

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

ALANINDA AKADEMİK ÇALIşMALAR- 2025

Editör: **Prof. Naile Rengin OYMAN**

ARTİKEL AKADEMİ: 393

Geleneksel Türk Sanatları Alanında Akademik Çalışmalar - 2025

Editör:

Prof. Naile Rengin OYMAN
Süleyman Demirel Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

ISBN 978-625-5674-33-3

Birinci Basım: Aralık - 2025

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Baskı ve Cilt: Uzunist Dijital Matbaa Anonim Şirketi
Akçaburgaz Mah.1584.Sk.No:21 / Esenyurt - İSTANBUL

Matbaa Sertifika No: 68922

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2025

Akademik etik kurallara
bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım maksadıyla yapılacak
olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir
kısımının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı,
kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.
Koşuyolu Mah. Mehmet Akfın Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul
Tel: 0 216 428 06 54 // 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708
mail: info@artikelakademi.com
www.artikelakademi.com

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ALANINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR- 2025

Editör: **Prof. Naile Rengin OYMAN**

YAZARLAR

Prof. Naile Rengin OYMAN

Doç. Dr. Özgür ÇETİNTAŞ

Doç. Ülkü KÜÇÜKKURT

Dr. Öğr. Üyesi Semra KILIÇ KARATAY

Dr. Öğr. Üyesi Şükrü AZİZİ

Dr. Öğr. Üyesi Sultan SÖKMEN

Öğr. Gör. Saadet Nihal COŞKUN

*Yazar sıralaması akademik
ünvanlar dikkate alınarak
düzenlenmiştir.

artikol
akademi

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	7
1. BÖLÜM	
GELENEKSEL KATI' SANATIMIZ	9
(Örnek Eser Üzerinden İnceleme)	
Doç. Dr. Özgür ÇETİNTAŞ	
2. BÖLÜM	
GELENEKSEL BİR ZANAAT OLARAK HAVUT	
VE HAVUTÇULUK ÜZERİNE BİR İNCELEME.....	27
Öğr. Gör. Saadet Nihal COŞKUN	
3. BÖLÜM	
KIRKİTLİ DOKUMA SANATINDA MOTİFLERİN KULLANIMI VE	
ANLAMLARI	51
Dr. Öğr. Üyesi Semra KILIÇ KARATAY	
4. BÖLÜM	
GÖNEN MERKEZ İLÇEDE TESPİT EDİLEN ISPARTA EL HALILARI ..	61
Dr. Öğr. Üyesi Sultan SÖKMEN	
5. BÖLÜM	
ANADOLU HALI VE KİLİM SANATINDA	
SEMBOLDEN KOMPOZİSYONA: ÖRÜMCEK VE HAYAT AĞACI.....	85
Dr. Öğr. Üyesi Şükrü AZİZİ	

6. BÖLÜM

GELENEKSEL SANATLARDA SEMBOL OLARAK

KOÇBOYNUZU MOTİFİ..... 107

Doç. Ülkü KÜÇÜKKURT

7. BÖLÜM

KEÇE ÇİZMELERİN TARİHSEL GELİŞİMİ 131

Prof. Naile Rengin OYMAN

ÖNSÖZ

Anadolu coğrafyası, binlerce yıllık medeniyet birikiminin ürünü olan zengin bir kültürel ve sanatsal mirasa ev sahipliği yapmaktadır. Geleneksel sanatlar, sadece estetik objeler olmanın ötesinde, geçmişten günümüze aktarılan kültürel kodları, inançları ve yaşam biçimlerini barındıran canlı hafızalardır. "Geleneksel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar 2025" başlığını taşıyan bu eser, bu eşsiz mirası derinlemesine inceleme ve gelecek nesillere aktarma misyonu ile hazırlanmıştır.

Bu kitap, geleneksel sanatların farklı disiplinlerini bir araya getirerek bir köprü görevi üstlenmektedir. Eserimiz, Geleneksel Katı' Sanatımız ile başlamakta, geleneksel bir zanaat olan Havutçuluk Üzerine Bir İnceleme ile devam etmektedir. Dokuma sanatının simgesel dilini, Kirkitli Dokuma Sanatında Motiflerin Kullanımı ve Isparta El Halıları gibi çalışmalarla coğrafi ve sanatsal bağlamda ele almaktadır.

Kitabın ilerleyen bölümlerinde, Örümcek ve Hayat Ağacı gibi güçlü sembollerin halı ve kilim sanatındaki kompozisyonel etkileri incelenmekte; Koçboynuzu Motifi üzerinden geleneksel sanatlardaki ortak sembol dili çözümlenmektedir. Son olarak, Keçe Çizmelerin Tarihsel Serüveni ile giyim kültürü ve zanaat arasındaki ilişkiye odaklanılmaktadır.

Bu çok sesli ve disiplinler arası çalışma, değerli akademisyenlerin özgün araştırma ve analizleriyle zenginleşmiştir. Onların bilimsel titizliği ve geleneksel sanata olan derin bağlılıkları, bu eserin akademik kalitesini yükselten temel unsurlardır.

Bu kitabın; sanat tarihçilerine, tasarımcılara, zanaatkârlara, öğrencilere ve geleneksel sanatlarımıza gönül vermiş tüm okuyuculara yeni ufuklar açmasını, geleneksel ile modern arasındaki bağı güçlendirmesini ve kültürel mirasımızın korunmasına yönelik farkındalığı artırmasını dileriz.

Saygılarımızla,

Editör:

Prof. Naile Rengin OYMAN

Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

1. BÖLÜM

GELENEKSEL KATI' SANATIMIZ (Örnek Eser Üzerinden İnceleme)

Doç. Dr. Özgür ÇETİNTAŞ

Bitlis Eren Üniversitesi

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

ocetintas@beu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-6055-2892>.

GİRİŞ

Geleneksel Türk sanatları, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel mirasının en zengin unsurlarından birini oluşturur. Bu sanatlar arasında, hat, tezhip, ebru, minyatür, cilt ve katı' gibi kitap süsleme dalları, İslam medeniyetinin estetik anlayışını yansıtan özgün bir bütünlük sergiler. Katı' sanatı, bu yelpazenin en incelikli ve sabır gerektiren dallarından biri olarak, kâğıt veya deri üzerine çizilen motiflerin ve yazıların özel keski aletleriyle oyulması ve başka bir kâğıt, deri veya cam gibi bir zemine yapıştırılması tekniğini kapsar (Eryılmaz, 2023: 415). Arapça kökenli "katı'" terimi, "kesmek" veya "oymak" anlamına gelir ve bu sanatın temel işlemini doğrudan ifade eder. Türkçe'de "kâğıt oyma" veya "deri oyma" olarak da anılan katı', halk sanatı kökenli bir gelenek olup, XV. yüzyıldan itibaren Osmanlı saraylarında zirveye ulaşmış, kitapların estetik değerini artıran bir tezeyinat aracı haline gelmiştir (Açıkgözoğlu ve Yurdakul, 2022: 68).

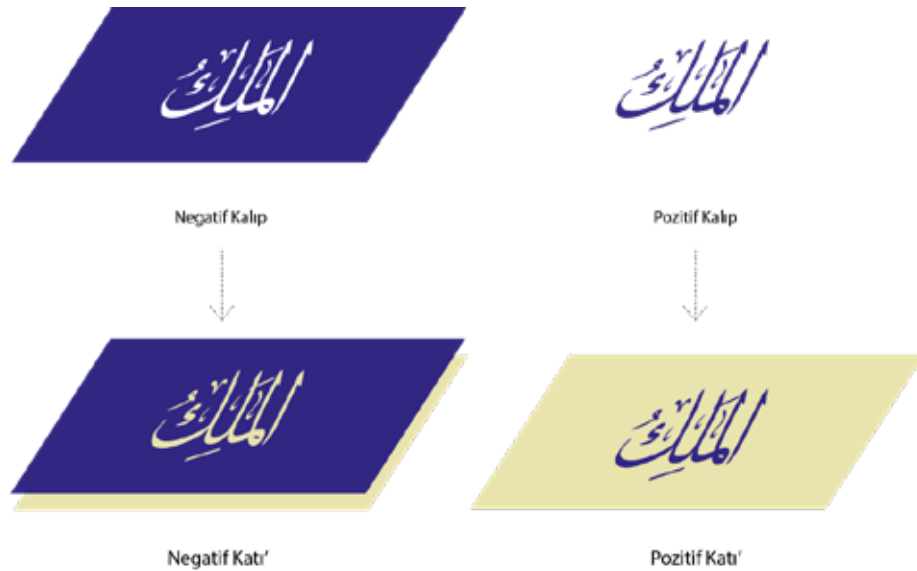
Çin'de ortaya çıktığı bilinen kâğıt kesme/oyma sanatı, geçmiş dönemin görsel ve sanatsal ifade yöntemlerinden biridir (Qian ve Yang, 2022: 51). Katı' sanatının önemi, yalnızca estetik bir süsleme tekniği olmanın ötesinde, kültürel ve manevi bir boyut taşır. İslam sanatlarında figüratif tasvirlerin sınırlı kullanımı, geometrik ve bitkisel motiflerin ön plana çıkmasına yol açmış; katı', bu motifleri üç boyutlu bir etkiyle yorumlayarak, yazma eserlerin manevi derin-

liğini vurgulamıştır. Örneğin, hadis kitapları veya dua levhalarında kullanılan katı' oymaları, metinlerin kutsal niteliğini görsel bir simgelemeyle pekiştirir. Bu sanat, aynı zamanda el becerisi ve ustalık gerektiren bir zanaat olarak, Osmanlı'da "kattâ" unvanlı sanatçıların mesleki kimliğini oluşturmuştur. Günümüzde, endüstriyel üretimlerin hâkimiyetinde unutulmaya yüz tutan geleneksel sanatlar arasında katı', kültürel koruma projelerinin odak noktalarından birini temsil eder. Araştırmalar, bu sanatın canlandırılması için eğitim atölyeleri ve sergi etkinliklerinin artırılmasını önermekte, böylece nesiller arası aktarımın sağlanmasını hedeflemektedir.

Katı' Arapça bir sözcük olup sözlük anlamı itibarıyla "kesmek, ayırmak" anlamına gelir. Sanat bağlamında katı', özellikle kâğıt veya deri yüzey üzerinde hat, motif ya da dekoratif şeklin özel bıçak ya da keski ile oyulması ve çıkarılan kısmın başka bir zemin yüzeye sabitlenmesi sürecini ifade eder (Ünver, 2021, 34). Bu temel işlem, motifin biçimsel estetiğini, ışık-gölge ilişkisini ve yüzey bütünlüğünü birlikte göz önüne alır. Katı' sanatı kimi kaynaklarda "kâğıt oyması," ya da "cut-out calligraphy" gibi terimlerle de bahsedilir.

Katı' sanatında temel özellikler ve temel kavramlar şöyle özetlenebilir:

- Pozitif / Erkek Oymacılık: Oyulan motif kısmı çıkarılır ve başka uygun bir zemin üzerine yapıştırılır.
- Negatif / Dişi Oymacılık: Motifin çıkarılması yerine, zemin kısmı oyularak motifin boşluk biçiminde kalması sağlanır.



Şekil 1: Katı' sanatında kullanılan kalıplar.

- Murakka / Katmanlama: Özellikle kâğıt katı' uygulamalarında, birkaç ince kâğıt üst üste dizilir; kesim tek seferde yapılır, sonra katmanlar ayrılarak motifler elde edilir. Bu yöntem verimliliği artırır ve motifin çok renkli görünmesini sağlar (Uşan, 2022, 89).
- Yapıştırıcı / Muhallebi: Geleneksel uygulamalarda, nişasta-su karışımı ya da bazen nişasta-süt karışımları kullanılır (Ünver, 2021, 34). Yapıştırıcı, hem motifin yüzeye sağlam bağlı kalmasını hem de uzun vadeli dayanıklılığını sağlamak amacıyla tercih edilir.
- Destek Zemin ve Kontrast: Motifin belirgin görünmesi için motif ile zemin arasında kontrast renk ya da dokusal fark kullanılır. Deri ya da kalın kâğıt yüzeyler zemin olarak tercih edilebilir (Köylü & Etikan, 2021: 194).
- Ara Destek / Alt Katmanlar: Bazı uygulamalarda motifin altına ince bir destek katmanı ya da geçici taşıyıcı malzeme yerleştirilir, özellikle motifin inceliği fazla olduğunda bu alt katman motifin kopmasını ya da deformasyonunu önler.

Katı''nın estetik değeri, sadece motifin kendisinden değil; motifin kenarlarının hassaslığı, motif ile zemin arasındaki geçişlerin yumuşaklığı, zıtlık etkisi ve motifin yüzeye kaynaşmasından kaynaklanır. Örneğin motifin sınır çizgileri çok keskinse yüzey göze rahatsız edici gelebilir; çok yumuşaksa motifin tanınabilirliği zayıflar. Bu nedenle katı' uygulayıcısı hem teknik beceri hem de görsel karar verebilme yeteneğine sahip olmalıdır (Eryılmaz, 2023: 424). Katı' sanatı, klasik İslam kitap sanatlarıyla sıkı bağlantılıdır. Hat, tezhip, ebrû ve ciltleme gibi uygulamalarla iç içe geçmiştir; motifler genellikle hat metinleri, çiçek-şemse süslemeleri, geometrik desen kompozisyonları biçiminde seçilmiştir (Uşan, 2022: 87). Bu çok katmanlı ilişki, katı''nın yalnızca bir dekorasyon unsuru değil, kitap bütünlüğüne katkı yapan bir bileşen olduğunu gösterir.

1. YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak tasarlanmıştır. Araştırma süreci iki temel aşamadan oluşmaktadır: birincisi, literatür taraması ve arşiv belgeleri incelemesi; ikincisi ise sanat eserlerinin biçimsel ve teknik çözümlemesidir. Literatür taraması aşamasında, katı' sanatına ilişkin birincil ve ikincil kaynaklar —özellikle Osmanlı dönemi sanat tarihi, kitap süsleme gelenekleri, hat ve tezhip sanatlarıyla ilgili akademik yayınlar— sistematik biçimde değerlendirilmiştir. Ayrıca Süleymaniye Kütüphanesi, Türk ve İslam Eserleri Mü-

zesi ve Topkapı Sarayı Kütüphanesi koleksiyonlarında bulunan katı' örnekleri incelenmiş, mevcut dijital arşivler (ör. Munchener Digitalisierungs Zentrum, British Library dijital koleksiyonları) üzerinden karşılaştırmalı görsel analizler yapılmıştır.

Eser incelemelerinde betimsel analiz ve görsel çözümleme yöntemleri kullanılmıştır. Özellikle çizgi ritmi, kompozisyon dengesi, negatif-pozitif alan ilişkisi ve motif düzenlemeleri gibi tasarım öğeleri analiz edilmiştir. Bu analizler, sanatsal üslup farklılıklarının dönemsel değişimlerle ilişkisini ortaya koymayı hedeflemiştir. Araştırmada ayrıca örnek olay yöntemi kullanılarak, "Fahri Dede'nin Dua Kitabı" adlı katı' eseri ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bu örnek, hem Osmanlı dönemi uygulamalarının teknik niteliklerini göstermesi hem de estetik bütünlüğüyle katı' sanatının karakteristik özelliklerini yansıtmaları bakımından seçilmiştir.

2. BULGULAR

Araştırmanın bulguları, katı' sanatının tarihsel sürekliliği ve sanatsal işlevi bakımından üç temel düzlemde ortaya çıkmaktadır: (1) teknik uygulama ve malzeme özellikleri, (2) estetik kompozisyon ve biçim dili, (3) kültürel ve sembolik anlamlar.

İlk olarak, yapılan analizler katı' sanatında kullanılan kâğıt, deri, mührü ve yapıstırıcı gibi malzemelerin dönemin üretim teknolojisiyle doğrudan ilişkili olduğunu göstermiştir. Özellikle "mührlenmiş kâğıt" ve "muhallesi tipi yapıstırıcı" kullanımı, eserin uzun ömürlü olmasını sağlamakta; kesim araçlarındaki ustalık ise sanatçının teknik becerisini yansıtmaktadır. Bu durum, Osmanlı atölyelerinde katı' sanatının yalnızca süsleme değil, aynı zamanda teknik bir zanaat olarak da değerlendirildiğini göstermektedir.

İkinci olarak, biçimsel analizler katı' sanatında hat sanatıyla estetik bütünlük kurulduğunu ortaya koymuştur. Özellikle ta'lik hattıyla yapılan kompozisyonlarda, kesim teknikleriyle oluşturulan boşlukların yazı ritmiyle paralellik gösterdiği belirlenmiştir. Bu durum, yazı ve süsleme arasındaki sınırların bilinçli biçimde geçirgen hale getirildiğini göstermektedir.

Üçüncü olarak, katı' eserlerinde bitkisel motiflerin sembolik kullanımı dikkat çekmiştir. Lale, karanfil, gül ve servi gibi motifler sadece bezeme öğesi değil, aynı zamanda manevî temsiller taşımaktadır. Araştırmada ayrıca katı' sanatının dönemin estetik anlayışında tevazu, sabır ve içsel derinlik gibi tasavvufî değerlerle ilişkilendirildiği görülmüştür.

Elde edilen bulgular katı' sanatının Osmanlı kültüründe hem estetik bütünlüğün hem de ruhsal derinliğin bir ifadesi olduğunu göstermektedir. Bu sanatın günümüz uygulamalarında yeniden değerlendirilmesi, sadece geleneksel bir teknik olarak değil, çağdaş sanatın da ilham kaynağı olabilecek bir kültürel miras unsuru olarak ele alınması gerektiğini ortaya koymuştur.

3. KATI' SANATININ TARİHÇESİ

Katı' sanatının tarihsel gelişimi, özellikle İran / Herat merkezli kesme-motif tekniklerinin İslam el yazmaları dünyasında evrimleşmesiyle başlamaktadır. Nitekim bazı kaynaklarda katı' sanatı alanında ağırlıklı olarak İran ve Osmanlı sanatkarlarının çalıştığı vurgulanmıştır (Sözen ve Tanyeli, 2014: 162). Ünver (2021) çalışmasında, XV. yüzyılda Herat'ta Abdullah Herevî gibi ustaların katı' uygulamalarıyla anıldığını bildirir (Ünver, 2021: 36). Bu, katı' tekniğinin XV. yüzyılda var olduğunu ve o dönemde hatta bazı eserlerde motifin ayrı kâğıtlardan kesilip yerleştirildiğini göstermektedir. O yıllarda katı' uygulamalarının daha çok dekoratif amaçlı eserlerde —örneğin minyatür albümler, murakka sayfaları, hat levhaları— kullanıldığı düşünülmektedir. Desvergues'in "Cut-Out Calligraphy" makalesinde, XV–XVI. yüzyıllarda İran ve Osmanlı dünyasında katı' benzeri kesme-harf uygulamalarına ait örnekleri incelemiştir. Bu makalesinde motif ile yazının birbirine kesilip yerleştirildiği eserleri analiz eder (Couvrat Desvergues, 2021: 25). Bu tür teknik detaylar, katı' sanatının yazı-motif birlikteliği açısından erken evrede oldukça karmaşık ve girift uygulamalara sahip olduğunu gösterir.

Osmanlı coğrafyasında katı' sanatı, özellikle XVI. yüzyıl ve Kanuni Sultan Süleyman döneminde gelişmiş, klasik cilt süslemeleriyle bütünleşmiştir. Katı' motiflerinin klasik cilt kapaklarında sıkça kullanıldığı, motiflerin çiçekler, vazolar ve geometrik kompozisyonlar biçiminde şekillendiği eserler görülmektedir. Bu dönemde motiflere derinlik kazandırmak için katmanlama teknikleri daha yoğun şekilde kullanılmıştır (Uşan, 2022, 89).

Köylü & Etikan (2021) ise katı' sanatının zaman içinde bir gerileme yaşadığı görüşündedir. Onlara göre, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda batı etkisi ve baskılı teknolojilerin yayılması katı' gibi el işçiliği yoğun tekniklerin kullanımını azaltmıştır. Katı' sanatı XX. yüzyıla gelindiğinde neredeyse unutulma noktasına gelmiş, ancak son yıllarda geleneksel sanatlara duyulan ilginin yeniden canlanmasıyla bazı sanatçılar ve geleneksel atölyelerde yeniden uygulanmaya başlamıştır (Köylü & Etikan, 2021: 199). Katı' sanatının tarihsel yayılımı yal-

nızca Osmanlı ile sınırlı kalmamış, Avrupa'daki "silhouette" (gölge) sanatı gibi kesme formlar ile karşılıklı etkileşimler de olmuştur. Bu durum katı' sanatının yerel sınırların ötesinde bir teknik olduğunu gösterir.

Tüm bu gelişmeler ışığında, katı' sanatının tarihsel süreci kabaca şöyle özetlenebilir: XV. yüzyılda İran/Herat'ta başlayan kesme-motif teknikleri, XVI. yüzyılda Osmanlı'da yüksek düzeye ulaşmış, XVII-XVIII. yüzyıllarda değişime uğramış, XIX. yüzyılda düşüşe geçmiş, XX. yüzyılda unutulma tehlikesiyle karşılaşmış, ama günümüzde bazı geleneksel sanat çevrelerinde yeniden canlanmaya başlamıştır.

4. KATI' SANATININ UYGULAMA AŞAMALARI

4. 1. Tasarım ve Planlama

Katı' uygulamasında ilk adım olarak motif tasarımı yapılır. Bu aşamada motifi konsepti, çizim düzeni, katman planı ve zemin ile motif arasındaki zıtlık düşünülür. Motif bazen doğrudan çizilir; bazen hafif kontur çizgileri ile sınırları belirlenir. Motifin kesim rotası, negatif-pozitif boşluklar ve dönüş noktaları bu planlamada dikkate alınır.

4. 2. Katmanlama / Murakka

Kâğıt katı' uygulamalarında, ince kâğıtlar üst üste dizilerek murakka oluşturulur. Bu, birkaç kat kâğıdın tek kesimle işlenmesini sağlar. Araştırmacılar bu yöntemin klasik uygulamalarda yaygın olarak kullanıldığını belirtir (Uşan, 2022, 89). Bu teknik, hem zaman kazandırır hem de motifin birden çok kopyasını üretmeye olanak verir.

4. 3. Kesme / Oyma

Katı' kesme adımı en hassas aşamalardan biridir. Motifin kenarları, dönüş noktaları ve negatif alanların hassas biçimde işlenmesi gerekir Uşan, (2022) bu aşamada mukraz, kalemtraş, nevrengi ve mikro bıçakların kullanıldığını belirtir (Uşan, 2022, 101). Ayrıca motifin inceliği arttıkça kırılma riski de yükselir, bu yüzden destek katmanlar ve dikkatli el kontrolü gerekir. Bazı eserlerde motifin kenarlarında mikroskobik kesik izlerinin kaldığı gözlemlenmiştir (Couvrat Desvergues, 2021: 19).

4. 4. Yapıştırma / Montaj

Kesilmiş motif parçaları, uygun yapıştırıcı ile zemin yüzeye yerleştirilir. Geleneksel uygulamalarda "muhallesi" tipi nişasta-sıvı karışımları kullanılmaktadır (Salur, 2009: 210). Yapıştırıcı yüzeye ince bir film halinde sürülmesi, motif tam oturacak şekilde dikkatlice yerleştirilmelidir. Montaj sonrası eser baskı altında, düz bir yüzeyde kurumaya bırakılır, bazen ağır kitaplar ya da pres cihazları kullanılır.

4. 5. Son İşlemler ve Koruma

Montaj işlemi tamamlandıktan sonra eser yüzeyi dikkatle kontrol edilir, gerekirse ince rötuşlar yapılır. Kenarlar temizlenir, motif ile zemin arasındaki sınırlar gözetilir. Tarihi eserlerde bu süreçte nem, ışık gibi çevresel faktörler izlenmeli, uygun koşullarda saklanmalıdır. Bu aşamalar dikkatli ve sabırlı işçilik gerektirir. Hatalı kesim, gergin yapıştırma, yanlış kurutma gibi faktörler motifin deformasyonuna, yüzey kalkmasına ya da motifin kopmasına neden olabilmektedir.

5. Fahri Dede'ye Ait Katı' Eserin İncelemesi

Çalışma dâhilinde incelenen eser Münchener Digitalisierungs Zentrum Digitale Bibliothek (Münih Merkezi Dijital Kütüphanesi) arşivinde bulunan, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00036297?page=1> (URL 1) web sayfasından alınmış olan ve müze kaydına göre Fahri Dede'ye ait dua kitabıdır. Bu kitap, Osmanlı dönemi el yazması geleneğinin nadir ve değerli örneklerinden biri olarak, dijital ortamda erişilebilir hale getirilmiş olup, araştırmacılara tarihî bir pencere açmaktadır. Toplamda 38 sayfa olan kitabın sekiz sayfası katı' tekniğiyle oyularak işlenmiştir. Sayfa kenarlarını sınırlayan cetvel ve kuzuların haricinde tezhip sanatına rastlanmamaktadır. Bu eserdeki minimalist üslup, muhtemelen sanatçının kişisel tercihi veya dönemin belirli bir zanaat yaklaşımını yansıtmaktadır. Bu sadelik, kitabın katı' odaklı yapısını daha belirgin kılarak, Osmanlı kitap sanatlarında alternatif dekorasyon yollarının araştırılmasına zemin hazırlamaktadır. Müze bilgilerine göre Bursalı bir Mevlevî dervişi olan Fahri Dede tarafından hazırlandığı anlaşılmaktadır. Hakkında malûmat bulunamayan Fahri Dede'nin 1617 yılı civarında vefat ettiği de yine müze kayıtlarından öğrenilmiştir. Yapılan araştırmada Fahri Dede ismiyle

bilinen bir başka Mevlevî Dedesi olan Hüseyin Fahreddîn Dede'ye ait bilgilere ulaşılmıştır. Beşiktaş Mevlevihanesi'nde 1854'de dünyaya gelmiştir ve kendisi katı' sanatıyla uğraşmamıştır. Şiir yazdığı ve şiirlerinde "Fahrî" mahlasını kullandığı bilinen Hüseyin Fahreddîn Dede, 1911'de vefat etmiştir (URL 2). Bu tür isim benzerlikleri, Osmanlı tasavvuf çevrelerinde sıkça karşılaşılan bir karmaşıklık yaratır, zira mahlas ve unvanlar kaynaklarda ayırım gerektirmektedir. Bu iki figürün ayrımı, Osmanlı tasavvufi isimlendirmelerindeki nüansları aydınlatmak bakımından kritik öneme sahiptir. Fahrî Dede'nin katı' temelli dua kitabı, on yedinci yüzyılın el sanatları mirasını somutlaştırırken, Hüseyin Fahreddîn Dede'nin şiirsel üretimi, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın entelektüel Mevlevî geleneğini yansıtır. Bu eser, Osmanlı kültürünün çok katmanlı yapısını belgeleyen bir parça olarak, akademik çalışmalar için bir örnektir.



Görsel 1: Eserin 1 numaralı sayfası.

1 numaralı görselde yer verilen sahifede üç satır halinde ta'lik yazıyla Enbiya Sûresinin 87. Âyet-i kerimesine atfen bir dua yazmaktadır. Duanın baş

tarafında hangi gün okunacağına dair ibare yer almaktadır. Ayetin okunuşu: "lâ ilâhe illâ ente subhâneke / innî kuntu mine-zzâlimîn(e)"; Türkçe mealı ise şöyledir: "Senden başka hiç bir ilâh yoktur, seni bütün noksanlıklardan tenzih ederim. Gerçekten ben, haksızlık edenlerden oldum".

Katı' sanatı teknikleriyle oyulan bu sayfada ta'lik yazının kendine has yapısının bir miktar bozulduğu görülmektedir. Görselden de anlaşıldığı kadarıyla kâğıdın lifli ve dokulu yapısı nedeniyle harflerde ve bağlantılarda sağlanması gereken incelikler istenildiği gibi verilememiştir. Harflerin duruşu hattatın çok iyi bir sanatkâr olmadığını düşünülmektedir. Harf açıları ve harf bünyelerinde görülen hatalar kâğıdın yapısından kaynaklanabileceği gibi, bu hataların fazlalığı bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir (Görsel 1). Yazının zeminindeki kıvrık dallar katı' sanatının da etkisiyle tezhip sanatındaki "çift tahrir" tekniği etkisi yaratmaktadır. Yazının dört kenarındaki bordürde de aynı etkiyi yansıtan bitkisel süsleme deseni yer almaktadır. Bu bordürün dışında altınla cetvel ve siyah kuzulardan oluşan bir cetvel sırası bulunmaktadır. Açık krem tondaki yazı kâğıdı nohudî renkli bir başka kâğıda yapıştırılmıştır bu sayede kâğıdın kendinden daha koyu tonda bir fon üzerinde durması sağlanmıştır.



Görsel 2: Eserin 2 numaralı sayfası.

Eserin yazı ihtiva eden iki numaralı sahifesi sülüs hatla yazılmış ve buna uygun olarak kesilmiştir. Bu yazıda bir zikir yer almaktadır ve okunuşu şöyledir: La İlahe İllallahül Melikül Hakkul Mübin (Zikir) “*Bütün saltanat ve hükümlerlik kendisinin olan (Melik) ve apaçık yegâne hakikatin ta kendisi olan Allah’tan başka hiçbir ilâh yoktur.*” Anlamındaki zikirin üst tarafında “yevm-i’l ahad” ibaresi de katı’ tekniğiyle işlenmiştir. Bu ibare, söz konusu zikirin ilk gün için olduğunu belirtmektedir. Katı’ tekniği uygulanırken yazının satırı bozulmuştur ancak bu durum okumaya engel teşkil etmemektedir (Görsel 2). Eser, tek parça kâğıttan kesilip çıkarıldığı için merkezdeki yazılar ve motifler uç kısımlarından sayfa kenarına ve birbirine bağlı kalacak şekilde kesilmiştir. Bazı noktalarda harflerin ve zemindeki motiflerin çakışması sağlanarak bağlantı güçlendirilmeye çalışılmışsa da bu durum, yazının satırdaki görüntüsünü olumsuz etkilemiştir. Bu sayfanın süslemelerinde minyatür bir ağaç motifi alanın çoğunu kaplamaktadır. Bu motifin etrafında ve bordürlerde yine kıvrık dallardan oluşan bir bitkisel süsleme kullanılmıştır. Önceki sayfada olduğu gibi bu sayfanın da kenarlarına kuzu ve cetvel uygulaması yapılmıştır.



Görsel 3: Eserin 3 numaralı sayfası.

Eserin üçüncü sayfasında “Allâhümme salli alâ Muhammedin ve alâ âlihi ve sahabihi ve sellim teslima kesîra” sözü, “Allah’ım, Muhammed’e ve onun ailesine ve sahabelerine selâm (büyük bir selâm) eyle” anlamına gelmektedir. Bu sayfa iki parça halinde düzenlenmiştir. Üstteki parçada kesilerek çıkarılan yazı ve motiflerle ikinci parça oluşturulmuştur. Erkek ve dişi kalıp aynı sayfada kullanılmış ve bu kalıplar daha kaba bir kâğıtla dış bordüre yapıştırılmıştır (Görsel 3). Ta’lik hatla hazırlanan yazının içinde kalan boşluklar dal ve çiçek motifleriyle doldurulmuştur. Önceki sayfaların bordürlerinde görülen süsleme bu sayfada da tekrar edilmiştir.



Görsel 4: Eserin 4 numaralı sayfası.

Eserin dördüncü sayfası ilk bakışta bir karalama gibi görünmektedir. Bu sayfada anlam içeren sözcükler bulunmamaktadır. Okunabildiği kadarıyla “ilahe, illa Allah, halasa” gibi kelimeler deneme amacıyla kazınmış haldedir. Ayrıca bazı hareketler ve bitkisel süsleme unsurları da yer almaktadır (Görsel 4). Diğer sayfalardan farklı olarak yazı alanının dışında bitkisel süslemeden oluşan

bordür yer almamaktadır. Önceki sayfaların süslemelerinde görülen detaylı ve ince işçilik bu sayfada görülmemektedir.



Görsel 5: Eserin 5 numaralı sayfası.

Eserin beşinci sayfası, önceki sayfalara göre daha gösterişli ve hacimli bir yapıdadır. Sayfada üç satır halinde ta'lik hattıyla yazılmış / oyulmuş zikir yer almaktadır. Yazılar ilk satırdan itibaren, "Sübhanel evveli sübhan" ifadesi, "Sübhhan Olan Allah (Celle Celâlühû) her şeyden üstündür" veya "Sübhhan Olan Allah (Celle Celâlühû) noksan sıfatlardan münezzehtir" anlamlarına gelir. Bu ifade, Allah'ın her türlü eksiklikten, kusurdan ve sınırlamadan uzak, yüce ve mükemmel olduğunu vurgulamaktadır (Görsel 5).

İkinci satırın ortasından başlayarak, "Bismi" ifadesi "onun adıyla başlarım" demektir. Sübhanehu ise o her kusurdan münezzehtir, manasına gelmektedir. Ayrıca ifade, genel itibarı ile İsra suresinde şu şekilde geçmektedir:

"Yedi gök ve yerle onlarda ne varsa hepsi, onu noksan sıfatlardan tenzih eder ve hiçbir şey yoktur ki ona hamd ederek onu noksan sıfatlardan tenzih etmesin, yalnız siz, onların tesbih edişlerini anlayamazsınız. Şüphe yok ki o, azap etmede acele etmez, halimdir ve suçları örter".

Üçüncü Satır: «aliyyül ala sübhanehu ve teala» ifadesi, «yüce olan Sübhanehu ve Teala'ya sığınırım» anlamına gelir. Bu ifade önceki satırlarla birlikte yorumlandığında, Allah'ın noksan sıfatlardan münezzehtir ve yüce olduğuna olan inancın ifadesidir.

Oyma işleminin yapıldığı sayfanın sağ alt köşesinden başlayarak yazıların zeminini kaplayan bir helezon görülmektedir (Görsel 5). Bu helezon üzerinde yazılarla karışmayacak şekilde yerleştirilmiş bitkisel motifler zeminle ve yazılarla uyum halinde yer almaktadır. Sayfanın köşelerine denk gelen kısımlarda helezondan küçük çıkmalar yapılarak süsleme kare forma uydurulmuştur. Bu süslemenin hemen bitiminde küçük nokta boşluklarla bir sınır hazırlanmış ve bu sınırın dışına da önceki sayfalarda görülen bitkisel bordür yerleştirilmiştir. Katı' sanatının uygulandığı kâğıdın filigranlı ve ince yapısına rağmen yazının ve süslemenin ustalıkla ve çapaksız bir şekilde kesildiği görülebilmektedir. Sayfanın en üst kısmındaki üçgen alanda "yevm-il erbaa" ifadesi okunabilmektedir ki bu ibare, söz konusu zikrin dördüncü gün için olduğu anlamına gelmektedir. Bu durumda Görsel 4'te yer alan sayfanın yerine bu sayfanın yeniden düzenlendiği düşünülmektedir.



Görsel 6: Eserin 6 numaralı sayfası.

Eserin bir başka detaylı sayfası Görsel 6'da yer alan 6 numaralı sayfasıdır. Bu sayfa, bir öncekinden farklı olarak dikey dikdörtgen formda düzenlenmiştir. Burada, "La ilahe illallah halıkı külli şey'in / ve huve ala külli şeyin kadir" ifadesi, "Allah'tan başka ilah yoktur. O her şeyin yaratıcısıdır ve her şeye kadir" anlamına gelir. Bu ifade, İslam'ın temel inancı olan tevhidin (Allah'ın birliğinin) ve Allah'ın her şeye gücünün yeteceğinin açıklamasıdır. Ta'lik hatla yazılmış olan zikrin zemininde servi ağacına benzer üç ağaç motifi yan yana işlenmiştir.



Görsel 7: Eserin 7 numaralı sayfası.

İncelenen eserin 7 numaralı sayfası görsel açıdan hayli yoğundur. Bu sayfada da ta'lik hatla yazılarak oyulmuş olan üç satırlık bir başka zikir görülmektedir. İlk satırda: "Sübhān Allāh ve'l-hamdu lillāh" ibaresi okunmaktadır. Bu söz, Allah'ın her türlü eksiklikten münezze olduğu ve her türlü hamd ve minnetin yalnız Allah'a mahsus olduğu anlamındadır. Yazı içerisinde iki tane Allah lafzı bulunmaktadır. İkisi de birbirinden farklı bir görünüme sahip olan bu lafızlar belki kesme işleminin zorluğuyla veya kâğıdın filigranlı yapısıyla açıklanabilir (Görsel 7). Ancak genel itibarla yazının görünüşü dikkate alındığında ta'lik yazı kurallarının bir kısmının ihlal edildiğini söylemek mümkündür. Bu

sayfada da önceki sayfalarda görülen bordür süslemesi yer almaktadır. Yazının zemininde tıpkı beynessür tekniğine benzer şekilde satır aralarını dolduran desenler bulunmaktadır.



Görsel 8: Eserin 8 numaralı sayfası.

Eserin son sayfası olan sekizinci sayfa ilk bakışta süslemeden ibaret gibi görünmektedir. Sayfa alttan yukarı doğru beş ana bölüme ayrılmıştır. Sayfanın sağ ve sol kenarlarında yine yukarı doğru kıvrık dallardan oluşan bitkisel desen bordür vazifesi görmektedir. Sayfanın alt ortasında bir vazodan çıkmış gibi görünen daha iri bir bitkisel desen dikkati çekmektedir. Bu desenin iki yanında servi ağacına benzer desenler yer almaktadır. Servi ağaçlarının yan ve üst uçları yapraklar, dallar ve yaprak görünümü verecek şekilde tırfillerle süslenmiştir. Sağdaki ağacın gövde kısmında "bu tesbihatı kim idende virdi" ifadesi aşağıdan yukarı doğru uzanan ta'lik hat ile yazılarak oyulmuştur. Sol-daki ağacın gövde kısmında ise "iki âlemde maksuduna irdi" ifadesi aynı yazı türüyle işlenmiştir (Görsel 8).

Bu sayfadan sonra iki sayfaya daha cetvel ve kuzu çekilerek muhtemelen

işlem yapmak üzere hazırlanmış ancak boş bırakılmıştır. Cetveli sayfalardan sonraki dört sayfa daha boş vaziyettedir. Eserin arka iç kapağında sarı, siyah ve gri renklerden oluşan bir battal ebru yer almaktadır.

SONUÇ

Katı' sanatı, Osmanlı ve İslam sanat geleneklerinde eşsiz bir yer tutan, hem estetik hem de teknik açıdan özgün bir süsleme disiplini. Bu sanat, kâğıt veya deri yüzeylerin oyularak motifler oluşturulması esasına dayanır ve yalnızca görsel bir süsleme tekniği olmanın ötesinde, sabır, dikkat ve derin estetik düşüncenin birleştiği bir ifade biçimidir (Uşan, 2022: 83). Tarihsel süreçte katı', Orta Asya kâğıt kesme geleneğinden etkilenmiş, İslam coğrafyasında özellikle Osmanlı dönemi sanat ortamında zirveye ulaşmıştır. 16. yüzyılda saray atölyelerinde büyük bir estetik olgunluğa ulaşan Katı' sanatı, hat, tezhip ve cilt sanatıyla bütünleşerek multidisipliner bir karakter kazanmıştır (Eryılmaz, 2023: 414, 419).

Katı'nın teknik yönü, bu sanatın eşsizliğini belirleyen unsurların başında gelir. Tasarım, malzeme seçimi, kesme, yapıştırma ve montaj aşamalarından oluşan süreç, her adımda sanatçının sabrını ve el becerisini sınar. Kesme sırasında ortaya çıkan boşluklar, alt yüzeydeki renk ve dokularla kontrast oluşturur ve motifin derinlik kazanmasını sağlar. Bu teknik detaylar, Katı' sanatını diğer süsleme sanatlarından ayırır ve her bir eser, usta için hem zihinsel hem de fiziksel bir uyum sürecine dönüşür. Bu yönüyle katı', yalnızca görsel bir ifade değil, aynı zamanda üreticisi için bir ruhsal pratik alanı sunar. Estetik açıdan katı' sanatı, simetri, ritim ve tekrarlayan motiflerin kullanımıyla İslam sanatındaki sonsuzluk ve denge anlayışını yansıtır. Motiflerde bitkisel formlar, geometrik şekiller ve hat ile oluşturulan desenler, hem görsel bir uyum hem de sembolik anlam taşır. Kur'an ayetleri ve dua metinlerinin katı' tekniğiyle oyularak sunulması, bu sanatın yalnızca süsleme değil, aynı zamanda kültürel ve ruhani bir ifade aracı olduğunu gösterir (Köylü & Etikan, 2019: 175). Özellikle klasik dönem eserlerinde motiflerin detayları, usta ile izleyici arasında bir görsel diyalog yaratır; motiflerin simetrik yapısı ve derinlik hissi, eserin hem estetik hem de meditatif değerini artırır.

Katı' sanatı, tarih boyunca yalnızca kitap ve cilt süslemeleriyle sınırlı kalmamış; mimari detaylarda, levhalarda ve dekoratif eşyalarda da uygulanmıştır. Bu çok yönlü kullanım, katı'yı Osmanlı estetik kültürünün önemli süsleme unsurlarından biri hâline getirmiştir (Uşan, 2022: 84). Günümüzde modern sanat-

çılar, katı' tekniklerini çağdaş materyaller ve teknolojilerle yeniden yorumlamakta, lazer kesim ve modern tasarım yazılımlarıyla klasik motifleri yeni sanat formlarına dönüştürmektedir. Bu durum, katı' sanatının tarihsel bir miras olmasının ötesinde yaşayan ve evrilen bir sanat disiplini olduğunu göstermektedir. Eğitim ve kültürel koruma bağlamında da katı' sanatı önemlidir. Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Geleneksel Türk Sanatları bölümlerinde verilen dersler, bu geleneğin sürekliliğini sağlamaktadır. Ayrıca Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın somut olmayan kültürel miras kapsamında katı' sanatına verdiği önem, bu disiplinin yalnızca akademik değil, aynı zamanda toplumsal boyutta da değerli olduğunu gösterir (Ünver, 2021: 40). Katı' sanatı, estetik ve teknik değerlerinin yanı sıra kültürel kimliğin bir taşıyıcısı olarak da işlev görmektedir.

Sonuç olarak, katı' sanatı tarihsel, estetik, teknik ve kültürel boyutlarıyla Osmanlı ve İslam sanat geleneğinin özgün bir ifadesidir. Hem geçmişte hem de günümüzde, disiplinler arası bir sanat pratiği olarak kendini göstermiş, sabır, uyum ve estetik ölçüyü temsil etmiştir. Modern sanat uygulamalarında yeniden canlandırılması, katı'nın sadece bir geçmiş mirası değil, yaşayan bir kültürel değer olduğunu kanıtlamaktadır. Bu yönüyle katı' sanatı, hem araştırmacılar hem de sanatçılar için zengin bir ilham kaynağı olmayı sürdürmektedir. Sanatın her aşamasında görülen teknik titizlik, estetik uyum ve ruhani değerler, katı'yı yalnızca bir süsleme sanatı değil, kültürel ve manevi bir ifade biçimi olarak ön plana çıkarmaktadır.

KAYNAKÇA

- Açıkgözoğlu, A.S. ve Yurdakul, E. (2022). III. Ahmed Kütüphanesi'nde Kâğıt Oyma Tezyinatlı Fener, *Milli Saraylar Dergisi*, 22, 68.
- Couvrat Desvergues, A. (2021). Cut-out calligraphy from the fifteenth and sixteenth centuries: Discussion of its origins and significance and observations on the techniques and tools used. *Journal of Material Cultures In The Muslim World*, 2, 38, 3–31.
- Eryılmaz, B. (2023). Katı' sanatında çiçek. *idil*, 12(103), 414–425.
- Köylü, S., & Etikan, S. (2021). Katı' sanatı ve çağdaş yorumcularından Emel Nurhan Ogan. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 14(78), 1–15.
- Qian, B. Ve Yang, Y. (2022). Research On The Innovation of Paper-Cut Art. *Frontiers In Art Research*, 4, 51.

Salur, N. (2009). Art of Katı. *Scope (Art & Design)*, 4, 210.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2014). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. Remzi Kitabevi.

Ünver, D. (2021). Sabrın Kâğıtla Sınandığı Sanat (Kaati'). *Nigârthane Dergisi*.

Uşan, H. (2022). Katı' Sanatı Klasik Cilt Uygulaması. *Bursa Uludağ Journal of Economy and Society*, 41(1), 83–101.

İnternet Kaynakçası

URL 1: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00036297?page=,1>

URL 2: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/fahri-huseyin-fahredden-dede>

2. BÖLÜM

GELENEKSEL BİR ZANAAT OLARAK HAVUT VE HAVUTÇULUK ÜZERİNE BİR İNCELEME

Öğr. Gör. Saadet Nihal COŞKUN

Aydın Adnan Menderes Üniversitesi,

Aydın Meslek Yüksekokulu

coskunn@adu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-6237-3804>

GİRİŞ

Anadolu coğrafyasında hayvancılık faaliyetleri tarih boyunca toplumsal yaşamın en önemli ekonomik unsurlarından biri olmuştur. Bu kapsamda özellikle deve yetiştiriciliği ve deve güreşleri, Ege Bölgesi kültürel yaşamının ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Devecilik kültürü, yalnızca hayvancılıkla ilgili bir üretim alanı değil, aynı zamanda toplumun sosyo-kültürel yapısını, geleneksel estetik anlayışını ve zanaatkârlık becerilerini yansıtan çok katmanlı bir miras alanıdır.

Bu kültürel geleneğin merkezinde yer alan havut, develerin yük taşımada veya güreşlerde kullanılan koruyucu ve süsleyici bir donanım unsurudur. Havut yapımı ve süsleme geleneği, hem el sanatları geleneğinin hem de devecilik ritüellerinin ayrılmaz bir parçası olarak kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Günümüzde havutçuluk, hem ekonomik hem de kültürel anlamda sürekliliğini koruyan, ancak usta sayısının giderek azaldığı bir zanaat koludur.



Fotoğraf 1: Havutlanmış Güreş Devesi (Çetin & Kalender, 2016).

Türk halk kültüründe deve, sadece ekonomik değil, aynı zamanda inanç sistemlerinin, sosyal ritüellerin ve kültürel temsillerin merkezinde yer alan çok yönlü bir figürdür. Bu bağlamda devenin işlevselliğini artıran havut, hem taşıma aracı olarak hem de deve güreşlerinin vazgeçilmez bir donanımı olarak kültürel bir değer kazanmıştır. Geleneksel havut yapımı, hem teknik zanaatkarlık hem de estetik anlatım biçimi olarak, somut olmayan kültürel miras içinde özel bir yere sahiptir. Farsça “hevid” kelimesinden türeyen havut, tarih boyunca hem pratik hem sembolik işlevler yüklenmiştir. Yük havutları ve güreş havutları olmak üzere iki ana türü vardır. Güreş havutları, devenin hörgüç yapısına göre özel olarak tasarlanır. Bu bağlamda havut, sadece bir taşıma aracı değil, aynı zamanda bir kimlik göstergesidir. Havut, özellikle göçebe veya kırsal yaşam tarzının yaygın olduğu toplumlarda kullanılan, devenin sırtına konulan bir tür semerdir. Ahşap, keçe, saz, kıl çaput, keten çuval gibi doğal malzemelerden yapılan havut, devenin yük taşıırken rahat etmesini sağlar. Aynı zamanda güreşlerde devenin hareket kabiliyetini destekler ve yaralanmasını önler. Literatürde havut, özellikle devecilik bağlamında ele alınmış; yapım süreci, kullanılan malzemeler, işlevsel faydaları ve estetik yönleri çeşitli çalışmalarla belgelenmiştir (Başaran, 2007; Çetin & Kalender, 2016; Güven, 2010). Motifler ve sembollerle ilgili çalışmalarda ise havut üzerindeki desenlerin taşıdığı anlamların sosyal, dini ve kültürel temsillerle iç içe geçtiği vurgulanmaktadır (Adıgüzel, & Yılmaz Kolancı, 2017; Coşkun, 2024).

Bu bağlamda havut, kültürel kimliğin görsel bir dili, halk inançlarının ve toplumsal aidiyetin sembolik bir temsili olarak değerlendirilmektedir. Havutçuluk, UNESCO’nun somut olmayan kültürel miras kavramı çerçevesinde değerlendirilebilecek geleneksel bir zanaattır. Kültürel mirasın aktarımı, yerel

bilgi sistemleri ve toplumsal aidiyet kavramları araştırmanın kuramsal temelini oluşturmaktadır (UNESCO, 2003).

Havut, somut olmayan kültürel miras bağlamında değerlendirilebilecek bir zanaat ürünü olarak; teknik bilgi aktarımı, sembolik anlatım dili ve topluluk aidiyeti gibi unsurları bünyesinde barındırmaktadır. Günümüzde havutçuluk, ekonomik ve kültürel anlamda varlığını sürdürmekle birlikte, usta sayısının giderek azalması nedeniyle korunması ve belgelenmesi gereken geleneksel zanaatlar arasında yer almaktadır. Havutçuluk, yalnızca işlevsel bir zanaat değil; aynı zamanda toplumsal kimlik inşasında ve kültürel aktarımda aktif bir rol üstlenmektedir. Devenin süslenme biçimi, kullanılan renkler ve tören ritüelleri aracılığıyla sosyal statü, dini inanç ve estetik anlayış ifade edilmektedir. Ustalar havut yapımında, motifleri bilinçli bir şekilde seçtiği ve her birinin kültürel bir anlam taşıdığı görülmektedir. Suyolu, koçboynuzu, muska ve göz motifleri gibi semboller, korunma, güç, bereket ve kimlik temsili gibi değerleri yansıtmaktadır. Motiflerin hem işlevsel hem de estetik boyutları, kültürel süreklilik açısından önemli bir araç olduğunu göstermektedir (Ekici & Fedakâr, 2014). Ayrıca havut giydirme törenleri, bireyler arası sosyal dayanışmayı güçlendiren, yerel kültürün sergilendiği kolektif etkinlikler olarak değerlendirilmektedir.

Yöntem ve Çalışmanın Kapsamı;

Bu çalışma, geleneksel bir zanaat olan havut ve havutçuluk geleneğini; kültürel, işlevsel ve sembolik boyutlarıyla incelemeyi amaçlayan nitel araştırma yöntemine dayanmaktadır. Araştırma sürecinde betimsel ve yorumlayıcı yaklaşımlar birlikte kullanılmış; havutçuluk, devecilik kültürü ve deve güreşleri bağlamında çok yönlü bir kültürel pratik olarak ele alınmıştır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi, UNESCO’nun Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi (2003) kapsamında tanımlanan kültürel aktarım, topluluk aidiyeti ve sürdürülebilirlik kavramları üzerine kurulmuştur.

Araştırmada öncelikle literatür taraması yöntemi kullanılmış; devecilik kültürü, havut yapımı, havut süslemeleri, motif ve sembolizm, deve güreşleri ve havut giydirme törenleri üzerine yapılmış akademik çalışmalar, bildiriler ve alan araştırmaları incelenmiştir. Bu kapsamda elde edilen veriler, çalışmanın kavramsal ve tarihsel arka planını oluşturmuştur.

Çalışmanın uygulamalı boyutunu ise saha araştırması oluşturmaktadır. Saha çalışması, Aydın ili Germencik ilçesi Turanlar Mahallesi’nde yürütülmüş; aktif olarak havut üretimi yapan ustalarla yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler sırasında havut yapım süreci, kullanılan

malzemeler, araç-gereçler, üretim aşamaları, ustalık bilgisi, usta-çırak ilişkisi ve zanaatin güncel durumu hakkında nitel veriler elde edilmiştir. Bunun yanı sıra, havut yapım süreci yerinde gözlemlenmiş; üretim aşamaları, süsleme teknikleri ve tören uygulamaları fotoğrafla belgelenmiştir.

Araştırmanın kapsamı, Ege Bölgesi'nde deve güreşleriyle ilişkilendirilen havutçuluk geleneği ile sınırlandırılmıştır. Bu çerçevede havut; yalnızca teknik bir üretim nesnesi olarak değil, deve güreşleri, havut giydirme törenleri, halı geceleri ve geçit ritüelleriyle birlikte ele alınmış; havudun toplumsal bellekteki yeri ve temsil gücü değerlendirilmiştir. Özellikle güreş havutları üzerinden yapılan incelemelerde, süsleme unsurları, renk tercihleri ve motiflerin taşıdığı kültürel ve simgesel anlamlar analiz edilmiştir.

Çalışmada elde edilen veriler, betimsel analiz yöntemi ile değerlendirilmiş; saha gözlemleri ve görüşme bulguları literatürle karşılaştırılarak yorumlanmıştır. Motif ve sembol analizlerinde ise Türk halk sanatları ve geleneksel bezeme repertuarı esas alınmıştır. Bu doğrultuda havut üzerindeki motifler, korunma, bereket, güç, aidiyet ve inanç gibi temalar bağlamında ele alınmıştır. Sonuç olarak bu araştırma, havutçuluğu yalnızca yok olmaya yüz tutmuş bir zanaat olarak değil; yaşayan, ritüellerle beslenen ve toplumsal kimlik üreten bir somut olmayan kültürel miras unsuru olarak değerlendirmekte; zanaatin güncel durumu, karşı karşıya olduğu sorunlar ve sürdürülebilirliğine yönelik önerileri kapsamlı bir biçimde ortaya koymayı hedeflemektedir.

1. DEVECİLİK KÜLTÜRÜ BAĞLAM

Develer hörgüç yapılarına göre de farklılık gösterir. Çift hörgüçlü develer “buhur” olarak adlandırılırken, tek hörgüçlü olanlara badem hörgüçlü denir. Bazı develerin hörgücü ise diğerlerine göre daha geride konumlanmıştır. Bu nedenle havut yapımında, devenin hörgücünün şekli, yüksekliği ve konumu titizlikle değerlendirilmelidir. Özellikle güreş havutlarında, hem hörgüç yapısına hem de hayvanın güreşme biçimine uygunluk büyük önem taşır. Havutçuluk, deve güreşi kültürüyle doğrudan ilişkilidir. Develer güreş öncesinde törenle süslenir; davul-zurna eşliğinde kentte geçit yapılır, akşamında “halı gecesi” adlı kutlamalar düzenlenir. Bu etkinlikler, toplumsal dayanışmayı ve yerel kimliği pekiştirir.

Havutçuluk, Ege Bölgesi'nin geleneksel devecilik kültürü ile doğrudan bağlantılı bir zanaat koludur. Atmaca'ya (2023) göre havut, yalnızca devenin sırtını koruyan bir semer değil; aynı zamanda deve güreşlerinin ritüel bütünlüğünü tamamlayan kültürel bir simgedir. Develer güreş öncesinde, “havut giydirme” olarak bilinen

özel bir törenle süslenmektedir. Bu süreç, devecilik camiası için yılın en önemli sosyal etkinliklerinden birini oluşturur. Törende, develer ustalar tarafından işlemeli havutlarla donatılır; her biri sahiplerinin ekonomik ve estetik zevkini yansıtan özgün motiflerle süslenir. Havutun ön kısmındaki hatap üzerine asılan çan, devenin yürüyüşü sırasında ritmik sesler çıkararak geçit törenine işitsel bir kimlik kazandırır. Bu ses, hem hayvanın gücünü hem de sahibinin statüsünü sembolize eder. Ayrıca bazı havutlar üzerinde, ait oldukları boy, kabile veya bölgenin damgaları da yer almakta olup, bu simgeler kimlik ve aidiyet göstergesi olarak kullanılır. Havut deve için dönüm noktası oluşturacak kadar önemli bir donanım olma özelliğini gösterir. Havut, usta kişilerce özenle yapılmalıdır aksi halde acemi ellerden çıkan havut deveye yük olmaktan ileri gidemeyecek, yük taşımasını ya da güreşmesini engelleyecek hatta hayvanın yaralanmasına sebep olacaktır (Atmaca, 2023).

1.1. Genel olarak havutlar iki temel türde üretilmektedir:

a. Yük havudu

Yük havudu, devenin yük taşıma gücünden en verimli biçimde yararlanmak amacıyla ortaya çıkmış, işlevsel bir gereksinimin sonucudur. Bu tür havut, yalnızca yük taşımak için tasarlanmıştır; güreşlerde kullanılmaz. Yapı olarak üst kısmı geniş ve uzun, etekleri ise daha kısadır. Bu biçimiyle devenin sırtına binen yükün dengeli bir şekilde dağılmasını sağlar.

b. Güreş havudu

Güreş havudu ise özellikle deve güreşlerinde kullanılan özel bir havut türüdür. Üst kısmı sivri yapıdadır ve yük havudu kadar uzun değildir. Bu havutun hazırlanmasında yalnızca devenin hörgüç yapısı değil, aynı zamanda güreşme stili de dikkate alınır. Çünkü her devenin güreş tarzı, havutun biçim ve dengesini belirleyen önemli bir etkidir (Çetin & Kalender, 2016).

Yük havutlarına göre Güreş Havutları daha renkli ve süslü yapıya sahiptir. Deve güreşe bir gelin gibi özenle hazırlanıp en rahat en süslü olabileceği şekilde meydana getirilir.

Güreş öncesi günlerde kent merkezinde davul-zurna eşliğinde yapılan kortej yürüyüşleri, bölge halkı için bir şölen niteliğindedir. Develer, süslemeleriyle birlikte sokaklarda dolaştırılırken halk tarafından alkışlarla karşılanır; bu durum, yerel aidiyetin ve toplumsal belleğin yeniden üretildiği bir performatif alan yaratır. Akşamında gerçekleştirilen “halı gecesi” etkinlikleri ise, deve sahipleri, zanaatkarlar ve yöre halkının bir araya gelerek sosyal dayanışmayı pekiştirdiği bir kutlama niteliği taşır. Bu kutlamalarda genellikle yemek ikramları, mevlitler ve

geleneksel müzik gösterileri yer alır. Bu ritüel bütünlük içerisinde havut, hem görsel bir estetik unsur hem de kültürel kimliğin taşıyıcısı olarak konumlanmaktadır. Deve süslerinin çeşitliliği, yerel ustalığın ve zanaat birikiminin görünür hâle geldiği bir alandır. Dolayısıyla havutçuluk, yalnızca hayvancılıkla ilişkili bir teknik beceri değil, aynı zamanda Yörük kültürünün toplumsal dayanışma ve aidiyet üretme biçimlerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Atmaca, 2023).

2. HAVUT VE HAVUTÇULUK ÜZERİNE;

Havut, sadece bir yük taşıma aracı olmanın ötesinde, özenle seçilmiş doğal malzemelerin işlevsel bir düzende bir araya getirildiği kültürel bir objedir. İç kısmı sazlıklarla doldurularak deve sırtına doğrudan temas etmesi engellenir; böylece hayvana zarar vermeden yük taşınması sağlanır. Halk arasında sıkça kullanılan “Deveyi havutuyla götürmek” deyimini, havutun geleneksel kültür içerisindeki yerini ve işlevsel önemini yansıtmaktadır. Bu deyim de çağrıştırdığı üzere, havut yalnızca bir semer değil; devenin anatomik yapısı göz önünde bulundurularak özel olarak tasarlanan, hem estetik hem de işlevselliği bir arada sunan geleneksel bir zanaat ürünüdür. Bu bağlamda havut, geleneksel Türk el sanatları arasında dikkate değer bir yere sahiptir (Çilem Soylu, & Şahin 2025; Abirdân H.E 2017)

Havut, devenin hem yük taşırken hem de güreşlerde kullandığı bir semer türüdür. Kış aylarında hayvanın sırtını sıcak tutarak hastalanmasını engelleyen, aynı zamanda estetik bir görünüm kazandıran bir giysi işlevi görür. Havut yapımı günümüzde hem ekonomik nedenlerle hem de çırak yetişmemesi sebebiyle yok olma tehlikesi altındadır. (Çalışkan, 2013).

2.1. Yapım Malzemeleri ve Üretim Süreci

Havut yapımında kullanılan başlıca malzemeler; keçi kılı, keçe, çul, saz ve ağaç parçalarıdır. Keçi kılı, dayanıklılığı nedeniyle tercih edilirken; keçe, sıcaklık izolasyonu sağlayarak devenin sırtını korur. Çul, havutun dış yüzeyinde dokusal bir doku oluşturur. Saz ise iç dolgu olarak kullanılarak ağırlığı dengeleyen yumuşak bir yapı oluşturur (Çilem Soylu, & Şahin 2025).

Yapım süreci devenin vücut ölçülerine göre kalıp çıkarılmasıyla başlar. Ardından yastıkların doldurulması, keçe ile kaplanması ve dikilmesi gelir. Dikiş işlemlerinde çuvaldız, havut demiri ve tokmak gibi geleneksel araçlar kullanılır. Tokmak, malzemenin sıkıştırılması ve form verilmesinde önemli bir işlev görür. Üretim tamamlandıktan sonra havut, keçeden veya yünden üretilmiş

renkli kumaşlar, boncuklar, aynalar ve metal süslemelerle zenginleştirilir. Her bir süsleme, hem estetik hem de sembolik bir anlam taşır (Atmaca, 2023).

a) Kullanılan araçlar (Koyuncu Okca, ve Ertürk, 2018);

Çırak: Havut yapımının her aşamasında kullanılan, iki parçayı birbirine tutturma ve dikme işlemlerinde yardımcı olan araçtır.

İlik Çeken: Havudu hataba bağlama aşamasında kullanılan, ilik ipini geçirmek için tasarlanmış, iğne işlevi gören bir araçtır.

Havut Demiri: Sazları bastırmak ve sıkıştırmak için kullanılan, ucu çatallı, yaklaşık 130 cm uzunluğunda bir demir çubuktur.

Tokmak: Sazların sıkıştırılmasında kullanılan, genellikle ahşaptan yapılmış çekiç tarzı alet.

Kırklık (Makas): Kalın keçe ve keten çuval gibi dayanıklı malzemeleri kesmek amacıyla kullanılan kesici alettir.

Testere (Bıçak): Sazların istenen boyutlarda kesilmesinde kullanılan kesici araçtır.

Biz: Dikiş sırasında çuvaldızın malzeme içerisinden kolayca geçmesini sağlamak için kullanılan sivri uçlu alettir.

Çuvaldız: Havutun dikim aşamasında kullanılan, ucu eğri, büyük boyutlu bir iğnedir.

b) Yapım Süreci ve Teknik Özellikler (Atmaca, 2023);

Havut, dört ana bölümden oluşur:

Yastık: Devenin yan taraflarını oluşturur, eski ve yeni sazla doldurulur.

Bel: Orta kısım, kıl ve çuvalın yer aldığı bölgedir.

Tengah: Ön kısımdır, kıl ile kaplanır.

Zömbek: Üstteki konik çıkıntıdır, ay-yıldız motifleriyle süslenir.

Ön bölümde yer alan çatma kısmı “hatap” olarak adlandırılır; buraya büyük bir çan asılır. Çanın sesi, deve güreşlerinde işitsel bir kimlik unsuru oluşturur. Havut ölçüleri, devenin hörgüç yapısına göre usta tarafından gözle belirlenir. Üretim süresi iki ila üç gün, ortalama ömrü 2–3 yıl, bakım yapılırsa 5 yıla kadar uzamaktadır

Havutçuluğun UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras listesi kapsamında değerlendirilmesinin, hem bölgesel kimliğin güçlendirilmesine hem de kültürel turizmin gelişmesine katkı sağlayacağını önermektedir.

Havutlar genellikle keçi kılından dokunan çul kullanılarak üretilmektedir ve ortalama 35–45 kilogramağırlığındadır. Yapım süreci yaklaşık bir buçuk gün sürmekte olup, devenin hörgüç yapısına göre özel ölçüler alınmasıyla başlar. Bu süreç; yastıkların hazırlanması, keçe ile kaplanması, sazla doldurulması, dikilmesi ve işlemlerle süslenmesi gibi aşamalardan oluşmaktadır. Yapımda genellikle tokmak, havut demiri ve çuvaldız gibi geleneksel el aletleri kullanılmaktadır (Çetin & Kalender, 2016).

Bu aşamadan sonra şu işlemler gerçekleştirilmektedir (Atmaca, 2023):

1. Yastıkların hazırlanması: Devenin her iki yanına gelecek biçimde iki yastık parçaları ayrı ayrı dokunur veya biçimlendirilir; bu parçalar daha sonra bele (ortak gövde kısmına) bağlanır.
2. Keçe ile kaplama: Hazırlanan yastıklar, dış yüzlerinden koyunyünü ya da keçi kılı karışımı keçe ile kaplanır. Bu kaplama hem dekoratif amaç taşır hem de içyapı ile dış yüzey arasındaki sürtünmeyi azaltarak dayanıklılığı artırır. Germenik Turanlar yöresinde, havut dokumasında hem koyun kılı hem de keçi kılı kullanıldığı belirtilmektedir.
3. Sazla doldurma: Havutun iç dolgu malzemesi olarak saz (ot ve su bitkilerinden elde edilen kuru materyaller) tercih edilir. Bu saz dolgusu, ağır olması beklenen yüklere karşı içsel tampon görevi görürken, aynı zamanda havutun devede kaymasını engelleyecek bir yapı oluşturur.
4. Dikim: Kaplanan yastık parçaları ve orta bölüm, uygun yönde gerilim uygulanarak ve geleneksel el dikiş teknikleriyle birleştirilir. Bu dikim aşamasında genellikle tokmak (şekillendirme aracı), havut demiri (isli dikişlerde kullanılan eğik metal çubuk) ve çuvaldız gibi geleneksel el aletleri kullanılır.
5. Süsleme ve işlemler: Son aşamada havut, motifler, nakışlar, boncuklar, ayna ve benzeri süs öğeleriyle estetik kazanır. Zömbek kısmı (havutun üst bölümündeki çıkıntıyı örtmek için kullanılan bez) sıklıkla ay-yıldız motifleriyle işlenir. Ayrıca, havutun ön kısmında yer alan “hatap” adı verilen çatma bölgesine büyük bir çan asılır; deve yürürken bu çanın çıkardığı ses, folklorik ve görsel bir etki oluşturur (Abirdân H.E 2017).

Havut üretimi; teknik zanaatkârlığın, yerel kültürel sembolizmin ve doğal malzeme bilgisinin iç içe geçtiği özgün bir süreçtir. Bu sürecin korunması, yalnızca bir geleneksel el işi geleneğinin devamı değil, aynı zamanda biyomimetik malzeme ve sürdürülebilir üretim modelleri açısından da önemli bir kaynak olabilir. Tüm Havut yapım aşamalarını Koyuncu Okca, ve Ertürk, 2018’e göre işlem basamaklarına uygun sıralayacak olursak;

1. Hazırlık Aşaması

1. Havut yapılacak devenin ölçüsü alınır.
2. Ustalar genellikle mezura yerine kendi karış ölçülerini kullanır.
3. Devenin karnının dolu/boş olması ve kilosuna dikkate alınır.
4. Devenin ölçü, renk, model bilgileri usta defterine kaydedilir.
5. Gerekli araç-gereçler hazırlanır (Çırak, ilik çeken, havut demiri, tokmak, kırkık -makas, testere/bıçak, biz, çuvaldız.)
6. Malzemeler temin edilir (Saz, keçe, çul, kıl dokuma, keten çuval, ahşap parçalar, kasıl iplikler, boncuklar, süs malzemeleri).

2. Yastık (Dolgu) Hazırlama

1. Saz demetleri kullanıma hazırlanır, kurutulur ve kesilir.
2. Yastıklar oluşturulmak üzere sazlar havudun iç dolgusuna konur.
3. Tokmak ile sıkıştırılır, havut demiri ile bastırılır.
4. Fazlalıklar kesilerek düzgün yüzey elde edilir.
5. Yastıklar ikiye katlanarak birbirine bağlanır (çatılır).

3. Tengah (Ön Kısım) Hazırlığı

1. Havudun ön yüzü olan tengah, renkli ipliklerle işlenir.
2. İşlenmiş çul (kıl dokuma) parçalar tengah kısmına yerleştirilip dikilir.

4. Bellik ve Keçe Yerleştirme

1. Bellik adı verilen çul dokuma parçaları tengah kısmına yerleştirilir.
2. Keçe, havudun dışına kaplanır.
 - a. Renkli ipliklerle süslenir, desensiz düz keçeler tercih edilir.
 - b. Keçenin kalitesi havutun dayanıklılığını belirler.

5. Kolanların Hazırlanması ve Bağlanması

1. Havutu devenin sırtına sabitlemek için çeşitli kolanlar dokunur:
 - a. Gölbent (ön kolan)
 - b. Döş (orta kolan)
 - c. Kasık-terk (arka kolan)
 - d. Döşü bent (göbek kolanı)

2. Çift iğne tekniği ile dikilir, boncuk, ponpon, ayna, deniz kabuğu gibi süslerle bezenir.

6. Çul Eteği Dokuma ve Süsleme

1. Havutun altına serilen dokuma.
2. Yün ve keçi kılı kullanılır, uçları renkli boncuk ve ponponlarla süslenir.

7. Levha ve Süsleme Aşamaları

1. Havudun arka kısmına paralık (isim levhası) asılır. Üzerinde devenin ismi, “Maşallah” ibaresi veya sahibinin adı bulunur.
2. Havutun önüne ve yanlarına çeşitli süs aksesuarları takılır:
 - a. Köleste (örgü bileklik)
 - b. Hamaylı (muska, boyunluk)
 - c. Paçalık (diz süsü)
 - d. Zömbeklik (arka uç süsü)
 - e. Ponponlar (guda)

8. Metal Donanımların Takılması

1. Havan (hatap çanı): Havutun önüne takılır, dövme metalden yapılır.
2. Zilgur (zilgor) ve Tokrak (küçük çan): Havudun yanlarına ve kuyruk ucuna takılır.
3. Geleneksel olarak el yapımıdır, günümüzde bazıları fabrikasyon üretimdir.

9. Hatap (Ahşap Koruma) Yapımı

Havudun üzerine yerleştirilen, iki yarım çember şeklindeki tahta parçalardır. Genellikle çıtlık, çınar, kavak, çam ağaçlarından yapılır.

Geleneksel havut üretimi yalnızca teknik beceri değil, aynı zamanda kültürel bilgi ve kolektif hafızayı da içerir. Kültürel antropoloji bakımından, havutçuluk zanaatinin yöresel motif seçimi, sembolik işaretler (örneğin maşallah örtüsü, peş örtüsü gibi) ve nakış diliyle bölgesel kimliği yansıttığı görülmektedir. Örneğin, Egeyedönüş web kaynağında, havut üzerinde yer alan “maşallah” bezinin hem nazardan korunma inancı hem de estetik işlevi taşıdığı belirtilmiştir. Havutun arka bölümünde yer alan ve genellikle devenin ismi ile güreşe katıldığı yerin işlendiği bez parçasına “peş” adı verilmektedir. Peş, işlevsel bir bez parçası

olmasının yanı sıra, deve sahiplerinin hayvanlarını tanımlamak ve yerel aidiyet duygusunu yansıtmak için kullandıkları kişisel bir ifade aracıdır. Özellikle Ege Bölgesi deve güreşi kültüründe, peş üzerinde yer alan yazılar ve süslemeler, her devenin kendine özgü kimliğini ortaya koyar. Havut, sadece bir yük taşıma aracı olmanın ötesinde, özenle seçilmiş doğal malzemelerin işlevsel bir düzende bir araya getirildiği kültürel bir objedir (AbirdânH.E2017).

3. HAVUTUN KÜLTÜREL VE SİMGESEL ANLAMLARI

Havut, yalnızca bir yük taşıma aracı olmanın ötesinde, özenle seçilmiş doğal malzemelerin işlevsel bir düzende bir araya getirildiği, somut olmayan kültürel miras niteliği taşıyan bir el sanatı ürünüdür. Anadolu’nun farklı bölgelerinde görülen havut üretiminde kullanılan keçi kılı, koyun yünü, keçe ve saz gibi organik malzemeler; hem işlevsel dayanıklılıkları hem de ekolojik uyumları nedeniyle tercih edilmektedir. Dolayısıyla havut, sadece pratik bir kullanım aracı değil; biçim, malzeme ve süsleme düzeniyle yerel kimliğin, toplumsal statünün ve inanç sistemlerinin bir yansımasıdır. Bu çok katmanlı yapı, havutçuluk zanaatinin hem ekonomik hem de kültürel sürdürülebilirliği açısından korunması gereken bir miras alanı olarak değerlendirilmektedir (Çetin & Kalender, 2016).

Havutlar, özellikle göçebe veya kırsal yaşam tarzının hâkim olduğu toplumlarda önemli bir işleve sahiptir. Ahşap, deri, keçe, yün veya halı gibi doğal malzemelerden üretilen havutlar; kültürel kimliği, dini inançları ve doğa unsurlarını sembolize eden desen ve motiflerle süslenir. Bu yönüyle havut, işlevsellikten sanata uzanan bir yaşam anlayışının ürünü olarak kabul edilir (Uygur & Koyunca Okca, 2019). Geleneksel havutlar, ait oldukları kültürün sosyal, ekonomik ve sanatsal değerlerini yansıtan güçlü birer kültürel nesne niteliği taşır. Üzerlerindeki desenler ve semboller yalnızca estetik süslemeler değil; kimlik, aidiyet ve inanç bildiren iletişim araçlarıdır (Dilek & Coşkun, 2024).

Türk kültüründe havutlar, hem işlevsellikleri hem de taşıdıkları sembolik anlamlar bakımından dikkat çeker. Kullanılan motifler sıklıkla doğa, inanç ve günlük yaşamla ilişkilidir. Örneğin; “suyolu”, “muska”, “göz”, “zigzag”, “daire”, “uçgen”, “baklava” ve “koçboynuzu” gibi motifler havut süslemelerinde yaygın biçimde görülür ve doğayı, korunmayı, bereketi ve gücü sembolize eder. Renkler de bu kültürel anlatımın ayrılmaz bir parçasıdır. Kırmızı güç ve sevgiyi, mavi korumayı, sarı bereketi, yeşil doğa ve huzuru, mor ise özgürlük ve adaleti temsil eder (Coşkun, 2024; Adıgüzel & Yılmaz Kolancı, 2017). Bu renklerin bir araya gelişi ve motiflerin düzenleniş biçimi, kimi zaman havut sahibinin sosyal statüsü, ekonomik durumu veya dini inancı hakkında da ipuçları verir.



Fotoğraf 2: Havut Örneği (Abirdân H.E 2017).

Havut, yalnızca işlevsel bir deve donanımı olmanın ötesinde, Anadolu'daki köklü devecilik geleneğiyle bütünleşmiş önemli bir kültürel sembol niteliği taşımaktadır. Yüzyıllardır süregelen bu gelenek, hem ekonomik yaşamın bir parçası hem de toplumsal kimliğin bir göstergesi olmuştur. Özellikle deve güreşleri, sadece bir spor etkinliği değil, aynı zamanda yerel kimliğin, estetik anlayışın ve sosyal statünün dışa vurum alanı olarak görülür. Bu bağlamda havut, hem devenin fiziksel konforunu hem de kültürel temsil gücünü simgeleyen bir unsur haline gelmiştir. Develer, özellikle güreşlerde statü göstergesi olarak özenle süslenir. Her havut, devenin sahibi ve bulunduğu yörenin kültürel kimliğini yansıtan özgün motiflerle bezenir. Havut süslemelerinde en çok kırmızı, sarı ve pembe tonları tercih edilirken, mavi renk nadiren kullanılır. Bu renklerin seçimi, hem bölgesel estetik anlayışını hem de inanç temelli sembolizmi yansıtır. Süslemelerde kullanılan ay-yıldız, nazar boncuğu, çiçek, lale ve geometrik biçimler, geleneksel Türk bezeme sanatının karakteristik unsurlarını taşır. Özellikle zömbek adı verilen bölümde yer alan süslemeler, havutun görsel ağırlık merkezini oluşturur. Bunun yanı sıra peş ve maşallah bezleri, yalnızca estetik bir detay değil; devenin kimliğini, sahibinin sosyal statüsünü ve yöresel aidiyetini simgeleyen kültürel öğelerdir. Bu süslemelerde yer alan her motif, ustanın el emeği, geleneksel bilgi birikimi ve yaratıcılığıyla biçimlenir. Dolayısıyla her havut, yalnızca bir zanaat ürünü değil; aynı zamanda ustanın kimliğini, kültürel belleği ve toplumun sanatsal duyarlılığını yansıtan somut olmayan kültürel mirasın özgün bir örneğidir (Uygur, & Koyunca Okca, 2019).

3.1. Motifler ve Anlamları

Havut süslemelerinde kullanılan bazı sembolik motiflerin genel anlamları şu şekildedir:

Motif Adı	Biçimsel Özellik	Sembolize Ettiği Anlam	Kullanıldığı Bölüm
Çiçek Desenleri	Doğal çiçek formları, simetrik veya stilize bezemeler	Güzellik, doğanın yeniden doğuşu, umut	Havut yüzeyi, yan süslemeler
Sarmaşık ve Yaprak	Kıvrımlı, devam eden çizgiler, yaprak dizileri	Sonsuzluk, süreklilik, sürekli gelişim	Kenar bordürleri, geçiş alanları
Kuş Motifleri	Kanatlı figürler, stilize kuş betimleri	Özgürlük, haberci ruhlar, duaların göğe yükselmesi	Üst yüzey, merkezi alanlar
Yılan / Ejderha	Kıvrımlı, spiral ya da ejderimsi figürler	Kötülüklerden korunma, güç	Koruyucu alanlar, köşe bölümleri
Koçboynuzu	Karşılıklı spiral veya kanca biçimli çıkıntılar	Erkeklik, güç, bereket	Yan paneller, köşe süslemeleri
Eli Belinde	Kolları belde insan figürü veya soyutlanmış form	Anaçlık, doğurganlık, dişilik	Orta alanlar, simgesel merkez
Muska	Üçgen veya küçük geometrik paket formlar	Korunma, inanç	Gizli veya iç yüzeyler
Suyolu	Paralel veya zikzaklı akış çizgileri	Bereket, yaşam akışı, süreklilik, saflık	Kenar şeritleri, alt bölümler
Hayat Ağacı	Dikey eksenli gövde ve dallanma sistemi	Yaşamın sürekliliği, doğayla bağlılık, kutsal bağ	Merkezi yüzey
Göz Motifi	Dairesel ya da elips biçimli göz formu	Nazar ve kötü bakıştan korunma	Dışa bakan yüzeyler
Baklava (Elmas)	Eşkenar dörtgen veya iç içe baklavalılar	Bereket, zenginlik, üretkenlik, denge	Yüzey dolguları
Zigzag	Kesintisiz kırık çizgiler	Hareket, değişim, doğanın gücü, su akışı	Bordürler, geçiş alanları
Yıldız / Güneş	Çok kollu yıldız veya dairesel ışınlı form	Aydınlık, umut, yaşam kaynağı, kutsallık	Üst ve merkezi alanlar
Daire / Halka	Kapalı, yuvarlak form	Sonsuzluk, bütünlük, evren döngüsü	Merkez süslemeleri
Kare / Dörtgen	Düz kenarlı, köşeli geometrik biçim	Düzen, denge, dünya, koruma alanı	Yapısal bölümler
Ok / Üçgen	Sivri uçlu, yön belirten formlar	Erkek gücü, koruma, yön bulma, hedef	Kenar ve köşe süslemeleri

Bu bağlamda, havut süslemelerinde kullanılan motiflerin her biri, yalnızca görsel bir unsur değil; aynı zamanda derin bir kültürel hafızanın taşıyıcısıdır. Türk süsleme sanatında ve özellikle kilim dokumalarında da görülen bu motifler,

inanç sistemlerinden doğa algısına, estetik anlayıştan toplumsal sembolizme kadar uzanan geniş bir anlam yelpazesine sahiptir. Dolayısıyla havut üzerindeki motifler, Türk kültüründe kilim motiflerinde olduğu gibi; bereket, koruyuculuk, nazardan sakınma, sevgi, bağlılık ve güç gibi kavramları simgesel biçimde yansıtır. Bu süslemeler hem ustanın geleneksel sanat bilgisini hem de toplumun ortak değerlerini görünür kılar. Bu nedenle havut bezemelerinde yer alan her bir motifin anlam dünyasını çözümlemek, sadece zanaatın estetik yönünü değil; aynı zamanda Türk kültürünün sembolik anlatım dilini de anlamak açısından büyük önem taşımaktadır. Aşağıda yer alan örnekler, renk ve desen özellikleri dikkate alınarak güreş havutları arasından seçilmiş, üzerlerinde yer alan motifler ise Türk kültüründeki sembolik anlamları doğrultusunda ve yapılan saha araştırmasından elde edilen bilgiler doğrultusunda yorumlanmıştır.



Fotoğraf 3: Havut Üzerindeki yazılar (Coşkun, 2025).

Görselde yer alan havut üzerindeki yazılar, havudun yalnızca işlevsel bir donanım olmadığını, aynı zamanda kültürel kimlik, aidiyet ve inanç unsurlarını yansıtan sembolik bir yüzey olarak kullanıldığını göstermektedir. “Karapınar” ifadesi, devenin ait olduğu yerleşim yerini ya da sahibinin temsil ettiği bölgeyi belirtirken, “17” sayısı devenin güreşlerde tanınmasını sağlayan ayırt edici bir numara işlevi görmektedir. Havut üzerinde yer alan “Maşallah” yazısı ise Anadolu deveçilik geleneğinde yaygın olarak görülen, nazardan korunma ve iyi dilek ifade eden inanç temelli bir unsurdur. Bu yazılar ve düzenlemeleri, havudun estetik bir süsleme nesnesi olmasının ötesinde, toplumsal kimliği görünür kılan, inanç sistemlerini yansıtan ve deve güreşleri bağlamında temsil gücü taşıyan kültürel bir anlatım aracı olduğunu ortaya



Örnek 1 Fotoğraf 4:Havut A.(Coşkun, 2025).



Örnek 2 Fotoğraf 5:
Havut B.(Coşkun, 2025).

Örnek Fotoğraf 1
İncelendiğinde; Çok renkli basit nakış işleme ile su yolu motifi ve geometrik desenler görülmekte. Su yolu motifi ile suyun insan yaşamındaki önemine vurgulanmış olabilir çünkü hem su yolu motifinin anlamı hayatı tanımlamaktadır hem de kullanılan renkler; Kırmızı: Güç, sevgi ve sıcaklık gibi anlamlar taşır. Sarı: Toprak ve bereketi simgeler. Yeşil: Doğayı ve hayatı simgeler. Mavi: Doğal çevre ve gökyüzünü simgeler, huzur ve barışı temsil eder. Havutta görülen Zigzaglar ve Dalgali Çizgiler: Su, yaşam kaynağı ve zorlukların üstesinden gelmeyi, daire veya halkalar ise sonsuzluk ve birlik ifadesindedir.

Örnek Fotoğraf 2 İncelendiğinde; Karşımıza çok renkli nakış tekniği süsleme çıkmakta. Kullanılan motif “Muska” olarak karşımıza çıkmaktadır. Muska motifi sahibini tehlikeli dış etkenlerden korumak için sihirli ve dini bir etkisi olduğuna inanılan bir motiftir. Üçgen Motifler: Dağları, koruyuculuğu ve kutsallığı simgeler. Çizgiler ve Çaprazlar: Hareketi, yolculuğu ve kaderin değişkenliğini ifade eder.



Örnek 3 Fotoğraf 6:
Havut C.(Coşkun 2025).

Örnek İncelendiğinde; Yine Karşımıza çok renkli nakış tekniği süsleme çıkmakta. Bu örnekte geometrik desen arasında olan; Muska – Nazarlık üçgen bir biçimde uçlarda. Elmas veya Baklava Deseni: Bereketi ve bolluğu temsil eder. Bukağı ve Göz motifi ise orta kısımda görülmektedir. Bukağı Ailenin nemini vurgulamakta ve umudun simgesini taşımaktadır. Göz motifi ise Nazardan gelecek zararları önlemenin ifadesini sembolize etmektedir. Renklere baktığımızda; Kırmızı: Enerji, güç ve hayat.

Mavi: Nazar ve kötülüklerden koruma. Yeşil: Doğa, huzur ve inanç. Sarı: Bereket ve ışık.

4. HAVUT GİYDİRME TÖRENİ: KÜLTÜREL BİR RİTÜEL OLARAK İŞLEVİ

Havut, deve kültüründe sembolik bir eşik niteliği taşıyan önemli bir donanım unsurudur. Nasıl ki insan yaşamında evlenme ve askerlik gibi geçiş dönemleri özel törenlerle kutlanıyorsa, deve için de havut giydirme işlemi benzer şekilde törenle gerçekleştirilen önemli bir geçiş ritüelidir (Koyuncu Okca, 2018). Bu ritüeller, devenin belirli bir yaşa ve olgunluğa ulaştığını ve artık toplumsal bir görevi yerine getirecek konuma geldiğini simgeler. Bu yönüyle havut giydirme, devenin toplumsal rollerle bütünleşmesini sağlayan kültürel bir uygulama olarak değerlendirilmektedir.

Havut giydirme törenleri, özellikle Ege Bölgesi'nde; başta Aydın, İzmir ve Denizli olmak üzere, geleneksel deve güreşleri sezonunun açılışına denk gelen dönemlerde düzenlenmektedir. Ekim ayında başlayarak Kasım ayı sonuna kadar süren bu süreçte, "havutlama" adı verilen törenler hem işlevsel hem de estetik açıdan büyük bir titizlikle gerçekleştirilmektedir. Törenin uygulanışında

belirli bir ritüel sırası bulunmaktadır. Yük develerine genellikle 2–3 yaşlarında, güreş develerine ise 6–7 yaşlarında havut giydirilmektedir.

Tören öncesinde havudu takılacak deve, savran adı verilen bakıcısı tarafından diz çöktürülür. Ardından hayvanın ürkmesini önlemek amacıyla ayakları diz hizasından bir ip ile bağlanır. Bu işlemlerin ardından havut, deneyimli kişilerce devenin hörgücüne uygun şekilde yerleştirilir. Havut, hörgücün üzerine konulduktan sonra çeşitli kolanlar yardımıyla sabitlenir. İşlem tamamlandığında ayaklara bağlanan ipler çözülür ve deve, nazardan korunması amacıyla kurban edilen hayvanın kanının üzerinden atlatılır. Son olarak devenin sakinleşmesi için bir süre gezdirilerek tören tamamlanır.

Bu törenler yalnızca bir yük takma işlemi değil, aynı zamanda kapsamlı bir sosyal etkinliktir. Bu bağlamda yöresel yemekler hazırlanır, zeybek oyunları sergilenir, türküler ve maniler söylenir, mevlit okunur, deve sahibine hediyeler verilir ve toplu kurbanlar kesilir. Dualar eşliğinde gerçekleştirilen bu uygulamalar, havutun yalnızca fiziksel bir nesne değil, aynı zamanda kültürel bir obje olarak değer kazandığını göstermektedir (Koyuncu Okca & Ertürk, 2018; Ertürk & Demir, 2016).

Havut giydirme törenleri, zanaatkârların emeğinin sergilendiği önemli alanlar arasında yer almaktadır. Özenle işlenmiş havutlar, tören sırasında deveye takılırken; işçilik kalitesi ve süslemelerdeki estetik öğeler halkın beğenisine sunulmaktadır. Havut üzerine işlenen motifler ve kullanılan renkler, yalnızca görsel süsleme amacı taşımamakta; aynı zamanda devenin ve sahibinin sosyal kimliğini, inançlarını ve kültürel aidiyetini yansıtan sembolik mesajlar içermektedir (Güven, 2010). Bu bağlamda havut, törenle birlikte bir temsil nesnesine dönüşmekte ve toplumun kolektif belleğinde yer edinmektedir.

Törenin sonunda gerçekleştirilen davul-zurna eşliğindeki geçitler ve deve yürüyüşleri, halkın etkinliğe doğrudan katılımını sağlayarak toplumsal dayanışmayı pekiştirmektedir. Zanaatkârlar onurlandırılmakta ve halkla buluşmakta; böylece kültürel miras kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır (Coşkun & Dilek, 2017). Bu yönüyle havut giydirme törenleri, yalnızca geleneksel bir uygulama olarak değil, toplumsal kimliğin ve dayanışmanın yeniden üretildiği bir alan olarak değerlendirilmelidir.

4.1. Havutçuluk Geleneği: Kültürel Süreklilik, Sürdürülebilirlik ve UNESCO Bağlamı

Havutçuluk, Türk kültür tarihinde hem işlevsel hem de sembolik açıdan önemli bir yere sahip olan geleneksel bir zanaattır. Devecilik kültürüyle

doğrudan ilişkili olan bu sanat dalı, yalnızca yük taşıma amacıyla kullanılan bir donanımın üretimini değil; aynı zamanda estetik beğenin, teknik becerinin ve toplumsal kimliğin yansımaları içeren çok katmanlı bir kültürel pratiği ifade etmektedir. Havut, bir yandan develerin fiziksel konforunu sağlamaya yönelik işlevsel bir unsur olarak öne çıkarken, diğer yandan motifleri, renkleri ve süsleme düzenleri aracılığıyla yöresel kimliğin, inanç sistemlerinin ve toplumsal statü göstergelerinin sembolik bir anlatımını sunmaktadır.

Ancak modernleşme süreciyle birlikte taşıma biçimlerinin değişmesi, deve varlığının azalması ve genç kuşakların geleneksel mesleklere olan ilgisinin giderek azalması, havutçuluğu ciddi bir yok olma tehlikesiyle karşı karşıya bırakmıştır. Günümüzde Türkiye’de özellikle Ege Bölgesi’nde düzenlenen deve güreşleri sayesinde kısmen canlılığını koruyan bu gelenek, çok az sayıda usta tarafından icra edilmekte; bu durum kültürel süreklilik açısından önemli bir tehdit oluşturmaktadır.

UNESCO’nun Somut Olmayan Kültürel Miras tanımı dikkate alındığında, havutçuluk; teknik bilgi birikimi, sembol üretimi ve topluluk kimliği gibi temel unsurları bünyesinde barındıran önemli bir kültürel değer olarak değerlendirilebilir (Ekici & Fedakâr, 2014). UNESCO’nun Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi’nde vurgulanan kuşaktan kuşağa aktarım, topluluk aidiyeti ve kültürel kimlik oluşturma ölçütleri, havutçuluk geleneğinde açık biçimde gözlemlenmektedir. Havut yapımı, usta-çırak ilişkisi içerisinde öğrenilen ve sözlü aktarıma dayalı bir bilgi sistemiyle sürdürülmekte; deve güreşleri ve havut giydirme törenleri aracılığıyla toplumsal bellekte canlı tutulmaktadır. Bu törenler, yalnızca bir zanaatin değil, aynı zamanda bir yaşam biçiminin ve kültürel aidiyetin görünür hâle gelmesini sağlamaktadır. Kırsal alanlarda kültürün ve gelenek-göreneklerin korunması büyük önem taşımaktadır. Kültür, yalnızca mevcut durumu yansıtan statik bir yapı değil; sürekli yenilenen ve içinde bulunduğu toplumun yaşam sürecini ortaya koyan dinamik bir bütündür (Coşkun & Dilek, 2018). Bu bağlamda havut süsleme geleneği, Anadolu’nun el sanatları mirası içinde önemli bir yere sahip olup, doğal malzemelerin el emeğiyle birleştiği estetik ve işlevsel bir üretim pratiği olarak dikkat çekmektedir. Havutçuluk geleneği, sürdürülebilirlik kavramını yalnızca çevresel değil; kültürel ve toplumsal boyutlarıyla da içeren bütüncül bir üretim anlayışı sunmaktadır. Havut yapımında kullanılan saz, keçe ve kıl gibi doğal malzemeler, doğanın sunduğu koruma, esneklik ve denge özelliklerinin geleneksel üretim sürecine yansıtıldığı bir tasarım anlayışını ortaya koymaktadır. Örneğin keçenin nefes alabilir ve ısı dengeleyici yapısı, devenin uzun süreli yük ve hareket koşullarında korunmasını sağlarken; saz

dolgu malzemesi, hafiflik ve esneklik kazandırarak hayvan anatomisine uyum göstermektedir. Bu yönüyle havut, doğanın işleyişinden öğrenilen çözümlerin geleneksel üretim bilgisiyle uygulandığı biyomimetik bir tasarım örneği olarak değerlendirilebilir. Havutların uzun yıllar boyunca kullanılabilmesi, ihtiyaç hâlinde sökülerek onarılabilmesi ve yeniden işlev kazandırılabilmesi, günümüz sürdürülebilir tasarım yaklaşımlarında öne çıkan “uzun ömürlü ürün”, “onarılabilirlik” ve “atık azaltımı” ilkeleriyle örtüşmektedir. Endüstriyel üretimde yaygın olarak karşılaşılan tek kullanımlık ve kısa ömürlü ürünlerin aksine, havut yapımı döngüsel bir üretim mantığına dayanmaktadır.

4.2. Havutçuluğun Güncel Durumu ve Korunmasına Yönelik Öneriler

Günümüzde havut ustalarının sayısı giderek azalsa da bu zanaat, Ege Bölgesi’nde sürdürülen deve güreşleri aracılığıyla varlığını devam ettirmektedir. Havutun üretim süreci ve süslemeleri, Türk kültürünün derinliklerinde yer alan zanaatkârlık, estetik anlayış ve inanç unsurlarının somut yansımalarıdır. Bu nedenle havutçuluk geleneğinin korunması, yalnızca bir el sanatı geleneğinin yaşatılması değil; aynı zamanda yerel kimliğin, kültürel sürekliliğin ve somut olmayan kültürel mirasın korunması açısından da büyük önem taşımaktadır.

Bu zanaatin yaşatılması, nostaljik bir değer korunmasının ötesinde, kültürel sürdürülebilirliğin sağlanması açısından da elzemdir. Bu bağlamda havutçuluğun korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması için aşağıdaki somut öneriler öne çıkmaktadır:

Kültürel Miras Envanterine Dâhil Edilmesi: Havut yapımı, yerel ve ulusal düzeyde kültürel miras envanterlerine alınarak koruma altına alınmalıdır.

Usta-Çırak Sisteminin Desteklenmesi: Geleneksel öğrenme biçimlerinin sürekliliği için usta-çırak ilişkisi teşvik edilmeli; çırak yetiştiren zanaatkârlara maddi ve sosyal destek sağlanmalıdır.

Mesleki Eğitim Programları: Mesleki ve teknik eğitim kurumlarında geleneksel zanaatlar kapsamında havut yapımına yer verilmeli; bu alana yönelik kurs ve sertifika programları oluşturulmalıdır.

Kamu ve Sivil Toplum İş Birliği: Yerel yönetimler, sivil toplum kuruluşları ve akademik kurumlar arasında iş birliği sağlanarak havutçuluğa yönelik farkındalık çalışmaları yürütülmelidir.

Belgeleme ve Arşivleme Çalışmaları: Ustaların bilgi ve deneyimlerini

kapsayan sözlü tarih, fotoğraf ve video kayıtları oluşturulmalı; bu veriler dijital arşivlerde erişime açılmalıdır.

Sonuç olarak havutçuluk, Anadolu'nun geleneksel yaşam biçimlerinin ve zanaatkârlık mirasının önemli bir temsilidir. Kültürel sürdürülebilirlik hedefi doğrultusunda havut yapımına yönelik politika ve uygulamaların geliştirilmesi, Türkiye'nin somut olmayan kültürel mirasına yapılacak önemli ve kalıcı bir katkı niteliği taşımaktadır.

5. SAHA ARAŞTIRMASI: HAVUTÇULUK GELENEĞİNİN GÜNCEL DURUMU VE USTA DENEYİMİ



Fotoğraf 7: Havut Ustaları Sadık Söner ve Nurettin Marangoz (Coşkun, 2025).

Bu çalışma, Aydın ili Germencik ilçesi Turanlar Mahallesi'nde faaliyet gösteren havut ustası Sadık Söner ile gerçekleştirilen saha araştırması ve yarı yapılandırılmış görüşmeler aracılığıyla havutçuluk geleneğinin günümüzdeki durumu, üretim süreci ve kültürel anlamını incelemektedir. Araştırma, havutçuluğun somut olmayan kültürel miras bağlamındaki sürekliliğini, ustalık bilgisinin aktarım biçimlerini ve zanaatin karşı karşıya olduğu yapısal sorunları ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Sadık Söner, 1997 yılından bu yana evinin eski hayvan damını atölyeye

dönüştürerek havut üretimini sürdüren ve bölgesel ölçekte tanınan ustalardan biridir. Saha gözlemleri ve görüşmeler, havutçuluğun günümüzde büyük ölçüde bireysel ustaların çabalarıyla ayakta tutulduğunu göstermektedir. Havutçuluk, işlevsel bir üretim faaliyeti olmanın ötesinde, “Havut Hayrı” gibi törenlerle tamamlanan ve toplumsal dayanışmayı güçlendiren çok katmanlı bir kültürel pratik niteliği taşımaktadır.

Görüşmelerde Söner, Türkiye’de üç bini aşkın deve bulunmasına karşın aktif havut ustası sayısının sekizle sınırlı olduğunu belirtmiş; bu durumun ustalık bilgisinin kuşaktan kuşağa aktarımını ve zanaatin sürdürülebilirliğini ciddi biçimde tehdit ettiğini vurgulamıştır. Çocuk yaşlarda çıraklıkla mesleğe başlayan Söner, havutçuluğu ekonomik bir faaliyet olmanın ötesinde kültürel ve duygusal bir sorumluluk alanı olarak tanımlamaktadır. Saha araştırması kapsamında havut yapım süreci yerinde gözlemlenmiş; saz, çuval, keçe ve kıl gibi doğal malzemelerin devenin anatomik yapısına uygun biçimde kullanıldığı tespit edilmiştir. Üretim süreci, yoğun emek, deneyim ve bedensel güç gerektiren bir zanaatkârlık pratiği olarak öne çıkmaktadır. Araştırma bulguları, havutçuluğun mevsimlik yapısının ekonomik sürdürülebilirliği zorlaştırdığını ve çırak yetiştirilmesini engellediğini ortaya koymaktadır.

Sadık Söner’e göre havut, deve güreşlerinin güvenli biçimde gerçekleştirilebilmesi açısından vazgeçilmez bir donanım olup, hayvanı soğuktan koruyan işlevsel bir unsur niteliği taşımaktadır. Endüstriyel üretime uygun olmayan bu zanaat, tamamen insan gücüne ve ustalığa dayalıdır. Araştırma sonuçları, havutçuluğun teknik bir üretim sürecinin ötesinde, emek, etik sorumluluk ve kültürel aidiyetle şekillenen bir yaşam pratiği olduğunu ve korunmaya muhtaç bir somut olmayan kültürel miras alanı olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Bu çalışma kapsamında havutçuluk geleneği; kültürel süreklilik, sürdürülebilirlik ve UNESCO’nun Somut Olmayan Kültürel Miras ölçütleri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Havutçuluk, işlevsel bir zanaat olmanın ötesinde, usta-çırak ilişkisiyle aktarılan bilgi birikimi, sembolik anlatım dili ve topluluk temelli üretim yapısıyla kültürel belleğin önemli taşıyıcılarından biri olarak öne çıkmaktadır. Doğal malzemelere dayalı üretim süreci, hayvan anatomisine uyum sağlayan yapısı, onarılabilirliği ve uzun kullanım ömrü sayesinde günümüz sürdürülebilir tasarım anlayışlarıyla örtüşmektedir. Bu

yönüyle havut, doğayla uyumlu ve kaynakları verimli kullanan geleneksel üretim bilgisinin somut bir örneğini sunmaktadır. Bu bağlamda havutçuluğun korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması, yalnızca geçmişe ait bir geleneğin yaşatılması değil; aynı zamanda kültürel çeşitliliğin, yerel bilginin ve somut olmayan kültürel mirasın sürdürülebilirliğine yönelik önemli bir katkı olarak değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

- Abirdân H.E (2017) *Bir “Egeye Dönüş” Hikâyesi. Havut (Deve Semeri)* https://egeyedonus.blogspot.com/2017/02/havut-deve-semeri_9.html E.T:12.06.2025.
- Adıgüzel, G. & Yılmaz Kolancı, B. (2017). “Antikçağda Statünün Rengi: Mor.” *Cedrus*, 5, 261-285. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cedrus/issue/51829/674288>
- Atmaca, D. (2023). “Germencik Turanlar Köyü’nde Yaşatılan Bir El Sanatı Geleneği: Deve Süsü Havut.” *Milli Kültür Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 31–42. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2821135>
- Başaran, F. (2007). “Yaşatılan Kültürel Değerlerimizde Deve ve Havut.” *Mesleki Eğitim Fakültesi Dergisi*, Temmuz 2(3), 125–139.
- Coşkun S.N. (2024) *Yörük Kültürü Ve Kadim Sembolü Mor Cepken*, Artikel Akademi: 335 Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar 3 Karadeniz Kitap Ltd. Şti İSTANBUL.
- Coşkun, SN & Dilek, A.(2017). “Kültürel Mirasımız Mekikli Dokumalar: Karacasu Etnografya Müzesi Örneği”, 1. Uluslararası Sosyoloji ve Ekonomi Kongresi, KAYSERİ.
- Coşkun, SN & Dilek, A.(2018) “Kırsal Kalkınmada Kadın Girişimciliği: Eğridere Zeybek Kıyafetleri Üretimi”, Uluslararası Küçük Menderes Araştırmaları ve Tire Tarihi Sempozyumu, Bildiri Özeti Kitapçığı, 7-8 Mayıs 2018, S. 54, Tire/İZMİR
- Çalışkan, V. (2013). “Somut Olmayan Kültürel Bir Mirasın Güncel Bir Değerlendirmesi: Anadolu Devecilik Kültürü Ve Geleneksel Deve Güreşi Şenlikleri.” *Tuba-Ked Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*(11), 137-166. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tubaked/issue/57270/810055>
- Çetin, N. ve Kalender, E. (2016). “İzmir’in Son Güreş Devesi Havutçusu Torbalı’dan Bekir Yavaş ve Havut Yapımcılığı - I. Uluslararası Selçuk-Efes Devecilik Kültürü ve Deve Güreşleri Sempozyum Bildirileri Sosyal Bilimler 17-19 Kasım 2016 Selçuk-İzmir https://www.academia.edu/87949123/%C4%B0ZM%C4%B0R_%C4%B0N_SON_G%C3%9CRE%C5%9E_DEVES%C4%B0_HAVUT%C3%87USU_TORBALI_DAN_BEK%C4%B0R_YAVA%C5%9E_VE_HAVUT_YAPIMCILI%C4%9EI
- Çilem Soylu, B. & Şahin B.(2025) “*Devecilik Kültürü ve Deve Güreşleri: Geleneksel Mirasın Sürdürülebilirliği.*” *Journal of Turkish Studies* https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale_tr_ozet&makale_id=81104#
- Dilek A & Coşkun SN (2024) “*Tarihsel Süreçte Türk Kadını İçin Bir İletişim Aracı: Oyalar*” Sosyal, Beşeri Ve İdari Bilimler Temel Alanında Akademik Çalışmalar – Vnı 2024/7 Editör: Doç. Dr. Güzide Öncü Eroğlu Pektaş <https://artikelakademi.com/media/books/195.pdf>
- Ekici, M. F., & Fedakâr, H. (2014). “Gelenek, Aktarma, Dönüşüm ve Kültür Endüstrisi Bağlamında Nazar ve Nazar Boncuğu.” *Milli Folklor Dergisi*, 26(101), 40–50. <https://search.trdizin.gov.tr/yayin/detay/155756/gelenek-aktarma-donum-ve-kultur-endustrisi-baglaminda-nazar-ve-nazar-boncugu>
- Ertürk, D. ve Demir, G. (2016). “Bir Enformel Kimlik Aracı Olarak Türkiye’de Deve Güreşleri”, 1. Uluslararası Selçuk-Efes Devecilik Kültürü ve Deve Güreşleri Sempozyumu Sosyal Bilimler Selçuk Belediyesi Selçuk Efes Kent Belleği Yayınları.
- Güven, Ö. (2010). *Geleneksel Deve Güreşlerini Yaşatan Ustalardan Kâzım Özhavutçu*, Bozdoğan, Editör: Cihan Özgün, Cilt: 2, Bozdoğan Belediyesi Kültür Yayını, İzmir.
- Koyuncu Okca, A. (2018). “Geleneksel Deve Güreşlerinde Havutlama ve Havut Hayrı/Havut Ceremony and Charity in Traditional Camel Wrestling”, XII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/ Sanat Etkinlikleri ”Türkiye-Makedonya İlişkileri” (Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı ve Prof. Aysen Soysaldı Armağanı) (31 Ağustos -06 Eylül) 2018 Kocacık-Jupa/Struga Mecedonia
- Koyuncu Okca, A. ve Ertürk, D. (2018). “Deve Güreşlerine Bağlı Olarak Sürdürülen Geleneksel Meslekler II. Uluslararası Selçuk-Efes Devecilik Kültürü ve Deve Güreşleri Sempozyumu Cilt-Volume: 1, Selçuk Belediyesi Selçuk Efes Kent Belleği Yayınları.
- Uygur, H. K., & Koyuncu Okca, A. (2019). “Devecilik Kültüründe Havut Hayrının Ritüelistik Uygulamaları.” *Mukaddime*, 10(1), 213-231. <https://doi.org/10.19059/mukaddime.535262> <https://dergipark.org.tr/en/pub/>

3. BÖLÜM

KİRKİTLİ DOKUMA SANATINDA MOTİFLERİN KULLANIMI VE ANLAMLARI

Dr. Öğr. Üyesi Semra KILIÇ KARATAY

Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

semra.kilic@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0773-5021>

3.1. Kirkitli Dokuma Sanatına Genel Bakış

Kirkitli dokuma sanatı, Anadolu kültürünün en özgün ve işlevsel el sanatlarından biri olarak, halı ve kilimlerdeki motif çeşitliliği ve sembolik diliyle dikkat çeker. Kirkitli dokuma sanatı, yalnızca gündelik kullanım eşyası üretme pratiği değildir. Aynı zamanda toplumsal belleğin, kimlik göstergelerinin ve sembolik anlatımların taşındığı bir kültürel ifade alanı olarak değerlendirilmektedir. Halı ve kilimlerde kullanılan koçboynuzu, elibeline, hayat ağacı, yıldız, geometrik motifler ve nazar simgeleri gibi desenler, toplumun kültürel belleğini somutlaştırır. Motifler hem bireysel hem de kolektif bir dil oluşturur; dokuyucunun duygularını ve toplumsal yaşamı kodlayarak nesiller arası aktarımı sağlar. Bu durum, kirkitli dokuma sanatının yalnızca geleneksel bir el sanatı olmaktan öte, kültürel kimlik inşasında önemli bir araç ve sözsüz iletişim biçimi olarak işlev gördüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Ayrıca bu sanat, kültürel aktarımın “sembolik temsili” ve “görsel kodlama” süreçleriyle iç içe geçmiş çok katmanlı bir pratik olarak değerlendirilmektedir. Kirkitli dokuma sanatı, Türk kültürünün binlerce yıllık tarihî birikiminin en özgün temsilcilerinden biridir. Anadolu’nun farklı coğrafyalarında ortaya çıkan halı ve kilimler, sadece işlevsel ev eşyaları değil, aynı zamanda toplumun estetik zevkini, dini inançlarını, toplumsal değerlerini ve bireysel duygularını yansıtan kültürel belgeler niteliğindedir. Bu dokumalar, özellikle kadın tarafından dokunmuş,

kuşaktan kuşağa aktararak günümüze ulaşmıştır. Her motif, yalnızca estetik bir unsur değil; aynı zamanda sembolik bir anlam taşır, bir tür sessiz iletişim dili oluşturur. Kirkitli dokuma tekniği, çözgü ve atkı ipliklerinin arasına motif ipliklerini yerleştirip kirkiti adı verilen bir araçla sıkıştırılarak dokumalar dokunarak elde edilmektedir. Bu yöntem, dokumanın hem dayanıklılığını artırır hem de desenlerin net ve estetik bir şekilde ortaya çıkmasını sağlar. Teknik açıdan incelendiğinde, kirkitli dokuma hem işlevsel hem de sanatsal değerleri bir arada sumaktadır. Anadolu insanı, bu dokumaları hem gündelik yaşamda hem de kültür kimliğinin bir göstergesi olarak kullanıp sanatı ve yaşamı birleştirmiştir. Bu bağlamda kirkitli dokuma, “somut olmayan kültürel miras” kapsamında değerlendirilebilecek, sosyo-kültürel hafızayı taşıyan bir ifade biçimidir. Dokuma yüzeyindeki sembolik öğeler, “görsel söylem”, “kültürel kod”, “ikonografik dil” ve “kolektif bilinç” bağlamında anlam kazanmaktadır.

Kültürel kod, bir topluluğun tarihsel süreç içinde oluşturduğu ortak kültürel paylaşılan anlam, değer ve davranış kalıplarını belirleyen sistemdir. Görsel söylem, kültürel anlamların sözel anlatımın ötesinde imgeler, biçimler ve semboller aracılığıyla ifade edilmesidir. İkonografik dil, belirli imgelerin, motiflerin ve sembollerin kültürel bağlam içinde taşıdığı anlamları ifade eden ve yorumlanabilir kılan görsel bir iletişim aracıdır. Kolektif bilinç ise bir toplumun ortak deneyimleri, inançları ve değerleri doğrultusunda şekillenen, bireylerin ötesinde paylaşılan düşünsel ve kültürel farkındalık alanı anlamına gelmektedir.

Orta Asya’da, Türklerin yaşadığı bölgede ortaya çıktığı ve geliştiği kabul edilen halı ve düz dokuma geleneği, Selçuklular yoluyla Anadolu’ya gelmiş ve gelişimini burada sürdürmüştür (Deniz, 2000, s. 49). Bu tarihsel aktarım, “kültürel süreklilik”, “mekânsal adaptasyon” ve “görsel aktarım pratikleri” açısından dikkate değerdir. Motif repertuarının bölgesel çeşitliliği, kültürel difüzyon ve ikonografik dönüşüm süreçlerinin somut bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Kilimler ve dokuma yaygılar genellikle soğuktan, dışarıdaki tozdan, rutubetten korunmak için yapılan bir ihtiyaç maddesi olarak ortaya çıkmıştır (Sevim ve Canay, 2013, s. 62).

Zaman içerisinde bu pratik üretim biçimi, “estetik üretim”, “ritüel temsil” ve “sosyo-kültürel sembolleştirme” süreçleriyle birleşerek yeni anlam katmanları kazanmıştır. Kilimlerin mekânsal konumlandırılması, “ev içi kültürel organizasyon” ve “toplumsal mekân kurgusu” bağlamında önemli bir gösterge niteliği taşımaktadır.

3.2. Kirkitli Dokumalarda Motif Repertuarı

Motiflerin anlamları, toplumsal bağlam, dini ve mitolojik inançlar, bireysel deneyimler ve bölgesel estetik anlayışlarıyla şekillenir. Örneğin, elibelinde motifi doğurganlığı ve kadının aile içindeki önemini simgelerken, koçboynuzu motifi güç, koruma ve bereket anlamına gelir. Hayat ağacı, yaşa- mın sürekliliğini ve nesiller arası bağı temsil eder. Bu motifler hem bireysel hem de toplumsal yaşamın bir göstergesi olarak dokumalarda yer alır. Motifler genellikle, dokuyucunun kendisinin bir anlam yükleyerek isimlendirmesiyle tanımlanmıştır. (Ürer, 1999, s. 648-657). Motiflerin, kültürleri tanımlamak, kimlikleri ortaya çıkarmak ve geleneği korumak gibi bir işlevi vardır. Bir bölgenin coğrafi koşulları, hayvanları, bitkiÖrtüsü, duyguları vb. un surlar, motiflerin oluşmasında etkili olmaktadır (Oyman, 2019, s. 8-9). Anadolu’nun farklı bölgelerinde motifler, coğrafyanın ve toplumsal yapının etkisiyle farklılık gösterir. Bu farklılıklar, motiflerin hem kültürel çeşitliliğini hem de sembolik derinliğini gösterir. Türk halı-kilimlerinin genel karakteristik özelliğini koçboynuzu motifi oluşturmuştur. (Çay, 1983, s. 34). Koç motifi birçok değişik çizimlerle yapılmıştır. Koç motiflerinin özelliği her Türkmen boyuna göre de değişir. Her bir boy genelde Türkmenler arasında yaygın olan ana motifleri kendine özgü tarzda işlemektedir (Husuri, 1992, s. 28).

Kirkitli dokuma sanatı, estetik ve sembolik işlevlerinin yanı sıra sosyolojik ve ekonomik boyutlar da taşır. Halılar ve kilimler, toplumların sosyal statüsünü yansıtır; çeyizlik kilimler veya halılar kızın yeteneğini topluma göstermenin bir yoludur. Bu nedenle kirkitli dokuma sanatı, sadece bir el sanatı değil, aynı zamanda bir kültürel aktarım, toplumsal kimlik ve bireysel ifade aracıdır.

3.3. Koçboynuzu Motifi

Koçboynuzu motifi, Türk dokuma sanatının en güçlü ve yaygın sembollerinden biridir. Anadolu kültüründe koç, erkeklik, güç, cesaret ve koruyuculuğun simgesi olarak kabul edilmiştir. Koçboynuzu motifi, kirkitli dokumalarda en yaygın kullanılan ikonografik sembollerden biridir. “Güç”, “üretkenlik”, “erk”, “koruyuculuk” ve “verimlilik” kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Motifin biçimsel düzeni, ikonografik sürekliliğin bir göstergesi olarak kültürel bellekte kalıcı bir yer edinmiştir.

Koçboynuzu simgesinin ilk örnekleri M.Ö 3000’li yıllarda Sümer medeniyetinde görülmüştür (Jule, 2002: 22).

Halı ve kilimlerde stilize edilmiş koçboynuzu motifleri, genellikle spiral ve kıvrımlı çizgilerle işlenir. Bu motif, aileyi kötü ruhlardan koruma ve evin bereketini artırma amacıyla kullanılmıştır. Özellikle çeyiz hazırlayan genç kızların

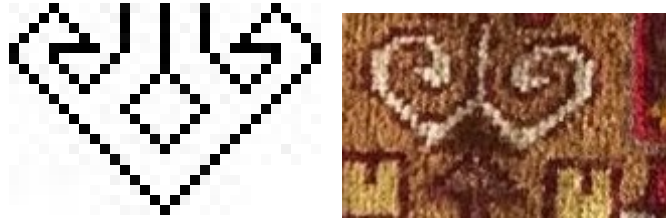
kilimlerinde sıkça görülür; çünkü evliliğe, güce ve üretkenliğe dair dilekleri sembolize eder.



Şekil 1. Koçboynuzu (Kılıç Karatay, 2025)

3.4. Elibelinde Motifi

Elibelinde motifi, kadının doğurganlığını ve anaç rolünü simgeler. Figür, genellikle iki yana açılmış kollar ve belirgin bir bel hattıyla tasvir edilir. Kilimlerde sıkça yer alan bu motif, kadının aile ve toplumsal yaşam içindeki belirleyici rolünü ortaya koyar. Aynı zamanda kadın emeğinin, sabrının ve üretkenliğinin sembolü olarak da işlev görür. Elibelinde motifi, “dişil üretkenlik”, “anaerkil sembolizm” ve “ritüel doğurganlık” kavramlarını temsil eder. Motifin figüratif yapısı, arkaik “ana tanrıça kültü”yle doğrudan bağlantılıdır. Toplumsal cinsiyet rolleri ve kültürel kimlik temsili açısından simgesel bir göstergedir.



Şekil 2. Elibelinde (Kılıç Karatay, 2025)

Anneliğin ve doğurganlığın sembolü olan bu motif, M.Ö. 3000’lerde Ankara yakınlarındaki Ahlatlıbel’de bulunan ana tanrıça heykelciği ile ortaya çıkmış, zaman içerisinde dokumalara uygulanan farklı varyasyonlara dönüşmüştür (Erzincan vd, 2021, s: 136).

3.5. Hayat Ağacı Motifi

Hayat ağacı, kozmolojik ve dini bir sembol olarak dokumalarda yer alır. Gövdesi yeryüzünü, dalları gökyüzünü, kökleri ise yeraltını temsil eder. Hayat ağacı motifi, “kozmik eksen”, “evren ağacı”, “ontolojik bütünlük” ve “yaşam

döngüsü” temalarını içerir. Kök-gövde-dal düzeni, “kozmojik hiyerarşi” nin simgesel bir karşılığıdır. Bu motif, yaşamın sürekliliğini ve nesiller arası bağlantıyı simgeler. Hayat ağacı motifi ritüel bağlamlarda “kuşaklar arası sürekliliği” ve “toplumsal kimlik aktarımını” temsil eder. Halı ve kilimlerde hayat ağacı motifleri bazen kuşlarla veya çiçeklerle birlikte kullanılmaktadır.

Hayat ağacı inancı tüm dünya kültürlerinde en yaygın inançlardan biridir. Gözle görülen çeşitli vasıfları ile gerçekçi bir saygı gören ağaç, aynı zamanda mitolojik bir sembol olarak birçok mucizeyi gerçekleştirir (Ergun 2004, s;145).



Şekil 3. Hayat ağacı (Kılıç Karatay, 2025)

Muska ve Nazar Motifleri

Muska ve nazar motifleri, dokuma sanatında koruyucu işlev gören sembollerdir. Muska motifleri genellikle üçgen şeklinde dokunur ve tılsım görevi üstlenir. Nazar motifleri ise iç içe geçmiş dairesel halkalarla gösterilir. Bu semboller, bireyi ve evi kötü gözlerden ve negatif enerjilerden korumayı amaçlar.

Nazar inancı insanlık tarihi ile başlamıştır. Kıskançlık ve haset gibi olumsuz duyguların gözlerden dışarı çıkarak, muhatabını rahatsız ettiğine inanılır (İnan, 1963, s;3138)

Halk inanışlarından gözden veya nazardan korunmak amaçlı farklı ritüeller bulunmaktadır. Kirkitli dokuma örneklerinde de bu düşünce birden fazla motiflerle yansıtılmaktadır. En yaygın olarak kullanılan motif göz motifidir. (Gök-buket, 1984, s:198)



Şekil 4. Göz (Kılıç Karatay, 2025)



Şekil 5. Muska (Kılıç Karatay, 2025)



Şekil 6. Bukağı (Kılıç Karatay, 2025)

Kelime anlamına da bakınca bukağı motifinin çıkışı da bize bağlılığı simgelediğini göstermektedir. Sonsuza kadar birlikteliği simgeleyen bu motifin, farklı yorumları bulunmaktadır (Sevim ve Canay, 2013, s:64).

3.7. Yıldız Motifi

Yıldız motifi, rehberliği, ilahi ışığı ve umudu temsil eder. Beş, sekiz veya on iki kollu yıldız motifleri farklı anlamlar taşır. Yıldız motifi, “kozmik düzen”, “yön bulma”, “ruhsal aydınlanma” ve “koruyucu sembolizm” anlamlarını taşımaktadır. Geometrik düzeni, “simetri”, “düzen” ve “denge” kavramlarıyla ilişkilidir. Türk süsleme sanatında Türklüğün simgesi olarak kullanılan Sekiz kollu yıldız ayrıca İslam kültüründe cennet ve mükemmelliği simgeler. Anadolu halılarında yıldız motiflerinin simetrik yerleştirilmesi, hem estetik dengeyi hem de kozmik düzeni vurgular.



Şekil 8. Yıldız (Kılıç Karatay, 2025)

Özgüven ve kararlılık anlamında da kullanılmıştır. İslam’ın geleneksel inancında, yedi cehenneme karşılık sekiz cennet kapısı vardır (Çoruh ve Azizoğlu 2023, s. 68).

3.8. Ejder ve Mitolojik Hayvan Motifleri

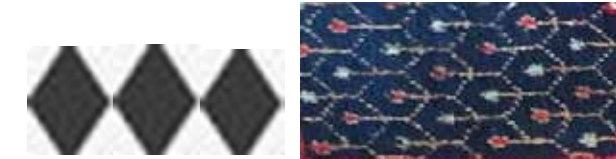
Türk halı sanatında hayvan figürleri olarak kuş, geyik, ejder ve kartal gibi hayvan figürleri stilize edilerek kullanılmıştır.



Şekil 9. Kuş (Kılıç Karatay, 2025)

Geometrik Motifler

Üçgen, kare, baklava ve zigzag gibi geometrik motifler, Türk dokuma sanatının temel süsleme öğelerinden olup, dokumalarda su yolu olarak da bilinmektedir. Dokumalarda farklı kalınlıklarda olup kenarlarını çevrelemekle birlikte bordür kısmı olarak bilinen bölümlerde her bordür arasında yer aldığı gibi şekil olmadan düz tek renk olarak kullanılan örnekleri de bulunmaktadır. Bu motifler hem estetik hem de sembolik anlam taşır. Üçgen dişliliği; kare denge ve düzeni; zigzag ise suyu ve yaşam akışını simgeler. Geometrik motiflerin tekrarı ve simetrik düzeni, dokumanın görsel ritmini ve estetik bütünlüğünü oluşturur.



Şekil 10. Baklava (Kılıç Karatay, 2025)



Şekil 11. Zigzag (Kılıç Karatay, 2025)

Anadolu, tarih boyunca farklı medeniyetlerin kesişme noktası olmuş ve bu durum dokuma sanatına da yansımıştır. Motiflerin şekillenmesinde hem coğrafi özellikler hem de bölgesel yaşam biçimleri belirleyici olmuştur:

Türk dokuma sanatında motiflerin gelişimi, tarihsel süreçle doğrudan ilişkilidir. Orta Asya Döneminde Şamanizm etkisiyle hayvan figürleri, doğa sembol-

leri ve koruyucu tılsımlar hâkimdir. Selçuklu Döneminde geometrik motifler ve stilize edilmiş bitkisel süslemeler ön plana çıkar. İslam sanatının etkisiyle figüratif öğeler azalır, daha soyut motifler gelişir. Osmanlı döneminde halı ve kilimlerde hayat ağacı, çiçek, yıldız motifleri yaygınlaşır. Saray halıları daha gösterişli ve simetrik kompozisyonlara yönelir. Cumhuriyet ve modern dönemde Geleneksel motifler korunmakla birlikte, pazara yönelik üretimde motiflerin daha basit ve estetik öncelikli formları tercih edilmeye başlanır.

Motifler yalnızca süsleme amacıyla değil, aynı zamanda sosyolojik ve kültürel işlevlerle de dokumalara işlenmiştir. Kimlik gösteriminde Her bölgenin, hatta her kabilenin veya köyün motif tercihleri farklıdır. Bu, dokumanın bir çeşit “kimlik kartı” işlevi görmesini sağlar. Duyguların ifadesinde kadınlar dokudukları kilimlerde sevinç, hüznün, özlem, aşk veya dileklerini motiflere kodlamışlardır. Korunma düşüncesi ile Muska, nazar, ejder ve koçboynuzu motifleri, kötü ruhlara karşı kalkan olarak görülmüştür. Çeyizlik halı ve kilimler, genç kızın becerisi ve ailesinin ekonomik gücünü gösteren bir simgedir. Motifler, toplumun ortak hafızasını gelecek kuşaklara aktaran semboller olarak işlev görmektedir. Kirkitli dokuma sanatında kullanılan motifler, yalnızca estetik süslemeler değil, aynı zamanda sessiz bir iletişim dili olarak işlev görür. Anadolu’da kadınlar, sözcüklerle dile getiremedikleri duygu ve düşüncelerini kilimlere ve halılara motiflerle aktararak bir tür görsel mektup oluşturmuşlardır. Bu yönüyle her motif, hem bireysel hem de kolektif bir dilin parçasıdır. Örneğin doğurganlık ve bereket düşüncesini ifade etmede Elibeline, tarak ve su yolu motiflerini kullanmışlardır.

Kirkitli dokuma sanatında motiflerin kullanımı, yalnızca estetik bir tercihin değil; aynı zamanda kültürel aktarımın, sembolik temsilin ve toplumsal hafızanın bir göstergesidir. Motifler; ikonografik dilin, görsel söylemin ve kültürel kodların nesiller arası aktarımında önemli bir arayüz işlevi görmektedir. Bu bağlamda kirkitli dokuma, “somut olmayan kültürel mirasın korunması” açısından stratejik bir öneme sahiptir. Kirkitli dokuma sanatı, tarih boyunca kadınların ellerinde şekillenmiş bir üretim alanıdır. Erkekler genellikle hayvancılık ve tarımla meşgulken, dokuma sanatı evin içinde kadının sorumluluğuna bırakılmıştır. Bu nedenle motiflerin dili, çoğu zaman kadınların düşüncelerini yansıtmaktadır.

Kadınlar, aile içindeki rollerini, toplumsal konumlarını ve bireysel hayallerini motiflere aktarmışlardır. Örneğin:

- Elibeline motifi, kadının doğurganlık gücünü ve anaç kimliğini vurgular.

- Suyolu motifleri, kadının doğa ve hayatla kurduğu bağı gösterir.
- Hayat ağacı, kadının nesiller arası bağı sürdürme sorumluluğunu simgeler. Bu yönüyle halı ve kilimler, sadece süsleme ürünü değil, kadınların toplum içindeki görünmeyen tarihini belgeleyen kültürel hafıza nesneleridir.

Motifler, bireysel anlamların ötesinde, toplumun ortak hafızasını ve inanç dünyasını geleceğe taşıyan görsel sembollerdir. Bir kilimdeki koçboynuzu motifi, sadece dokuyucunun bireysel dileğini değil, aynı zamanda kuşaklar boyunca güç ve koruma arzusunu temsil eder. Bu nedenle dokumalar, toplumun kolektif belleğinin görsel arşivleri gibidir.

Motiflerin dili, zamanla değişime uğrasa da özünü korumuştur. Günümüzde modern tasarımlarda kullanılan geometrik ya da stilize motifler, hâlâ geçmişin izlerini taşır. Böylece kirkitli dokuma sanatı, hem bireysel duygu dünyasının hem de toplumsal hafızanın taşıyıcısı olmayı sürdürür.

Kirkitli dokuma sanatı, Anadolu’nun kültürel ve tarihî birikiminin somut bir ifadesi olarak, halı ve kilimlerdeki motifler aracılığıyla hem estetik hem de sembolik değerler sunmaktadır. Bu sanat dalında kullanılan motifler, yalnızca süsleme amacıyla değil, aynı zamanda toplumsal, bireysel ve manevi iletişim aracı olarak işlev görür. Koçboynuzu, elibeline, hayat ağacı, yıldız, muska ve geometrik motifler gibi desenler, dokuyucunun duygularını, toplumsal beklentileri ve dini inançları nesiller boyu aktarma görevini üstlenir.

Motiflerin dili, kadın emeğinin ve toplumsal belleğin görünür bir biçimidir. Kadınlar, dokudukları halı ve kilimlerde duygularını, beklentilerini ve kültürel bilgilerini sembolik olarak kodlamış, bu sayede dokumalar birer iletişim aracı ve kültürel arşiv hâline gelmiştir. Kolektif hafızanın nesiller boyu aktarılmasında motifler kritik bir rol üstlenmiş, geçmişin bilgi ve deneyimlerini gelecek kuşaklara taşımıştır.

Sonuç olarak, kirkitli dokuma sanatı, yalnızca ürün üretimi olmaktan ziyade geçmişin gelecek nesillere aktarım bir ifade biçimi, toplumun kültür kimliğinin bir yansıması olarak tarihi belge niteliği taşımaktadır. Halı ve kilimlerdeki motifler, Türk kültürünün simgesel dilini oluşturan öğeler olarak, geçmişten günümüze uzanan bir köprü görevi görmektedir. Bu bağlamda, motiflerin analizi ve anlaşılması, yalnızca sanat tarihi açısından değil, aynı zamanda antropolojik, sosyolojik ve kültürel araştırmalar açısından da büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- ÇORUH, E. & Azizoğlu, Z. (2023). Sekiz köşeli yıldız motifinin ekspresyonizm ve kübizm sanat akımları ile modernize edilerek tasarlanması. *Turkish Journal of Fashion Design and Management*, 5(2), 67-84.
- ÇAY, A. (1983). *Anadolu'da Türk Damgası*, Ankara.
- DENİZ, B., (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- ERBEK, Mine (2002). *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı,
- ERGUN, Pervin (2008), *Türklerde Ağaç Kültü*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay. , Ankara.
- ERZİNCAN Aysun, YILDIZ Nurcan, ERKEN Elif, PARLAK Demet, AKBAK Seda, EVREN Burak, EBEOĞLU Sena, ARSLAN Melek, MERCİN Levent, (2021) ‘‘Anadolu Kilim Motiflerinin Sofra Seramiklerine Yansıması’’, *Medeniyet Sanat- İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 1
- GÖKBUKET Mine. (1984). ‘‘Anadolu’da Göz ve Nazar Geleneği ve Bununla İlgili Pratiklerin Dokumalarda Uygulanması’’, *1.Ulusal El Sanatları Sempozyumu*, İzmir,
- HUSURİ, Ali (1992). *Naghshaye Ghali-e Torkeman ve Aghvam-e Hemsaye*, Tahrn: Ferheng yay
- OYMAN, Naile Rengin (2019). Bazı Anadolu Kilim Motiflerinin Sembolik Çözümlemesi. *Arış Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*. 6-22.
- SEVİM Kadir, CANAY Ayla (2013).Anadolu’da Üretilen Kilim Motiflerinden Bukağı Motifi ve Bu Motifden Çıkan Seramik Çalışmalar, *İDİL*, Cilt 2, Sayı 6
- SEVİM Kadir, CANAY Ayla (2025) ‘‘Anadolu’da Üretilen Kilim Motiflerinden Bukağı Motifi ve Bu Motifden Çıkan Seramik Çalışmaları’’, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, c:2, s:6
- ÜRER, Harun. Emirdağ Afyon Yöresi Düz Dokuma Yaygı Geleneği ve Bindallı Motifli Kilimler. C. X, T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1999, s. 648-657.
- JULE, Turec (1381 h.ş/2002). *Pejuheşi der ferş-e İran*, Tahrn: Yasavoli yay.
- OYMAN Naile Rengin (2016) *Geleneksel Anadolu Dokumalarında Muska Nazarlık Motifinin Kullanımı Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 4, Sayı: 25, s. 48-58

4. BÖLÜM

GÖNEN MERKEZ İLÇEDE TESPİT EDİLEN ISPARTA EL HALILARI

Dr. Öğr. Üyesi Sultan SÖKMEN

Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
ssokmen@aku.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-8838-0620>

GİRİŞ

Tarihi geçmişi Geç Üst Paleolitik ve Epi Paleolitik dönemlere kadar uzanan Gönen, tarih boyunca farklı toplulukların yerleşim alanı olmuş, Sarıkeçili gibi yörük aşiretlerinin yerleşmesiyle birlikte dokuma geleneği burada da kök salmıştır. İlçenin kültürel yapısında önemli bir yer edinen el halıcılığı, hem yerel halkın ekonomik yaşamına katkı sağlamış hem de Isparta halıcılığının çeşitlenmesine olanak tanımıştır.

Gönen, Isparta ilinin 24 km kuzeyinde olup, doğusunda Atabey, batısında Keçiborlu, kuzeyinde Uluborlu ilçeleri ile komşudur. Güneybatısında Burdur ili bulunmaktadır (Anonim, 2010: 26). Gönen İlçesi’nin tarihi oldukça erken dönemlere dayanmaktadır. İlçe sınırları içerisinde yer alan Senirce, Bozanönü yakınlarında bulunan Kapalıın Mağarası ile Baladız ve İğdecik Köyleri arasındaki tren yolu çalışmaları sırasında ortaya çıkan arkeolojik veriler neticesinde kentin Geç Üst Paleolitik ve Epi Paleolitik dönemlerde yerleşim gördüğü anlaşılmıştır (Hürmüzlü ve Köker, 2019:171). Ispartalı Böcüzade Süleyman Sami ‘‘Kuruluşundan Bugüne Kadar Isparta Tarihi’’ isimli esinde, 1880 li yıllarda Isparta sancağı dahilinde gezgin aşiretlerden Melli, Sarkeçili, Saçıkara’lı, Karahacılı, Horzumlu, Tüngüşlü,

Eskiyürük, Honamlı, Karakoyunlu, Fettahlı namlarında cemaatler, yaz aylarında gelip konarlar, kışın Antalya sahillerine göçmektedir. Bunlardan Gönen civarına gelen Sarıkeçili aşireti kırk yıldan beri kışlaklara gitmemekte ve Kızılköy mevkiinde kalmaktadırlar. (Küçükerman, 1990: 115). Gönen İlçe merkezi, elde edilen tarihi kazı ve bulgulara göre çok eskilerden beri yerleşme alanı olarak muhafaza edilmiş ve Bizans döneminde “Konana” olarak adlandırılmıştır. Gönen, Isparta’ya bağlı bir Bucak merkezi iken, 1987 yılında ilçe merkezi olarak teşkilatlandırılmıştır (Daş, 1996:31). Isparta halıları, Anadolu’nun geleneksel dokuma sanatları içerisinde köklü geçmişi ve özgün yapısıyla özel bir yere sahiptir. Yüzyıllar boyunca sadece ekonomik bir geçim kaynağı değil, aynı zamanda kültürel bir ifade biçimi olarak da varlığını sürdürmüştür. Özellikle bölgeye yerleşen Türkmen boylarının halı dokuma geleneği, Isparta ve çevresinde önemli bir üretim alanı oluşturmuştur. Bu üretim süreci zamanla Osmanlı’nın sanayileşme hareketleriyle birlikte daha da gelişmiş, Avrupa pazarına açılarak uluslararası bir boyut kazanmıştır. Isparta halıları, desen, motif ve boyut çeşitliliği bakımından dikkat çekici bir zenginlik sergiler. Bu zengin dokuma kültürü içerisinde Gönen ilçesi de önemli bir merkez olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışmada, Gönen merkez ilçede tespit edilen Isparta halıları incelenerek, hem bölgenin halıcılık geleneği içindeki yeri hem de halıların motif, desen ve kullanım özellikleri değerlendirilecektir. Böylece, Isparta halılarının yerel ölçekteki yansımaları ortaya konulacak ve kültürel mirasın geleceğe aktarılmasına katkı sağlanacaktır.

MATERYAL VE YÖNTEM

Bu çalışmanın materyalini, Gönen ilçesinde gerçekleştirilen alan araştırmasında tespit edilen Isparta halı örnekleri ve desen şablonları oluşturmaktadır. Araştırmanın evreni Isparta halıları, örnekleme ise Gönen’de tespit edilen Isparta halı örnekleridir. Çalışmada, yerel halkın aktardığı bilgiler, özellikle Gönen ilçesinde yaşayan dokumacı kadınlar ve aile büyüklerinden elde edilen sözlü görüşmeler birincil kaynak olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca, konuyla ilgili daha önce yapılmış akademik çalışmalar, arşiv belgeleri ve çeşitli ansiklopedik kaynaklardan da yararlanılmıştır. Çalışmada, nitel araştırma yöntemleri esas alınmıştır. Öncelikle literatür taraması yapılarak Isparta halıcılığının tarihsel gelişimi ve Gönen’deki üretim yapısına dair ikincil veriler toplanmıştır. Daha sonra, sözlü görüşme yöntemi kullanılarak kaynak kişilerden elde edilen bilgiler derlenmiştir. Alan araştırması sırasında gözlem

tekniklerinden de yararlanılmış; Gönen’de tespit edilen halı türleri, motif ve desen özellikleri, kullanılan malzeme ve teknikler yerinde incelenmiştir. Çalışmada, 15 halı örneği ve 12 halı modeli değerlendirilmiştir. Tespit edilen halıların ölçüleri, desen şablonları, renk özellikleri ve kalite değerleri kayıt altına alınmış; üretimde kullanılan araç-gereçler ile teknik süreçler ayrıntılı olarak belgelenmiştir. Sözlü görüşmelere ait kaynak kişiler, metin içinde KK1, KK2... (Kaynak Kişi) biçiminde kodlanmıştır.

1. ISPARTA HALILARI

Isparta’da halı dokumacılığı, Anadolu’nun geleneksel dokuma sanatları arasında özel bir yere sahiptir. Sadece bir geçim kaynağı değil, aynı zamanda köklü bir sanat geleneği olarak varlığını sürdürmüştür.

12. yüzyıldan itibaren önemli Türkmen nüfusunu barındıran Isparta’da meşhur Türkmen halıları dokunarak komşu ülkelere ihracat edilen eski bir dokuma geleneği bulunmaktadır (Anonim, 2021:6). Anadolu’ya gelen Oğuz boylarından 10 kadarı Isparta havalisine yerleşmiştir. Bu beylerden Yumut (Hamitoğulları)’nın dokudukları halılar Avrupa piyasalarında (yamud) halları diye bilindiğine göre aynı isim taşıyan aşiretin Isparta havalisinde halıcılığı geliştirmiş olabileceği kanaatini vermektedir. Diğer bazı kaynaklarda ise, bölgedeki yörüklerin arasında şehir ve kasabalardaki halılardan kaba olsa dahi ilkel tezgahlarda halı ve kilim dokunmasının bulunduğu beyan edilmektedir (Aksu, 1936: 447, Anonim 1983:285). 1800’lü yıllarda Osmanlı sanayileşme hareketleriyle birlikte öne çıkan Isparta halıcılığı, Türk halı sanatında kendine özgü bir konuma yerleşmiş; Anadolu kültürel mirasının yerelliğini koruyarak aynı zamanda yöre halkına ekonomik bir kaynak sunmuştur (Edirne ve Küçükerman, 2023: 70). Isparta’da halı dokumacılığı 1891 yılında Babanzade Mustafa Zihni Paşa zamanında teşkilatlanarak bir halı şirketinin kurulduğu ve faaliyetinin köylere kadar yayıldığı görülmüştür (Anonim, 1983: 285, Koç, 1983:168). Bu şirket, büyük boy halılar üretmiş ve halıcılığın hem Isparta’da hem de çevre kasaba ve köylerde yayılmasına katkı sağlamıştır. Ancak şirket, Avrupa ile doğrudan ticaret yapmak isterken büyük bir sorunla karşılaşmıştır. Osmanlı Devleti’nin Manchester temsilcisi aracılığıyla verilen 700–800 liralık bir siparişin ödemesi dolandırılmıştır (Böcüzade, 2012: 637, Koç, 1983:168). Zihni Paşa sonradan tezgahlarını tanzim ve ıslah ederek halıcılık sanatını geliştirmek gayesi ile halıcılığa meraklı Akşehirli Hacıp Efendi’yi görevlendirmiştir. Hacıp Efendi İzmir’de oturan Ispartalıoğlu

Agop'un oğulları ile temas ederek onların yardımlarını sağlamış ve “Şark Halı Kumpanyası”nı kurmuş, kendisi de müdür olmuştur (Anonim, 1983: 285). Avrupa pazarlarına yönelik halı ve kilim dokutan The Oriental Carpet Manufacturers Ltd. / Şark Halıları İmalatçıları Ltd. işletmesi kendi belirlediği özellikte halı dokutmuştur. İşletme Milas, Isparta, Sivas ve Konya başta olmak üzere (Anmaç, 1994: 7) Batı Anadolu dokuma merkezlerinde başlatılan tamamen ticari özellikte İngiltere’de organize olan satış merkezlerinde satılmak üzere desen, ip ve boya renkleri Londra’da belirlenen ve standart kalitesi 26×33 olarak ayarlanan bu halılar Isparta ve diğer merkezlerde dokutturularak “Isparta Halısı” ismiyle önemli bir ticari potansiyele varmıştır (Genç ve Göçmen, 2007: 565). Avrupa’da senede 100.000 metrekareye yakın bir pazara ulaşmışlardır. (Kayıpmaz, 2002: 258). 1890’lardan itibaren, yörede dokutulan halılarda geleneksel motiflerin yerine Avrupa piyasasının beğeneceği desenler tercih edilmiştir. Bu gelişmeler, yöredeki halıcılığın yeni bir değişim sürecine girmesine yol açmıştır (Kurmuş, 1982: 104). Isparta’da da, İngilizler adına onların istediği türden özellikle de Manchester tipi halı dokumacılığı yapılmıştır (Deniz, 2000:97). Uzun yıllar Şark Halı Kumpanyası, Çolakzadeler ve Yılcıncızadeler gibi şirketlerin idaresi ile Isparta halıcılığı disiplinli bir şekilde yürütülmüştür (Anmaç, 1992:67) Etirelizade Mehmet Efendi, Hekim Bodasak ve tarihçi Böcüzade Süleyman Beyler Cumhuriyet öncesi Isparta Halıcılığını geliştiren ve bölgeye yerleştiren kişilerdir. Isparta’da El halısı dokumacılığı 1958-1975 yılları arasında büyük gelişme göstermiştir. 1972 yılında maksimum seviyeye çıkarak 43.400 tezgahta 93.700 çalışan ile 2 milyon metrekare halı dokunmuştur (Anonim, 1996:82). 1926 yılında Isparta’da, bölgenin halı ipliği ihtiyacını karşılamak amacıyla ilk yün ipliği fabrikası kurulmuştur (Türel ve Ölmez, 2012: 62) *1926’da Isparta’da kurulan fabrika, 1932’de Sanayi Maadin Bankası’na devredilmiş, 1943’te ise Sümerbank bünyesine katılarak “Isparta Yün İpliği ve Halı Dokuma Müessesesi” adını almıştır. 1965’te Sümerbank’ın 14. işletmesi olurken, 1989’da yeniden yapılanmayla “SÜMERHALI Halıcılık El Sanatları Sanayii ve Ticaret A.Ş.”ne dönüştürülmüştür* (Sakarya, 1992: 544). Isparta halıcılığının dokuma sektöründeki önemi, 2000’li yıllara kadar devam etmiş, ancak günümüzde halı dokumacılığı eski önemini kaybetmiştir (Anonim, 1996: 82). Bu gelişmeler Gönen çevresindeki üretim merkezlerini de etkilemiştir. Sanayileşme, makine halıcılığı, toplumsal beğenilerde farklılaşma gibi bir çok faktör yaygı türü halılara olan ilginin azalmasına neden olmuş ancak beraberinde minyatür ve portre halıcılığın çıkmasına da neden olmuştur (Anonim, 2021: 6) Isparta İl Merkezi’nde minyatür halı imalat atölyelerinde, Keçiborlu İlçesi

Senir Kasabası’nda ve Gönen İlçesi Güneykent Kasabası’nda minyatür halı dokuma devam etmektedir (Anonim, 2021: 7).

2. GÖNEN MERKEZ İLÇEDE TESPİT EDİLEN ISPARTA EL HALILARI

Gönen ilçesinde Isparta halı dokumacılığının tam olarak ne zaman başladığı bilinmemekle birlikte, uzun yıllar hem ekonomik hem de kültürel yaşamın temel unsurlarından biri olmuştur. Kaynak kişilerden elde edilen verilere göre, 2000 yılına kadar ilçede neredeyse her evde Isparta halısı dokunmakta, tezgâhı bulunmayan kadınlar ise komşuların evlerinde kurulan atölyelerde üretime katılmaktaydı. Gönen’de halıcılık yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda sosyo-kültürel bir işlev de üstlenmiştir. Halı dokumak, çeyiz hazırlığının ayrılmaz bir parçası olmakla birlikte, ailelerin gelir elde etmesinde de önemli bir rol oynamıştır. Halının yüksek ekonomik değeri, çocukların okul hayatı yerine üretim sürecine dahil edilmesine neden olmuştur. Kadınların halının ana motiflerini, özellikle gül ve yaprak desenlerini işlediği; çocukların ise boşlukları doldurarak sürece aktif olarak katıldığı aktarılmaktadır. Halı dokumacılığı, Gönen’de aile ekonomisine doğrudan katkı sağlayan bir gelir kaynağı olarak öne çıkmıştır. Kaynak kişilerin anlatımlarında bir Isparta halısının değerinin bir Reşat altınına eşdeğer olduğu vurgulanmaktadır. Halı dokumadan elde edilen kazanç, ev ihtiyaçlarını karşılamının yanı sıra, çocuklara harçlık bırakacak kadar gelir sağlayabilmekteydi. Malzeme temini açısından, dokumalarda kullanılan iplerin büyük ölçüde Isparta’dan, Kaçıköçler’in halı mağazasından sağlandığı ifade edilmektedir. Tüccarlar, dokunacak halının desenine uygun iplikleri temin ederek üretim sürecine yön vermekteydi. Halı üretiminde değerlendirilmeyen iplik artıkları ise sandalye örtüsü, yolluk veya duvar halısı gibi ikincil ürünlerin dokunmasında kullanılmaktaydı. Halılar, aracı kişiler aracılığıyla pazara sunulmakta ya da Isparta’da “Halı Sarayı” olarak bilinen mekânda satılmaktaydı (Fotoğraf 1), (KK1, KK2, KK3, KK4, KK5, KK6, KK7, KK8, KK9). Isparta Halı Sarayı’na ilişkin bilgiler, hem alan çalışması hem de Oyman (1997) kaynağı ile desteklenmiştir. Isparta Halı Sarayı, bir halı borsası olarak kurulmuş, 1975 yılında da hizmete açılmıştır. Projesi U şeklinde planlanmış ve 4 katlıdır. Açık alanı yaklaşık 2000 m² olan kısmında, Güller Bölgesinin çeşitli yerlerinden gelen köylüler dokudukları ham ürünleri ilk elden ya da “ayakçı” denilen komisyoncular aracılığı ile tüccara satmaktadırlar (Oyman, 1997:18).



Şekil 1. Isparta Halı Sarayı (URL 1)

3. ISPARTA EL HALISI TÜRLERİ

Anadolu'nun her halıcılık bölgesinde olduğu gibi, Isparta'da üretilen halılar genellikle şöyle boyutlandırılıp isimlendirilmektedir:

- * Paspas (40x130 cm)
- * Seccade (Namazlık) (75x130 cm)
- * Arşın Çeyrek (Divan) (100x200 cm) Seccade (120x210 cm) civarında
- * Yolluk (80x300 cm)
- * Kelle (150x260 cm) civarında
- * Taban (200x300 cm) civarında
- * Büyük Taban (250x350 cm ve yukarısı) (Oyman, 2020: 874).

Gönen merkez ilçede yapılan alan araştırmasında namazlık, taban, kelle, duvar halısı, paspas ve seccade türünde halı örnekleri tespit edilmiştir.

4. GÖNEN MERKEZ İLÇEDE TESPİT EDİLEN ISPARTA EL HALILARININ MOTİF, DESEN KOMPOZİSYON VE RENK ÖZELLİKLERİ

Isparta halılarında başta gül olmak üzere çeşitli çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel bezemeler; kandil, perde, sütun, kemer, para vb. nesneli bezemeler; insan ve hayvan figürleriyle yapılmış figürlü bezemeler; çeşitli dua şeritleriyle oluşturulmuş yazılı bezemelerin yanısıra afiş karakteri arzeden İstanbul-Boğazı vb. kelimelerle tasarlanmış karışık bezemeler ve manzaralar, cami tasvirleri konu olarak seçilmiştir (Barışta, 1994:55). Gönen'de üretilen Isparta halıları da, zengin desen çeşitliliğiyle dikkat çekmektedir. Hayvan figürleriyle yapılmış figürlü bezemeler; gül, çiçek

ve yapraklardan oluşan bitkisel bezemeler; seccade örneklerinde cami tasvirleri, kandil, vazo, perde, sütun, vb. nesneli bezemeler ve bitkisel motifler görülmektedir.

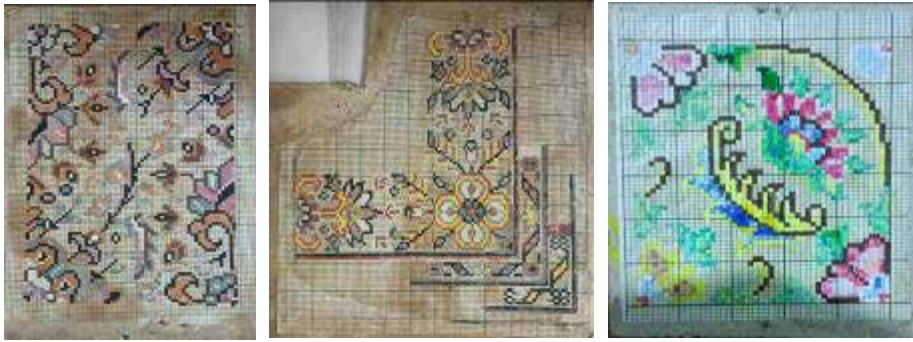
Isparta halılarına desen açısından bakıldığında, bu halılarda kullanılan motiflerin yöresel ve karakteristik örnekleri olmamakla birlikte daha çok İran ve Çin halılarında görülen motiflere rastlanmaktadır (Oyman, 2023: 78). Osmanlı, Goblen, Çin, gülistan, serpme, kompozisyon, üzümlü, dönümlü, köşe göbek gibi desenler en bilinenleridir (Anonim, 2021:6). Köşe göbek (Şekil 17), şamdalı (Şekil 26), serpme (Şekil 21), üzümlü (Şekil 19), gülistan, tırnaklı (Şekil 20), zincirli (Şekil 25), saat kapağı (Şekil 24), naturel (Şekil 2, 3), gelin tacı (Şekil 22), karpuzlu (Şekil 18), Çin (Şekil 11), Adana (Şekil 23), yapraklı (Şekil 16) Köşe göbek, şamdalı, serpme, üzümlü, gülistan, tırnaklı, zincirli, saat kapağı, naturel, gelin tacı, karpuzlu, Çin, Adana, yapraklı ve aslanlı halı modelleri, ilçede dokunan örnekler arasındadır (KK1, KK2, KK3, KK4, KK5, KK6, KK7, KK8, KK9). Halılarda kenar suyu olan örnekler olduğu gibi kenar suyu olmayan sonsuzluk prensibi ile devam eden örnekler de görülmektedir. Üzümlü, köşe göbek ve Çin gibi halılarında kapalı bir kompozisyon söz konusudur burada motifler bir merkez çevresinde kümelenmektedir. Özellikle desenlerinin karmaşıklığı dikkat çekicidir. Bazı halıların etlik payı yaklaşık 10 cm kadar kalın bırakılmıştır. Bu şekilde halının kenar kısımları daha sade tek renk bırakılarak merkezdeki yoğun desen ön plana çıkarılmaktadır. Bu renk çoğunlukla kırmızıdır ve tırnaklı, zincirli ve gülistan modellerinde karşımıza çıkmaktadır. Yalnız bazı halılarda dokuyucu elinde kalan ipleri değerlendirmek isterse arzu ettiği şekilde de renklendirebilmektedir. Renklere baktığımızda pastel renkler kullanıldığı gibi birbirine zıt renklerin de kullanıldığı görülmektedir. Pastel renklerin hakim olduğu ve renkler arasında çok yumuşak geçişlerin yapıldığı dokumaların yanı sıra açık ve koyu renklerin bir arada kullanıldığı da görülmektedir. Kırmızı tonları, mavi tonları, yeşilin tonları, sarının tonları, siyah, beyaz, pembe, sarı, kahve, toprak ve gri kullanılan renkler arasındadır.

5. GÖNEN MERKEZ İLÇEDE TESPİT EDİLEN ISPARTA HALI MODELLERİ

Gönen'de üretilen halılar, zengin desen çeşitliliğiyle dikkat çekmektedir. Yörede yapılan alan araştırmasında, serpme, üzümlü, tırnaklı, zincirli, saat kapağı, naturel, Çin, Adana, twist halı modelleri tespit edilmiştir (KK1, KK2, KK3, KK4, KK5, KK6, KK7, KK8, KK9). Halılar ince suntalar üzerine yapıştırılan desen şablonları aracılığıyla dokunmaktadır (Şekil 2-13). Bu desen şablonlarının yöresel adı "halı modeli"dir.



Şekil 2. Naturel (Sultan Sökmen Arşivi, 2025). **Şekil 3.** Naturel (Sultan Sökmen Arşivi, 2025). **Şekil 4.** Zincirli (Sultan Sökmen Arşivi, 2025).



Şekil 5. Saat Kapağı (Sultan Sökmen Arşivi, 2025). **Şekil 6.** Saat Kapağı Kenar Suyu (Sultan Sökmen Arşivi, 2025). **Şekil 7.** Tırnaklı (Sultan Sökmen Arşivi, 2025).



Şekil 8. Serpme (Sultan Sökmen Arşivi, 2025). **Şekil 9.** Serpme Kenar Suyu (Sultan Sökmen Arşivi, 2025). **Şekil 10.** Twist (Sultan Sökmen Arşivi, 2025).



Şekil 11. Çin (Sultan Sökmen Arşivi, 2025). **Şekil 12.** Üzümlü (Sultan Sökmen Arşivi, 2025). **Şekil 13.** Adana (Sultan Sökmen Arşivi, 2025).

6. GÖNEN MERKEZ İLÇEDE TESPİT EDİLEN ISPARTA EL HALILARINDA KULLANILAN MALZEMELER VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ

Gönen merkez ilçede dokunan ısparta halılarında ahşap sarma tezgahlar kullanılmaktadır. Çubuk demiri, makine, eğri demir, doğru demir, kol demiri, alt levent, üst levent, yan tahtalar tezgahın parçalarıdır. Kirkit, halı bıçağı, halı makası ve halı modeli, kullanılan diğer malzemelerdir. Dokunacak halıya göre çözgölük ipler hazır alınır ve tezgaha takılır. Dokumaya başlarken zincir çiti örülmekte, 4-5 sıra kilim örgüsü yapılmaktadır. Halının düğüm tipi sine düğümüdür (KK1, KK2, KK3, KK4, KK5, KK6, KK7). Bir sıra düğüm atıldıktan sonra araya iki sıra atkı atılmaktadır. Gücü sisteminde “çakıldak” denilen çekme gücüler kullanılmaktadır. Çakıldak yapımı için pamuk çözgü iplikleri ve yaklaşık 10 cm lik ahşap çubuklar gereklidir. Pamuk çözgü iplikleri ile gruplar halinde belirlenen tezgahdaki arka iplikler birer atlamalı seçilerek bu çubuklara sarılmakta ve sabitlenmektedir. Ahşap saptan ve demir dişlerden yapılmış kirkitler ve ayarlı halı makasları kullanılmaktadır (Şekil 14-15). Halı makasları demirden yapılmıştır ve makasların içlerine dokunacak halının hav yüksekliğine göre kesilmiş mukavvalar yerleştirilmektedir.



Şekil 14. Halı Makası (Sultan Sökmen Arşivi, 2025). **Şekil 15.** Halı Kirkiti (Sultan Sökmen Arşivi, 2025).

Isparta halılarında, genellikle 26x33 kalitede üretim yapılmışsa da, dm^2 'de 24x28, 24x30, 25x31 ve hatta 50x50 kalitede halı dokunduğu da görülmüştür (Anmaç, 1992:65). Kalite olarak bu tip halılar dm^2 'de 26x33 Isparta Sümer kalitesi olarak kaydedilmiştir. Dokumacılıktan kaynaklanan hatalar sonucu yerleşen bazı kaliteler vardır ki bunlar: dm^2 'de 26x30 Sidre, 25x31 Gülkent, 24x28 Hisar, 28x36 Turan kalitesi olarak isimlendirilmiş ancak standartlara kaydedilmemiştir (Oyman:2020:874) Gönen de tespit edilen Isparta halılarının bazıları dm^2 'de 26x 33 standartlarına uymakta bazıları ise uymamaktadır. Dm^2 'de 24x28, 24x30, 24x31, 24x36, 25x30, 26x30 kalitede halıların da dokunduğu görülmüştür. Bu halıların atkı ve çözgüsü pamuk ve desen ipliği ise yündür. Yün ipler doğal boya ile renklendirilmemiştir. İpler Halı Sarayından temin edilmektedir. Çözgü: 6/9 numara pamuk, atkı: 6/8 numara pamuk, ilme: 2,5/2 numara yün ipliğidir. Hav yükseklikleri 10-14 mm ve saçak uzunlukları 2-8 cm arasındadır.

7. GÖNEN MERKEZ İLÇEDE TESPİT EDİLEN ISPARTA HALI ÖRNEKLERİ



Şekil 16. Alacamescit Camisinden satın alınmış Veysel Budak'a ait Isparta Yapraklı Halısı (Sultan Sökmen Arşivi, 2025).

Malzeme: Çözgü: Pamuk Atkı: Pamuk İlme: Yün

Boyut: 171 x 293 cm

Kalite: 24 x 28 dm^2

Boyut: 171x293 cm

Kalite: 24x28 dm^2

Tarihlendirme: 50 yıllık

Renkler: Yeşil, mavi, kırmızı, beyaz

Hav yüksekliği : 10 mm

Saçak Uzunluğu: 5 cm

Kompozisyon: Bu dokuma örneği, Isparta halılarında görülen “yapraklı” modelidir. Dört yaprak formu artı (+) şeklinde birleşerek düzenli bir tekrar oluşturmaktadır. Bu tekrar yüzeyde ritmik ve dengeli bir görünüm sağlamaktadır. Halıda kenar suyu bulunmamaktadır.



Şekil 17. Cemile Mut tarafından dokunmuş, Alime Mut'a ait Isparta Köşe Göbek Halısı (Sultan Sökmen Arşivi, 2025).

Malzeme: Çözgü: Pamuk Atkı: Pamuk İlme: Yün

Boyut: 185 x 288 cm

Kalite: 24 x 30dm²**Boyut:** 185x288 cm**Kalite:** 24x30dm²**Tarihlendirme:** 53 yıllık**Renkler:** Kırmızı, sarı, lacivert, siyah, beyaz, yeşil, krem, pembe, açık mavi**Hav yüksekliği :** 14 mm**Saçak Uzunluğu:** 8 cm

Kompozisyon: Isparta köşe-göbek kompozisyonuna sahip tipik bir örnektir. Halının ortasında belirgin bir merkez göbek (medalyon) bulunmaktadır. Bu göbek, dört yöne doğru açılan yaprak ve çiçek motifleriyle dengelenmiştir. Göbek çevresinde boş bırakılmış kırmızı zemin üzerinde çiçek dalları kıvrımlı bir şekilde dağılmıştır. Köşelerde, göbeğin dilimlenmiş ve köşelere uyarlanmış motifleri yer alır; böylece merkez ve köşe arasında uyum sağlanır. Kenar bordürlerinde ise çiçek dizileri ve geometrik tekrarlarla zengin bir çerçeve oluşturulmuştur.



Şekil 18. Şöhret Çetin tarafından dokunmuş, Zeliha Çetin' ait Isparta Karpuzlu Halısı (Sultan Sökmen Arşivi, 2025).

Malzeme: Çözü: Pamuk Atkı: Pamuk İlme: Yün**Boyut:** 96 x 193 cm**Kalite:** 24 x 36 dm²**Boyut:** 96x193 cm**Kalite:** 24x36 dm²**Tarihlendirme:** 48 yıllık**Renkler:** Kırmızı, siyah, beyaz, kahverengi, açık pembe, mavi, açık mavi**Hav yüksekliği :** 13 mm**Saçak Uzunluğu:** 2 cm

Kompozisyon: Isparta halılarında görülen karpuzlu modeli, düzenli ve tekrar eden motiflerle karakterize edilmiştir. Kaynak kişilerden edinilen bilgilere göre, halının zemininde ardışık sıralar halinde karpuz dilimi formunu andıran desenler yer alır. İçindeki minik baklava motifleri ise karpuz çekirdeklerine benzetilmektedir. Bu motifler, halının tüm yüzeyine dengeli bir şekilde yayılmıştır. Kompozisyon, simetrik bir düzen üzerine kuruludur ve orta alan tamamen bu motiflerle doldurulmuştur. Kenar bordürlerinde ise daha ince ve sürekli devam eden bitkisel bezemeler kullanılmıştır.



Şekil 19. Saliha Yurteri tarafından dokunmuş Serpil Mut'a ait Isparta Üzümlü Halısı (Sultan Sökmen Arşivi, 2025).

Malzeme: Çözü: Pamuk Atkı: Pamuk İlme: Yün**Boyut:** 140 x 230 cm**Kalite:** 26 x30 dm²**Boyut:** 140x230 cm**Kalite:** 26x30dm²**Tarihlendirme:** 48 yıllık**Renkler:** Krem ve kahverengi tonları, pembe, mavi, açık mavi, siyah ve yeşil**Hav yüksekliği :** 12 mm

Saçak Uzunluğu: Halının saçak kısımları overlok yapıldığı için saçak uzunluğu tespit edilememiştir.

Kompozisyon: Üzümlü motiflerinin halının dört kenarında tekrarlı biçimde işlenmiş olması, dokumanın 'Üzümlü Halı' şeklinde tanımlanmasına neden olmuştur. Ortada yer alan göbek motifi ve etrafına yerleştirilmiş üzüm salkımlarını andıran motiflerle karakterize edilmiştir. Göbek kısmı oval bir formda düzenlenmiştir ve çevresi çiçek ve üzüm motifleriyle hareketlendirilmiştir. Halının kenar süslemeleri ise yoğun bir şekilde motiflerle doldurularak zengin bir çerçeve oluşturur. Bu düzen, halıya simetrik, dengeli ve süsleyici bir görünüm kazandırmaktadır.



Şekil 20. Ayşe Eğret tarafından dokunmuş Isparta Tırnaklı Halısı (Sultan Sökmen Arşivi, 2025).

Malzeme: Çözü: Pamuk Atkı: Pamuk İlme: Yün

Boyut: 142 x 210 cm

Kalite: 24 x 31dm²

Boyut: 142x210 cm

Kalite: 24x31dm²

Tarihlendirme: 37 yıllık

Renkler: Açık mavi, kırmızı, pembe, beyaz, yeşil, bej, kahverengi tonları

Hav yüksekliği : 10 mm

Saçak Uzunluğu: 3 cm

Kompozisyon: Tırnaklı halısında kompozisyon, tüm yüzeye düzenli bir biçimde yerleştirilmiş çiçek motiflerinden oluşmaktadır. Motifler genellikle yuvarlak çiçek formu ile etrafını saran tırnak benzeri kıvrımlarla çevrelenmiştir. Bu tekrar eden düzen, halıya ritmik ve hareketli bir görünüm kazandırmaktadır. Kenar etlik kısımları daha sade bırakılarak merkezdeki yoğun desen ön plana çıkarılmıştır.



Şekil 21. Saliha Yurteri tarafından dokunmuş Serpil Mut'a ait Isparta Serpme Halısı (Sultan Sökmen Arşivi, 2025).

Malzeme: Çözü: Pamuk Atkı: Pamuk İlme: Yün

Boyut: 167x280 cm

Kalite: 26x30 dm²

Tarihlendirme: 38 yıllık

Renkler: Kırmızı, mavi, beyaz, yeşil, kahverengi tonları

Hav yüksekliği : 10 mm

Saçak Uzunluğu: Halının saçak kısımları overlok yapıldığı için saçak uzunluğu tespit edilememiştir.

Kompozisyon: Serpme desenli Isparta halısında kompozisyon, tüm yüzeye dengeli bir şekilde dağıtılmış çiçek motiflerinden oluşur. Motifler küçük boyutlu, tekrarlayan formdadır ve halının zeminini boş bırakmadan doldurur. Bu düzen sayesinde halıya hareketli ve canlı bir görünüm kazandırılmıştır. Bordür kısmında ise beyaz zemin üzerine bitkisel desenler işlenerek merkezdeki yoğunluğu çerçeveleyen bir denge unsuru oluşturulmuştur.



Şekil 22. Ummuhan Budak tarafından dokunmuş Isparta Gelin Tacı Halısı (Sultan Sökmen Arşivi, 2025).

Malzeme: Çözü: Pamuk Atkı: Pamuk İlme: Yün

Boyut: 171x280 cm

Kalite: 24x36 dm²

Tarihlendirme: 38 yıllık

Renkler: Mavi, kırmızı, beyaz, siyah, yeşil, kahverengi, kirli sarı

Hav yüksekliği : 12 mm

Saçak Uzunluğu: 6 cm

Kompozisyon: Yaprak ve çiçek motifleri ile gelin tacı gibi süslenmiş 2 sıra dal sarmal bir şekilde yukarı doğru yönelim göstermektedir. Bu düzenleme, kompozisyona hem hareketlilik hem de doğal bir tırmanış etkisi kazandırmaktadır.



Şekil 23. Alime Mut tarafından dokunmuş Isparta Adana Halısı (Sultan Sökmén Arşivi, 2025).

Malzeme: Çözü: Pamuk Atkı: Pamuk İlme: Yün

Boyut: 122x215 cm

Kalite: 25x30 dm²

Tarihlendirme: 38 yıllık

Renkler: Beyaz, kahverengi, krem tonları, siyah, koyu yeşil, açık yeşil

Renkler: Beyaz, kahverengi, krem tonları, siyah, koyu yeşil, açık yeşil

Hav yüksekliği : 14 mm

Saçak Uzunluğu: 4 cm

Kompozisyon: Adana halısında kompozisyon, merkezde yer alan büyük ve oval formu göbek motifi ile köşelere uyarlanmış benzer motiflerden oluşmaktadır. Göbek etrafı bitkisel ve kıvrımlı desenlerle çevrelenmiştir. Köşelerde yer alan motifler merkezle uyumlu olacak şekilde düzenlenmiştir. Kenar süslemeleri yoğun desenli olup halıya çerçeve etkisi vermektedir.



Şekil 24. Saliha Yurteri tarafından dokunmuş Isparta Saat Kapağı Halısı (Sultan Sökmén Arşivi, 2025).

Malzeme: Çözü: Pamuk Atkı: Pamuk İlme: Yün

Boyut: 96x202 cm

Kalite: 24x30 dm²

Tarihlendirme: 38 yıllık

Renkler: Açık kahverengi, yeşil, krem, beyaz, siyah sarı ve pembe

Hav yüksekliği : 12 mm

Saçak Uzunluğu: 5 cm

Kompozisyon: Saat kapağı halısında kompozisyon, tekrarlayan yuvarlak göbek motifleri ile oluşturulmuştur. Bu motifler saat kapağını andıran dairesel düzenlemelerden meydana gelir ve halının tüm yüzeyine eşit aralıklarla dağıtılmıştır. Motifler arasında ince kıvrımlı dal ve yaprak süslemeleri kullanılarak desenler birbirine bağlanmıştır.



Şekil 25. Şöhret Çetin tarafından dokunmuş, Zeliha Çetin' ait Isparta Zincirli Halısı (Sultan Sökmén Arşivi, 2025).

Malzeme: Çözü: Pamuk Atkı: Pamuk İlme: Yün

Boyut: 170x273 cm

Kalite: 26x33 dm²

Tarihlendirme: 55 yıllık

Renkler: Kırmızı, pembe, yeşil, mavi, krem, kahverengi

Hav yüksekliği : 14 mm

Saçak Uzunluğu: 8 cm

Kompozisyon: Yörede zincir adı verilen motiflerin birbirine eklenmesiyle oluşan bir kompozisyondur. Merkezde kırmızı tam açmış çiçekler yer alır, etrafı guncagüller, yapraklar ve kıvrımlı dallarla çevrilidir. Desen simetrik olarak halının yüzeyine yayılır ve akıcı bir düzen oluşturur.



Şekil 26. Havveli Özden tarafından dokunmuş Isparta Şamdalı Halısı
(Sultan Sökmen Arşivi, 2025).

Malzeme: Çözü: Pamuk Atkı: Pamuk İlme: Yün

Boyut: 135x220 cm

Kalite: 26x33 dm²

Tarihlendirme: 38 yıllık

Renkler: Kırmızı, yeşil, mavi, krem, siyah

Hav yüksekliği : 13 mm

Saçak Uzunluğu: 5 cm

Kompozisyon: Zemin, düzenli aralıklarla yerleştirilmiş çiçek formu medalyonların tekrarından oluşur. Merkezde çiçek motifleri yer alır, çevresi ince dallar, yapraklar ve küçük çiçeklerle süslenir. Kompozisyon simetrik olarak bütün halıya yayılır ve boşluk bırakılmaz.



Şekil 27. Zehra Özsu tarafından dokunmuş Isparta Perdeli Seccade Halısı
(Sultan Sökmen Arşivi, 2025).

Malzeme: Çözü: Pamuk Atkı: Pamuk İlme: Yün

Boyut: 62x102 cm

Kalite: 26x30 dm²

Tarihlendirme: 38 yıllık

Renkler: Açık mavi, yeşil, kırmızı, sarı

Hav yüksekliği : 11 mm

Saçak Uzunluğu: Halının saçak kısımları overlok yapıldığı için saçak uzunluğu tespit edilememiştir.

Kompozisyon: Seccade halısında kompozisyon, mihrap formunu andıran düzenleme ile karakterize edilmiştir. Halının üst kısmında perde motifi yer almakta, merkezde ise asılı kandil motifi dikkat çekmektedir. Zemin sade bırakılmış, kenarlarda perde düzenlemesiyle bir çerçeve etkisi oluşturulmuştur.



Şekil 28. Saliha Yurteri tarafından dokunmuş Isparta Camili Seccade Halısı
(Sultan Sökmen Arşivi, 2025).

Malzeme: Çözü: Pamuk Atkı: Pamuk İlme: Yün

Boyut:84x132 cm

Kalite: 24x30 dm²

Tarihlendirme: 38 yıllık

Renkler: Kırmızı, lacivert, pembe, yeşil, krem, bej, kahverengi, mavi ve turkuaz tonları

Hav yüksekliği : 12 mm

Saçak Uzunluğu: 5 cm

Kompozisyon: Bu seccade halısının kompozisyonu, cami tasviri üzerine kurulmuştur. Merkezde kubbeli cami ve dört minare belirgin bir şekilde yer almakta, zemin kırmızı renkte bırakılarak cami figürü ön plana çıkarılmıştır. Halının alt kısmında halı yüzeyini tamamlayan çiçek desenleri ve mihrap algısı güçlendirilmiştir. Kenar bordürlerinde rumi ve çiçek motifleri görülmektedir.



Şekil 29. Alime Mut tarafından dokunmuş Isparta Şamdalı Paspas Halısı
(Sultan Sökmen Arşivi, 2025).

Malzeme: Çözü: Pamuk Atkı: Pamuk İlme: Yün

Boyut:37x115 cm

Kalite: 25x30 dm²

Tarihlendirme: 38 yıllık

Renkler: Kırmızı, pembe, krem, koyu ve açık yeşil, bordo, mavi

Hav yüksekliği : 12 mm

Saçak Uzunluğu: Halının saçak kısımları overlok yapıldığı için saçak uzunluğu tespit edilememiştir.

Kompozisyon: Kompozisyon, ortadan yukarı ve aşağıya doğru simetrik biçimde uzanan dallar ve çiçek motifleriyle oluşturulmuştur. Halının orta aksı boyunca yerleştirilen motifler, yanlara doğru dengeli bir şekilde açılarak bütün yüzeyi hareketlendirmektedir. Kompozisyon, sürekli tekrar eden çiçek ve yapraklarla zenginleştirilmiştir.



Şekil 30. Alime Mut tarafından dokunmuş Isparta Yapraklı Sandalye Halısı
(Sultan Sökmen Arşivi, 2025).

Malzeme: Çözü: Pamuk Atkı: Pamuk İlme: Yün

Boyut:43x37 cm

Kalite: 24x28 dm²

Tarihlendirme: 38 yıllık

Renkler: Açık mavi, açık yeşil, koyu yeşil, siyah, bej, kırmızı

Hav yüksekliği : 11 mm

Saçak Uzunluğu: 5 cm

Kompozisyon: Yapraklı sandalye halısının kompozisyonu merkezde yer alan dört kollu yaprak motifinden oluşmaktadır. Her yönde simetrik olarak düzenlenmiş büyük yaprak motifleri, çevresinde küçük kırmızı çiçek ve tomurcuklarla hareketlendirilmiştir. Bu düzen, halıya sade fakat dikkat çekici bir görünüm kazandırır. Zemin boş bırakılarak merkezdeki yaprak motifi ön plana çıkarılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışma sadece Gönen merkez ilçede tespit edilen 15 halı örneği ve 12 halı modeli ile sınırlandırılmıştır. Araştırma bulguları, Isparta halıcılığının tarihsel gelişimi içerisinde Gönen'in önemli bir üretim yeri olduğunu ortaya koymaktadır. Isparta merkezinde örgütlü ticari yapılar ön plana çıkarken, Gönen'de dokunan Isparta halılarının üretimi daha çok aile temelli bir üretim anlayışı ile şekillenmiştir. Isparta merkezinde örgütlü ticari yapılar ön plana çıkarken, Gönen'de dokunan Isparta halıcılığı aile temelli üretim anlayışı ile şekillenmiştir. İlçede üretilen halılar, motif, desen ve renk çeşitliliği açısından zengin bir repertuar sergilemekte; gül, yaprak, figürlü ve nesneli bezemeler ile cami tasvirleri öne çıkmaktadır. Gönen merkez ilçede dokunan Isparta halılarında köşe göbek, şamdalı, serpmeye, üzümlü, Gülistan, tırnaklı, zincirli, saat kapağı, naturel, gelin tacı, karpuzlu, Çin, Adana, yapraklı ve aslanlı gibi modeller görülmektedir. Bu halıların dokunmasında ahşap sarma tezgâhlar kullanılmakta, düğüm tekniği olarak sine (İran) düğümü tercih edilmektedir. Atkı ve çözgü ipliklerinde pamuk, desen ipliklerinde ise yün kullanılmaktadır. Renk tercihleri açısından hem pastel tonlar hem de kontrast renkler öne çıkmakta; kırmızı, mavi, yeşil, sarı, siyah, beyaz, pembe, kahverengi, toprak ve gri en sık kullanılan renkler arasında yer almaktadır.

Gönen'de halıcılığın ekonomik işlevinin yanı sıra sosyo-kültürel bir değer taşıdığı görülmektedir. Halı dokumacılığı, aile ekonomisine katkı sağlamış, aynı zamanda kuşaktan kuşağa kültürel aktarımın aracı olmuştur. Ancak günümüzde makine halıcılığının yaygınlaşması ve toplumsal beğenilerin değişmesi nedeniyle geleneksel üretimin eski önemini kaybettiği anlaşılmaktadır. İlçede halıcılığın en önemli taşıyıcısı olan kadınların kooperatifler aracılığıyla desteklenmesi, ekonomik sürdürülebilirliği artıracaktır. Halıcılığın gelecek kuşaklara aktarılması için yerel kursların, atölyelerin ve akademik çalışmaların artırılması gerekmektedir. Halı Sarayı ve üretim atölyelerinin kültür turizmi kapsamında tanıtılması, bölgeye ekonomik katkı sağlayacaktır. Yöresel motiflerin çağdaş tasarımlara entegre edilmesi, hem ulusal hem de uluslararası pazarda yeniden talep oluşturabilir. Gönen halı repertuarının envanterlenmesi için yerel müze/arkeoloji müzesi iş birlikleri, genç kuşaklara aktarım için kurs/proje önerileri, belgeleme ve koruma stratejisine dair dijital arşiv, katalog, vb. çalışmaların yapılması büyük önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksu, F. (1936) "Isparta'da halıcılık", Ün Dergisi., C. 3, S. 31, s. 445-447, Isparta.
(Anonim (1983). "Cumhuriyetin 60 Yılında Isparta Yıllığı", Odak Ofset Matbaacılık Ankara.

- (Anonim (1996). "Isparta İl Yıllığı", Isparta valiliği , Doğu Matbaacılık ve Ticaret Ltd. Şti., Ankara.
Anonim (2010). "Isparta Kültür Envanteri 2", T.C. Isparta Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 6, Isparta.
Anonim (2021). "Isparta Geleneksel El Sanatları", T.C. Isparta Valiliği İl Kültür Ve Turizm Müdürlüğü, Isparta, file:///F:/%C4%B1sparta/%C4%B1sparta%20hal%C4%B1lar%C4%B1%20kitap%20b%C3%B6l%C3%BCm%C3%BC/%C4%B1sparta%20geleneksel-el-sanatları.pdf.pdf
Anmaç, E. (1992). "Osmanlı-İngiliz ekonomik ilişkilerinin Batı Anadolu (Ege Bölgesi) halıcılığına etkisi ve 19. yüzyıldan başlayarak bu bölgedeki İngiliz sermayesi ile üretilen halıların kalite, renk ve desen özellikleri". (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
Anmaç, E. (1994). "İngiliz Sermayesinin Batı Anadolu Halıcılığına Etkisi ve Şark Halı Kumpanyası", Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu, 18 – 20 Kasım 1992, 5 – 17, İzmir.
Barışta, H. Ö. (1994). "Isparta Halıcılığı Üzerine". Kamu ve Özel Kuruluşlarla, Orta Öğretim ve Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü, Dokuz Eylül Üniversitesi Rektörlüğü, 53-66, Ankara.
Böcüzade S. S. (2012). "Isparta Tarihi", (Çev. Hasan Babacan), Isparta İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Isparta.
Deniz, B. (2000). "Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları", Atatürk Kültür Merkezi Bakanlığı Yayını, Ankara.
Daş, A. (1996). "20. yy. Isparta Tarihi ve İnanç Coğrafyası", Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.
Edirne, Jülide ve Küçükerman, Önder (2023). "Sümerbank Sümerhalı Isparta Fabrikasının Özgün Çalışma Modeli ve Anadolu Halıcılık Kültüründeki Rolü" Arış, Sayı: 22, s. 66-83.
Genç, M. ve Göçmen, M., (2007). "19. Ve 20. Yüzyıllara Ait Hamid Sancağı Kadı Sicillerinde Yer Alan Dokuma Ve Boyar Maddelerle İlgili Kayıtlar", İcanas 38 (Uluslararası Kuzey Afrika Ve Asya Araştırmaları Kongresi), 10–15 Eylül, Ankara.
Hürmüzlü, B., Köker, H., Mörel, A. (2019). "Antik Dönemden Günümüze Isparta'nın Kültürel Mirası", Desen Ofset A.Ş., Ankara.
Kayıpmaz, N. (2002) "Yeniden Teşhir Tanzimi Yapılan Isparta Müzesi Halı Kilim Seksiyolundaki Isparta Çevresi Geleneksel Düz ve Düğümlü Dokuma Yargıları İle Şark Halı Dönemi Isparta Halıları Analizi", Dokuz Eylül

Üniversitesi Yayınları, İzmir.

- Koç, M. (1983). “*Baris-Hamit-Hamitabat Tüm Yönleriyle Isparta*”. Isparta: Türk Köyü Yayınları.
- Kurmuş, O.(1982). “*Emperyalizmin Türkiye’ye Gelişi*”, Savaş yayınları, Ankara.
- Küçükerman, Ö. (1990). “*Batı Anadolu Türk Halıcılık Geleneği İçinde İzmir Limanı Ve Isparta Halı Fabrikası*”, Sümerbank/Sümerhalı yayını, İstanbul.
- Oyman, R. (1997). “*Isparta Merkezde Ticari Amaçlı Üretilen El Halıcılığının Günümüzdeki Durumu ve Öneriler*”, Türkiye’de El Sanatları Geleneği Ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları:1861, Ankara, s.12-25.
- Oyman, R. (2020). “*Şark Halı Kumpanyası (Şirketi) Sonrası Isparta El Halıcılığı*”, Cumhuriyet Dönemi Türk Kalıcılığı Kitabı Cilt 2 Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını : 539 Kaynak Eserler: 44. Ankara.
- Oyman, R. (2023). “*İnce Isparta “Hasgül” El Dokuma Halısı*”, Halı Sanatı, Palet Yayınları Konya, 72-88.
- Sakarya, O.(1992) “*Isparta Halıcılığının Dünyü, Bugünü ve Geleceği*”, Isparta’nın Dünyü Bugünü ve Yarını Sempozyumu, Isparta ili Kalkındırma Derneği, Ankara: 539-551.
- Türel, E., Ölmez, F. N. (2012). “*Metin Bilginer Desen Arşivi Kapsamında Isparta Halısının Desen Özellikleri*”, I. Uluslararası Türk Sanatları Sempozyumu ve Sanat Çalıştayı, Konya: 21-27.
- URL 1. Halı Sarayı, <https://www.angelfire.com/sk/ispata/rhali.html>, Erişim Tarihi:15.08.2025.

Kaynak Kişiler

- KK1. Ayşe ESENDAL, 1945 doğumlu, ev hanımı, Gönen, 15.08.2025
- KK2. Alime MUT, 1954 doğumlu, ev hanımı, Gönen, 01.08.2025
- KK3. Saliha YURTERİ, 1954 doğumlu, ev hanımı, Gönen, 12.08.2025
- KK4. Mürüvet TEKİN, 1935 doğumlu, ev hanımı, Gönen, 27.08.2025
- KK5. Havveli ÖZDEN, 1950 doğumlu, ev hanımı, Gönen, 27.08.2025
- KK6. Ummuhan BUDAK 1957 doğumlu, ev hanımı, Gönen, 19.08.2025
- KK7. Emine BAŞARAN, 1974 doğumlu, ev hanımı, Gönen, 06.08.2025
- KK8. Nülfir BUDAK, 1968 doğumlu, ev hanımı, Gönen, 05.08.2025
- KK9. Veysel BUDAK, 1958 doğumlu, çiftçi, Gönen, 19.08.2025

5. BÖLÜM

ANADOLU HALI VE KİLİM SANATINDA SEMBOLDEN KOMPOZİSYONA: ÖRÜMCEK VE HAYAT AĞACI

Dr. Öğr. Üyesi Şükrü AZİZİ

Bitlis Eren Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
sazizi@beu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-3726-9954>

“Dünyada en değerli kişi, ilmiyle amel eden âlim,
hakikat lisanı üzere konuşan ârifdir”

GİRİŞ

İnsanlığın geçmişten bugüne uzanan hikâyesinde insanın köklerini bulma çabası çoğunlukla mitolojik anlatılarla giderilmeye çalışılmıştır. Mağara sanatındaki resimsel ifadeler ve yerleşik toplulukların ürettiği figüratif kabartma ya da heykelcikler bu mitleri temel almıştır. Coğrafi mesafelere rağmen dünyanın farklı yerlerinde mitlerin bazı müşterek konulardan bahsettiği görülmüştür. Bu mitlerin başında *evrenin* ve *insanın doğuşu* gelmektedir.

Mitler, her zaman bir yaradılışla ilişkilidir ve bir şeyin nasıl varlık kazandığını açıklar. Bir miti tanımak, varlıkların *kökenini* tanımak anlamına gelir (Ateş, 2001, s. 13). Mitlerin konu edildiği anlatılar ise *mitoloji* olarak adlandırılır. Bu anlatılar; evrenin yaratılışı, ilk günah, ilk ölüm, tufan, tanrıların insanları cezalandırması, ilk ailenin, törelerin ve toplumsal kurumların ortaya çıkışı gibi konuları içerir (Ateş, 2001, s. 14). Mitolojik düşünce, insanlığın geliştirdiği ilk kutsal düşünce biçimi olarak kabul edilir. Başka bir ifadeyle, insanlık kutsal

olaylarını binyıllar boyunca mitolojik kurgular aracılığıyla korumuş ve yine mitolojik anlatımlarla aktarmıştır (Ateş, 2001, s. 21). Mitolojiler ve semboller özünde birbirleriyle iç içe geçmiş bir ilişkiye sahiptir; bu nedenle daima birlikte anılmış, dolayısıyla belirli çevrelerde bir arada sınıflandırılmaya çalışılmışlardır (Ateş, 2001, s. 17–18).

Mitolojideki sembolik anlatımın karmaşık yapısı çözümlenmeden, sembollerin oluşturduğu kompozisyonları anlamak mümkün değildir (Ateş, 2001, s. 19). Sembollerin çeşitliliği, insan bilincinin evrimsel gelişimiyle yakından ilişkilidir. Bu durum, düşünsel evrimin Ana Tanrıça inancından daha gelişmiş düşünce ürünlerine doğru ilerlediğini göstermektedir (Ateş, 2001, s. 17).

İlkel sembolik sanatın yöneldiği alan, amacı ve içeriği, günümüz sanat anlayışıyla doğrudan bir bağlantı taşımaz. Bu tür sanat, belirli bir olguyu, olayı ya da mitolojik bir kavramı ifade etmeye odaklanır. Mitolojik düşünceye göre evrendeki her şeyin ister görünür ister görünmez olsun, doğada bir benzeri veya karşılığı bulunur. Mitolojiler de bu benzerliklerden ve eş görüntülerden yararlanarak her olguyu ve her oluşumu açıklamaya yönelmiştir. Bu nedenle, mitolojik-sembolik alanda temsil edilen öğeler, genel kompozisyon içinde belli fikirlerin ve olguların göstergeleri olarak karşımıza çıkar (Ateş, 2001, s. 12-13). Kendine özgü kuralları olan bu ifade türünde resimle, çizimle ön plana çıkarılan görüntü bazen bir anlama, bazen de tüm bir olayın anlatımına denk düştüğünden son derece geniş kapsamlı bir ifade tarzı olarak karşımıza çıkar (Ateş, 2001, s. 13).

1. MİTOLOJİK ANLATILARDA YARADAN VE ÖRÜMCEK

Yunan mitolojisinde evren ve insanın doğuşu:

Hesiodas’a göre başlangıçta Khaos vardı. Sonsuz bir boşlukta Khaos. Bu boşluktan Gaia (Toprak Ana) doğdu ilkin; sonra Ölüler Ülkesi’nin en derin yeri Tartaros; sonra Eros (Aşk); sonra yeraltı karanlığı Ereboş’la yeryüzü karanlığı Nyks(Gece) doğdu. Ereboş ve Nyks birleşerek Aither’i (Esir), yani dünyayı saran hava tabakasının üstündeki arı ve ışıklı Gök’ü ve Hemera’yı (Gün) meydana getirdiler... Toprak Ana tek başına Uranos’u (Gök), Pontos’u (Deniz), ve Dağları yarattı. Peşinden, oğulları Uranos ve Pontos’la birleşerek, artık yaratılmış olan evreni tanrısal varlıklarla doldurdu (Cömert, 2019, s. 13).

Yunan Mitolojisi’ndeki sonsuz bir boşluk olan Khaos’tan ilk olarak Toprak

Ana’nın doğmuş olması *yaratılışın ve doğurganlığın* ilk mitlerinden olabilir. İlk doğanın Toprak Ana olması ve tek başına Gök, Deniz ve Dağları yaratması doğurganlık sembolizminin tipik örneğidir.

Yaradılışa dair başka bir anlatı, Anadolu topraklarından binlerce kilometre uzaklıkta yaşayan Hopilere aittir. ABD’nin güneyinde yer alan Arizona’nın kuzeydoğusunda yaşayan yerli halk, kendilerine “Hopitu” yani “Barışçıl İnsanlar” demektedirler (Hopi, 2025). Hopi mitolojisinde, evren ve insanın doğuşu iki farklı şekilde ama benzer motiflerle anlatılmaktadır. Bu anlatılardan ilki şöyledir:

Hopiler, dördüncü dünyada yaşadığını inanır. Onlara göre daha önce bir tür yeraltı aleminden üç kez yeryüzüne çıkmıştır. Hopi efsanesine göre güneş ruhu, ilk canlıları yarattıktan sonra elçisi, örümcek büyük anneye giderek evrimleşen bu canlılara ilk iki dünyada rehberlik etmesini ister. Üçüncü dünyada insanlara, kumaş dokumayı, çömlek yapmayı ve iyiyi kötünden ayırmayı öğretir. Yine de kimileri kötü yola sapar. Durumdan hoşnut olmayan güneş ruhu, iyi kalplere gitmelerini söyler. Büyük bir kamışla gökteki bir açıklığa çıkarlar. Orada örümcek büyükanne, yeni evleri olan ve günümüzde torunlarının hâlâ yaşadığı dördüncü dünyaya gitmelerine yardım eder (Kennedy, 2024, s. Bölüm 5).

Bu hikâyede Güneş Ruhı; tanrı/tanrıçayı, Örümcek Büyükanne ise kendisinin elçisi olarak yer almıştır. Dört aşamalı yaşamdan bahsedilen bu hikâyede Güneş Ruhı’nun insanları yarattığı ve Örümcek Büyükannenin ise insanlara rehberlik ve yardım ettiği görülmektedir. Bu hikâyede dikkat çekici ve önemli nokta Güneş Ruhı’nun Örümcek Büyükanneyi yarattığına dair bir bilginin olmaması, hatta kendisine gidip insanlara rehberlik etmesini istemesidir. İnsanlara rehberlik eden Örümcek Büyükanne, ilk olarak dokuma tekniğini sonra da çömlek yapımını göstermiştir. İnsanın, doğada kendi bedenini koruyabilmesi için dokumayı bilmesi ve yaşamını sürdürebilmesi için yiyecek kaplarının yapımını öğrenmesi hayatın olağan akışında elzemdir. Üçüncü dünyada Güneş Ruhı, iyi kalplileri dördüncü dünyaya *büyük bir kamışla* gökteki açıklığa çıkarır. Üçüncü dünyadan dördüncü dünyaya geçişi, büyük bir kamış yani yukarı/göğe doğru uzayan bir tür *hayat ağacı* ya da *yaşam ağacı* sağlamaktadır.

İkinci Hopi anlatısında Tawa, Örümcek Büyükanne ve insanlar arasındaki hikâyeye ele anlatılmaktadır. Bu yaratılış hikayesinde;

Gogyeng Sowuhti olarak da adlandırılan Örümcek Büyükanne, Tawa’nın yardımcısıdır. Sözüünü iletmesi için onu birinci dünyada

yaşayan yaratıklara gönderir. Tawa, yarattıklarının nasıl yaşayacaklarını anlamamalarından dolayı mutsuzdur. Örümcek Büyükanne, fiziksel görünüşleri daha insani olmak üzere değişirken yaratıklara, dünyalar arasındaki yolculuklarında rehberlik eder. Üçüncü dünyada onlara nasıl dokuma ve kil kaplar yapılacağını öğretir. Üçüncü dünyadayken insanlar yüz çevirmeye ve Tawa'yı unutmaya başlar. Bu nedenle Örümcek Büyükanne, hala iyi olan birkaç kişiye diğerlerini geride bırakma zamanının geldiğini bildirmek için gönderilir. Pokanyhoya ve Sincap'ın yardımıyla Örümcek Büyükanne insanlara tavsiyelerde bulunur ve onları ikamet edecekleri üst dünyaya götürür. Örümcek Büyükanne insanların güneşi ve ayı yaratmalarına yardım eder, insanlara nasıl ve nereye seyahat edecekleri ve dini uygulamalar konusunda tavsiyelerde bulunur (Spider Grandmother, 2025).

Yunan Mitolojisinde Gök, Deniz ve Dağları yaratan Toprak Ana, İkinci Hopi hikayesinde Örümcek Büyükanne imgesiyle Güneşi ve Ay'ı yaratmaktadır. Yine ikinci Hopi hikayesinde birincisi ile benzer motifler söz konusudur. Bu benzerlikler Tawa/Güneş Ruhu, Örümcek Büyükanne ve insanın olgunlaşma yolculuğudur. İkinci hikâyede insanların dördüncü dünyaya Pokanyhoya ve Sincap'ın yardımıyla geçtiğinden söz edilmiştir. Bu geçişe yardım edecek sincap, doğası gereği ağaçlarda yaşayan ve ağaçlara iyi tırmanabilen bir canlıdır. Bundan dolayı insanların dördüncü dünyaya geçişine yine bir *hayat ağacı* araç olmuştur.

Dört motifini, Anadolu Bektaşî inancında da görmek mümkündür. Dört Kapı - Kırk Makam tarîkât üyeleri, Allah'a ulaşmak için maddi ve manevi aşamalardan geçmelidir. Hacı Bektaş Velî'ye göre insân-ı kâmil Allah'a kırk makamda erer. Dört Kapı sırasıyla Şerîat, Tarîkat, Mârifet ve Hakîkât mertebeleridir. Her bir kapı onar bölümden oluştuğundan toplamı Kırk Makam'dır" (Sofuoğlu, 2021, s. 537-544). Burada da insan, kendini/özünü yaratana ulaşma gayreti içinde ve dört aşamadan geçmektedir.

Başka bir hikaye olan Navajo mitolojisinde Örümcek Büyükanne, insanların sürekli yardımcısı ve koruyucusudur. *Örümcek Kadın* ikizlere (Güneş ve Değişen Kadın'dan doğan) *Yeryüzü İnsanlarını* tehlikeye atan canavarları öldürmelerinde, onları saldırılardan koruyan *tüy çemberler* vererek yardım etmiştir (Spider Grandmother, 2025). Bu hikâyede örümceğin ağlarıyla insanları koruması Sevr Mağarası hikayesine benzemektedir. Miladi 610 yılında Mekke'den Medine'ye yolculuğu sırasında Hz. Muhammed, düşmanlarından saklanmak için Sevr Mağarası'na sığınır... Hz. Muhammed'in düşmanları, mağara kapısına geldiklerin-

de örümceğin kapıya ağ ördüğü ve bir çift güvercinin de yuva kurup yumurtlamış olduğunu görürler. Böylece düşmanları, Hz. Muhammed'in burada olamayacağı kanısına varıp mağaraya girmezler (Sevr Mağarası Olayı, 2025).

Kader ağlarının örülmesi de yine örümcek ile bağlantılı anlatılardandır. Sümer, Yunan, Roma, İskandinav medeniyetlerinde ve daha pek çok hikâyede insanın kaderi gök yüzünde yaşayan tanrı/tanrıçalar tarafından şekillendirilmiştir (Apak, 2024, s. 411-414). Orta Asya dini geleneklerinde de Gök Tanrı/Gök Tengri, evrenin ve tüm canlıların yaratıcısıdır. Bundan dolayı Gök Kubbe, Gök Tanrı ile ilişkilendirilir. İnaniş'a göre Gök Tanrı, gök yüzünde oturur ve tüm evreni buradan yönetir. Gök Tanrı ve gök yüzüne yapılan tüm ritüeller de bu inanç sistemini ve geleneklerini yansıtır (Aslan, 2024, s. 1437).

Tanrı, dokuma ve örümcek hikayesinin en sembolik olanlarından biri Yunan mitolojisinde dokumacılık, bilgelik, kahramanlık, savaş, çömlükçilik ve nakış tanrıçası Athena ve dokumacı kız Arachne hikyesidir. Bu anlatıda:

Arachne (Arakhnê), ünlü bir mor boyacı olan Kolophonlu İdmon'un kızı, Lidyalı bir kızdır. Kızı, dokuma sanatında son derece yetenekli ve yeteneğiyle gurur duyarak Athena'ya meydan okumaya bile cesaret etmiştir. Arachne, tanrıların aşklarının dokunduğu bir kumaş parçası üretir ve Athena bunda hiçbir kusur bulamadığı için kumaşı parçalar ve Arachne umutsuzluk içinde kendini asar. Tanrıça ipi gevşeterek hayatını kurtarır, ancak ip bir örümcek ağına, Arachne'nin kendisi de Athena'nın en nefret ettiği hayvan olan bir örümceğe (arachnê) dönüşür (Temsili: Resim 1).

İngilizce'de örümcek kelimesinin tam karşılığı spider olsa da daddy long-legs kelimesi de yaygın olarak kullanılmaktadır. Burada dikkat çekici kelime daddy, sözlük anlamı "baba" olarak bilinse de asıl dikkat çekici olan "bir şeyin ilk örneği"ni ifade etmesidir (Daddy, 2025). Yani ilk uzun bacaklar olarak da anlamak mümkündür. Bununla birlikte mitolojik anlatılarda Spider Grandmother (Örümcek Büyükanne) kelimesi yaygın olarak kullanılmaktadır (Kennedy, 2024). Eski Türkçe'de örümcek, Örümçi (Örücü, örümcek) ve Örmek fiilinden türetilmiştir (Örümcek, 2025). Mitolojideki Örümcek Büyükanne ya da Örümcek kavramı Kürtçe'de yaklaşık kırk farklı kelime ile karşılık bulmaktadır. Bunlar, çoğunlukla Pîrê (Yaşlı Kadın), Pîrhevok (Cadı), Pîra Sêr (Büyücü), Pîra Tevnê/Tevnepîr (Dokumacı Kadın) (Örümcek, 2025) anlamlarına gelen kelimelerdir. Bununla birlikte Hopi hikyesindeki yaratıcı *Tawa*, diğer adıyla *Güneş Ruhu*, ilginç bir benzerlikle Kürtçe'de "Güneş" anlamına gelen *Tav/Roj* kelimesi ile karşılanmaktadır. Günümüz Kürtçe'sinde, Tanrı kavramı genel kullanımda

Xweda/Xwedê/Xuda (kendinden veren/kendini veren) (Allah, 2025), *Xwedî* (kendi gören), Ezidilikte de *Ezi* (Uslu, 2010, s. 14) ya da *Ez-da* (Tanrı Verdi) (Şen, Ertan, & İsen, 2012, s. 782) olarak bilinmektedir. Kürtçede “Ez”, “ben/kendi” anlamına gelmektedir. İlk mitolojik anlatılarda da görüldüğü gibi güneş, gök kutsal sayılmış ve O’na dualar edilmiştir. Ezidiler de ibadet için yüzlerini, sabah güneş doğarken doğuya, akşam güneş batarken batıya ve gece tekrar doğuya çevirip ayakta durarak dualarına söylemektedirler (Şen, Ertan, & İsen, 2012, s. 783), (Azarak, 2019, s. 562).



Resim 1: *Arachne'nin Cezası*, Gustave Doré,

<https://widowcranky.wordpress.com/2017/09/30/arachnes-punishment-gustave-dore/>, erişim tarihi:02.09.2025

Yaradan manalarının özünde *kendi olma* ya da *kendinden yaratma* hali, Hacı Bektaş Veli'nin şu dörtlüğünde de görülmektedir: “Hararet nârdadır, sacda değildir / Keramet sendedir, tâcda değildir / Her ne arar isen, kendinde ara / Kudüs'te Mekke'de, Hac'da değildir”. Kendinde yaradana arama, insân-ı kâmil olmak ve dördüncü kapıdan çıkmak olarak anlaşılabilir. Tasavvufi düşüncede insanın kendini tanıması temel bir ilkedir. Çünkü insanın Hakk’a dair bilgisi, nefesine dair bilgisiyle doğru orantılıdır. Dolayısıyla Hakk’ı daha derin biçimde tanıyabilmesi, *nefsini* yani *kendisini* daha iyi bilmesine bağlıdır (Uludağ, 2025).

2. YAŞAM SEMBOLÜ OLARAK HAYAT AĞACI

Fransızca anlamı *simge* olan sembol, duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işarettir (Güncel Türkçe Sözlük, 2025). Osmanlı Türkçesindeki karşılığı *temsildir*. Türkçe sözlükte de temsil kavramına karşılık *simgeleme*, *sembolü olma* anlamları verilmektedir. Aynı sözlükte *sembol* kelimesine karşılık olarak da doğrudan *simge* karşılığı verilmektedir” (Açıl, 2010, s. 139).

Sembolik göstergeler içerisinde hayat ağacı ya da ağaç, geniş kullanım alanlarına sahiptir. Tek tanrılı dinlerde ağaç, insanın yaratılışını anlatan bölümlerindeki ortak noktadır (Erbek G., 1986, s. 36). Kutsal ağaç motifi hemen bütün dinlerde, masallarda, halk inançlarında, söylencelerde, gizemcilikte, ilkel metafizikte, sanatta ve daha birçok alanda karşımıza çıkan evrensel bir simgedir. Ağaç, içinde saklı bulunan gücü, daha doğrusu insanüstü bir gerçeği ortaya çıkardığı için kutsallık kazanmıştır. Bu durumda ağaç, kutsal olanın görünüş alanına çıktığı bir nesne olarak dinsel bir değer yüklenir (Alantar, 2007, s. 59). “Görmedin mi Allah nasıl bir misal getirdi: Güzel bir sözü, kökü yerde sabit, dalları gökte olan güzel bir ağaca benzetti.” İbrahim/24. İbn Arabî, varlığı, ağaç üzerinden anlattığı eserinde Kur’an’dan aldığı bu ayet ile başlar. Ayet, işaret demektir. Bu işaretler ışığında şöyle devam eder: “Sonra varlığa ve varoluşuna, gizli olana ve düzenlenişe baktım. Baktım, varlığın tümü bir ağaçtır” (Muhyiddîn İbn Arabî, 2007, s. 24)



Resim 1: *Yaşam Ağacı biçiminde Mısır tanrıçasının ölümlere Yaşam Suyu dağıtması.* (Alantar, 2007, s. 74)

Doğurganlık tanrıçası Ana Tanrıça, toprak ve verimlilik ile ilgili bir tanrıçadır. Kendini, bir ağaç biçiminde belli eder. Bir Asur kabartmasında, bir tanrıça (tanrı) gövdesi ağaçtan (çalıklardan) çıkar. Eski bir Mısır betimlemesinde ise yer altı suları üzerine dikili bir yaşam ağacının dalları içinden çıkan bir tanrıçaya ait kollar hem ekmek dağıtmakta hem de bir testiden *yaşam suyu* boşaltmaktadır (Resim 2). Evrende bir ağaç biçiminde kendini gösteren tanrı aynı zamanda yeniden oluşma (yenilenme) ve ölümsüz yaşamın kaynağıdır (Alantar, 2007, s. 74) Cennetteki ağacın da hayat ağacı olduğuna inanılır (Uğurlu, Anadolu Dokumalarında Motif Felsefesi, 1991, s. 78). Bazı motiflerde hayat ağacının bir yılan tarafından korunduğu görülür. Cennetteki yasak ağacın meyvesini Havva'ya sunan yılan, bu yönüyle Gılgamış'tan Büyük İskender'e kadar ölümsüzlüğü arayanların söz konusu otu bulmalarına ya da yemelerine engel olmuştur. Ölümsüzlüğe ulaşamayan insanlar ise, ölümden sonraki yaşama duydukları umudu *hayat ağacı* sembolüyle sürdürmüşlerdir. Selvi, hurma, palmye, nar, incir, zeytin, asma, kayın ve meşe gibi ağaçlar farklı toplumlarda hayat ağacının simgesi olarak kabul edilmiştir. Anadolu motiflerinde ise hayat ağacı, *can ağacı* olarak da bilinir ve bu sembolü en yaygın şekilde servi ağacı temsil eder. Bu sembol mezar taşlarında (Erbek G., 1986, s. 36), mimari yapıların kapı girişlerinde, seccadelerde ve özellikle namazlıklarda oldukça yaygın kullanılır.

3. ARKEOLOJİK BULUNTU VE NAMAZLIK HALILARINDA ÖRÜMCEK VE HAYAT AĞACI

Tarihsel gelişim süreci boyunca geçmişten günümüze uzanan sanat eserleri, birbirine eklenerek oluşan yeni değerlerin birer kanıtıdır. Onları yaratan ve yapan bireyler ve o bireylerin oluşturduğu toplumlar yok olduğundan, bizim için yalnız görsel değerleriyle vardır. Başka bir deyişle, bu ürünlerin toplumları ile olan karmaşık ilişkileri görsel bir biçimde yansır durumda olduklarından, kolay anlaşılabilirlik bakımından tek boyuta inmişlerdir (Asher, 1980, s. 2).

Eskilerin neler bilip bilmediğine dair bilgilerimiz sınırlıdır. Ancak, eskilerin mitolojik anlatılarından anlaşılacağı üzere bir takım şaşırtıcı bilgilere sahip olduklarını ve bu bilgilerin temel kaynaklarının Üst Paleolitik dönemlere (MÖ 50.000-10.000) kadar uzandığı görülmektedir (Ateş, 2001, s. 27). Neolitik Döneme gelindiğinde mitolojik hikayelerin anıt yapılar üzerine işlendiği süreç başlamıştır. Mitolojik anlatıların işlendiği en eski tapınaklardan biri olan Göbekli Tepe, MÖ 10.000 yılına tarihlendirilir (Schmidt, 2007, s.

102). Bilinen adıyla Göbekli Tepe, yöre halkı arasında Kürtçe adı Girê Mirazan (Murat Tepesi) (Girê Mirazan, 2025) olarak da bilinmektedir. Bu alan geçmişten günümüze bir ziyaret ve ibadet alanı olarak gelmiştir. Büyük ölçüde çorak ve ağaçsız bir yapıya sahip Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde, çoğunlukla dağların zirvesinde bulunan tek bir ağaç, yöre halkı için ziyaret yeri işlevi görür. İnsanlar, önemli dileklerini bu ağacın dallarına, yani rüzgâra teslim ederek dile getirirler (Schmidt, 2007, s. 20).

Çakırtaş, ritüel alanı hakkında şunları söylemektedir:

Özellikle baharda adak adayanlar, şifa arayanlar Göbeklitepe'ye gelir, asırlık Dardağan (Teyêr, tihok) ağacının altında kurban keser, dilek ağacına bez bağlardı. Bugün bahsedilen Dardağan ağacı artık yok. Kurban kesim törenleri de yıllar önce terk edildi. Ağaç, yıllar önce kesilmiş. Çok sonra yerine de bir dut ağacı ekilmiş (Çakırtaş, 2025). Göbekli Tepe buluntularına ulaşmadan önce de halkın buraya gidip dua ettikleri ve murat bekledikleri bilinmektedir. Göbekli Tepe'ye 550 kilometre uzaklıkta yaşayan ve hayatı boyunca Şanlıurfa'ya gitmemiş, 1950 doğumlu annem, günlük konuşma sırasında şöyle bir cümle kullanmıştı: “Tu dibê qey çuye Girê Miraza Hecê(Sanki Girê Miraza'ya Hacca gitmiş)” (Burhanlı, 2022). Annem burayı, muradına ermek isteyenlerin, şifa arayanların gittiği yer olarak bilmektedir. Ama bu cümleyi kurarken Göbekli Tepe/Girê Mirazan'ın nerede olduğunu bilmeden söylemiştir. Bu gelenek ile binlerce yıllık inanç motifinin ve kültürel kodların günümüze taşınmasına vesile olmuştur.



Resim 3: Göbekli Tepe kazı alanın üst kısmında yer alan anıt dut ağacı.
(Schmidt, 2007, s. 286)

Göbekli Tepe buluntu kabartmalarında herhangi bir hayat ağacına rastlanmamasına rağmen dut ağacının, anıtsal bir mekânın en tepesinde konumlandırılması hayat ağacının yer yüzündeki en ilginç temsillerinden biri olabilir (Resim 3). Göbekli Tepe anıt sütunlarındaki kabartmalarda sembolik soyut işaretler olduğu gibi hayvan sembolleri ve kabartmaları da mevcuttur. Bu semgesel kabartmalar arasında; boğa/koç başı, yılan, eşek, tilki, koyun/keçi, böcek ve örümcekler yer almaktadır (Schmidt, 2007, s. 251). Çalışmanın sınırları içerisinde kalan örümcek, bu kabartmalar arasında Dikilitaş 33'ün ön yüzünde aşağıdan yukarıya örümcek-yılan-örümcek-yılan olacak şekilde bir bordür oluşturmuştur. Örümcekler, sekiz bacaklı olmalarından dolayı böceklerden ayrılmaktadır. Sütundaki örümceklerden biri altı bacaklı diğeri sekiz bacaklıdır. Çalışmayı yapan Schmidt, altı bacaklı olanın da aslında bir örümcek olduğu kanısındadır. Örümcek tasvirlerine Mezopotamya'da MÖ 3. ve 4. binyılların sonlarında nadiren rastlanmakla birlikte, bu örnekler arkeologlar açısından fazla önem taşımamıştır (2007, s. 161).

Göbekli Tepe dışında örümcek ya da diğer böcek betimlemeleriyle karşılaştırılabilecek buluntular neredeyse yoktur. Yalnızca Körtik Tepe'de, Çanak Çömleksiz İlk Neolitik Döneme ait bir taş kap parçası üzerinde örümceğe benzeyen bir hayvan figürü görülmektedir (Schmidt, 2007, s. 162).

Göbekli Tepe'den sonraya tarihlendirilen Kuzey Suriye'deki Tell Sabi Abyad'da bulunan baskı mühürde *altı ayaklı örümcek* deseni görülmektedir (Resim 6). Mühürdeki üçlü M çizgiler örümceğin ayaklarını göstermektedir. Bu desen Göbekli Tepe'de bulunan altı bacaklı örümcek ile benzer bacaklara sahiptir (Schmidt, 2007, s. 231).

Mitolojik anlatılarda sıkça karşılaşılan örümcek motifi, insan eliyle üretilen mekânsal ya da somut kültürel varlıklarda pek görülmemektedir. Yukarıda değinildiği gibi, Mezopotamya arkeolojik buluntularında görülsede pek önemsenmediği belirtilmiştir. Bu yaklaşımı halkın üretim alanlarında ve ürünlerinde de görmek mümkündür. Kültürel sembollerin motif, desen ve kompozisyon içerisinde aktarıldığı halı ve kilim dokuma alanında da maalesef örümcek sembol ve motifi sık karşılaşılan bir durum değildir.

Motifler, bir iletişim gereksiniminin sonucu olarak sembollerden türemiş ve karşılıklı anlaşılmayı amaçlamıştır. İçlerinde gizemli mitleri barındıran bu motifler, büyüsel dünyanın ürünleridir. Bu nedenle kullanımları yalnızca süsleme amacıyla sınırlı değildir; taşıdıkları esrarengiz güçler nedeniyle estetikten ziyade psikolojik anlamları ön plandadır (Erbek G., 1986, s. 4).



Resim 4: Göbekli Tepe, Dikilitaş 33'ün ön yüzünde dikey olarak, aralarında örümcek ve yılan bulunan hayvan kabartmalar. (Schmidt, 2007, s. 213-214)

Kadınlar tarafından dokunan motifler, çiftleşme, üreme, doğum gerçekleri doğrultusunda, sağlık, bereket, güzellik, koruma, temizlenme, ölüm ve nazar gibi konular kapsamındadır. Öte yandan inanç, tanrı, ölüm, ölümsüzlük, temizlenme, günah, yeniden dirilme, üreme, organları, geriye bir şey bırakma, kem göz, doğanın değişmeyen düzeni, sonsuzluk gibi her zaman insanların ilgisini çekmiş olan konuları simgeleyen sembolik motifler kullanmışlardır (Uğurlu, Anadolu Dokumalarında Motif Felsefesi, 1991, s. 78).



Resim 5: Göbekli Tepe, Dikilitaş 33'ün ön yüzünde yer alan örümcek kabartmaları. (Şükrü Azizi, Kasım 2021, Şanlıurfa).

Dokuma tekniğinin yanı sıra halı ve kilimlerdeki desenleri oluşturmak için motiflerin estetik değer, derinlik ve kültürel bütünlüğüne ek olarak sembolik anlamlarının da bilinmesi önemlidir.

Anadolu Yörük ve Türkmenleri için güneş, ay, yıldızlar, ağaç, dağ, su yolu, akrep, yılan, ejder, bukağı, kurtağzı gibi bereket ve birleşim gibi anlamları olan damgalar, sembol değerleri bilinen

motiflerdir (Uğurlu & Uğurlu, Anadolu Köy Halılarında Motif ve Kompozisyon Çözümleri, 2022, s. 211).

Görüldüğü gibi bilinen Anadolu dokuma geleneğinde örümcek motifi yer almamaktadır. Buna rağmen bir şeyin az görülmesi onun yok olduğu anlamına gelmez. Şengör'ün de ifade ettiği gibi: "Genel ifadeler, doğaları gereği doğrulanamazlar. Örneğin, *bütün kuğular beyazdır* ifadesi mevcut bütün kuğular (şimdiki geçmişte olmuş olanlar...) tek tek görülmeden doğrulanamaz ki bu da mümkün değildir. Ama beyaz olmayan tek bir kuğu, *bütün kuğular beyazdır* ifadesinin yanlış olduğunu derhal gösterir" (Şengör, 2019, s. 21).

Anadolu köy halılarının desen düzeni, orta alan ve kenar suyu olmak üzere iki ana bölümden oluşur. Halının orta kısmı dokuyucu tarafından kutsal kabul edilmiş; gereksiz motif ve renkler, zorunlu olmadıkça kullanılmamıştır. Bu alan dokunulmadan bırakılmış ve yabancıların görmesinden özenle korunmuştur (Uğurlu & Uğurlu, Anadolu Köy Halılarında Motif ve Kompozisyon Çözümleri, 2022, s. 218).



Resim 6: Tell Sabi Abyad'da bulunan baskı mühür deseni. Göbekli Tepe'de örümcek olarak yorumlanan desenin stilistik tekrarı olarak görülmektedir. (Schmidt, 2007, s. 255)

Nadir görülse de hayat ağacı ve örümcek sembolünün birlikte işlendiği dokumalar mevcuttur. Hopi mitlerindeki semboller ile Anadolu dokumalarındaki sembol ve motifler arasındaki benzerlikler ayrıca dikkat çekicidir. Resim 7'deki

kompozisyonunda yer alan öğeler arasında hayat ağacı ve örümcek sembolü Hopi efsanesinin resmedilmiş hali gibidir. Öncelikle bu sembollerin bir namazlık dokumasında görülmesi yaratılış mitolojisiyle doğrudan bir bağ kurulduğunu göstermektedir. Namazlık halısı, üzerinde namaz kılmak için dokunur. Namaz kılınacak yöne sembolik bir mihrap yapılıdır. Mihrabın çevresine ibrik motifi işlenebilir. Mihrabın içine yukarıdan aşağı doğru sarkan bir kandil yapılıdır. Bazen kandil çiçek buketi gibi verilir. İbrik temizliği, kandil nur ve ışığı sembolize eder (Deniz, 2000, s. 75). Namazlık halılar, tek ya da çift mihraplı dokunmaktadır. Çift mihraplı namazlık halıların mihrap ve ayaklık bölümlerini kolaylıkla ayırabilmek için bazı farklı dolgu motifleri kullanılarak yön belirlenmesi yapılmıştır. Halılar dokunurken motiflerde yapılan hatalar önemsenmez. “Hatasız kul olmaz” düşüncesiyle hatalar düzeltilmez (Uğurlu & Uğurlu, Anadolu Köy Halılarında Motif ve Kompozisyon Çözümlemeleri, 2022, s. 219).

Halı ortalarında motif yerleşimleri ile oluşturulmuş sonsuzluk görünümü, yaratan katına uzanır ve kutsallık ile ilişkilendirilir. Halılarda orta alanlar, bir pencere ya da kapı gibi düşünülmekte ve bu bulunan ortamdan farklı bir sonsuz ortama geçmeye işaret etmektedir. Halıların kenarlarında sıralanan motifler genellikle orta alanı sınırlaması ve koruması için kullanıldığından; ejder, akrep, yıldız, çınar yaprağı, yan yaprak, ağaç gibi doğaya gönderme yapan motifler sıralanarak dokunmaktadır (Uğurlu & Uğurlu, Anadolu Köy Halılarında Motif ve Kompozisyon Çözümlemeleri, 2022, s. 218).

Hayat ağacı sembolizmi ve anlamı hakkında Alantar’ın aktardıkları yol gösterici olmaktadır:

Sürekli bir yenilenmenin simgesi olan evrensel ağaç dünyanın merkezinde bulunur. Yeryüzünün derinliklerine dalan kökleri, güçlü ve dik gövdesi, en tepesinde göğe değen yapraklarıyla bu bitki evrensel bölgeleri birleştirir. Bazı toplumlarda evrensel ağacın yerden yükselerek birkaç kat tabakadan oluşan gökyüzünü aşarak tanrısal makama ulaştığı düşünülür. En eski betimlemelere, evreni bir ağaç biçiminde tasarlayan Sümerler’de rastlanır. Mezopotamya bölgesine ilişkin tasarımlarda ağacın iki yanına özellikle ay ve güneş gibi gök cisimlerinin konulması onun evrensel anlamını vurgulamak içindir. Dünya ağacı düşüncesi Veda dönemi Hindistan’ında da görülür. Asyalı toplumlardan bazıları dünya ağacını duruma göre yedi ya da dokuz dallı olarak betimlemişlerdir. Burada görülen dal sayıları, farklı gezegenlerin bulunduğu gök katlarını belirtmek için kullanılmıştır. Sonuçta dünya ağacı da evrensel ağaç gibi evrenin bir simgesi, kopyası geçmektedir (Alantar, 2007, s. 61).



Resim 7: Döşemealtı halısında yer alan Kutsal Ağaç. (Alantar, 2007, s. 59)

Seccade ve namazlıklarda yer alan *hayat ağacı* stilize edilmiş ağaç gövdesi, dal ve yaprak motiflerinden meydana gelerek yüzeyde desen oluşturmuş motif-sel bir sembol ya da sembolik bir motiftir. Bu dokumacının duygu, düşünce ve doğa güçlerini sembolize eden motiflerdendir. Hayat ağacı, kandil, ibrik, tarak, el ve kuş gibi simgeler, bu gruba dahildir (Oyman, 2019, s. 7).

Resim 7'in merkezinde yer alan sekiz bacaklı sembol, bir örümceğe aittir. Merkezde olması ve etrafının dörtgen bir kare ile sarılmış olması Ana Tanrı-ça ve doğurganlık ifadesidir. Merkeze bağlı ve iki tarafa uzayan dallar üç sıra halinde simetrik olarak konumlandırılmıştır. Mihraplı çerçeve içerisine yerleş-tiriliş düzenli motif birliktelikleri ile hayat ağacı sembolü meydana getirilmiş-tir. Halk arasında bu motifin hayat ağacını sembolize ettiği ve İslam inancına göre, dallardan her birinin tarikatın derecelerini gösterdiği kabul edilir (Deniz, 2000, s. 31). Bu da dört aşamalı dünyaya bir göndermedir. Ağacın en tepesinde simetrinin tam merkezin de ise bir göz motifi yer almaktadır. Anadolu'da göz ve nazar değme ile ilgili semboller, halı ve kilim dokuma yaygıda sadece gözle ilgili motiflerin işlenmesiyle sınırlı kalmaz. Dokunmaya göz motifi nakşedil-se bile dokumanın arasına göz boncuğu yerleştirilebilir. Bazen göz boncuğu, halı ve kilim dokuma yaygı üzerine sonradan dikilir. Özellikle saçak yapılırken araya göz boncukları yerleştirilir. Bu gelenek Anadolu'nun hemen her yerinde görülür. Göz boncuğu da göz motifi gibi dokumayı kötü gözlerden koruyan bir sembol, bir tılsım olarak kabul edilir (Deniz, 2000, s. 84). Bu inanış, yukarda anlatılan bütün mitlerde yer alan *yaradanın gözü* ve dolayısıyla *kendisi* olarak simgeleşmiştir.



Resim 8: Bordüründe örümcek motifi, zemininde ise hayat ağacı yer alan halı namazlık ve Örümcek ayrıntısı. (Azizi, 2022, s. 145)



Resim 9: Bordüründe örümcek motifi, zemininde ise hayat ağacı yer alan halı namazlık ve Hayat Ağacı ayrıntısı (Azizi, 2022, s. 146)



Resim10: Resim 9’da yer alan halı namazlık ve dokumayı yapan Tasia Erkan (Sol baştan ikinci) ile çekilmiş aile fotoğrafımız. (Arşiv: Ş. Azizi, 2023)

Resim 8 ve Resim 9’da görülen iki namazlık halı, 1988 yılında Muş Malazgirt Gölkü (Xirbe) Köyü’nde kuzenim Tasia Erkan tarafından dokunmuştur. Namazlıkların merkezinde simetrik iki hayat ağacı, yukarıya doğru dört katmandan oluşmakta ve en üstte bir göz motifi ile noktalanmıştır. Bordür de ise örümcek sembolü birim motif oluşturarak desen oluşturmuştur. Bu iki örnek yukarıdaki hikayelerde bahsedilen örümcek büyükanne, hayat ağacı, göz, güneş, yaradan ve dört dünya kavramlarının temsili niteliğindedir.

SONUÇ

İnsanın kendini arama çabası, hemen bütün toplumlar da benzer yaratılış hikayeleri ile anlatılmıştır. Yazının, hatta resimsel ifadenin olmadığı çağlardan günümüze insanlar, bu arayış çerçevesinde mitler oluşturmuştur. Bu mitler farklı coğrafi bölgelerde benzer kutsal mekanlar yaratmıştır. Dünyanın birçok yerinde görülen tarih öncesi megalitik yapılar, söz konusu kutsal mekanların ilk örneklerinden kabul edilir. Bunlardan en önemlisi ise coğrafyamızda keşfedilen ve MÖ 10. binlere tarihlendirilen Göbekli Tepe/Girê Mirazan’dır. Bugün, halı ve kilim motiflerinde karşılan birçok sembolün temeli belki de bu yapıya dayanır. Öküz başı, koç başı, yılan, akrep, ana tanrıça/elibelinde, böcek ve örümcek sembolleri Anadolu dokumalarında sembol ya da motif olarak kullanılmakta-

dır. Bunlar, bireysel bir aklın ürünü değil kolektif ve sistemli bir geleneğin devamıdır. Dokumacı kişi, dokuduğu sembolü, motifi bilmese dahi içinde yaşadığı toplumun hikayesini aktarmıştır. Hele ki bu dokuma türü namazlık ise buna kutsallık atfedilmiş ve geleneğe bağlı kalınmıştır.

Yaratılış efsanelerinde yer alan Örümcek Büyükanne, Yaradan, Hayat Ağacı ve Dört Dünya kavramları, Hopilerden Bektaşilere, İslamdan Gök Tanrı’ya inanan bütün toplumlar da benzer olduğu görülmüştür. Bu hikayeler Anadolu’da özellikle namazlık halı ve kilimlerinde işlenmiştir. Yaradanın temsili, bazen göz bazen de güneş formundadır.

Hayat ağacı ise çoğunlukla bir ağaç formundadır. Buna rağmen geometrik halılarda hayat ağacı, herhangi bir motifin çoğunlukla dört aşamalı birim tekrarından yukarıya doğru sembolleşmiştir. Neredeyse bütün namazlık halılarında hayat ağacı temsiline yer verilirken evrenin ve insanın yaratılışına en büyük çabayı gösteren mitolojik Örümcek Büyükanne sembolizmine dair motif yok gibidir. Mitolojik hikayelerde Örümcek Büyükanne, bazen Yaradanla aynı sevide bazen de Yaradan’dır. Buna rağmen neden görsel temsiline olma- dığına dair bir bilgimiz söz konusu değildir.

Bu çalışma, insan aklının erdiği ve ürettiği ilk hikayelerden başlayarak günümüze uzanan gelenek ve kültür bağımlı özellikle namazlık halıları üzerinden ele almıştır. Binlerce yıllık anlatı ve arkeolojik buluntular arasındaki benzerlik hayret vericidir. Bu minvalde bütün toplumlar, bir hayat ağacının kökleri gibi aynı gövde üzerinde yükselmekte ve kökleri aynı toprak altındadır.

KAYNAKÇA

- Açıl, B. (2010). Muhyî’s Hüsn ü Dil: An Allegorical Work. (Tez No: 271087) [Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi], Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Alantar, H. (2007). *Motiflerin Dili*. İstanbul: İTKİB. İstanbul Halı İhracatçıları Birliği.
- Apak, F. T. (2024). Türk Halk Anlatı, İnanç ve Uygulamalarında İp. *HİKMET- Akademik Edebiyat Dergisi* (21), 410-427.
- Aslan, Ş. S. (2024). “Gök Tanrı İnancının Türk İnanç Sisteminde Yeri ve Mimariye Yansımaları”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17(47), 1435-11456.
- Aslier, M. (1980). *Varolmayana Biçim Vermek*. İstanbul: İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları: 4.

- Ateş, M. (2001). *Mitolojiler ve Semboller (Ana Tanrıça ve Doğurganlık)*. İstanbul: Mi-lenyum Yayınları.
- Azarak, L. U. (2019, ağustos). “Melek Tavus’un Halkı Ezidiler’in İnancı”. *Akademik Sosyal Bilimler Dergisi* (40), 561-569.
- Azizi, Ş. (2022). Tez. Muş Yöresi Kirkitli Dokumaları ve Yeni Tasarım Yaklaşımları. (Tez No: 785319) [Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Burhanlı, S. (2022, 09 01). Girê Mirazan. (İ. Burhanlı, Röportaj Yapan)
- Cömert, B. (2019). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Deniz, B. (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Diler, A., & Gallice, M.-A. (2018). *Kilimin Sembolleri*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Erbek, G. (1986). *Anadolu Motifleri Sergisi*. İzmir: İzmir Alman Kültür Merkezi.
- Erbek, M. (2002). *Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Karahan, R. (2007). *Dünden Bugüne Hakkâri Kilimleri*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kennedy, B. (Yöneten). (2024). Kadim Uygarlıklar / Amerika Kıtası [Dizi]. Netflix.
- Muhyiddîn İbn Arabî, Ç. V. (2007). *Şeceretü'l Kevn - Varlık Ağacı*. İstanbul: Kitsan Yayınevi.
- Oyman, N.R. (2019). “Bazı Anadolu Kilim Motiflerinin Sembolik Çözümlemesi”. *Arış Dergisi* (14), 4-22.
- Schmidt, K. (2007). *Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı Göbekli Tepe, En Eski Tapınağı Yapanlar*. (Ç. R. Aslan, Dü.) İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Sofuoğlu, N. (2021). “Hacı Bektâş Velî’nin Makâlâtı Bağlamında İnanç ve Ahlak Öğ-retileri”. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (Türk Kültürü-nün Mayalayanlar: Yunus Emre, Hacı Bektaş Veli, Ahî Evran Özel Sayısı), 537-567.
- Şen, M., Ertan, M., & İsen, Z. (2012). “Batman Fakira Köyünde Bayram Geleneği (Ezi-di Pirlерinin Yaşadığı Köyde Yazdan Bayramı Kutlaması)”. *Batman Üniver-sitesi Yaşam Bilimleri Dergisi* (1), 781-793.
- Şengör, C. (2019). *Dahi Diktatör*. İstanbul: İnkılap Kitapevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.
- Tûsî, E.N.S. *el-Lüma’*, Çev. H. Kâmil Yılmaz, (*İslam Tasavvufu*) (2019). Erkam Ya-

yınları.

- Uğurlu, A. (1991, Mart 1). “Anadolu Dokumalarında Motif Felsefesi”. *Tekstil ve Mühendis Dergisi*, 5(26), 76-82.
- Uğurlu, A., & Uğurlu, S. (2022, Haziran/Aralık). “Anadolu Köy Halılarında Motif ve Kompozisyon Çözümlemeleri”. *ARIŞ Halı Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, s. 208-226.
- Uludağ, S. (2025, Ağustos 15). Ma’rifet-i Nefs. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/marifet-i-nefs#:~:text=Ebû%20Saîd%20el%20Harrâz'ın,Aclûnî%2C%20II%2C%20262>.
- Uslu, L. (2010). Yezidiler Üzerine Sosyo-Arkeolojik İnceleme. (Tez No: 353234) [Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Allah. (2025, Eylül 1). Glosbe: <https://tr.glosbe.com/tr/ku/allah>,
- Arachne’s Punishment - Gustave Doré. (2025, Eylül 2). Widowcranky: <https://widowcranky.wordpress.com/2017/09/30/arachnes-punishment-gustave-dore/>,
- Daddy. (2025, Eylül 05). Tureng: <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/daddy>,
- Çakırtaş, Ş. (2025, 08 16). Bir Gizem Abidesi: Göbeklitepe. Independent Türkçe: <https://www.indyrturk.com/node/340611/t%C3%BCrki%CC%87yeden-sesler/bir-gizem-abidesi-g%C3%B6beklitepe>,
- Güncel Türkçe Sözlük. (2025, Haziran 03). Türk Dil Kurumu: <https://sozluk.gov.tr/>,
- Girê Mirazan. (2025, Ağustos 21). Wikîpediya Ensiklopediya Azad: https://ku.wikipe-dia.org/wiki/Gir%C3%AA_Mirazan,
- Hopi. (2025, Eylül 30). Crystalinks: <https://www.crystalinks.com/hopi.html>,
- Örümcek. (2025, Eylül 5). Glosbe: <https://tr.glosbe.com/tr/ku/%C3%B6r%C3%BCmcek>,
- Örümcek. (2025, Eylül 5). Eimoloji Türkçe. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/%C3%B6r%C3%BCmcek>,
- Sevr Mağarası Olayı. (2025, Eylül 10). İslam&İhsan: <https://www.islamveihsan.com/sevr-magarasi-olayi.html>,
- Spider Grandmother. (2025,). Myth and Folklore. Wiki: https://mythus.fandom.com/wiki/Spider_Grandmother#Southwest,

6. BÖLÜM

GELENEKSEL SANATLARDA SEMBOL OLARAK KOÇBOYNUZU MOTİFİ

Doç. Ülkü KÜÇÜKKURT

Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

ukkurt@aku.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-8140-5357>

GİRİŞ

İnsanlar toplu halde yaşamaya başladıklarında duygu, inanç sistemlerini paylaşmış, birbirlerinden etkilenererek bu olguyu geliştirmiş ve kültürlerini oluşturmuştur. Bir kültüre ve topluluğa sahip olmak kişinin aidiyet duygusunu geliştirmektedir. İhtiyaçların giderilmesi için ortaya çıkan ürünler zamanla insanların süsleme, hoş görünme ve estetik kaygılarla el sanatlarına dönüşmüştür. El sanatları teknik ve artistik değerlerin birbirini desteklemesiyle gelişmiştir. Geleneksel sanatlar arasında kumaş dokumaları, halı, kilim gibi kirkitli dokumalar, bitkisel örücülük, tepme keçe ürünler, ahşap işleri, toprak, bakır, pirinç gibi madenlerden yapılmış kap kacak, çeşitli giyim eşyaları, takılar bulunmaktadır. Geleneksel sanatların süslenmesinde insanların duygu ve düşüncelerinin somutlaşmasıyla, doğada gördükleri varlıkların şekillerle ifade edilmesiyle ortaya çıkan motifler kullanılmıştır. Motifler geleneksel sanatların üretilmesinde kullanılan tekniklerle şekillenmiştir. Örneğin halı dokumalarında daha kıvrımlı motiflerin uygulanması mümkün iken kilim dokumalarında daha geometrik motiflerin uygulanmasının kolaylığı motifin tasarımına yön

vermiştir. Teknik yanında geleneksel el sanatlarında kullanılan motiflerde tercih edilen konular, o toplumun alışkanlıklarına, zevklerine, inanç sistemlerine bağlı olduğunu bize üretildikleri döneme ait örnekler göstermektedir. Bazı motifler daha çok kullanılmıştır. Bu motifler arasında hayvan kökenli motifler bulunmaktadır.

İlk zamanlarda hayatlarını avcılık ve toplayıcılıkla sürdüren insanlar, hayvanların özelliklerini yakından tanıma, izleme fırsatı bulmuş, hayvanların doğa şartlarına gösterdikleri uyum, hayatta kalma mücadeleleri ve bazı üstün özelliklerine hayranlık duymuş onlara sembolik anlamlar yüklemeye başlamıştır (Özkartal 2012, s. 93). Eski örneklerde hayvanların tasvirleri ayrıntılarıyla belirtilmiş, cinsi, ırkı anlaşılır bir şekilde anatomik yapılarına yer verilmiştir (Mülayim 1994, s. 174).

Bazı hayvanlar özellikleri nedeniyle, tanrılara eşlik eden varlıklar olarak düşünülmüştür. Hayvanlar gücü anlatan sembol durumuna gelmiştir. Hayvanların hızlı koşmak, keskin görmek, uçmak, yüzmek, yırtıcılık gibi çeşitli özellikleri tanrılar, krallar, komutanlarla özdeşleştirilmiş böylece ilk semboller meydana getirilmiştir (Alp 2009, s. 51). Toplumlar inançlarını, duygularını sembolleştirerek ifade etme yolunu seçmiştir. Sembollerin anlamları, şekilleri kültürün parçası olmuştur. İnsanlar düşüncelerini, mensubu oldukları toplumun ideolojilerini sembollerle ifade ederek onlara anlamlar yüklemiştir. Sembolün iki önemli özelliği arasında düşünsel; anlam ve biçimsel; anlatım bulunmaktadır. Semboller birden çok anlam taşıyabilmektedir (Oyman 2019, s. 8). Semboller göstergelerden oluşmaktadır. Gösterge, gösteren ve gösterilenlerden meydana gelmektedir. Semboller toplumların kalıplarını, kültürel kodlarını, dışavurumlarını temsil ettiği gibi toplumların ideolojilerinde rol oynamaktadır (Ak 2024, s. 521).

Semboller inanç ve duyguların somutlaştırılarak maddi hale gelmesini sağlamış, özellikle kutsal duyguların yeryüzünde sembollerle donatılmasını sağlamıştır. Boynuz sembolü liderlik, bereket, koruma anlamında sembolleşen arkaik kültür (Demir 2024, s. 690). Çeşitli kültürlerde gördüğümüz boynuz sembolleri, hayvanların sahip oldukları boynuzlarla kendilerini korumaları, güç, hakimiyet sahibi olmaları nedeniyle kullanılmıştır. Kartal ve koç motifleri Kül Tigin Anıtı'nın doğu duvarı giriş kapısında yer almaktadır (Alp 2009, s. 53). Türklerde hayvan sembolizmi tarih boyunca önemini korumuş koç, koyun motifleri ataların ruhunu taşıdığına inanılmıştır. Koç motifi Orta Asya'da duvar resimlerinde, kurganlarda rastlanmaktadır (Ögel 1995, s. 112).

1. MATERYAL VE METOD

Araştırmanın hazırlanmasında nitel araştırma yöntemlerinden alan araştırması, literatür taraması kullanılmıştır. Geleneksel el sanatlarında koçboynuzu motifinin sembol olarak kullanımı araştırılmıştır. Koçboynuzu motifi uygulanmış örnekler incelenmiş, eserlerde görülen koçboynuzu motiflerinin şekilleri, kompozisyonda kullanılan yerleri tespit edilmiştir. Araştırma, el sanatlarında koçboynuzu motifi ile sınırlandırılmıştır. Araştırmanın başlığı "Geleneksel Sanatlarda Sembol Olarak Koçboynuzu Motifi" olarak belirlenmiş, elde edilen bilgiler sonuç kısmında değerlendirilmiştir.

1. BULGULAR

1.1. Türk Kültüründe Koçboynuzu

Türk kültüründe hayvan üslubu İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrasında sevilerek devam etmiştir. Türkler büyükbaş ve küçükbaş hayvan yetiştiriciliğine her zaman önem vermiş, doğada özgürce dolaşan güçlü hayvanlara ilgi göstererek onların üstün özelliklerini gözlemlemiştir. Yaban hayatını yansıtan motifler, söylenceler, sözler üretmiş, hizmetlerinde olan hayvanlara da önem vermiştir. Günlük hayatlarını kolaylaştıran, etinden, sütünden, yününden, derisinden faydalandıkları hayvanlara sembolik anlamlar yüklemiştir. Günlük hayatlarında rol oynayan, geçimlerini sağlayan koyun onlar için önemli bir unsur olmuştur. Koyun kavramıyla Hun kavramı bir birine bağlantılıdır. Bu görüş Dîvânü Lugâti't-Türk'e dayandırılmaktadır. Hun; Argu Türkçesi'nde Koyun anlamında kullanılmıştır (Güven 2019, s. 351). Ak Koyunlu, Kara Koyunlu gibi boy adlarında kullanılmış, Yıva boyunun damgası olmuştur (Deniz 2000, s. 190). Asya sanatında koyun, koç motifleri M.Ö. 1000'li yıllarda Karasuk, Taşlık, Asya Hunları, Göktürk sanatına ait eserlerde, koç heykellerine M.Ö. 1-M.S.7.yüzyıllar arasında Aral Gölü'nün kuzeyinde bulunan Amuderya bölgesinde inşa edilen Toprakkale Sarayı'nın heykel kaidelerinde ve koç motiflerine 2. Pazırık Kurganı'ndan çıkartılan kumaş parçalarında rastlanılmıştır (Güven 2019, 353). Türk kültüründe koç, olumlu anlamlara sahip önemli bir semboldür. Yiğitlik, koruyuculuk, sonsuzluk anlamlarına sahiptir. Beyaz koçlar, gök Tanrıya ve ataların ruhlarına kurban edilen hayvanlar arasında bulunmaktadır (Çoruhlu 2023, s. 76).

Türk kültüründe geyik, dağ keçisi, boğa, koç gibi hayvanların kült olarak kabul edilmesinde boynuzun etkisi bulunmaktadır. Boynuz ait olduğu hayvanlara güç katmaktadır (Demir 2024, s. 691). Koç, koyun, keçi Türk kültüründe

yeri ve göğü işaret etmektedir. Koç; güç, kuvvet, hükümdarlık, dağ keçisi ise Göktürk ailesinin simgesi olmuştur. Tekeler yüksek dağlarda, Göktanrı'ya yakın yerlerde yaşadıkları için birçok Türk boyu tarafından kutsal kabul edilmiş; kök teke, kök eçki, kök çebiç adıyla anılmıştır (Zaimoğlu 2011, s. 109). Hun kurganlarından çıkartılan insan mumyalarının üzerinde dağ koyunu, koçu döv-meleri, eşyalar arasında koçbaşı şeklinde kırmızı tulumu bulunmuştur. Göktürk ve Hun devletlerinin ölü gömme adetleri birbirine benzemektedir. Mezar inşa etmede at, deve figürleriyle birlikte koç figürü kullanılmıştır. Bilge Kağan'ın anıt mezarında iki adet koç heykeli bulunmuştur (Güven 2019, s. 353).

Koçboynuzu motifi Oğuz, Avar, Kırgız, Kazak, Karakalpak, Çuvaş, Bulgar, Türkmenlerde bereket, erkeklik sembolü olarak kullanılmıştır (Erbek 2002, s. 32). Bazı hayvanların kafatası ve boynuzu Anadolu'da nazarı engellemesi için evlerin girişine konulmaktadır. Evine, evliliğine, çocuklarına, mallarına nazar değmemesi için çeşitli hayvanların boynuzlarının nazarlık olarak kullanılması gelenekler arasındadır (Sökmen 2014, s. 648). Koçboynuzları, nazarı engellemesinin yanı sıra bereket getirmesi amacıyla evin girişine, çatısına insanların görecekları şekilde asılmaktadır (Güven 2019, s. 358), (Fotoğraf 1, 2).



Fotoğraf 1. Iğdır, Üçkaya civarında binanın giriş kısmında koçboynuzu ve nazarlık (Küçükükkurt, 2024).



Fotoğraf 2. Güneşli Mahallesi Iğdır'da bulunan Ata Ocağı Kültür ve Sanat Evi'nin girişinde koçboynuzu (Küçükükkurt, 2024).

Boynuzun içeri doğru kıvrılma hareketi spiral formu oluşturmaktadır. Bu form koçboynuzunun yanında samanyolu, yılanın kıvrımlı yapısında, salyan-gozda, eğrelti otunda, hava olaylarında (Hortum, kasırga) ve dalgaların kırılma-sında görülmektedir. Spiral form yaşam döngüsünü, evreni ve altın oranı temsil etmiştir (Ak 2024, s. 518). Spiral motifin bir merkezden çıkan dairesel dön-güsü sonsuza kadar sürecekmiş hissini vermektedir. Spiral form ceninin anne karnındaki şekliyle bağdaştırılmış, üreme ve bereketin sembolü olmuş, ruhun doğumda ve ölümden takip ettiği yol olarak düşünülmüştür (Ak 2024, s. 521). Koçboynuzuyla özdeşleştirilen spiral formlar mimari yapıların su giderlerinde görülmektedir (Fotoğraf 3). Spiral form oluşturulmuş bölümden su akarken gö-rüntü olarak göze, işitsel olarak kulağa hoş gelmektedir.



Fotoğraf 3. Konya Müzesi'nde sergilenen su gideri. (Küçük Kurt, 2025).

İslami inanç sisteminde, Kuran-ı Kerim'in Kehf suresi 83-98 ayetinde geçen ve Zülkarneyn olarak bildirilen kişinin adı "Boynuz sahibi" anlamındadır. Zü; sahip, malik, Karn; boynuz demektir (Sami 2019, s. 602, 1384). Kurban bayramında genellikle küçükbaş hayvanlardan koç, keçi kurbanlık hayvanı olarak seçilmektedir. Bu hayvanların sağlıklı ve boynuzlarının sağlam olması istenilmektedir. 2 yaşından büyük, damızlık olarak kullanılan erkek koyunlara koç denilmektedir. Bir çift boynuz sahibi olup boynuzun boğumları koçun yaşına işaret etmektedir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Koyun>).

Koyun yetiştiriciliğinin yaygın olduğu bölgelerde Ekim, Kasım aylarında "Koç katımı" törenleri yapılmaktadır (Yiğit ve Sinmez 2014, s. 22). Bu hayvanların sayısının artması bolluk bereket olarak kabul edilmekte, koç katımı için hazırlıklar yapılmaktadır. Koç katımından bir gün önce yoğurtlar mayalanmakta, bu yoğurda "koç yoğurdu" denilmektedir. Koçların boynuzuna elmalar takılıp, kuyruğu, alını, sırtı canlı renklere boyanmakta, kınalanmaktadır. Sürü köy

mevdanına geldiğinde "Koç katımı" duası edilmektedir (Yiğit ve Sinmez 2014, s. 23). Koç katımı günü evlerin ve ağılların duvarlarına tarih yazılarak takvimin başladığına işaret edilmektedir. Düğün, kız isteme, alış verişte pazarlıklar bu takvime göre yapılmaktadır (Yiğit ve Sinmez 2014, s. 24).

1.2. Koçboynuzu Motifi ve Anlamı

Geleneksel sanatlarda kullanılan motifler göze hoş görünmenin yanında geçmişi, inançları, bakış açılarını, üretkenlikleri, kimlikleri yansıtmaktadır. Eserlerde kullanılan motifler dönemleri, coğrafyaları, toplulukların birbirinden etkilenmelerini gösteren belge niteliğindedir (Karakelle ve Kayabaşı 2018, s. 2634). Koçboynuzu motifi; genellikle ortada bulunan bağlantı noktasından iki yana açılarak içeri doğru kıvrılan simetrik bir motiftir. Bazen yansıması gibi tasarlanarak dört koldan içeri doğru kıvrılarak oluşturulmaktadır (Soysaldı 2009, s. 357). Boynuzun içeri doğru kıvrılarak spiral oluşturması sonsuzluk kavramına yapılan bir vurgu olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda koçboynuzunun önden görünüşü ayın hilal haline benzetilmektedir. Afyonkarahisar, Adıyaman, Çankırı, Elazığ, Konya, Kahramanmaraş kilimlerinde ve Muğla-Milas halılarında ayın hilale benzeyen halini çağrıştıran koçboynuzu motifleri bulunmaktadır (Erbek 1986, s. 7). Pazırık halısında bulunan at haşalarının içinde bulunan motifler içinde koç, koyun, teke, dağ keçisi boynuzları motifleri bulunmaktadır (Tekçe 1993, s. 142).

Koçboynuzu motifinin anlamları arasında malın artması, dileklerin ifade edilmesi, bereket (Soysaldı 2009, s.357), ölüm (Zaimoğlu 2011, s. 120) sembolü bulunmaktadır. Bereketin yanı sıra güç, erkeklik sembolize etmektedir. Koçlu yangın, boynuzlu yangın, gözlü koçbaşı gibi isimlerle anılmaktadır. 30'a yakın çizimi Erbek'in motifler sergisi kitabında verilmiştir (Erbek 1986, s.8-9). Son araştırmalarda koçboynuzu motifinin ölümün sembolü olabileceği belirtilmekte, bunun nedeni olarak İslamiyet öncesi ve sonrası dönemlerde kurban hayvanı olması, mezar taşlarında koç ve koçboynuzlarının kullanılması gösterilmektedir (Fotoğraf 4), (Zaimoğlu 2011, s. 120). Ayrıca mezar taşlarında görülen koç figürleri, ölen kişinin erkekliğini ve kahramanlığını da simgelemektedir (Ögel 1995, s. 119).



Fotoğraf 4. Ahlat Mezarlığı'nda koç boynuzu motifli mezar taşı
(Küçük Kurt, 2024).

Yörük ve Türkmen halı, kilim dokumalarında koçboynuzu motifi, soyun devamlılığını sembolize etmektedir (Tanrıöver, 2010, s. 54), (Fotoğraf 5). Koyun ve koçlar ölen kişiyi sırtlarına alarak öbür dünyaya taşıyan hayvanlar arasında temsil edilmektedir. Kilim motiflerinde koçboynuzu, koçbaşı motiflerinin yanı sıra “Koyun ağılı” gibi hayvancılıkla ve koyunla ilgili motiflerde görülmektedir (Çoruhlu 2023, s. 76). Birçok bölgede farklı isimler verilen koçboynuzu motifi baba olmayı, cesareti simgelediği gibi damga olarak kullanılmıştır (Oyman, 2019, s. 10, 11). Koçboynuzu motifi keçe, halı, kilimlere damga olarak uygulanmış, özellikle Kırgızlar keçelerinde kullandıkları bazı motiflere “Koçkarding müzü” yani koçların boynuzu demişlerdir (Özkartal 2012, s. 93). Günümüzde boynuz motifi, Kırgızistan’da üretilen birçok el sanatına uygulanmaktadır (Fotoğraf 6).



Fotoğraf 5. Koçboynuzu motifi (Küçük Kurt, 2024).



Fotoğraf 6. Boynuz motifli Kırgız başlığı (Küçük Kurt, 2025).

1.3. Koçboynuzu Motifinin El Sanatlarında Kullanımı ve Bazı Örnekler

Türkler inanç dünyalarını, sanat görüşlerini, geleneklerini yerleştikleri bölgelere taşımıştır. Bu geleneklerin arasında koç, koyun mezar taşı geleneği bulunmaktadır (Güven 2019, s. 345). Koç ve koyun mezar taşı heykelleri Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan geniş Türk Dünyasında yaygın kullanılmıştır (Soysaldı 2009, s.357). Koçbaşı formları Türk kültürünün bir mührü gibi hayvan üslubunun parçası olarak mezar taşlarına uygulanmıştır (Güven 2019, s. 351). İleriş Kağan'a ait olduğu düşünülen Şivet Ulan mezar yapısı, Moğolistan'da bulunan Manzushir Manastırı civarında bulunan Uygurlar'a ait koç heykelleri, Türklerin koça verdikleri önemi göstermekte, bu bağlantılar değişik coğrafyalarda yer alan koç tipli mezar taşlarının köklerinin Türklere ait olduğu konusunu güçlendirmektedir (Güven 2019, s. 353). Türk coğrafyasında görülen koç mezar taşlarında koç ve koyun tasvirleri genellikle ayakta ya da çökmüş şekildedir (Fotoğraf 7, 8). Sade üslupta yapılmış bu heykellerin bazılarının üzerine kılıç, bıçak, kalkan, hançer, dokuma tezgâhı, hayvan, bitki gibi çeşitli kabartmalar yapılmıştır (Erbek 2002, s. 32). Koçbaşı mezar taşlarının kullanılmasının sebepleri arasında insanların bu dünya ile öteki dünya arasında bağlantı kurması, kurbanlık olarak seçilmesi gibi inanç sistemini somutlaştırması gösterilebilir. (Güven 2019, s. 358).



Fotoğraf 7. Nahçıvan Müzesi'nde oturan bir koç mezar taşı (Küçükkurt, 2024).



Fotoğraf 8. Van Müzesi'nde "İslam dönemine ait bazalt taştan" bilgisiyle sergilenen ayakta koç mezar taşı (Küçükkurt, 2024).

Türk kültürünü yansıtan güzel örneklerle sahip 12. yüzyılın son çeyreği ve 16. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlendirilen Ahlat mezar taşlarında koçboynuzu motifleri kullanılmıştır. Bu mezar taşları kitabe içerikleri ve işlenmeleriyle dönemini yansıtan belge niteliğindedir (Avşar ve Güleç 2019, s. 3). Şerafettin Osman'a ait Ahlat mezarlığında bulunan taşın üzerinde zarif yapıda koç boynuzu motifi işlenmiştir. Taşın kitabesinde "Bu kabir gariban saadete ve şehadete erişmiş Allah u Teala'nın rahmetine muhtaç, Muhammed oğlu Şerafettin Osman'ındır. O hicri Şevval ayında altı yüz doksan bir (Miladi Eylül/Ekim 1292) yılında vefat etmiştir" yazmaktadır (Ahlat Meydan Mezarlığı, 2024), (Fotoğraf 9).



Fotoğraf 9. Ahlat'ta bulunan koç boynuzu motifli mezar taşı (Küçükkurt, 2024).

Dini yapıların, günlük araç, gereçlerin, takı malzemelerinin üretildiği maden işleri dövme, döküm gibi tekniklerle yapılmaktadır. Maden işlerinde boynuz formu mimari elemanlar içinde kubbelerde kullanılan alemlerde görülmektedir. Boynuz tipinde olan alemler 18. yüzyıl yapılarında daha sık kullanılmıştır. Hilal alemler gibi dini sembolü bütünleyici olan boynuz alemler camilerin ana kubbesine yerleştirilmektedir. Örneğin, Laleli Camisi'nin tunçtan yapılan boynuz alemi biblo etkisi oluşturmaktadır (Vardar 2006, s. 27), (Fotoğraf 10). Maden işlerinde koç boynuzu motifinin kullanıldığı bir başka örnek at arabalarının maden süslerinde karşımıza çıkmaktadır. İnce metalin boynuz şeklinde kıvrılıp at arabalarının arkasında bulunan metal aksana sabitlenmesiyle uygulanmaktadır (Fotoğraf 11).



Fotoğraf 10. Laleli Camii kubbesinde bulunan boynuz şeklinde alem (Cam-baz arşivi, 2009).



Fotoğraf 11. Ayfonkarahisar'da at arabasının metal aksanında koçboynuzu (Küçükkurt, 2024).

Oğuz Türklerinin yaşadığı birçok bölgede, Orta Asya Türk topluluklarında üretilen halı, kilim, zili gibi dokumalarda koçboynuzu motifi kullanılmış-

tır. Koçbaşı, koçboynuzu, koyun gözü isimlerle anılan koyun ile ilgili motifler genellikle şekil olarak elibelinde motifle benzerlik göstermektedir (Deniz 2000, s. 190). Balıkesir Yağcıbedir halılarında koçu temsil eden “Kocabaş” motifi mihrabın alt kısmına yerleştirilmektedir. Gücü temsil eden bu motif aynı zamanda dokuyan kızın duygularını ifade etmektedir. Kocabaş motifi bir adet dokunduğunda genç kızın evlilik çağına geldiğini, iki adet dokunduğunda evlenmek istediği birinin olduğunu, üç adet dokunduğunda, eğer sevdiğine vermezlerse kaçacağını belirtmektedir (Bozkurt, 2020, s. 719). Halı ve kilimlerin kompozisyon tasarımlarında koçboynuzu motifi belirli bir düzen içinde kullanılmaktadır. Motif genellikle dokumanın merkezine ve kenar sularına yerleştirilmektedir (Erbek 2002, s. 34). Koçboynuzu motifi, diğer motifler arasından ön plana çıkacak şekilde, belirli bir düzen içinde sıralanarak dokunduğu örnekler bulunmaktadır. Bu örneklerden biri; Orhan Türkeş’in Mersin Mut yöresine ait zilisidir. Atkı, çözgü, motif ipliği yün iplik ile dokunmuş yaygının zeminine 12 adet koçboynuzu motifi yerleştirilmiştir. 110cmx165cm ebatlarında olan zilin motif aralarından kalan kısımlara bereket motifleri dokunmuş, kenar sularında çengel motifi farklı renklerde sıralanmıştır. Sıcak renklerin hakim olduğu yaygının saçakları örülmüştür (Fotoğraf 12).



Fotoğraf 12. Orhan Türkeş’e ait Mersin Mut yöresinde dokunmuş zili (Küçük Kurt, 2024).

Koçboynuzu motifinin baş motif olarak alınıp kullanıldığı bir başka düz dokuma örneği Adilcevaz’da bulunmaktadır. Atkısı, çözgüsü yün iplik ve 80cmx135cm ebadında olan ilikli kilim, Adilcevaz Öğretmen Evi’nde sergilenmektedir. İlikli kilimin zemini krem, üzerine uygulana renklerde kırmızı, kahverengi, lacivert, yeşil bulunmaktadır. Ortaya üst üste 4 adet yerleştirilen bereket motiflerinin birleşim noktalarına ve kilimin kenar sularına koçboynuzu motifi dokunmuştur (Fotoğraf 13).



Fotoğraf 13. Adilcevaz yöresinde dokunmuş kilim (Küçük Kurt, 2024).

Yine aynı yöreye ait bir başka ilikli kilim örneğinde koçboynuzu motifi kullanılmıştır. 80cmx90cm ebatlarında olan kilimin kenar sularında koçboynuzu motifi, orta zeminde 4 adet altıgen ve altıgenlerin ara boşluklarına koçboynuzu motifleri yerleştirilmiştir. Koyu tonların kullanıldığı ve kerem rengi ile aydınlatılan kilimin saçakları serbest bırakılmıştır (Fotoğraf 14).



Fotograf 14. Adilcevaz yöresinde dokunmuş kilim (Küçük Kurt, 2024).

Koçboynuzu motifi halı dokumalarında birçok bölgede uygulanmaktadır. Kompozisyonların kenar sularında, orta zeminin merkezinde ya da zemin bölümlere ayrılarak üst üste, yan yana yerleştirilmesi ile kullanılmaktadır. Ankara Vakıflar deposunda bulunan Gaziantep yöresine ait 18.yüzyıla tarihlenen, 120cmx183cm ebatlarında 18Hx22V/dm kalitesinde olan halının orta bölümüne 6 sıra dikey olarak koçboynuzu motifi yerleştirilmiştir. Koçboynuzu motifinin tekrar tekrar kompozisyonda kullanılması doğurganlığı sembolize etmektedir. Koçboynuzu motiflerinin içinde nazarı engellemek için göz ve çengel motifleri bulunmaktadır (Erbek 1990, s. 241), (Fotograf 15).



Fotograf 15. Ankara Vakıflar Deposu'nda bulunan Gaziantep yöresine ait halı (Erbek 1990, s. 241).

Ankara Vakıflar deposunda bulunan bir başka örnek halıda koçboynuzu motifi kullanılmıştır. Elazığ yöresine ait 18.yüzyıla tarihlendirilen, 125cmx192cm ebatlarında 20Hx20V/dm kalitesinde olan halının orta bölümüne 17 sıra yatay olarak yerleştirilen motiflerin 5 sırasında koçboynuzu diğer sıralarda nazarı engelleyeceğine inanılan göz motifleri dokunmuştur (Erbek 1990, s. 243), (Fotograf 16).



Fotoğraf 16. Ankara Vakıflar Deposu'nda bulunan Elazığ yöresine ait halı (Erbek 1990, s. 241).

Düz dokuma ve halı dokumalarının dışında kolon, kuşak gibi ensiz dokumalar çarpana olarak isimlendirilmektedir. Genellikle çarpana denilen 1mm, 3mm kalınlığında, kenarları 5cm, 7cm ölçülerinde deri, ahşap, karton levhalarla dokunmaktadır. Çözümlü bir dokuma olduğu için desenler çözgüden oluşmaktadır (Atlıhan 2020, s. 192). Günümüzde üretimi azalan çarpana dokumalarının eski örnekleri müze ve koleksiyonlarda muhafaza edilmektedir. Sivas Arkeoloji Müzesi'nde bulunan çarpana örneklerinde koçboynuzu motifi görülmektedir. 77/460 ve 2005/27 envanter numarasıyla kayıtlı 19. ve 20. yüzyılda yün iplik kullanılarak, kartların ileri doğru hareket ettirilmesiyle üretilmiş çarpana dokumalarında koçboynuzu motifi uygulanmıştır (Karaman ve Çakmaktepe 2021, s. 821). Çarpana dokumada kıvrım deseninin, bant boyunca karşılıklı simetrik yerleştirilmesiyle koçboynuzu motifi oluşturulmaktadır (Atlıhan 2017, s. 63), (Fotoğraf 17).



Fotoğraf 17. Koçboynuzu desenli çarpana (Atlıhan 2017, s. 63).

Geleneksel sanatlarımızdan geleneksel tepme keçe ürünlerde koçboynuzu motifi kullanılmıştır. Koçboynuzu motifi ana motifin yanında kullanılan motifler arasındadır. Afyonkarahisar yöresine ait geleneksel tepme keçe yaygılarda ve seccadelerde koçboynuzu motifi görülmektedir. Kocataş Keçe Atölyesi'nde üretilen "Genevir gölü" kompozisyonunda koçboynuzu motifi kullanılmaktadır. Genevir gölü motifinin iki ucuna koçboynuzu motifi yerleştirilmektedir. Ayrıca orta zemine yerleştirilen baklavali kompozisyonların köşelerine koçboynuzu motifleri konulmaktadır (Küçükkurt, Oyman 2018, s. 175, 177).

Geleneksel sanatlarımız içinde bulunan patik, çorap örücülüğünde kullanılan motifler zengindir. Koçboynuzu motifi Aksaray ilinde üretilen yöresel patiklerde de kullanılmıştır. Motif, çorabın kenarlarına ve üst kısmına yerleştirilmekte, güçlü kadını sembolleştirdiği gibi, eşinin yanında olduğuna işaret etmektedir (Karatay ve Oyman, 2017, s. 108). Hakkari yöresine ait bazı çoraplarda "v" şeklinde çizgilerin üzerine yerleştirilmiş çok sayıda koçboynuzu motifleri sıralanmış örnekler bulunmaktadır (T. E. Sanatları 1993, s. 167). Benzer motif düzenlemesine Iğdır Üniversitesi Kültürel Mirası Koruma Uygulama ve Araştırma Merkezi Müzesi'nde sergilenen bir çorap sahiptir. Bu çorabın, Hakkari yöresine ait koçboynuzu motifli çoraptan farkı; çorabın taban kısmının sadece "v" şeklinde çizgilerden oluşmasıdır (Fotoğraf 18).



Fotoğraf 18. Iğdır Üniversitesi Kültürel Mirası Koruma Uygulama ve Araştırma Merkezi Müzesi'nde bulunan çorap (Küçük Kurt, 2024).

SONUÇ

Birçok uygarlığın kendini motiflerle ifade etme sürecinde hayvan konulu motifler geniş yer tutmaktadır. Türk kültüründe dönemlere damgasını vuran “Hayvan üslubu” kendi içinde zenginlik göstermektedir. Motifin anlam ve şekil zenginliği, farklı geleneksel sanat dallarında kullanımının yaygınlığı dikkat çekicidir. Küçükbaş hayvan yetiştiriciliğine bağlı olarak Türklerin günlük hayatlarını sürdürmelerinde yer tutan koyun ve ondan elde edilen ürünler bu hayvanların önemini artırmıştır. Dağ koyunlarının, zor yaşam koşullarına ayak uydurmaları onların güçlerine vurgu yapmış, koyun sürüsünde bulunan hayvan sayısının artmasında koçların rolü ön plana çıkmıştır. Pazırık kurganlarından çıkan kumaş parçalarında, cesetlerin üzerinde yer alan dövmelerde dağ koyunları, boynuzlu hayvanlar bulunmaktadır. Türklerde İslamiyet öncesinde insanların tanrılarına ulaşmak için koyun, koç kurban etmeleri, ruhlarının öbür dünyaya koçların üzerinde seyahat ederek ulaşma inancı koçların ve onlara yüklenen anlamları çeşitlendirmiştir. İslamiyet sonrasında kurban bayramlarında kurban geleneği devam etmiş, sürünün çoğalması için yapılan koç katımları sayesinde bolluk, bereket sembolü koçlara ve onların kıvrımlı, güçlü boynuzlarına yüklenmesini sağlamıştır. Boynuzla sahip hayvanların kendilerini savunmalarında, yiyecek bulmalarında, karşı cinse kendilerini beğendirmele-

rinde, güçlü, gösterişli boynuzları rol oynamaktadır. Bu nedenlerle insanların dikkatini çeken boynuz, boynuz kültürünün oluşmasına sebep olmuştur. Tanrı tasvirlerinde, mimari yapıların sütunlarında boynuz kullanılmıştır.

Boynuz formunun bir noktadan çıkarak sonsuza kadar devam edebilecek spiral forma sahip olması, sonsuzluk fikrini de yüklenmesine sebep olmuştur. Nazar, bereket, sonsuzluk, kuvvet, erkeklik, üreme gibi anlamları üzerinde taşıyan boynuz, koçboynuzu formuyla geleneksel sanatlarda kullanılmış ve çeşitli şekillerde sembolleşmiştir. Nazar inancı ve bereketi artıracak inancıyla evlerin girişine, çatılara koçboynuzu asılmaktadır. Koçboynuzu sembolleri geleneksel sanatlarımızda daha da zenginleşmiş, el sanatlarının üretilmesinde kullanılan tekniklerle zenginleşmiştir. Taş işçiliği, maden işleri, halı, kilim, çarpana dokumaları, tepme keçe ürünleri ve örgülerde koçboynuzu motifi kullanılmıştır.

Koçboynuzu motifinin anlamı, şekli, isimlendirilmesi yöreden yöreye göre farklılık göstermektedir. Bazı yörelerde bir noktadan çıkan iki çizginin farklı iki yöne devam ederek kıvrım yapmasıyla oluşmaktadır. Bazı bölgelerde, bir noktadan çıkarak dört yöne devam ederek içeri doğru kıvrılan iz düşümlü dört çizgiden oluşmaktadır. Bazı tespit edilen koçboynuzu motifleri ayın hilal formu ve elibeline motifleriyle benzerlik göstermektedir. Koçboynuzu motifi el sanatlarının üretimindeki farklılıklar nedeniyle tekniğin özelliklerine bağlı olarak çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Maden işlerinde form daha sadeyken, halı dokumada kullanılan koçboynuzu motifi daha kıvrımlı, kilim dokumalarında kullanılan koçboynuzu motifi daha geometrik özelliklere sahiptir. Halı ve kilimlerin kompozisyonunda kullanılan koçboynuzu motifi yan motif olarak kullanıldığı gibi ana motif olarak da kullanılmaktadır. Dokumanın merkezine, kenar sularına yerleştirilen motif, bazı kompozisyonlarda orta zeminin bölümlere ayrılarak bu bölümlerin içine yerleştirilmesiyle kompozisyon tasarlanmaktadır.

Kültürün bir parçası olan semboller, ait oldukları toplumun inanç dünyasını, yaşam tarzını, önem verdikleri değerleri izleyicilere aktarmaktadır. Koçboynuzu sembolü geleneksel el sanatlarımızda çeşitli motiflerde ve farklı isimlendirmelerle kullanılmıştır. Makineleşme ve yaşam şartlarında meydana gelen değişiklikler, el sanatı üretimini etkilemiş, üretimde meydana gelen düşüş el sanatlarının gelişmesini durma noktasına getirmiştir. Geçmişten gelen gelenek, üreticiye aktarılmakta, üretici kendi hayal dünyası ile yorumlayarak kendinden sonra bu sanatı sürdürecektir kişiye sanatını öğretmektedir. Üretimde meydana gelen düşüş, gelişen motif geleneğini zayıflatmaktadır. Koçboynuzu motifinin tespit edilerek belgelenmesi, önemlidir.

KAYNAKÇA

- Ak, H. (2024). Sembolik Motiflerin Anadolu Seramikleri Üzerindeki Örnekleri: Spiral/sarmal motifi, *Sanat Yazıları*, (51), s. 517-533.
- Alp, Ö. K. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*. Ankara: Eflatun Yayınları.
- Atlıhan, Ş. (2017). *Anadolu ve Topkapı Sarayı'ndan Çarpna Dokumalar*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Atlıhan, Ş. (2020). Çarpna Dokumaların Sanatsal Özellikleri. *Folklor Akademi Dergisi*, 3(4), s. 190-201.
- Avşar, A. O. & Güleç, A. (2019). Ahlat Selçuklu Meydan Mezarlığı Mezar Taşları Analiz Çalışmaları ve Konservasyon Önerileri. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 1 (22), s. 3-16.
- Bozkurt, S. (2020). Geleneksel Türk Halı Sanatında Kullanılan Motiflerin Anlamları: Sındırgı-Yağcıbedir Halıları Üzerine Gösterge Bilimsel Bir Analiz. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, (8), s. 697-731.
- Cambaz, M. (2009). Laleli Camisi Kubbe Görseli (Erişim Tarihi: 26.09.2025). https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=18266&sessionid=np3j-9d5hodit0jdbqjpeg8a16
- Çoruhlu, Y. (2023). *Türk Kilimlerinde Sembolizm, Türk Kilimleri Cilt I* (Edt: Aysen Soysaldı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, Ankara, s. 55-94.
- Demir, T. (2024). Türk Kültüründe Boynuz Kültü. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17(46), s. 689-703.
- Deniz, B. (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Doğan, O. (2022). Iğdır Yöresi Halk İnanışlarında Nazardan Korunma Nesneleri. *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (31), s.1030-1043.
- Erbek, G. (1986). *Anadolu Motifleri Sergisi*. İzmir: Resim Heykel Müzesi.
- Erbek, G. (1990). *Türkish Handwoven Carpets Catalog 3*. Ankara: Kültür Bakanlığı yayını.
- Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını.

- Güven, O. (2019). Ahıska'dan Artvin'e Koç-Koyun Formlu Mezar Taşları. *Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 4 (1), s. 345-63.
- Karakelle, A. & Kayabaşı, N. (2018). Hatay/Reyhanlı Kilimlerinde Bulunan Yaşam İle İlgili Motifler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22 (Özel Sayı 3), s. 2633-2646.
- Karaman, Ş. & Çakmaktepe, M. F. (2021). Sivas Arkeoloji Müzesinde Bulunan Çarpna Dokumalar. *Art-e Sanat Dergisi*, 14 (28), s. 816-830.
- Karatay, S. K. & Oyman, N. R. (2017). Aksaray İlinde Çorap ve Patik Örucülüğü. *Journal of Awareness*, 2(3), s. 103-116.
- Koyun Cinsleri; <https://tr.wikipedia.org/wiki/Koyun> (Erişim Tarihi: 09.09.2025).
- Küçükurt, Ü. & Oyman N. R. (2018). *Afyonkarahisar'da Keçe Üretimi ve Keçe Atölyeleri*. Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi Yayını.
- Mülayim, S. (1994). Kuzeyde Geyik Kültü ve Hayvan Üslubunun Doğuşu. *Sanat Tarihi Dergisi*, 7(7), s. 163-184.
- Oyman, N. R. (2019). Bazı Anadolu Kilim Motiflerinin Sembolik Çözümlemesi. *Arış Dergisi*, (14), s. 4-22.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi: Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar*. Ankara: Türk Tarih Kurum Yayınları.
- Özkartal, M. (2012). Türk Destanlarında Geçen Halı Anlatımları, Halılardaki Hayvan Motifleri ve Renklerinin Dili. *Arış Dergisi*, (8), s. 92-101.
- Sami, Ş. (2019). *Kamus-ı Türkî*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Soysaldı, A. (2009). "Türk Kilimlerindeki Eli Belinde, Koç Boynuzu ve Kara Döşeme Yangışı Hakkında Bazı İfadeler ve Türk Mitolojisindeki Yeri", *10. Ulusal El sanatları Sempozyumu*, 19-20 Kasım. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, s. 353-361
- Sökmen, S. (2014). Bitlis Köy Evlerinde Kullanılan Duvar Süsleri, *Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanatı Yönetmek Sempozyumu*, (4-7 Kasım), Yıldız Teknik Üniversitesi Yayını, İstanbul, s. 647-653
- Şahin, R. (2020). Miletos'tan (İonia) Koç Başlı Saplı Bir Patera. *Seleucia* (X), s.329-354.
- Tekçe, F. (1993). *Pazırık, Altaylardan Bir Halının Öyküsü*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Türk El Sanatları (1993). *Türk El Sanatları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını.
- Useev, N. (2016). Manas Destanı'nda Türk Kelimesi ve Ağaç, Koyun / Koç Kültleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 5(4), s. 1611-1626.

- Vardar, K. (2011). XVIII. Yüzyılda Osmanlı Mimarlığında Maden İşleri. *Sanat Tarihi Yıllığı* (18), s. 25-54.
- Yiğit, A. & Sinmez, Ç. Ç. (2014). Sivas Folklorunda Davar Yüzü (Saya Gezme) ve Koç Katımı Töreni. *Mersin Üniversitesi Tıp Fakültesi Lokman Hekim Tıp Tarihi ve Folklorik Tıp Dergisi*, 4 (1), s. 19-25.
- Zaimoğlu, Ö. (2011). Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Sanatında Keçi Figürü İkonografisi ve Erzurum Yöresi Dokumalarına Yansımaları, *Erzurum Erzincan Bayburt Kilimleri Sempozyumu*, Baksı Kültür Sanat Yayınları, Bayburt, s. 109-122.

7. BÖLÜM

KEÇE ÇİZMELERİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Prof. Naile Rengin OYMAN

Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

renginoyma@sdu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-6379-4755>

1. GİRİŞ

Süsleme ve uygulamalı sanatlar, toplumların kültürel sürekliliğini en açık biçimde yansıtan yaratıcı alanlardır. Geleneksel halk sanatları da bu sürekliliğin taşıyıcısı niteliğinde olup yalnızca bir üretim biçimi değil, aynı zamanda toplumsal belleği oluşturan değerler sisteminin bir parçasıdır. Türk kültüründe keçecilik, bu anlamda hem teknik bilgi hem de kültürel kimliği bir araya getiren en köklü el sanatlarından biridir. Sert iklim koşullarında sağladığı koruyuculuk, keçeyi tarih boyunca işlevsel kılarken; estetik tercihleri, sembolik anlamları ve ritüel rollerinden dolayı da kültürel bir kimlik unsuruna dönüştürmüştür.

Keçenin ortaya çıkışına ilişkin bilgiler sınırlı olsa da hem arkeolojik veriler hem de kültürel anlatılar, bu malzemenin çok erken dönemlerden itibaren yaşamın her alanında yer aldığını göstermektedir. Khamraeva ve Usanbaeva (2021, s. 10), farklı kültürlerde keçenin kökenine dair anlatıların bulunduğunu belirtirken; Ezieva (2016, s. 76) ve Chebodayeva ve Zaripov et al. (2019, s. 25) efsanelerin halk belleğindeki yansımalarını ortaya koymaktadır. Bu anlatıların ortak noktası, keçenin insanlık tarihindeki yerinin rastlantısal değil, doğrudan günlük yaşam pratikleri ve hayvan yetiştiriciliğiyle ilişkili olduğudur.

Bilimsel bulgular da bu görüşü desteklemektedir. Erken dönem araştırma-

cılardan Berthold Laufer, *The Early History of Felt* adlı çalışmasında keçenin Asya bozkırlarında yaşayan topluluklar tarafından erken dönemlerden itibaren hem koruyucu hem de estetik amaçlı kullanıldığını vurgular (Laufer, 1930, s. 3). Aynı dönemlere ilişkin görüşlerden biri, keçenin Türk toplumlarında doğal bir üretim hattı oluşturmalarının temel nedeninin hayvancılık kültürü olduğu yönündedir. Ögel (1991, s. 175), koyun yetiştiriciliğinin Türk yaşamında merkezi bir yer tutmasının keçeciliğin gelişimini doğrudan etkilediğini ve keçenin hem maddi hem de manevi yaşamın ayrılmaz parçası hâline geldiğini belirtir.

Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan göç sürecinde Türk toplulukları, kendi kültürlerinde önemli bir yere sahip olan keçe yapımını yeni yerleştikleri bölgelerde de sürdürmüş ve geliştirmişlerdir. Anadolu'da Türklerden önceki uygarlıkların da keçe üretimini bildiği bilinmekle birlikte, bu malzemenin kullanımı özellikle Türklerin gelişle belirgin biçimde arttığı görülmektedir. Hayvancılığın yoğun olduğu yerleşim alanlarında keçe işçiliği örgütlenmiş, zamanla bu bölgelerde üretim merkezleri ortaya çıkmıştır (Küçük Kurt ve Oyman, 2018, s. 29).

Keçe çizmeler de bu kültürel bütünlüğün önemli bir unsuru olarak ortaya çıkmıştır. Uçsuz bucaksız bozkır coğrafyasında farklı topluluklar tarafından üretilen keçe çizmeler, yalnızca soğuktan korunmayı sağlayan bir ayakkabı türü değil; toplumsal statüyü, zanaatkarlık bilgisini ve ritüel anlamları yansıtan nesneler olarak tarihsel süreç içinde ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. Keçeden üretilen çizmeler, sert iklim koşullarına karşı etkili bir koruma sağlamıştır. Çeşitli renklerdeki ipliklerle yapılan süslemeler, aplike ve tepme keçe teknikleriyle birleştirilerek bu ürünlere estetik bir nitelik kazandırmış; böylece söz konusu keçe işler, Türk kültürünün sanat anlayışını yansıtan önemli öğelerden biri durumuna gelmiştir (Begiç, 2015, s. 178-179).

Bu çalışma, keçe çizmelerin tarihsel gelişimini ulaşılabilen kaynaklar doğrultusunda, çok yönlü bir bakışla ele almayı amaçlamaktadır. Araştırmada arkeolojik veriler, etnografik gözlemler ve yazılı ve görsel içerikli tarihsel belgeler bir arada değerlendirilerek keçe çizmelerin gelişimi kadar kültürel ve sembolik boyutları da ortaya konulacaktır. Böylece keçe çizmelerin yalnızca bir giyim eşyası değil, Türk kültür tarihinin süreklilik gösteren bir unsuru olduğu yönündeki yaklaşım ortaya konulacaktır.

2. LİTERATÜR VE ARKA PLAN

2.1. Tanım ve Kavramsal Çerçeve

Keçe, yün liflerinin ısı, nem ve mekanik basınç altında birbirine kaynaşmasıyla oluşan, dokuma ya da örme yapıya sahip olmayan bir tekstil yüzeyidir. Yün liflerinin buhar, sıcak su, asidik ya da alkalın ortamların etkisi altında büzülmesini sağlayan pullu yüzeyi, liflerin birbirine kenetlenerek sıkı bir yapı oluşturmalarına imkân tanır. Bu süreç “keçeleme” olarak adlandırılır (Bolatova, 2013, s. 119). Yün lifleri keratin adı verilen bir proteinden oluşur; keratin, diğer liflerin protein yapısına kimyasal olarak bağlanarak lifler arasında kalıcı bir bağ oluşturur. Bu yönüyle keçe, dokuma düzeni olmayan fakat üç boyutlu form verilebilen özgün bir tekstil malzemesidir.

Türk kültür tarihinde oldukça eski bir geçmişe sahip olan “keçe” terimi, ilk olarak *kidhiz* biçiminde kaydedilmiş; zamanla *kidiz*, *kiz*, *kiiz*, *kiyiz* gibi farklı varyantlarla Türk toplulukları arasında yaygınlık kazanmıştır. Orta Asya'da yaşayan Türk boyları keçeyi çadır örtülerinden yaygılara, giysi ve çizmelerden başlıklara, at koşum takımlarından dekoratif süslemelere kadar geniş bir alanda kullanmışlardır (Somçağ ve Akçakale, 2016, s. 217).

Türkçe keçe terminolojisinin tarihsel gelişimi incelendiğinde, farklı işlevlere göre isimlendirilmiş pek çok sözcüğün varlığı dikkat çeker. Bu terimlerden biri olan *çıydam*, erken Türkçede özellikle ince keçe türünü tanımlamak için kullanılmıştır. Clauson, XI. yüzyıl Hakanîye Türkçesinde geçen *çıydam* sözcüğünü, yağmurdan koruyan üstlüklerin ve şilte benzeri dolgulu eşyaların yapımında kullanılan hafif bir keçe türü olarak açıklar (Clauson, 1972, s. 431b; akt. Alan, 2020, s. 27). Nadelyayev ve çalışma arkadaşları da bu ifadeyi doğrularak *çıydam*ın battaniye ve yağmurluk türü örtüler için üretilen ince keçe anlamına geldiğini belirtir (DTS¹, 1969, s. 136b). Bu tanımlar, Türk kültüründe keçeciliğin yalnızca tek tip malzeme üretimine dayanmadığını; kullanım alanına göre niteliksel ayrımlar içeren gelişmiş bir terminolojiye sahip olduğunu göstermektedir.

“Çizme” sözcüğü ise Türkiye Türkçesi ağızlarında cizme, cızma, ayrıca “çizme” anlamına gelen çekme ve dizme biçimlerinde karşımıza çıkar (DS III, 992; DS III, 1115; DS IV, 1532). Sözcüğün kökeni konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Doerfer, kelimeyi “çizgi çekmek” anlamındaki *çiz-* fiiline bağlarken; Eren (1999, s. 96), kelimenin aslında “çözmek” anlamına gelen *çiz-* fiilinden türediğini ve “çizme edik” ifadesinin zamanla sadeleşerek günümüzdeki

1 DTS: *Drevnetyurkskiy Slovar* ' (Eski Türkçe Sözlük), 1969.

biçimini aldığını belirtir. Anadolu ağızlarında görülen *çekme* sözcüğünün de aynı bileşik yapıdan geliştiği anlaşılmaktadır (Parlakpınar, 2015, s. 142).

Çizmenin tarihsel biçim özelliklerine bakıldığında, erken dönem Türk topluluklarında farklı malzeme ve tekniklerin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Arkeolojik buluntular, çizmelerin çoğunlukla yumuşak deriden yapıldığını; ancak keçe ya da kürkle desteklenmiş örneklerin de bulunduğunu göstermektedir. Tabanın zaman zaman aşınmayı azaltacak ek katmanlarla güçlendirildiği, burun kısmının kimi örneklerde yukarı doğru kıvrıldığı ve konç boylarının bilekten dize kadar değişebildiği anlaşılmaktadır. Hun, Göktürk ve Uygur dönemlerine ait buluntularda çizmenin bağlarla sabitlendiği; süslemeli örneklerin ise yüksek statü gruplarına ait olduğu tespit edilmiştir. Bu özellikler, çizmenin yalnızca işlevsel bir ayak giysisi değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve estetik anlayışını yansıtan önemli bir kültürel unsur olduğunu göstermektedir (Çoruhlu, 2002, s. 187).

“Keçe çizme” terimi, ile ilişkili en eski etimolojik değerlendirmelerde Clauson, sözcüğün kökenini *uy-* tabanına bağlayarak Hakaniye Türkçesinde “çizme yapımında kullanılan keçe” anlamına geldiğini belirtmiştir (Clauson, 1972, s. 273b). Aynı biçim, DTS²’de “ayakkabı yapımında kullanılan ince keçe” olarak açıklanmış; EDAL²’de ise “çizme yapımında kullanılan keçe” anlamıyla doğrulanmıştır (Nadelyaev vd., 1969, s. 607b; Starostin vd., 2003, s. 1166).

Bu bağlamda “keçe çizme”, hem malzeme (yün/keçe) hem form (çizme) hem de işlev (koruma, kimlik ve statü bildirimi) bakımından, Türk ve Avrasya bozkır kültürlerinde önemli bir giyim unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2. Keçenin ve Keçe Çizmelerin Tarihsel Gelişimi

2.2.1. Arkeolojik Bağlam

Arkeolojik veriler, keçenin ve keçe çizme yapımının hem Orta Asya’da hem de çevre bölgelerde çok erken dönemlerden itibaren gelişmiş bir zanaat olduğunu göstermektedir. Tarım Havzası mumyalarında ele geçen keçe başlıklar, pelelerin ve ayak giymi parçaları, keçenin yalnızca çadır ve örtü üretiminde değil, ayakkabı formunda da erken tarihlerde kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bu buluntular, keçe ayakkabı ve çizme teknolojisinin M.Ö. 2. binyıla uzanan bir geçmişinin bulunduğunu kanıtlayan nadir materyallerdendir (Laufer, 1930, s. 11).

² DAL: *Etymological Dictionary of the Altaic Languages*, 2003.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Orta Asya bozkır kültürüne yönelik sistematik arkeolojik araştırmalar hız kazanmıştır. Bu dönemde özellikle W. Radloff’un 1859-1871 yılları arasında Altay bölgesinde yürüttüğü çalışmalar önemlidir. Radloff’un 1865 tarihli Berel ve Katanda kazıları, bozkır kuşağının erken Türk topluluklarına ait giyim, tekstil ve diğer maddi kültür unsurlarını anlamamıza ciddi katkılar sunmuştur. Aynı yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında Rostovtzeff, Minns ve Talgren gibi araştırmacılar bozkır kültür çevresine ait buluntuların değerlendirilmesinde etkin rol üstlenmişlerdir.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde yapılan çalışmalar da önemli veriler sunmuştur. 1915-1916 yıllarında Tuva bölgesinde gerçekleştirilen arkeolojik incelemeler erken dönem bozkır toplumlarının maddi kültürüne ilişkin yeni bilgiler sağlamıştır. 1912’de başlatılan Noin-Ula kurgan araştırmaları ise Arkeolog P. K. Kozlov’un 1925 tarihli kazısıyla zengin bir buluntu grubunu bilim dünyasına kazandırmıştır. Bunun devamında Griaznov ve Rudenko’nun 1927’de Ursula Irmağı kıyısında ortaya çıkardıkları Şibe kurganı, Altay-Sibirya bozkır geleneğinin tekstil, deri ve keçe işçiliğine dair önemli ipuçları sunmuştur (Çoruhlu, 2020, s. 84).

Bozkır kültürünün en güçlü arkeolojik örneklerini veren Pazırık ile Noin Ula kurganlarında ise keçe giysi, çorap ve çizmeler dönem yaşamının ayrılmaz parçası olarak görülür. Bu alt bölüm erken bulguların genel bir çerçevesini sunmak amacıyla hazırlanmıştır; ayrıntılı dönemsel çözümleme 4.1’de yapılacaktır.

2.2.2. Göçebe Kültürlerde Keçenin Rolü

Keçenin insanlık tarafından ilk kez nerede ve nasıl üretildiğine ilişkin kesin bir bilgi mevcut değildir. Birçok teori Sümerler ve Ön Asya kültürleri etrafında yoğunlaşmaktadır. M.Ö. 4.-3. binyıllarda eski Sümerlerin keçe giysiler kullandıkları, bunların özellikle askeri zırh yapımında değerlendirildiği ortaya konmuştur. Ur kentindeki kazılarda, M.Ö. 2600 yıllarına tarihlenen Mescalamdug’un ünlü altın miğferinin astarında keçe benzeri bir malzemenin kullanıldığı saptanmıştır. Benzer biçimde, Eski Mısırlıların korunma amacıyla peruk benzeri keçe şapkalar ve Sümer modeline benzer hafif keçe zırhlar kullandıkları; hafif piyadelerin keçe ve kumaş astarlı önlükler giydikleri bilinmektedir. Antik Babil ve Asur’da keçe, giysi üretiminde; Vikingler döneminde (9.-11. yüzyıllar) ise deri veya keçe zırh çeşitleri ve keçe şapkalar biçiminde kullanılmıştır.

Bununla birlikte farklı disiplinlerden araştırmacıların bulguları, keçenin tarih sahnesine Bronz Çağı’ndan daha erken bir dönemde çıktığını göstermekte-

dir. Çin kaynaklarında M.Ö. 2300'lere tarihlenen keçe kullanımına dair kayıtlar bulunması, bu malzemenin oldukça eski bir teknoloji olduğunu doğrulamaktadır. Pek çok tekstil tarihçisi, keçenin dokumacılıktan önce gelen en eski tekstil yüzeyi olabileceği yönünde görüş birliğine sahiptir. Ayrıca bazı araştırmacılar, iklim koşullarının ve hayvancılığın elverişli olduğu Orta Asya'nın keçenin ilk üretim sahası olabileceğini ileri sürmektedir.

Keçenin “doğal keşfine” dair varsayımlar, postlu hayvanların barınaklarında kendiliğinden oluşan keçeleşmiş yün tabakalarına dayandırılır. Hayvanların sıcaklık, terleme ve ağırlık etkisiyle yün liflerini bastırmaları sonucunda meydana gelen bu doğal keçeleşmenin, insanların dikkatini çekerek keçe üretimini öğrenmelerine zemin hazırladığı kabul edilmektedir. Zamanla hayvanların evcilleştirilmesi ve yünün kontrollü biçimde işlenmesiyle keçe üretimi sistematik bir zanaata dönüşmüştür.

Anadolu'daki erken yazılı kaynaklar da keçenin bölgede çok eski dönemlerden itibaren bilindiğini göstermektedir. Hitit Kanunlarında keçenin kullanımına ilişkin maddelerin bulunması, bu kültürde keçeciliğin hem hukuki hem ekonomik bir karşılığı olduğunu ortaya koymaktadır (Imparati, 1992, s. 165, 185, 270, 281). M.Ö. 1200-1100 yıllarında oluşmuş olan Homeros'un *İlyada* destanında da keçe ile ilişkilendirilebilecek gelişmiş kullanım biçimlerine işaret edilmesi, Anadolu'da bu malzemenin uzun bir üretim geçmişine sahip olduğunu düşündürmektedir. Sümerlerde ise keçe zanaatının varlığını Eski Babil Kralı Hammurabi'nin kanunları açık şekilde doğrular. 274. maddede “keçeci” için belirlenen ücret tarifesini yer almakta olup, bu ifade dönemin meslek örgütlenmesini de göstermektedir (Limet, 1977, s. 51-58). Hitit kabartmalarında tanrıların ve yüksek statülü kişilerin başlıkları, form bakımından Mevlâi sikkesine ve Osmanlı keçe kavuklarına benzeyen konik bir yapıya sahiptir. Bu görseller, Hititlerin keçeyi yalnızca gündelik bir malzeme olarak değil, aynı zamanda kimlik belirten bir unsur olarak da kullandıklarını düşündürmektedir. Daha sonraki dönemlerde bu Hitit başlık formunun değişerek Friglerin “pileus” adı verilen ünlü başlığına dönüştüğü bilinmektedir (Seyirci ve Topbaş, 1984, s. 577-578). Farklı kültürlerin, keçenin ortaya çıkışını açıklayan çeşitli efsaneler bulunmaktadır. Sümer efsanesinde keçe yapımının sırrının, yaklaşık M.Ö. 2200-2100 yılları arasında hüküm süren Ur, Sümer ve Akad kralı, savaşçı-kahraman Ur-Nammu tarafından keşfedildiği anlatılır (Khamraeva ve Usanbaeva, 2021, s. 10). Bir başka efsaneye göre ise Büyük Tufan'ın suları çekildiğinde, Nuh'un Gemisi'nden kurtulan hayvanları karaya bırakan insanlar, koyunların toynaklarının altında dikkati çeken keçeleşmiş bir yün tabakası görmüşlerdir; geminin dalgalar arasındaki uzun yolculuğunda yünler ıslanmış, koyunlar dar

ağıllarda bu yünlere basarak doğal keçeleşme oluşturmuştur (Ezieva, 2016, s. 76). Bir diğer anlatıda ise uzun yolculuğa çıkan bir keşişin, ayaklarını korumak için deve yününi ayaklarına sardığı, ter, nem ve basınç etkisiyle yünün kalınlaşıp sıkıştığı, bunun da ilk keçe ayakkabı fikrini doğurduğu belirtilir (Chebodaeva, Zaripov et al., 2019, s. 25).

Keçe, bozkır toplumlarının iklimsel, ekonomik ve kültürel koşullarına en uygun malzeme olarak öne çıkmıştır. Oktyabrskaya (2009, s. 115-118), Altay bölgesinde keçe çizme ve keçe giysi kullanımının hem gündelik yaşam hem de ritüel pratiklerde merkezi bir konuma sahip olduğunu belirtir. Benzer biçimde Bakaeva (2015, s. 91-96), Oyrat-Kalmık topluluklarında keçe yüzeylerin giysi, barınak, zırh ve ayak giyimi gibi birçok alanda kullanıldığını göstermektedir.

Koyunun evcilleştirilmesi ve yünün keçeleşme özelliğinin keşfi, göçebe toplulukların yaşam pratiğini doğrudan şekillendirmiştir. Keçenin sıcak ve soğuktan koruyucu yapısı, onu hem giysi hem de barınak üretiminde vazgeçilmez bir malzeme durumuna getirmiştir. Arkeolojik çalışmalar, keçenin kullanımına ilişkin en erken bulguların M.Ö. 4. binyıla kadar uzandığını; keçe üretiminin özellikle hayvancılığa dayalı yaşam biçimlerinde geliştiğini ortaya koyar (Khamraeva ve Usanbaeva, 2021, s. 10-11). Laufer, keçenin dokumacılıktan daha eski bir teknoloji olduğunu ve Asya bozkırlarında erken dönemlerden itibaren hem askeri hem de gündelik yaşamda merkezi bir rol oynadığını vurgular. Stein'in Orta Asya kazılarında tespit ettiği keçe ayakkabı tabanları, çorap benzeri kalıntılar ve boyalı keçe yüzeyler, M.Ö. 1. binyılda keçe giyiminin gelişmiş bir teknikle üretildiğini kanıtlamaktadır (Laufer, 1930, s. 11). Mallory ve Mair (2008), Tarım Havzası mumyaları üzerine yaptıkları çalışmada Anadolu'daki Beycesultan yerleşiminde M.Ö. 2600 yıllarına tarihlenen keçe bir örtü bulunduğunu da aktarır.

Güney Sibirya'daki Altay bölgesi, uzun ve sert kış koşulları nedeniyle keçe kültürünün en gelişmiş olduğu coğrafyalardan biridir. Burada keçe, çadır (yurt) örtülerinden halı ve giysiye, özellikle de çorap-bot türü ayak giysilerine kadar geniş bir kullanım alanına sahiptir (Bkz. Şekil 1). Altay kurganlarında ele geçen keçe parçaları M.Ö. 4. yüzyıla tarihlenmekte; farklı kalınlık ve kalitede yüzeylerin üretildiğini göstermektedir. En kaliteli keçe 2-3 mm kalınlığında olup kaftan, çorap, gömlek, halı ve eyer örtüsü gibi eşyaların yapımında tercih edilmiştir. Geleneksel üretimde yün kat kat serilir, sıcak suyla ıslatılır, elle çırpılır ve rulo hâlinde sarılarak basınç altında keçeleştirilirdi (Khamraeva ve Usanbaeva, 2021, s. 11).

Keçe yüzeyler çoğu zaman applike, ince keçe katmanları, zincir dikiş, beyaz

kordon ve hatta altın varak gibi süsleme teknikleriyle zenginleştirilmiştir. Furmanova (2019, s. 4-5), Sayan–Altay bölgesindeki ilk keçe ürünlerinin M.Ö. 6.–3. yüzyıllara tarihlenen Pazırık kültürüne ait olduğunu ve bu buluntular arasında keçe halılar, başlıklar, ince beyaz keçe gömlekler, kalın keçe çoraplar ve desenli eyer örtülerinin yer aldığını aktarır. Keçe, Pazırık topluluğunda hem gündelik eşya hem de ibadet nesnesi olarak çok yönlü bir malzeme hâline gelmiştir (Chebodayeva, Zaripov et al., 2019, s. 25).

Kuzey Kafkasya ve Dağıstan bölgelerinde de keçe çizme üretimi gelişmiştir. Altın işlemeli Lak çizmeleri bunun etkileyici örnekleri arasındadır. Slav topluluklarının göçebe kültüre sahip olmamasına rağmen keçeyi bildikleri, eski Ladoga çevresinde bulunan keçe çizmelerden anlaşılmaktadır (Furmanova, 2019, s. 5). Avrupa Rusyası ve Kuzey Asya’da yaygın olarak kullanılan geleneksel “valenki”ler (Bkz. Şekil 2), Fin-Ugor halklarının “pima” adı verilen çizmeleriyle büyük benzerlik gösterir. Valenki’nin kökeninin bozkır göçebelerinin keçe çizme geleneğine uzandığı düşünülmektedir. Oktyabrskaya (2009), valenki kullanımının özellikle Moğol-Tatar dönemi sonrasında Rus köylerinde yaygınlaştığını belirtir. Adını Rusça “валить” (valyat) yani “keçelemek” fiilinden alan valenki, çoğunlukla koyun yününden, Orta Asya’da ise deve yününden üretilmiştir.



Şekil 1. Sibirya da kişi ve Şamanların giydikleri deri ve keçe çizmeler (Ögel, 1985, s. 125)



Şekil 2. Rus Valenki'leri (Keçe çizme), Rus Keçe Çizmeler Müzesi, (Shaburov, 2024, s. 638)

2.3. Bozkır Kültüründe Giyim ve Keçe Çizme Geleneği

İskit, Hun ve erken bozkır topluluklarının yaşam biçimi, keçenin hem işlevsel hem de sembolik kullanımına dair temel bir çerçeve sunar. Bozkır coğrafyasının uzun ve sert kışları, yalıtım sağlayan, esnek ve dayanıklı bir malzeme olarak keçeyi özellikle ayakkabı, çizme ve başlık üretiminde vazgeçilmez kılmıştır. Hayvancılığın temel ekonomik faaliyet olduğu bu topluluklarda koyun yününden elde edilen liflerin keçeleştirilmesiyle üretilen çizmeler, binicilik için elverişli olmaları ve zorlu arazi koşullarına dayanıklılık sağlamaları nedeniyle yaygın şekilde kullanılmıştır. Ögel (1991, s. 175-180), keçenin yalnızca gündelik bir malzeme olmadığını; törenlerde, sosyal statü göstergelerinde ve kimlik belirten nesnelerde de önemli bir rol üstlendiğini vurgular.

İskitler, M.Ö. 8. yüzyıldan itibaren Doğu Avrupa bozkırlarından Orta Asya içlerine yayılan geniş bir coğrafyada yaşamış, göçebe-yarı göçebe karakterleriyle bilinen bir toplumdur. Biniciliğe dayalı hareketli yaşam tarzları giyim kültürlerini de belirlemiş; bozkır geleneğinde kaftan–pantolon–çizme üçlüsü standart bir giyim yapısı oluşturmuştur. Bu yapı hem savaş hem gündelik yaşam hem de ritüel pratiklerde işlevsel bir bütünlük sunar (Çoruhlu, 2002, s. 188). Çetin (2025, s. 1436-1438), İskitlerde pantolon ve yüksek konçlu çizmenin klasik bir unsur olduğunu; çizmelerin yalnızca iklimsel gereksinimleri değil, aynı zamanda toplumsal statü ve töresel sembolizmi yansıttığını belirtir.

Noin Ula ve Pazırık gibi “donmuş mezar” kurganları, İskit-Sibirya hayvan üslubunu taşıyan zengin tekstil ve deri buluntuları ile bu kültürün gelişmiş ayak-

kabı teknolojisini anlamamıza olanak sağlar. Polosmak'ın Altay bölgesindeki kurganlarda tespit ettiği keçe çizmeler, erken bozkır toplumlarının ayak giysisi tasarımında malzeme seçimi, teknik uygulama ve estetik anlayışın bütüncül bir yapı oluşturduğunu göstermektedir. Bu buluntuların bir bölümü günümüzde Hermitaj Müzesi koleksiyonlarında sergilenmektedir.

Rudenko'nun *Frozen Tombs of Siberia* adlı klasik çalışmasında ayrıntılı biçimde ele aldığı Pazırık kurganlarında, renkli ve applike bezemelerle süslenmiş keçe çizmeler dikkat çekici bir grup oluşturur. Rudenko (1970, s. 132), bu çizmelerde kullanılan malzemeler, tasarım özellikleri ve bezeme tekniklerinin, İskit sanatının hem estetik hem de işlevsel yönünü açık biçimde yansıttığını belirtir. Söz konusu örnekler, İskitlerin keçe işçiliğinde yüksek bir teknik ustalık seviyesine ulaştıklarını ve ayak giysilerinin yalnızca gündelik kullanım değil, törensel amaçlar doğrultusunda da özel olarak üretildiğini göstermektedir.

İskit giyim kültürüne ilişkin ikonografik veriler, sikke ve kabartmalar üzerinden de takip edilebilir. Şeker'in aktardığı bir İskit savaşçı figüründe, şaha kalkmış at üzerinde betimlenen savaşçının başında keçe külah, üzerinde kaftanvari ceket ve ayağında çizme bulunmaktadır. Figürdeki aşınmalara rağmen giyim unsurları belirgin şekilde seçilebilmekte ve bu durum çizmenin İskit savaşçı kimliğinin ayrılmaz bir parçası olduğunu göstermektedir (Şeker, 2015, s. 56; Bkz. Şekil 5-8).

Çoruhlu (2002, s. 188), İskit keçe çizmelerinin yalnızca iklimsel gereksinimleri karşılayan birer ayak giysisi olmadığını; aynı zamanda toplumsal statü-yü, törensel rolü ve kimlik göstergelerini yansıtan sembolik bir nitelik taşıdığını vurgular. Nitekim bazı mezar bağlamalarında özel olarak hazırlanmış çizme örnekleri, ritüel amaçlı eşlik nesneleri olarak gömülmüştür.



Şekil 3. Moğolistan Altay Dağları'nda (Uzuur Gyalan, 2800 m) bir kadın mezarından ele geçen deri ve keçe karışımı çizme (9.-10. yy).

Kaynak: Tavan Tolgoi Archaeological Research Group (2016); *The Siberian Times* (2016).

Şekil 3'te yer alan kadın çizmesi, Moğolistan'ın Khovd Eyaleti'ne bağlı Altay Dağları'nın Uzuur Gyalan bölgesinde, yaklaşık 2800 metre rakımda bulunan bir mezardan ele geçmiştir. M.S. 9-10. yüzyıla tarihlenen bu buluntu, Türk-Moğol bozkır kültürü çerçevesinde değerlendirilmektedir. Yaklaşık 30-40 yaşlarında bir kadına ait olduğu belirlenen çizme, deri ile keçenin birlikte kullanıldığı karma bir yapıya sahiptir. Kırmızı ve siyah şeritli yün örgüler, burun kısmında keçe kaplama ve bilek bölümünde metal tokalı bir bağlama elemanı dikkat çekmektedir. Şekilde görülen ayakkabı, mezarda ele geçen özgün parçanın restorasyon öncesi durumunu yansıtır (*The Siberian Times*, 2016).

Erken bozkır toplumlarına ilişkin arkeolojik veriler, İskit döneminde kullanılan ayak giysilerinin çoğunlukla kısa konçlu ve topuksuz biçimde tasarlandığını; bilek bölümünün bantlarla sabitlendiğini göstermektedir. Bununla birlikte Altay Dağları'ndaki yüksek rakımlı mezardan çıkarılan bu örnek, İskit ayakkabı repertuarının yalnızca kısa konçlu modellerle sınırlı olmadığını ortaya koyar. Söz konusu çizmede diz seviyesine ulaşan uzun konçlu bir yapı görülmekte; saya bölümünde yatay şeritler hâlinde dokunmuş yün iplikleri, taban ve konç altlarında ise deri kullanımı belirginleşmektedir. Bilek kısmındaki bağlama sisteminin bronz hayvan biçimli bir toka ile güçlendirilmiş olması, dönemin süsleme anlayışı ile işlevselliği birleştiren teknik yaklaşımını yansıtır. Saya ile tabanın birleştiği bölümde görülen çift sıra düzenli dikiş, ustalıklı bir ayakkabı işçiliğine işaret eder. Koncun öne eğimli biçimde tasarlanması ise hem hareket rahatlığı hem de estetik denge açısından bilinçli bir tercihtir. Bu çizme tipinin Türk kültür çevresiyle ilişkili olduğu kabul edilmekte ve günümüz tasarım dünyasında da esin kaynağı olduğu bilinmektedir.

Bozkır arkeolojisi, İskit ayak giysilerinin süsleme repertuarına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Arkeolojik buluntular arasında, İskitlere ait ayak giysilerinin özellikle taban ve konç ağızlarında kırmızı keçe süslemeler taşıdığı dikkat çeker. Bu örneklerin yanı sıra tamamı keçe malzemeden yapılmış, uzun konçlu çorap-çizme türleri de tespit edilmiştir. Bazı bulgularda ise bilekten yukarı bölümü deri, tabanı ise keçe olan karma yapıli modeller görülmektedir. D. V. Pozdnyakov'un Arzhan 1 ve Arzhan 2 kurganlarına ilişkin yeniden canlandırma çizimlerinde bu tür ayak giysilerinin kullanıldığı açıkça görülür. Ayrıca Pazırık 2 numaralı kurgandan çıkan uzun konçlu keçe çizmelerde konç ucunu çevreleyen çok renkli keçe applikeler bulunması, İskitlerin keçe işçiliğinde estetik süslemeye verdiği önemi göstermektedir (Bknz. Şekil 4), (Çetin, 2025, s. 1439).



Şekil 4. Arzhan-2 kurganının 5 numaralı prens mezarında bulunan erkek ve kadın cesedinin D. Pozdnjakov tarafından rekonstrüksiyonu. (Parzinger, 2008, s. 21)

Şekil 3'te yer alan kadın çizmesi, Moğolistan'ın Khovd Eyaleti'ne bağlı Altay Dağları'nın Uzuur Gyalan bölgesinde, yaklaşık 2800 metre rakımda yer alan bir mezarda bulunmuştur. M.S. 9-10. yüzyıla tarihlenen bu buluntu, Türk-Moğol bozkır kültürü bağlamında değerlendirilmektedir. Yaklaşık 30-40 yaşlarında bir kadına ait olduğu belirlenen çizme, deri ve keçenin birlikte kullanıldığı karma bir yapı sunar. Kırmızı ve siyah renkte şeritli yün örgüler, burun bölümünde keçe kaplama ve bilek kısmında metal tokalı bağlama sistemi dikkat çekmektedir. Şekilde görülen ayakkabı, mezardan ele geçen özgün parçanın restorasyon öncesi durumunu yansıtmaktadır (The Siberian Times, 2016).

Erken bozkır toplumlarına ilişkin arkeolojik veriler, İskit döneminde kullanılan ayak giysilerinin çoğunlukla kısa konçlu, topuksuz ve bilekten bantlarla sabitlenen bir form taşıdığını göstermektedir. Bununla birlikte Altay Dağları'ndaki yüksek rakımlı mezardan çıkarılan bu örnek, İskit ayakkabı repertuarının yalnızca kısa konçlu modellerle sınırlı olmadığını ortaya koyar. Söz konusu çizmede diz seviyesine ulaşan, uzun konçlu ve karma malzemeli bir yapı görülmektedir. Saya bölümü yatay şeritler hâlinde dokunmuş yün ipliklerinden oluşurken; taban ve konç altlarında deri kullanımı belirginleşmektedir. Bilek kısmındaki bağlama sisteminin bronz hayvan biçimli bir toka ile güçlendirilmiş olması, dönemin süsleme estetiği ile işlevselliğini bir arada barındıran bir teknik anlayışı gösterir. Saya ile tabanın birleştiği bölgedeki çift sıra düzenli dikiş,

ustalıkla bir ayakkabı işçiliğine işaret eder. Koncun öne doğru hafif eğimli tasarlanması ise hem hareket kolaylığı hem de estetik bütünlük açısından bilinçli bir tercihtir. Bu çizme tipinin Türk kültür çevresiyle ilişkili olduğu genel kabul görmekte ve modern ayakkabı tasarımlarına ilham verdiği de bilinmektedir.

Bozkır arkeolojisi, İskit ayak giysilerinin süsleme repertuarına ilişkin önemli ipuçları sunmaktadır. Arkeolojik buluntular arasında, İskitlere ait ayak giysilerinin özellikle taban ve konç ağzlarında kırmızı keçe süslemeler taşıdığı görülür. Bunun yanı sıra tamamen keçe malzemeden yapılmış uzun konçlu çorap-çizme türleri de tespit edilmiştir. Bazı örneklerde ise bilekten yukarı bölümü deri, tabanı ise keçe olan karma yapıli modeller mevcuttur. D. V. Pozdnjakov'un Arzhan 1 ve Arzhan 2 kurganlarına ilişkin canlandırma çizimlerinde bu ayakkabı tiplerinin açıkça görüldüğü ifade edilir. Ayrıca Pazırık 2 numaralı kurgandan çıkarılan uzun konçlu keçe çizmelerde, konç ucunu çevreleyen çok renkli keçe aplikeler bulunması, İskitlerin keçe işçiliğinde estetik süslemeye verdiği önemi göstermektedir (Bkz. Şekil 4; Çetin, 2025, s. 1439).



Şekil 5.



Şekil 6.



Şekil 7.



Şekil 8.

Şekil 5-6-7-8. İskit savaşçıların en belirgin özelliği" olan kaftanvari ceket, pantolon ve çizme üçlüsünde çizmelerin keçe ve deriden yapılmıştır (Şeker, 2015, s. 60, 62).

2.4. Erken Dönem Keçe Çizmeler

Keçe çizmelerin tarihsel bağlamda nasıl bir işlev üstlendiğini ortaya koymak açısından arkeolojik kazılardan elde edilen materyaller büyük önem taşımaktadır. Altay Dağları ve Güney Sibiry'a'daki kurganlarda açığa çıkarılan kalıntılar, bu tür ayak giysilerinin yalnızca koruyucu birer nesne olmadığını; aynı zamanda sanatsal, törensel ve statü belirten sembolik işlevler taşıdığını göstermektedir.

Noin Ula bölgesinde bulunan keçe çizme örnekleri M.Ö. 1. yüzyıla tarihlenmekte olup, yüzeylerindeki figüratif ve geometrik süslemeler dikkat çekicidir. Polosmak'ın değerlendirmesine göre bu çizme türleri, sahiplerine ait sosyal konumu ve törensel rollerini yansıtan birer kimlik göstergesi niteliğindedir (Polosmak, 2001, s. 57). Benzer biçimde Altay bölgesindeki Pazırık kurganlarında da zengin bezemelerle işlenmiş keçe çizmeler tespit edilmiştir. Bu buluntular, keçe çizmelerin gömü ritüellerinde sembolik anlamlar üstlenen özel nesneler olarak da değerlendirildiğini göstermektedir (Polosmak, 2001, s. 59).

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarında yürütülen sistematik arkeolojik araştırmalarda Pazırık, Başadar, Berel, Tuekta ve Katanda gibi alanlarda yapılan kazılar, keçe ürünlerin olağanüstü derecede iyi korunduğunu ortaya koymuştur. Donmuş mezar koşulları, keçe ve deri gibi organik malzemelerin özgün dokusunu büyük ölçüde muhafaza etmiştir. Bu kazılarda başlıklar, eyer örtüleri, keçe halılar, ince beyaz keçeden yapılmış gömlekler, kalın keçe çoraplar ve ayakkabılar ele geçirilmiş; ürünler hem teknik hem estetik açıdan gelişmiş bir zanaatkârlığın örnekleri olarak değerlendirilmiştir (Furmanova, 2019, s. 4-5; Chebodayeva, Zaripov et al., 2019, s. 25).

Arkeolojik bulgular güncel etnografik verilerle birlikte değerlendirildiğinde keçe çizmelerin tarihsel evrimine dair önemli izler sürülebilmektedir. Oktyabrskaya'nın Altay bölgesinde yürüttüğü saha araştırmaları, 19. yüzyıl sonlarında keçe çizmeciliğinin yeniden canlandığını ve bu canlanmanın erken kurgan mirasıyla kültürel bir süreklilik oluşturduğunu göstermektedir (Oktyabrskaya, 2009, s. 115-118). Böylece erken dönem üretim geleneklerinin modern Altay kültüründe izlerini sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

Keçe çizmeler yalnızca Altay ve Sibiry'a halklarına özgü değildir. Antik kaynaklar, benzer kullanım alanlarının Orta Asya'nın farklı bölgelerinde de var olduğunu göstermektedir. Herodot, yüksek dağ eteklerinde yaşayan toplulukları tarif ederken kapüşonlu giysiler, uzun pantolonlar ve keçe çizmelerden söz eder; bu betimleme keçe çizmelerin bozkır kültürlerinin neredeyse tamamında ortak bir giyim unsuru olduğunu düşündürmektedir (Parzinger, 2008, s. 21).

Keçe çizmelerin sert iklim koşulları için ideal bir ayak giysisi olduğu 19. yüzyılın literatüründe de vurgulanmaktadır. Hall'un *The Book of the Feet* adlı eserinde, Avrasya'daki göçebe topluluklarda keçe çizmelerin erken dönemlerden itibaren yaygın biçimde kullanıldığı, özellikle soğuk iklimlerde sağladığı yalıtım nedeniyle tercih edildiği belirtilir (Hall, 1847, s. 42).

Tüm bu veriler birlikte değerlendirildiğinde, erken dönem keçe çizmelerin yalnızca gündelik yaşamın zorunlu bir parçası olmadığı; aynı zamanda ritüel, kimlik ve estetik boyutlarıyla kültürel bir sembol olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır.

2.5. Göktürk ve Uygur Dönemi Keçe Çizmeler

Keçe çizme geleneği, erken bozkır kültürleriyle sınırlı kalmamış; Göktürk ve Uygur dönemlerinde yazılı, görsel ve arkeolojik belgelerle izlenebilir hâle gelmiştir. Orhun Yazıtlarında çizmeden doğrudan söz edilmese de savaşçı yaşam tarzına yapılan vurgu, dayanıklı, yalıtkan malzemelerden yapılmış giysilerin zorunluluğunu ima eder. Bölgede bulunan tekstil parçalarının form ve malzeme açısından Noin Ula ve Pazırık buluntularıyla benzerliği, keçe çizmelerin bu dönemde de yaygın olduğunu düşündürmektedir (Laufer, 1930, s. 7).

Uygur dönemine ilişkin görsel belgeler, bu sürekliliği açık biçimde ortaya koymaktadır. Turfan-Bezeklik Mağara Tapınakları'ndaki fresklerde, uzun konçlu ve ucu hafif yukarı kıvrılmış ayakkabılar dikkat çeker. Bu ayakkabıların temel malzemesi kesin olarak belirlenmemekle birlikte, bölgenin iklim koşulları, tekstil gelenekleri ve arkeolojik veriler dikkate alındığında keçenin öncelikli seçeneklerden biri olduğu anlaşılmaktadır (Khamraeva ve Usanbaeva, 2021, s. 11).

Moğolistan ve Çin'in Gansu bölgesindeki kazılarda bulunan ayakkabı parçaları, Uygur giyim geleneğiyle biçimsel benzerlikler taşımaktadır. Bu buluntular, keçe çizmelerin yalnızca gündelik yaşamda değil, aynı zamanda törenlerde, dini ritüellerde ve sosyal statüyü ifade eden bağlamlarda da önemli işlevler üstlendiğini göstermektedir (Bunn, 2010, s. 84).

Uygurlara ait yazılı ve ikonografik materyaller, keçe çizmelerin hem savaşçı sınıf hem de halk arasında yaygın biçimde kullanıldığını doğrulamaktadır. Ögel, Uygur giyim kültüründe keçe çizme ve benzeri ayak giysilerinin işlevsel olmanın ötesine geçerek kimlik, sosyal statü ve kültürel aidiyet belirten nesnelere dönüştüğünü vurgular (Ögel, 1991, s. 178). Keçe çizmelerin konç biçimleri, burun hatları ve süsleme anlayışları, Uygur sanatında görülen estetik tercihlerin bir parçası olarak değerlendirilmiştir.

Tüm bu veriler Göktürk ve Uygur dönemlerinde keçe çizme üretiminin, erken bozkır kültürlerinden miras kalan teknik ve estetik birikimle gelişerek daha belirgin bir kimlik unsuru durumuna geldiğini göstermektedir. Böylece keçe çizmeler hem pratik hem sembolik açıdan Türk kültür tarihinde süreklilik arz eden bir giyim unsuru olarak varlığını sürdürmüştür.

2.6. Selçuklu ve Anadolu Döneminde Keçe Çizmeler

Selçuklu döneminde keçe çorap ve çizmeler hem halk arasında hem de askerî sınıfın kullanımında önemli bir yer tutmuştur. Kaynaklarda, Tuğrul Bey'in Gaznelilere karşı yürüttüğü seferlerde keçeden yapılmış çizmeler giydiğine dair kayıtlar bulunmaktadır (Atlıhan, 1992, s. 54; Somçağ ve Akçakale, 2016, s. 217). Bu bilgi, keçenin Selçuklu askerî donanımında koruyucu bir malzeme olarak tercih edildiğini göstermektedir.

Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan keçecilik zanaatı, Selçuklu döneminde yeni coğrafyanın iklimsel ve kültürel koşullarıyla uyum sağlayarak gelişmiştir. Ögel (1991, s. 180), Selçuklu ve Anadolu'da keçenin günlük yaşamda temel bir malzeme olduğunu ve özellikle soğuk iklim bölgelerinde keçe giysi ve ayak örtülerinin yaygın kullanıldığını belirtmektedir. Bu çerçevede keçe çizmelerin, Selçuklu toplumunda hem köylü hem kentli kesimlerce tercih edilen bir kışlık ayak giysisi olduğu anlaşılmaktadır.

Anadolu'nun Afyonkarahisar, Konya ve çevre bölgelerinde yürütülen etnografik araştırmalar, keçe tabanlı çarık ve çizmelerin Osmanlı dönemine ve hatta yakın tarihe kadar uzanan bir süreklilik gösterdiğini ortaya koymaktadır (Begiç, 2019, s. 67; Şanlı ve Keçeci, 2019, s. 1152-1153). Bu bulgular, Selçuklu sonrası Anadolu'da da keçe çizme geleneğinin varlığını koruduğunu göstermektedir.

Osmanlı dönemine gelindiğinde ise keçecilik, lonca teşkilatına bağlı örgütlü bir meslek dalı hâline gelmiş; serpuştan ayakkabıya kadar pek çok ürünün üretiminde keçe ustaları şehir ekonomisinin önemli bir bileşeni olmuştur.

2.7. Günümüzdeki Keçe Çizmeler

Günümüzde keçe çizmeler, özellikle Orta Asya ve Sibiry'a'nın bazı bölgelerinde geleneksel kullanımını sürdüren önemli bir giyim unsurudur. Khamraeva ve Usanbaeva'nın (2021) belirttiği üzere Altay, Tuva ve Buryat topluluklarında

kışlık giyim kültürünün bir parçası olan keçe çizmeler, sanayileşme sonrasında gündelik işlevini büyük ölçüde kaybetmiş olsa da törenlerde, halk danslarında ve kimlik belirten geleneksel pratiklerde varlığını korumaktadır. Anadolu'da ve Orta Asya'da keçe üretim tekniklerini inceleyen Begiç 'in çalışmalarında (1999; 2015; 2016; 2017; 2019), keçe çorap ve çizmelerin gerek halk zanaat-kârlığında gerekse kültürel temsilde önemli bir yere sahip olduğu vurgulanmaktadır.

Şeker (2015) ile Somçağ ve Akçakale (2016), keçe ayak giysilerinin tarihsel kökenlerine ilişkin değerlendirmelerinde, bu geleneğin günümüz zanaat-kârlığında yeniden canlanan bir üretim alanı hâline geldiğini ve özellikle yerel ustalar tarafından yaşatıldığını belirtmektedir. Günümüz tasarımcıları ise geleneksel keçe çizme formunu çağdaş malzemeler, renk paletleri ve yeni tasarım anlayışlarıyla birleştirerek modern bir ürün çeşitliliği ortaya koymaktadır.

Bu alt bölüm, literatürde yer alan güncel kullanım örneklerini özetlemekte olup, keçe çizme geleneğinin çağdaş tasarımdaki yansımalarına ilişkin ayrıntılı değerlendirmeler 4. bölümde ele alınacaktır.

3. AMAÇ, YÖNTEM

Bu çalışmanın temel amacı, keçe çizmelerin Türk kültür tarihinde üstlendiği işlevi tarihsel süreç boyunca izlemek ve bu malzeme-form bütünü'nün kültürel, toplumsal ve teknik açıdan geçirdiği dönüşümleri ortaya koymaktır. Araştırma, Orta Asya'daki erken bulgulardan başlayarak Göktürk, Uygur, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine, oradan da günümüz etnografik uygulamalarına uzanan geniş bir tarihsel dizgeyi ele almaktadır. Böylece keçe çizme geleneğinin hem maddi kültür hem sembolik değerler bakımından taşıdığı süreklilik ve değişimler bütüncül biçimde değerlendirilmiştir.

Bu amaç doğrultusunda çalışma, nitel araştırma yaklaşımı içinde yer alan tarihsel analiz, doküman incelemesi ve ikonografik çözümleme yöntemlerine dayanmaktadır. Arkeolojik raporlar, kurgan buluntuları, minyatür ve freskler gibi görsel belgeler ile modern etnografik çalışmalar birlikte değerlendirilmiş; dönemlerin kültürel bağlamı karşılaştırmalı bir çerçeveye ele alınmıştır. Çalışmanın kapsamı, fiziksel örneklerin sınırlı olduğu dönemlerde ikonografik ve yazılı kaynaklarla desteklenmiş; bulguların coğrafi dağılımı ise erişilebilir yayınlar ve güvenilir arkeolojik verilerle sınırlandırılmıştır. Bu durum, özellikle erken dönem bulgularında doğal koruma koşulları ve yayınlanmamış koleksiyonların erişilemezliği nedeniyle araştırmanın önemli sınırlılıkları arasında yer almaktadır.

4. BULGULAR

Bu bölümde keçe çizmelerin tarihsel gelişimi, arkeolojik buluntular, ikonografik belgeler, yazılı kaynaklar ve güncel etnografik veriler ışığında çözümlenmektedir. Bulgular, kronolojik bir bütünlük içinde sunulmuş; erken dönem bozkır arkeolojisinden tarihsel sürece göre İskit, Hun, Göktürk, Uygur, Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine uzanan kültürel süreklilik gösterilmiştir. Bu analiz, keçe çizme geleneğinin yalnızca işlevsel bir giyim unsuru olmadığını; aynı zamanda toplumsal kimliği, statüyü ve ritüel kodları temsil eden çok boyutlu bir kültürel üretim olduğunu ortaya koymaktadır.

4.1. Erken Dönem Arkeolojik Bulgular: Pazırık, Noin Ula ve İlk Keçe Ayak Giysileri

Erken dönem arkeolojik buluntularının ayrıntılı biçimde değerlendirilmesi, keçe ayak giysilerinin yalnızca iklime uyum sağlamak için geliştirilmiş pratik çözümler olmadığını; aynı zamanda sosyal kimlik, toplumsal statü ve ritüel anlam taşıyan nesneler olduğunu göstermektedir. Orta Asya'nın farklı noktalarında ele geçen keçe ve deri ayak giysileri, bulundukları mezar bağlamı ve teknik özellikleriyle dönemin zanaatkarlık anlayışına ilişkin önemli ipuçları sunar. Bu çerçevede, 2.2.1'de özetlenen arkeolojik altyapının ötesine geçerek, keçe ayak giysilerinin biçimsel, teknik ve sembolik yönlerinin daha sistematik bir biçimde ele alınmasına olanak verir.

Orta ve İç Asya'da bozkır topluluklarının giyim geleneğini oluşturan unsurların oldukça erken bir dönemde ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Bu erken dönemde giysi formları hem hareket serbestliği sağlamak hem de sert iklim koşullarına dayanıklılığı artırmak amacıyla gelişmiştir. Bozkır yaşamına özgü giyim birikimi içinde çizme formunun ne zaman ortaya çıktığını kesin olarak tespit etmek güç olsa da Çoruhlu'nun değerlendirmeleri bu ayak giysisinin oldukça eski bir geçmişe sahip olduğunu düşündürmektedir. Ona göre, bozkır tipinin ayrılmaz parçası durumuna gelecek olan çizme, muhtemelen bu erken kültürel dönüşümlerin yaşandığı dönemlerde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla çizme, yalnızca sadece bir ayak koruyucusu değil, bozkır yaşamının biçimlendirdiği hareketli yaşam tarzının doğal bir uzantısı olarak değerlendirilmelidir. Çizmenin erken dönem kullanımına ilişkin bu genel değerlendirmeden sonra, Bozkır kültüründe bu ayak giysisinin nasıl bir süreklilik gösterdiğini ortaya koyan tarihsel bulgular da son derece dikkat çekicidir. Bozkır kültürünün giyim anlayışını belirleyen temel unsurların Orta ve İç Asya'da oldukça erken dönem-

lerde şekillenmeye başladığı anlaşılmaktadır. Arkeolojik ve etno kültürel veriler, Proto-Türk topluluklarından itibaren çizmenin günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğunu göstermektedir. Çoruhlu'nun yorumuna göre, konar-göçer yaşam biçiminin gerektirdiği hareketlilik ve iklim koşulları, çizme formunun hem işlevsel hem de kültürel bir kimlik göstergesi olarak erken dönemlerde ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu ayak giysisi, daha sonraki dönemlerde Göktürkler, Uygurlar ve çeşitli bozkır toplulukları tarafından farklı çeşitleriyle benimsenmiş; kullanım alanı genişledikçe biçimsel özellikleri de yerel gereksinimlere göre çeşitlenmiştir. Bugün Anadolu'da görülen çizme tiplerinin eski örneklerle kurduğu benzerlikler, bu geleneğin uzun süre boyunca yalnızca korunmadığını, aynı zamanda kültürel devamlılığın güçlü bir göstergesi durumuna geldiğini ortaya koymaktadır (Çoruhlu, 2002, s. 185-186).

Arkeolojik kayıtlar, keçe kullanımının Avrasya bozkırlarında çok eski dönemlere dayandığını ve farklı toplulukların hem giysi hem de barınma gereksinimlerinde bu malzemeyi geliştirdiklerini ortaya koyar. Laufer'in değerlendirmeleri, keçenin yalnızca bir giyim malzemesi değil, çevresel koşullara uyum sağlayan bütüncül bir yaşam teknolojisi olduğunu vurgular (Laufer, 1930, s. 5). Bu bilgi, özellikle sert iklim kuşaklarında yaşayan toplulukların keçe tabanlı ayak koruyucularını işlevsel olduğu kadar kültürel bir unsur olarak benimsediklerini düşündürür.

Noin Ula kurganlarında belgelenen buluntular, keçe ve derinin birlikte kullanımının, erken dönem ayak giysilerinde tercih olduğunu ortaya koymaktadır. Bu kurganlarda bulunan geniş konçlu ve pigmentlerle renklendirilmiş çizme örnekleri, yüzeyde uygulanan keçe aplike süslemeleri ve taban-konç ilişkisiyle dikkat çeker (Bknz. Şekil 9). Söz konusu nesnelerin çoğunun üst statü bireylere ait mezarlardan gelmesi, ayak giysilerinin toplumsal hiyerarşi içinde sembolik bir anlam taşıdığına işaret eder. Polosmak'ın Altay bölgesindeki Ukok kurganlarında yaptığı çalışmalar da benzer biçimde, ayak giysilerinin yalnızca pratik kullanım değil, ritüel bağlam ve statü göstergesi olarak da değerlendirildiğini ortaya koymaktadır (Polosmak, 2001, s. 57-59).

Altay Dağları'ndaki Pazırık kurganları ise, keçe işçiliğinin çeşitliliğini belgeleyen çok zengin örnekler sunar. Bu mezarlarda ele geçen büyük boyutlu duvar halıları, aplikeli keçe paneller, keçe döşemeler ve uzun keçe çorap, tozluklar, dönemin teknik düzeyini ve estetik anlayışını anlamada temel referans niteliğindedir. Her ne kadar Pazırık kurganlarında ayakkabı, çizme formunda bir buluntu tespit edilmemiş olsa da keçe işçiliğinin gelişmişliği bu malzemenin ayak giysilerinde nasıl kullanılabileceğine dair önemli ipuçları verir. Böylelikle Pazırık, ayak giysilerinin biçimsel izlerini doğrudan sunmaktan çok, keçe teknolojisinin bütüncül yapısını anlamaya katkı sağlayan bir merkez hâline gelir.



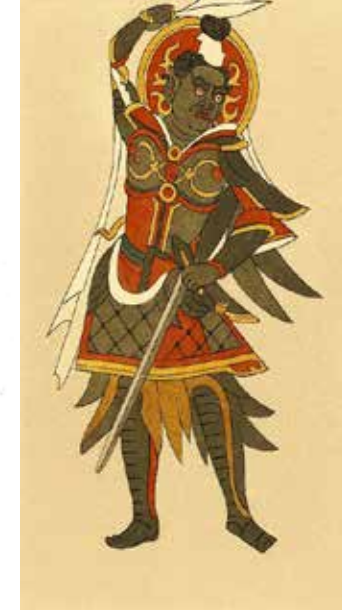
Şekil 9. Altay Dağları'ndaki Pazırık Kültürü (MÖ 4.-3. yüzyıllar) mezarlarından çıkarılan restore edilmiş keçe çizme ve çoraplar. Hermitaj Müzesi Koleksiyonu (Polosmak ve Barkova, 2005, s. 148)

Pazırık kurganlarında çizme formunun doğrudan ele geçmemiş olması, dönemin ayak giysilerine ilişkin tüm bilgilerin eksik olduğu anlamına gelmez. Bu boşluğu kısmen dolduran veriler, Orta Asya'nın erken Budist duvar resimlerinde görülmektedir. Grünwedel'in Kızıl ve Kumtura mağaraları üzerine yaptığı incelemelerde, diz altına kadar uzanan pantolonlarla birlikte "Filzstiefel" olarak tanımladığı keçe çizmelerin açık biçimde betimlendiği görülür (Grünwedel, 1912, s. 127). Bacağı sıkıca saran uzun konçlu bu çizme tasviri (Bknz. Şekil 10a), arkeolojik buluntuların sunamadığı biçimsel detayların ikonografik yoldan takip edilebildiğini göstermekte; ayrıca keçe çizmelerin erken dönem Orta Asya kültürlerinde hem pratik hem de estetik bir unsur olarak kullanıldığını doğrulamaktadır. Kızıl A Mağarası'nda görülen Vajrapāni tasvirinde, figürün bacaklarını tamamen saran ve pantolon paçalarının içine sokulan uzun çizmeler dikkat çeker. Baldırdaki bantlı yapı, bozkır topluluklarının erken dönem çizme tipolojisiyle büyük benzerlik göstermektedir (Grünwedel, 1912, Şekil 89). Vajrapāni'yi betimleyen görsel, Grünwedel'in 1912 tarihli (Fig. 89) numaralı çiziminden alınmıştır. Çizimin günümüzde okunabilirliğini artırmak amacıyla

dijital temizleme ve netleştirme uygulanmış hali esas alınarak değerlendirme yapılmıştır (Şekil 10b).



Şekil 10a. Vajrapāni (koruyucu tanrı), Kızıl Mağarası, A hücresi
Kaynak: Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan* (Berlin, 1912, s.45)



Şekil 10b. Şekil X. Vajrapāni tasviri (A. Grünwedel, 1912, Fig. 89'un dijital olarak iyileştirilmiş ve netleştirilmiş versiyonu)

Radloff'un Altay bölgesindeki Katanda mezarlıklarında yürüttüğü kazılar da keçe ayak giysilerinin erken dönem biçimlerine ilişkin önemli veriler sunar. Araştırmacı, Demir Çağı'na tarihlenen bir mezarda konç kısmı yukarı doğru katlanmış, keçeden yapılmış bir çizme ya da çorap parçası tespit etmiştir. Buluntunun yanında dar paçalı bir pantolonun da ele geçmiş olması, bu ayak giysisinin dönemin tipik giyim kombinasyonu içinde değerlendirildiğini göstermektedir. Aynı bölgede bulunan başka bir mezarda ise kadın iskeletinin ayağında bakırla süslenmiş bir ayak giysisinin (muhtemelen keçe çorap) yer aldığı belirtilmektedir. Bu durum, keçe tabanlı ayak giysilerinin yalnızca iklimsel gereklilik değil, aynı zamanda süsleme ve toplumsal kimlik açısından da işlev kazandığını düşündürmektedir (Çoruhlu, 2002, s. 191; Radloff, 1994, s. 129, 170-171).

4.2. İskit Dönemi Keçe Çizmeler (MÖ 7.-3. yy)

Arkeolojik araştırmalar ve antik yazılı kaynaklar, İskit toplumunda keçenin yalnızca barınak donanımında değil, giyim-kuşamda da belirleyici bir malzeme olduğunu göstermektedir. Herodot'un aktarımında İskitlerin keçe başlıklar, kaftanlar ve çadırlar ürettiği belirtilirken, Gulyaev (2005) kuzey Karadeniz bozkırlarındaki buluntuların keçe işçiliğinin gelişmiş niteliğini ortaya koyduğunu vurgular. Özellikle Pazırık kurganlarında donmuş halde korunan organik eserler arasında, yüksek konçlu beyaz keçe çizmeler ve kalın keçe botlar dikkat çekmektedir. Bu örnekler, İskitlerin soğuk iklim koşullarına uyum sağlamak amacıyla keçeyi işleyerek dayanıklı ayakkabılar ürettiklerini göstermektedir. Keçe çizmelerin yanı sıra, keçe ile kaplanmış kürk giysiler, keçe işlemeli çantalar ve çeşitli ev gereçleri de aynı kültürel bütünün parçaları olarak değerlendirilir. Dolayısıyla keçe, İskit yaşamında hem işlevsel bir malzeme hem de toplumsal kimliği yansıtan bir unsur olarak çok yönlü bir kullanıma sahiptir (Gulyaev, 2005; Khusainova et al., 2021, s. 3).

İskitler, ayrıca keçe çizme kültürünün hem teknik hem sembolik açıdan en zengin örneklerini sunan topluluklardan biridir. İskit giyim sisteminin üç temel unsuru, "kaftan, pantolon ve çizme" bozkır yaşamının gerekliliklerine tam uyum sağlamaktadır. İskitlerde çizme: yüksek konçlu, çoğu kez keçe gövdeli, uçları yukarı kıvrık, süvari kullanımına uygun bir formdadır.

Yaşar Çoruhlu (2002, s. 188), İskit keçe çizmelerinin yalnızca iklimsel zorluluktan doğmadığını; aynı zamanda törensel kimlik, sosyal statü ve aidiyet sembolizmi taşıdığını vurgular. İskit toplumlarında görülen keçe giyim kültürünün temel biçim ve teknik özellikleri, Hun döneminde de büyük ölçüde devam etmiştir. Bu süreklilik, Orta Asya bozkır kültürünün ortak malzeme anlayışını göstermesi bakımından önemlidir.

4.3. Hun Dönemi Keçe Çizmeler

M.Ö. 1. binyılda Kuzey Çin sahasında varlık gösteren ve Çin kaynaklarında *Hsiung-nu/Hiyon-nu* olarak anılan Asya Hunları, bozkırın atlı-göçebe yaşam düzenini benimsemiş; ortak töre, inanç ve gelenekleri bulunan, geniş bir coğrafyada Türkçe konuşan en eski Türk toplulukları arasında kabul edilmektedir (Çağıl, 2009, s. 2). Orta Asya bozkır kültüründe keçe, yalnızca bir malzeme değil, gündelik yaşamla ritüel yaşam arasında köprü kuran temel bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Arkeolojik buluntular ve erken dönem etnografik veriler, Türk topluluklarının keçeyi iklim koşullarına uyum sağlamada, barınma düzeni

oluşturmada ve sembolik anlam üretmede yoğun biçimde kullandıklarını göstermektedir. Özellikle beyaz keçenin kutsal kabul edilmesi, yöneticilerin tahta çıkarılırken bu malzeme üzerine oturtulması ve bazı geçiş ritüellerinde keçe ürünlerin tercih edilmesi, malzemenin toplumsal hafızadaki yerini açıkça ortaya koymaktadır. Bozkır yaşamının hareketliliği çadır, heybe, eyer örtüsü, yaygı, başlık ve giyim unsurlarında keçenin tercih edilmesini zorunlu kılmış; aynı zamanda keçe, çoban kültürü, savaşçı kimlik ve sosyal statüyle bağlantılı bir kimlik göstergesine dönüşmüştür. Hunlardan itibaren izlenebilen bu gelenek, daha sonraki Türk topluluklarında da süreklilik göstermiştir (Khusainova et al., 2021, s. 92-95).

Hun toplulukları bozkır yaşamına uyum sağlayan yerleşim düzenleri ve gündelik eşyalarıyla, Orta Asya keçe kültürünün en erken ve belirgin temsilcilerindendir. Pazırık, Noin-Ula, Berel ve Katanda kurganlarında açığa çıkarılan keçe eyer örtüleri, heybe parçaları, hayvan figürlü pano ve tös/ongun niteliğindeki ritüel keçe formları da Hun sanatında keçenin hem pratik hem sembolik bir malzeme olarak yer aldığını göstermektedir (Ergenekon, 1999; <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78807/hunlar-doneminde-tepme-kececilik.html>, erişim tarihi: 27.11.2025).

Hun toplumunun gündelik yaşamında koyun, atın hemen ardından gelen en temel hayvancılık unsuru. Beslenmeden giyime kadar pek çok alanda kullanılan koyun; eti, sütü, yapağısı ve derisiyle vazgeçilmez bir kaynak niteliği taşımaktaydı. Buna karşılık büyükbaş hayvanların kılırları dokuma için elverişli olmadığından, bu durum Türk topluluklarında keçecilik geleneğinin gelişmesine zemin hazırlamıştır. Göçebe yaşam koşullarında hafif, kolay taşınabilir ve hızlı üretilebilen malzemeler büyük önem taşıdığından, yünden elde edilen keçe uzun süre en pratik giyim malzemesi olarak benimsenmiştir (Kırzioğlu, 1993, s. 187).

Hunlara ait bulgular, keçe çizme geleneğinin "Türk tipi giyim sistemi" ile doğrudan bağlantılı olduğunu göstermektedir. Ertaş, (2017, s. 50), Asya Hun Devleti Döneminde: keçe çizme, keçe çorap, keçe başlık gibi unsurların yaygın olduğunu, çizmelerin çoğunda keçenin gövde, derinin taban olarak kullanıldığını, tepme tekniklerinin gelişmiş olduğunu belirtir. Ayağa edük/çizme giyerlerdi, (Bknz. Şekil 11).

Stein'in Turfan kazılarında bulunduğu keçe ayakkabı parçaları da Hun kullanımına işaret eder (Laufer, 1930, s.11). Hun çizmeleri, atlı yaşamın gerektirdiği gibi: dar paça pantolonla uyumlu, diz altına kadar uzanan, dayanıklı tabanlı, giyim sisteminin parçasıdır. Hun toplumunun gündelik yaşamında en yaygın ve işlevsel tekstil malzemesinin keçe olduğu görülmektedir. Arkeolojik ve etnografik veriler, topluluğun özellikle kadın nüfusunun önemli bir bölümünün keçe

üretiminde aktif rol aldığını göstermektedir. Bu nedenle, henüz arkeolojik buluntular gün yüzüne çıkmadan önce bile Hunların giyim kuşam kültüründe keçe kullanımının son derece yaygın olduğu, hatta pek çok giysi ve aksesuarın bu materyalle üretildiğinin öngörülebileceği anlaşılmaktadır (Ertaş, 2017, s. 38).

Kurgan buluntularının ilk değerlendirmelerinde, mezarların coğrafi konumu nedeniyle eserlerin Hun kültürüne ait olabileceği düşünülmüş; ancak mezarlar içinden çıkarılan tekstil ürünlerinin ayrıntılı incelenmesi bu ilişkinin maddi kanıtlarla da desteklenmesini sağlamıştır. Nitekim Pazırık kurganında ele geçirilen bir gömleğin, Noin-Ula buluntuları arasında yer alan bir başka gömlekle biçimsel ve teknik açıdan büyük benzerlik göstermesi, iki bölgedeki topluluklar arasında kültürel bir akrabalığa işaret etmektedir. Türk kültüründe “kaftan” olarak adlandırılan uzun elbise tipinin farklı kurganlarda aynı üslup özellikleriyle karşımıza çıkması da bu bağlantıyı güçlendirmektedir. Ayrıca Pazırık ve Noin-Ula kurganlarında tespit edilen keçe çoraplar, çizmeler, düğümlü kuşaklar ve diğer tekstil kalıntıları, söz konusu kültürlerin birbirleriyle olan yakın ilişkisini somut biçimde destekleyen veriler sunmaktadır (Ögel, 2014, s. 65, akt. Ertaş, 2017, s. 41).



Şekil 11. Asya Hun Dönemi Keçe ve deri karışımı Çizme Örneği
(Ertaş, 2017, s. 90).

4.4. Göktürk ve Uygur Dönemi Bulguları

Göktürkler, Orta Asya bozkır kültürünün hem teknik hem de sembolik yönlerini en belirgin şekilde koruyan topluluklardan biridir. Arkeolojik ve yazılı kaynaklar, keçenin bu dönemde yalnızca gündelik yaşamın bir parçası olmadığını; törenlerden barınmaya, ordudan kutsal sembollere kadar çok geniş bir alanda kullanıldığını göstermektedir (Ergenekon, 1999; <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78808/gokturkler-doneminde-tepme-kececilik.html>, erişim tarihi:

27.11.2025). Göktürkler dönemine ait doğrudan keçe çizme örnekleri arkeolojik olarak sınırlı sayıda belgelenmiş olsa da dönemin kaya resimleri ve yazıtları bu tür giysilerin varlığına güçlü biçimde işaret eder.

Göktürkler keçe veya deriden yapılmış çizmeler giyerlerdi ve bu çizmeler daha sonra İslam dünyasında da kullanılmıştır. Göktürk heykellerinin giyim tarzlarının Anadolu Selçukluları için yol gösterici olduğu söylenebilir (Erkan, 2010, s. 1248). Okladnikov ve Zaporozskaya'nın Göktürk figürleri üzerindeki incelemeleri, bu dönemde keçe çizmelerin, keçe başlıkların ve keçe içliklerin kullanıldığını göstermektedir. Göçebe yaşam tarzı ve iklim koşulları düşünüldüğünde, keçenin hafifliği ve sıcak tutma özelliği özellikle ayak giysileri için önemli bir avantaj sağlamıştır. Bu nedenle Göktürk çizmeleri çoğu zaman keçe-deri kombinasyonundan oluşan, yüksek bilekli ve at binmeye uygun formdadır (Okladnikov ve Zaporozskaya, 1959, akt. Ergenekon, 1999; <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78808/gokturkler-doneminde-tepme-kececilik.html> erişim tarihi: 27.11.2025). Bu kullanım, erken Türk topluluklarında keçenin her alanda işlevsel bir malzeme olduğunu göstermektedir. Çin kaynaklarının aktardığına göre Göktürkler hem yaşam alanlarında hem de kişisel donanımlarında keçeden yararlanmış; özellikle ayak giysisi olarak keçe çizme ve çarık giydikleri, ayrıca başlık olarak börk kullandıkları belirtilmektedir (Okladnikov ve Zaporozskaya, 1959; akt. Ergenekon, 1999; <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78808/gokturkler-doneminde-tepme-kececilik.html>, erişim tarihi: 27.11.2025). Bu tespitler, keçe çizmelerin bozkır toplumlarının günlük yaşamında işlevsel bir yere sahip olduğunu ve bu geleneğin daha sonraki Türk kültür çevrelerine aktarılmış olabileceğini göstermektedir.

Uygurların kökeni, Çin kaynaklarında MÖ Dink-ling ve MS 4. yüzyıldan sonra T'ie-le isimleriyle anılan topluluklara dayandırılmaktadır. Selenga Nehri çevresinde yaşayan Uygur boyları, Göktürk egemenliğinin ardından 745 yılında kendi siyasi yapılanmalarını oluşturarak Uygur Devleti'ni kurmuşlardır (Ergenekon, 1999; <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78808/gokturkler-doneminde-tepme-kececilik.html>, erişim tarihi: 27.11.2025.).

Uygurların ataları göçebeydi. Gelenek ve görenekleri, başka göçebe etnik gruplardan farklı değildi Bugün Doğu Türkistan'da yaşayan Uygur topluluklarında, atadan kalma keçe üretim teknikleri hala sürdürülebilmektedir. Ev tekstili, döşeme, yatak örtüsü ve günlük kullanım eşyalarının üretiminde yün keçe yaygın biçimde değerlendirilmektedir (CRI, 2013, erişim tarihi: 19.11.2025).

Türk toplulukları, Çin kaynaklarında *kao-ch'e* olarak geçen dört tekerlekli kağnılarıyla, yazın hayvanlarını otlatıkları yaylalara; kışın ise surlarla çevrili yerleşimlere gidip gelen hareketli bir yaşam sürdürmüştür. Kış aylarında bu sur

içlerine kubbeli veya kümbet biçimli otağlar kurulmuş, bunların yanı sıra çadır formunu andıran ahşap barınaklar da inşa edilmiştir. Havaaların ısınmasıyla birlikte “kerekü“ adı verilen katlanabilir çadırlar kağınlara yüklenerek yaylalara taşınmış ve gerektiğinde yol üzerinde yeniden kurulmuştur. Bu göçler sırasında topluluklar yalnızca çadırlarını değil; çok renkli keçe örtüler, kilimler, işleme- li kumaş parçaları, göçebe yaşama uygun kaftan ve çakşırlar, keçe veya deri çizmeler, börkler, kemerler, süs eşyaları ile at koşum takımlarını da yanlarında götürmüştür. Böylece kağınlı boyların maddi kültürünü oluşturan pek çok eşya, mevsimsel hareketlilik içinde sürekli olarak taşınmış ve gündelik yaşamda iş-levsel bir rol oynamıştır (Ergenekon, 1999: <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78808/gokturkler-doneminde-tepme-kececilik.html>, erişim tarihi: 27.11.2025).

Uygur sanatında, sosyal yaşamda kullanılan keçenin yansımaları, fresk ve tablolarından izlenebilmektedir (Yalçınkaya, 2011, s. 1932). Uygur döneminde, Bezeklik Mağazaları’ndaki fresklerde (Şekil 12), yukarıya doğru kıvrık burunlu ve diz altına kadar uzanan çizmeler dikkat çeker. Bu çizimlerdeki ayakkabılar, bölgenin iklimsel koşulları ve yaşam biçimi göz önüne alındığında, keçe malzeme ile üretilmiş olabilir (Khamraeva ve Usanbaeva, 2021, s. 11). Öte yandan Bunn’un tipolojik karşılaştırmalara dayanan çalışmaları, bu döneme ait bazı buluntuların yalnızca gündelik hayatta değil, dini ve törensel ritüellerde de kullanıldığını ortaya koymaktadır (Bunn, 2010, s. 84).



Şekil 12. Uygur prensi, cübbe ve başlıklarıyla Uygur prensleri, Bezeklik ‘ten (Tarım havzası, Turfan yakınları) 8. ve 9. yüzyıla ait duvar resmi Uygur prensi freski, Kara-Hoça (Karahöçö) Hanlığı dönemine ait olup Wikimedia Commons arşivinden alınmıştır (“Uighur Prince Fresco,” n.d.).

Uygur dönemine tarihlenen kazılarda, keçe ayakkabı kullanımına ilişkin önemli bulgular elde edilmiştir. Kotan Nehri çevresindeki 8.-9. yüzyıla ait bir keçe ayakkabının üzerindeki yarım dairelerden oluşan balık pulu biçimli dikiş süslemesi, dönemin tekstil bezemelerinde yaygın olan geometrik-ritmik anlayışı yansıtır. Şekil ve malzeme bakımından diğer keçe çizme örnekleriyle paralellik gösteren bu buluntu, Uygurların keçe giyimde geliştirdiği teknik çeşitliliğin önemli bir kanıtıdır. Şaman geleneği içinde kullanılan çizmeler, diğer örneklerden farklı olarak açık bir sembolik dil taşımalarıyla dikkat çeker. Bu çizmeler çoğu zaman, yeniden doğuş, dönüşüm veya koruyucu güçlere gönderme yapan motiflerle bezenmiştir. Sibirya’da kaydedilen bazı şaman çizmelerinde, ayak kemiklerinin şeritler hâlinde stilize edilmesi bu sembolik anlamın çarpıcı bir örneğidir. Benzer bir kullanımın Türk kökenli Darkhat topluluklarında da görüldüğü, Dioszegi’nin çalışmalarıyla ortaya konmuştur. Aynı ikonografik yaklaşım Tuva Türk şamanlarında da karşımıza çıkar; Tuva Kızıl Müzesi’nde yer alan bir örnekte bacak ve ayak kaslarının şeritsel düzenlemeler şeklinde sembolleştirildiği tespit edilmiştir. Bu benzerlikler, şaman çizmelerinin yalnızca bir giysi değil, ritüel ve kozmolojik anlamlar yüklenen birer kült nesnesi olduğunu göstermektedir. (Çoruhlu, 2002, s. 192-193).

Nitekim Sibirya ve Alaska şamanik topluluklarını inceleyen Fitzhugh ve Crowell (1988) ile Darkhat Şamanizm’ini ayrıntılı biçimde ele alan Dioszegi (1963), şaman ayak giysilerinin çoğu zaman ruhani yolculuğun, beden-ruh dönüşümünün ve koruyucu güçlerin bir temsili olarak kullanıldığını göstermektedir.

Bu döneme ilişkin literatür 2.5 ve 2.6 bölümlerinde özetlenmiş olsa da arkeolojik ve ikonografik verilerin birlikte değerlendirilmesi keçe çizmelerin Göktürk ve Selçuklu dönemlerinde geçirdiği biçimsel değişimleri daha açık biçimde ortaya koymaktadır.

4.5. Büyük Selçuklu-Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Döneminde Keçe Çizmeler

Büyük Selçuklu dönemi, Orta Asya bozkır geleneğinin İslami çevreyle karşılaşmasına rağmen giyim-kuşamda sürekliliğin belirgin biçimde korunduğu bir süreçtir. Guliyeva ve Meydan, Selçuklu saray figürlerini Göktürk ikonografisiyle karşılaştırdıkları çalışmada özellikle ‘şalvar-çizme’ kombinasyonunun, belden kemerli dış giysi tiplerinin ve erkek figürlerinde kemer-aksesuar düzeninin erken Türk devletleriyle büyük benzerlik gösterdiğini belirtir. Bu bulgular, Selçuklu giyim kültürünün Orta Asya kökenli biçimlerle yapısal bağını sürdürdüğünü ortaya koymaktadır. Kaynaklarda kadın ve erkeklerin, üst beden

giysilerinde, önden açık bırakılan ve belde kemerle toplanan entari ve kaftan türü kıyafetler giydikleri, kadınların çoğunlukla ayak giysilerinde, deri ve keçe çizmelerin yanı sıra yemeni türü daha hafif ayakkabılar kullanıldığı belirtilmektedir. Nişabur'un 1038 yılında Tuğrul Bey tarafından alınışıyla ilgili tasvir, Selçuklu hükümdarının giyim-kuşam unsurlarının dönemin elit kültürüne dair önemli ipuçları sunduğunu göstermektedir. Kaynakta, Tuğrul Bey'in başında ketenden sarılmış bir sarık (asabe-i tuzî), üzerinde ise uzun kollu, etek kısmı yere doğru inen ve önden düğmeli bir giysi (kabâ-yı mulham) bulunduğu belirtilir. Bu betimlemede hükümdarın ayağında keçe çizme kullanması özellikle dikkate değerdir (Bknz. Şekil 13-14). Ayrıca kolunda gerilmiş bir yay taşıdığı ve kemerine üç ok taktığı ifade edilmiştir (Sümer, 2016: 77). Bu anlatım hem Selçuklu aristokrasisinin giyim geleneğini hem de askeri-siyasi temsil biçimlerini somut biçimde belgelemektedir (Guliyeva ve Meydan, 2020, s. 176-179).



Şekil 13. Büyük Selçuklu Sultanı Tuğrul Bey'i taht üzerinde tasvir eden minyatürde giyim-kuşam biçimi. Topkapı Sarayı Müzesi 1653-3 (304 B) (Topkapı Sarayı Müzesi, H. 1653-3/304 B, akt. Wikimedia Commons)



Şekil 14. Selçuklu hükümdarı III. Tuğrul'un Taht üzerinde diğer bir tasvirinin bulunduğu alçı pano, 12. yüzyılın 2. yarısı, Philadelphia Müzesi, (<https://rugrabb.it/content/seljuqs-met>, 17.11.2025).

Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya göç etmesiyle birlikte keçe kullanımı da bu yeni coğrafyaya taşınmış; özellikle Selçuklu dönemiyle beraber, keçe çizmeler hem askeri hem de gündelik yaşantının bir parçası haline gelmiştir. Selçuklu minyatürlerinde betimlenen savaşçılar, çoğunlukla uzun konçlu ve sağlam yapılı çizmelerle resmedilmiştir. Bu çizmelerin üretiminde keçe tabanların yaygın biçimde tercih edildiği, bazılarının ise dayanıklılık açısından deriyle desteklendiği anlaşılmaktadır (Seyirci ve Topbaş, 1999, s. 582).

11. yüzyıl ortalarından itibaren Anadolu'ya yönelen Türk boylarının, 1071 Malazgirt Zaferi sonrasında bölgeye yerleşmesi, Orta Asya'dan taşınan maddi kültür unsurlarının Anadolu'da kök salmasına olanak vermiştir. Bu aktarım içerisinde tepme keçe geleneği hem gündelik yaşam hem de askeri ve törensel pratikler açısından önemli bir yer edinmiştir. Anadolu Selçuklu kültürü, eski inanç sistemlerinden (Şamanizm, Maniheizm, Budizm) İslâmî anlayışa geçişin izlerini taşıyan karma bir yapıya sahiptir. Bu geçiş sürecinde pek çok gelenek dönüşüme uğramış olsa da keçe kullanımının sürekliliği dikkat çekicidir. Kaşgarlı Mahmud'un *Dîvânü Lugâti't-Türk*'te belirttiği üzere çadırların ve göç örtülerinin keçeden üretilmesi, bu malzemenin hem dayanıklılığı hem de taşınabilirliği nedeniyle Türk topluluklarında temel bir ihtiyaç malzemesi olduğunu gösterir. Kaşgarlı, bu keçe örtülerin sık dikişlerle birleştirildiğini ve güveden korunmak için düzenli olarak silkelmesi gerektiğini ifade eder; bu bilgi Anadolu Selçuklu çadır kültürünün Orta Asya'daki pratiğin devamı olduğunu kanıtlar. Giyim-kuşam açısından bakıldığında Selçuklular, İslam öncesi Türk giyim anlayışının büyük bölümünü sürdürmüşlerdir. Kaftan, çakşır, börk ve çizme gibi unsurların biçimsel özellikleri büyük ölçüde korunmuş; yalnızca malzeme ve bezeme anlayışında dönemsel farklılaşmalar görülmüştür. Bu dönem kaynakları, yünden hazırlanan keçenin özellikle çizme, çorap, kuşak ve başlık gibi parçalarda tercih edildiğini; dokumacılıkta ipek, pamuk ve deve yününün öne çıktığını aktarmaktadır. Tepme keçeden yapılan çizmeler ise Hunlardan bu yana sürdürülen bir uygulamanın devamıdır. Büyük Selçuklu Sultanı Tuğrul Bey'in 1038'de Nişabur'a girişinde ayağında keçe çizmeler bulunduğunun kaynaklarda aktarılması, Selçuklu elitinin de bu geleneği sürdürdüğünü göstermektedir. Aynı şekilde Varka ve Gülşah minyatürlerinde savaş sahnelerinde (Bknz. Şekil 15a-15b) keçe çizmelerin açık şekilde tasvir edilmesi, bu kullanımın sanatsal betimlemelerle doğrulandığını göstermektedir (Ergenekon, <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78810/anadolu-selcuklulari-doneminde-tepme-kececilik.html>, erişim tarihi: 27.11.2025).



Şekil 15a. Varka'nın Gülşah için mücadelesi, 1250'li yıllarda Anadolu'da çizilmiştir. Soldaki figürün adı Rabi, ortadaki Varka, sağdaki ise Gülşah'tır; (Orijinal eser Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu. Şekil 15b. Rabi'nin Gülşah için verdiği mücadele, Varka ve Gülşah Minyatürü, 13. yy, (Bu çalışmada kullanılan görseller Wikimedia Commons üzerinden erişilen dijital kopyadır .

Keçe kullanımının Selçuklu dönemindeki ayak giysilerine yansımaları gösteren en önemli yazılı tanıklıklardan biri Kaşgarlı Mahmud'dur. *Divânü Lügati't-Türk*'te, keçenin nasıl üretildiğine ilişkin kısa bir not düşerek, yünün ayakla sıkıştırılarak keçeğe dönüştürüldüğünü ima eder. Bir pasajında, “bana Türkmenlerin çizme yapımında kullandıkları keçeyi teperken yardım etti” biçimindeki ifadesi, keçe üretiminde uygulanan temel tekniğe işaret eder. Ancak Kaşgarlı, bu bilgiyi aktarmasına rağmen sürecin ayrıntılarına fazla değinmez; yalnızca keçeleştirme için hazırlanan yüne kısaca temas eder, fakat bu hazırlığın hangi aşamalardan geçtiğini açıklamaz. Bu durum, 11. yüzyılda keçe üretiminin Türk toplulukları arasında zaten bilinen ve ayrıntıya gerek duyulmayan bir zanaat olduğunu düşündürmektedir (Genç, 1997, s. 16). Ögel'in değerlendirmelerine göre, *Divanü Lügati't-Türk*'te yer alan bilgiler Türklerin keçeyi günlük yaşamlarında çok yönlü biçimde kullandıklarını ortaya koymaktadır. Kaynakta aktarıldığına göre, özellikle “oyma” olarak adlandırılan Türkmen keçelerinden çizme yapıldığı, “caydam” denilen özel tür bir keçenin ise yağmurdan korunmak amacıyla bir çeşit örtü veya yağmurluk olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca keçenin yatak içi dolgu malzemesi olarak, bunun yanı sıra börk, kaftan, pelerin, ayakkabı ve benzeri pek çok giyim-kuşam unsurunda temel bir malzeme şeklinde kullanıldığı ifade edilmektedir (Ögel, 1978, s. 14-16).

Anadolu Selçukluları döneminde Konya, keçe üretiminin başlıca merkezlerinden biri olmuştur. Sahip Ata Külliyesi'nde yer alan “keçecilik” bölümü, bu sanatın kurumsal bir zanaat kolu olarak varlığını ortaya koyar (Ergenekon, <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78810/anadolu-selcuklulari-doneminde-tepme-kececilik.html>, erişim tarihi: 27.11.2025).

Selçuklu ve Osmanlı döneminde barışta ve savaşta keçe önemini korumuştur. Selçuklu döneminde keçe çizmeler askeri sınıf başta olmak üzere toplumun farklı kesimlerinde yaygın bir kullanım alanına sahipti. Çizmenin diz altına kadar uzanan yapısı hem koruyuculuk hem de hareket kolaylığı sağlamıştı. Osmanlı ordusu savaşa giderken ordunun arkasında Fütüvvet Teşkilatınca Ahiler arasından seçilerek görevlendirilmiş meslek erbapları gider; ordunun konakladığı yerde gerekli tamiratları yaparlardı. Bu sanatkarlar arasında keçeci esnafı da bulunurdu.” (Topbaş ve Seyirci, 1987, s. 10, akt. Yalçinkaya, 2011, s. 1932).

Osmanlı İmparatorluğu'nun 13. yüzyıl sonlarında bir uç beyliği olarak tarih sahnesine çıkmasından itibaren, zanaat örgütlenmesi ve üretim kültürü Selçuklu mirası üzerine inşa edilmiştir. Selçuklulardan devralınan Ahilik sistemi, Osmanlı'da lonca düzenine dönüşerek keçecilik, debbağlık, saraçlık ve kunduracılık gibi pek çok zanaat kolunun kurumsal bir çatı altında örgütlenmesini sağlamıştır. Keçeciler hem üretim teknikleri hem de toplumsal işlevleri bakımından bu lonca yapısının önemli bir parçası olmuştur (Ergenekon, <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78811/osmanli-imparatorlugu-doneminde-tepme-kececilik.html>, erişim tarihi: 27.11.2025).

Osmanlı dönemine gelindiğinde, keçe çizme daha çok kırsal yaşamda ve zanaatkâr loncalarının üretim geleneğinde varlığını sürdürmüştür. Kaşgarlı Mahmud'un *Divânü Lügati't-Türk*'te çizme ile ilgili verdiği bilgiler, kullanımın etimolojik ve kültürel izlerini güçlendirmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda keçe hem gündelik yaşamda hem de askerî ve saray kültüründe yaygın olarak kullanılan bir malzemeydi. Keçenin özellikle çizme ve ayakkabı yapımında kullanıldığı, yazılı ve görsel kaynaklarla desteklenmektedir.

Osmanlı döneminde gelişen dericilik ve keçecilik zanaatları, özellikle 16.–17. yüzyıllarda zirveye ulaşmış; askerî ve günlük kullanım için üretilen ayakkabı ve çizmelerde keçenin astar, iç dolgu veya dış yüzey olarak değerlendirildiği bilinmektedir. Deri yüzey süslemelerini ele alan kaynakta da Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde derinin yanı sıra keçenin giysi, kolçak, eyer örtüsü ve çizme yapımında önemli yer tuttuğu vurgulanmaktadır. Özellikle Selçuklulardan devralınan üretim teknikleri sayesinde, Osmanlı ustalarının askerî personel, süvariler ve saray mensupları için çeşitli türde çizmeler ürettiği ancak bunların bir bölümünün keçe malzeme içerdiği belirtilmektedir (Özdemir, et al., 2018, s. 1211).



Şekil 16. Peyk tasvirinde görülen uzun hotoz ve kısa üst kaftan tipik 18. yüzyıl saray muhafız giysisidir (BnF, 18. yy) (Bibliothèque nationale de France [BnF], 18. yy)

Anadolu'nun kırsal bölgelerinde ve yarı göçebe topluluklarında, günlük yaşamda kullanılan giysi ve aksesuarların önemli bir kısmı keçeden üretilmiştir. Özellikle kadın başlıklarında keçe malzemeye sıkça rastlanmakta, bunun yanı sıra çoban kepeneği, yelek, pantolon, kuşak, külâh, terlik, gömlek, ceket, çizme ve yamçı gibi pek çok giyim unsuru da keçeden yapılmaktaydı. Bu durum, keçenin hem işlevsel hem de geleneksel kullanımını ortaya koyar (Begiç, 2016, s. 293). Osmanlı İmparatorluğu'nda keçe, genellikle halkın kullandığı gündelik eşya ve giysilerde yer bulmuş, saray çevresinde ise daha çok işlevsel nitelikleriyle sınırlı bir şekilde değerlendirilmiştir. Saray yapılarında keçenin özellikle zemin kaplaması ve çatı yalıtımı gibi alanlarda kullanıldığı, ancak üst sınıf giyimde yaygın olmadığı bilinmektedir. Buna karşın göçebe yaşam tarzını sürdüren topluluklarda keçe; çadır, yer örtüsü, giyim ve ayakkabı gibi temel ihtiyaçlarda önemli bir malzeme olmayı sürdürmüştür (İlden ve Akçora, 2011, s.124).

Keçenin yalnızca sivil yaşamda değil, askeri teşkilatlarda da yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Özellikle Osmanlı ordusunda, Yeniçeri kıyafetlerinin birçok unsurunda keçe yer almış; başlık ve ayakkabılarda bu malzemenin dayanıklılığı ve sıcak tutma özelliğinden faydalanılmıştır (Bknz. Şekil 16) (Şanlı ve Keçeci, 2019, s.1151). Yeniçerilerin ilk kabul töreninde Hacı Bektaş'ın onları kutsadığı ve kendilerine, tanınmalarını sağlayan açık renk keçe başlık börkü verdiği aktarılır. Keçe, yalnızca başlık yapımında değil; aynı zamanda geniş bir askerî kitlenin giydiği keçe çizmelerde ve çok katmanlı koruyucu üstlüklerde de kullanılan temel bir malzeme olmuştur (Oyman, 2024, s. 9). Alparslan dönemine ait giysileri konu alan çalışmalarda, çizmelerin gün-

lük yaşamda ve askeri donanımda yaygın biçimde kullanıldığı belirtilmektedir (Köymen, 1971, s. 56-57). Aynı döneme ait kültürel üretim biçimlerini ele alan Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın dijital yayınlarında da tepme keçeciliğın Anadolu Selçuklu dönemi boyunca önemli bir zanaat dalı olarak sürdürüldüğü aktarılmaktadır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y.).

4.6. Günümüzde Keçe Çizmeler

Türkiye Cumhuriyeti'nde süvari birlikleri 1960'lı yılların sonlarına kadar aktif olduğundan, bu birliklerde kullanılan atların koşum takımlarında keçe malzemeden yararlanıldığı anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra, özellikle kış şartlarının ağır olduğu bölgelerde görev yapan askerlerin keçe çizme ile donatıldığı bilinmektedir. Devlet kurumlarının ve ordunun ihtiyaç duyduğu keçe ürünlerini çoğunlukla ihale yöntemiyle dışarıya yaptırdığı, dönemin gazetelerinde yer alan açık eksiltme duyurularından takip edilebilmektedir (Seyirci ve Topbaş, 1984, s. 581).

Sanayi Devrimi'nin etkisiyle ayakkabı üretiminde deri, kauçuk ve sentetik malzemelerin yaygınlaşması, keçe çizmelerin işlevsel kullanımını büyük ölçüde azaltmıştır. Hall (1847, s. 85), 19. yüzyılda keçenin işlevsel giyimden uzaklaşmaya başladığını belirtir. Buna karşın, kırsal alanlarda ve sert iklim koşullarına sahip bölgelerde keçe çizmeler daha uzun süre varlığını sürdürmüştür.

Altay bölgesinde Oktyabrskaya'nın alan araştırmaları, keçe çizmeciliğının 19. yüzyıl sonlarında yeniden canlandığını; ancak 20. yüzyılda sanayi üretimi karşısında gerilemeye başladığını göstermektedir (Oktyabrskaya, 2009, s. 118). Günümüzde bu zanaat, çoğunlukla küçük ölçekli aile atölyelerinde ve kültürel miras projeleri kapsamında yaşatılmaktadır.

Moğolistan'da Oyratlar ve Rusya'da Kalmıklar arasında keçe çizmeler "to-hoku" adıyla bilinmekte olup kültürel kimliğin önemli bir göstergesi sayılmaktadır (Bknz. Şekil 17). Bu çizme türü, özellikle Altay Urianhayları, Turgutlar, Zakhçinler ve Kalmıklar arasında yaygındır (Bakaeva, 2015, s. 91).

Türkiye'de ise Afyonkarahisar, Konya ve İzmir-Tire gibi kentlerde keçe ustaları geleneksel çizme ve çarık üretimini sınırlı ölçekte sürdürmektedir (Şanlı ve Keçeci, 2019, s. 1156). Ayrıca tasavvuf kültüründe keçe çizmeler, derviş kıyafetlerinin önemli bir parçası olarak varlığını korumaktadır (Begiç, 2019, s. 69).

Khamraeva ve Usanbaeva'nın değerlendirmelerine göre ise keçecilik, günü-

müzde yalnızca pratik bir üretim alanı değil, aynı zamanda kültürel sürekliliğin korunmasında önemli bir araçtır. Geleneksel üretim tekniklerinin yaşatılması hem toplumsal kimliğin güçlenmesine hem de yerel ekonominin desteklenmesine katkı sağlamaktadır (Khamraeva ve Usanbaeva, 2021, s.11).



Şekil 17. Moğolistan'daki Torgutların tohoku (keçe çizmeleri). (Bakaeva, 2015, s. 96).

Günümüzde keçe çizmeler, geleneksel yapım teknikleri ile modern tasarım anlayışının kesişim noktasında yeniden değer kazanmaktadır. Sanayi Devrimi sonrasında Anadolu'da işlevsel kullanım azalmış olsa da özellikle Afyonkarahisar, Konya ve Kastamonu gibi merkezlerde ustalık geleneği kısmen sürmektedir. UNESCO'nun somut olmayan kültürel miras koruma politikaları sayesinde Orta Asya topluluklarında keçe giyim kültürüne yönelik yeni bir farkındalık oluşmuştur. Araştırma bulguları, keçe çizmenin günümüzde yalnızca bir ayak giysisi olmaktan çıkıp, kültürel kimlik, zanaatkârlık belleği ve yaratıcı tasarımın birleştiği bir alan haline geldiğini göstermektedir. Bu durum, tarihsel süreklilik ile çağdaş tasarım pratikleri arasında güçlü bir bağ bulunduğunu ortaya koymaktadır.

Altay ve Pazyryk kurganlarında ele geçen erken dönem keçe-deri ayakkabı örneklerinin biçimsel özelliklerinden esinlenen bir “yeniden yapım” yaklaşımı içermekte olan üretimler de vardır. Bu üretimler, deneysel arkeolojinin temel yöntemlerinden biri olan tarihsel tekniklerin çağdaş zanaatkârlıkla yeniden uygulanması düşüncesine dayanır. Günümüz keçe çizmeleri, tarihsel örneklerde görülen burun formu, keçe taban yapısı, deri güçlendirmeleri ve süsleme anlayışını sürdürür; ancak malzeme teknolojisi, ergonomi ve kullanım amaçları bakımından çağdaş tasarım ilkeleriyle bütünleşir (<https://athenaeum.baronyof-madrone.net/exhibits/experimental-archeology-scythian-felt-booties-and-stocks-of-the-pazyryk-altai/erişim> tarihi: 17.10.2025).

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Keçecilik halk sanatı, göçebe geçim ekonomisi bağlamında gelişen kültürel mirasın önemli ve kadim bir parçasını oluşturur. Keçe ürünleri, geleneksel sanatsal el sanatlarını da kapsayarak, halkın maddi üretim düzeyini ve manevi yaşamını yansıtır. Keçe ürünlerinin, eğirme tekniğinin icadından çok önce ortaya çıktığı ve binlerce yıldır insanlara hizmet ettiği bilinmektedir.

Bu çalışma, keçe çizmelerin Türk kültürü içindeki tarihsel seyrini arkeolojik kalıntılar, görsel kaynaklar ve etnografik gözlemler çerçevesinde ele almıştır. Elde edilen veriler, keçe çizmelerin yalnızca bir giyim nesnesi değil; aynı zamanda sosyal statü göstergesi, kültürel kimlik unsuru ve yaşam tarzının tamamlayıcısı olduğunu ortaya koymaktadır.

Orta Asya'da bulunan Noin Ula ve Pazyryk kurganlarındaki süslemeli keçe çizmeler, M.Ö. 1. yüzyıla uzanan bir kullanım geçmişine işaret ederken; bu tür giysilerin yalnızca pratik değil, aynı zamanda sembolik işlevler taşıdığı anlaşılmaktadır (Polosmak, 2001, s.57-59). Göktürkler ve Uygurlar döneminde çizme betimlemelerine, özellikle dini ritüeller ve savaşçı imgeleri içinde sıklıkla yer verildiği görülmektedir (Khamraeva ve Usanbaeva, 2021, s.11; Bunn, 2010, s.84). Anadolu'ya gelindiğinde, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde keçe çizmeler hem günlük yaşamda hem de dini-tasavvufi bağlamlarda önemini korumuş; Osmanlı lonca sistemi içinde ise ayrı bir zanaat alanı olarak kurumsallaşmıştır (Ögel, 1991, s.180; Begiç, 2019, s.67).

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türkiye, büyük bir yeniden yapılanma sürecine girmiştir. Bu süreçte, halkın geçmişte yaşadığı savaşlar ve zorluklar sadece siyasi ve toplumsal yapıyı değil, geleneksel el sanatlarını da derinden etkilemiştir. Anadolu'nun pek çok bölgesinde zanaatkârlar, tüm bu olumsuzluklara rağmen el sanatlarını yaşatmak için çaba göstermiştir. 19. yüzyılda tepme keçeden üretilmiş çizme, arakıye, sikke ve fes çeşitlerinde ürünler genellikle müzelerde bulunan geç dönemin keçe örnekleri arasındadır.

1925 yılında kıyafet inkılabının hayata geçirilmesiyle birlikte, geleneksel giysiler ve el yapımı ürünler yerini seri üretim fabrika mallarına bırakmıştır. Bu değişimden en çok etkilenen alanlardan biri de keçeciliktir. Ancak bu sanat, Cumhuriyet döneminde de varlığını sürdürmeye çalışmış; Ankara, İstanbul, Konya, Çorum, Diyarbakır, Afyon, Uşak, Isparta, Bursa, Tire, Kula ve Manisa gibi şehirlerde üretim faaliyetleri devam etmiştir.

Zamanla, bu üretim geleneksel formunu büyük ölçüde korusa da keçe ustalarının sayısında ciddi bir azalma yaşanmıştır. Özellikle günümüzde, bu zanaatın temsilcileri çok daha sınırlı bir çevrede faaliyet göstermektedir (Begiç,

1999, s. 9; Begiç, 2017, s.263).

Günümüzde ise keçe çizmelerin geleneksel kullanımı büyük ölçüde azalmıştır. Sanayileşmenin etkisiyle gündelik yaşamdan çekilen bu ürünler, folklorik temsillerde, kültürel projelerde ve sınırlı sayıda usta tarafından sürdürülen üretim pratiklerinde yer almaya devam etmektedir (Oktyabrskaya, 2009, s.118). Bugün keçe çizmeler, kültürel belleğin somut bir taşıyıcısı olarak değerlendirilmektedir (Khamraeva ve Usanbaeva, 2021, s.11).

Bu çalışma, keçe çizmelerin Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan kültürel yolculuğunu yalnızca tarihsel belgeler üzerinden değil, arkeolojik, ikonografik ve etnografik verilerin birlikte yorumlandığı bütüncül bir çerçevede ele almıştır. Bu yaklaşım, keçe çizmenin işlevsel bir giysi unsurunun ötesine geçerek sosyal statü, ritüel pratikler, malzeme teknolojisi ve kültürel kimlik açısından taşıdığı sembolik değeri görünür kılmaktadır. Böylelikle araştırma, keçe çizmelerin tarihsel sürekliliğini ve çağdaş tasarım alanındaki yansımalarını açıklayan özgün bir sentez sunmaktadır.

Öneriler

- 1. Zanaatkârların Desteklenmesi ve Koruma Programları:** Keçecilik geleneği ile uğraşan ustalar, devlet destekli programlar ve somut olmayan kültürel miras kapsamında desteklenmelidir.
- 2. Eğitim Yoluyla Aktarımın Teşviki:** Geleneksel keçecilik, güzel sanatlar fakülteleri, meslek yüksek okulları, halk eğitim merkezlerinde müfredat kapsamına alınmalı; genç kuşaklara aktarılması sağlanmalıdır.
- 3. Tasarım ve Yorumlama Alanlarında Yenilik:** Keçe çizmelerden esinlenen çağdaş tasarımların tekstil ve moda sektöründe ve sahne sanatlarında değerlendirilmesi, geleneğin yaşatılması açısından önemlidir. Bu sayede işlevselliğin ötesinde estetik ve kültürel değerler de güncellenmiş biçimde yaşatılabilir.
- 4. Müze ve Dijital Arşiv Projeleri:** Türkiye ve dünya müzelerinde bulunan keçe çizme örnekleri dijital ortamda erişime açılmalı; gezici sergiler ve tematik koleksiyonlar yoluyla bu kültürel miras geniş kitlelere tanıtılmalıdır.

Sonuç olarak, keçe çizmeler, yalnızca bir giyim unsuru türü değil; binlerce yıllık bir geçmişi, göçebe yaşamın koşullarını ve kültürel belleğin sürekliliğini taşıyan değerli bir unsurdur. Günümüzde, keçe çizmeleri yeniden anlamlandırmak, güncel tasarımlarla hem geçmişi korumak hem de gelecek kuşaklara aktarmak açısından önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

- Alan, S. (2020). Dīvānu Lugātī't-Türk'te yer alan kumaş terimleri ve kelime kökenleri üzerine bir değerlendirme. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 20, 23-42.
- Atlıhan, Ş. (1992). Fethiye Yörüklerinde Yaşayan Keçeler. *Türkiyemiz*, 22/67, 52-61.
- Bakaeva E. (2015). To the Comparative study of the Oirat and Kalmyk traditional culture: the origin and existence of the felt type boots "tohoku". *Oriental Studies*. 8 (2): 91-97. (In Russ.)
- Begiç, H. N. (1999). *Konyalı keçe sanatçısı Mehmet Girgiç ve eserleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Begiç, H. G. (2015). Konya Müzelerinde Bulunan Keçe Ürün Örnekleri, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 4 (15), 155-180.
- Begiç, H. N. (2016). Giyim-kuşam kültüründe keçe sanatına tarihsel bir bakış, *SUTAD*, Güz, (40), s. 287-297.
- Begiç, H. N. (2017). *Türk Keçecilik Sanatı*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Begiç, H. N. (2019). Keçecilik Geleneğinin Kültürel Kimlik ve Turizm Açısından Değerlendirilmesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21 (2), 55-72.
- Bolatova, D. G. (2013). Technology of Felt. *Teknik bilimler- teoriden pratiğe*, (25), 119-123.
- Bunn, S. (2010). *Nomadic Felt: Textile Traditions of Central Asia*. London: British Museum Press.
- Chebodayeva, S. P., Zaripov, A. R., Poselyanin A. I. (2019). Pazırık Arkeolojik kültüründen elde edilen malzemelere dayalı keçe ürünlerin yeniden yapılandırılmasındaki deneyim, *Uluslararası Bilimsel ve Pratik Konferans "Keçe: Gelenekler ve Modernite" Bildirileri* (21-23 Mart), Moskova: Devlet Sanat Çalışmaları Enstitüsü.
- Çağıl, N. (2009). *Keçe sanatı ve giysiye uyarlanması*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Çetin, Ö. H. (2025). Bozkırın Görkemli Kültürü: İskitlerin Giyim Kuşam ve Takıları, *Turkish Studies*, 20 (3), 1424-1447.
- Clauson, S. G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford at the Clarendon Press.
- Çoruhlu, Y. (2002). Orta ve İç Asya'da kazı ve araştırmalarda elde edilen materyale

- göre erken devir Türklerinde çizme. *Orta Çağ'da Anadolu: Prof. Dr. Aynur Durukan'a Armağan*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara, 185-186.
- Çoruhlu, Y. (2020). *Erken Devir Türk Sanatı, İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi*, İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Derleme Sözlüğü* (DS). I-XII (1964). Ankara: TDK Yayınları.
- Eren, H. (1999). *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, 2. Baskı, Ankara: Kişisel Yayınlar.
- Ertaş, E. (2017). *Asya hun devleti döneminde tekstil materyalleri ve giyim-kuşam*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Ezieva, Z. M. (2016). Sanat ve çağdaş kostümde kendini ifade etme malzemesi olarak keçe. Z. Z. Hohayeva (Ed.), *Moda ve Tasarım: Yenilikçi Teknolojiler, V. Uluslararası Bilimsel-Uygulamalı Konferans Bildirileri*, Vladikavkaz: Kuzey Osetya Devlet Üniversitesi Yayınları, 75-79.
- Furmanova, G.G. (2019). Rusya'da Keçelemenin Tarihi, V. *Uluslararası Bilimsel ve Pratik Konferans "Keçe: Gelenekler ve Modernite" Bildirileri* (21-23 Mart), Moskova: Devlet Sanat Çalışmaları Enstitüsü.
- Genç, R. (1997). Kaşgarlı Mahmud'a göre XI. yüzyılda Türklerde dokuma ve yaygı işleri, *Ariş Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı: 3, s.8-17.
- Grünwedel, A. (1912). *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*. Berlin: Georg Reimer.
- Guliyeva, M. ve Meydan, C. (2020). Büyük Selçuklu Dönemi Saray Giyim Kuşamı, *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 16, 176-191.
- Gulyaev, V.I. (2005). *Skify: rascvet i padenie velikogo carstva. (İskitler: Büyük bir krallığın yükselişi ve çöküşü)*, M. Alteya/Алтея.
- Hall, J. S. (1847). *The Book of the Feet: A History of Boots and Shoes*. London: W.H. Graham.
- Imparati, F. (1992). Hitit Yasaları, Çev: Prof. Dr. Erendiz Özbayoğlu, Ankara: İtalyan Kültür Heyeti.
- İlden, S. ve Akçora, E. (2011). Afyonkarahisar'da Keçecilik Sanatı. *Akdeniz Sanat*, 4 (7), 123-126.
- Khamraeva, D. A., ve Usanbaeva, N. B. (2021). The history of felt and its applications. In *D.I.S.K., Proceedings, Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation*, 9-12.
- Khusainova, A., Shaumarov, F., ve Mazhidov, D. (2021). Felt as a part of material and spiritual world culture. *TURAS: Journal of Tourism and Cultural Heritage*

Research, 4 (2), 87-99.

- Kırzioğlu, G. N. (1993). *Tanrı Dağları'ndan Ege Denizine Türk Çözümlü Dokumaları*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.
- Köymen, M. A. (1971). Alp Arslan Zamanı Türk Giyim Kuşamı. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 3, 56-57.
- Küçük Kurt, Ü. ve Oyman, N.R. (2018). *Afyonkarahisar'da keçe üretimi ve keçe atölyeleri*, Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi Kültür Yayınları.
- Laufer, B. (1930). The early history of felt. *American Anthropologist*, 32 (1), 1-28.
- Limet, H. (1977). Les Schemas du Commerce Neo-Sumerien. *Iraq. Cambridge University Press.*, 1;39 (1): 51-58.
- Mallory, J. P. ve Mair, Victor H. (2008). *The Tarim Mummies: Ancient China and the Mystery of the Earliest Peoples from the West*, London: Thames & Hudson.
- Nadelyaev, V. M., Nasilov, D. M., Tenişev, E. R., & Scherbak, A. M. (1969). *Drevnet-yurkskiy slovar'*. Leningrad: Nauka.
- Oktyabrskaya, I. V. (2009). Felt boot rollers of the Altai. *Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia*, 37 (4), 114-124.
- Oyman, N.R. (2024). *Doğu ve Batıda Keçe Sanatının Tarihçesi (Kitap bölümü)*, El Sanatları Araştırmaları, Konya: Palet Yayınları.
- Ögel, B. (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş. C. III*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Ögel, B. (1985). *Türk Kültür Tarihine Giriş. Cilt V*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş (Cilt 6)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, B. (2014). *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*, C.II, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Özdemir, M., Odabaşı, E., ve Eken, Y. (2018). Deri Yüzey Süslemede Kullanılan Aplike Tekniği. *İdil Dergisi*, 7 (50), 1207-1214.
- Parlakpınar, M. (2015). Derleme Sözlüğü'nde Ayakkabı ve Ayakkabıcılıkla İlgili Söz Varlığı. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 139-154.
- Parzinger, H. (2008). *The Scythians: Nomadic Horsemen of the Eurasian Steppe, Preservation Of The Frozen Tombs of The Altai Mountains*, UNESCO Preservation of the Frozen Tombs of the Altai Mountains Project, World Heritage Convention, UNESCO/Flanders Vakfı.
- Polosmak, N. (2001). *Costume and Textiles of the Pazyryk Culture*. Novosibirsk: Insti-

tute of Archaeology and Ethnography, Siberian Branch of RAS.

- Polosmak, N. V. ve Barkova, L.L. (2005). *Kostyum i tekstil' pazırtıseve Altaya*, İnfolio-press, Novosibirsk.
- Radloff, W. (1994). *Sibirya'dan* (A. Temir, Çev.; Cilt 3, 2. baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Rudenko, S. I. (1970). *Frozon Tombs of Siberia, The Pazyryk Burials of Iron-Age Horsemen*, University of California Press.
- Shaburov, (2024). *Rusya'nın Özel Müzeleri*, Müze Fon Kataloğu, Rusya.
- Seyirci M. ve Topbaş A. (1984). Edebiyatımızda Keçe, *Halk Kültürü*, 1984/3 113-121
- Somçağ, H. ve Akçakale, N. (2016). Yün Liflerinden Keçeleştirme Yöntemi ile Ayakkabı Yapımı, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, Cilt:4, Sayı:9, Temmuz, 212-226.
- Starostin, S., Dybo, A., & Mudrak, O. (2003). *Etymological dictionary of the Altaic languages* (Vols. 1–3). Leiden: Brill.
- Şanlı, H. S., Keçeci, H. (2019). Afyonkarahisar Keçeciliği. *İdil*, 61 (Eylül), 1149-1158.
- Tavan Tolgoi Archaeological Research Group. (2016). *Preliminary Report on the Uzuur Gyalan Burial, Mongolian Altai. Khovd Museum Archaeological Archives*, Mongolia.
- Yalçınkaya, G. (2011). Afyonkarahisar'da Keçecilik, *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Sayı 6/1, 1931-1939,

İNTERNET KAYNAKLARI:

- Bibliothèque nationale de France. (18. yy) veya “t.y.” (tarih yok). *Peiks ou garde du [Grand] Seigneur tiré du corps des Janissaires* [Sulu boya çizim]. In *Recueil. Dessins originaux de costumes turcs: un recueil de dessins aquarelles* (4-OD-23). Département Fonds du service reproduction. <https://gallica.bnf.fr/>, <https://www.alaintruong.com/archives/2017/10/10/34745731.html>
- China Radio International. (2013, 28 Ağustos). Uygur Keçe Sanatı. turkish.cri.cn.
- Ergenekon, C. (1999). *Tepmekeçelerin tarih gelişimi, renk, desen, teknik ve kullanım özellikleri*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78808/gokturkler-doneminde-tepme-kececilik.html>
- Orta Asya'dan Günümüze Tepme Keçeler
- Experimental Archeology: “Scythian” Felt Booties and Stockings of the Pazyryk Altai, <https://athenaeum.baronyofmadrone.net/exhibits/experimental-archeology-scythian-felt-booties-and-stockings-of-the-pazyryk-altai/>

Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t.y.). *Anadolu Selçukluları Döneminde Tepme Keçecilik*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78810/anadolu-selcuklularidoneminde-tepme-kececilik.html>

- Selçuklu hükümdarı III. Tuğrul'un Taht üzerinde tasvirinin bulunduğu alçı pano <https://rugrabbat.com/content/seljuqs-met>
- The Siberian Times. (2016, April 11). *Mummy found in Mongolian Altai wearing 1,100-year-old boots that resemble Adidas*. <https://siberiantimes.com> (Alıntı).
- Wikimedia Commons. (t.y.). Uighur Prince Fresco. (t.y.). Erişim adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Uighur_Prince_of_the_Kara-Khoja_Khanate.jpg
- Wikimedia Commons. (t.y.). Tuğrul Bey'i taht üzerinde tasvir eden minyatür. Erişim adresi: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Seljuk_Sultan_Tugrul_Bey_sitting_on_his_throne_Topkap%C4%B1_Saray%C4%B1_M%C3%BCzesi_1653-3_\(304_B\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Seljuk_Sultan_Tugrul_Bey_sitting_on_his_throne_Topkap%C4%B1_Saray%C4%B1_M%C3%BCzesi_1653-3_(304_B).jpg)
- Wikimedia Commons. (2024). *Varka ve Gülşah'tan bir sahne* (Minyatür). https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Varka_ve_G%C3%BCl%C5%9Fah%27tan_bir_sahne.jpg