



Ç*TIKA
T.C. KÜLTÜR VE TURİZM
BAKANLIĞI

30.yıl

Kadın ve **MODA**

**SEMPOZYUM BİLDİRİLERİ VE
ETNİK GİYSİ DEFİLESİ**



BURSA
Türk Dünyası Kültür Başkenti

“TÜRK DÜNYASINDA KADIN VE MODA” SEMPOZYUM BİLDİRİLERİ VE ETNİK GİYSİ DEFİLESİ

05-06 Ekim 2022

Bursa-Türkiye

Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı (TÜRKSOY)

OR-AN Ferit Recai Ertuğrul Caddesi No: 8, 06450 Çankaya - Ankara / Türkiye
+90 (312) 491 01 00 (pbx)

SEMPOZYUM ONUR KURULU

Sultan RAEV / TÜRKSOY Genel Sekreteri
Alınur AKTAŞ / Bursa Büyükşehir Belediye Başkanı
Prof. Dr. Mehmet HABERAL / Başkent Üniversitesi / Yönetim Üst Kurulu Başkanı
Prof. Dr. İbrahim Haldun MÜDERRİSOĞLU / Başkent Üniversitesi Rektörü
Prof. Dr. A.Saim KILAVUZ / Uludağ Üniversitesi Rektörü
Prof. Dr. Sabırcul ASANOVA / “Symbat” Tasarım ve Teknoloji Akademisi Rektörü

ORGANİZASYON KOMİTESİ

TÜRKSOY Uluslararası Teşkilatı

Doç. Dr. Bilal ÇAKICI
Dr. Arman NURMAKHAMATULY
Güler FEDAI
Ezgi ZORLU
Fatih ALİYİ

Uludağ Üniversitesi

Prof. Dr. Hatice ŞAHİN
Dr. Öğr. Üyesi Şükran ÇAKMAK

Başkent Üniversitesi

Prof. Dr. Adnan TEPECİK
Doç. Dr. Mustafa Fikret ATEŞ
Dr. Öğr. Üyesi Pınar TÜRKDEMİR
Öğr. Gör. Arif Mehmetali KARA
Öğr. Gör. Büşra ER
Arş. Gör. Berna BIÇER

“Symbat” Tasarım ve Teknoloji Akademisi

Prof. Dr. Balnur ASANOVA
Doç. Dr. Nazima SEİTOVA
Doç. Dr. Nuriya FAZILBAYEVA
Doç. Dr. Janna MUSTAFİNA
Dr. Öğr. Üyesi Said GALİMJEANOV

Bursa 2022-Türk Dünyası Kültür Başkenti

Koordinasyon Merkezi

Fetulah BİNGÜL
Hatice AKBAŞ
Yakup ŞAHİNER
Merve Aykut Altuntaş
Fatih Mehmet Karabulut
Melike Oktay

SEMPOZYUM BİLİM VE DANIŞMA KURULU

Azerbaycan

Prof. Dr. Sevil SADIKOVA
Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
Doç. Dr. Aysel AZİZOVA
Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
Doç. Dr. Sevil ALIYEVA
Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

Kazakistan

Prof. Dr. Balnur ASANOVA
“Symbat” Tasarım ve Teknoloji Akademisi
Prof. Dr. Rauşan BAZARBAYEVA
T.Jurgenov Kazak Devlet Sanat Akademisi
Doç. Dr. Nazima SEİTOVA
“Symbat” Tasarım ve Teknoloji Akademisi
Doç. Dr. Nuriya FAZILBAYEVA
“Symbat” Tasarım ve Teknoloji Akademisi
Doç. Dr. Janna MUSTAFİNA
“Symbat” Tasarım ve Teknoloji Akademisi
Dr. Aygul JANSERİKOVA
“Kazak Öner” Kazak Elsanatları Federasyonu Başkanı
Dr. Arman NURMAKHAMATULY
TÜRKSÖY Kültür ve Sanat Daire Başkanı
Dr. Öğr. Üyesi Said GALİMİJANOV
“Symbat” Tasarım ve Teknoloji Akademisi
Öğretim Üyesi Vladimir Grigoryan
“Symbat” Tasarım ve Teknoloji Akademisi

Kırgızistan:

Prof. Dr. Burul TASHTOBAEVA
İ.Razzakov Kırgız Devlet Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Damira AYTİKEEVA
N.İsanova Kırgız Devlet Mimarlık Üniversitesi

Türkiye:

Prof. Dr. Adnan TEPECİK
Başkent Üniversitesi
Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR
İzmir Ekonomi Üniversitesi
Prof. Dr. Günay ATALAYER
İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Nesrin ÖNLÜ
Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Neşe Yaşar ÇEĞİNDİR
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Ozanay OMUR
Yeditepe Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice ŞAHİN
Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Ziyet ÖNDOĞAN
Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Beyhan PAMUK
Uşak Üniversitesi
Doç. Dr. Hatice HARMANKAYA
Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Kenan SAATÇIOĞLU
Süleyman Demirel Üniversitesi

Doç. Dr. Mustafa Fikret ATEŞ
Başkent Üniversitesi
Doç. Dr. Serdar Egemen NADASBAŞ
Atılım Üniversitesi
Doç. Dr. Sevim AYDINÇ BOLAT
İstanbul Aydın Üniversitesi
Doç. Dr. Sevim Tuğba ARABALI KOŞAR
Çukurova Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Alev ÇIRPICI
Beykent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ece Nükhet ÖNDOĞAN
Ege Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Menekşe SAKARYA
Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nuray ER BIYIKLI
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Pınar TÜRKDEMİR
Başkent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şükran ÇAKMAK
Uludağ Üniversitesi

Başkurdistan (RF):

Doç. Dr. Olga Andrianova
Ufa Devlet Petrol Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Lyubov Habibullina
Ufa Devlet Petrol Teknik Üniversitesi
Elena Nechvaloda
R.G. Kuzeev Etnolojik Araştırmalar Enstitüsü

YAYINA HAZIRLAYAN

Dr. Arman NURMAKHAMATULY

FOTOĞRAFLAR

Vügar NOVRUZOĞLU
Fahrettin BECEREN

TASARIM

Ezgi ZORLU

BASKI

Arslandoğlu Matbaacılık
İvedik OSB 1354. Cadde 138/28 Yenimahalle / Ankara
Sertifika No: 46164

ISBN

978-605-72820-3-3

Makalelerin içeriğinden, makalelerde yer alan gerçeklerin, alıntılarının, istatistiksel ve diğer verilerin, adların, başlıklarının, yazım kurallarının ve diğer bilgilerin doğruluğundan yazarları sorumludur.

Bu yapının bütün hakları saklıdır. Yazılar ve görsel malzemeler yayımcıdan önceden yazılı izin alınmadan tümüyle ya da kısmen yayınlanamaz, elektronik, mekanik, fotokopi, kayıt vesaire araç ve ortamda çoğaltılamaz ve iletilemez.

İÇİNDEKİLER

I. OTURUM

DİVANÜ LUGÂT'İT TÜRK'ÜN ENGİN DÜNYASINDAKİ ZENGİNLİKLERDEN 'KADIN'A DAİR GİYİM-KUŞAM VE SÜSLENME KÜLTÜRÜ • NESRİN KARACA / 2

"PERA PALAS'TA GECE YARISI" ADLI TÜRK DİZİSİNDEKİ KADIN KARAKTERLERİN KOSTÜM ANALİZLERİ • DOÇ.DR. ÇİMEN BAYBURTLU, DR. ÖĞR.ÜYESİ DEMET ÖZNAZ, PROF.DR. NURİYE İŞGÖREN, DR. ÖĞR.ÜYESİ GÜLHAN ACAR BÜYÜKPEHLİVAN / 16

MARAŞ GÜLÜ DESENİ İLE İŞLENMİŞ NOSTALJİK KANEVİÇELERİN MODERN TÜRK KADIN MODASINA ENTEGRE EDİLEREK ÖZEL TASARIM BİR GELİNLİĞİNE DÖNÜŞTÜRÜLMESİ • DR. SÜREYYA KOCATEPE / 28

İLETİŞİM DİLİ OLARAK ANADOLU KADIN BAŞLIKLARINDA ÇİÇEKLER • ÖĞR. GÖREVLİSİ H. MERYEM İMRE, DR.ÖĞR.ÜYESİ SINEM BUDUN GÜLAS / 34

GELENEKSEL KADIN GİYİM-KUŞAM KÜLTÜRÜNDEN YANSIMALAR: "AVŞARLAR" • ÖĞR. GÖREVLİSİ GİZEM ANŞİN GÜRTEKİN / 44

II. OTURUM

MODA ENDÜSTRİSİNDE HAUTE COUTURE: II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI DÖNEM • DOÇ. DR. ESRA VAROL, DR.ÖĞR.ÜYESİ MENEKŞE SAKARYA / 54

SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK YAKLAŞIMIYLA GELENEKSEL BAYBURT EHRAMININ GÜNCEL KADIN GİYSİLERİNDE DENEYİMLENMESİ • DR. ÖĞR. ÜYESİ CANTÜRK ÖZ, DR. ÖĞR. ÜYESİ ŞÜKRAN ÇAKMAK, PROF. DR. NEŞE YAŞAR ÇEĞİNDİR / 62

1930'LU YILLARDA TÜRKİYE KADIN MODASINDA AVRUPA ESİNTİSİ • AYŞE NUR REÇBEROĞULLARI / 70

ÖRME VE DOKUMA KUMAŞLARDA ORİGAMİ VE PİLİSE UYGULAMALARI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA • ÖĞR. GÖR. NURAY ÖZ CEVİZ, GÜLCAN KUTLU / 78

III. OTURUM

KAZAKİSTAN'IN TUNÇ ÇAĞI PETROGLİFLERİNDE KADIN (ANA TANRIÇA) İMGESİNİN GÖRÜNTÜSÜ • SAİD GALIMZHANOV, NAZİMA SEİTOVA / 90

İSLAM MİNYATÜR KİTAPLARINDA KADIN FİGÜRLERİ • VLADİMİR GRİGORYAN, BALNUR ASANOVA, ZHANNA MUSTAFINA / 98

GEÇMİŞTE VE GÜNÜMÜZDE KARMAŞIK BİR TARİHSEL VE KÜLTÜREL FENOMEN OLARAK BAŞKURT GELENEKSEL KIYAFETİ • ELENA NECHVALODA / 106

3D MODA TASARIM YAZILIMINDA AVATAR ÖLÇÜLENDİRME; TÜRK KADIN VÜCUT TİPİ • DR. ÖĞR. ÜYESİ DERYA TATMAN, DR. ÖĞR. ÜYESİ. ÖZGE URAL / 114

TARİH ÖNCESİNDEN GÜNÜMÜZE KADIN TASVİRLERİ • UZMAN ARKEOLOG FUNDA YÜKSEL ÖZER / 122

IV. OTURUM

SARAYLI BİR NAKKAŞ'IN KIYAFET ALBÜM YAPRAKLARINDA KADIN İMGESİ: GİYİM VE GELENEK • GÖKÇE ORUÇ / 134

ULUUMAY VAKFI OSMANLI HALK KIYAFET VE TAKILARI ÖZEL KOLEKSİYONUNDAKİ KIYAFETLERİN TARİHSEL KÖKENLERİ VE BİRLİK İÇİNDEKİ ÇEŞİTLİLİĞİ
• FEYZA ULUUMAY GÖKALP / 142

GELECEĞİN GELENEKLERİ: EĞİTİM VE TASARIM ARAŞTIRMALARI PROGRAMI • PROF. HEDVIG HARMATI / 156

GİYSİ TASARIMI YOLUYLA GELENEKLERİN AKTARILMASI - MACAR EL SANATLARI OKULU ÖRNEĞİ • BOGLÁRKA NÉGYESI / 164

V. OTURUM (ONLINE)

AKADEMİK ÇİZİMDE KADIN İMGESİNİN RESMEDİLMESİNE İLİŞKİN METODOLOJİ • RAMAZAN MIZANBAYEV, YELZHAN KUSHEKBAYEV, ALFIYA KAYRATKYZY / 170

GÖÇEBE KADINLARIN ZAMANA MEYDAN OKUYAN KÜRK GİYSİLERİ • KIDIR AİTULENOVA, AYNUR ASANOVA, NURİYA FAZILBAYEVA / 178

KAZAKİSTAN'IN MODERN SANATSAL VE SOMUT KÜLTÜRÜNDEKİ GELENEKLER VE YENİLİKLER: ETNOSTİL • SABIRKUL ASANOVA, VLADİMİR GRİGORYAN,
GALİNA SKOBELEVA / 184

EĞİTİM TASARIMINDA ETNOKÜLTÜREL YÖNELİM • LYUBOV KHABIBULLINA 194

KIRGIZ KADIN ELBİSESİ: MODERN DÖNÜŞÜMLER • DOÇ. DR. AINURA CANDYBAEVA, DOÇ. DR. MUSTAFA GENZ / 204

KAZAK GELENEKSEL TOPLUMUNDA "KERBEZ" MODASININ DURUMU • MERUERT KURMANGALİYEVA / 210

AZERBAYCAN MODERN TASARIMCILARININ ÇALIŞMALARINDA ETNİK GELENEKLER • SEVİL SADIKHOVA / 218

HALK SANATLARI GELENEKLERİNE DAYALI MODA ENDÜSTRİSİ UZMANININ MESLEKİ YETERLİLİK OLUŞUMU • DOÇ. DR. OLGA ANDRIANOVA / 226

V. OTURUM

GÖÇEBE KIRGIZLARIN "ELEÇEK" GELENEKSEL KADIN BAŞLIĞI • AİDAİ ASANGULOVA / 234

AZERBAYCAN'DA YENİ SANAT DALI: DERİ ÜZERİNDE RESİM • PERVANE EYYUBOVA 240

SAKSON DÖNEMİNDEN XX. YÜZYILA KADAR ORTA ASYA VE KAZAKİSTAN'DAKİ KADIN BAŞLIKLARININ GELİŞİMİ • MÜSLİM JUMAGALİYEV / 246

KIRGIZ KADIN TASARIMCILARININ SANATSAL HAYATI VE GELİŞİMİ • PROF. DR. BURUL TASHTOBAEVA, DOÇ. DR. DAMİRA AİTYKEEVA / 268



I. OTURUM



DİVANÜ LUGÂT'İT TÜRK'ÜN ENGİN DÜNYASINDAKİ ZENGİNLİKLERDEN 'KADIN'A DAİR GİYİM-KUŞAM VE SÜSLENME KÜLTÜRÜ

PROF. DR. NESRİN KARACA

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ,
FEN EDEBİYAT FAKÜLTESİ, TDE BÖLÜMÜ

Özet

Kaşgarlı Mahmud'un Dîvanü Lügâti't-Türk adlı eseriyle, varlıkla dil arasındaki bağlantının önemini yüzyıllar öncesinden anlayarak bunu güzel bir şekilde anlatması ve anlamlandırması hayranlık uyandırıcıdır. Divanü Lügâti't-Türk, Türk milletinin geçmişten günümüze taşıdığı kodların izlerini takip etme imkânı, en eski halk edebiyatı ürünlerinin, tarihî ve kültürel değerlerin günümüze ulaşmasını sağlamanın yanında medeniyetimizin eşsiz eserlerinden biri olarak çağının ilk ve en önemli örneğidir.

Divanü Lügâti't-Türk'ten hareketle, çeşitli Türk boylarının kelime hazinesiyle beraber tarih, folklor, sözlü edebiyat, destan ve efsaneler çerçevesinde farklı kurgu ve kompozisyonlarında toplumsal yaşayışın ipuçlarını bulabiliriz.

Divanü Lügâti't Türk'te; "kadın" üzerinden bir anlamda hayatın yorumu yapılırken, XI. yüzyılda Türk kadınının hayatın hangi alanlarında nasıl var olduğu, toplumsal hayattaki rolü, kültürel alanındaki yeri ve önemi, kadının ifade ediliş biçimleri ve kadına ait imgeler oldukça ayrıntılı bir biçimde işlenmiş; ontolojik anlamda etnografik, antropolojik, sosyolojik ve folklorik içerik yüzyıllar ötesine taşınmıştır.

Kaşgarlı Mahmud'un Divanü Lügâti't Türk'teki kadın dünyası ile ilgili kelimelerinden yola çıkarak vurgulamamız gereken husus; XI. yüzyılda Türk kadınının, hayatın hangi alanlarında nasıl var olduğu, toplumsal hayattaki rolü, kültür alanındaki yeri, kadının ifade ediliş biçimleri ve kadına ait imgelerle döneminin Türkçesi içinde, kadının gündelik hayat, gelenek, evlenme adetleri, karı koca ilişkileri, akrabalık terimleri, eş ve anne olma, giyim kuşam, süslenme ile ilgili bilgileri günümüze taşıdığı, kısaca Türk kültürünü tanıtmayı hedefleyerek büyük bir hizmet gerçekleştirdiğidir.

Bildiri çerçevesinde; Divanü Lügâti't Türk'te 'kadın ve kadınlık' dünyasının giyim-kuşam, kıyafet, süslenme, süs eşyaları ve kullanımdaki toplumsal statü bağlamında iç-dış giyim, kumaş, renk, başlık, üretim ve ziynetle ilgili içerik ve adlandırma zenginliğinin görünümü, bir anlamda döneminin 'moda' kültürü sergilenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Divanü Lügâti't Türk, Kadın, Giyim-Kuşam, Süslenme, Estetik algı

WOMEN'S CLOTHING AND DRESSING CULTURE AS ONE OF THE RESOURCES PORTRAYED IN THE PROFOUND WORLD OF DİVANÜ LUGÂT'İT TÜRK

Abstract

Mahmud of Kashgar's competence in understanding and beautifully explaining the importance of the connection between existence and language in *Dīvanü Lügâti't-Türk* is beyond admirable. *Dīvanü Lügâti't-Türk* is the first and most important example of the unique works that mark our civilization as it provides the opportunity to follow the traces of the codes embodied in the Turkish nation from the past to the present and enables the transmission of the oldest folk literature products along with historical and cultural values.

With reference to *Dīvanü Lügâti't-Türk*, we can gather the clues of social life that were depicted in different fictions and compositions within the framework of history, folklore, oral literature, epics and legends, together with the vocabulary of various Turkish tribes.

While presenting an interpretation of life based on 'womanhood', the *Dīvanü Lügâti't Türk* also gives a detailed insight into issues pertaining to women's life as they experience it in the 19th century as well as to the role they were ascribed in social life, their place and importance in the cultural field, the way womanhood was expressed and last but not least the overall image of women. This ethnographic, anthropological, sociological and folkloric content has been transmitted across centuries in an ontological sense.

When we focus on the words of Kaşgarlı Mahmud in *Dīvanü Lügâti't Türk*, we notice that the following emerge as the principal themes that are worthy of emphasis, namely: Turkish women's life experiences within different contexts in the 19th century; their role in social life; their place in the cultural field; the expression of womanhood and imagery of women within the Turkish language of that time; women's daily practices, traditions, marriage customs, relationships with their husbands and families; their experiences as wives and mothers; and their dressing, clothing and ornament habits. Hence, this project encompasses a large variety of themes that have to be dealt with to depict and introduce Turkic culture.

The aim of this study is twofold. In other words, while it shall give an insight into the world of 'women and womanhood' and how it is being dealt with as a component of social status derived from dressing and clothing habits, ornaments and their usage in the *Dīvanü Lügâti't Türk*, it also attempts to portray the richness of the content related to the items of outerwear and homewear such as fabric, color, headgear, production and adornment. In this sense, a depiction of the 'fashion' culture of the time will be provided.

Keywords:

Dīvanü Lügâti't Türk, Woman, Clothing and dressing, Ornament, Aesthetic perception

Divânü Lûgat'it Türk / Eser – Üslup- Sahibi ve Çağı

“Türk Dilleri Sözlüğü” anlamına gelen, Türk Kültürünün en değerli ürünlerinden *Divânü Lûgat'it Türk*, büyük âlim düşünür Kaşgarlı Mahmud’un Türk dünyasına miras olarak bıraktığı çok kıymetli bir eserdir. Türkçeden Arapçaya ansiklopedik sözlük ve gramer kitabı olarak Türklük biliminin en önemli yapı taşları arasındadır.

Orta-Asya Türk dünyasının parlak dönemlerinden Türk-İslam kaynaşmasının yaşandığı XI. yüzyılda Karahanlı dönemine ait bu hazineyi; dil, edebiyat ve toplum tarihimizin en önemli bilgi ve belgelerini içinde barındıran *Divanü Lûgat'it Türk*, Türk dili tarihi için olduğu kadar kültür tarihi ve toplumsal hayatın boyutlarıyla da ilgili önemli bir kaynaktır. Tarihin ve sosyolojik sürecin her çağında tabiat ile iç içe yaşayan, toprağı “ana” olarak vasıflandıran Türk’ün düşünce sisteminde bu süreç, ontolojik olduğu kadar sosyo-kültürel bağlamda da son derece hayati ve işlevsel bir öneme sahiptir.

Eser, genel çizgileriyle dönemin Türk dili ve uygarlığına işaret eden eşsiz bir birikim, Türk dilleri sözlüğü ve karşılaştırmalı dilcilik yöntemine uyan bir çalışma olarak değişik yerel ve geleneksel bilgileri akıcı bir anlatımla verirken, Türk boylarından derlenmiş söz varlığının yanında gelenek, görenek, inanç, gündelik hayat ve coğrafyanın çeşitli açılımlarını da içerir. Divan’daki Türkçe örnekler, Göktürk kitabelerinden bu yana koşuklar, sagular ve destan parçaları ile en eski Türk edebiyatı hatıraları niteliğindedir.

Bu değerli eseri ortaya koyan Kaşgarlı Mahmud, XI. yüzyıldan XIII. yüzyıla doğru uzanan bir dönemde, Oğuzların Orta-Asya Türk dünyasının siyasal ve sosyal yapısında önemli yer tutması sürecinde, dil ve kültürel yapının oturduğu tarihi, coğrafik ve beşerî bir ortam içinde yetişen, iyi öğrenim görmüş, İslâmiyet’le ilgili çalışmaları yakından izlemiş, Arapça ve Farsça’yı çok iyi öğrenmiştir. Türklerin bulunduğu bölgeleri gezip, ana dilinin bütün diyalektlerini yerinde öğrenerek, gelenek ve göreneklerini yakından gözlemleyip, tesbit ve değerlendirmelerde bulunduğu, 1072-1074 yılları arasında Bağdat’ta tamamladığı eserini, Abbasi halifesi El Muktedi’ye; “*Tanrı yeryüzündeki erki Türklere vermiştir; bunların dilini öğrenmekte fayda vardır. Bu kitabı Araplara Türkçe öğretmek için yazdım, buyurun*” diyerek takdim etmiştir.

Eserini iki ana gaye için kaleme almış olan Kaşgarlı Mahmud’un amacı, Araplara Türkçe öğretmek ve Türkçenin Arapça gibi büyük bir dil olduğunu kanıtlamaktır. Bu düşünceyle niyetini ve yöntemini: “... *Tanrı devlet güneşini*

Türkburçlarını yükseltmiş ve onların mülkleri üzerinde felekleri döndürmüştür. Tanrı onlara Türk adını vermiş ve yeryüzüne ilbay kılmış, hakanları onlardan çıkartmıştır. Dünya uluslarının yularların onlar eline vermiş, herkese üstün kılmıştır. Onlarla birlikte çalışanları aziz kılmış ve Türkler onları her dileklerini ulaştırmış, kötülerin şerrinden korumuştur. Onlara hedef olmaktan korunabilmek için, akli olana düşen şey, onların yolunu tutmak, derdini dinletebilmek gönüllerini alabilmek için dilleriyle konuşmaktır” diyerek (1; 1999, 3-4) “*Türklerin hemen tüm illerini, obalarını, bozkırlarını inceden inceye gezip dolaştım. Türk, Türkmen, Oğuz, Çiğil, Yağma, Kırgız, boylarının dillerini tümüyle belleğime yerleştirdim. Bu konuda her boyun dilini eksiksiz öğrenecek ölçüde başarılı oldum*” ifadeleriyle Türkün ve Türkçenin bilgisi olduğunu ortaya koymuştur.

Divanü Lûgat'it Türk’te yer alan dünya haritası, ilk Türk dünya haritasıdır. Haritada XI. yüzyılda Türklerin oturdukları alanlar ve ilişkide buldukları milletlerin pek az yanığı payı ile gösterildiği söylenir. Haritanın merkezi Türk hanlarının oturduğu Balasagun kenti dünyanın merkezi olarak orası gösterilir ve öbür Türk ülkeleri ona göre yerleştirilir: “*Rum ülkesinden Maçin’e dek Türk illerinin hepsinin boyu beş bin, eni sekizbin fersah eder. İlyce bilinmek için bunların hepsi, yeryüzü biçiminde daire şeklinde gösterilmiştir*” açıklaması ile daire şeklinde olan haritanın çevresinde Doğu, Batı, Kuzey, Güney yönleri belirtilmiş, bazı deniz ve ırmaklar gösterilmiştir. Batıda işaret edilen yerler İdil boylarına, yani Kıpçakların ve Frenklerin oturdukları bölgelere kadar uzanır. Güney-Batıda Habeşistan’a, Güneyde Hint, Sint, Doğuda Çin ve Japonya’ya işaret edilmiştir. Ortada; Yarkent, Kaşgar, Barsgan, Balasagun, Yifruç, İkiöküz, Asbuâli, Kumri, Talas v.s. gibi daha birçok Türk kentleri yer almıştır. Kaşgarlı, haritasında Çin Seddi’ni de göstermiş, bu seddin ayrıca yüksek dağların ve denizin Yecüc ve Mecüc’lerin dillerinin öğrenilmesini engellediğini belirtmiştir. Japonya’yı haritasının doğusunda bir ada olarak göstermiş olan Kaşgarlı, ara denizin Japonların dillerini öğrenilmesine olanak vermediğine de işaret etmiştir. Bu topoğrafik ve kültürel yaklaşımda, pastoral unsurların ağırlığı da dikkat çekici bir husustur (Karaca: 2008, 565t-).

XI. yüzyıldaki Türkçe söz varlığının hazinesi olan eser sadece bir sözlük olarak değil, aynı zamanda Türk kültür tarihine ışık tutan bir ansiklopedi niteliğindedir ve birçok alanı kapsayan içeriğinin zenginliğinden ötürü üzerinde en çok çalışma yapılan ve kendisinden yararlanan kaynak eserler arasında özel bir yere ve öneme sahiptir. Başta tarih, kültür, sosyoloji ve psikoloji başta olmak üzere birçok alanda yapılan araştırmalar için temel

kaynak olma özelliği *Divanü Lugatî't Türk*'ün bizim için vazgeçilmezliğinin de ayrı bir göstergesidir. Çeşitli Türk boylarının kelime hazinesi ile beraber tarih, folklor, sözlü edebiyat, destan ve efsaneler çerçevesinde farklı kurgu ve kompozisyonlarında toplumsal yaşayışın ipuçları verilmiştir.

Divan-ı Lugatî't Türk'teki manzum parçalardaki toplam mısra sayısı 764 (Tekin: 1989, V) olup, kelimelerin örnekleri olarak kullanılan bu şiirler, Karahanlı devrine ait küçük bir antoloji olarak sadece Türk dili araştırmacılarının değil edebiyat araştırmacılarının da yararlanacağı bir eski Türk şiiri güldestesi niteliği taşımaktadır.

Ali Emirî Efendi tarafından II. Meşrutiyet yıllarında bulunarak bilim dünyasına kazandırılmış olan *Divân ü Lugatî't Türk*'ün, İstanbul Millet Kütüphanesi'nde tek nüshası bulunmaktadır (Atalay 1998: XVIII). Eser için en veziz değerlendirmelerden birinin de sahibi olan Ali Emiri Efendi: "*Bu kitap değil, Türkistan ülkesidir. Türkistan değil bütün cihandır. Türklük, Türk dili bu kitap sayesinde başka revnak kazanacak.*" derken bir başka sözünde de "*Türk dilinde şimdiye kadar bunun gibi bir kitap yazılmamıştır. Bundan sonra da yazılamaz. Bu kitaba hakiki kıymeti verilmek lazım gelse, cihanın hazineleri kâfi gelmez*" demiştir.

Kaşgarlı Mahmud'un varlık ile dil arasındaki bağlantının önemini yüzyıllar öncesinden anlayarak bunu güzel bir şekilde anlatması ve anlamlandırması hayranlık uyandırıcıdır. "*Dilimin sınırları, dünyamın sınırlarıdır*" diyen Wittgeinstein; dil, insan ve hayat ilişkisinin ve bu etkileşimin altını çizerken,

insan dünyasının kullandığı dil kadar var olduğu vurgusunu dile getirir ki, aynı şey milletler ve kültürler için de geçerlidir. Kaşgarlı, İslamiyet dairesine girmekle Arap ve Fars dilleri ve kültürlerinin kendisini hissettirip, etkisi altına aldığı bir dönemde bilinçli olarak ortaya bu koyduğu eserinde; Türk kültürü ve dilini, bunlardan üstün tutmayı ve göstermeyi bilmiştir. Türk dilini ortaya koymak, savunmak ve öğretmek bağlamında hazırlanan *Divanü Lugatî't Türk*, dönemin Türk-İslam karşılaşması içinde kimliğini ve hafızasını kaybetmek istemeyen bir milletin üstünlüğünün ortaya konulması ve geliştirilmesi amacıyla yönelik olarak, onun hayatta kalmasını ve devamını sağlayacak unsurları unutturmamak noktasında işlevsel bir görevi de üstlenmektedir.

Divanı Lugâtî't Türk, XI. yüzyılın hayatı içinden giyim-kuşam, kumaş, dikim, aksesuar gibi zengin söz varlığına sahiptir ve bu bağlamda kültür bakımından önemli bir yer tutmaktadır. Eserde "kadın" üzerinden bir anlamda çağın hayatının bir yorumu yapılırken XI. yüzyıldaki Türk kadınının hayatın hangi alanlarında ve nasıl var olduğu, toplumsal hayattaki rolü, kültürel alanındaki yeri ve önemi, kadının ifade edilen biçimleri ve kadına ait imgeler oldukça ayrıntılı bir biçimde işlenmiş; ontolojik anlamda etnografik, antropolojik, sosyolojik ve folklorik içerik yüzyıllar ötesine taşınmıştır.¹

Kıyafet konusu insanlık tarihi kadar eskidir. Zira, çıplak doğan ve giyinen tek canlı varlık insandır ve insanların giysileri onların içine girip oturdukları ilk evi sayılmaktadır. Başlangıçta kıyafet sıcak, soğuk, kar ve yağmur gibi tabiat

1 Çalışmamız; 'Divanü Lugât'it Türk'ün Engin Dünyasındaki Zenginlik: Kadın' başlığıyla, projelendirilmesine rağmen henüz yayını gerçekleşmemiş bir armağan kitapta (İbrahim Aslanoğlu Armağanı) yer alacak geniş kapsamlı bir yazının alt başlıklarından bir bölümü üzerine temellendirilmiştir. (Düzenlemiş olduğumuz alt başlıklar şu şekildedir: Edebi İmge Olarak Kadın/Sevgili, Kadın ve Kadınlıkla İlgili Kalıp Sözler, Kadının Sosyal Konumu, Rol ve Statüsüne Göre Aldığı İsimler, Kadın ve Akrabalık Yapılanmasında Adlandırma, Evlilik, Evlenme, Karı-Koca İlişkisi ve Kadın, Kadın/Anne ve Çocuk Etkileşimi, Kadın dünyasının zengin boyutlarından giyim-kuşam ve Süslenme...) Bu son bölüm; "Divanü Lugât'it Türk'ün Engin Dünyasındaki Zenginliklerden 'Kadın'a Dair Giyim-Kuşam ve Süslenme Kültürü" başlığıyla sempozyumun tematik çerçevesine uygun olarak derinlikli bir değerlendirilmeyle ele alınmıştır.

Bu geniş açılımlı konuyla ilgili mevcut çalışmalarda da benzer içerikler söz konusudur;

Arife Gülsün: (Kadın ve onun için kullanılan adlar, sıfatlar, eylemler, Kadına ait süs eşyası, giyim adları ile sadece kadının yediği yiyecekler, Evlilik ve karı-koca ilişkisi, Kadın ve çocuk, Kadın ve akrabalık adları)

Ayşe Duvarcı: (Kadının sosyal konumuna göre taşıdığı isimler, Kadına göre akrabalık isimleri, Evlilik kurumu ve kadın, Kadın ve çocuk, Kadın giyim kuşamı ve süslenme malzemeleri, Kadınla ilgili yiyecekler, Kadınların yaptıkları işler)

Öznur Özdarıcı (Kadının Sosyal Konumuna Göre Taşıdığı İsimler, Evlilik Kurumu ve Kadın, Kadın ve Çocuk (Hamilelik ve Annelik), Giyim-Kuşam Tarzı/ Takı ve Süs Unsurları Bakımından Kadın, Mutfak Kültürü ve Kadın, Uzunları Açısından Kadın, Gündelik Hayat İçerisinde Kadının Yaptığı İşler, Atasözlerinde Kadın)

* Öznur Özdarıcı'nın çalışması çok sonra yayınlanmasına rağmen bu iki metinden hiçbir şekilde söz edilmemiştir.

Seher Yücedürk: (Türk Kadınlarının Kullandıkları Giysiler, Türk Kadınlarının Kullandıkları Süs Eşyaları, Türk Kadınlarının Süslenme Adetleri, Uygurlarda, Kök Türklükte, Bazı Türk Topluluklarında ve Farklı Kültürlerde Kadınların Giyinme ve Süslenme Şekillerinin Mukayese Edilmesi...)

şartlarından korunmak için giyiniilmiş, iklim, coğrafya ve tabiat şartları kadar dinî inanışlar ve kültürel değerler de bu olguyu derinden etkilemiştir.

Din, dil, milliyet, sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet gibi etnik kimliğin temel unsurlarının ortak göstereni olan giyim kuşam, en temel ifade ile kıyafet; insan vücudunu hava şartlarından korumak için kullanılan, iç ve dış giyim olmak üzere temelde iki grupta şekillenmiş çok-kültürlü ve ulusal bağlamlarda birbirinden farklı işlevselliğe ve altyapıya sahip bir olgu olarak modern çağda da 'moda' olgusuyla en belirleyici alanlardan biri haline gelmiştir.

Kimliğin bileşenleri ile giyim arasındaki ilişkiyi düşünürsek, bu bağlamda; giyimin bireyin estetik algısını göstermesi, kimliğin oluşmasına yardımcı olması ve iletişimde rol oynaması gibi pek çok anlam ve önem içeriğine sahip olduğunu belirleyebiliriz. Cinsiyet, sınıf ve kültürel yönelim gibi kimlik unsurlarını taşıyan giyim-kuşam, sosyal statünün en önemli göstergelerinden biridir. Dolayısıyla sembolik sınırların korunmasında veya yok edilmesinde etkili olan giyim, bireyin kimliğini nasıl yansıtmak istediğinden yola çıkarak farklı dönemlerde sosyal yapılar içindeki konumların nasıl algılandığını ve sosyal yapıların nasıl belirlendiğini de gösteren bir unsurdur. Giysinin bir farklılaşma ve anlamlandırma eylemi olduğunu savunan görüşe göre (Perrot: 1994, 8), işaret veya sembol olarak giyim-kuşam, toplum ve onun kurumları tarafından güvence altına alınan ve sürdürülen bir yasaya göre bölünmeleri, hiyerarşileri ve dayanışmaları onaylar ve ortaya çıkarır.

Üzerinde duracağımız kadın dünyasındaki giyim-kuşam ve süslenme olgusu, genel olarak milletlerin kendilerine özgü unsurlardandır ve bu olguyu etkileyen faktörlerin başında gelen moda kavramı, dünyada birbirine benzer 'giyim' akımlarını da beraberinde getirmektedir.

Kadın Giyim-Kuşamı, Süslenme ve Süs Eşyaları

Medeniyet, kültür, insan düşüncesi ve "ayrıntılı" arasındaki ilişki birbirini besleyen bir ilişkidir. İnsanın tabiat, insan bedeni ve insanın ruhsal dünyası karşısındaki algısı, ayrıntılandırıldıkça, kültürün sembolleşmesi ve medeniyetin yükselişi söz konusudur. Kadın Türk kültüründe "sembolik" dolayısıyla mitik yanıyla belirgin bir şekilde temsil edilmiştir. Türkçe lügâtin kelime hazinesindeki "kadın" etrafında kullanılan kelimelerin bolluğu, "ayrıntılı" düşünme olgusunu göstermektedir.

Türk milletinin düşünce dünyasının oluşumu ve tasarımının özlü bir biçimde dile getirilmesinde ve bütün kültürel kodlamalarda kadın olgusunun önemli

bir yeri vardır. Ele aldığımız zengin söz varlığı içinde resim duygusu ile birlikte ağırlıklı olarak gündelik hayatın akışı, hareket ve yaşam 'kadın' üzerinden gerçekleştirilmiştir. Hayatın ve toplumun asli unsuru kadına dayalı duruş, işlev, imge ve motiflerle edebi dile taşınması Türk dil ve kültür dünyası varlığının ve üstünlüğünün ayrı bir göstergesidir.

Türk toplum hayatının her sahasına ait bilgiye ulaşmanın mümkün olduğu *Divanü Lugati't-Türk'te* de kadın dünyasına ait unsurlar son derece dikkat çekicidir. Kadının içtimai hayatta sahip olduğu mevkii, toplum içindeki saygı ve itibarı gibi giyim-kuşandığı giysiler de çağın doruklarında bir anlam ve zenginliğine sahiptir. Dönemin toplumsal hayatında kadının yerini belirlemeye yönelik önemli göstergelerden olan kadının kullandığı eşyalar, giyim-kuşam, süslenme ara başlığının arayışı içinde bu zengin dünyaya yapılacak yolculukta Besim Atalay çevirisinin 1998 tarihli dört ciltlik basımı güzergahımız olacaktır.

İslam öncesi Türk kültüründe Türk kadınının genel giyim-kuşamı, süslenme adetleri, kadın dünyası ve terminolojisine ait özellikler, Türk kadınının tarih içindeki yeri kadar; günümüze gelen süreç içinde gösterdiği değişim, dönüşüm ve gelişiminin anlam dünyasını da değerlendirmek mümkündür. Çünkü; eski kavimler arasında Türk toplumu kadar kadınına geniş haklar tanımış, onu erkekle eş hatta erkekten üstün görmüş bir başka kavim yoktur. Türk kadını tarih boyunca yönetimde, orduda, evde, tarlada, toyda, yuğda, sanatta her zaman erkekle birlikte yan yana durmuş olup; saygı duyulan, sevgi beslenen, kutsallık atfedilen varlığını hep sürdürmüştür. XI. yüzyılda kadın, hayatın dominant unsuru olmasının yanında mal sahibi olabiliyor, malını yönetebiliyor; erkeğini boşayıp miras hakkını elinde tutabiliyordu. Özellikle de halı dokumacılığı kadınların ekonomik hayattaki katkısını gösterdiği bir alan olarak göze çarpan bir husustur. Divan'da "ip eğirmek" anlamına gelen kelimelerin çokluğu ve bu kelimelerin hep kadın ile birlikte anılması, ocağın dumanını tüttüren, çocuk doğuran, at binip, ok atan Türk kadınının becerikliliğini ve çalışkanlığını da kanıtlar niteliktedir. Kadın doğası gereği üretken, duygusal ve naif, içgüdüsel olarak süse, süs eşyalarına kısaca estetik olan şeylere ilgisi bulunan hassas bir varlıktır Sanata karşı ilgili sanatsal yetenekleri bakımından eğilimli bir kişiliktir ve bu özelliklerinden dolayı varoluştan beri kadınların kendilerine, dış görünüşlerine ve imkânlar dâhilinde süslenmeye önem verdikleri bilinmektedir.

'Giysi', günümüzde olduğu gibi önceki zamanlarda da dış elbise ve iç elbise şeklinde iki gruba ayrılmaktadır. İslam öncesi dönemde Türklerde giysiyse *ton (don)* veya *kedüm/kedü* derlerdi. Bir başka ifade ile tikikliğ, tikikliğ ton kelimeleri dikilmiş elbise anlamında kullanılmakta, Türklerin giyim-kuşamları aynı zamanda onların özelliklerini yansıtmaktadır. Genel anlamda giyim-kuşamla ilgili söz varlığı oldukça zengin olan² eserde Türklerin yetiştirdikleri hayvanların derileri ve yünleri giysilerinin ana maddesini oluşturmaktadır.

Oldukça ayrıntılı ve yoğun olan bu söz varlığından hareketle denilebilir ki; Türk Giyim-Kuşam ve süslenme kültürüne dair en geniş malzemeyi veren ilk eser şüphesiz *Divanü Lugâti't-Türk*'tür. Kaşgarlı Mahmut'un bu eseri, Türk edebiyatı ve kültürüyle ilişkili birçok noktayı da aydınlatmaktadır. Eserde Giyim-Kuşam ve süslenme kültürüyle ilgili söz varlığının genişliği, bu konuda da yorum yapabilmeye imkân sağlamakta, eserde geçen giyim-kuşam ile ilgili kelimelerin bazıları beyit ve dörtlüklerin içinde ya da atasözlerinde yer almaktadır. Bu durum, giyim kuşamla ilgili bazı kelimelerin yaygınlığını ve Türklerin hayatındaki önemini göstermesi açısından da önemlidir. (Tek, 2016, 270)

Özellikle; giyim-kuşamı ortaya çıkaran "dikmiş dikme" hususunda *Divanü Lugâti't-Türk*'de tanıklanan bu zengin fiil malzemesi oldukça dikkat çekicidir. Sadece "dikmiş dikmek" ile ilgili kendi içlerinde farklı anlamları olan fiilleri sıralarsak; *beze-*, *çikne-*, *kađu-*, *kıdıł-*, *köpi-*, *sırı-*, *tewçi-*, *tik-*, *yama-*, *yed-* fiilleri ve bunların müştak biçimleridir ve her bir fiil ayrı bir "dikmiş dikme" şeklini ifade eder.

Eski Türk hayatında kadın giyim-kuşam kültürünü açmadan önce varlık olarak 'kadın' olgusunun anlam ve önemine bağlamında bazı niteleme ve kullanımları açmak gerekirse, *Divanü Lugati't Türk*'te kadın ile birlikte kullanılan; ... "kendisiyle avunulan", "beşikli", "emzikli", "etekli", "iştahlı", "süslü", "bakir", "ipek kumaş giyinmiş", "bedeni inci gibi", "asil", "kısır", "dul", "boşanmış", "ortaya düşmüş", "oynak", "azgın", "çirkin" "kıval, çekme burunlu", "kırmızı yanaklı ve parmaklı", "yay kaşlı", "dal boylu", "benli", "baygın bakışlı", "esmer benizli", "ay yüzlü" gibi tasvir ve tanımlamaları bulmak mümkündür.

2 Recep Tek'in çalışmasında; "Giyim Kuşamda Kullanılan Malzemeler ile İlgili Kelimeler" başlığı altında 42, "Kadın-Erkek Giyim Kuşamı ile İlgili Kelimeler" başlığı altında 54, "Kıyafetin Bölümleri ile Kıyafeti/Elbiseyi Tamamlayıcı Unsurlarla İlgili Kelimeler" başlığı altında 49 ve "Giyim Kuşamla İlgili Diğer Kelimeler" başlığı altında ise 72 kelime olmak üzere toplam 216 kelime tespit edilmiştir. (Tek: 2016, 261-271)

Kız çocukları annelerinin yaptıkları işlerde en büyük yardımcıdır. *İp eğirmek* (kız anası birle yıp eğrişti), *keçe dikmek* (kız anasına kidhiz sırsı), *beşik sallamak* (ol angar beşik uğrişti), birlikte yapılan işlerin başlıcalarıdır. Bundan başka kadınlar *un eler* (uragut un elgendi), *ip eğirir* (uragut yıp eğirdi), *altın tellerle ipekli kumaş üzerine nakış yapar* (kız çikin çiknedi), *incilerini dizerler* (uragut yinçisin tizindi). Genç kızların hayatında eğlence vardır. Bezek bezenen kızlar ip bağlayıp *salıncaklarda sallanır*, *eğlenir* (kız yalınguladı), birbirleriyle *kopuz çalma yarışı* yaparlar (kızlar kubraştı).

"Kadın" için ve onun yerine kullanılan kelimeler içinde en çok tekrarlanan "uragut" tur. (1-138, 20). Kelimenin "urug" yani tohum, akraba ve "uri" oğul kelimeleriyle köken birliğini, kadın ile birlikte sahip olunan oğul ve akrabalık kurumuna bağlamak mümkündür. "Katun" daha çok Afrasyab kızlarından olanlar için kullanılmaktadır. "Kis", "kişi", "tişi", "evlük", "kudhuz", kadın anlamına gelen diğer kelimelerdir. "Kırkın", "as", "avinçu", "kırnak", "küng", "yalınguk", "yinçü", "yinçe kız", "kaçaç" cariye anlamında kullanılırken; "karabaş", "mamu" gelinle birlikte güveyi evine gönderilen hizmetçi kadın anlamına gelir. Ayrıca "kurtga", "kançık", "ohşagu", "oynaş", "kümüş", "kosık" bir benzetme olarak "sevük", "tuzakı" ise sevgili anlamıyla kadına uygun görülen diğer adlardır.

Divan-ü Lugatit Türk'te bezenen, kozanan, nazlanan, bileziklenen, raks eden, kopuz çalan, şarkı söyleyen, *bürünçük* bürüyen, *saraguç* saran, tüylerini alıp yüzüne *kirşen* (bir çeşit krem olup parlaklık veren, düzgün), yanağına allık süren, benzine renk veren, saçına zülûf, perçem kesen, boynuna boncuk kolye, kulağına inci küpe, parmağına yüzük, başına perûze, saçına takma örme saç takan, gebe kalıp çocuk doğuran, dokuyan, doyuran, bakan, üreten bütün bunların yanında kendine özen gösterip, süslenen, takıp-takıştıran kadın için söz varlığının çeşitliliği ve zenginliği, 'kadın' dünyasının en çarpıcı göstergesi durumundadır.

"Bürünçük" ve "saraguç", kadınların başlarına örttükları örtü ve yaşmağın adı olup "Engek" denilen bir ipele boncuklu, pullu yazmalarını takan kadınlar; ayakları boğumlu, rengârenk, ipekli şalvarları, "büküm etük", "mükim" denilen topuk kısmı yüksek yine renkli pabuçları, "terinçek" adlı iki parçadan oluşan giysileri ve "artıg", "bagırdak" adlı göğüslükleriyle resmedilir. Güzel görünmek

isteyenin kırmızıyı, nazlanmayı bilenin ise yeşil rengi tercih etmesi gerektiği vurgulanırken; “*Kılnu bilse kızıl kedher, yaranu bilse yaşıl kedher*” kadının bu renklerle erkeğini elinde tutacağını ve daha çok memnun edeceğine işaret edilir.

Kadın, iç kıyafetlerini giyip süslendikten sonra *eşük* adı verilen üste giyilen bir örtüye bürünür. Bu ipekli kumaştan yapılmışsa (*eşüklüg barçın*) adı *bürünçük*, yani bürünülecek şey olur (*uragut bürünçük büründü*). Dış giyim iki parçadan yapılmış altlı üstlü bir tarzda olursa *terinçek* adını alır. Başa ise *saraguç* denilen bir örtü örtülür (*uragut saraguçlandı*). Başörtü düşmesin diye bağlanan ip *ençek*'tir. *Közgü*'ye yani aynaya bakan kadın şayet gelin ise yüzünü yabancılar görmesin diye başına *didek* denilen bir örtü örtülür.

XI. yüzyıl Türk toplumunda kadınlar *bilezik*, *küpe* *yüzük*, *taç*, *örgü saç* gibi süs eşyalarını kullanıyor; saçlarını “*targak*” ile “*közüngü*” ye bakarak tarıyor ve ellerine kına yakıyorlardı. Cariyelerin taktığı misk ve râmekten yapılmış (moncuk) boncuklar; gerdek gecesi geline takılan altın, gümüş ve diğer değerli taşlardan yapılmış “*bogmak*” denilen gerdanlıklar ve yine bir çeşit gerdanlık olan “*kilide*”; “evlendiği gün geline takılan “*didim*” denilen taçlar; *ökmek*, *tolgak* da denilen küpeler, zenginlerin, mevki sahibi kişilerin oğul ve kızlarının alınlarındaki kesmelere taktıkları “*but*” denilen perûzeler, yüzükler, yanağa sürülen “*englik*” denilen allıklar, keçi kılından yapılan örme takma saçlar... hepsi, kadınların eşlerine ve diğer insanlara daha güzel görünmek için kadının yaradılışı gereği olduğu gibi çok eskilerden beri yaptığı seçtiği yöntemler ve uygulamalardır.

Giyim kuşamı tamamlayıcı unsurlardan birisi de şüphesiz ki süslenme ve süs eşyalarıdır ki, giysilerin tamamlayıcı unsuru olan aksesuarlar aracılığıyla ve makyajla sağlanır. Eski Türk toplum yaşamında sadece kadınların değil erkeklerin de süslenmeye önem verdikleri bilinmektedir. Erkeklerin saçlarını uzatıp tokalar takarak, ördükleri ya da topuz yaptıkları, kulaklarına küpeler taktıkları, kolçak kullandıkları ve parmaklarına yüzük taktıkları tespit edilmiştir (Tek: 2016, 266).

Türklerde süs eşyası sayılabilecek şeyleri doğal olarak kadınlar kullanıyordu. (Grnç: 1997, 197) Kadınlar tarafından kullanılan takı ve mücevherlere gelince: *boğmak*, altından ve gümüşten yapılmış, üzerine değerli taşlar ve inciler oturtulmuş gerdanlığa verilen addır. Gerdanlığın diğer bir adı *kilide* olup, kollara *bilezük* kulaklara ise *tolgak* denilen küpe takılır. *Yinçü* veya *cincü tolgak* (inci küpe) çok değerlidir. Bazı kadınlar ise *ökmek* adını alan altın veya

gümüşten yapılmış halka küpeler takarlar. Parmaklarında ise *yüzük* vardır. Genç kızlar alındaki kaküle iri firuzeler takarlar (*kız but üridi*). Ayrıca *monçuk* denilen çeşitli değerli taşlardan yapılan boncuklar, (*kız moncuklandı*) kızların kullandığı süs malzemeleridir. Bundan başka altın da süslenmede kullanılır (*burtalan-*). Elbiselere takılan kemerlerin tokası altından veya gümüşten yapıp, *tuş* adını alır. Kadınlar salınırken veya iş yaparken takıları *çaxşa* diye nitelenen sesler çıkarırlar... Kadınların üst giysilerine taktıkları küçük bıçağa *kezlik* demişlerdir ki, bu küçük bıçakların, günümüzde kullanılan broş iğnesi yerine kullanılan süs eşyası ile aynı olduğu söylenebilir.

Divanü Lügati't-Türk'te, incitakmak; *uragut yinçüsin tizindi*, yani *kadın incisini dizdi* anlamında kullanılmıştır; yine kadınların takındıkları gerdanlıklardan biri olan, misk ile nâmekten elde edilen ve *boz monçuk* olarak adlandırılan boncuk gerdanlık, diğer çeşitlerine göre bu tip gerdanlığın boncuktan yapılmış olması maddi değerinin olmadığına işaret etmektedir. Buradan yola çıkılarak söz konusu gerdanlığı maddi durumu iyi olmayan ancak hoş görünmek isteyen kadınların kullandığını söylemek yanlış olmasa gerektir.

Türkler ‘*yüzük*’e ayrı bir önem vermişlerdir; bu durum onların bazı inanış ve telâkkilerinden ileri gelmekte olup, ‘kaş’ adı verilen beyaz ve siyah renkleri olan taşın beyazını yüzüğe bezek yaparlardı. Taşın özellikleri temiz, beyaz, lekesiz ve parlak oluşudur ve böylece şimşekten, yıldırımdan ve susuzluktan korunduklarına inanırlardı. (Yüçetürk, 2022, 445)

Divanü Lügati't-Türk'te, kadınların saçlarını taramaları *saç taraldı*, saç tarandı şeklinde ifade edilmekte, kadınların saç örmesi *olsaç ördi*, yani o saç ördü şeklinde, başını yıkaması ise *uragut başın sukındı*, kadın başını yıkadı şeklinde ifade edilmekteydi. Saç örgülerine *örük saç*, *örme saç*, *örgüç* ve *örçük* gibi çeşitli adların verilmesi ve ayrıca saç örmekten bahsedilmesi saç örme işinin Türk kadınına ne derece meşgul ettiğini, bu tip saç bakımına *kesme* dendiğini biliyoruz. Kızın kesmelenmesinden zülüflenmesinden ve zülüf kesmede yardımlaşmadan söz edilmesi, bu tip saç bakımının oldukça yaygın olduğuna ve bunun belki daha çok genç kızlar tarafından uygulandığına işaret edebilir. Kızın örgülü saça sahip olmasından bahsedilmesi, genç kızların sadece kâkül bırakmadıklarını aynı zamanda saçlarını ördüklerini de göstermektedir. İslam öncesi Türk toplumunda kadınlara mahsus başka saç bakım şekli olarak, bir saç demetinin üstüne daha uzun başka bir saç demeti ekleyip, sarkıtırlar ki, buna *yetüt saç* veya *yetrüm saç* denmektedir.

Bu örnekler şüphesiz Türk kültür ve medeniyetinin ne derece yüksek olduğu ve kadın unsuru etrafında incelikli bir estetik düşüncenin geliştiğinin en güzel göstergeleridir. Dolayısıyla; kadının giyimi, kuşamı, süs eşyaları, takıları v.s. gibi bedensel imgeyi değiştiren nesne ya da durumları ifade eden kelimeler, dikkat çekici derecede *Dîvânü Lûgat-it-Türk*'te büyük bir zenginlik göstermektedir. (Özdarıcı: 2011, 137)

- *Divanü Lûgati't-Türk*'teki giyim-kuşam kültürünün terminolojisini toplu halde, alfabetik bir akışla belirlersek;

acı: ipek kumaş (altın veya gümüşle işlenmiş sırmalı). I, 89-20; II, 153-8.
altun: altın. I, 52-10, 120-14, 147-13, 165-2, 360-28, 371-1, 376-26, 399-12, 504-11; II, 24-17, 153-8, 192-11, 205-15; III, 138-15, 251-10.
artığ: kadın mintanı, yeleği, göğüslük. I, 98-3.
ay: turuncu renkli ipek kumaş. I, 40-9.
ba: bağlamak, örgü yapmak. III, 247-8.
bağırdak: kadın göğüslüğü, cepken; I-502,7
bakan: halka, toka. I, 399-11, 432-7
bakan altun: altın halka. I, 399-12.
barçın: ipeksi kumaş. I- 153,1, 153-2, 175-1, 216-18, 358-21, 509-13; III, 17-18, 28-17, 143-1, 156-13, 335-23, 338- 7, 394-25
başak: pabuç (Çiğilce). I, 378-16; III, 417-6
başmak: pabuç; I, 378-17, 466-22; III, 417-7.
batla-: kolalamak, mayalı bir tortu ile tortulamak. III, 291-10.
beçkem: alâmet, belge; ipekten veya yaban sığırı kuyruğundan yapılan alâmet olup savaş günlerinde yiğitler takınırlar. (perçem/Oğuzca). I, 483-11.
bertlen-: hırkalanmak, hırka giymek. III, 200-15, 200-13.
bertü: üste giyilen hırka, pardesü. I, 416-5.
bertülen-: hırkalanmak, hırka giymek. III, 200-15, 200-13.
beze-: bezemek, nakışlamak. III, 263-26, 263-24.
bezen-: süslenmek, bezenmek. II, 142-8, 142-4, 142-5, 155-17.
bezek: nakış. I, 385-7, 412-8; II, 99-19.
bezel-: bezenmek, nakışlanmak. II, 131-13, 131-11.
bezeş-: nakşetmekte yardım ve yardım etmek. II, 99-22, 99-19.
bilezük: bilezik. I, 518-11-22, II, 82-18.
bilezüklen-: bilezik takınmak. III, 205-8, 205-6.
bodh moncuk: cariyelerin misk ile râmek'ten yaparak takındıkları boncuk. III, 121- 13.
Boxtay-boğtuy: 'bohça', elbise III, 239-23

Boğmak: inci, mücevher, altın gerdanlık (yüzgörümlülüğü kolye). I. 465
böz: bez. I, 21-17, 49-21, 117-5, 152-9, 382-13, 477-28; II, 129-12, 308-15, 345-14; III, 51-14, 69-13, 101-8, 122-25, 198-20, 268-18, 296-3.
burta: altın kırıkları. I, 416-6.
burtalan-: altın kırıkları ile süslemek. III, 200-19, 200-16.
Bût: Büyük, kıymetli firuze; kız veya oğlanın perçemine takılır. III, 120
büküm etük (mükim, mükün): kadın ayakkabısı; I-395,16
bürük: sofranın başı, şalvar uçkuru gibi şeylerde bulunan yuvarlak ip ve iplikler. I, 385-5.
bürünçük: bürüncük; kadın baş örtüsü, yaşmak, peçe, bürünülecek nesne. I, 510-11, II, 151-7.
çincü (yincü): inci (*ödlüğ yincü yerde kalmaz / delikli inci yerde kalmaz*); I, 31-8, 417-15; III, 3024, 229-1.
çaxşa-: ziynet eşyalarından çıkan ses; III-286,16
çawju: dalı, budağı, meyvası kırmızı bir ağaç olup meyvası acıdır. Kadınların parmağı kırmızılıkta buna benzetilir. I, 422-23.
çek: çizgili, kumaş gibi bir pamuk dokuma. III, 155-24.
çikin: ibrişim; I-414,23
çikne-: ipek kumaş üzerine nakış işlemek; I-414,27, III-301,26
çit: üzeri alaca nakışlı, Çin kumaşı; III,120,16
çengşü: küçük hırka. III, 378-8.
çixansı: nakışlı bir Çin ipeklisi. I, 489-1.
çit: üzerine nakış basılmış Çin ipeklisi. III, 120-16.
çuz: kırmızı, siyah renkli, altınla işlenmiş bir Çin kumaşı. I, 325-24.
didek: gelin giderken yat kimselere görünmemek için örtülen örtü. I, 408-11.
didim: geline gerdek gecesi giydirilen taç. I, 397-20.
enğek: kadınların başörtülerini bağladıkları ip. I, 135-13.
enğlik: kadınların yanaklarına sürdükleri allık. I, 115-17.
eşmen (amşan): kuzu derisi, kürk yapılan deri. I, 109-11.
eşgürti: ipek cinsinden işlemeli bir Çin kumaşı. I, 145-3.
eşü-: örtmek, bürümek. III, 254-4; I, 14-18.
eşük: bürgü, örtü; üste giyilen, bürünülen her nesne. I, 14-17, 72-7.
eşüklük barçın: bürgü yapmak için hazırlanmış ipekli kumaş; I-153-2
erdini: iri inci. I, 71-12, 141-15.
etek: etek. I, 68-18.
eteklik: eteklik. I, 152-9.
etekliğ: etekli, eteği olan. I, 152-12.
eteklen-: eteklenmek. I, 294-15.
etük büküm-: kadın ayakkabısı. I, 395-16.

xulın: Çin'den getirilen bol renkli ipek kumaş. III, 371-16.
içmek: kuzu derisinden yapılmış olan kürk. I, 102-15.
içmeklen-: kuzu kürkü giymek ve buna sahip olmak. I, 314-15, 314-12.
içük: samur, teğın gibi hayvanların derisinden yapılan kürk. I, 69-2.
izlik: kesilen hayvanların derisinden yapılan Türk çarğı. I, 104-21, 104-24.
kaçaç: ipekli Çin kumaşı-cariyelere isim olarak da verilir; II-285,1
kafgar: safran renginde ipek kumaş, 'Behremen ipeği'. III, 438-10.
kaftan: kaftan, elbise; kapama. I, 435-24; III, 109-9, 287-4.
karış: yünlü kumaş (*barçın yamağı barçınka, karış yamağı karışga*/ipek yaması ipeğe, yünlü yaması yünlüye); III-28, 18
kars: deve veya koyun tüyünden yapılan elbise. I, 348-17.
keçe: keçe. III, 219-9.
kedhüt: çamaşır, giyecek; gelin ve güveyin hısımlarına armağan olarak giydirdikleri elbise. I, 12-4, 357-12, 357-16.
kedindi don: çok giyilmiş, eskimiş elbise. I, 449
kemek: pamuktan yapılmış, çubuklu ve nakışlı bir dokuma, bundan bürgü yapılır; Kıpçaklar yağmurluk yaparlar. I-392,3
kesme: kâkül, zülüf, perçem. I, 11-24, 233-1, 434-3.
kesmelen-: zülüflenmek, kâküllemek. III, 203-6.
kenzi: kırmızı, sarı, yeşil gibi birtakım renkleri bulunan bir Çin kumaşı. I, 422-27.
kepek yincü: küçük inci. I, 390-12.
kerim: duvarlara örtülen, nakışlı kumaş. I, 398-10.
kez: ipekli bir Çin kumaşı; I-327,4
kezik: küçük kadın bıçağı, kadınlar üst elbiselerine takarlar; I-478,25
kılı-: tavır takınmak, -kadın- nazlanmak; yapılmak, kılınmak, işlenmek. II, 156-9, I, 64-13.
kılın-: kadının nazlanması (kılınu bilse kızıl kedher, yaranu bilse taşıl kedher /kadın kendini sevdirmeyi bilse kırmızı giyer, yaranmayı bilse yeşil giyer); I-394,19
kılınç: iş, amel; ahlâk, minez, huy; fena huy; kadın naz ve kırıştırması. II, 156-4, III, 374-17, 374-18, 374-20, 374-21.
kılınçlan-: nazlanmak, -kadın- kırışmak. III, 374-22.
kılıde: gerdanlık. I, 432-5.
kırışlan-: güzelleşmek, güzelliğı artmak. II, 272-3.
kidhiz: keçe, Türkmenlerin çadır örtüleri ve göç zamanı bürgüleri. I, 366-5, 508-22; II, 96-16, 304-14, III, 262-19, 329-1.
kidhizlik yünğ: keçe yapmak için hazırlanan yün. I, 507-11.
kimişke: Kaşgarda çıkan nakışlı bir keçe. I, 490-18.
kimsen: başlıkları ve kavukları süslemek için kullanılan altın kırıntıları. I, 437-25.

kırşen: üstübeç; yüze sürülen düzgün, fondöten. I, 437-27; II, 353-10.
kiz: sandık, bohça, mahzafa. I, 327
kırşenlen-: yüze düzgün sürünmek. II, 278-7, 278-25.
köğ: kadınların yüzlerine düşen çil; III-132,14
körk: güzellik. I, 353-19; II, 340-19.
körkedh-: güzelleşmek. II, 340-11, 340-21.
körket-: güzelleşmek. II, 340-11.
közngü: ayna. III, 379-17.
közüngü: ayna. III, 45-15.
közöldürük: at kuyruğundan dokunur bir bez parçası. I, 529-22.
kulak ton: yenleri kısa elbise. I, 383-19.
kur: kuşak, kemer. I, 324-19; II, 255-10, 337-14.
kümüş: gümüş, akçe; kadın adı. I, 165-2, 370-18, 371-1; II, 153-8, 181-26; III, 251-10.
künçek: yaka, urba yakası. I, 480-8.
küpik: hırka; bezin iki katı arasına pamuk koyarak dikme; seyrek dikiş, kaba dikiş. I, 408-22.
kürk: kürk. I, 353-18.
loxtay: sarı pulları olan kırmızı renkli bir Çin ipeklisi. III, 238-13. 240
mindetü-mindatu: ipekli kumaş, elbise. I, 491-9.
monçuk: boncuk, süs için boyuna takılan değerli taşlar. I, 475-26; II, 123-17; III, 121-13. / **bodh monçuk:** kadınların takındığı misk ile ramekten yapılan boncuk; III-121,13
mükim: kadın pabucu. I, 395-17.
mükün: kadın pabucu. I, 395-18.
oguk: çizme. I, 67-10.
onğıklan-: zülüflü olmak, takma saçlanmak. I, 312-2.
otran: don, elbise. I, 108-19.
ökmek: kadınların kulaklarına taktıkları altın veya gümüşten yapılmış halka. I, 105-15-I-314,22.
öngik: kadınların takma olarak keçi kılından yaptıkları zülüf. I, 135-15, 135-16.
öngik yürgeyek: ekleme yapılmış zülüf. I, 135-17.
öngiklen-: zülüflü olmak, takma saç -zülüf- takmak.örgüç: kadınların başlarında bulunan saç örgüsü, örülmüş saç; 95,17
örme saç: örme saç. I, 11-27, 129-27.
örçük: örülmüş saç. I, 103-21.
örgüç: kadınların başlarında bulunan saç örgüsü, örülmüş saç. I, 95-17, 103-22.
örküç: örülmüş saç. I, 103-22.
örtün-: örtünmek. I, 250-18.
örük: örülmüş olan her nesne. I, 69-23.
partu: üste giyilen hırka, pardesü. I, 416-5.

pürçek: insanın kâkülü, perçemi; atın perçemi. I, 476-6.
saçu: elbise ve mendil saçağı. III, 219-6.
saxt: eğerlere, kemerin başına, tokalara işlenen altın veya gümüş işleme. I, 107-14.
şalaşu: bir tür Çin dokuması; I-446,4
saraguç: kadın yaşmağı; I-487,3.
saraguçlan-: baş örtüsü örtmek; III-205,4.
sarın-: bir şeyi sarılamak, örtünmek; bir işe sarılmak. II, 151-9, 151-15.
suf: yün ipliklerinden elle örülen kuşak. III, 129-5.
süzük: süzölmüş, yakut gibi şeylere de böyle denir; I-389,21
taxçek: bir çeşit Çin ipeği; I-476,19.
targak: tarak; I-14,10.
taxtu: eğrilmemiş ham ipek. I, 416-7.
tawran: şalvar uçkuru ve sapan kolu yapmak için örölmüş ip. I, 436-16.
terlik: teri çekmek için eğerin veya palan'ın altına konulan keçe. I, 476-22.
terinçek: iki parçadan yapılmış kadın carı; I-510,18.
térkek: bohça. II, 21-19.
tikiğlig: dikilmiş; elbise, don. I, 509-19.
tolgağ: kadın küpesi; II-288,3. / **yinçü tolgağ:** inci küpe; II-288,3
ton: elbise. I, 19-9, 37-2, 41,2, 48-23, 118-18, 129-17, 152-12, 181-18, 213-24, 228-3, 273-16, 294-13, 320-14, 338-11, 358-17, 383-19, 449-7, 495-21, 509-19; II, 4-7, 20-21, 76-19, 77-2, 88-11, 89-14, 93-21, 96-10, 106-12, 107-15, 113-24, 117-19, 119-5, 125-26, 134-9, 136-10, 138-10, 161-10, 163-14, 163-19, 165-12, 174-14, 186-11, 211-14, 212-13, 222-21, 230-8, 237-1, 239-2, 252-23, 277-23, 285-4, 312-24, 351-10; III, 25-9, 36-11, 46-22, 47-13, 49-25, 66-13, 75-10, 77-7, 82-2, 91-6, 106-9, 107-15, 107-28, 129-12, 132-25, 137-19, 152-8, 155-12, 183-24, 190-7, 249-15, 256-1, 257-11, 263-11, 277-18, 292-11, 329-13, 332-24, 358-15, 441-3, 442-20, 447-16.
tonluk: elbiselik. II, 11-10.
torku: ipek. I, 18-11, 427-4; III, 72-20, 380-16.
toku: toka, kemer tokası. III, 226-21.
turku: ipek kumaş. I, 18-11, 427-4; III, 72-20, 380-16.
tuş: kemer kayışları ucuna takılan altın veya gümüş toka. III, 125-12.
tuz: güzellik. I, 296-3.
tülfir: kumaştan ve ipekten yapılan örtü ve perde. I, 457-1.
tülwir: gelin odası tülleri. III, 100-4.
türtele-: altın varakları, kırıntılarını yapıştırmak. III, 352-4.
ulağ: yama, elbise yaması. I, 122-15.
ulatu: burun temizlemek için koyunda taşınan ipek kumaş parçası. I, 136-10.
utur-: -saç ve elbise- kesmek. I, 176-13.

ügmek: altın veya gümüşten kadın halkası, küpe. I, 105
ügmeklen-: küpe takınmak. I, 314
üm: şalvar, don. I, 38-7, 117-5.
ütük: ütö. (Mala biçiminde bir demir parçasıdır ki dikiş yerlerini yatıştırmak için kızdırılarak elbise üzerine bastırılır); I-68,25
yetrüm saç: salıverilmiş, bırakılmış saç; III-47,5
yıçı: terzi. IV, 788
yama-: yama yapmak. III, 91-8.
yamağ: yama. II, 21-23; III, 28-16.
yamağlık: yamalık, yama olmak üzere hazırlanmış. III, 51-14.
yangalduruk: kukuleta; başlık; kepenek arkasına dikilen bir keçe parçası. III, 389-4.
yaşillığ barçın: yeşil yüzlü ipek kumaş. III, 143-1.
yıpla-: ipele kıl aldırarak. III, 307-23.
yıplaş-: ipele birbirinden kıl yoluşmak. III, 104-12.
yıplat-: ipletmek, ipele kıl yoldurmak. II, 355-4.
yigne: iğne. II, 3-23
yincü: inci. I, 31-7, 273-5, 387-6, 390-12, 396-22, 419-9; II, 9-6, 31-19, 100-4, 122-23, 127-15, 154-8, 243-23, 288-3; III, 30-15, 30-17, 229-15, 289-17.
yinçge turku: ince ipek kumaş. III, 380-16.
yolak barçın: yol yol çizgileri bulunan ipek kumaş. III, 17-18.
yörgeyek öngik: ulanmış zülüf. I, 135-17.
yünçü: inci. III, 279-6.
yurun: ipek kumaş parçası. III, 22-1.
yurunluğ: ipek kumaş parçası olan. III, 50-9, 50-10.
yüzük: yüzük, parmağa takılan sembol ve süs. III, 18-26.
züngüm: bir çeşit Çin ipeklisi. I, 485-7.
Bakım, temizlik ve süslenmenin başka bir uğraşı olan kadınlarının birbirlerinin yüzlerindeki kılları yolma işine menğdeşmek denilişine ve burada ipten söz edilmeyişine bakılırsa, onların ipeleme dışında muhtemelen elle koparılmak suretiyle bu işi yaptıklarını düşündürmektedir. (I 115-135) Süslenme konusunda üzerinde durulması gereken bir diğer husus kılları koparılarak temizlenmiş olan yüze sürülen malzemedir. Bu maksatla düzgün kullanıyor ve buna kirşen adını veriyorlardı. Yüzü bu suretle düzgün ile parlatılan kadınlara yaldruk işler denmesi, süslenme işine Türk kadınının ne derece önem verdiğini göstermektedir. (Yüçetürk: 2022, 448)

Yine giysilerde kullanılan renklerin, kullanım yerlerine göre farklı şekilde anılandırıldıkları “Kızıl elbise giyen Türk kadını kendini sevdirmeyi bilen kadındır. Yeşil giyen naz etmesini bilen kadındır. Çiğ değil, göz alıcı renklerde elbise giymek, hafifliğin değil, temizliğin, güzelliğin ve sağlığın ifadesidir. Koyu renk, ciddiyet ve sadakatin ifadesidir” demektedir. Bu bağlamda; kılnu bilse kızıl kedher, yaranu bilse yaşıl kedher (I-394, 18; II-1) yani kendini sevdirmeyi bilse kırmızı giyer, yaranmayı bilse yeşil giyer, yani kadın güzel görünmeyi, iyi geçinmeyi bilirse kırmızı ipekli kumaş giyer, naz etmeyi kırıtmayı bilirse yeşil giyer; Yine; Armağanı çok olan gelinin damadı yumuşak huylu olur; çünkü çeyizi çok olduğundan damat ona saygı gösterir.) III-11,15 / “Emiglig uragut kösekçi bolur.” ve “Yüzge körme erdem tile.” / Yüze bakma, fazilet ara. (Yüzün güzelliğine, çirkinliğine, bakma, adamda edep ve fazilet ara.) II-8; III- 143 gibi kalıp sözler oldukça anlamlıdır.

- Hayatın içinden, kadının giyim-kuşamına dair kullanımlar olarak bazı durum ve eylem bildiren cümle kalıplarını örnekleriyle sıralarsak:

uragut yıp eğirdi: kadın ip eğirdi; I-178,28

uragut bürünçük urundi: kadın örtü örtündü; I-201,14

uragut saraguçlandı: kadın baş örtüsünü örttü; III-305,2

uragut bezendi, kozandı: kadın süslendi; II-155,17

uragut kirşenlendi: kadın yüzüne düzgün süründü; I278,5

uragut yüzün ipletli (yıpladı): kadın yüzündeki tüyleri ipe aldırdı; III-307,20, II-355,1

uragut ongıklandı: kadın takma zülüf taktı; 311,17

uragut ökmenlendi: kadın küpe sahibi oldu; I-314,20

uragut yinçisin tizindi: kadın incisini dizdi; II-146,19

kız çikin çiknedi: kız altın tellerle ipekli kumaş üzerine nakış yaptı; III-301,26

kız anası birle yıp eğrişti: kız anası ile ip eğirmekte yarıştı; I-236,15

kız anasınca kidhiz sırıştı: kız anasına keçeyi sıkıca dikmekte yardım etti; II-96,16

kız örgüçlendi: kız örgülü saç sahibi oldu; I-312,21

kız monçuklandı: kız boncuk sahibi oldu; II-276,8

kız but üridi: kız firuze takındı(büyük firuze kızların alınlarına ve alınlarındaki kesmelere takılır.); III-120,6

kız kesmelendü: kız zülüflendi; III-203,4

kız saçın taradı: kız saçını taradı; III-260,14

kız yinçü tolgadı: kız incili küpe takındı; III-289,17

kız yalnguladı: kız ipte salıncakla oynadı; II411,4

kızlar kubraştı: kızlar kopuz çalmakta yarıştılar; II-220,11

Kızın çeyizinin çok olması göreceği saygı bakımından önemlidir (*Kalınğ:* öncül mihir olarak kadına verilen çeyiz (*Kalınğ berse kız alır, kerek bolsa kız alır;* III-371,18) bunun için gelinin yakınları *yüfüş* verirler ki, bu da donanı, bezenmeyi, kızın çeyizini zenginleştirir. (Yüfüş: akrabaların gelini çeyiz sahibi yapmak için üzerlerine düşen armağanları vermesi; *yüfüşlüğ kelin, küdhegü yafaş bolur / armağanı çok olan gelin güveyi yumuşak huylu bulur.* Güvey onu zengin bulduğu için saygı gösterir. III-11,15) *Münderü* (I-529, 16) denilen gelin odası ipeklerle süslenmiş, *sep* (319,6- II-182,25) denilen gelinin malı olan çeyizle döşenmiştir. Gelinin hazırlanması da son derece önemli bir ritüeldir. Bu, “*bezenmek*”le ifade edilirken güzelliğin yani “*körk*”ün kadın için önemi büyüktür. Güzel kadının bedeni inci gibidir “*erttini özüük*” ve parmakları çavju ağacının dal ve meyvesi gibi pembe olur.

Düğün giyim-kuşamı bağlamında; içine *bağırdak* denilen bir göğüslük giydikten sonra gelin veya diğer kadınlar *ağı, barçın, çit, kaçaç, kafgar, şalaşu, kenzi, tahçek, torku, yolak barçın, eşkürti* isimlerini alan üzeri nakışlı veya yol yol desenli çeşitli ipekli kumaş veya *çek, karış, kemek* denilen pamuk veya yün dokuma elbiseler giyer. Bunlarda deve veya koyun yünü kullanılır. Bunların bir kısmı *kulak ton* yani kolları kısa elbise şeklindedir. Bunlar *ütük* ile ütülendir. İçlerine *çenğüşü* denilen küçük bir hırka giydikleri gibi *içük* yani *samur kürk* de giyebilirler. Elbiselerinin üzerine *kezik* adı verilen küçük bir kadın bıçağı takarlar. Ayaklarına *başmak* veya *beküm etük* adı verilen bir ayakkabı giyerler

Baş süslemelerine gelince; gelinin başına gerdek gecesi *didim* adını taşıyan bir taç giydirilir. Bu arada kadınlar saçlarını çeşitli modellerde *targak* ile tararlar. *Arttın saç*, saçların arkaya doğru taranması; *örgüç*, örülmesi; *pürçek*, kahkül; *kesmelenmek* ise zülüf kesilmesi demektir. Bazen saçlar *yetrüm saç* şeklinde doğal haliyle serbest bırakılır. Bazı kadınlar ise *öngik* adını alan keçi kılından zülüf şeklinde yapılmış takma saç kullanırlar. Bu arada *köğ* denilen yüzdeki çilleri örtmek için, yanaklara *enğlik* adı verilen bir allık veya günümüzdeki fondoten benzeri *düzgün* adı verilen bir krem sürülür (*uragut kirşenlendi*). Bazı kadınları yüzlerindeki ayva tüylerini ipe aldırırlar (*uragut yüzün ipletli, yıpladı*). Bazı kadınlar ise saçlarını kına ile boyarlar (*bodhuğ*). “Zamanın yaşlandırdığına boya, kına ayıp sayılmaz” (Genç: 1997, 200) şeklinde bir de kalıp söz vardır.

Sonuç

Kaşgarlı Mahmud'un 11. yüzyılda Karahanlı dönemi içerisinde kaleme aldığı *Divanü Lügati't-Türk* adlı eseri, Türk dilinin ve kültürünün üstünlüğünü ortaya koymak amacıyla yazılmış, Türk sözlüklüğü için çok önemli bir eserdir. O, yalnızca bir sözlük çalışması olmayıp aynı zamanda Türk tarihine, coğrafyasına, boylarına, mitolojisine, geleneklerine ve felsefesine ilişkin zengin bilgiler dönemine ışık tutan bir kültür mutfağı olarak da dikkatleri üzerinde toplar. Bu yönleriyle eser, pek çok alanda farklı bakış açılarıyla incelenebilecek bir metin özelliği ile karşımızdadır. Bir milletin geçmişten günümüze taşıdığı kodların izlerini *Divanü Lügati't-Türk* ten hareketle takip etmek mümkündür.

Türkler, İslamiyet'in kabulünden sonra dahil olduğu kültür dairesinin unsurlarını benimserken bir yandan da kendi gelenek ve göreneklerine sonuna kadar sahip çıkmış, düşünce dünyasının ve muhayyilesinin süzgecinden geçirerek geleneksel Türk aile yapısının kültürel dokusunu korumayı sürdürmüş, bu misyonunun devamını sağlamayı bilmiştir.

XI. yüzyılın giyim-kuşama, kumaş, süslenme geleneği ve süs malzemeleri bağlamında kültür bakımından da zengin bir söz varlığına sahip *Divanü Lügati't Türk'te*, Kaşgarlı Mahmud'un döneminin toplumsal hayatının belirlediği pek çok bilgiyi ve söz varlığını günümüze taşıdığı, kısaca Türk kültürünü tanıtmayı hedefleyerek büyük bir hizmet gerçekleştirdiğidir. Bu bakımdan *Divanü Lügati't Türk'ü* aktardığı malzemenin çeşitliliği ve verdiği bilgiler açısından, sadece dil öğretme amacına yönelik bir eser değil, çok yönlü ve pek çok disipline kaynaklık edebilecek kültür mirası şaheserlerdendir. Kaşgarlı, bütün bu bilgilerin ışığında yüzyıllar öncesi söz varlığını çağlar ötesine taşıırken, o kelimelerin arkasındaki kültür birikimi ve dünya görüşünü de bugüne aktarmıştır. Kadın ve onun dünyasıyla ilgili bu çalışmada işlenen boyut, onun çeşitli alanlarındaki örneklerinden sadece biridir.

Giyim-kuşam insan hayatında, toplumların kültürlerinde ve anlaşılmasında çok önemli rol oynar. Giyim kuşam, ziynet ve süs malzemeleri, saç, makyaj gibi unsurlar toplumların kültürleri, inanışları sosyal hayatları ile ilgili çok önemli bilgiler verir. Türklerde ise *Divanü Lügati't Türk'ün* söz varlığı temelinde giyim kuşamla ilgili söz varlığının ne derece çeşitli ve zengin bir malzeme içerdiğini, kavramlar yelpazesinin oldukça geniş bir yer tuttuğunu görürüz. (Yücedür: 2022,446) Giyim kuşam çerçevesinde bakıldığında süs eşyaları, makyaj malzemeleri, başlıklar, çizme ve ayakkabı çeşitleri, nakışlama biçimleri,

kürkler, ipekli ve yünlü kumaşlar her biri için birden fazla kavram ve çeşitlilik mevcuttur. (Tek, 2016, 260)

Giyim kuşam bir yaşam kültürüdür ve çağlar değişse de modern çağda kültürün sürekliliği açısından bu söz varlığının Türk dünyasının tarihi ve modern dillerindeki yansımaları oldukça dikkate değerdir.

Türktöresine göre kadınlarının ergen yaşlarda ve henüz bekârken süslenmeleri toplum tarafından hoş karşılanmış, ancak evlendikten sonra sürdürmeleri hoş karşılanmamıştır. Sadece kocaları için güzel giyinmeleri, süslenmeleri, bunu da sadece mahrem alan kabul edilen evlerinde yapmaları, dışarıya ve yabancı erkeklere bu şekilde gözükmeleri gerekliliği vurgulanmıştır.

Hakanlarının eşleri ile halktan kadınların giydikleri giysilerin maddi değerleri şüphesiz farklıdır. Bu konuda Türk hakanlarının eşlerinin, narin ipeklerden ve değerli süs eşyalarından yapılmış giysileri, çağdaşı yabancı hükümdarlarının eşleri için model oluşturmuştur. Hakanların eşleri kıymetli ve değerli maddelerden yapılmış süs eşyaları ve takılar ile giysilerini ve vücutlarını süslerken, halktan kadınlar da imkânları dâhilinde süslenmeyi ihmal etmemişlerdir. Onlar değerli taşlardan yapılmış yüzük, kolye, bilezik takmasalar bile moncuk adını verdikleri boncuklardan yapılmış takıları kullanarak bu ihtiyaçlarını gidermişlerdir. Bu sayede kendilerini mutlu ve dinç hissetmişler günlük hayatlarında daha aktif ve enerjik roller üstlenmişlerdir.

Giysisine önem veren Türk kadını giysilerine, saçlarının ve tenlerinin bakımına da özen göstermişlerdir. Yüz ve cilt bakımına da önem veren Türk kadını ipeleme usulü ile yüzlerindeki tüyleri aldirmişler bu sayede pürüzsüz hale getirdikleri ciltlerine düzgün sürerek renklendirmişlerdir. Ayrıca Türk kadınları saç bakımlarına da ayrı bir önem vermişler ve saçlarının yıkanmasına, taranmasına ve ardından örülmesine zaman ayırmışlar, bu iş için birbirine yardımcı olmuşlardır.

Divanü Lügati't Türk'ü yukarıdaki kavramlar ışığında değerlendirdiğimizde; Kaşgarlı Mahmud'un erkeğe yiğitlik, cesaret, erdem gibi özellikler çerçevesinde yaklaşımı ağır basarken; kadına sabır, olgunluk, anlayış, temizlik, iyi huy, sevimlilik, güzellik ve cazibe atfettiği gözlemlenmektedir.

Giysileri kullanma ve süslenme noktasında örf ve adetler, mevsim şartları, savaş-barış, bekarlık-evlilik, nişan-düğün gibi etkinlikler belirleyici olmuştur. Ayrıca giysilerde kullanılan renkler bu durumla alakalı olarak farklılık göstermiştir.

Divanü Lugat'it Türk'te 'kadın' doğup, büyüyen, evlenen, boşanan, çocuk doğuran ve yetiştiren, çalışan, üreten, süslenen, giyinip kuşanan, mutlu-mutsuz olabilen, hayatın, sanatın ve kültürün asli unsuru, hayatın diğer yarısı, toplumun temel taşı ve geleneğin temel karakteri olarak belirlenmiş ve işlenmiştir.

Daha dar bir söylemle; Kaşgarlı Mahmut'un bilinçli bir kültür adamı ve gözlemcisi olarak tespitlerinde, ait olduğu kültür dairesi içinde XI. yüzyıl kadın dünyasını iyi bildiği, kadın-erkek ilişkileri, eski Türk aile yapısı, evlilik, doğum, gündelik hayat, kadına ait süs ve kılık-kıyafet unsurlarını titizlikle işlemiş ve belirlemiştir. Bundan hareketle, Kaşgarlı'nın bir bakıma günümüz kadınının atası olan kadın tipinin çağlar öncesindeki görünümünü, yaşayış tarzını ayrıntılarıyla yakaladığını ve yüzyıllar ötesine taşıyarak büyük bir kültürel birikim ortaya koyduğunu söyleyebiliriz.

Konuyu, "*Divanü Lugât'it Türk'ün Engin Dünyasındaki Zenginliklerden 'Kadın'a Dair Giyim-Kuşam ve Süslenme Kültürü'*" başlığından hareketle anlamlandırmaya çalışırken, çıkarım olarak şu belirlemeyi de ifade etmeden geçemeyiz:

Günümüz giyim-kuşam, takı, mücevherat, kozmetik kısaca moda kültür üretiminin bu zengin birikimden çıkarılabileceği özgün tasarımlar, farkında olunması gereken engin bir kültürel mirasın varlığı sözkonusudur ve bundan yararlanmanın yolları araştırılmalı ve zenginleştirilmelidir.

Yararlanılan Kaynaklar

Anıç, Ayten S. (2006) "Türklerde Kıyafetin Kısa Tarihi", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, C. 22, S. 64-65-66, s. 141-159

Atalay, Besim (1998) *Divanü Lugat'it-Türk, Tercümesi I*, TDK Yayınları: 521, Ankara (1998)

Divanü Lugat'it-Türk, Tercümesi II, TDK Yayınları: 522, Ankara (1999)

Divanü Lugat'it-Türk, Tercümesi III, TDK Yayınları: 523, Ankara (1999)

Divanü Lugat'it-Türk, Tercümesi 'Endeks' IV, TDK Yayınları: 524, Ankara; (C: I, II, III, IV, Dizin)

Demirci, Hikmet (2020) "Giyim-Kuşam, Yeme-İçme, Takvim, Törenler, Eğlenceler, Müzik, Spor Oyunları", *İslam Öncesi Türk Tarihi ve Kültürü*, 2. Basım, Ankara 2020, s. 199-216.

Duvarcı, Aşşe (2008) "*Divanü Lugat'it Türk'te Kadın Terminolojisi Hakkında Bir Değerlendirme*" Uluslararası Kaşgarlı Mahmud Sempozyumu Bildiri Kitabı, Rize Üniversitesi Yayını:1, Rize, s. 516-526

Ercilasun, Ahmet B. (1985) *Büyük Türk Klasikleri, Ötüken-Söğüt Ansiklopedisi*, Ankara, C: I, s. 56-180

Ercilasun, Ahmet B.- Akkoyunlu Z. (2014) *Dîvânü Luğat'it-Türk (Giriş-MetinÇeviri-Notlar-Dizin)*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Eker, Süer (2007) Kaşgarlı Mahmut, "*Divanü Lügat'it Türk*" (1077), *Türk Edebiyatı Tarihi I*, Kültür B. Yay., Ankara, s. 201-207.

Genç, Reşat (1997) "*Kaşgarlı Mahmut'a Göre XI. Yüzyılda Türk Dünyası*", Ankara Üniv. Basımevi, *Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları*, S. 5, Ankara, s. 182-188.

Gülsün, Arife <http://www.cerezforum.com/kadin/41735-divan-i-lugatit-turkte-kadin.html>, 17.07.2020, 22.55

İlaydın, Hikmet (1972) "*Divan'la İlgili Bazı Gözlem ve Düşünceler*", *Türk Dili*, Ekim, S: 253, s.96-103

Karaca T., Nesrin (2008) "*Divan-ı Lugat'it Türk'te Bir Değer Olarak Pastoral Yapı ve Unsurlar*", *Uluslararası Kaşgarlı Mahmud Sempozyumu -Doğumunun 1000. Yılı Dolayısıyla- Bildiri Kitabı*, Rize Üniversitesi Yayını:1, Rize, s. 565-524

Ögel, Bahattin (1991) *Türk Kültür Tarihine Giriş II*, Kültür Bakanlığı, Ankara

Özdarıcı, Öznur (2011) *Dîvânü Luğat-it-Türk'te Kadın ve Kadına İlişkin Unsurlar*", *Sosyal Bilimler Dergisi*, Ocak, Cilt 1, Sayı 1, s. 127-151

Perrot, P. (1994) *Fashioning the bourgeoisie: a history of clothing in the nineteenth century*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press

Sevin, Nurettin (1990) *On üç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bakış*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.

Tek, Recep (2016) "*Dîvânü Luğat'it Türk'te Giyim-Kuşam Kültürü ile İlgili Kelimeler*", *JASS Studies*, S. 50, s. 261-271.

Tekin, Talat (1989) *XI. Yüzyıl Türk Şiiri-Divanü Lugat'it-Türk'teki Manzum Parçalar*, TDK Yayını: 542, Ankara

Yuvalı, Abdülkadir vd (2021) *Türk Dünyası'nın Ortak Kültür Tarihinde Aile ve Kadın*, Selenge Yayınları, İstanbul

Yüçetürk, Seher (2022) "*Türk Kadınının Giyim Kuşamı ve Güzellik Anlayışı*", Genel

Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi (GTTAD)-Cilt/Volume 4, Sayı/Issue 7, Ocak/January, ss. 441-450.

Türk Dili, *Divanü Lügat'it Türk Özel Sayısı* (1972), S. 253. Ankara. TDK Yay.



“PERA PALAS’TA GECE YARISI” ADLI TÜRK DİZİSİNDEKİ KADIN KARAKTERLERİN KOSTÜM ANALİZLERİ

DOÇ.DR. ÇİMEN BAYBURTLU

MARMARA ÜNİVERSİTESİ, UYGULAMALI BİLİMLER FAKÜLTESİ

DR. ÖĞR.ÜYESİ DEMET ÖZNAZ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ, TEKNİK BİLİMLER MESLEK YÜKSEKOKULU

PROF.DR. NURİYE İŞGÖREN

MARMARA ÜNİVERSİTESİ, TEKNİK BİLİMLER MESLEK YÜKSEKOKULU

DR. ÖĞR.ÜYESİ GÜLHAN ACAR BÜYÜKPEHLİVAN

MARMARA ÜNİVERSİTESİ, TEKNİK BİLİMLER MESLEK YÜKSEKOKULU

Özet

Bu çalışmada tüm dünyada en çok izlenen dijital kanallardan birinde yayınlanan önemli Türk dizi filmlerinden biri olan “Pera Palas’ta Gece Yarısı” dizisindeki ana karakterin giydiği kostümler incelenmiştir.

Türkiye’de radyo ve televizyon yayıncılığının devlet eliyle gerçekleşmesi 1964 yılında kurulan TRT ile başlamıştır. Özel kanalların yayın hayatına başlamasının ardından uydu ve kablo yayıncılığı da gündeme gelmiştir. Günümüze gelindiğinde tüm dünyada dijital yayın platformlarının televizyonların yerine tercih edilir hale geldiği görülmektedir.

Türkiye, dijital yayın platformları açısından zengin bir ülkedir. Türkiye’de şu anda aktif olarak kullanılabilen ücretli platformlar arasında yer alan Netflix’in yapılan araştırmalarda televizyonlardan sonra en çok tercih edilen dijital platformlardan biri olduğu ortaya çıkmıştır.

Akademik çalışmalar içinde dizi ve sinema filmleri birçok açıdan incelenmiştir. Filmlerin ekonomik göstergelerinin incelendiği akademik çalışmaların yanında tüketiciyi etkileme ve pazarlama teknikleri açısından filmlerin yarattığı etkiler de incelenmiştir. Anne ve baba, kadın ve erkek ikilemlerinde karakter analizlerinin de yapıldığı makalelere demografik ve sosyolojik açıdan karakterlerin irdelendiği akademik çalışmalar da eşlik etmektedir. Bu çalışma ile Türk kadın karakterinin moda ile olan ilişkisi Pera Palas’ta Gece Yarısı dizisi ile ortaya konmaktadır.

Tüm dünyada yayınlanabilen dijital platformlardan birinde yayınlanan dizilerden biri olan Pera Palas’ta Gece Yarısı dizisinin tüm bölümleri izlenmiş ve dizide yer alan ana karakterin tüm kostümleri analiz edilmiştir. Elde edilen veriler ışığında dizideki ana kadın karakterin kostüm çözümü ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Dizileri, Pera Palasta Gece Yarısı, Kadın, Moda, Kostüm.

COSTUME ANALYSIS OF FEMALE CHARACTERS IN THE TURKISH TELEVISION SERIES NAMED “MIDNIGHT AT THE PERA PALACE”

Abstract

The aim of this study is to examine costumes worn by the main character in “Midnight at the Pera Palas”, which is one of important Turkish TV series broadcasted on one of the most popular digital channels all over the world.

State radio and television broadcasting in Türkiye started with TRT, the national radio and television channel established in 1964. After private channels started broadcasting, satellite and cable broadcasting also came to the fore. Nowadays, people all over the world tend to prefer digital broadcasting platforms rather than television.

This is also true for Turkey which is a country rich in digital broadcasting platforms. As a digital platform which is subject to subscription fees, Netflix, is being actively used in Turkey where it has become the most popular digital platform after televisions according to the results of surveys carried out in this respect.

Within this framework, TV series and movies have been analyzed under various aspects in academic studies on economic indicators of the films, their influence on the audience and marketing techniques, role models of mother and father, woman and man and dilemmas they are sometimes confronted with as well as the impact of demographic and sociological components on them. This study more particularly sheds light upon the relationship between the Turkish female character and fashion in the series “Midnight at the Pera Palas” which is broadcasted on a digital platform and is accessible all over the world.

To carry out this study, all episodes of the Midnight series were watched and all the costumes of the main character were analyzed. In the light of the data obtained, the costume analysis of the main female character in the series was revealed.

Keywords: Turkish TV Series, Midnight at the Pera Palace, Women, Fashion, Costume.

Giriş

Film ve dizi endüstrisinin son yirmi yılda muazzam değişiklikler geçirdiği görülmektedir. Özellikle dijital platformun etkin olarak yaygınlaşması ve izleyiciler tarafından tercih edilmesi oldukça istikrarlı olan bir yapının çeşitli unsurlarının da değişmesine neden olmaktadır. Bilgi teknolojisindeki gelişmeler, film çekimi, dağıtımı ve tüketimi için yeni yollar açmaktadır (Bug, 2020; 1).

TDK'da dizi filmler sözcüğü, "bölümler hâlinde yayımlanan ve çoklukla aralarında konu bütünlüğü olan film, dizi, televizyon dizisi" olarak tanımlanmıştır (URL 1).

Dijital yayıncılık, televizyon yayını dijital platform üzerinden sağlayan, yani analog olarak elde edilen ses ve görüntüleri internet aracılığıyla alıcılara iletilmesini sağlayan sistemdir. (Ümit ve Sancaklı, 2020; 248). Dijital yayıncılık son yıllarda hızlı bir ivme kazanmıştır. Akıllı telefonlar, tabletler veya akıllı saatler gibi mobil cihazlar internet aracılığı ile videoları sürekli izlenebilir hale getirmiştir (Bug, 2020; 140). Böylece insanlar izlemek için eve bağlı kalmak yerine her yerde istedikleri her şeyi izleme olanağına sahip olmuşlardır. 1997 yılında kurulan Netflix, günümüzde en çok izlenen dijital yayın platformlarından birisidir. Netflix'in akabinde birçok şirket kendi dijital yayın platformlarını oluşturmaya başlamıştır (Ümit ve Sancaklı, 2020; 248).

TDK'ya göre kostüm ise, "Ceket, pantolon ve bazen de yelekten oluşan erkek takım giysisi ve sinema ve tiyatrodaki rol gereği giyilen kıyafetlerin genel adı" olarak iki şekilde tanımlanmıştır (URL 1).

Kostümler, bir film yapımcısının bir hikâye anlatmak için sahip olduğu araçlardan biridir (Landis, 2012; 12). Filmlerdeki kostümler, yönetmen ve senaryonun ihtiyaçlarını karşılamak için tasarımcı tarafından o an için yapılır. Kostüm tasarımı, bir prodüksiyon senaryosu tarafından yaratılan karakterlerin kişiliklerini yansıtan, giysi ve aksesuar yaratma eylemidir. Kostüm tasarımı, saç modeli, makyaj ve sakal dahil olmak üzere bir karakterin genel görünümünü tasarlamayı içerir (Nance, 2009; xiv). "Kostümler film, tiyatro veya dizi film içinde karakterlerin, mekânın üzerindeki ilginin artmasını, izleyicinin kendini o kurgunun içinde bulmasını sağlamaktadır. Aynı zamanda bir karakteri kitap sayfasından çıkararak ve üç boyutlu dünyaya taşıyan bu performans türlerinde kostümler karakterleri biçimlendirerek bir görsel anlatıcı rolünü oynarlar" (Kurland, 2004; 2 aktaran Ziaei, 2014; 7). Bu açıdan önemli bir görev üstlenen kostüm tasarımcısı, oyuncuların bir gösteride

giydikleri giysi ve aksesuarları tasarlayarak her karakterin görünümünü yaratır (Nance, 2009; xiv). İzleyiciyi kurmaca dünyanın içine alabilmek için "oyuncu ile kostüm arasında gerek karakteristik gerekse görsel bakımdan güçlü bir bağ olmalıdır. Çünkü oyuncu rolünü gerçekleştirirken kostümü de onunla hareket eder, onunla mücadele verir, onunla sona ulaşır" (Bellman, 1983:245 aktaran Güzel ve Zor, 2021; 101). İzleme anında filmlerdeki veya dizi filmlerdeki kıyafetler belki çok fark edilmezler ama seyirciyi etkilemek gibi bir özellikleri vardır (Landis, 2012; 11). "Kostümün gerek oyuncuya ve filme gerek iletişime gerekse mesaja sağladığı katkıyı belirgin şekilde ortaya koyabilmek için kostüm üzerinden yaratılan söylemin doğru okunması gerekir" (Güzel ve Zor, 2021; 101) İzleyici filmin dünyasına dalmakta ve kendisini bir karakterle özdeşleştirmektedir. Filmler nasıl hareket edileceğini ve özellikle bu kişi gibi nasıl giyinileceğini göstermektedir. Bu açıdan moda ve filmin ortak noktaları, karşılıklı etkileşimin bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kostüm Tasarımcısı; oyuncu dışında, hikayedeki insanları hayata geçirmekten en çok sorumlu olan kişidir. Kostüm tasarımcısının sanatı, senaryoyu insan yapan eşsiz bireylerin yaratılmasında yatmaktadır (Landis, 2012; 482).



Görsel 1: Blake'in Inés'in kostüm illüstrasyonu



Görsel 2: Goya'nın Hayaletleri'ndeki kostüm



Görsel 3: Pera Palas

Yvonne Blake, modern bir filmde tasarımcının rolünü şöyle açıklamaktadır: "Benim için kostüm tasarımı ve moda çok çok farklı iki unsurdur. Bir insan yaratmaya çalışıyorum. Bu kişinin psikolojisini ve neden bu şekilde giyinmesi gerektiğini inceliyorum. Bir tasarımcının "doğru yapması" gereken o kadar çok şey var ki. Kostümler, senaryonun belirli bir anında karakterin psikolojik, sosyal ve duygusal durumunu somutlaştırır" (Görsel 1-2), (Landis, 2012; 49).

TDK sözlüğünde giyim, “*giyme biçimi*”; giysi ise “*her türlü giyim eşyası, giyecek, elbise, kıyafet, esvap*” olarak tanımlanmaktadır (URL 1).

İnsanın varoluşu ile özellikle dış ortamın etkilerinden korunmak amacı ile başlayan giyinme olgusu; insanın temel ihtiyaçları arasında yer almasına rağmen, günümüzde giyimin yalnızca “korunmak, örtünmek” değil de “farklı olmak amacı ile giyinmek” olarak görülmesi üzerine moda kavramı ortaya çıkmış ve birlikte anılır olmaya başlamıştır (Öndoğan ve Öndoğan, 2021; 11). Giysi, iklim şartlarına uyum ile birlikte fonksiyonel açıdan kullanan kişi için önemli olup, günümüzde insan ile paralel bir şekilde önemli evrimlerden geçerek bazen tehdit ve baskı, bazen de özgürlük simgesi olarak kullanılarak, sistemi zorlar hale getirilmiştir (Çeliksap, 2015; 62).

TDK’ye göre moda; “*belirli bir süre etkin olan toplumsal beğeni, bir şeye karşı gösterilen aşırı düşkünlük durumunu ifade etmek için veya başka bir ifadeyle değişiklik gereksinimi veya süslenme özentsiyle toplum yaşamına giren geçici yenilik ve toplumsal beğeni*” durumunu ifade etmek için kullanılmaktadır (URL 1).

Moda terimi çok geniş bir referans çerçevesine sahip olmasına rağmen, moda endüstrisi öncelikle giyim, aksesuar ve ayakkabı tasarımı, üretimi, satışı ve tanıtımı ile ilgili işletmelere odaklanma eğilimindedir. Giyim, medyada moda konularını ifade etmek için kullanılan en yaygın araçtır (Öndoğan ve Öndoğan, 2021; 12). Moda kavramı; doğrudan giyimle ilişkilendirilse de sadece giyimle ilgili değildir. Toplumun belirli bir kısmı tarafından paylaşılan ortak zevklerin, geçici yaşama ve hissetme biçimlerinin, zamanla daha geniş topluluklarda, sunulan yeni biçimlere özendiren, kendini adapte etmeyi sağlayan, taklit edilmeye ve uyumlandırılmaya çalışılan, belirli alanlarda toplumsal davranış, düşünce veya kullanımların değişim sürecidir (Öndoğan ve Öndoğan, 2021; 16). Dar anlamıyla Moda, bir dönemin maddi kültürünü; giysi, şapka, ayakkabı, aksesuar, mimari, renk, eşya, teknoloji gibi yaşam alanlarında dönemi yaşayanların ekseriyetle izlenebilecek sosyo psikolojik eğilimlerin tümünü kapsamaktadır (Çepni, 2019; 6).

Çalışmada yer alan dizinin ana mekânı olan Pera Palas Oteli ise; İstanbul’un en ihtişamlı yapılarından biridir. Otelin yapımı 1982 yılında başlamış ve Ekim 1983 yılında açılmıştır (Görsel 3). İstanbul’da Osmanlı sarayları dışında elektrik verilen ilk yapıdır. Ayrıca ilk elektrikli asansöre ve sıcak suya sahip olması da önemli bir özelliğidir. Atatürk’ün 101 numaralı odada uzun süre kalması sebebiyle doğumunun 100. yılında bir müze oda haline getirilmiştir.

Bu niteliği nedeniyle, Pera Palace bir “müze-otel” konumundadır (Ayan). Jak DeLeon’un Pera Palas oteli hakkında yazdığı kitap, İngilizce ve Türkçe olarak sadece 500 adet basılmıştır. Pera Palas’ın sadece tarihte değil aynı zamanda sanatta ve edebiyatta da yeri olmuştur (Hakikatler, 1991).

1. Giyim ve Moda

1900’lerin başlarında; sanayileşmenin getirdiği yeniliklerle birlikte gelir düzeyinin artması, orta sınıfın yaşam koşullarının iyileşmesi gibi etkenlerle farklı bir yaşam stili ortaya çıkmıştır. Buna bağlı olarak kadın kıyafetlerinde tasarım eğilimleri değişmiş, önceki yüzyılın kabarık etekleri ve ağır kumaşlarının yerini hareketli yaşam şekline uyum sağlayabilen hafif kumaşlardan üretilmiş giysiler almıştır. (Görsel 4) Bu yıllardaki politik, teknolojik ve toplumsal alanlarda yaşanan köklü değişimlerle sosyalizm ve liberalizm akımlarındaki gelişmelerin modaya etkileri görülmeye başlamıştır.

Elbiselerin yakaları, sırt ve ön yaka kısımları eşit açıklıkta bırakılarak, kenarları dantel veya tül fırfırlarla süslenmeye başlanmıştır. Etekler ilk başlarda diz hizasına kadar düz inerken, dizden aşağı pileti ya da büzgü ile çan şeklini almıştır. Sonraları etek-ceklet, etek-bluz gibi iki parçadan oluşan kadın giyimi moda olmuştur. Giysilerin formları daha düz, arka etek boyları ise daha kısa dantel, şifon gibi malzemelerin kullanımıyla da giysiler çeşitlenmiştir. (Görsel 5), (Çepni, 2019; 20).



Görsel 4: 1900’lerde Kadın Modası



Görsel 5: 1910’larda Kadın Modası



Görsel 6: 1920’lerde Kadın Modası

Dönemin üst giyim parçalarının en belirgin özelliği, dantel, boncuk işlemleri ve fırfır şeritlerin kullanımı ile zenginleştirilmiş görünüm olmuştur. Göğsü daha şişkin gösteren önden kabarık bluzlarla birlikte korseler giyilmiştir. Yakalar hafif kumaşlarla veya dantelle yükseltilmiştir (Görsel 6). Geniş siperlikli şapkalar tüylerle süslenmiş, zaman zaman bu tüyler siperlikleri örtecek derecede fazla kullanılmıştır. İlerleyen yıllarda şapkalar küçülse de

tüy kullanımından pek vazgeçilmemiştir. Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında; sanayileşmenin etkileriyle kadınların iş yaşamına katılımı, sosyalleşme, kentleşme, savaş, özgürleşme, bağımsızlık hareketleri gibi etkilerle dönemde kadın modası değişime devam etmiştir. Bu değişim ile giysiler, günlük yaşama uyumu kolaylaştıracak formlara dönüşmüştür. Bu dönemlerde Osmanlı İmparatorluğu'nda saray veya çevresine mensup Türk kadınlarının kıyafetlerinde, 1800'lü yılların ortalarında başlayan batılılaşma hareketlerinin etkileriyle, batılı tarzda kıyafetler sınırlı da olsa görülmektedir.

2. Metodoloji

Bu çalışmanın amacı, 2022 Türk yapımı olan Netflix'in "Pera Palas'ta Gece Yarısı" adlı dizisini kostüm tasarımı açısından incelemektir. Türk dijital platformlarında yayınlanan bu dizi kaliteli bir tarihi ve dram türünü temsil etmektedir. Bu tür yapımlarda kostüm ve moda gösterilen özen oldukça önemlidir. Bu nedenle bu çalışmada da konu edilen kostümlerin özellikleri ile o kostümleri giyen oyuncuların giysiyle uyumlarının incelenmesinin hem kostüm tasarımcılarına hem de bu konuda çalışmalar yapan araştırmacılara faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda "Pera Palas'ta Gece Yarısı" dizisinin baş kadın oyuncusunun sekiz bölüm boyunca giydiği tüm (13) kostümler incelenmiştir.

Hikâye aynı zamanda Charles King'in "Midnight at the Pera Palace" adlı romanının uyarlamasına dayanmaktadır. Senaryo, kitabın aksine kurgusal bir dünyada geçmektedir. Dizinin yayınlanmaya başlaması ile birlikte roman ve film karşılaştırmalı olarak incelenmeye başlanmıştır. Cumhuriyet gazetesi; "Kitap Türk, Kürt, Alevi, Sünni, Rum, Ermeni ve Hıristiyan ayrımı olmaksızın dönemin İstanbul'unda tüm halkın birlikte uyumla yaşadığı, her kültürün geleneğinin bir diğeriyle birlikte yer aldığı günlük yaşamın ve tüm bileşenlerin etkisiyle ortaya çıkmış karma bir dili olan dönemin İstanbul'unu' büyüleyici bir analiz yöntemi ile anlatıyor." ifadeleri ile desteklemektedir (URL 2). Filmin geçtiği zaman dilimlerinde moda, eğlence, partiler ve savaş inanılmaz derecede zengin bir kurgu, dekor ve kostüm ile karakterize edilmiştir. Filmdeki atmosfer izleyicileri oldukça etkilemektedir.

Tablo- 1: Pera Palas'ta Gece Yarısı Dizisi'nin Künyesi

Format	Tür	Uyarlama	Senarist	Yönetmen	Başrol	Görüntü Yönetmeni	Sanat Yönetmeni
İnternet dizisi	Dram/Tarihi	Charles King'in "Midnight at the Pera Palace	Elif Usman	Emre Şahin, Nisan Dağ	Hazal Kaya, Tansu Biçer, Selahattin Paşalı	Cilint Lealos	Eray Bintaş
Kostüm Tasarımı	Prodüksiyon Tasarımı	Mekân	Sezon / Bölüm Sayısı	Gösterim Süresi	Yapım Şirketi	Yayın Tarihi	
Çevren Sarayoğlu	Zeki Sarayoğlu	Pera Palas, İstanbul, İzmit (Sekapark)	1 / 8	45 dakika	Karga Seven Pictures	3 Mart 2022	

Dizi, genç bir gazeteci olan Esra'nın Pera Palas Otelinin 130. yılı ile ilgili bir yazı hazırlanmasının istenmesiyle başlar.

1. Bölüm Yolculuk: Pera Palas Otelinin tarihini araştırmakla görevlendirilen gazeteci Esra, gizemli bir şekilde oteldeki zaman tüneline 1919 yılına gider ve tesadüfen Atatürk'e yapılacak olan korkunç bir plandan haberdar olur.

2. Bölüm Kökler: Peride'nin yerine geçen Esra, onun amacını gerçekleştirerek tarihin akışını düzeltmek için işe koyulur. Bu arada peşindeki Halit'i savuşturmanın bir yolunu bulmalıdır.

3. Bölüm Gizli: Peride'nin günlüğünde yazarları Esra'ya anlatan Ahmet, otelin sırlarını öğrenmek için Dimitri'yi bulmalıdır. Fahrettin ise George'un hain planlarını Esra'ya açıklar.

4. Bölüm Mefkud: Dimitri, Ahmet'i tuzağa düşürür. Esra suikast planını öğrenebilmek için bir dümen çevirir ve Mustafa Kemal'i uyarır. Fakat George, Esra'yı can evinden vurur.

5. Bölüm Men Dakka Dukka: Ahmet, Dimitri'nin gizli hazinesini ele geçirir. George baskıyı arttırırken Esra, Halit'i gizlice izler ve onun gerçek yüzünü görür. Ahmet geçidin tehlikelerini öğrenir.

6. Bölüm Hayat-ı Memat: Halit yaşam mücadelesi verirken Ahmet'in varlığı da tehlikeye girer. Her ikisini de kurtarabilmek için zamanda seyahat eden Esra tanıdık simalarla karşılaşır.

7. Bölüm Yüzleşme: Esra, Dimitri'nin iddiası konusunda Halit'le yüzleşir. Bulunan bir delil sayesinde Peride'nin gerçek katilinin kim olduğu anlaşılır. George, Halit'e tezgâh kurar.

8. Bölüm Zenberek: Sonya geçmişini değiştirmenin yolunu bulur. Esra, George'a tuzak kurar ve Reşat'tan yardım ister. Önemli bir görevi yerine getiren Esra tüm sevdikleriyle vedalaşır.

3. Bulgular

3.1. Birinci Bölüm “Yolculuk”



Görsel 7: Gazeteci Esra'nın kostümü, 2022

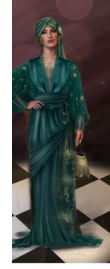


Görsel 8: Gazeteci Esra'nın kostümü, 1919

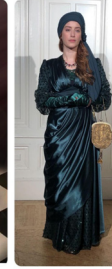


Görsel 9: Gazeteci Esra'nın kostümü, 1919

Birinci bölümün ilk kostümü Gazeteci Esra'nın kostümüdür (Görsel 7-8-9). Dizinin farklı bölümlerinde yapılan geri dönüşlerde bu kostüm zaman zaman karşımıza çıkmaktadır. Oversize formda ve diz altı boyda olan gri kaşe palto düğmesizdir. Paltonun cepleri yan dikişlerinden çıkmaktadır, arka ortası çift iğne dikişli olan palto düz kesimli, ceket yakalı ve takma kolludur. İçine giyilen beyaz triko kazağın önü ve arkası V yaka dekolte formda, arka tarafta ise bir yaka bandı mevcuttur. Kol uçları neredeyse parmaklarının arasına girecek kadar uzanan kazağın kol ağzı lastikleri ise oldukça deforme olmuş ve esnemiştir. Kazağın beli pantolonun içine sokulmuştur. Lacivert denim bol pantolon spor modelde, üstten cepli, paçaları sökük püsküllü ve oldukça uzundur. Pantolonun belinde kızıl kahverengi kalın ve büyük tokalı spor kemer bulunmaktadır. Beyaz yüksek platform tabanlı bağcıklı spor ayakkabı ile hardal rengi çapraz takılan büyük deri çanta giysi tamamlayıcısı olarak kullanılmıştır. Renkli doğal taşlardan kolye, halka altın küpe, sol elinin orta parmağında siyah akik taşlı altın yüzük, sağ elinin işaret parmağında yeşil taşlı, orta parmağında ise siyah taşlı altın yüzükler kostümü tamamlamaktadır.



Görsel 10: Feride'nin Kostümü, 1919. Çevren Sarayoğlu'nun tasarımı ve uygulaması



Görsel 11: Peride'nin kostümü, 1919



Görsel 12: Peride'nin kostümü, (Esra'nın üzerinde) 1919

Birinci Bölümün ikinci kostümü Peride'nin kostümüdür (Görsel 10-11-12). Kostüm iki ayrı elbiseden oluşmaktadır. İç kısımda giyilen elbise yeşil payetli kumaştan üretilmiştir. Oldukça uzun olan elbisenin arkasında yaklaşık 50 cm uzunluğunda bir kuyruğu da bulunmaktadır. Elbisenin kol ağzı lastik ile büzülerek balonumsu form kazandırılmıştır. Üstte giyilen dar kesimli elbise ise yeşil saten ve dantelden oluşmaktadır. Dantel, elbisenin kollarında kullanılmıştır. Kollar, içinden başka bir giysinin giyilmesine olanak tanıyacak kadar bolluğa sahiptir. Kolun uç kısımları oldukça bol formda estetik görüntü sağlayacak bir kesime sahiptir. Kostümün belinde yer alan yeşil şifon korsaj kemer yaklaşık 15 cm genişliğindedir. Kemer ile giysinin anvelop kapaması sağlanmaktadır. Üst beden, içerideki giysiyi gösterecek kadar derin göğüs dekoltesine sahiptir. Omuzda yer alan beş adet küçük pile ile yapılan drapaj giysinin göğsü tamamen sarmasına ve estetik bir form kazanmasına olanak tanımaktadır. Giysinin yaka kenarları pul ve boncuklardan oluşturulmuş sutaşı ile çevrelenmiştir. Korsaj kemer sol tarafta kapama işlemini gerçekleştirirken etekte sekiz adet büyük pile ile yapılan drapaj etek kısmına bolluk kazandırmıştır. Drapajın altından iç kısımdaki payetli elbisenin görünür olması da estetik açıdan kostüme katkı sağlamaktadır.

Kapama işleminde kullanılan kapama aracı altın taşlı bir broştur. Başında kullanılan bone de iç elbisede kullanılan yeşil payetli kumaştan üretilmiştir. Bonenin üzerine drapaj ile sarılan şifon kumaş da korsajda kullanılan şifon kumaş ile aynıdır. Şifon kumaşın etrafında yer alan sutaşı da elbisenin yaka çevresinde kullanılan ile aynıdır. Yeşil uzun saten eldiven üzerine takılan yüzük, kolye ve küpe ile takımdır. Takılar yakut ve elmas taşlarla bezenmiştir.

Sol bilekte yer alan bilezik saçta yer alan toka ile benzerdir. Kostümü tamamlayan çanta ve ayakkabısı dore, çorap ise siyah danteldendir. Bu kostüm dizinin farklı kısımlarında tekrar tekrar görüntüye gelmektedir. Giysinin dış mekanlarda kullanılması sırasında üzerine giyilen dış giysi yeşil kadife kumaştandır.

3.2. İkinci Bölüm “Kökler”

İkinci bölümün ilk kostümü Esra'nın Peride kimliği ile giydiği ilk kostümdür. Uzun giyside gece mavisi saten, kadife, devore kadife ve şeffaf şifon kumaşlar kullanılmıştır. Şifon kumaş giysinin ön ve arka roba kısımlarında kullanılmıştır. Giysinin içinde yer alan askılı gece mavisi saten iç elbise giysinin sırt ve göğüs dekoltelelerini kamufle etmektedir. Giysinin yakası havuz yaka formundadır. Bedeni devore kadife kumaştan üretilen üst elbisenin arkasında kalça hattına kadar alttan delikli siyah inci düğmeler yer almaktadır. Belden kesikli elbisenin belinde yaklaşık 10 cm genişliğinde kadife kumaştan korsaj kemer yer almaktadır. Penslerle bedene oturarak diz üstü hizasına kadar inen elbisenin etekleri evaze formdadır ve evazelik arkada kuyruk oluşturacak şekilde devam etmektedir. Elbisenin etekleri oldukça uzundur. Takma kollu olan elbisede kollar da bedendeki evaze forma eşlik eder bir durumdadır ve kadife kumaştan üretilmiştir. Boynundaki inci kolye, kulağında inci küpe bir uyum içindedir.



Görsel 13: Peride'nin Yatak Kıyafeti. Çevren Sarayoğlu'nun tasarımı ve uygulaması



Görsel 14: Peride'nin ikinci bölümde giydiği kostüm. Çevren Sarayoğlu'nun tasarımı ve uygulaması

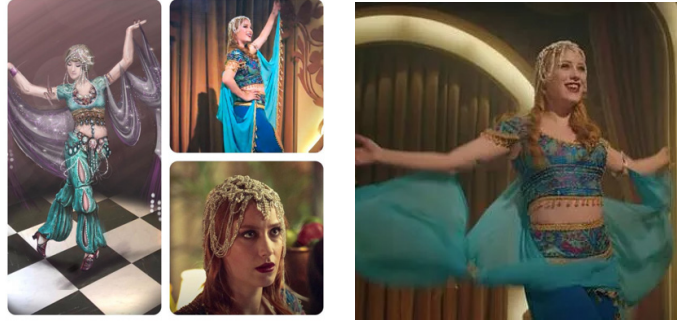
Bu bölümün ikinci kostümü bir bütünlük göstermeyen yatak kıyafetidir ve gecelik ile sabahlıktan oluşmaktadır (Görsel 13). Giysi, Esra'nın Peride kimliği ile giydiği ikinci kostümdür. Gecelikte yer alan süslemeler dantel

ile sağlanırken bu durum sabahlıkta farklı bir kumaş yapısı olan brode ile sağlanmıştır. Her iki giysi de giyenin vücut formunu iyi gösteremeyecek derecede fazlasıyla boldur. Gecelikte kullanılan inciler giysinin gelir düzeyi yüksek hedef kitleye sunulmasında anlamlı bir destek sağlamaktadır.

Peride'nin ikinci bölümde giydiği üçüncü elbise siyah renktedir (Görsel 14). Elbise, üzeri şerit kurdele ve pullarla işlenen şifon kumaştan üretilmiştir. Elbisenin şal yakası ve korsaj kemerinde saten kumaş kullanılmıştır. Elbisenin üst kısmı ten rengi saten kumaş ile astarlanırken, şifon kumaşın altında estetik bir fon hazırlayarak işlemeyi belirgin hale getirmiştir. Alt kısmında kullanılan astar ise siyah satendir. Korsaj kemerin üzerinde ve yaklaşık 20 cm genişliğindeki saten manşet üzerinde yer alan top düğmeler giysiye şıklık kazandırmıştır. Takma kollar manşet ile bileği sarmaktadır. Korsaj kemerin çevresinde yer alan iki sıra kurdele de korsajı belirginleştirirken işlemlerle de uyumluluğu sağlamıştır. Korsajın ucundan başlayan ve iki yana kalça hizasına doğru bedeni çapraz geçip baldır hizasında arka ortada buluşan püskül şeritler altın sim iplikten üretilmiştir. Elbisenin belden aşağı doğru inen kısmı oldukça geniş bir evaze formdadır ve arka kısımda yaklaşık diz hizasından başlayan kuyruk formu elbisenin alt kısmındaki bolluğu arttırmaktadır. Siyah safir küpeler ile kolye ve yüzük bir bütünlük içindedir. Siyah transparan eldiven elbisenin kollarının içine kadar uzanmaktadır. İnce zincir kordonlu küçük çanta da altın rengindedir. Giysinin üst bedeni ve bel kısmı oyuncunun beden formuna uymadığı için oldukça uzun, dar ve yer yer oluşan pot görüntüsü ile karakterin ihtişamını gölgelemektedir.

3.3. Üçüncü Bölüm “Gizli”

Peride'nin kabare oyuncusu kimliğinde giydiği iki parçalı kostüm mavi ağırlıktadır (Görsel 15-16). Alttaki mavi şalvar pantolonun kemeri, üst bedende kullanılan mavi ağırlıktaki desenli kumaştan üretilmiştir. Kalın şifondan üretilen şalvar pantolon dizlerden ve ayak bileklerinden büzülürken vücudu ustalıklı sarmaktadır. Kollardan tutturulmuş turkuaz mavisi şifon kumaş da desenli kumaşın içindeki mavi renklerden biri ile uyum içindedir. Şifon kumaşın etrafı altın renkli simli püskül ile çevrilmiştir. Aynı püskül bluzun kol ağızlarını da çevrelemektedir. İncilerin de süslemeye sağladığı katkı bluzun yakasında ve pantolonun üzerinde oluşturulan boşlukların etrafında görülmektedir. Başta bir bone edasında file gibi kaplayan sim iplikler de incilerle süslenmiştir. Hafif topuklu ve burnu sivri ayakkabılar da altın renktedir. Dış mekâna çıkışta siyah bir pardösü ile giysi tamamlanmaktadır.



Görsel 15: Peride'nin kabare kostümü. Çevren Sarayoğlu'nun tasarımı ve uygulaması

Görsel 16: Peride'nin kabare Kostümü, 1919 Çevren Sarayoğlu'nun tasarımı ve uygulaması

Peride'nin üçüncü bölümde kabare oyuncu kimliğinde giydiği ikinci elbise altın renginde pul ve payetlerle desenlendirilmiş dantel kumaştan üretilmiştir (Görsel 17-18). V yakalı kısa kollu olan elbisenin boyu da baldırın üzerinde bitecek kadar kısadır. File çorapların rengi de giyside olduğu gibi altın rengindedir. Giysi, dirseğin üstüne çıkacak kadar uzun kırmızı saten eldiven ile tamamlanmıştır. Bilekten bağlı ve ince topuklu olan ayakkabıda da başındaki bone şapkada da eldivenle aynı tonlardaki kırmızı rengin kullanılmasıyla kostümün bütününe görsel destek sağlanmıştır. Küpe, yüzük ve zincir kolye altındır. Dış mekâna çıkışta giysinin üzerine siyah pardösü giyilmektedir. Pardösünün yakası kadife bedeni ise jakarlı kumaştan üretilmiştir. Pardösünün genel formu, bedenın kıvrımlarını belli etmeyecek bolluktur. Boynundan sarkan ve başörtüsü yerine kullanılan şal, küpür danteldir.



Görsel 17: Peride'nin ikinci Kabare Kostümü, 1919



Görsel 18: Peride'nin ikinci kabare kostümü. Çevren Sarayoğlu'nun tasarımı ve uygulaması

3.4. Dördüncü Bölüm "Mefkud"

Peride'nin dördüncü bölümde giydiği kostüm etek, bluz, pardösü ve yaşmaktan oluşmaktadır (Görsel 19). Bluzun geneli krem rengi dantelden, ön kısmında bulunan roba ise şifon kumaştan üretilmiştir. Roba ince nervürler ile bluzun şık görünmesini sağlamıştır. Bluzun yakası ve kol uçları fırfırlıdır. Robanın üzerinde bulunan kapama kısmında ve kollarda kullanılan düğmeler top formunda alttan delikli inci düğmedir. Takma kol formunun kullanıldığı bluzda kolların bolluğu bedene küçük pileler ile oturtulmuştur. Ön bedendeki bolluk da göğüs üzerindeki küçük pileler ile göğüs pensine ihtiyaç olmadan robayla bütünleşmesini sağlamıştır.



Görsel 19: Peride'nin dördüncü bölümde giydiği kostüm. Çevren Sarayoğlu'nun tasarımı ve uygulaması

Bluzun belinin içine sokularak giyildiği eteğin kumaşı genellikle erkek takım elbiselerinde kullanılan renkli ipliklerle dokunarak nefsi yeşil tonlarında desenlendirilen yünlü kumaş çeşitlerinden biridir. Yüksek korsaj kemerli eteğin ön kısmında ince biyelerle çapraz şekilde yapılan bağlamalar şık bir kemer görüntüsü yaratmaktadır. Eteğin ön kısmında her iki yanda yer alan pili kaşenin başlangıç noktası yaklaşık olarak oturma yüksekliği hizasındadır. Hem piliyi sağlamlaştıran hem de estetik görüntüye katkı sağlayan üçgen şeklindeki deri parçaları pililerin başlangıç noktalarında yer almaktadır. Ayrıca her iki pilinin üzerinde alttan delikli deri görünümlü ikişer düğme de bulunmaktadır. Elbisenin iç astarında kullanılan dantel, krem renktedir ve zaman zaman görünmektedir. Dış mekâna çıkarken bir önceki giyside kullanılan ferace benzeri pardösünün üzerine kalın şifondan üretilmiş yaşmak takılarak kostüm tamamlanmıştır.

Dördüncü bölümün ikinci kostümünün iç giysisi dizinin diğer sahnelerinde görülemediği için bu kostümde dış giysi olarak kısa bir pardösünün iç kısmında ise şalvarımsı etek ile bluzun kullanıldığı düşünülmekte ancak iç giysinin tam tanımlaması yapılamamaktadır (Görsel 20). Bluzun bir önceki kostümün bluzu olduğu yaka ve kol uçlarından çıkan fırfırlı dantel kumaş görüntülerinden anlaşılmaktadır (Görsel 21). Hâkim yakalı ve asimetrik kapamalı olan manto formundaki dış giysi siyah jakar desenli kumaştan üretilmiştir. Giysinin yaka dahil tüm kenarları petrol yeşili renkteki biye ile çevrilmiştir. Sol tarafındaki yakanın üst kısmında, kemerde ve üçgen formlu arka robasındaki nakış da siyah iplik ile yapılmıştır.



Görsel 20: Peride'nin dördüncü bölümde giydiği ikinci kostüm. Çevren Sarayoğlu'nun tasarımı ve uygulaması



Görsel 21: Peride'nin dördüncü bölümde giydiği ikinci kostüm, 1919

Yaklaşık 12 cm genişliğindeki kemer ile şekillendirilen dış giysinin ön orta uzunluğu oturma yüksekliği hizasından başlayıp arka ortada baldır hizasına kadar vücudu çevreleyerek inmektedir. Arka uçtaki sivrilik diğer giysilerde kullanılan kuyruk formunu hatırlatmaktadır. Önde 20 cm genişliğinde ve iç eteğin boyuna yakın uzunlukla bir kumaş bel kemerinden aşağı doğru sarkmaktadır. Peride'nin dizide giydiği tüm kostümler içinde en kısa olanı bu kostümdür. Kollarında yaklaşık 20 cm genişliğinde manşetler yer almaktadır. Manşetlerde kullanılan düğmeler de giysinin ön kısmında ikişer ikişer yerleştirilmiş olan kapama düğmeleri ile aynıdır. Düğmeler kendi kumaşından kaplanmış ve alttan delikli formdadır. Etekte kullanılan saten kumaş biye rengine uyum sağlayacak şekilde yeşil renkte seçilmiştir. Her iki yanda baldır genişliğindeki boşluğun arası kapatılarak giysinin formu etekten şalvara doğru geçiş yapmıştır. Her iki bacağın dış kenarlarına gelecek şekilde giysinin yan kısımlarında küçük inci düğmeler ile süsleme yapılmıştır.

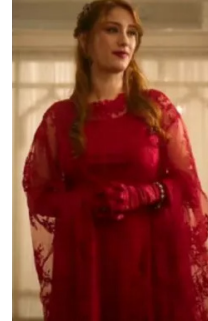
Ayağındaki botların konçları eteğin uçlarına erişecek kadar uzundur. Siyah kaşe kumaştan üretilen kenarları kıvrık şapkanın süslemelerinde giysinin rengindeki biyeler kullanılmıştır.

3.5. Beşinci Bölüm “Men Dakka Dukka”

Beşincibölümün ilkkostümü etekve bluzdan oluşmaktadır. Bordorenkteki dar formlu etek kaşe kumaşındandır. Krem renkli bluzda ise dantel ve kalın şifon kumaşları birlikte kullanılmıştır. Dantel, bluzun ön robasında kullanılmıştır. Bluzun yakası ve kol uçları fırfırlıdır. Kollardaki yaklaşık 20 cm genişliğindeki manşetler bol formdaki kollara çok şık bir hava kazandırmaktadır. Manşetler üzerinde sıralanan düğmeler ise alttan delikli top formunda inci düğmelerdir.

Dar formdaki eteğin geniş kemeri üzerinde renkli işlemler yer almaktadır. Eteğin kalça hizasında arka ortadan başlayan kuyruk aşağı doğru inerken genişleyerek eteğin ergonomik hale geçmesine katkı sağlamaktadır.

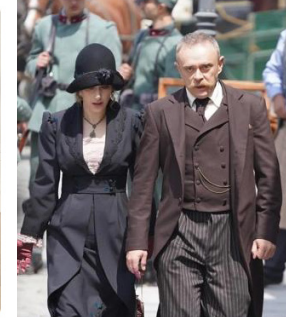
Beşinci bölümün ikinci kostümü kırmızı dantel kumaştan yapılmış uzun bir elbisedir (Görsel 22). Dantel kumaş elbisenin beden kısımlarında yine aynı renk saten kumaş ile desteklenerek kullanılmıştır. Elbisede kapama aracı saten kumaş ile kaplanmış alttan delikli top düğmelerdir. Brit ilikler de saten kumaştan üretilmiştir.



Görsel 22: Beşinci bölümün ikinci kostümü



Görsel 23: Peride'nin yedinci ve sekizinci bölümde giydiği son kostüm. Çevren Sarayoğlu'nun tasarımı ve uygulaması



Görsel 24: Yedinci ve sekizinci bölüm kostümü

Sadece dantel kumaşın kullanıldığı kol bedene düşük modelde takılırken kol ağzına doğru genişleyerek giysiye hoş bir hava kazandırılmıştır. Oldukça dar ve beli kalın olan giysi, oyuncunun göğsünü olduğundan daha büyük

göstermektedir. Elbisenin üst bedeni gereğinden fazla uzundur. Bu nedenle belden yukarıda kalan kısımda katlar halinde potlukları görülmektedir. Elbisenin etek ve kol boylarının çok uzun olması nedeniyle oyuncu eteklerini toplamak zorunda kaldığından kollarını kolaylıkla kullanamamaktadır. Eldivenlerinin de oldukça büyük olması ergonomik hakimiyeti zorlaştırmaktadır. Başındaki ters taç, küpeler ve kırmızı saten eldiveninin üzerine takılan yüzük, bilezikte de olduğu gibi elmas taşlarla süslenmiştir.

3.6. Altıncı Bölüm “Hayat-ı Memat”

Altıncı bölümün kostümü pardösü, bluz, yelek ve harem pantolondan oluşmaktadır. Krem rengindeki dantel eldivenler dantel bluz ile hoş bir uyum içindedir. Pardösüde krem ve bordo renkli gabardin kumaşlar birlikte kullanılmıştır. Pardösünün genelinde krem renk kullanılırken yaka ve kol manşetinde bordo renk tercih edilmiştir. Kostümün tüm parçalarında kullanılan biyede de iki renk kullanılmıştır. Biyeler, kreme-bordo bordoya-krem eşleştirmesi yapılarak zıt şıklığı sağlamıştır. Kostümün genelinde kullanılan nakışlar çift kat şal yakanın, kol manşetleri ve kemer üzerinde de kullanılmıştır. Nakış ipliklerinin renkleri de zemin kumaş ile aynı renk olarak tercih edilmiştir. Takma kollar küçük pliler ile bedene oturtulmuştur.

Beline kadar açık olan pardösünün yakasından içerideki yelek ve bluz açıkça görülmektedir. Yaklaşık 15 cm genişliğindeki kemerin etrafı bordo biye ile çevrilmiş ve pardösünün beline üstten yerleştirilerek üzerine takılan bir kemer hissini yaratmıştır. Kemerin üzerinde ve eşit aralıklarla aşağı doğru devam eden şerit bantlı kapamalarda da bordo renk gabardin kumaş kullanılmıştır. Bantların üzerine açılan ilikler ve kullanılan düğmeler krem rengindedir. Ön kapamada kullanılan şerit bantlar, arkada belden başlayıp aşağı kadar inen yırtmacın üzerinde de görülmektedir. Pardösünün beli, bel pensi hizasına yerleştirilen ikişer açık pile ile toplanmıştır. Diz hizasına kadar uzanan pardösünün etek uçları oval olarak şekillenmektedir.

Yelek ve pardösüde kapama aracı olarak alttan delikli inci top düğmeler ve brit ilik kullanılmıştır. V yakalı yeleğin etek uçları da pardösünün etek uçlarına uyum sağlayacak şekilde oval formda tasarlanmıştır. Yeleğin bedene oturtulması kuplarla sağlanmıştır. İlik ceplerde kullanılan biyeler kostümün tamamında kurgulanan kontrastlık ilkesine uygun olarak bordo renktedir.

Hâkim yakalı bluz saten ve dantel kumaşları ile üretilmiştir. Bluzun bedeni ve kollarının üst kısmında saten, roba ile kolun alt kısmında ise dantel

kullanılmıştır. Fırfırlı kol uçları kolun bilekte lastik ile büzülmesiyle elde edilirken kullanılan dantel hoş bir döküm oluşturmaktadır.

Bu kostümde de dördüncü bölümde kullanılan şalvarımsı eteğe benzer bir giysi kullanılmıştır. Paça gibi oluşan kısımda yine alttan delikli krem renginde inci top düğmeler süs amaçlı kullanılmıştır. Bordo renkli şalvarımsı eteğin sağ önünde kullanılan kup ile eteğe bolluk kazandırılmıştır. İki renkli deri ayakkabı yine dördüncü bölümde kullanılan kostümün bir parçasıdır. Boncuklarla işlenmiş dantel çantada uzun zincirli sap kullanılmıştır. Uygun renkteki çiçek ve otrişle süslenen kaşe şapkada da kostümün genelinde tercih edilen biyeler kullanılmıştır. Bu bölümde gazeteci Esra, Peride kimliğiyle sırası ile 1917, 1918, 1942 ve 1919 yılları arasında aynı giysi ile dolaşmaktadır.

Kostüm oyuncunun omuzlarından oldukça büyüktür. Karakter dönemin (1918) oldukça zengin ve önemli bir kimliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Dönemde seri üretim olmadığı için kişiye özel ısmarlama giysiler üretilmektedir. Burada beklenen karakterin oldukça şık kostümlerle desteklenmesidir. Oysa dizinin tamamında kullanılan tüm kostümlerin oldukça iyi tasarlanmış olan modellerinin oyuncunun beden formu ve ölçüleri ile uyumlu olmaması nedeniyle karakterin doğru ifade edilmesini güçleştirmektedir.

3.7. Yedinci Bölüm “Yüzleşme” ve Sekizinci Bölüm “Zenberek”

Yedinci ve sekizinci bölümlerde kullanılan kostüm dizinin son kostümüdür (Görsel 23-24). Kostüm, siyah krep kumaştan üretilen pardösü ile etek ve dantel bluzdan oluşmaktadır. Şal yakalı pardösünün boyu baldır hizasında sonlanmaktadır. Diğer kostümlerde olduğu gibi belde bir kemer ile kapamanın gerçekleştiği giyside etek uçları oval formdadır. Kol evinin etrafına dizilen ve kemerin her iki yanında ikişer adet yer alan parlak düğmeler ile giysiye şıklık kazandırılmıştır. Kollar büzgü ile kabartılarak bedene oturtulmuştur. Dirsekten başlayan yırtmacın etrafı aynı yaka etrafında da olduğu gibi siyah sutaşi ile süslenmiştir. Dar etek oldukça uzundur. Kare yaka dantel bluz krem renktedir. Kollardaki manşette alttan delikli inci top düğmeler kullanılmıştır. Kol uçları bol büzgülü fırfırla süslenmiştir.

Bordo renkli dantel eldiven ile boncuklarla püsküllerin oluşturulduğu bordo dantel çantanın sapı uzun zincirdir. Dördüncü bölümdeki kostüm

tamamlayıcı şapka bu kostümün de tamamlayıcı unsuru olarak kullanılmıştır. Ayakkabılar çift renklidir ve deridir. Boynundaki kolye, küpeler ve eldiven üzerine takılan yüzük yakut taşlarla bezenmiştir. Diğer kostümlerde olduğu gibi bu kostümün parçalarının da oyuncunun beden ölçülerine uygun olmaması karakterin güçlü olarak ifade edilmesini zorlaştırmaktadır. Tüm kostümlerde dış mekâna çıkarken genellikle ferace benzeri pardösü ve yaşmak ya da bone şapka kullanılmaktadır.

Sonuç

Başrollerinde Hazal Kaya, Selahattin Paşalı ve Tansu Biçer'in yer aldığı "Pera Palas'ta Gece Yarısı" dizisi seyirciyle 3 Mart 2022'de buluşmuştur. Bu buluşmanın ardından dizinin aldığı övgüler, başarı kaynaklarının en büyüğünün set ve kostüm tasarımına gösterilen özen olduğunu ortaya koymuştur. Büyük bütçeli yapımların gerçekleştirilmesine olanak tanıyan Netflix yapımlarının genelinde olduğu gibi "Pera Palas'ta Gece Yarısı" dizinde de zengin oyuncu kadrosu, anlamlı dekor ve kostümlerle İstanbul'un ruhu tam anlamıyla yansıtılmıştır. Özellikle dönem filmlerinde yer alan tüm oyuncuların alelade kıyafetler ile kamera karşısına geçmemeleri beklenmektedir. Tüm oyuncular için ilgili döneme ait kostüm ve aksesuarların tasarlanması, üretilmesi ve giydirilmesi gerekmektedir.

Bu filmin iki yönetmeninin yanında görüntü yönetmeni ve kostüm tasarımcısının da var olması yapıma gösterilen özeni göstermektedir. Özellikle dönem filmleri için kostüm ve dekor tasarımcılarının görev yapması şarttır. Filmlerin başrol oyuncularını, seyirciyi temsil ettikleri rolün içine sokarak filmdeki anı yaşamlarına katkı sağlamaktadırlar. Kostüm, oyuncunun fiziksel görünümüne katkı sağlarken rol kabiliyeti ile birleşerek oyuncunun yücelmesine de imkân tanımaktadır. Oyuncunun kendi fiziksel görüntüsünün de kostüm ile daha iyi görünür hale getirilmesi kostüm tasarımcısının maharetleri ile gerçekleşmektedir. Bu nedenle kostüm tasarımcısının giysi üretim teknikleri, kumaş çeşitleri, giysi formları, ilgili dönemin moda eğilimleri, vücut formları, renk ve ışık bilgisi, ilgili dönemin sosyo ekonomik koşullarından coğrafik yapısına kadar geniş yelpazede bilgi birikimine sahip olması beklenmektedir. Dizinin kostüm tasarımcısı Çevren Sarayoğlu'nun diziyeye ilişkin yaptığı tasarımlar incelendiğinde tasarımların ve oyuncu üzerindeki illüstrasyonların oldukça başarılı olduğu görülmektedir. Ancak oyuncunun kostümlü fotoğraflarında giysinin tasarımın dışında üretilmiş olduğu görülmektedir.

Filmin ana karakteri Peride zamanın zengin ve itibarlı bir kişinin kızıdır. Karakterin güçlü, dirayetli ve istediklerini yaptırabilen bir kimlik olması, oyuncunun postürü ve ergonomik giysilerinin de olmasını gerektirmektedir. Dolayısı ile o dönemde kendi vücuduna uygun ve onu daha iyi gösteren giysilere sahip olması beklenmektedir. Kostüm tasarımcıları kadar kostümü üretenlerin de tasarıma uygun nitelikli üretimler yapması gerekmektedir.

"Pera Palas'ta Gece Yarısı" dizindeki baş kadın karakterin vücut ölçülerinin genel itibarıyla gözden kaçırıldığı, hemen hemen bütün kostümlerin dar ve uzun geldiği görülmektedir. Ana uygun özel kostümlerin tasarlanıp kişiye özel üretimlerin yapılması gereken böyle çalışmalarda kişinin performansını arttıracak fiziksel ve ergonomik konfor sağlayacak tasarım ve üretimlerin gerçekleştirilmesi şarttır. Oyuncunun boyunu daha uzun gösterecek giysiler tasarlanması gerekirken, oyuncunun daha kısa görünmesini sağlayacak kostümler giydirilmiştir. Oyuncu sadece üçüncü bölümde yer alan altın pullu kabare kostümü ile oldukça iyi bir postür sergilemektedir. Çünkü buradaki kostümde enine hiçbir çizgi yer almamaktadır. Oysa diğer tüm kostümlerde yüksek belli ve geniş korsajlı kesimler yer almaktadır. Üst bedeni kısa olan bir kişi için belde, hatta göğüs altına kadar yükselen bir yerde enine bir kesimin olması görüntünün bölünmesine neden olmaktadır. Ayrıca eteklerin uzun olmasının da boyu olduğundan kısa göstermede önemli bir konu olduğu ne yazık ki gözden kaçmıştır.

Dönem filmlerinde kullanılan kostümlerden, tasvir edilen karakterin özelliklerini ifade etmesinin yanında ilgili dönemin moda eğilimlerinden izler taşıması da beklenmektedir. Filmin tüm bölümlerinde karakter 1918, 1919, 1920, 1942, 1995 ve 2022 yıllarına zamanda seyahat etmektedir. Buseyahatler sırasında ilgili zamanın insanları ile de karşılaşmaktadır. 1918 -1920 yılları arasındaki seyahatlerde yılların yakın olması nedeni ile giysilerin formlarının ilgili zaman diliminde yadsınmaması normal karşılanacak bir durumdur ve bu bölümlerin kostümlerinin tasarlanmasında kolaylık sağlamaktadır. İlgili dönemlerin moda eğilimleri ile kostümlerin karşılaştırılması yapıldığında kostümlerin genel olarak detayları ile oldukça başarılı oldukları görülmektedir. Küçük baş aksesuarları, dar kesimli giysi formları, iki parçadan oluşan giysiler 1915'den sonra tüm dünyada olduğu gibi o dönemin İstanbul'unda da tercih edilmektedir. Ancak eteklerin boyları 1910'dan itibaren bileklere kadar kısalmıştır. Ancak filmin kostümlerinin genel başarısı için de olumsuz bir görüntü yaratan etek boylarının uzun olması moda eğilimleri açısından da olumsuz bir durumu ortaya koymaktadır.

Dizinin çekimlerinin uzun sürmesi, kostümlerin defalarca giyilmesi, eskimesi, kirlenmesi gibi birçok duruma karşı kostümlerin birden fazla kopyada üretilmesini gerektirmektedir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken en önemli unsur giysinin her yerinin aynı şekilde çoğaltılmasıdır. Dizinin ikinci ve üçüncü bölümlerinde kullanılan siyah kostümün peş peşe gelen saniyelerinde farklı özelliklerdeki kostümlerin kullanıldığı görülmektedir. Üçüncü bölümün 8:22 ile 8:23'üncü saniyelerindeki görüntülerinde giysinin özellikle yaka kısımları farklıdır. Diziyi dikkatle izleyen her seyircinin rahatlıkla fark edebileceği bu farklılığın gözden kaçmamasını sağlayacak onca kişinin görev yaptığı bir dizi için oldukça şanssız bir durumdur.

Genel itibarıyla başarılı bir kostüm çalışmasının gerçekleştirildiği Pera Palas'ta Gece Yarısı dizisinin moda, kostüm ve film konularında çalışma yapacak kişilere anlamlı bir örnek olacağı düşünülmektedir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Ayan, Z. "Tarihî Bir Otelin tarihi". <https://openaccess.marmara.edu.tr/server/api/core/bitstreams/6edfdb8a-e243-467f-886a-0d65fe8ebf56/content>
- Bug, P. (2020). "An Introductory Viewpoint to Fashion and Film". Fashion and Film. Springer Singapore. s.1-6
- Çepni, T. (2019). Moda Tasarımının Güncel Akımlara ve Geleceğe Yönelik Hareketlere Etkileri, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekstil Tasarımı Anasanat Dalı, Tekstil ve Moda Tasarımı Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Çeliksap, S. (2015). Giyim ve Modanın Kısa Öyküsü. İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 1(1), 157-164.
- Güzel, S., & Zor, S. D. (2021). "2000 Yılı Sonrası Türk Bilim Kurgu Filmlerindeki Kostümlerin Göstergibilimsel Analizi: "Gora"- "Arog"- "Arif V 216" Filmleri Örneği", Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD), 7(2), 98-119.
- Hakikatler, O. (1991). Pera Palas'ın Tarihi ve Konukları
- Landis, D. N. (2012). Filmcraft: Costume Design, First published in the UK in 2012 by, Ilex Press.
- Nance, D. R. (2009). An Analysis of Fashion and Costume Design Processes, North Carolina State University Textile and Apparel, Technology and Management, North Carolina.
- Öndoğan, Z., ÖNDOĞAN N. (2021). "Moda ve Marka", İKSAD Yayınevi, Ankara.
- Ümit, S. A. R. I., & SANCAKLI, P. (2020). "Küreselleşmenin Dijital Platformların İçerik Tanıtımına Etkisi: Netflix Örneği", Erciyes İletişim Dergisi, 7(1), 243-260.

Ziaei, M. (2014). 20. Yüzyılda Hollywood Sinemasının Modaya Etkisi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

URL 1: <https://sozluk.gov.tr/>.

URL 2: Anonim (2022). "Pera Palas'ta Gece Yarısı Dizi Ayrıntıları ve Dönemin İstanbul'u", <https://www.cumhuriyet.com.tr/galeri/pera-palasta-gece-yarisi-dizi-ayrintilari-ve-donemin-istanbulu-1914360/2> Erişim Tarihi: 08.09.2022.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1-2: Landis, D. N. (2012). Filmcraft: Costume Design, First published in the UK in 2012 by, Ilex Press.60-61
- Görsel 3: <https://perapalace.com> Erişim Tarihi:10.09.2022
- Görsel 4-5-6: <http://bloshka.info/2018/02/28/1910s-of-fashion/> Erişim Tarihi:10.09.2022
- Görsel 7: 2022(<https://listelist.com/pera-palasta-gece-yarisi-konusu-ve-oyunculari/>) Erişim Tarihi:11.09.2022
- Görsel 8: <https://www.alem.com.tr/dizi-film/pera-palasta-gece-yarisi-dizisi-incelemesi-1077583> Erişim Tarihi:11.09.2022
- Görsel 9: <https://listelist.com/pera-palasta-gece-yarisi-konusu-ve-oyunculari/> Erişim Tarihi:11.09.2022
- Görsel 10-13-14-15: Çevren Sarayoğlu'nun Instagram sayfasından alınmıştır.
- Görsel 11: <https://shiftdelete.net/pera-palasta-gece-yarisi-cikis-tarihi-hakinda-ipucu> Erişim Tarihi:11.09.2022
- Görsel 12: <https://www.alem.com.tr/dizi-film/pera-palasta-gece-yarisi-dizisi-incelemesi-1077583> Erişim Tarihi:11.09.2022
- Görsel 16-17: <https://onedio.com/haber/pera-palasta-gece-yarisi-ne-zaman-basliyor-pera-palasta-gece-yarisi-konusu-nedir-oyunculari-kimler-1050754> Erişim Tarihi:10.09.2022
- Görsel 18: <https://www.cumhuriyet.com.tr/yasam/hazal-kaya-basrolde-ataturk-konulu-pera-palasta-gece-yarisi-dizisinden-yeni-fragman-1908497>Erişim Tarihi:10.09.2022
- Görsel 19-20-23: Çevren Sarayoğlu'nun Instagram sayfasından alınmıştır.
- Görsel 22: <https://www.trhaber.com/sinema-dizi/pera-palasta-gece-yarisi-dizisi-uyarlama-mi-pera-palasta-h36502.html> Erişim Tarihi:12.09.2022
- Görsel 23: <https://www.mynet.com/pera-palasta-gece-yarisi-peride-gercek-mi-pera-palasta-gece-yarisi-peride-kimdir-390647-mymagazin> Erişim Tarihi: 116.09.2022
- Görsel 24: <https://shiftdelete.net/pera-palasta-gece-yarisi-cikis-tarihi-hakinda-ipucu> Erişim Tarihi:13.09.2022



MARAŞ GÜLÜ DESENİ İLE İŞLENMİŞ NOSTALJİK KANEVİÇELERİN MODERN TÜRK KADIN MODASINA ENTEGRE EDİLEREK ÖZEL TASARIM BİR GELİNLİĞİNE DÖNÜŞTÜRÜLMESİ

Özet

Kanaviçe Türk toplumunda geleneksel el sanatlarından birisi olup kullanımı çok eski dönemlere dayanmaktadır. En eski örneklerine Mısır medeniyetinde rastlanan kanaviçe zamanla Doğu'ya, oradan Akdeniz Bölgesindeki diğer medeniyetlere, daha sonra da Çin ve Hindistan'a kadar taşınmıştır. Başta anlamı olmak üzere her medeniyette kullanım şekli değişkenlik göstermiştir. Eski dönemlerde daha çok ev tekstilinde tercih edilen kanaviçe, moda akımlarının hız kazanması ile birlikte zamanla tekstilin birçok dalında yaygın şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Kanaviçe güncelliğini hala koruyan bir el sanatıdır. Farklı birçok motif örneklerine sahip olan kanaviçenin ülkemizde bilinen en önemli örneği Kahramanmaraş bölgesine ait olan Maraş Gülü'dür. Kahramanmaraş'ın kurtuluş tarihi olan 12 Şubat gününde Kahramanmaraş'ta açtığına inanılan bu gülün, kumaşa nakşedilmesiyle ortaya çıkan Maraş Gülü motifi geleneksel el sanatlarımızı süslemektedir. Yapılan bu çalışmada yıllar önce ev tekstilinde kullanılmak üzere işlenmiş bir Maraş Gülü kanaviçesinden modern dokunuşlarla bir gelinlik tasarlanmıştır. Böylece sandık içinde yıllar boyunca kullanılmayan tarihi işlemeli bu kumaş, sürdürülebilir moda anlayışı kavramıyla modern anlamda yeniden kullanım alanı bulmuştur. Kültürel anlamda büyük bir miras olan bu işlemenin modern tarzda bir gelinlik tasarımı ile yeniden yorumlanması, günümüz Türk kadın modasına farklı bir yön vermiştir.

Anahtar kelimeler: kanaviçe, işleme, gelinlik, Maraş gülü

DR. SÜREYYA KOCATEPE
FIRAT ÜNİVERSİTESİ

INTEGRATION OF NOSTALGIC CROSS- STITCH INTO EMBROIDERED MARAS ROSE PATTERNS ON A DESIGNER BRIDAL DRESS

Abstract

Cross-stitch is one of the traditional handicrafts in Turkish society and its use dates back to ancient times. Cross-stitch, the oldest examples of which were found in the Egyptian civilization, was carried to the East, from there to other civilizations in the Mediterranean Region, and then to China and India. In every civilization, especially the meaning, the way of use has changed. Cross-stitch, which was mostly preferred in home textiles in the past, has started to be widely used in many branches of textile over time, with the acceleration of fashion trends. Cross-stitch is a handicraft that is still up to date. The most important example of the cross-stitch, which comes in different shapes in our country, is the Maraş Rose of the Kahramanmaraş region. The pattern inspired by the Maraş Rose, which is believed to have bloomed in Kahramanmaraş on February 12th, the date of the liberation of Kahramanmaraş, is embroidered on fabric and adorns our traditional handicrafts. In this study, a wedding dress was designed with modern touches from a Marash Rose cross-stitch processed years ago to be used in home textiles. Thus, this historically embroidered fabric, which has remained in coffers for years, is now being integrated in modern fashion in the form of a bridal dress and contributes to the preservation of this great cultural heritage while also inspiring fashion designers and their innovative approach to style and fabric.

Keywords: cross-stitch, embroidery, bridal dress, maraş rose

1. Giriş

Tekstil ve moda sektöründe kullanılan süsleme sanatları, insanoğlunun varoluşundan beri çeşitli kültürel özellikleri yansımasının yanı sıra, insanların duygu, düşünce ve bulunduğu coğrafyanın da özelliklerini de yansıtmıştır. Süsleme sanatları, görsel zenginliğe ve estetiğe hizmet ediyor gibi görünse de tarihsel sürece baktığımızda aslında insanların çeşitli dış etkenlere ve değişen iklim koşullarına uygun olarak geliştirdikleri bir korunma ihtiyacı olarak görülmektedir. Bu çalışma, Türk süsleme sanatlarının en güzel örneklerinden birisi olan Maraş Gülü desenli kanaviçe sanatı ile işlenmiş tarihi bir kumaşın modern tarzda bir gelinlik tasarımına dönüştürülmesini kapsamaktadır. Yapılan bu çalışmada unutulmuş bazı tarihi değerlerin günümüzde farkı yorumlarla yeniden Türk kadın modasına entegre edilmesi amaçlanmış, ayrıca sürdürülebilir moda faaliyetleri kapsamında literatüre yeni bir çalışma daha kazandırılması hedeflenmiştir.

2. Literatür

Süslenme ve süsleme, beğenilme arzusu ile başlamıştır. Süslemek ve süslenmek isteği ile her dönemde yenilikler yapmış olan insanoğlu, yaşadığı evi, kullandıkları eşyaları süslemek için emek sarf etmiş ve süslenmeyi bir sanat haline getirmiştir (Eronç, 1984). Eski çağlardan beri insanlar duygularını, hayallerini, hayat tarzlarını, fikirlerini giydikleri ve kullandıkları çeşitli tekstil eşyalarına farklı süsleme sanatları ile aktarmışlardır. İşleme sanatı da tekstildeki bu süsleme sanatlarından birisidir. Fakat işlemenin ne zaman ve nerede ortaya çıktığını söylemek mümkün değildir.

M.Ö. Sümer kadın kıyafetlerine baktığımızda kıyafetlerde işlemlerin olduğunu ve özellikle bu etek uçlarının da saçaklı olduğu görülmektedir. Yine aynı şekilde M.Ö. 612-100 yıllarına ait Asur medeniyetinden kalan bir kadın elbisesine bakıldığında işlemlerin olduğu tespit edilmiştir. Moğolistan'ın Altay dağları üzerinde yapılan kazılarda ise ceketler, yün tunikler, Karadeniz çevresine bakıldığında İskitler'den kalan ve aplike ile süslenmiş deri ceketler, el çantaları, kemer keseleri gibi ürünlerin açığa çıkartıldığı bilinmektedir. Tüm bu veriler süsleme sanatının tarihinin çok eski dönemlere dayandığını açıkça göstermektedir (Çatal,2002:5).

20. yüzyılda endüstrileşmenin gelişmesi ile birlikte el işçiliği ile giysilerin süslenmesi sanatının da yok olmasına neden olmuştur (Aygün,2020:1230-1241).

Zamanla geliştirilen makine ile yapılan işlemler, el sanatı ile yapılan işlemlerin yerini almış, böylelikle el işçiliği ile üretilen kıyafetler yerini makine işçiliği ile üretilen kıyafetlere bırakmıştır.

Geleneksel Türk el sanatları, bir ulusun, bir toplumun geçmişten günümüze ve hatta geleceğe aktarılan değerler bütünü olarak yorumlanır. Estetik anlayışın aynası, el emeği, göz nuru özgün

yapıtlar olarak nitelenir. Günlük kullandığımız malzemelerden, süs malzemelerine oradan hediye eşyalara kadar geniş bir alan bulmuştur. Ayrıca geleneksel estetik algısını uluslararası düzeyde dünyaya tanıtmak evrensel bir vazifedir (Öztürk,2021:14)

Sanayileşen toplumlarda, teknolojinin gelişmesi ve zamanın kıtlığı zamanla el sanatlarına olan eğilimi, ilgiyi ve emeği de azaltmıştır. Bazı el sanatlarına baktığımızda zaman içinde yok olmakla yüz yüze kaldıklarını görmekteyiz. Tarihsel birikime sahip toplumlar için geleneksel ve kültürel değer taşıyan el sanatlarını yaşatmak ulusal bir görevdir (Öztürk,2021:14).

Bu görevi yaşatmak amacıyla yola çıkan bu çalışmada geleneksel türk el sanatlarından biri olan ve yansıttığı motiflerle bir toplumun sosyal, ekonomik ve dini değerlerini yansıtan kanaviçe sanatı ile süslenmiş kumaş kullanılmıştır. Çalışma yıllar öncesinden işlenmiş bir kanaviçe kumaşın özel tasarım bir gelinliğe dönüştürülme sürecini kapsamaktadır. Çalışmada kullanılan kanaviçe motifi Maraş Gülü'dür. Maraş yöresine ait ve tarihi bir anlamı bulunan bu motiften elde edilen kumaş, bu çalışmada tasarlanacak olan gelinliğin temel malzemesidir. Böylelikle geleneksel türk el sanatlarından birisi olan kanaviçenin çağdaş bir tasarım ve üretim anlayışıyla modern tarzda bir ürüne dönüştürerek sürdürülebilirlik ilkesi kapsamında tekstilde yeni bir bakış açısı sağlanması hedeflenmiştir.

Literatürde farklı anlamları olan kanaviçe; seyrek dokunuşlarla 'kanava' adı verilen kumaşın asıl kullanılacak olan kumaşın üzerine yerleştirilmesiyle, renkli iplik ve kukalarla işlenecek motifi, sayılarak çıkartılmasıyla meydana getirilen bir işleme biçimidir. Yapılan bu işleme kullanılan kumaşın yüzünü süsleyerek kumaşa albeni kazandırır (Horoz vd.,2009:136).

Kanaviçe nakışı, kanvas üzerinde gerçekleştirilen bir nakış türüdür. Adından da anlaşılacağı gibi kanaviçe, kumaşın yatay ve dikey ipliklerinin kesişme noktalarından çapraz olarak geçen bir çift dikiştir. Düzenli karelere dayandığı

için belirli bir disiplini ve formların karelenmesine dayanır. (<https://www.britannica.com/art/cross-stitch-embroidery>)

Kanaviçenin tarihine baktığımızda Türkler 'de 16. Yüzyıldan itibaren uygulanmaya başladığını, ancak 19.yüzyıldan itibaren yaygın bir şekilde Anadolu Türk hal işlemelerinde yer aldığını görülmektedir (Demirel, 2016:382). 20. Yüzyıla geldiğimizde ise Anadolu'ya baktığımızda en yaygın kullanılan iğne tekniğinin kanaviçe olduğu bilinmektedir (Barışta, 1997:45)

Ülkemizde en yaygın bilinen kanaviçe örneklerinden biri de Maraş Güllü kanaviçesidir. Maraş Güllü, farklı renk iplik ve nakış teknikleriyle kumaş üzerine işlenen bir nakış çeşididir. Maraş Güllü kanaviçesi sembolik bir dil içerir. Nakışın ortaya çıkışıyla ilgili rivayetler vardır. En bilinenlerinden bir tanesi Ahmet Yüzeroğlu'nun çalışmasında geçmektedir.

Bilindiği üzere 12 Şubat Kahramanmaraş ilinin düşman işgalinden kurtuluşunun yıldönümü olarak bilinir. Rivayet edilen odur ki; kışın en çetin geçtiği 12 Şubat tarihinde kırmızı bir gül açar ve rengini ise şehitlerin kanından aldığına inanılır. Bu kırmızı gülün ise hürriyet ve istiklale âşık olan Kahramanmaraş halkına Allah'ın bir mucizesi olduğuna inanılır. O nedenle yöre kadınlarının bu gülleri çok önemseyerek kumaşlara nakşetmesi zamanla kültürel zenginliklerinin bir parçası haline gelmiştir. Kadınlar nakışları işlerken de ucuna üç adet buğday başağı eklerler. Eklenen bu başaklar ise doğurganlığı temsil eder. Eğer bir daha tarihin hangi döneminde olursa olsun bu şehrin hürriyet ve istiklaline bir müdahale olacak olursa bu şehrin her bir bireyi tekrar kahraman olmaya hazırdır anlamı taşımaktadır. (<https://www.marasmanset.com/100-yila-ozel-desen-maras-serencami>)

3. Araştırmanın Metodolojisi

Bu çalışma uygulamalı bir araştırma özelliği taşımaktadır. Çalışmada yaklaşık 50 sene önce işlenen Maraş Güllü nakışlı bir kanaviçe kumaşı kullanılmış ve modern tarzda bir gelinlik tasarlanmıştır.

Türk halk kültürünün en eski gelin elbisesi 'bindallı' dır. İpek kadife bir kumaşın üzerine tel sim işlemelerle dikilen bu gelinlikler eskiden özellikle zengin insanların tercih ettiği bir kıyafetti (Yağcı vd, 2007:237). Türkiye'de ise batılı hayat tarzının benimsenmesinden sonraki evliliklerde tercih edilen gelinliklerde önemli derecede değişiklikler olmuştur. Modern toplumlarda tercih edilen beyaz renkli uzun elbiselere eşlik eden duvaklar batılı tarzda

gelinlik modeli olarak kültürümüze girmiştir. Batı dünyasında ise beyaz renkte gelinliğin moda olması 19. Yüzyılda Kraliçe Victoria'nın Prens Albert ile 1840 yılında yapış olduğu evlilik töreninde giydiği beyaz renkteki saten ve dantellerden oluşan gelinlikten sonraki dönemleri kapsamaktadır). Türkiye'de ise beyaz gelinlik 1920'li yıllardan sonra moda olmuş, Anadolu'da giyilen üç etek gelinlikler ve bindallılar yerini batı kültüründen esinlenerek tasarlanan desenli ve işlemeli kumaşlardan dikilen beyaz gelinliklere bırakmıştır (Karakaş, 2011:66).

Bu çalışma Anadolu kültürünün yansıyan en güzel örneklerinden birisi olan Maraş güllü deseni ile ev tekstili amaçlı işlenmiş olan eski bir kanaviçe kumaşının modern anlamda bir gelinlik olarak uyarlanmasını anlatmaktadır. 38 beden standart bir bayan elbisesi kalıbı baz alınarak hazırlanan bu gelinliğin; nakışı, kumaşı ve tasarımı ile günümüz gelinliklerine kıyasla giyilebilirliği ve taşınması daha kolaydır. Tasarlanmış bu gelinlik günümüz modern gelinliklerinden çok farklıdır. Kullanılan kumaş, tasarım ve duruşu sadeliği seven ve etnik desenlere ilgili olan adayların dikkatini çekecektir. Ayrıca tarihi değerlere önem veren ve geleneksek dokuları yaşatma arzusu içinde olan kişilerin ayrıca beğenisini kazanacağı düşünülmektedir.

Gelinliğin teknik ve artistik çizimi

Tasarlanmış olan gelinliğin teknik ve artistik çizimleri Şekil 1'de gösterilmektedir.



Şekil 1: Gelinliğin teknik ve artistik çizimleri

Materyal

Gelinlik kumaşı olarak Şekil 2'de gösterildiği 3 metre uzunluğunda, tabanı beyaz renkli yaklaşık 50 sene önce Maraş Gülü deseni ile işlenmiş tarihi bir kanaviçe örneği kullanılmıştır.



Şekil 2: Maraş gülü deseni ile işlenmiş kanaviçe kumaşı

38 beden standart elbise kalıbı

Çalışması yapılan gelinlik tasarımı 2 parça olarak düşünülmüştür. 38 beden standart kadın gömlek ve etek kalıbı baz alınarak kalıplar çıkarılmıştır. Daha sonra pratik kesim metodu ile üst bedene balon kol modeli uygulanmıştır. Şekil 2'de kanaviçe kumaşının kesim aşamaları gösterilmiştir. Üst beden giyip, çıkarılması konusunda kolaylık sağlaması açısından arkadan düğmeli olacak şekilde tasarlanmış ve dikilmiştir. Etek ise uzun düz dar çan etek olarak kesilmiş ve dikilmiştir. (bk: Şekil 4) Kanaviçe işlemleri etek uçlarına getirilerek estetik bir görünüm sağlanmaya çalışılmıştır. Tarihi kanaviçenin etek ucunda bulunan tığ işi oyalara dokunulmamıştır. Böylece gelinlik tasarımına nostaljik bir esinti katmıştır.



Şekil 3: Kanaviçe kumaşının kesilmesi



Şekil 4: Tasarımın dikiş aşaması

2 parça olarak tasarlanmış olan gelinliğin dikim aşamasından sonra fazla iplikleri temizlenip, ütülenmesi ile giyime hazır hale getirilmiştir. (bk: Şekil 5)



Şekil 5: Tasarlanmış gelinliğin sergi tablasındaki son hali



Şekil 6: Tasarlanmış gelinliğin manken üzerindeki son hali

4. Sonuç

Günümüzde geleneksel birçok el sanatının geçmişte kullanıldığı işlevleri dışında farklı işlevlerde kullanılması beklenmektedir. Bu açıdan baktığımızda unutulmuş bir takım sanatsal değerlerin farklı alanlarda revize edilerek yeniden kullanımı sanat ve tasarım açısından önemli etkiler yaratmaktadır. Geleneksel el sanatlarımızdan biri olan kanaviçeyi estetik özelliklerinden yararlanarak, yeniden başka bir formda kullanmayı hedeflediğimiz bu çalışma, çağdaş Türk kadın modasında farklı bir etki yaratmıştır.

Çalışmada yaklaşık 50 yıl önce ev tekstilinde kullanılmak üzere işlenmiş olan yaklaşık 3 metrelik bir kanaviçe kumaşı kullanılmıştır. Sürdürülebilir moda algısı yaratma fikri de göz önünde tutularak bu kanaviçe örneğinden modern tarzda bir gelinlik tasarlanmak istenmiştir.

Gelinlik tasarımı iki parça olarak düşünülmüş, giyip çıkarırken giyene kolaylık sağlaması amaçlanmıştır. Öncelikle teknik ve artistik çizimleri yapılmış, yapılan tasarım sonucunda kanaviçe kumaşı ürüne dönüştürülmüştür. Gelinlik, standart 38 beden kadın gömlek ve etek kalıbı baz alınarak dikilmiştir.

Gelinliğin bazı kısımları pratik kesim metoduyla hazırlanmıştır. Tasarlanan gelinlik, klasik gelinlik modellerinin dışında modern tarzda daha sade ama nakışlarından dolayı etnik tarzda bir görünüm de sergilemektedir. Maraş gülü deseni ile işlenmiş kanaviçe öğreğinden tasarlanmış bu gelinlik hem kültürel hem de tarihi anlamda oldukça zengin bir duruş sunmaktadır. Yıllar önce işlenmiş fakat günümüzde kullanım alanı çok dar olan kanaviçelerin modern tarzda böyle bir tasarımda kullanılması sürdürülebilir moda dünyasında anlamlı bir içeriğin oluşmasına katkı sağlamıştır. Tasarlanmış bu gelinlik, yansıttığı anlamlar bakımından Türk dünyası kadın modasına modern anlamda yeni bir bakış açısı getirmiş, eski ve yeniye sentezlemek adına anlamlı bir çalışma örneği olarak sunulmuştur.

Yararlanılan Kaynaklar

- Eronç, Y. Perihan (1984). Giyim Süsleme Teknikleri, Milli Eğitim Bakanlığı (MEB), İstanbul
- Çatal, B. (2002). Süsleme Teknikleri, Mesleki ve Teknik Eğitimi Geliştirme Projesi (METGE), Ankara.
- Aygün, M. (2020). "Giyim Süsleme Sanatında Lale Motifi". ulakbilge, 53 (2020 Ekim): s. 1230-1241
- Öztürk, T. (2021). Anadolu El Örne Sanatının Günümüz Kıyafet Tasarımına Uyarlanması, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, İstanbul, s:14
- Horoz, H., Taştepe, Ç. (2009). " Geleneksel Türk El Sanatlarından Biri Olan Kanaviçenin Dünü, Bugünü, Yarını". Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 37, 135-140
- Demirel, E. (2016). "Kanaviçe ve Assisi: İki Farklı Nakış Türünün İncelenmesi". Uluslararası Türkiye-Çekya İlişkileri Sempozyumu ve Karma Türk Sanatları Sergisi, 10 -14 Temmuz 2016, s. 380-337.
- (<https://www.britannica.com/art/cross-stitch-embroidery>), Erişim Tarihi: 01.09.2022

Barıştı, H., Ö. (1997). Türk İşlemelerinden Teknikler. Ankara: Gazi Üniversitesi. Mesleki Yaygın Eğitim Fakültesi Yayınları

<https://www.marasmanset.com/100-yila-ozel-desen-maras-serencami>, Erişim Tarihi: 03.09.2022

Yağcı, Z. G., Genç, S. (2007). "19. Yüzyılda Balıkesir'de Giyim-Kuşam Zevki ve Bir Kumaş Tüccarı." Turkish Studies, 2 (1), 227-246

Karakaş, D. Y. (2011). " Beyaz Gelinlik, Dünden Bugüne Bursa'da Gelinlik, Belediyesi Kent Müzesi Yayınları



İLETİŞİM DİLİ OLARAK ANADOLU KADIN BAŞLIKLARINDA ÇİÇEKLER

Özet

Coğrafi şartların gereği olarak insanoğlunun ihtiyacı olan giyim kuşam, tarihsel süreç içerisinde kültürel olgu haline gelmiştir. Dünyanın farklı bölgelerinde, farklı özelliklerde kendini gösteren giyim formları renk, doku, işleme, desen ve kumaş gibi malzemeler ile geniş bir kültürel alan yaratmıştır. Türkler, giyim kuşama ait gelenek ve göreneklerini Anadolu topraklarında Orta Asya'dan getirdikleri şekliyle sürdürmeyi benimsemiştir. Giyim estetik yönü insanların buldukları topraklara, ekonomik durumlarına, sosyal konumlarına, yaş ve cinsiyetlerine güçlü olarak gelişmiş ve şekillenmiştir.

Geçmişten günümüze kültürel hazinelerimizin en önemli örneklerinden olan giyim tamamlayıcı unsuru olarak Anadolu kadın başlıkları, kendilerine has özellikleri ile ayrı bir anlam ve önem taşımaktadır. Başlık, doğumdan ölüme kadar kadının yaşamı içerisinde gelenek ve göreneklere göre şekil almıştır. Bölgelere hatta köylere göre değişiklikler gösteren başlıkların çeşitliliği, etnografik olarak Anadolu topraklarının zengin kültürünü kadın başlıkları üzerinden anlatmaktadır.

Başlıklar süslemeleri, işlemeleri, dokuları, çiçekleri ve takıları ile kadının yaşamındaki her değişimi sembolize ederken, konuşmadan iletişim kurmanın ve mesaj vermenin en belirgin biçimi olmuştur. Kadın başlıklarında bölgenin özelliklerini taşıyan desenler, boncuklar, gümüş-altın paralar, oylar kullanılırken çiçeklerin kullanıldığı oylar gündelik hayatın tüm izlerini taşımaktadır. Çiçek desenleri Anadolu kadınının dış giyim ve iç giyiminde kullanıldığı gibi çorap, ayakkabı, başörtü ve başlıklarda da geleneklere uygun olarak kullanılmıştır. Bu çalışmada kadın başörtüsü ve başlıklarında kullanılan çiçeklerin anlamları ve verdikleri mesajlar literatür taraması yapılarak araştırılmış, gerçek örnekler üzerinden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kadın Başlıkları, Baş Giyimi, Aksesuar, Çiçek, Renk, Sembol

ÖĞR. GÖREVLİSİ H. MERYEM İMRE
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ

DR.ÖĞR.ÜYESİ SİNEM BUDUN GÜLAS
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ

FLOWERS AS A MEANS OF COMMUNICATION IN ANATOLIAN WOMEN'S HEADGEAR

Abstract

As an essential part of human life, clothing has evolved throughout history and is a cultural phenomenon which adapted itself to geographical conditions. Clothing forms with different characteristics have created a wide cultural space in different parts of the world with various characteristics such as color, texture, embroidery, pattern and fabric. Today, Turks living in Anatolian lands stick to traditional garments which they have brought from Central Asia. In aesthetic terms, peoples' clothing traditions have evolved according to the land they live in, their economic status, social position, age and gender.

Used as an accessory in daily life, Anatolian women's headgear is one of the most important components of our cultural heritage transmitted from past to present with their unique features which bear a different meaning and importance. Headgear which is indeed an integral part of women's life in Anatolia has taken shape according to the traditions and customs throughout the life of a woman from birth to death. In ethnographic terms, the diversity of headgears which vary according to regions and even villages, stands as a testimony of the rich culture of Anatolian lands.

Headgear which marks a change in a woman's social status with various ornaments, embroideries, textures, flowers and jewelry also stands as the most evident form of communication as it vehiculates messages without speaking. Besides patterns, beads, silver-gold coins, and embroideries bearing the characteristics of the region, embroideries on women's headgear with flowers actually bear all traces of daily life. Floral patterns were used in accordance with traditions on Anatolian women's outerwear and underwear, as well as in socks, shoes, headscarves and headgear. The aim of this study based on examples drawn from daily life is to shed light upon various meanings of flowers used on women's headscarves and headgear as well as upon the messages they vehiculate.

Keywords: Women's Headdress, Headwear, Accessory, Flower, Color, Symbol

Giriş

Toplumların kültürel hafızalarını oluşturmanın etkin yollarından biri geçmişten geleceğe kesintisiz bağlantı kuracak olan önemli değerlerimizden olan giyim kuşamıdır. Giyim kültürü içinde tamamlayıcı unsur olan başlıklar ise kültürel bir dilin oluşmasına öncülük etmiştir. Gelişen ve değişen teknoloji ile sosyal yaşamın da hızla farklılaşması, bu değişimlere uygun moda anlayışlarının ortaya çıkması ile beraber giyim, ayakkabı, başlık gibi geleneksel unsurlar yavaş yavaş kendi kabuğuna çekilerek sosyal alandan uzaklaşmış araştırma konusu olarak ele alınmış veya müzelerde yerini almıştır.

Anadolu kadını inançlarına ve geleneklerine uygun olarak evlilik, doğum, ölüm, nazar, bereket, uğursuzluk, felaket gibi konuları giyim kuşamında ve başlıklarında renk, desen, işleme, bitki ve çiçeklerin özelliklerini kullanarak ifade etmiş ve yaşamlarının bir parçası haline getirmiştir. Bu gelenek ile gelecek kuşaklara yaşamlarındaki özellikleri ve değişimleri görsel olarak aktarmayı hedeflemişlerdir. Tüm bu özellikler içerisinde kullanılan malzemeler, teknikler dönemin ve ait olduğu bölgenin coğrafi özelliklerini de anlatacak niteliktedir.

Giyim Kuşamın Kısa Tarihi

Giyim, kuşamın tarihsel gelişimine bakıldığında, başlangıcı veya kökeni konusunda net ve belirleyici saptamalarda bulunmak mümkün değildir. İnsan ve gelişime ait bulgular ancak arkeolojik çalışmalar sonucunda ortaya çıkan örneklerle veya yazılı bilgilere göre yorumlanmaktadır. Giyim kuşam yanında tamamlayıcı olarak süslemeler, aksesuarlar, ayakkabılar, başlıkların ortaya koyduğu verilere göre ilk giyim örnekleri yaklaşık 50.000 yıl önce Eski Taş Çağı'na dayanmaktadır. Bununla beraber insanın süslenme ihtiyacı ise Paleolitik döneme kadar gitmektedir (Türkoğlu:2002).

Anadolu, giyim tarihi açısından dünya giyim tarihinin temel taşlarından. Hitit, Frig ve İyon uygarlıklarına ait giyim-kuşam unsurlarının Yunan ve Roma uygarlığını da etkileyerek benzer formlarda giysileri kullanmışlardır. Bizans'ın ise bu formları doğu kültürlerinin zenginlikleri ile harmanlayarak ve uygulayarak batı dünyasına aktardıkları bilinmektedir.



Şekil 1: Tanrıça Kybele İ.Ö.6.yy.
Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi



Şekil 2: Yozgat Yöresi kadın başlığı 19.yy.
(1873 Viyana Sergisi)

Giyim Kuşamın içinde önemli bir bölümü oluşturan başlık ve süslemeler, kadının bulunduğu sosyal ve ekonomik yapısını anlatan sözsüz sembollerdir. Fes, terlik, kofik, dinge, yazmalar, örtüler, yemeniler, altın, gümüş ya da boncuklarla hazırlanan başlıklar, kadının sosyal konumu hakkında bilgi verirken, kullanılan başlıkların yüksekliğini ise ailenin ekonomik gücünü sergilemektedir (Tezcan:1983).

Anadolu Kadın Başlıkları ve Başörtüleri

Başgiyimlerini veya süslemelerini Hun, Göktürk, Uygur, Moğol, Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu dönemi ve Osmanlı dönemi olarak sıraladığımızda coğrafi özellikler, sosyal konumu kullanılan malzemeler olarak farklılıkları görebilmekteyiz (Sevin:1990). Bu özellikler ile dönemin sosyal yaşamını ve sosyal değişimlerini analiz etmek de mümkün olmaktadır. Kazılarda ortaya çıkan en erken başlık örneği genel olarak fes ve taç formunda Hunlar'a aittir (Türkoğlu:2013). Göktürkler dönemine gelindiğinde başlıkların fes ve üç dilimli taçlar olarak kullanıldığı ve Hunlar'ın kullandığı başlıkların etkisinde olduğu görülmüştür. Toplumların zenginliğini kullanılan takılar ve taşlardan görebildiğimiz başlıklar Uygurlar döneminde karşımıza çıkmaktadır. Fes formundaki başlıkların üzeri değerli taş, takı ve tüyler ile süslenmiştir. Bu dönemde de üç dilimli taçlar kullanılmıştır. Uzun ve yüksek tepeli başlıklar

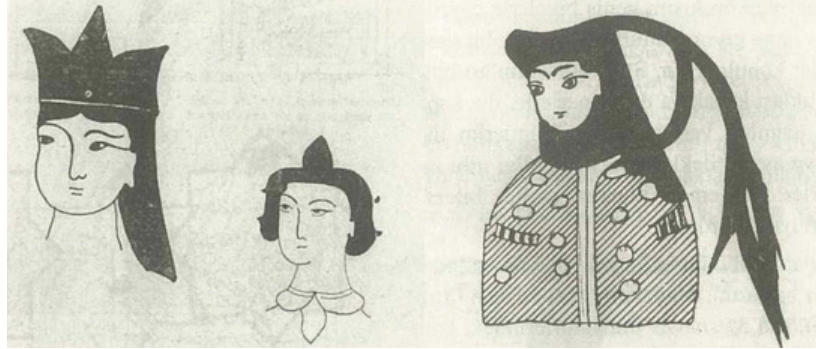
değerli metal takılar ve tüyler ile süslenecek Moğollar döneminde kadın başlıklarında hayat bulmuştur. Selçuklu döneminde keçe başlıklar ve süslemeler ile sosyal yaşam içinde kadının önemli üst giysilerinden olmuştur (Süslü:1989). Osmanlı döneminde ise farklı formlar ve ölçülerde başörtüleri, başlıklar çeşitli desenler, değerli taşlar, takılar, sorguçlar ve tepelikler şeklinde kullanılmıştır.



Şekil 3: Ana Tanrıça Kupaba İ.Ö.8.yy Kargamış (Anadolu Medeniyetleri Müzesi)



Şekil 4: Gaziantep yöresi kadın başlığı



Şekil 5: Kubad-abad Sarayı Çinilerinde Kadın Başlıkları (Konya Karatay Çini Müzesi)

Giyim tarih boyunca tek tek veya bir bütün olarak kültürden, gelenekten veya inançtan gelen semboller barındırmaktadır. Bu semboller kadının toplumsal

yaşam içerisindeki yerinin de tüm özelliklerini anlatan nitelikler taşımaktadır (Darga:1976). Kültürel ve yaşamsal birikimler baş bağlama ve başlıkların formlarına göre de farklılıklar göstermektedir. Bu özellikler ve farklılıklar, örtünen kişinin bekar, sözlü, nişanlı evli, dul olduğunu toplum içinde görsel olarak anlatabilmektedir.

Anadolu kadın ve kız başlıkları, "terlik, keçe fes" -yörelere göre terlik, takke, dinge, küllük, tas, tuzak, tepelik, hotoz, arakçın, çekbaş, cirik, dülük, dikbaş ve bahçebaş gibi isimler verilmiştir. Toplumların ve kişilerin ekonomik gücü, sosyal konumu, buldukları bölgelerin coğrafi ve iklimsel özelliklerini de ifade eden pek çok bilgiyi tanımlamaktadır (Şenol:2009). Yaşamın her alanında; doğum, düğün törenleri, bayramlar, bağbozumu törenleri gibi kültürel olayları, içerisindeki tüm renkleri, dokuları ve formları ile estetik yönü güçlü bir görselliği sunmaktadır.

Anadolu'da gündelik hayatın önemli parçası olan doğa yansımasını çiçekler ile kadın başlıklarında ve başörtü oyalarında kendini göstermiştir. Genel olarak yalın formlar tercih edilirken tüm görselliği oyalar, çiçekler, takılar ve bağlama şekilleri ortaya çıkarmaktadır (Sürür:1976). Başlıklar süslemeleri, işlemeleri, dokuları, çiçekleri ve takıları ile kadının yaşamındaki her değişimi sembolize ederken, konuşmadan iletişim kurmanın ve mesaj vermenin en belirgin biçimi olarak Anadolu'da kullanılmıştır. Başlıklar genel olarak aşağıdaki isimler ile anlatılmaktadır. Bebe başlığı, genç kız başlığı, gelin başlığı, yeni evli kadın başlığı, eşi gurbete giden kadın başlığı, çocuklu kadın başlığı, dul kadın başlığı, 40 yaşına varmış kadın başlığı, oğlu askere gitmiş kadın başlığı, nene başlığı. Başlıklardaki çiçekler, takılar veya başörtülerindeki oyalardan kadının neyi anlatmak istediğini ifade etmektedir. Yaşamın önemli dönüm noktalarından olan evlilik töreninde giyim kuşamın tamamlayıcısı olan gelin başları, takılar ve süslemeler sosyal statü göstergesi olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Kadın başlıkları içinde özellikle gelin başları da özellikleri ve mesajı güçlü olan başlıklardandır. Gaziantep, Muğla, Manisa, Çanakkale, İzmir, Denizli, Aydın, Adana, Yozgat, Gümüşhane, Niğde, Konya, Balıkesir, Afyon, Kayseri, Antalya, Bursa, Tokat, Sivas v.b bölgelerde gelin başlıklarında kullanılan ağaç dalları, çiçek demetleri ve çeşitli tüyler kullanılmaktadır. Çiçek ve ağaç biçimli metal ve oya taşlar ise Bartın, Zonguldak, Bolu, Isparta, Ankara, Kütahya, Bilecik bölgelerinde gelin başlarında kullanılmaktadır. Bu aksesuarlar gelini, bir merkez hâline getirmektedir. Merkezîyet ise; doğma, doğurma ve gök

ile bütünleşme gibi fonksiyonları içermekte ve gelini yeni başlangıçların en önemli parçası haline getirmektedir. (<http://media4democracy.org/news/anadolu-kadin-basliklarinin-dili>. Erişim: 07.09.2022).

Kakül ve zülfbazı bölgelerde Uşak kadın başlıkları takan kişinin bekar veya evli olduğunu ifade etmektedir. Özellikle Yörük kadını doğadaki ve çevresindeki her malzemeyi başlıklarında süsleme aracı olarak değerlendirmiştir ve kendine özgü bir dil oluşturmuştur. Bazı yörelerde başlık süslemelerinde kullanılan altın para miktarı evlilik yıllarını, bazı bölgelerde ise kat kat bağlanan yemeninin sayısı bu yılları anlatmaktadır (Aydın:2002).

Kadın Başlıklarında Kullanılan Malzemeler

Anadolu kadınları takılarını başlarına koydukları başlığa takarlar. Başlıklar genellikle keçe, kumaşla kaplanmış mukavva gibi hafif sert malzemeler kullanılmışlardır. Başlığı oluşturan iskelet tas, sahan, tencere kapağı, kutu gibi malzemeler ile de yapılmıştır. Başlıklar genel olarak beş santim yüksekliğinde, bazı bölgelerde daha yüksektir. Yüksekliği sağlamak için başlık üstüne bezden simitler yapılarak içi doldurulur (Tansuğ:1985). Her bölge kendi geleneklerine göre başlıkların üzerlerine süslemeler yapmışlardır. Zaman içerisinde başlık için fes ve beraberinde tepelik kullanılarak daha düzgün ve takıların görseliğini açıkça gösteren başlıklar yapılmıştır. Süslemeler içinde Orta Anadolu'da çıga, batı bölgelerinde kepez veya tozak denilen tüylerde kullanılmıştır. Kullanılan ana malzemeler genel olarak aşağıda sıralandığı şekildedir.



Şekil 6: Başlıkta kullanılan tozak kuş tüyleri (Sabiha Tansuğ Koleksiyonu)

Keçe

Su ve sabun ile yünün ıslatılıp dövülmesi ile elde edilen keçe dokusuz bir yüzeydir. Şapka ve iç mekan eşyaları yapımında kullanılmıştır. Külah ve dolak yapımında da kullanılır.

Çuha

Fes yapımında kullanılan çuha, çözgü ve atkısı tek kat yün ipliğinden, genellikle dimi ya da bezayağı örgüyle oldukça sık dokunmuş kumaştır.

Pamuklu

Yazma yapımında kullanılan pamuklu, saf pamuk elyafını tek başına veya çeşitli liflerle karıştırarak dokunan kumaş ya da giysi yapımında kullanılan kumaştır.

Tülbent

Yazma yapımında kullanılan tülbent, seyrek dokulu hafif gramajlı, yumuşak bir kumaş olup, mermerşahiden daha seyrek dokunmuş, ağartılmış, bez ayağı dokunmuş kumaştır.

Keten

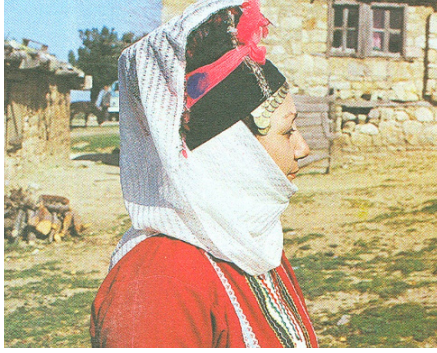
Bitkisel elyaf olan keten başörtülerinde kullanılmaktadır. Çanakkale bölgesinde.

Yazma

İşlemeli veya baskılı başa örtülen başörtüdür. Açık ve koyu zeminli olanları vardır ve bitkisel boyalar el kalıpları ile baskı yapılarak başa örtülmektedir.

Oya

İğne, tuğ veya mekik kullanarak dantel örgü şeklinde motifler oluşturularak süsleme amacıyla kullanılan bir malzemedir. Tülbent, yazma kenarına dikilir. Bazı başlıklarda fesin her iki kenarına dikilerek aşağı doğru sarkıtılır. Oyalarda bitki, çiçek ve geometrik motifler kullanılmakta, başlıklarda ise altın-gümüş paralar ve metal aksesuarlar bulunmaktadır.



Şekil 7: Çanakkale- Ezine, Keten başörtüsü.
(Kaynak:<http://media4democracy.org/news/>)



Şekil 8: Kars-Hanak- Keten Başörtüsü
(Kaynak:<http://media4democracy.org/news/>)

Anadolu Kadın Başörtülerinde Oyalar

İnsanoğlu yeryüzünde var olduğundan itibaren bedenini dış etkilerden koruma ihtiyacı ile örtünmüştür. Örtünme zaman içerisinde giyim-kuşam şeklini alarak süsleme, renklendirme, işleme, örme, dokuma gibi yapılar ile bütünleşip, sosyal yaşamın kültürel özelliklerini taşımıştır (Gürsoy:2004). Oyaların tarihsel süreci net olarak bilinmemekle beraber bazı kayıtlardan iğne ile yapılan örgülerin, şekillerin 12. yüzyılda Anadolu'dan Yunanistan'a oradan da İtalya yolu ile Avrupa'ya geçtiğini bilinmektedir (Türkoğlu, 2002). Türk kültür tarihi içinde de yer alan oya sözcüğü literatürde tarandığında başka dillerde karşılığı olmadığı görülmekte ancak oyalar incelendiğinde dantel ile benzer tekniklerin kullanıldığı sonucuna varılabilmektedir. İ.Ö 3000 yıllarına ait Eski Mısır, Babil ve Asurlardaki çeşitli eserlerde oyalar görülmektedir (Barışta, 1998).

Anadolu kadın başörtülerinde oyalar, ait oldukları yörenin, doğasını, doğal özelliklerini, canlılarını, inanç ve yaşam biçimlerinin kültürel özelliklerinin dışı vurumu olarak görülmektedir (Çevik,2010:16-18). Oya'yı tanımlarken süslenmek ve süslemek ihtiyacına yönelik çeşitli malzemelere ve teknikler yardımı ile yapılmış dar kenar süsü diye ifade edebiliriz. Boncuk oyası, iğne oyası, mekik oyası en çok kullanılan oya örnekleridir (Şenol, 2009: 18-25)

Oyalar incelendiğinde ismini bitkilerden, figürlerden, yapım tekniklerinden, ifade ettikleri anlamlardan aldıkları görülmektedir.

Figürler ile ilgili oyalar; ergen bıyığı, göbekli, hanımeli, kınalı parmak, tren yolu, kalp oya, şafak yıldızı vb.

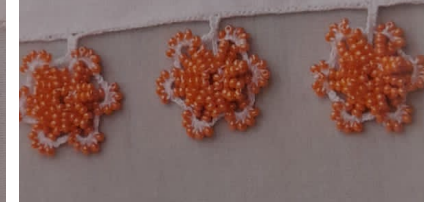


Şekil 9: Çayır çimen desenli iğne oyası

Bitkiler ile ilgili oyalar; karanfil, sümbül, asma gül, mum çiçeği, gelincik, kasımpatı, menekşe, katmer gülü, dut, üzüm, karpuz çekirdeği, çayır çimen oyası vb (Çevik, 2010:16).



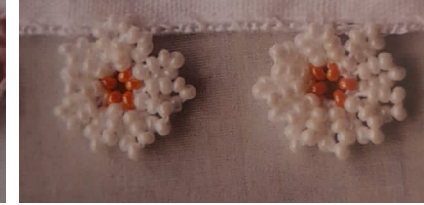
Şekil 10: Karanfil boncuk oyası
(Kaynak: S. Şenol (2009))



Şekil 11: Kasımpatı boncuk oyası
(Kaynak: S. Şenol (2009))



Şekil 12: Katmer gülü çiçeği boncuk oyası
(Kaynak: S. Şenol (2009))



Şekil 13: Papatya boncuk oyası
(Kaynak: S. Şenol (2009))

Hayvanlar ile ilgili oyalar; kelebek oya, güvercin gözü, tavukayağı, kırkayak, karınca yolu gibi isimlerdir. Mesaj veren anlam yüklü oyalar ise elti çatlatan, zengin oyası, kaynana yumruğu, kaynanadili, üç elti, ikizler, çarkifelek bilinenleridir.



Şekil 14: Çiçekli boncuk oyası
(Kaynak: S. Şenol (2009))

Kadın Başlıkları ve Başörtülerinde Çiçeklerin Dili

Toplumsal yapı içerisinde kadının kimlik oluşturması ve sosyal konumu belirlemede önemli rol oynayan Anadolu kadın başlıkları kimlik oluşturmada kadın başlıkların önemlidir. Konuşmadan simgeler kullanarak iletişim kurmak veya duygularını dile getirmek için renk, form ve koku olarak çiçeklerin kullanılması Anadolu kadınının estetik açıdan güçlü yönünü de belirtmektedir (Tansuğ, 1979). Çiçekler, oylar, takılar bölgeden bölgeye, köylere kadar her zaman aynı manaya gelmemektedir. Başlıklar veya başörtüleri ile verilen sosyal mesajlar iletişimin güçlü bir ifadesi olmakla beraber farklı topluluklarda veya bölgelerde aynı başlık, süs ve takılar farklı anlamlarda anlaşılabilir. Bu mesajlar iletilirken karşı tarafın mesajı anlaması ve doğru yorumlaması gerekmektedir.

Sümbül mutluluğu sembolize eden bir çiçek olarak kullanılmıştır. Beyaz sümbül bağlılığı ifade ederken pembe sümbül nişanlı kızı mor sümbül ise aşık genç kızı anlatmaktadır. Başına bağladığı örtü veya başlık ile mesaj oluşturularak, duygular dile gelmektedir.

Karanfil, erik çiçeği ve gül çiçeği oyalı başörtüsü takanlar ise yeni gelinlerdir, bazı yörelerde gül çiçeği oyalı örtüyü genç kızlar bağlamaktadır (Tansuğ, 1978).

Sarı karanfil hasret ve özlemi dile getirmektedir.

Aşkına karşılık bulamayan ümitsizlik içinde aşkını ifade etmek için sarı nergis çiçeği oyası kullanılmıştır (Tansuğ, 1978).

Yemeni etrafına çayır çimen oyası işleyerek kayınvalidesine gönderen nişanlı kız ilişkilerin güzel olduğunu, yemeninin kenarını nazar taşı oya motifi yaparak göndermiş ise aralarında soğukluk olduğu ve ilişkilerinin ömür boyu düzelmeyeceğini anlatmaktadır.

Aşkına karşılık bularak sevdiği ile evlenecek olan kız ise badem çiçeği oyalı örtüsünü takmıştır.

Yaban gülü çiçeği oyası ise eşi gurbete çalışmaya giden kadının hasretini anlatmıştır.

Biber baharı çiçeği oyası ise eşi ile kavgalı kadını ifade eder.

Dünürlerden erkek tarafı gelin olacak kıza pembe çardak güllü yazma gönderirse, gelinin aile içinde baş tacı olacağını anlatmıştır (Kahveci ve Bahsisoglu, 2001:128).

Başlıklardaki takılarında isimleri bazen çiçek isimleri ile ifade edilmiştir. Özellikle elmas taşlı takılar menekşe, kabak çiçeği, dal iğnesi ve yıldız olarak adlandırılmış ve varlıklı statü sahibi aileler tarafından gelinlere takılmıştır (Tansuğ, 1976). Yeni gelinler genellikle üç yıl kadar diğer evli kadınlardan ayrı olarak farklı baş bağlamıştır. Gelinin yüzü ve zülüfleri görünsün diye yüzünün etrafı çiçek oyları çevrenmiştir. Evlilik törenlerinde "gelin" diğer kadın veya genç kızlardan farklı giydirilir. Evlilikten sonraki günlerde ve sonraki yıl içerisinde gelinin evlilik süreci baş düzeni ve giyim kuşamla belirtilmektedir (Şahin, 2000:138). Yazmalarda da motif ve renklerin verdiği mesajlar vardır. Beyaz yazma mutluluk ve saflığı, sarı güneşi parlaklığı, mavi cenneti, kırmızı sevdayı, kara yazma ayrılık ve ölümü mor ise zenginliği anlatmaktadır. Bunun yanında kenarlarına iğne, mekik, koza, firkete, tığ, boncuk oyları yapılmaktadır. Yeşil rengin her tonunu tüm özelliklerini kullanarak işlenen bir oya kadının evinden ve eşinden memnun olduğunu, sarı ile işlenen oya ise mutsuzluğunu ifade etmektedir.

Çocuk sahibi olan kadınlar yeşil dal yaprağı oyası işli başörtüsü takarlar (Tezcan, 1983:263). Orta yaşlı ve yaşlı kadınlar genellikle baskılı yazma örtü ile kendi sosyal konumları göstermektedir. Yazmalarda çiçek desenler vardır ama çiçek oyları kullanılmamaktadır.



Şekil 13: Karaburun yöresi gelin başlığı



Şekil 14: Kütahya yöresi gelin başlığı



Şekil 15: Muğla yöresi gelin başlığı



Şekil 16: Milas Kızılağaç köyü evli kadın başı

Sonuç

Tarih boyunca uygarlıkların ve toplumların gelişim sürecine bakıldığında, giyim kuşam kültürünün etkilendiği alanlar araştırıldığında, topluluklar

değişse bile coğrafi yapıların ve doğal özelliklerin insanları benzer formlarda giyim-kuşam, takı ve başlıkları kullanmaya yöneltmiştir. Geleneksel giyim kuşam içerisinde tamamlayıcı öge olarak “Kadın Başlıkları” kadının sosyal olarak gelişimi ve değişimini, toplum içerisindeki yerini gösteren temel unsurlardan biridir. Tasarımda kullanılan form, desen ve malzemeler kişilerin sosyal kimlikleri ile birlikte toplumun da kültürel, ekonomik ve sosyal değişimlerini göstermektedir.

Günümüzde teknolojik gelişmeler ve iletişim araçlarının hızla değişimi geçmiş ile olan kültürel bağlarımızın kopmaya başladığı ve giyim kuşama ait geleneksel sembollerin sadece araştırmalar içinde kaldığını görmekteyiz. Modern giyim öğeleri ile kültürel geçmişimizi bir arada bütünleştirecek koleksiyonların oluşturulması dünya kültür literatüründe yer alması sürdürülebilir kültürel envanter oluşturulması açısından önemlidir.

Anadolu kadın giyim kuşamının tamamlayıcı bir parçası olan kadın başlıkları kültürel kimliğin değişim ve gelişimini günümüze aktararak köprü oluşturmak ve sürdürülebilirliğini sağlaması hedeflerimiz arasında olmalıdır.

Kadının doğumundan ölümüne kadar yaşamının her evresinde coğrafi, sosyal ve ekonomik koşullara bağlı olarak değişen başlıklar biçim, malzeme ve uygulanan teknikler açısından farklılıklar göstermektedir. Başlıklarda kullanılan semboller geçmişte süslenme, süsleme ve statü belirleme aracı olarak etkin bir dil oluşturmuştur. Günümüzde teknolojik iletişim araçlarında kullanılan sözsüz iletişim sembolleri olan emojilerin atası olarak da ele alınması farklı bir bakış açısı oluşturacaktır.

Yazılı ve görsel tarihimize katkıda bulunabilecek, kültürel mirasımızın örneklerini oluşturan “Anadolu Kadın Başlıkları” sosyo-kültürel yaşamın seyrini anlatması bakımından araştırılıp, belgelenecek elde edilen verilerin Anadolu kadınının giyim-kuşam kültürüne ilişkin bilgilerin zenginleştirilerek uluslararası alanda sergilenerek farklı kültürler ile buluşmalıdır. Geleneksel formlar üzerinden çağdaş tasarımların yapılabilmesine olanak sağlaması ve moda tasarımcılarına ilham vermesi açısından katalogların hazırlanmasına hız verilmelidir. Ayrıca kaynak oluşturacak geniş kapsamlı arşiv çalışmalarını tamamlayacak olan Tekstil Müzesi oluşturularak kültürel varlıklarımızın sürdürülebilirliğine katkı sağlanmasına temel oluşturulmalıdır.

Yararlanılan Kaynaklar

- Aydın, S.(2002). Türk Giyim Kuşam Kültürünün Dünü Bugünü, V. Türk Kültürü Kongresi, Ankara.
- Barıştan, H, Ö. (1998). Türk El Sanatları. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çevik, D. (Ed.) (2010). İğne Oyaları, Point Lace, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s:16-18.
- Darga, M. (1976).Eski Anadolu'da Kadın. İstanbul
- Gürsoy, A.T. (2004). Düünden Bugüne Giyim Kültürü ve Moda, Omaş Ofset, İstanbul. ISBN 975-98753-0-6
- Kahveci, M. ve Bahsisoğlu A. (Editor) (2001). Türk Oyaları Kataloğu. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları No:272, Cilt 1, Sistem Ofset Ankara- January 1, s:128
- Sevin, N. (1990). Onüç Asırlık Kıyafet Tarihine Bir Bakış, Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri:151, Sevinç Matbaası. Ankara.
- Sürür, A. (1976). Türk İşleme Sanatı, Ak Yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi: 4.
- Süslü, Ö. (1989). Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri. Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- Şahin, Y.(2000) Kumaşla Resim Sanatı, Art-Decor Dergisi, Ağustos, İstanbul s. 138.
- Şenol, S. (2009). Geçmişten Günümüze Boncuk Oyalarımız, Rota Ofset, Bursa.ISBN 978-975-94007-2-9.
- Tezcan, M. (1983). Giyim Olgusuna Sosyo Kültürel Bakış ve Türklere Giyim, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Sayı:1, cilt 16, s:263.
- Türkoğlu, S. (2002). Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim-Kuşam. İstanbul. Atılım Kağıt Ürünleri ve Basım San. A.Ş.
- Türkoğlu, S. (2013). Anadolu'da Takı ve Kuyumculuk Kültürü. İKO Reklamcılık Kuyumculuk Danışmanlık ve Turizm Tic. Ltd.Şti. İstanbul, ISBN 978-605-87472-3-4
- Tansuğ, S. (1976). Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Bankası Yayını. Yıl: 3, Sayı: 7, Mayıs. İstanbul

Tansuğ, S. (1978). "Çiçeklerin Dili", Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Bankası Yayını.Yıl: 5, Sayı: 14, Eylül. İstanbul.

Tansuğ, S. (1979). "Giyimde Çiçeğin Dili II", Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Bankası Yayını.Yıl: 5, Sayı: 15, Ocak. İstanbul.

Tansuğ, S. "Geleneksel Köylü Takıları ve Başlıkları", Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını Sempozyumu Bildirileri, Hacettepe Üniv.Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Ankara, 1985 s.32.

Tansuğ, S. (2006). Anadolu Giyim Kültürü, "14. Halk Oyunları Yarışması Gala Gecesi"Katalog. H.Ö. Sabancı Holding.

İnternet Kaynakları

(<http://media4democracy.org/news/anadolu-kadin-basliklarinin-dili>. Erişim: 07.09.2022).



GELENEKSEL KADIN GİYİM-KUŞAM KÜLTÜRÜNDEN YANSIMALAR: “AVŞARLAR”

Özet

Toplumların vazgeçilmez bir parçası olan giyim kuşam kültürü; söz konusu toplumların değer yargıları, duyguları, düşünceleri, inançları, töreleri, örf ve adetleri, ekonomik özellikleri, estetik ve sanatsal yapıları vd. hakkında bilgi verir. Giyim kuşam kültürü kullanılan materyal nesne, renk, motif, desen ve formun oluşturduğu oldukça kompleks bir yapıya sahiptir.

Bu araştırmada; Avşar kadın giyim kuşam, takı ve aksesuar kültürü ele alınmıştır. Avşar kadınlarının giysi özellikleri genel olarak bir atlı göçebe giyim tarzını yansıtmaktadır. Bu sayede yaşam koşullarına uygun olarak geleneksel giysiyle, ata daha rahat binilir, bir yerden başka bir yere uzun yürüyüşlerle göçler yapılabilir ve evde tarlada, dağda, ovada çalışılırdı. Araştırma birinci elden kaynaklar ve ikinci elden kaynaklar toplanarak; kaynak tarama, tasnif (sınıflandırma), tahlil (analiz), tenkit (eleştiri) ve terkip (bileştirme) yöntemleri kullanılarak incelenmiştir. Sonuç olarak Avşarların ve Avşar kadın giyim kuşam kültürünün tamamen yok olmadan araştırmayı ve belgelemeyi amaçlayan bu bildiriye, ulaşılabilen tüm materyal ve belgeler detaylı bir şekilde incelenmiş ve elde edilen bilgiler fotoğraflarla desteklenerek sunulmuştur.

Kaybolma arifesinde olan kültür değerlerinin araştırılması günümüze ulaşabilen örneklerinin tespit ve muhafaza edilmesi, sistematik bir biçimde analiz edilmesi ve elde edilen sonuçların belgelenmesi, gelecek nesillere tanıtılması açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Avşar kadını, Giyim-kuşam Kültürü, Takı, aksesuar.

ÖĞR. GÖREVLİSİ GİZEM ANŞIN GÜRTEKİN
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

IMPRESSIONS FROM TRADITIONAL GARMENTS OF AFSHAR WOMEN

Abstract

As an essential component of culture, garments stand as an expression of a people's value judgments, feelings, thoughts, beliefs, traditions and customs and economic characteristics as well as their perception of aesthetics and art. Traditional garments feature a rather complex structure depending on the material used, its colour, patterns and shapes.

This research deals with traditional garments and jewellery of Afshar women. Generally speaking, Afshar women's clothes feature the style of a nomadic ritter people: being designed so as to respond to the needs of their daily life, they are easy and comfortable to wear when riding a horse or walking long distances during migration periods and they are also well-adapted to working conditions at home, in the fields, mountains or prairies. The research is based on first and second hand sources which were first scanned, classified and analyzed to result in a critical approach and final synthesis. This paper which aims at carrying out research on traditional garments of the Afshar people and Afshar women before they completely disappear offers a detailed analysis of all materials and documents which could be obtained along with photographs as illustrations of the analysis provided.

It goes without saying that it is paramount to do such research on cultural values which are threatened to disappear and identify and preserve examples thereof which still exist today while in order to carry out a systematic analysis and keep record of results obtained so as to transmit and introduce these to future generations.

Keywords: Afshar Women, Traditional Garments, Jewels, Accessories.

Giriş

Orta Asya'dan gelip Anadolu'yu yurt edinen 24 Oğuz boyundan biri olan Avşarlar, özellikle Kayseri'nin Pınarbaşı, Sarız ve Tomarza ilçelerine yerleşmişlerdir. Ancak Avşar Türkmenlerinin yerleşim alanı bu bölgelerle sınırlı kalmamış, çeşitli zamanlarda Anadolu sahasının hemen her yerine dağılarak oldukça geniş topraklara yerleşmişlerdir

Hiç şüphesiz her toplumun kendine mahsus bir karakteristik özelliği ve kültürel yapısı vardır. Bu özelliklerini, göç yoluyla gittikleri her yere taşıdıkları gibi, zamanla o bölgenin kültüründen de etkilenme kaçınılmazdır. Avşarların tarihi geçmişlerinin yanında oldukça zengin ve özgün örnekler ortaya koyan kültürel hayatlarını da unutmamak gerekir. Bu bağlamda motif zenginliği, ürün çeşitliliği, canlı ve parlak renkleri ile zarafeti bütünleştiren bir çeşit kültür taşıyıcısıdır; Giyim-kuşam.

Bu araştırmada Avşar kadınlarının geleneksel giyim-kuşam kültürü incelenmiştir. Avşar Türkmen kadınlarının giyimi atlı göçebe giyim tarzını yansıtır. Bu tarz geleneksel giysilerle, ata rahat binilir, bir yerden başka bir yere uzun yürüyüşlerle göçler yapılabilir. Evde tarlada, dağda, ovada rahatça çalışabilecek geleneksel giyim kuşam kültürüne sahip olmuşlardır. Coğrafik ve doğal koşullara karşı korunma olanağı sağlanabilir. Bu araştırmada giyim-kuşam, takı ve aksesuar kültürü incelendiğinde, ekolojik koşulların, toplumsal ve kişisel değer yargılarının, gelenek, göreneklerin ve ekonomik yapının etkileri görülür.

1. Bölüm

1.1. Takı ve Aksesuar

Kadınlara ait giyim kuşam her dönemde ve her bölgede erkeklere göre daha fazla çeşitlilik gösterir. Avşar kadın giyimi, bedenine ve ayağına giydiklerine, bunların bezemelerine, aksesuarlarına ve takılarına bakılarak oluşan bir bütündür. Kadın bu bütün içinde, gelenekleri ve toplumdaki yerine göre, neyi, nerede, ne zaman, nasıl giyeceğini, yaşayarak öğrenir. Böylece giyim-kuşam geleneği nesiller arasında yaşatılır. Bununla birlikte tarih, coğrafya, ekonomi ve sosyal durum gibi farklılıklar, doğal olarak geleneksel giyim-kuşam kültürünü de etkilemiş olup, yörelere özgü tarzların oluşmasında büyük rol oynamıştır.

Süslenme kavramı, süs, aksesuar ve takı kullanma ihtiyacı; ilk çağlarda bir inanca dayalı olarak veya insanoğlunun içgüdüsel süslenme gereksinimi nedeniyle ortaya çıkmış ve zamanla gelenekselleşerek günümüze kadar gelmiştir. Her bölge ve topluluk kendi örf, adet, gelenek, görenek ve ihtiyaçları doğrultusunda süslenir. Yaşadıkları veya buldukları coğrafi çevreden temin edebildikleri doğal malzemelerle tasarladıkları ve ürettikleri aksesuarları ya da takıları kendilerince sembolik anlamlar yükleyerek günümüze ulaştırmışlardır.

Avşar Türkmen kadını süslenmede kullanılan taş, metal, ağaç, kemik, kumaş, cam gibi temel malzemelerin yanı sıra, artık malzemelerden de elde edilen birçok takı ve aksesuar kullanılırdı. Ayrıca süslenme ve takı kullanma geleneği kadınların yanı sıra çocuk ve yetişkin erkeklerde de görülen bir olgu olmuştur.

1.1.1. Başlıklar

Başlıklar, konar- göçer ve yerli Avşar Türkmenlerinde geleneksel giyimin tamamlayıcı bir ögesi ve kadının süsüdür. Kadın, başında taşıdığı süsü ile etrafına sosyal durumunu ve ekonomik gücünü gösterir. Genç kız başlığı, yeni evli kadın başlığı, gelin başlığı, çocuklu kadın başlığı, oğlu askere gitmiş ana başlığı ve nine başlıklarının her biri ayrı ayrı özellikler gösterir. Geleneklerin devam ettiği köylerde, yeni evlenmiş gelinin başına, ilk kez kadın başlığı bağlanacağı zaman konuklar davet edilerek özel "baş bağlama" töreni yapılır.

Başlıklar, bölgelere ve giyenin ekonomik durumuna göre, ister altın, gümüş veya boncuklarla süslenmiş olsun, ister kız başı, ister gelin başı, ister yeni evli kadın başı ya da dul veya yaşlı kadın başı olarak düzenlensin hepsinde de esasta birlik vardır. Başa önce bir fes veya takke giyilir. Buna genelde "Araçın" ve "Terlik" denir. Her ikisi de teri emici anlamında kullanılmaktadır. Başlıklar terlik üzerine çeşitli örtüler örtülüp bağlanarak ve takılarla süslenerek yapılır.

1.1.2. Altın

Nişanlı kızlar alınlarına gazi, yanaklarına altın köşe, mahmudiye altınları takarlar ve bunların uçlarına da yine gazi altınları eklerlerdi.

Avşar kadınları ve kızlarının kullandıkları altınlar fesin etrafına dizilir ve iki çeşit isimlendirilir. Bunlardan birincisi kırkmanın üzerine gelen küçük altınlar olup "Alın altunu" adını alır. Diğeri ise kulaklarının üzerindeki mecdiye büyüklüğünde döğülmüş ve çukurlaştırılmış altınlar olup "döğme altın" adını

alır. Bunlardan başka çoğu zaman kulaklarının üstüne gelen döğmelerin altından üzerinde maşallah yazılı levhalar sarkıtılır.

1.1.3. Taç

Avşar Türkmen kadınları arasında iki çeşit başlık kullanılmıştır. Bu başlıklara 'taç' adı verilir. Bu taçlar başın ölçülerine göre ve tepelik şeklinde özel olarak som gümüşten yapılır. Bir taç gibi etrafındaki salkım ve zincirlerle beraber başa takılır.

1.1.4. Tozak

Avşar Türkmenlerin kızları ve gelinleri kartal, tavus kuşu veya tavuk tüylerini 15 farklı renkte boyayarak başlarına takarlar. Tüyer beyaz bezin üzerine taç formunu andıracak şekilde dizilir ve bunun ismine "tozak" denir. Tozak, gelin başının en önemli süslemesidir.

1.1.5. Zilif

Fesler giyilmeden önce saçlar örölür, beliklenir ve alın üzeri kesilerek kırkma meydana gelir. Kırkmadan başka kadınların kulak önüne doğru inen bir uzunluk görülür ki bunun ismine "zilif" denir. Zilifler ve onların süslemesi kadının durumunu gösteren belirtilerdendir. Avşar kızı ve gelini en çok ziliflerinden tanınır.

Her sabah her sabah güzel

Karşı yamacımdan bakar

Baktıkça canımı üzer

Zilfini gerdana döker

(Âşık Avşar Musa)

1.1.6. Fes

Fesler; genellikle keçeden yapılır ve yükseklikleri yaklaşık 15 cm civarında olup başa giyilen bir çeşit şapkadır. Önce büyükçe bir torba şekli verilmekte ve tek parçadan oluşmaktadır. Boyama, dinkleme ve zamklama işlemlerinden sonra küçülme ve bir külâh şeklini almaktadır. Daha sonra başa giyilebilmesi için kalıplanmaktadır. Genellikle kırmızı veya mavi renkte olmakta, üst kısmı tepelik, altın veya gümüş sırma işlemler ile süslenmektedir. Yörede yapılan incelemelerden elde edilen bilgilere göre, parçalı veya semerli fes ismi, fesin tepesine yapılan bombenin (semerin) fese iki parçadan çalışıldığı

görüntüsünü vermesinden ileri gelmektedir. Bu kısmın içine tersten yün, pamuk, saman veya ot doldurulmaktadır. Doldurulan kısım hilali andıracak bir biçim alınca dikilerek sabitleştirilmektedir.

Alın kısmına çeşitli paralar takılır. Bunlara 'gazi' ve 'mahmudiye' denir. Gaziler bütün alının, mahmudiyeler ise şakaklara gelecek şekilde kulakların üzerine dizilir. Fes daha çok dağlık bölgelerde kullanılır.

1.1.7. Sırma Fes (Gümüş sırma fes)

Fesin etrafı gümüş sim iplikle motiflenerek işlenmiştir. Fesin üzerinde 'tepelik' adı verilen gümüş bir aksesuar bulunmaktadır. Gümüş fesin alın kısmı açık kalacak şekilde beyaz renkli yazma "oyalı yağlık" ile fesin üstünden çene altına çapraz gelecek şekilde bağlanmıştır. Bağ uçları omuza serbest bırakılır. Fesin altında açık kalan ön kısmına ise her sırasında 6 altın olmak üzere maddi duruma göre birden dört sıraya kadar takı takılır. Fesin açık kalan alın kısmına gümüşten yapılmış ortasında mavi ya da kırmızı renkte taş bulunan 'köşe' adı verilen dikdörtgen şeklinde bir jest vardır. Köşenin sağına ve soluna gümüş takılarla örölü jestler takılmıştır. Her gümüş örgünün ucu köşeye bağlanmış ve altına doğru yarım ay şeklinde salınmıştır. Altınla gümüş karışık kullanıldığı gibi sade gümüş ya da sade altın olarak ta kullanılmaktadır. Yanaklara çene hizasına kadar inen adına 'ayaklı' veya 'küpeli' denen takı mevcuttur. Ayaklı veya küpeli: Fesin ayak kısmına gelen yanlardan cumhuriyet altını büyüklüğünde iki altının uçlarına 3 adet küçük altın bağlanarak hazırlanan bir takıdır.

1.1.8. Yağlık

'Başörtüsü' olarak bilinen 'yağlık' Avşar kadınlarının vazgeçilmez giyim aksesuarlarından biridir. Yağlık: Fesin üzerine konan örtünün ismine denir. Genellikle beyaz olup, sık dokunmuş pamuklu kumaştan oluşur. İhtiyar kadınlar bunu başlarına tamamen dolarlar. Gelinler yalnız başlarına asarak, eğri bir şekilde kullanırlar. Kızlar ise bu yağlığı katiyen kullanmazlar. Çünkü yağlık evli olma veya nişanlı olma işaretidir.

1.1.9. Oyalı Yağlık

Keten veya pamuk liflerinden dokunmuş, halk arasında genellikle 90cm*90 cm ölçülerinde kullanılan bir çeşit örtüdür. Rengi beyazdır. Çevresine boncuk veya iğne oyası işlenerek süslemeler yapılır. Kullanım şekli yağlık ile aynıdır.

1.1.10. Saç Bağı

Kadınlarda fesin arkasına tutturularak bele kadar sarkıtılan ve saç örgüsü aralarını süsleyen bir çeşit takıdır. Yapımında çeşitli büyüklükte ve çeşitli materyallerden üretilmiş renkli boncuklar yün bağcıklara geçirilmekte ve uzun şeritler halinde birden fazla sayıda hazırlanmaktadır. Bu şeritler bir araya getirilerek fese takılmaktadır. Saç bağları halis ipek lifinden olursa "erbi" iplikten olursa "örgü" isimleriyle anılır. Avşar kızları saçlarını "Bağ" ismi altında 40 adede kadar örer ve bunların her birine "Belik" adı verilir.

1.1.11. Saç Cıncığı

Saçı süslemek amacıyla, saç örgülerinin üzerlerine ekonomik duruma göre birçok altın, gümüş, halka, ziynet ve para gibi materyal iliştmek âdettir. Bunların ismine "saç cıncığı" denir.

1.1.12. Sırma Bağ

Altın suyuna batırılarak yıldızlanmış ya da yıldızsız ince gümüş tele 'sırma bağ' adı verilir. Avşar Türkmen kızlarının saçları bir sırma bağ ile örülür. Bu saç örgülerinin uçlarına herkes ekonomik durumuna göre bir veya birkaç altın takar.

1.1.13. Dolama

Pamuklu kumaştan hazırlanmıştır. Genişliği 3 cm uzunluğu ise 1,5 m kadardır. Başın fes üzerine dolanarak, boyun altından bağlanmaktadır. Dolamanın üzerine saç bağları bağlanmaz, fesin alın kısmı açıktır, bu açıklıktan gümüş işleme görülmektedir. Kızlar üzerlerine üç etekli zıbın giyerler ve bu zıbnları gutnudan yaparlardı.

1.1.14. Gazi

Fesin ön tarafında ve alın kısmına gelecek şekilde bir veya iki sıra halinde 12 altının dizilerek bağlandığı bir takı çeşitlidir. Bu dizilerin sayısı, takan kadının ekonomik durumuna göre değişmektedir.

1.1.15. Tepelik

Tepesine sırma işlenmiş fesin, çevresine altın dizilerek giyilen bir çeşit takıdır. Bu fesler yörede Harmandalı, Bozdoğanlı, Köreli, Yumurtalık, Tecirli, Ulaşlı, Bakış, Koçar ve diğer Türkmen oymakları arasında kullanılmaktadır.

1.1.16. Jestler

Geleneksel giyimde giysiye ait olmayan yani sonradan takılan parçalara denir. Jestler aksesuar olarak kullanıldığı gibi işlevsel olarak ta önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin; Beyaz mendil, para kesesi, kama ve ...vb.

Para kesesi; Renkli ipek iplerden örülmüş tabanı dar, ortasına doğru genişleyip ağzına doğru paralel uzanır bir şekilde olan küçük bir torba ağzıdır. İki taraftan büzülür ve birbirine bağlanır.

1.1.17. Gayret Kuşağı

Bele bağlanan dolman tokalı bir çeşit kemer olup, genellikle yuvarlak iki tokayla birbirine kancalanır. Bu tokalar gümüşten veya altın yıldızlı bir madenden yahut tombaktandır.

Kemerin altyapısı deriden, derinin üst kısmı mavi veya kırmızı renkte çuha kumaşından olur. Çuha dokumanın üstüne yuvarlak gümüş kabaralarla desenler oluşturulmuştur. Böylesi kemerin iki ucuna da birer dolman toka geçirilmiştir. Dolman tokalı kemeri, kız babası kız için özel yaptırmıştır. Kızı evden gelin olarak çıkarken baba, kızının beline bu kemeri (gayret kuşağını) kendi eliyle kancalar ve kızına şöylesi bir öğüt de verir: Gittiğin yerde elini, dilini, belini sıkı tut, bu sözlerim kulağına küpe olsun.

2. Bölüm

2.1. Giyim- Kuşam

2.1.1. Gömlek

Gömlekler; Genellikle ipek ya da pamuk liflerinden dokunmuş, beyaz zemin üzerine çeşitli renklerde küçük çiçek motifleriyle süslenmiş kumaşlardan yapılır. 'Göyneke' olarak da adlandırılan gömlekler, genellikle hâkim yaka ya da yakasızdır. Önü kapalı olup, boyun bölümleri kanaviçe işi ile işlenmiştir. Kolları uzun ve düğmesizdir. Diz altına kadar inen gömlekler hatta bazen ayak bileklerine kadar uzanır. Uzun gömleklerin ön eteklerindeki işlemelerin aynısı gömleğin iç tarafına da yapılır; çünkü uzun gömlek giyilince etek önü yukarı kaldırılıp bele bağlanır. Böylece etek içindeki işleme gömleğin yüzüne döner. Terste işleme yüze dönüşür. İşte Avşar kadın gömleklerindeki önemli bir özellik de budur. Gömlek rengi genellikle beyaz ve sarı olarak kullanılır. Bazı yörelerde Avşar kadınları iki gömleği üst üste giyerler. Gömleklerin yakaları

göğüs altına kadar açıktır, bunun nedeni ise kadının her yerde bebeğini rahatlıkla emzirebilme kolaylığı içindedir.

2.1.2. Fermene

Genellikle kadife ya da çuha kumaştan dikilmiş, iki kat astarlanmış, yanları yuvarlak kesilmiş ve önden açık kolsuz bir çeşit yeledir. Üzeri çeşitli malzemelerle ve motiflerle işlenmiş ve süslenmiştir. Gömlek üzerine giyilen bir çeşit dış giysidir.

2.1.3. Cemedan

Cepkenin bir değişimi olarak kullanılmıştır. Ön ve arkasında bulunan motifler ve işlemler kol uçlarına kadar uzanır. İşlemleri el işi ve kaytan ipinden yapılmıştır. Yaz aylarında kolsuz olanı, kış aylarında ise kollu olanı giyilir. Cemedan, Avşar Türkmen kadınlarında fermenenin altına giyilen, önü kapalı bir çeşit giysi olarak kullanılmıştır.

2.1.4. Cepken

Genellikle mavi renk başta olmak üzere pembe, mor, bordo, sarı, yeşil renk kadifeden dikilmiştir. Kolları dirsek altına kadar uzundur. Dağ köylerinde cepken kolları bileklere incek şekilde uzundur. Boyu bel hizasındadır. Etekleri hafif yuvarlak kesilmiştir. Önü açık kullanılmaktadır. Bazen kendinden yapılmış bir bağ ya da ağaçtan yapılmış tek düğme ile tutturulmaktadır. Cepkenlerin kol ağzlarından başlamak üzere yarıya kadar çeşitli motiflerle 'heril' denen ipek iplik ile işlenmiştir. Yakaları, etekleri ve sırt kısımları çeşitli motiflerle bezenmiştir. Cepken kadifenin dışında kaba kumaşlardan ve basma kumaştan da yapılmaktadır. Basma cepkenlerin kolları uzundur ve günlük çalışma esnasında giyilmektedir.

2.1.5. Üç Etek

Üç parça şeklinde yapıldığından adına üç etek denmektedir. Ön iki eteği arka eteğinden daha kısadır. Ön etekler bele sokularak giyilir. Eteğin kumaşı basma veya "gutnu" dur. Gutnu kumaşın, hammaddesi floş (suni ipek) ve pamuk ipliğidir. Tamamen el tezgahlarında dokunan gutnunun, çözgü sayısı 4000'dir. Kumaşın hâkim rengi altın sarısıdır, sarı rengi doğal parlaklık vermektedir. Genellikle kırmızı, mor, yeşil, bordo, pembe, mavi ve siyah renklerin kullanıldığı kumaşlar da tercih edilmektedir. Bazen satenden

de yapılmaktadır. Bele sokulan ön eteklerinin iç kısımları çeşitli motiflerle işlemelidir. Beli önden bağlamalıdır.

2.1.6. Sırma Cepken

Bölgenin büyük bir kısmında kullanılmaktadır. Bu giysi yöre ağzında "ellik" denen bir kostümdür. Ellik, günlük işlerde giyilmeyen özel zamanlarda tercih edilen giysilere verilen genel bir addır. Sırma cepken ise laciverte yakın tonlardaki mavi kadifeden ya da koyu renk kumaşlardan yapılmaktadır. Sırtı, yakası ve kolları çeşitli motiflerde sırma işlemelidir.

2.1.7. Güdük

İç gömleğinin üzerine giyilen kolsuz bir kıyafettir. Kısa boylu ve yeleşe benzer özellikleri olan güdük, Avşar Türkmen kadınları giyim-kuşam kültürü örnekleri arasında yer almaktadır.

2.1.8. Önlük

Önlük, giysilerin üstüne takılarak giysinin kirlenmesini ve yıpranmasını önleyen bir giyim elemanıdır. Bedenin ön kısmında görülen dikdörtgen kumaş, belden arkaya doğru bağcıklarla bağlanarak vücuda tutturulur. İlkel tezgahlarda renkli ipler kullanılarak geometrik desenlerden oluşmuştur. Genel olarak krem veya kreme yakın sarı renkli kumaşlardan yapılır. Etekleri pileli, pile üzeri kanaviçe işi ile işlemelidir.

Avşar Türkmen önlüklerinde belirli bir süsleme biçimi vardır. Geleneksel önlükler kırmızı veya koyu kırmızı (tavşankanı rengi), yün liflerden el dokumasındadır. Üzeri genellikle kermeli işle (aplikeyle) süslenir. Kertmelerin yapıldığı bez çoğu kez mavi olur. Mavi renk kertme mavi iplikle dikildiği gibi bazen sarı veya beyaz veya kırmızı iplikle de dikilebilir. Kertme süs çoğunlukla geometrik şekillidir.

2.1.9. Tarabulus Kuşak

Kadınlar bellerine rengarenk saçaklı kumaşlar sararlar. Bu kumaşın adına yörede "Tarabulus Kuşağı" denir. Kuşağın ucu belin sağ tarafından sarkıtılmak sureti ile öncekinin üzerine sarılır. Üç etek ve önlük bağlandıktan sonra bele bağlanan kuşaktır. İpeksi bir kumaştır. Katlanarak bele bağlanır.

2.1.10. Şalvar

Bel kısmı ve ayak bilekleri lastikli, peyki kısa dikilmiştir. (Peyk: Şalvar veya donun üçgen biçimindeki ağı.) Şalvarlar; Üst giysinin renklerine uygun olarak, ince ve parlak ya da ipeksi kumaşlardan yapılıdır.

Özellikle Adana dolaylarında genellikle zeytin yeşili ve siyah gibi koyu renklerin hâkim olduğu şalvarlar kullanılır. Bunlar işlemez, sade ve peyki diz hizasına kadar uzundur. Sonuç olarak şalvarın bölge dolaylarının ortak bir kıyafeti olduğu görülmektedir.

2.1.11. Kolçak

Omuz ve enseden geçen bir çift (iş zamanlarında kullanılan) ikişerli kolluklardır. Genellikle ceket ya da gömlek kollarının eskimesini ya da kirlenmesini önlemek için kullanılan eğreti kollardır.

2.1.12. Dizlik

Bol ve paçaları düşük bir çeşit şalvardır. Paça boyu oldukça kısa olduğu için çizme içine geçirilerek kullanılır.

3. Bölüm

3.1. Ayağa Giyilenler

3.1.1. Çorap-Çizme

Avşar kadınları elde işledikleri çorapları, çeşitli renk ve desenlerde yünlerden yaptıkları gibi sade ve beyaz yünden de yapabilmektedirler. Türkmenlerde çoraplar genellikle yün ipliğinden örülmüştür. Koyunun boyanmamış genellikle güz yünü denen kirlili beyaz yünden elle işlenerek kullanılan bir çoraptır. Yün çorabın özelliği teri emmesi ve ayakta meydana gelecek mantar türü hastalıkları önlemesidir. Seyrek bir işleme türü olduğundan ayağın hava almasını sağlamaktadır. Az olmakla beraber pamuktan örülenleri de vardır. Desenler ve motifler oldukça zengin bir görünüm sergilerler. Form olarak ta çok güzel ve estetikler.

Geleneksel giyinen Türkmen kadını ayağına çizme çeker. Ayak bilekleri üzerine kadar uzanan çoraplar pek görünmez. Onu, çizmeye kadar inen "ayaklık" örter. Gelin kızın çizmelerinde (topuk arkalarında) gümüş

süslemeler olur, kadın yürüdükçe bunlar ses çıkarır. Çizmelerin üzerine, kadının nakışı, "paçacıkları" düşer.

3.1.2. Yemeni

Koyunun kuyruk altında bulunan tüysüz derisi kullanılarak, konçlu ve kaba görümlü yapılan potindir. Bir çeşit konçsuz mest de denilebilir. Yemeni kısa kenarlı ve hafif bir pabuçtur. Altı ham manda derisinden yapılmış olup, üzeri işlenmiş inek derisinden ve genellikle kırmızı ya da siyah renkte yapılmıştır. Çukurova Bölgesi'nin bazı yörelerinde edik veya postal da giyilmektedir.

4. Sonuç

Avşar Türkmenlerinin kadınlarının geleneksel giyim- kuşam kültürünü detaylıca araştırmayı hedefleyen bu bildiriye ulaşılabilen tüm materyaller incelenmiştir. Kaybolmaya yüz tutmuş bu kültür değerlerinin araştırılması günümüze ulaşabilen örneklerinin tespit ve muhafaza edilmesi, sistemli olarak incelenmesi ve belgelenmesi, gelecek kuşaklara tanıtılması açısından önemlidir. Kuşaktan kuşağa devredilen ve Avşar kızlarının çeyizini süsleyen bu kıyafetler, büyük bölümü giyilmese de çeyiz sandıklarında saklanarak kuşaktan kuşağa aktararak günümüze kadar gelebilmiştir.

İnsanların geçirdiği kültürel süreçte toplumlara göre farklı nitelikler kazanan giyim geleneği günümüzde toplumsal farklılıkları ortadan kaldıran ortak nitelikleri olan tek tipe doğru dönüşmeye başlamıştır. Sanayinin gelişmesiyle el dokumalarının yerini fabrikasyon üretimler almıştır.

Bu konuya gönül veren araştırmacıların, Avşar Türkmenlerinin yıllar yılı topladıkları ürünleri bir araya getirerek korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması için gerekli çaba ve somut yatırım yapılmasını sağlayacak tedbirler alınmalıdır. Unutulmamalıdır ki giyim-kuşam kültürü insanlık tarihinin gelişim belgeleridir.

Yararlanılan Kaynaklar

Aksoy, Elif (2012), 'Beritan Aşireti Çözgü Yüzlü Cicimleri', Batman University International participated Science and Culture Symposium, 18-20 April 2012 Batman, TURKEY

Sümbül, Muzaffer (Kasım 2001), 'Adana Giyim- Kuşam Kültürü', Folklor Halkbilim Dergisi Cilt:5, Sayı: 49. Sayfa 8-13

Türkçebilgi, Çukurova, Erişim: <https://www.turkcebilgi.com/%C3%A7ukurova>, (Şubat 2018)

TANSUĞ, Sabiha (1984), 'Anadolu'da Geleneksel Türkmen Giyimi', Folklor ve Etnografya Araştırmaları, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul

Artun, Erman, (2004), 'Adana ve Osmaniye Halk Kültüründe Giyim- Kuşam Geleneği', Çukurova Üniversitesi- Türkoloji Araştırmaları Merkezi

Kuzucular, Şahamettin, (2012), "Dört Yol, Hatay, Çukurova Tarihi ve Türkmenleri", Color Ofset, İskenderun

Boyras, Şeref, (2007), "Sarız Yöresi Avşar Ağaçlarında Halkbilimsel Öğeler", II. Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni Bildiriler, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, s. 261-272

Yurtsever, Cezmi, (2003), Çukurova Türkmenleri, Çukurovalı Yayınları, Adana

Karslı, Mustafa, (2013), Avşarlar kimdir?, Erişim: http://avsarobasi.blogspot.com.tr/2013/06/avsarlar-kimdir_16.html

Onar, Mustafa, (20-24 Kasım 1991), 'Karacaoğlan Karmaşası', II. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu, Adana

Biçer, Sevgi, (16 Şubat 2008), Adana Yöresel Halk Kıyafetleri, Erişim: <http://blog.milliyet.com.tr/adana-yoresel-halk-kiyafetleri/Blog?BlogNo=92732>

T.C Kültür Ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, (2018), 'Geleneksel Giyim- Kuşam – Süslenme, Halk Kültürü', Bilgi ve Belge Merkezi

Adana'dan Biz, (2018), 'Sırrını Keşfeden Bilir: Adana', Erişim: <http://www.adanadan.biz/icerik.asp?ICID=51>

Güray, Ş. (2021). Oğuzların Avşar Boyundan İzol Aşireti ve Kültürel Değerleri, İstanbul Aydın Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Şimşek, E. (). Avşar Kültürünün ve Tipinin Türk Halk Edebiyatına Yansımaları, Avşar Türkmenleri Kongresi, 20-23 Mart 2019, Antalya.



II. OTURUM



MODA ENDÜSTRİSİNDE HAUTE COUTURE: II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI DÖNEM

Özet

Haute couture, moda endüstrisinde hazır giyim ile birlikte iki temel üretim sisteminden birisidir. Fransızca karşılığı ipleri terzilik ya da yüksekterzilik olan bu üretim sistemi, özel kumaşlarla ve el işçiliği ile kişiye özel giysi üretimini kapsamaktadır. Bir başka ifade ile giyim modasında lüksün ifadesi olan bu kavram, ilk kez 19. yüzyılda İngiliz modacı Charles Frederick Worth tarafından kullanılmıştır. Dünya düzenini ve insanlığı her anlamda etkileyen dünya savaşları, moda endüstrisini de etkilemiştir. Özellikle, II. Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da haute couture yeniden güçlenme çabası içerisinde olmuştur. Bu çabalardan birisi olarak Theatre de la Mode (Moda Tiyatrosu) örnek olarak verilebilir. Bu araştırmanın temel amacı, haute couture sistemini tarihsel anlamda ve çeşitli yönleri ile ele alarak II. Dünya Savaşı sonrası dönemde sistemin içinde bulunduğu durumu analiz etmektir. Bu doğrultuda bu araştırmanın yöntemi niteldir. Derleme çalışması olan araştırmada yerli ve yabancı literatür taranarak konuya ilişkin veriler elde edilmiş, elde edilen veriler ilgili başlıklar altında sentezlenerek bulgulara ulaşılmıştır. Savaş döneminin giysi modasında lüks üretimi etkilediği ve haute couture sisteminin ayakta kalabilmek için yeni yollar aradığı araştırmada ulaşılan sonuçlardan birisidir.

Anahtar Kelimeler: Moda, Haute couture, II. Dünya Savaşı

DOÇ. DR. ESRA VAROL

NİĞDE ÖMER HALİDEMİR ÜNİVERSİTESİ

DR. ÖĞR. ÜYESİ MENEKŞE SAKARYA

NİĞDE ÖMER HALİDEMİR ÜNİVERSİTESİ

HAUTE COUTURE IN THE FASHION INDUSTRY: THE POST-WORLD WAR II PERIOD

Abstract

Haute couture is one of the two basic production systems in the fashion industry together with ready-to-wear. This production system, which means advanced tailoring or high tailoring in French, includes the production of tailor-made garments with special fabrics and handwork. In other words, this concept, which is the expression of luxury in clothing fashion, was used for the first time by the British fashion designer Charles Frederick Worth in the 19th century. The world wars, which affected the world order and humanity in every sense, also affected the fashion industry. In particular, in the post-World War II period, haute couture in France was in an effort to gain strength again. Theater de la Mode (Theatre of Fashion) can be given as an example of these efforts. The main purpose of this research is to examine the haute couture system in a historical sense with its various aspects and to analyze the situation of the system in the post-World War II period. The method of this research is qualitative. In the research, which is a compilation research, data on the subject were gained by scanning domestic and foreign literature and the findings were obtained by synthesizing the gained data under the relevant headings. One of the results of the research is the war period affected luxury production in clothing fashion and the haute couture system sought new ways to survive.

Keywords: Fashion, Haute couture, World War II

1. Giriş

İnsanoğlunun nefes almak gibi vazgeçilmez bir ihtiyacı olan giyim, korunma (fayda), edep (örtünme), cazibe yaratma, süslenme, sembolik farklılaştırma, kabul görme, kendini ön plana çıkarma (ifade etme) ve modernizm gibi farklı fonksiyonları olan bir olgudur (Jones, 2013:26-30). Bu olgunun üretimi, Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi piramidine göre beş basamaklı olarak gerçekleşmektedir. Bu basamaklardan ilki fizyolojik, ikincisi güvenlik, üçüncüsü bir gruba aitlik, dördüncüsü statü-saygınlık-başarı eldesi ve beşincisi kişisel doyum ya da bireysel hazdır. Moda kavramının ortaya çıkışı ise motivasyon için üretimi gerçekleştirilen giysilerin bir güdü ve isteklendirme aracı olarak kabul görmesini sağlamıştır (Çeçindir ve Çakmak, 2018: 24). Bu araç, üretim biçimlerine göre ise temelde hazır giyim ve haute couture olmak üzere iki şekilde sınıflandırılmaktadır. Fransızca karşılığı ileri terzilik ya da yüksek terzilik olan haute couture, özel kumaşlarla ve el işçiliği ile kişiye özel giysi üretimini kapsamaktadır (Newman ve Shariff, 2013: 89). Bir başka ifade ile giyim modasında lüksün ifadesi olan bu kavram, ilk kez 19. yüzyılda İngiliz modacı Charles Frederick Worth tarafından kullanılmıştır. Dünya düzenini ve insanlığı her anlamda etkileyen önemli toplumsal olaylardan bazıları olan dünya savaşları, moda endüstrisini de etkilemiştir. Özellikle, II. Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da haute couture yeniden güçlenme çabası içerisinde olmuştur. Bu doğrultuda, bu araştırmanın temel amacını, haute couture sistemini tarihsel anlamda ve çeşitli yönleri ile ele alarak II. Dünya Savaşı sonrası dönemde sistemin içinde bulunduğu durumu analiz etmek oluşturmaktadır.

2. Metodoloji

Bu araştırmanın yöntemi nitel, türü ise derlemedir. Araştırmanın temel amacı ve ele alınan temel problem doğrultusunda, yerli ve yabancı literatür taranarak konuya ilişkin veriler elde edilmiş, elde edilen veriler ise ilgili başlıklar altında sentezlenerek bulgulara ulaşılmıştır.

3. Bulgular

Bu bölümde, araştırmanın amacı doğrultusunda yerli ve yabancı kaynakların taranması ile elde edilen verilerin analizi, sınıflandırılması ve sentezi ile ulaşılan bulgular ile bu bulgulara yönelik yorumlar yer almaktadır. Araştırma

bulguları, ilgili başlıklar altında genelden özele doğru sunulmuş ve ulaşılabilen görsellerle desteklenmiştir.

3.1. Haute Couture ve Charles Frederick Worth

Günümüzde bir yaşam tarzının ifadesi olan moda giyim endüstrisinin temellerini kavrayabilmek için faaliyet gösterdiği sistemleri, merkezleri ve biçimlenmesindeki yapıları ele almak gerekmektedir. Bir ihtiyacı karşılamadaki faydacı işlevinin ötesinde, kimlik göstergesi işlevi ile bir sistem olan moda giyim, uzun bir geçmişe sahiptir. Bununla birlikte, bu sistemin yüzyıllar boyunca varlığını sürdürmesini sağlayan iki önemli gelişme ise 19. yüzyılda yaşanmıştır. Bu gelişmeler, haute couture salonlarının açılması ve ilk seri giyim üretiminin gerçekleşmesidir (Kennedy vd., 2013: 13).

Haute Couture sisteminin kökenleri, özellikle ipek tekstiller için Fransa'nın Avrupa'nın tedarikçisi olarak önde gelen konumu ile 17. yüzyıl sonlarına dayanmaktadır. Fransızca'da ileri terzilik, yüksek kaliteli dikiş ve giysi üretimi anlamına gelen haute couture, 18. yüzyıl Fransa'sında Versay saray giyiminin taklit edilmesiyle kendisini göstermiştir. Genellikle çok kaliteli malzemeden ve detaylara büyük önem verilerek elde dikilen haute couture giysi üretiminin bir sistem olarak kurucusu ise İngiliz tasarımcı Charles Frederick Worth'tür (Steele vd., 2005:186; Ambrose ve Harris, 2012: 127). 1825'te Lincolnshire'da doğan Worth, 19. yüzyıl sonunda sadece bazı en seçkin ve imrenilen giysileri tasarlamakla kalmamış, giysi üretiminde bir devrim yaparak moda işinde modern bir yaklaşımın da kurucusu olmuştur. Bu yaklaşımda, daha önce müşterilerin isteklerine göre ve satın alınmış kumaşlarla bir teknisyen olarak görev yapan terzilik mesleği yeniden şekillendirilmiştir. Bu yeni meslek tanımında Worth, ortağı Bobergh ile 1857'de Paris'te açtığı moda evinde, kendi seçtiği kumaşlar ve tasarladığı modellerle oluşturduğu koleksiyonlarını bütüncül bir konseptle müşterilerine sunmuştur. Aynı zamanda tasarımcı olarak imzasını taşıyan etiketleri giysilerde kullanarak bir başka ilki de gerçekleştirmiştir (Görsel 1). Worth moda evinin 1860'lı yıllarda en önemli müşterileri ise Prenses Pauline ve Fransız İmparatoriçe Eugenie olmuştur. Worth, sadece dönemin Fransız aristokratlarını giydirmekle kalmamış, Amerikalı seçkinlere de hizmet vermiştir (Parmal vd., 2006: 159).



Görsel 1: Worth Etiketi ve Giysi Tasarımı (Parmal vd., 2006)

Worth 1868'de, Ortaçağ lonca sistemine benzeyen ve giysi üretimcileri için emek, vergiler, yönetim ve üretimle ilgili konularda lobi yapabilen bir kolektif veya birlik türü olarak "La Chambre Syndicale de la Confection et de la Couture Pour Dames et Fillettes" adlı yeni bir grubu başlatmıştır. Teknolojik gelişmelerin giyim alanında henüz hız kazanmadığı bu dönemde, haute couture giyim ile hazır giyim arasında çok az fark bulunmaktadır. 1910 yılına gelindiğinde ise iki faaliyet tamamen ayrılmış ve birlik "Chambre Syndicale de la Haute Couture Parisienne (Paris Yüksek Terzilik Sendikası)" adını almıştır. 1930 yılında moda gösterileri takvimini belirlemeye başlayan sendikanın 1939 yılındaki üye sayısı yetmiştir (Steele vd., 2005:186-187). Moda giyimde en yüksek ve özel pazar seviyesi olan haute couture adı, Fransa'da 23 Ocak 1945 yılında alınan bir kararla yasal olarak kayıtlı bir menşe haline gelmiştir. Bu dönemde sendika üyelerinin sayısı yüzden fazla iken, bugün tam üye sayısı onikidir. Chanel, Givency, Gaultier, Dior ve Lacroix gibi moda evleri ile örneklendirilebilecek sendika üyeleri, hazırladıkları couture koleksiyonlarını Ocak ve Temmuz aylarında Paris'te düzenlenen defileler ile sunmaktadır. Bu defilelerde sunum yapmaya sendika üyeleri dışında her yıl yalnızca Chambre Syndicale de la Couture tarafından yürütülen ve Fransız Sanayi Bakanlığı'nın himayesi altında düzenlenen özel bir komisyon tarafından onaylanan moda evleri ve şirketler hak kazanabilmektedir (Renfrew ve Renfrew, 2009: 79; URL-1).

Couture koleksiyonları ve bu koleksiyonların sunumları, Chambre Syndicale de la Couture tarafından sıkı kurallarla kontrol edilmektedir. Bu kurallardan ilki üyenin Paris'te Kurulu en az 20 tam zamanlı çalışanı bulunan bir atölyesinin olmasıdır. Diğer kurallar doğrultusunda ise her bir üye yılda iki defa gece ve gündüz kıyafetlerini temsil eden 50 yeni ve özgün tasarımdan oluşan koleksiyonlar sunmakla yükümlüdür. Bununla birlikte, koleksiyonda yer alan giysiler, müşterinin ölçülerine göre en az bir prova ve el işçiliği ile dikilmelidir (Mackenzie, 2017:138).

Couture evlerinin çalışma yapısına yönelik gelenekler bugün de devam ettirilmektedir. Bu geleneklere göre moda evinde çalışan personel, kadınsı terzilik tekniklerine dayanan elbiseler ve dökümlü giysiler için terzilik olan "fleur" ve erkek dikim tekniklerini kullanan takım elbise ve paltolar için terzilik olan "tailleur" olmak üzere iki temel alan arasında bölünmüştür. Tüm personel, "premiere" olarak adlandırılan baş terziden ya da tasarımcıdan çıraqlara kadar değişen bir beceri hiyerarşisine göre görev yapmaktadır (Görsel 2). Günümüzde haute couture evleri Paris'te Worth'ün moda evini açtığı Rue de la Paix çevresinde yer almaktadır (Steele vd., 2005:186; Renfrew ve Renfrew, 2009: 80-81; Mackenzie, 2017:47).



Görsel 2: Couture Çalışanı (Renfrew ve Renfrew, 2009: 80)

3.2. İkinci Dünya Savaşı Dönemi ve Sonrasında Haute Couture

1939-1945 yılları arasında süren II. Dünya Savaşı, Avrupa ve Amerika'nın moda giyim endüstrileri ve giysi tasarımlarını derinden etkilemiştir. Özellikle, 1940 yılında Almanya'nın Paris'i işgal etmesi sektörde krize neden olmuş, moda başkentinin dünya ile bağlantısı tamamen kesilmiş, giyim modası ve ilham için Fransa'yı izleyen diğer Avrupa ülkeleri ve Kuzey Amerika ise kısıtlı imkânlarla kendi tasarım çözümlerini geliştirmekle karşı karşıya kalmıştır. Naziler, Paris haute couture endüstrisini Berlin ya da Viyana'ya taşımak istemiş, dönemin Chambre Syndicale Başkanı, modacı Lucien Lelong, sektörün alt yapısı ile birlikte ancak Paris'te faaliyet gösterebileceğini savunarak Almanya ile başarılı bir şekilde müzakere etmiştir. Bu dönemde, Chanel moda evini kapatmış, Molyneux ve Worth İngiltere'ye taşınmış, Mainbocher ve Paristeki moda evini açık tutsa da Schiaparelli, Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiştir. Lelong, Patou, Rochas, Lanvin, Ricci, Fath ile Balenciaga'nın da aralarında bulunduğu doksandan fazla moda evi ise 1930'lu yılların stillerini geliştirmeye çalışmış ve işgal boyunca küçük koleksiyon sunumları gerçekleştirmiştir. Savaşın getirdiği zorluklar olsa da malzeme ve işçilikten tasarruf etmek için girişimde bulunulmamış, elbiseler kumaş tasarrufu gözetilmeksizin uzun ve tam boy olarak tasarlanmıştır. Haute couture'ü ayakta tutabilmede gösterilen bu çabaların hiçbiri dış dünya tarafından görülemediği için Paris moda başkenti olarak liderliğini kaybetmiştir (Steele vd., 2005:187; Laver, 2012: 252).

Paris'in işgali ile birlikte Britanya ve Amerika, savaşın getirdiği iletişimdeki kısıtlamalar ve yarattığı baskı altında kendi tasarımcılarına şans vermiş, Britanya'da Londralı tasarımcılar Hartnell ve Creed'in yıldızı parlarken, Amerika'da McCardell, Potter ve King gibi tasarımcıların ünü artmıştır. Bu dönemde görülen yoksunluk, modada yeniyi yaratma arzusunun yerini pratik ve kullanışlı giyimin almasına neden olmuştur (Görsel 3.). Britanya ve Amerika hükümetleri, giyimde yasal düzenlemelere gitmiş, Britanya Ticaret Kurulu 1942 yılında Sivil Kıyafet Yönetmeliği'ni çıkarırken, Amerika Savaş Üretim Kurulu ise giyim eşyası üretimini düzenleyen kısıtlamalar getirmiştir. 1943'teki "Make Do and Mend (Yetin ve Onar)" gibi farklı uygulamalarla da tekstil ürünlerinin sürdürülebilirliği teşvik edilmiştir (Fogg, 2014: 282-283).



Görsel 3: Savaş Dönemi Britanya Kadın Giyimi (Fogg, 2014: 282)

Paris'in savaş sonrasında moda başkenti olarak tekrar güç kazanmaya başlamasındaki önemli gelişmelerden ilki Christian Dior'un 1947'de New Look (Yeni Görünüm) koleksiyonunu sunması olmuştur (Görsel 4.). Özgün adı "Corelle (Taç Yapraklar)" olsa da koleksiyon, Amerikan Harper's Bazaar dergisinin baş editörü Carmel Snow'un verdiği isimle anılmış ve etkisini 1950 yılı sonuna kadar yaklaşık on yıl kadar sürdürmüştür. Kalçada kullanılan vatkalara desteklenen derin pilili ve hacimli etekler, ince bel ve göğüsleri ortaya çıkaran yumuşak eğimli omuzlar ile tasvir edilebilecek tasarımların her birinde 20 metreden fazla kumaşın kullanılması söz konusu olmuştur. Başlangıçta koleksiyon, özellikle savaş sonrası yokluktaki giyim biçimi olarak şaşırtıcı hatta duyarsız ve savurgan olarak bulunarak protesto edilmiştir. Savaş sonrası dönemde günlük giysilerin hala karne ile dağıtımı söz konusu iken Dior'un saten ve ipek gibi lüks kumaşları metrelerce kullandığı koleksiyonu sıradan kadınlar için ulaşılmaz olarak görülmüştür. Tüm bu olumsuzluklara rağmen koleksiyon 1948 yılına gelindiğinde tamamen benimsenmiş ve Paris bir anda Batı dünyasına egemen olan moda başkenti konumuna yeniden dönmüştür (Sorgor ve Udale, 2013: 42; Mackenzie, 2017: 86; Kawamura, 2016: 113).



Görsel 4: Dior New Look (Sorgor ve Udale, 2013: 42 ve 154)

Ulusal ekonominin çökmesinin ötesinde bir insanlık yıkımının yaşandığı savaş sonrası dönemde, ölümler, gaziler ya da sınır dışı edilmişler dışında yaklaşık beş milyon kadın, erkek ve çocuk yetersiz barınma, gıda ve giyinme koşulları ile karşı karşıya kalmıştır. Bu durum içerisinde, moda giyim sektöründe Fransa'ya eski gücünü yeniden kazandırmak amacıyla Fransız tasarımcıların gerçekleştirdiği bir başka önemli girişim ise Harper's Bazaar dergisinin "Lüks Kukla Şovu" olarak adlandırdığı Theatre de la Mode (Moda Tiyatrosu) olmuştur. Hikâyesi moda, tiyatro ve haute couture'ü kapsayan Theatre de la Mode, böylesi bir dönemde umut ve yeniden canlanmanın bir sembolü olarak moda tasarımcıları, dekoratörler ve sanatçıların birlikte çalıştığı yaratıcı bir dokunuş olayıdır (Görsel 5.). Elliden fazla ünlü moda evinin katkıda bulunduğu kumpanya, 1945'te ilk kez açıldığı Paris'ten sonra Londra, Leeds, Kopenhag, Stockholm, Viyana ve New York'ta sergilenmiştir (Charles-Roux vd., 2002: 41; Blackman, 2013: 172; Fischel vd., 2013: 311).



Görsel 5: Theatre de la Mode Örnek Bir Sahne (Charles-Roux vd., 2002: 58)

Theatre de la Mode'da yer alan giysiler ve bütünleyicileri şapka, eldiven, ayakkabıya da çanta gibi aksesuar ve takılar gerçek ölçülerdeki koleksiyonların birebir minyatürleridir. Bir başka ifade ile giysilerde kullanılan düğme iliklerinden, düğmelere ve ceplere kadar ya da giysilerin iç astarlanması da dâhil olmak üzere her şey gerçektir (Görsel 6.). Giysi, aksesuar ve takıların minyatüre edilmesinde tellerden oluşan 27,5 inç boyundaki mankenler kullanılmıştır (Charles-Roux vd., 2002: 42-43).



Görsel 6: Theatre de la Mode'da Üretim Çalışmaları (Charles-Roux vd., 2002: 43)

Sonuç

Moda giyim pazarında en üst basamakta yer alan tüketicilerin lüks giyim ihtiyacını karşılamayı hedefleyen haute couture, özel kumaşlarla ve el işçiliği ile kişiye özel giysi üretimini kapsamaktadır. Bu üretim biçiminin 19. yüzyıl sonunda doğduğu ve bugün de varlığını sürdürdüğü merkez Fransa- Paris olmuştur. II. Dünya savaşı ile birlikte haute couture sisteminde büyük bir kriz dönemi yaşanmış, bir süreliğine de olsa Paris moda başkenti olma statüsünü kaybetmiştir. Savaş sonrası dönemde, gerek couture tasarımcılarının ve sistem paydaşlarının, gerekse devlet desteğini arkasına alan güçlü bir couture yapılanması olan Chambre Syndicale de la Couture'un çeşitli girişimleri ile Paris, kaybettiği güce yeniden sahip olmuştur. Bu doğrultuda araştırmada ulaşılan ve önemli olduğu düşünülen sonuçlar şöyledir:

- Savaş sonrasındaki dönemlerde yaşanan yoksunluklar ve getirilen zorunlu kısıtlamalar, moda giyim sektörünü hammadde temininden kullanım miktarına ve tasarımdan üretime ya da pazarlamaya kadar tüm yönleri ile olumsuz biçimde etkilemektedir.
- II. Dünya Savaşı giysi modasında lüks üretimi etkilemiş ve Fransız haute couture sistemi ayakta kalabilmek için yeni yollar aramıştır. Bu yollardan birisi olarak Theatre de la Mode örnek verilebilir.
- Günümüzde üye sayısı oldukça az olmasına karşın Fransız haute couture sistemi, büyük bir savaş sonrasında dahi gücünü korumayı başarabilen güçlü bir sistemdir.

Renfrew, C. ve Renfrew, E. (2009). Developing A Collection, AVA Publishing, UK.

Sorger, R. ve Udale J. (2013). Moda Tasarımının Temelleri, Birinci Basım, Çeviren: Çiğdem Sirkeci, Literatür Yayıncılık, İstanbul.

Steele, V., Beward, C., Eicher J.B., Major, J.S. ve Tortora, P. (2005). Encyclopedia of Clothing and Fashion, Vol.2, Thomson Gale, USA.

URL-1: <https://fhcm.paris/en/haute-couture-2>

Yararlanılan Kaynaklar

Ambrose, G. ve Harris, P. (2012). Görsel Moda Tasarımı Sözlüğü, 1. Basım, Çeviren: Çiğdem Sirkeci, Literatür Yayınları, İstanbul.

Blackman, C. (2013). Modanın Tarihi 1900'den Bugüne, Kerasus Kitapları, İzmir.

Charles-Roux, E., Lottman, H.R., Garfinkel, S., Gase, N. ve Seidner, D. (2002). Theatre de la Mode Fashion Dolls: The Survival of Haute Couture, 2nd Edition, Palmer/Pletsch Publishing, USA.

Çeçindir, N. Y. ve Çakmak, Ş. (2018). Giysi Örneğinde Moda Ürün Geliştirme, Gece Akademi, Ankara.

Fischel, A., Baggaley, A., O'hara, S., Sturgeon, A. Gersh, C. ve Khurana, A. (2013). Moda Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi, Çeviren: Duygu Özen, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Fogg, M. (2014). Modanın Tüm Öyküsü, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Jones, S.J. (2013). Moda Tasarımı, 1. Basım, Kerasus Kitap, İzmir.

Kawamura, Y. (2016). Moda-loji: Moda Çalışmalarına Giriş, Çeviren: Şakir Özüdoğru, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Kennedy, a., Stoehrer E. B. ve Calderin, J. (2013). Fashion Design, Referenced, Rockport Publishers, USA.

Laver, J. (2012). Costume and Fashion A Concise History, 5th Edition, Thames&Hudson Ltd., London.

Mackenzie, M. (2017). ...izimler Modayı Anlamak, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Newman, A. ve Shariff, Z. (2013). A'dan Z'ye Moda Sözlüğü, Kerasus Kitap, İzmir.

Parmal, P. A., Whitney, L.D., Ward, S., Huff, A.B ve Webber-Hanchett, T. (2006). Highlights Textile&Fashion Arts, MFA Publications, USA.



SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK YAKLAŞIMIYLA GELENEKSEL BAYBURT EHRAMININ GÜNCEL KADIN GİYSİLERİNDE DENEYİMLENMESİ

DR. ÖĞR. ÜYESİ CANTÜRK ÖZ
NİŞANTAŞI ÜNİVERSİTESİ

DR. ÖĞR. ÜYESİ ŞÜKRAN ÇAKMAK
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

PROF. DR. NEŞE YAŞAR ÇEĞİNDİR
ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

Özet

Geleneksel kumaşlar Türk toplumlarında yüzyıllardır üretilmekte ve çok disiplinli sürdürülebilirliği desteklenmektedir. Bu çalışmada, kadın giysi tasarımı örneğinde “küresel düşün yerel hareket et” stratejisi kapsamında ehram kumaşının giysi üretiminde sürdürülebilirliği hedeflenmiştir. Ana hedefe bağlı kalarak birden çok amaca hizmet edilmesi amaçlanmıştır.

Amaçlardan ilki geçmişteki Bayburt yerel giyinme kültürünün önemli bir parçası olan Ehramın, güncel moda pazarlama stratejisi ile benzer ve yeni kültürel değerler kapsamında yaşatılmasıdır. İkinci amaç ise özellikle kadın emeği ağırlıklı yerel üreticinin ekonomik ve sosyolojik sürdürülebilirliğinin desteklenmesidir.

Bu sayede küresel markalar yerine yerel malzeme ve kültürel bağlardan hareket edilerek yerel üreticilerin tercih edilebilirliği ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Böylece yapay olarak yaratılan tüketici giysi ihtiyaçları doğal alternatifleriyle yer değiştirilebilirliğine dikkat çekilmiştir. Zanaatkâr ürünleriyle hazırlanan giysilerle adil üretimli girişimcilik, çevreye zararsız daha az sayıda satın alma ve sağlıklı tüketimin desteklenebilirliğinin farkındalığına işaret edilmiştir.

Deneysel tasarım anlayışıyla yürütülen çalışmanın materyali, 18-24 Temmuz 2022 tarihinde yirmi altıncı Uluslararası Bayburt Dede Korkut Şöleni kapsamında düzenlenen “Ehrama dokunuşlar” sergisinde yer alan ürünlerdir. Örnekleme, bu sergideki 1/2 ölçekli hazırlanan 27 giysiden orijinal Ehram dokumasıyla üretilen 3 adet örnek oluşturmaktadır.

Örneklerden ilkinde sürdürülebilirlik çatısı altındaki sıfır atık yaklaşımına; ikincisinde mimari form ile dokuma kültürüne, üçüncüsünde ise geçmiş sosyokültürel yapı ile çağdaş giyim kültürünün birlikteliğine odaklanılmıştır. Her üç tasarım da, Bayburt Belediyesi tarafından karşılanan Ehram dokumasından hazırlanmıştır. Her tasarım, ½ ölçekli giysi formları üzerinde yaratıcı kalıp hazırlama teknikleri kullanılarak drapaj yöntemiyle oluşturulmuştur.

Bulgularda profesyonel, akademik ve amatör düzeylerdeki ilgililere geleneksel malzeme ve formların günün ihtiyaçlarına göre farklı yöntemlerle nasıl modernleştirileceğinin cevapları aranmıştır. Giysilerin tasarımdan ürüne kadarki süreçleri detaylı olarak aktarılmıştır.

Çalışmanın sonucunda kadın giysi örneğinde yerel dokumaların güncel moda pazarlanabilirliğinin artırılmasına yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Kumaşlar, Moda Tasarımında Sürdürülebilirlik, Tasarımda Modernleştirme Yöntemleri

EXPERIENCE OF TRADITIONAL EHRAM OF BAYBURT IN CONTEMPORARY WOMEN'S CLOTHES WITH SUSTAINABILITY APPROACHES

Abstract

Traditional fabrics have been produced by Turkic peoples for centuries and their multidisciplinary sustainability has always been supported. Based on the example of women's clothing design, this study is an attempt to examine the sustainability of ehram fabrics used for garment production within the context of the "think globally, act locally" strategy. At the same time, it aims to serve more than one purpose while remaining focused on the main goal.

The first aim is to keep Ehram alive as an important part of Bayburt's ancient local dressing culture from the past and integrate it into similar and new cultural values through current marketing strategies used in the fashion industry. The second aim is to support the economic and sociological sustainability of local producers, especially women's labor.

In this way, it has been tried to highlight the preference of local producers by using local materials and cultural ties instead of global brands.

Thus, attention was drawn to the interchangeability of artificially created consumer clothing needs with natural alternatives. The awareness of the supportability of fair production entrepreneurship, less environmentally harmful purchases and healthy consumption was pointed out with clothes manufactured with handmade products.

The study which adopts an experimental design approach was carried out based on the products featured in the "Touches to Ehram" exhibition held as part of the twenty-sixth International Bayburt Dede Korkut Festival on July 18th-24th, 2022. The sample consists of 3 products selected from 27 garments made in 1/2 scale.

While the first example points at a sustainable zero waste approach, the second puts an emphasis on the architectural form and weaving culture and the third one focuses on the unity of the past socio-cultural structure and contemporary clothing culture. These examples were prepared with fabrics featuring Ehram weaving technique provided by the Municipality of Bayburt. Each design was created with draping method using creative pattern making techniques on ½ scale garment forms.

In the findings, answers were sought for the professional, academic and amateur levels as to the way how to modernize traditional materials and forms with different methods according to the needs of the day. The manufacturing processes of the clothes from the design-stage to the final product are explained in detail.

As a result of the study, suggestions were made to increase the current fashion marketability of local weavings in women's clothing as an example.

Keywords: Traditional Fabrics, Sustainability in Fashion Design, Modernization Methods in Design

Giriş

Hızlı moda ile kontrolsüz bir şekilde artan üretim ve tüketim eğilimi sonrası ortaya çıkan doğal kaynakların tükenmesi tehdidi, tüm dünyada birtakım önlemlerin alınmasını gerekli kılmıştır. An itibarıyla bulunan çözüm, evrensel bir zorunluluk olarak görülen lineer üretim ve tüketim zincirinin döngüsel yapıya dönüştürülmesi ve böylece doğal kaynakların korunmasıdır. Bu şekilde daha sürdürülebilir bir üretim ve tüketim hedeflenmektedir.

Sürdürülebilirlik günümüz hızla tükenen kaynaklar döneminde, insanlığın devamlılığı için tüm sektörlerin dikkate aldığı önemli bir kavramdır. Kısaca sürdürülebilirlik; en az kaynak tüketimi (enerji-insan gücü- materyal) ile en yoğun kazancı sağlamak olarak tanımlanabilir. Kaynakları petrol sektörü sonrası en çok tüketen-kirleten sektör hazır giyim ve moda tasarımıdır. Bu nedenle sektör, sürdürülebilirlik çalışmalarını hem yasal hem de etik olarak uygulamak zorunda kalmıştır. Geliştirilen çalışmalar sonucunda sürdürülebilir moda, etik moda, ekolojik moda ve yavaş moda gibi üretim kavramları ortaya çıkmıştır.

Bu kavramların bir ayağı da kültürel sürdürülebilirliğe hizmet etmektedir. Böylece toplumların hem kültürel hem de yerel üretimlerini ön plana çıkararak kültürel zenginliğin yaşam süreci artırılması desteklenmektedir.

Geleneksel kumaşlar ve bunlardan giysi üretim teknikleri, Türk toplumlarında yüzyıllardır kendine özgü şekillerde gerçekleştirilmektedir. Bu üretim tekniklerinin yeniden etkin olarak kullanılması hem ülke marka kimliğine hem de yerel üretici ve üretim basamaklarında yer alan kişilere destek sağlayarak, moda ve giyim sektörünün çok disiplinli olarak sürdürülebilirliğini destekleyecektir.

Bu çalışmada, kadın giysi tasarımı örneğinde “küresel düşün yerel hareket et” stratejisi kapsamında Bayburt Ebrahiminin sürdürülebilirliği hedeflenmiştir. Ana hedefe bağlı kalarak birden çok amaca hizmet edilmesi amaçlanmıştır.

Amaçlardan ilki geçmişteki Bayburt yerel giyinme kültürünün önemli bir parçası olan Ebrahim, güncel moda pazarlama stratejisi ile benzer ve yeni kültürel değerler kapsamında yaşatılmasıdır. İkinci amaç ise özellikle kadın emeği ağırlıklı yerel üreticinin ekonomik ve sosyolojik sürdürülebilirliğinin desteklenmesidir (Şekil 1). Bu sayede küresel markalar yerine yerel malzeme ve kültürel bağlardan hareket edilerek yerel üreticilerin tercih edebilirliği ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır.



Şekil 1: Ebrahim Dokumasında Kadın Emeği (DHA, 2020)

“Bayburt el sanatlarında ebrahim (ihram) önemli bir yer tutmaktadır. Ebrahim, tamamen yünden ebrahim tezgahında dokunmak suretiyle hazırlanan ve Bayburt’ta bayanların örtünmek amacıyla kullandığı yerel bir giysidir (Şekil 2)..Ebrahimda renk çok önemlidir. Genelde beyaz genç kızların, mor, boz orta yaştaki kadınların, mor-siyah ise yaşlı kadınların tercih ettiği renklerdir. Günümüzde kullanımı çok azalan dokumanın 1,5x2 metre ebadındaki boyutu için temizlenmiş yaklaşık 2,5 kg. koyun yünü gereklidir” (Türkiye Kültür Portalı, 2017).

Gelin ebrahim: Çoğunlukla beyaz olmak üzere genel olarak açık renk yünden, ağır nakışların kullanıldığı ebrahimdir (Yaşaroğlu, 2018). Beyaz renkte, kuş gözü ve sandal motifleri ile üretilen ebrahmlar ise sadece gelinler tarafından kullanılmaktadır (Başaran, 2014).



Şekil 2: Ebrahim Günlük Kullanım Örnekleri (DHA, 2020)

Yöntem

Deneysel tasarım anlayışıyla yürütülen çalışmanın materyali, 18-24 Temmuz 2022 tarihinde yirmi altıncı Uluslararası Bayburt Dede Korkut Şöleni Kapsamında düzenlenen “Ehrama dokunuşlar” sergisinde yer alan ürünlerdir. Örnekleme, bu sergideki 1/2 ölçekli hazırlanan 27 giysiden seçilen 3 adet örnek oluşturmaktadır. Üç tasarım da Bayburt Belediyesi tarafından karşılanan Eham dokumasından hazırlanmıştır. Her tasarım, ½ ölçekli giysi formları üzerinde yaratıcı kalıp hazırlama teknikleri kullanılarak drapaj yöntemiyle oluşturulmuştur.

Örneklerden ilkinde sürdürülebilirlik çatısı altındaki sıfır atık yaklaşımına; ikincisinde mimari form ile dokuma kültürüne, üçüncüsünde ise geçmiş sosyokültürel yapı ile çağdaş giyim kültürünün birlikteliğinde materyal ve sürdürülebilirliğin desteklenmesine odaklanılmıştır. Örneklerde malzeme odaklı tasarım yaklaşımı kullanılmıştır. Çalışmanın yöntemi Şekil 3’de sunulmuştur.



Şekil 3: Çalışma Yöntemi

Çalışma örneğine dâhil edilen her bir tasarım geleneksel Bayburt Ehamını farklı şekillerde modernize ederek, üretiminin ve böylece üreticisi olan halkında gelişmesi amacıyla birbirinden değişik tasarım anlayışlarıyla oluşturulmuştur. Bu bölümde tercih edilen tasarım yaklaşımı ve uygulama yöntemleri aşağıda detaylıca açıklanmaktadır.

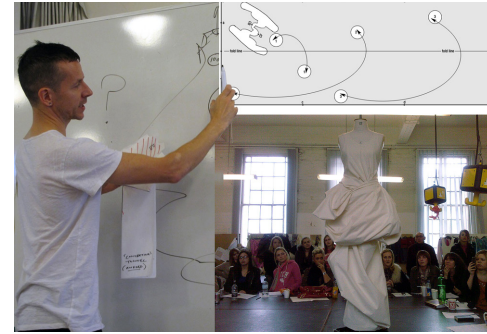
Tasarımın hayata geçirilmesinde kritik önem taşıyan işlemlerde, kumaşın bedeni istenilen şekilde sarması amaçlanmaktadır. Kalıp, belli vücut ölçüleriyle insan vücuduna oturacak üç boyutlu şekiller oluşturulması işlemidir (Almond, 2010). Tasarlanan modelin kalıbını hazırlamak üretiminin en önemli aşamasıdır. En küçük bir hatanın bile hoş görülmeceği kalıp hazırlama işlemi özel ve sürekli yenilenme ihtiyacı olan bir eğitim ve beceri gerektirmektedir.

Yaratıcı kalıp uygulamaları; günümüz yeniliğe aç, farklı çalışmalar görmek isteyen moda sektörüne, insan yaratıcılığının sınırlarını kanıtlayacak bir yanıt olarak gelişmiştir. Geleneksel giyim teknikleri ve unsurları başkalaştırılmış, değiştirilmiş, abartılmıştır. Amaç giysinin ne olduğu ve ne olabileceğine dair yanıtlar alınmasıdır. Bu yanıtların alınmasında; günümüz çok boyutlu düşünebilme, disiplinler arası çalışmaların etkisi gözlenmiş, sektör dışı gelişme ve bilgilerde kendilerine giyimde yer edinmişlerdir.

Tasarım Deneyimleri

1. Tasarımın Deneyimlenme Süreci

Yaratıcı kalıp sistemlerinden biri Julian Roberts tarafından geliştirilen “Eksiltme Kesim” sistemidir. Roberts sistemini: “Kumaş eklemesinden ziyade kumaş çıkarımıyla form verme, çıkarılan bu boşlukların vücuda oturması için kullanılması ve kumaşın vücudu sarma etkilemeleri” olarak tanımlamaktadır (Roberts, Erişim 2022). Doluluktan öte boşlukla (negatif alan) ilgilenen bu teknikle kumaş parçalarında vücut özelliklerine göre kumaşta çıkarımlar yapılmakta, drape ve formlar kumaşa katılabilmektedir (Şekil 4).



Şekil 4: Julien Roberts'ın eksiltme kesim tekniği ve örnek bir çalışma (Roberts, J., Free Cutting, 2013)

Şekil 4’de sunulan Julien Roberts tarafından geliştirilen eksiltme tekniği birinci tasarımın çıkış noktasıdır. Şekil 5’de görseli ve kalıp planı sunulan, herhangi bir eskiz aşaması olmadan gerçekleştirilen tasarımda, yaratıcı kalıp tekniği uygulamalarında sıklıkla kullanılan drapaj tekniği ile kumaşın manken üzerinde form kazanması deneyimlenmiştir. Deneysel bir süreç olan bu tasarım aşamasında kumaşın değerli ve sürdürülebilirlik için önemli olması sebebiyle hiçbir kesiğe yer verilmemiştir.

koşulları ve zaman dilimlerinde giyilebilecek kıyafetler tasarlanabilmektedir. Tek ürünün farklı tarzlarda giyilebilmesi ile kıyafetlerin daha uzun süre kullanımına olanak sağlanabilmektedir (Şevkay ve Bayburtlu, 2020).

Kullanılabilirlik; Uluslararası Standartlar Organizasyonu (International Organization for Standardization, ISO) tarafından şu şekilde tanımlanmıştır: “Bir ürün belirli kullanıcılar tarafından belirli amaçlar için, belirlenmiş ortamlarda ne kadar etkili, etkin ve memnuniyet verici şekilde kullanılmaktadır.”

Bu yaklaşımlardan yola çıkılarak Şekil 6’da sunulan ikinci tasarım kapüşonlu pelerin ve elbiseden oluşmaktadır. Özellikle Eham kumaşının orijinal kullanım alanı olan dış giyim ürünü olarak “Modüler Tasarım” anlayışı ile gerçekleştirilen pelerin, çift yönlüdür.



Şekil 6: Tasarım 2: Bayburt Kalesi (Kültür Portalı, Erişim: 2022); Modüler Tasarım ve Mimari Form Yaklaşımı ile Kapüşonlu Pelerin ve Elbise, (Çakmak 2022)

Tasarım 2’de eham kumaşı doğal bir diğer kumaş olan deri ile kombinlenmiş ve dubleme tekniği ile çift yönlü kullanıma uygun tasarlanmıştır. Ehamın, korunma işlevi bu modern tasarım anlayışında da sürdürülmüştür. Dış giyimin pelerin etekleri gizli fermuar ile kapatıldığında kapüşon olarak işlevsel bir kullanım alternatifi sunmaktadır. Kol ağzı, etek ucu ve yaka kapanmasında kullanılan kale duvarlarından esinlenme oyma geometrik desenler pelerin kollarında ve elbise etek ucunda isteğe bağlı katlanarak çift renkli hazırlanmıştır. Kalıplar drapaj yöntemi ile gerçekleştirilmiş olup, nihai kalıp kesiminde en yüksek verimlilikte bir pastal yerleşimi kullanılmıştır. Atık fire miktarı minimum olacak şekilde planlanmış olan tasarımlarda kullanılabilirlik ve işlevsellik özellikleri ile sürdürülebilirliği desteklemek hedeflenmiştir.

3. Tasarımı Deneyimleme Süreci

İhtiyaçların farklılaşması giyim, kuşam ve süslenmede değişimi getirmiştir. Gelin kıyafetleri ve bu kıyafetlerde bulunan bütün kültürel unsurlar, yer ve bölge farklılıkları doğrultusunda, zamanla değişime uğramıştır. Gelinlik tarih boyunca farklı kültürde, yaşam biçimlerine ve moda akımlarına göre çeşitlilik göstermiş olsa da hiçbir zaman önemini kaybetmemiştir (Çakmak, 2013). Kültürel değerlerin yaşatılması adına geleneksel gelin kıyafetlerinin modernizasyonu vb. faaliyetler ile geleceğe taşınması gündeme gelmiştir. Bu kapsamda üçüncü tasarım olan “Gelin İç Elbisesi ve Gelin Mantosu”, eham kumaşının yaşatılmasının yanı sıra farklı bir kullanım alanı olarak gelin kıyafetinde modernize edilmiştir.

Şekil 7’de yer alan üçüncü tasarım, “Gelin İç Elbisesi ve Gelin Mantosu” olarak iki parçadan oluşmaktadır. İç elbise; evaze etek, mendil formlu kol kesimi, yaka ve kol üst kısmında yırtmaçlı kesim detaylarını içermektedir. Geleneksel iç elbise formundan esinlenen bu iç giysinin bel kısmında kalın korsaj kemeri Ehamdan hazırlanmıştır. Gelin mantosu olarak tasarlanan dış giyim önden düğmeli, arkada birit ilik ile iki kademeli beden ayarlama detayına sahiptir. Bu detay modüler tasarım anlayışının bir yansımasıdır. Ayrıca bu anlayış ile sayısız ürün çeşitliliği sunulabilmekte ve kullanıcının tercihine göre öznel parçalar hazırlanabilmekte, ürünler tasarım detayları ile kişiye özel hale getirilebilmektedir (Çeğindir ve Çakmak, 2018). Bu tasarımda Eham dokumasından hazırlanan gelin başlığı yine kültürel sürdürülebilirliği vurgulamaktadır. Başlığın kenarları gelin teli geleneğinin bir uzantısı olarak püskül detayı ile dikkat çekmektedir. Gelin manto tasarımı ile geçmişten günümüze gelin dış giyimine referans verilmiş örtünme işlevi modern tasarım anlayışında sürdürülmüştür.



Şekil 6: Tasarım 3: Ehram Kumaşı ile Gelin Kıyafeti Modernizasyonu, Gelin İç Elbisesi ve Gelin Mantosu (Çeçindir, 2022)

Sonuç ve Öneriler

Moda karakteristik özelliği gereği hızla bir değişim içerisinde olup yeni nesil tarafından değişen tüketici davranışları ile kendini göstermektedir. Bu değişim en gözle görülür şekilde geleneksel kıyafetlerimizin kullanımının neredeyse ortadan kalkması ve yöresel olanın demodeleştirilmesi ile ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle birçok araştırmada (Çakmak, 2013; Çakmak ve Çekindir, 2017; Ergüder, 2017; Yaşaroğlu, 2018; Şevkay ve Bayburtlu, 2020;) bu yönlü eğilimler gösterilmiştir. Kültürel öğelerin gerçek hayata taşınabilmesi yönündeki adımlardan yola çıkılan bu araştırma ile toplumsal farkındalık oluşturması beklenmektedir. Değişime ayak uydurmak hayatta kalabilmenin bir gereği iken bu değişimde değerlerin korunabilmesi hayati bir noktadır.

Bayburt yerel giyinme kültürünün önemli bir parçası olan Ehramın, güncel moda pazarlama stratejisi ile benzer ve yeni kültürel değerler kapsamında

yaşatılması için yapılacak her adım kıymetlidir. Özellikle kadın emeği ağırlıklı yerel üreticinin ekonomik ve sosyolojik sürdürülebilirliğinin desteklenmesi için güncel moda eğilimleri yerelleştirilmeli ve bu düşünce bazlı pazarlanmalıdır. Bu nedenle, araştırmada küresel markalar yerine yerel malzeme ve kültürel bağlardan hareket edilerek yerel üreticilerin tercih edebilirliği ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu konuda alan uzmanı akademisyenler, özel sektör temsilcileri ve devlet teşvikleri başta olmak üzere bu konunun sistematik bir yaklaşımla ele alınması gerekmektedir.

Yararlanılan Kaynaklar

Başaran, F. N. (2014). Bayburt Yöresinde Geleneksel "Ehram Dokumacılığı" Üretim Teknikleri, Motif ve Kompozisyon Özellikleri. Milli Folklor, (104), 151-166.

Bayburt Kalesi (Erişim: 2022), Bayburt Rehberi. Kültür Portalı Web: <https://www.bayburtrehberi.com/bayburt-rehberi/bayburt/bayburt-kalesi/bayburt-kalesi> adresinden 15.09.2022 tarihinde erişilmiştir.

Çakmak, Ş. (2013). Bursa Kent Müzesinde Bulunan 19. ve 20. Yüzyıllara Ait Bursa Gelin Kıyafetlerinin İncelenmesi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Giyim Endüstrisi ve Giyim Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı Giyim Sanatları Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Çakmak Ş. ve Çeçindir N. Y. (2017). Ondokuzuncu Yüzyıldan Yirminci Yüzyıla Bursa İli Gelin Giysilerindeki Form Değişiminin Analizi. V. Uluslararası Halk Kültürü ve Sanat Etkinlikleri, Bildiri. Kahraman Kazan, Ankara, Türkiye.

Çeçindir, N. Y. ve Çakmak, Ş. (2018). Giysi Örneğinde Moda Ürün Geliştirme. Ankara: Gece Akademi.

Demirören Haber Ajansı (DHA), (2020). Bayburt Ehramı tescillendi. Web: https://www.youtube.com/watch?v=_PB_Hg-17cU adresinden 10.08.2022 tarihinde erişilmiştir.

Ergüder, A. A. (2012). Erzurum ve Bayburt Ehramları. Akdeniz Sanat, 4(7).

Fletcher, K. (2014). Sustainable. Fashion and Textiles: Design Journeys (2nd New Ed). London, United Kingdom: Taylor & Francis Group.

Roberts, J. (2013). Free Cutting. Web: <https://researchonline.rca.ac.uk/3060/1/FREE-CUTTING-Julian-Roberts.pdf> adresinden 05.06.2022 tarihinde erişilmiştir.

Roberts, J. (Erişim: 2022). Free Cutting. Web: <http://www.julianand.com> adresinden 05.06.2022 tarihinde erişilmiştir.

Şevkay, İ. ve Bayburtlu, İ. İ. (2020). Sürdürülebilirlik Bağlamında İnovatif Yaklaşımlar ve Modüler Giyim Tasarımı. Yıldız Journal of Art and Design, 7(2), 150-176.

Türkiye Kültür Portalı, (2017). Ehram ve Ehram Ürünleri. Web: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bayburt/nealinir/ehram-ve-ehram-urunleri> Bayburt. adresinden 15.09.2022 tarihinde erişilmiştir.

Yaşaroğlu, H. (2018). Geçmişten Günümüze Ehram Dokuma Özellikleri ve Özgün Giysi Tasarımları. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi Giyim Endüstrisi ve Moda Tasarımı Anabilim Dalı.



1930'LU YILLARDA TÜRKİYE KADIN MODASINDA AVRUPA ESİNTİSİ

Özet

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesi ekonomik dönüşümlerin yaşandığı süreçte Türkiye ekonomisinin refah seviyesinin yükselmesiyle ve değişen politik gelişmelerle beraber moda anlayışında da değişimler baş göstermiştir. Bu dönemde özellikle büyükşehirlerde Türk kadınlarına yönelik basın yoluyla özendirici ve yönlendirici çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Ağırlıklı olarak gazete kupürlerinde ve ilgili makalelerde, yapılan bu çalışmaların çoğunlukla Avrupa modasından esinlenildiği göze çarpmaktadır. Mevsim modası olarak Paris, Londra, Hollanda gibi Batı ülkelerinin büyükşehirlerinde elbiseler, etekler, şapkalar, ayakkabı ve pardösüler, takı ve çoraplar tanıtılmıştır. Moda, bir akım olarak bu yıllarda da aktif bir şekilde takip edilmeye çalışılmıştır. Özellikle bir moda malzeme türü olarak ipek, pamuk ve yün ise tavsiye edilen çeşitler olmuştur. Bir İngiliz veya Fransız kadınının ne tür giyinerek neyi tercih ettiği verilen haberler arasında yerini almıştır.

1930'lu yıllar boyunca hızlı etkileşimlerin olduğu bu dönemde iktisadi gelişmelere paralel olarak kaydedilen bu değişimleri bizler, gerek basın, gerekse de anı ve hatıralardan açık bir biçimde gözlemleyebileceğiz.

Anahtar kelimeler: Moda, Kadın, Kumaş, Giyim, Büyükşehir.

EUROPEAN INFLUENCE ON WOMEN'S FASHION IN TURKEY IN THE 1930s

Abstract

As various economic changes occurred just before the Second World War, the increase in the level of welfare in Turkish economy along with changes in the field of politics brought about a change in the understanding of fashion. Indeed, as a result of various initiatives taken through the press media, Turkish women were encouraged to emulate fashion trends in metropolitan cities. The striking results of this study carried out based on newspapers and related articles from that period show that European fashion played an important inspirational role. In metropolitan cities of Western countries such as Paris, London and the Netherlands seasonal fashion trends could be seen on dresses, skirts, hats, shoes and overcoats as well as jewelry and socks. In other words, people tried to actively follow fashion trends in these years as well. While silk, cotton and wool were the materials recommended in the manufacturing of garments, the press media published news on the type of clothes and fabrics preferred by an English or a French.

These changes brought about by economic changes which occurred during this period of rapid interaction throughout the 1930s can be clearly seen in the press media as well as in souvenirs and memoirs of that period.

Keywords: Fashion, Women, Fabric, Clothing, Metropolitan.

Giriş

Sözlük anlamı olarak giyim kuşama, hem insanların kişiliğini yansıtması hem de süregelen geleneklerin takip edildiğini göstermesi bakımından kıyafet denilmiştir. (Bozkurt, 2002: 508) Pek çok ürünü kapsamakla beraber özellikle gündelik dilde giyimin zamaneliğini tanımlayan olguya da moda denilmektedir. Modanın giyim ve kılık kıyafet ile bağdaştırılmasına tarihsel süreçte çeşitli olaylar sebep olmuştur. Özellikle 17. yüzyılda basının çeşitlenerek moda dergilerinin piyasaya çıkması bu duruma görsellik kazandırmıştır. Bir yandan da Fransa'da moda dernekleri kurulmuş, yetenekli terzilerin ulaşabilen herkes için kıyafet dikmeleri sağlanmış bu da parasal anlamda uygun ürünlerin perakende olarak satışını mümkün kılmıştır. 19. yüzyılda Sanayi Devrimi ile birlikte giysi üretimi çok daha hızlanarak ucuzlamış, bununla beraber tasarım profesyonel olarak dikiş ve terzilikten ayrı bir anlam kazanmıştır. Tasarımın tescillenerek markalaşma ile değer kazandığı süreç ise 20. yüzyılda kayda değer bir gelişme sağlamıştır. (TÜBİTAK, 2022).

Türkiye'de Cumhuriyetin ilan edilmesiyle beraber bilim temelli yeniden yapılanma sürecine girilmiş ve bu da sosyal alanda değişimlerin ve yeniliklerin yapılmasına zemin oluşturmuştu. Sosyal alanda yapılacak bu yeniliklerden biri de kılık kıyafet konusunda olacaktı. (Köstüklü, 2008:249). Daha çok şapka, askeri kıyafetler ve dini kıyafetler temelinde yapılacak değişiklikler kadın kıyafetinde de değişikliklere gidilmesine sebep olacaktı. (BCA, 1935)

29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet'in ilan edildiği süreçte Anadolu insanı çok çeşitli kıyafetleri bir arada kullanmaktaydı. Yeni oluşturulan bir topluma uygun ve çağdaş bir kıyafetin ne çeşit olacağı, Gazi Mustafa Kemal Atatürk tarafından yoğun çalışmalar milli heyecan ve gerçekçi değerlendirmeler sonucunda ortaya konulmuştur. (Ağaç vd., 2007:5) Atatürk bunun için;

"...Esnayı seyahatimde köylerde değil bilhassa kasaba ve şehirlerde kadın arkadaşlarımızın yüzlerini ve gözlerini çok kesif ve itina ile kapamakta olduklarını gördüm. Bilhassa bu sıcak mevsimde bu tarz kendileri için mutlaka mucibi azab ve ızdırap olduğunu tahmin ediyorum. Erkek arkadaşlar, bu biraz bizim hodbinliğimizin eseridir. Çok afif ve çok dikkatli olduğumuzun icabıdır. Fakat muhterem arkadaşlar, kadınlarımız da, bizim gibi müdrik ve mütefekkir insanlardır. Onlara mukaddesatı ahlakıyeyi kuvvetle telkin etmek için, milli ahlakımızı anlatmak ve onların dimağını nur ile, nezahetle teçhis etmek esası üzerinde bulduktan sonra fazla hodbinliğe lüzum kalmaz. Onlar yüzlerini cihana göstürsinler. Ve gözleriyle cihanı dikkatle görebilsinler. Bunda korkulacak bir şey yoktur." (Aydın Tarihi, 1935: 469) diyerek bu konudaki görüşlerini halkla paylaşmıştır.

Bu çalışmaların sonucunda 25 Aralık 1925'te çıkartılan bir kanun ile, Kıyafet İnkılabı gerçekleştirilmiş; peçe, çarşaf, kalpak ve fes giyilmesi yasaklanmıştı. Bununla beraber batılı ülkelerin giyim biçimi benimsenmiştir. Cumhuriyetin kurulduğu günden sonra Türk kadın giyiminde de ağırlıklı olarak Dünya modasına uygun bir çizgide gelişim olmuştur. (Ağaç vd., 2007:5).

1924 Tevhidi Tedrisat Kanunu ve 1926 Yılında Çıkarılan Medeni Kanun'un (T.C. Resmi Gazete, 1926: 746) ardından 1930 yılından itibaren kadınlara yönelik çıkarılan yasalar sırasıyla belediye seçimlerine katılma, köylerde muhtar olma ve ihtiyar meclislerine katılma şeklindeydi. Bu hakları elde eden Türk Kadınına 5 Aralık 1934 yılından itibaren Anayasa ve Seçim Kanununda yapılan yasa değişikliği ile seçme ve seçilme hakkı da verildi. Türk kadınının elde ettiği bu haklarla beraber kamusal alanda kendisini ifade etme araçlarından biri de giyimi oldu. (Karal, 1981: 145).

Literatür

Bu çalışmanın konusuyla ilgili dolaylı çalışmalar bulunmaktadır. Yapılan çalışmalar ya 1926 Kıyafet İnkılabı veya tarihsel olarak bu çerçevede işlenmiş ya da genel olarak modanın kavramı ve tasarım yönünde etkileri incelenmiştir.

Metodoloji

Çalışmanın yöntemi tarihi yöntem olarak kronolojik sırayla dönemi aydınlatma amacıyla izlenmiştir. Araştırılan veriler daha çok basın kaynakları, süreli yayınlardır. Bu da bize doğrudan döneme erişmeyi sağlar. Türk kadınının giyiminde yapabileceği tercihler, 1930-1939 yılları arasında değişen trendlere bakarak analiz edilmeye çalışılmış ve değerlendirilmiştir.

Bulgular ve Tartışma

Bu bölümde, 1930-1939 arasındaki süreçlerde Türk kadınının Avrupa eksenli olarak giyimi üzerinden tarihi olaylara ulaşılmaya ve ulaşılan bu süreçler değerlendirilmeye çalışılmıştır. Elde edilen bu olayların sosyal, kültürel ve ekonomik altyapısı kadınlara tavsiye edilen öneriler kapsamında tartışılmaya çalışılmıştır.

1. Modada Batı Rüzgarı

1929 Ekonomik Bunalımı Dünya çapında etkili olan en ağır ekonomik krizlerden biri oldu. Zaferle sonuçlanan Kurtuluş Savaşı'nın ardından

toparlanma sürecine giren Türkiye Cumhuriyeti 1929 yılında dünyada yaşanan Ekonomik Buhrandan etkilenmiş ve Devletçilik temelli milli politikalar üretmeye başlamıştı.(Kayra, 2015:13).

Ekonomik Buhranın etkisi giyim sektöründe de kendisini göstermiş ve büyük bir durgunluğa sebep olmuştu. Kriz öncesi eski dönemlerin gösterişli havası kalmamış fakat buna rağmen moda öncüleri yine de takip edilmiş, gazete ve dergilerde resimleri yer almıştı. (Ağaç vd., 2007:6).

Türkiye’de gelişen siyasal ve ekonomik gelişmelerle beraber kadınların moda olgusuna bakışı da zaman zaman değişimlere uğramıştı. Özellikle basını yakından takip eden şehirli kadınların giyim konusuna ilgisi de yüksekti. Bu ilgi ise 1930’larda gittikçe yükselmisti. Bunda ekonomiyi canlandırmanın da etkisi yüksekti. Bu alanda en çok dikkat çeken dış giyim, şapkalar ve elbiselerdi. Ancak saç bakımı, cilt bakımı, ayakkabı, takı ve çoraplara olan ilgi de azımsanmayacak kadar fazlaydı.

Tüm bu olaylar özellikle Batı kaynaklı giyim rüzgarının bir parçasıydı. Günden güne gazete ve dergilerin özellikle kadın sayfalarında bahsedilen bu ürünlerin şekil ve türünün ne yönde olduğu ve çıkış noktaları anlatılmaktaydı. Dünyada yapılan güzellik yarışmalarına katılım bu dönemde olmuştu. 1933 yılında Dünya güzellik yarışmasına katılarak bir Türk kadınının güzellik kraliçesi seçilmesi ise Türkiye’de olduğu gibi Batı’da da büyük yankı uyandırmıştı. (Cumhuriyet, 1932:1).

1.1. Avrupa Moda Esintisinde Elbise Trendleri

Türkiye’de büyükşehirlerde yaşayan kadınlar günlük hayatta modayı takip etmişler ve kadınların modanın son trendlerine olan ilgisini arttıran etmenlerden biri de 1925’te tanıştıkları balolar olmuştur. Kadınlar milli bayram vb. sebeplerle düzenlenen balolar için özel kıyafetler diktirip, dans dersleri alıyorlardı. Bu da modayı çok daha yakından takip etmelerine zemin hazırlıyordu. (Ağaç vd., 2007:6).

1930 yılının balo elbiseleri ağırlıklı olarak beyaz kadife ve renkli dantellerden olacaktı. Omuzlarında gümüşler, kristaller ve kürkler yer alacaktı. (Cumhuriyet, 1930:5) Yine 1930 yılında Amerikalı ünlü film yıldızlarından biri olan Norma Talmaç (Talmadge) elbise modası için düşüncelerini belirtmişti. Bunun için; *“Ben sabah elbiselerinin kısa, gece tuvaletlerinin uzun olmasına taraftarım. Bu elbiseler senelerden beri ihmal edilen kadın haşmetini yenmiş oluyor”* diyerek giysinin kadının etkisini göstermesi noktasına dikkat çekmişti. (Cumhuriyet, 1930:5).

Takip eden 1931 yılında da bu çok değişime uğramayarak özellikle çaylarda kadife ve krep kumaşların yer alacağı bununla beraber keten bluzlerin ve jilelerin günlük yaşamda tercih edileceği belirtilmiştir. Sinema yıldızlarının son moda kıyafetleri de gazetelerde yer almıştır.(Cumhuriyet, 1931:5).

1932 yılında moda ekonomiyeye hizmet etmesi yolunda değerlendirilmiştir. Büyük Buhran’dan kurtulmak isteyen işletmeciler modaya başvurarak sert krep kumaşı üretmişler bu da yılın popüler kumaşı olarak sunmuşlardır. Bu kumaşları ipek kumaşın yarı fiyatına satmışlar bunun sayesinde de sadece Amerika’da on milyon kadının sert krep ipekten elbise giymesini sağlamışlardır. Bu olay karşısında ipek üreticileri faaliyete geçmiş ve ekonomik krizin yükünü hafifletmişlerdir. Bunu İngiliz ve Alman fabrikaları da takip etmişti. (Son Posta, 1932:7).

1932 yılında ilkbahar modasında yarık etekler trend olmuştur. Paris’ten alınan son haberlerde en çok önem verilen yerin kollar olduğu belirtilmiştir. Bileklere ilaveler yapılarak kollar öne çıkarılacaktır. Elişi yapılan ürünler göze çarpmaktadır.(Son Posta, 1932:8). Yine aynı yıl balo elbiseleri 1914 yılın da kurulan ve Jean Patou Paris olarak bilinen bir Fransız moda evi tarafından tarif edilmişti. Balo elbiselerinin şekli konusuna dikkat çekiliyordu. Buna göre balo elbiseleri uzun ve orijinal hatlara sahip açık ve koyu bej renklerden, siyah kadife ve pembe krep kumaşın karışımından meydana geliyordu.(Son Posta, 1932:10).

1933 yılında balo elbiseleri ise omuz kısımlarından aralıklı ve kabarık bir tarzda olacaktı. Omuz ve kolların açık olması modaydı. Balo elbiselerinde göze çarpan bir diğer detay sadelikti. Fazla süslü olmasından ve etek kısmına ekler yapılmasından kaçınılıyordu.(Vakit, 1933:7). Bu dönemde moda denildiğinde akla gelen ilk yer Paris’ti. Pariste yapılan giyim tasarımlarında yeni ve birbirine zıt renklerin yer aldığı belirtiliyordu. (Vakit, 1933:7).

Paris Radyosunun moda konusunda verdiği haberler dikkat çekmekteydi. Kadınların elbiselerinin yakalarına büyük tüller kullandıklarını anlatılmaktaydı. Burada bir moda markası olan Chanel’den bahsediyor ve Chanel Terzihanesinin bu sene çıkardığı dikim trendlerinin kahverengi tül elbise, turkuaz tül den geniş büyük kollu elbise ve tül den ceketlerin olduğu belirtiliyordu. Balo, lokanta ve akşam yemeklerinde kadınlar başlık olarak renkli tüller ve beyaz tüller kullanmışlardır. Sokak kıyafetleri için ise çeşitli renklerde boyayla kumaş üzerinde desen basma olan emprime kumaş ve kaşmir yün tercih edilmiştir. (Son Posta, 1933:10).

Yine sonbahar sezonunda mevsimlik denilen elbiseler giyilmekteydi. 1934 yılı sonbahar sezonunda tayyör popülerlik kazanmış ve tasarımcılar çeşit çeşit tayyör modelleri çiziyorlardı. Tayyör kumaşları daha çok ipekli, yünlü havaların soğumasıyla beraber de kalın kumaşlardan imal ediliyordu.(Son Posta, 1934:7). Avurturya'nın başkenti Viyana'da moda merkezlerinden biri olmasıyla beraber ortaya çıkan ürün ve modellerde özellikle sade ve doğal görünümlüler göze çarpmış, Alplerde yaşayan kadınlardan ilham alınarak dağ çiçeği teması kullanılmıştır. Viyana'daki bu çalışmaların ekonomik buhranın etkisinden sıyrılmak için olduğu da belirtilmiştir.(Haber, 1934:5).

Bu yıl sonbaharında moda olan bir diğer unsur da kuş tüyü olmuştur. Esasen 1. Dünya Savaşı öncesi de moda olan bu ürün, bu sene yine popülerlik kazanacak ve hem başlarda hem omuzlarda yerini alacaktı. (Haber, 1934:5).

1935 yılında Fransa'nın Başkenti Paris'te düzenlenen sergiler hakkında bilgi verilmiştir. Bu sergilerde elbiselerin özellikle pratik olarak kullanılabilmesine dikkat çekilmiştir. Krepdöşinden yapılmış tayyörler içine tafta kumaş eklenmesi, yün elbiseler içine tafta eklenmesi, çeşit çeşit bluzlarla giyilen elbiseler sergilerde yerini almış bu da Türk basınında yer almıştır. (Son Posta, 1935:7).

1936 yılı elbise trendlerinde moda önderlerinin amaçları kadınları çok daha genç, zarif ve bir o kadar da ihtişamlı göstermekti. Uzun boylu, güzel ve güçlü göstermek eğilimindeydiler. Spor elbiselerin boyları kısa, öğleden sonra elbiselerinin boyu daha uzun, akşam yemekleri ve resmi çay zamanlarında ise topuğa kadar uzun elbiselerin olacağı belirtilmiştir. En çok tercih edilecek olan elbiselerin bolero etek, etek ceket, çeyrek ya da bütün palto şeklinde takım elbiselerin olduğu belirtilir. (Son Posta, 1936:11).

1937 yılında kadınları yakından ilgilendirecek bir mülakat yapılmış ve İstanbul'un en şık kadınının kim olduğu yazar Suat Derviş tarafından Ressam bir kadın ile yapılmıştır. Burada söz konusu olan sorular bir kadının şık olmak için tam anlamıyla günde kaç saat harcaması gerektiği, iyi giyinmek isteyen bir kadının altı ayda kadar süre zarfında ne kadar paraya ihtiyacı olduğu, İstanbul terzilerinin yerli mal eşyalar ile şık ürünler üretip üretemeyecekleri, 1937 senesi modasının güzel olup olmadığıdır. (Son Posta, 1937:10). Bu yıl aynı zamanda Nisan ve Mayıs aylarında düğünlerin yoğun olması sebebiyle gelin elbisesi ve gelinliklerin moda uygunlukları hakkında haberler yer almıştır. (Akşam, 1937:6).

1938 yılında örgü popülerlik kazanmış elbisede el örgüsünün tezgahlarda oldukça yoğun yer alacağı belirtilerek elbise modasının her zamankinden daha fazla olacağı ifade edilmiştir. (Akşam, 1938:6).

1939 yılında Paris modasına rakip olarak Amerika modası çıkmıştır. Bunun üzerine gazetelerde Amerika modasından alınabilecek örnekler üzerine bilgiler yer almıştır. Amerikalı kadınların kıyafet konusunda titiz oldukları daima yerine uygun, sık ve kolayca temizlenebilen, rengi ve biçimi vücuda yakışan elbiseler giydikleri belirtilir. Amerikan modellerinde pratik ve dayanıklıdan çok güzellik ve estetik şıklık yer aldığı, güzelliğin ön planda olduğu yerine kolayca yenisinin alınabildiği fiyatı ucuz ürünler yer aldığı ve yeni dünya modasının bu olduğu haber yapılmıştır. (Son Posta, 1939:9). Kadın ve moda işlerinin hızlı ve ekonomik olması gerektiği bu dönem vurgulanan konular arasındadır. (Haber, 1938:8).

1.2. Avrupa Moda Esintisinde Şapka

Şapka; keçe, hasır, kumaş gibi malzemelerle yapılan bir başlık çeşididir. (TDK, 1988:2075). Çok çeşitli amaçlarla kullanılmasıyla beraber Türkiye de 25 Kasım 1925'te giyilmesi yasal olarak zorunlu tutulmuş ancak bu erkeklerle sınırlı kalmıştır. (T.C. Resmi Gazete, 1925:230). Bunun yanı sıra şapka; erkek, kadın herkesin gerek aksesuar, gerekse olumsuz hava şartlarından korunmak için giydiği bir çeşit fotr, hasır, kumaş ya da çeşitli pamuk veya yün türünde ipliklerden üretilmiş çeşitli desen ve şekillerde olabilen ve kıyafeti bir bütün olarak tamamlayan bir aksesuardır. (MEB, 2012:3). Şapka, gazetelerin kadınlara özel sayfalarında sık sık yer almış ve modadaki son trendleriyle hakkında haber yapılmıştır. Paris modasının en son modelleri çizimlerle yer almıştır. Kenarları geniş şapkalar, kulaklı şapkalar, küçük bereler gündemde yer alan başlıklardan olmuştur. Burada şapkanın olumsuz sonuçları da bilgi olarak düşülür. Örneğin, kenarları geniş şapkalar kadınların uzaktan gelen taşıtları ve insanları görmelerine engel olabileceği, kulaklı şapkalar işitme sıkıntısı yaratabileceği, küçük bereler ise sıkı oldukları için baş ağrısı yapabileceği belirtilir. (Cumhuriyet, 1930:5).

1932 yılında göz, kaş ve yüz çehresini bütünüyle kapatan şapkaların modasının geçtiği haber verilir. Yeni şapka modasının yüz çevresini daha geniş gösterdiğinden daha çok tercih edildiği belirtilmektedir. Kadife ve tüylü aksesuar ile yeni şapkaların kullanıldığı bildirilmiştir.(Son Posta, 1932:10).

1933 yılında Hitler'in Almanya'da yönetime gelmesiyle birtakım düzenlemeler yapılmıştı. (Çetinkaya, 2009:87). Şapka da yapılan bu düzenlemelerden biri

oldu. Çeşit çeşit olan şapka modellerinin sadeleştirilerek tek tipleştirileceği basında yer alan haberlerdendi. Modanın bu şekilde daha basite indirgeneceği ve bunun da kadınlar nazarında tercih edileceği yapılan yorumlar arasındaydı. (Vakit, 1933:7).

Batı ülkelerinin uzak doğu modasından ilham aldığı 1934 yılı basınında yer almıştı. Özellikle Çin giysileri tarzında bir etkilenme olduğu söz konusu olmuştu. Çin modası çoğunlukla şapkalarda olmak üzere şemsiye ve pelerinlerde de etkili olmuştu. Bunun İstanbul'da ne kadar ilgi ve alaka uyandıracığının hemen bilinmeyeceği çünkü bu oluşumun çok yeni olduğu belirtilmişti. Birkaç hafta sonra etkisini göstereceği düşünülmüştür. Genel olarak yurt dışındaki modanın biraz gecikmiş olarak geldiği ifade edilmiştir. (Vakit, 1934:7).

1935 yılında yüksek şapkaların artık kullanılmadığı ifade edilerek şapkanın hangi kıyafetle nasıl şık görüneceği konusunda bilgiler verilmiştir. Her şapkanın her elbiseyle uyumlu olmayacağı, beyaz bir hasır şapkanın bir tayyörle şık duracağı, benekli bir tül üstüne geçirilmiş bir şapkanın çok şık bir öğleden sonra elbisesiyle ya da krepdöşin bir elbiseyle uyacağı belirtilmiştir. (Son Posta, 1935:7).

Hasır şapkaların revaçta olduğu yıl 1937 olmuştur ve özellikle İngilterede yaşanan aşırı sıcaklardan kurtulmak için İngilizlerin bunu tercih ettiği bilgisi verilmiştir. Burada Hasır Şapkalılar Kulübü adlı bir kulübün bulunduğu ve arabada, teniste ve sandal gezilerinde hasır şapka kullanıldığı bilgisi verilir. Kadınlar bu kulüpte hasır şapkayı hafif yan takarak kullanmışlardır. (Son Telgraf, 1930:7).

1939 yılıyla beraber şapkalar son derece sevimli bir hal almış özellikle ön kısmına deve kuşu tüyünden yapılmış tüyler kullanılmıştır. Tüyler genel olarak bordo, mercan rengi ve peygamber çiçeği renk tonlarındadır. (Son Posta, 1939:9).

1.3. Avrupa Moda Esintisinde Kumaşlar

1929 Ekonomik krizinin etkileri tüm dünyada yankılanırken Türkiye'de sanayi atılımları dikkat çekiyor ve Bursa'ya bir kumaş fabrikası yapılması öngörülüyordu. Özellikle ipekli kumaşların çok tercih edildiği dönemde bu önemli bir atılımdı. Yine ipekli kumaşlar dükkanlarda yer alıyordu. İsimleri çoğunlukla Fransızcadı. Kumaşlar ünlü bir mağaza olan ve Beyoğlu İstiklal caddesinde yer alan Karlman Mağazalarının vitrinlerini süslemekteydi. Bu kumaşların metreleri 55 kuruştan 925 kuruşa kadar bulunmaktaydı. Tual dö sua (İpekten oluşan çamaşır için iyi bir cins) olan kumaşın metresi 325

kuruştur. Son moda yazlık roplar için uygun olan Folard emprime kumaşlar 350 kuruştur. Tayyörler için fantezi kumaşlar ise 475 kuruşa alıcı bulmaktaydı. (Akşam, 1929:7). Yerli malının kullanımının gün geçtikçe özendirildiği günlerde yerli kumaşların üstünlüğü de dikkat çekilen konular arasındaydı. Yerli kumaşların artık Çekoslavakya, İtalya ve Fransa kumaşlarını hem kalite hem de desen itibarıyla geçtiği verilen bilgiler arasındadır. Bunun yanı sıra hazır elbise satan dükkan vitrinlerinin büyük bir aileyi yarım saat kadar bir süre zarfında giydirebilecek kadar zengin çeşitlilikte oldukları da verilen bilgiler arasında yer alır. (Ulus, 1935:6). Dokuma ve desenlerin yoğun olduğu, kadını şık gösteren ve elegan kadınların tercihi olan kumaşlarla üretilen kıyafetlerin trend olduğu, İngiliz modelinde biçilen mantolar ve taft kumaşlar bu dönemde tercih edilmiştir. (Tan, 1935:13). Bu dönemde dış giyimde özellikle mantolarda, kürk kumaşın tercih edildiği bunun dışında maron ve siyah karışık olarak yünden klasik tarzda manto tayyörlerin dikileceği, (Yarım Ay, 1936:30), yumuşak yünlerin tercih edileceği, kürk kumaşların daha uygun fiyat olacağı, (Cumhuriyet, 1937:7), taklit kumaş kürklerin yaygınlaştığı çünkü gerçek samur bir kürkün 120 bin liraya çıktığı belirtilmiştir. (Akşam, 1939:7).

1.4. Diğer Aksesuarlarda Avrupa Esintisi

Kadınlar takı ve mücevherlerde de Avrupa modasını takip etmişlerdir. Elmas yerini inciye bırakmış, elmas küpe, yüzük, bileklik gibi takıların bol bol kullanılması trendi son bulmuştur. Bunun sebebinde 1. Dünya Savaşı sonrası Dünyada yaşanan ekonomik güçlüklerin payı çoktur. Çok para harcanacak eşyaların alınmasından mümkün olduğunca kaçınılmaktadır. Son moda yavaş yavaş sadeliğe doğru akmaktadır. Bu sebeple inci sadeliği ve zarif görüntüsüyle ilgi uyandırmıştır. Özellikle İngiliz kadınlarının boyunlarında ve kulaklarında inci yer almış buna maddi olarak ulaşamayan kadınlar da imitasyon ürünler kullanmışlardır. (Vakit, 1932:7).

Dönemin sonuna doğru baktığımızda moda haberleri yerini almaya devam etmektedir. Küpe takma modası çok yaygındır bu küpeler klips şeklindedir. Bunun dışında önü üç düğme ile iliklenen ve arkaya doğru darlaşan kemerler oldukça modadır. Elbiseler üzerine aksesuarlar da bu moda da dahildir. (Akşam, 1938:6). Önceden ipek olarak üretilen çoraplar bu dönemde hem ucuz olması hem de daha çok kadına ulaştırılması açısından naylon olarak üretilmeye başlanmıştır. Bu dönemin büyük bir icadı olarak görülmüştür. (Öymen, 2009:468). Bununla beraber Avrupa'ya seyahat eden zenginler dönüşte hediyeler olarak yakınlarına vermişlerdir. Bu dönemde özellikle Viyana, Avrupa şehirlerinin en gözdesidir. (Sertel, 1994:79).

1.5. Saç ve Cilt Bakımında Avrupa Esintisi

Saç ve cilt bakımı güzelliğin bir simgesi olması bakımından her dönem kadınların ilgisini çekmiştir. Her kadının cildini güzelleştirebileceği ancak bunun için sırlarını bilmeleri gerektiği güzellik sayfalarında yer almıştır. Buna uygun da tarifler verilmiştir. (Son Posta, 1933:7).

Genç ve güzel kalmanın formülünün öncelikle uyku olduğu ardından yatmadan önce cildi bir makyaj temizleyici ile temizlemek gerektiği (ya da bunukrem vesütileyapılabileceği), saçların taranması gerektiği, saç taramak için yağlı bir madde sürülebileceği, tırnaklara yağ sürülebileceği çünkü yağsız kalan tırnakların kuruyacağı bilgisi verilmiştir. Göz kapaklarının hassas oluşu sebebiyle temizlik esnasında dokunulmaması ancak göz çevresine krem uygulanabileceği de verilen bilgiler arasındadır. Bunların dışında en önemlisi dişleri fırçalamak, yatmadan önce pencere kenarında temiz hava almak ve en az 8 saat uyumak gerektiği verilen güzellik önerilerinden olmuştur. (Son Posta, 1937:9).

Gazete reklamlarında da kadınların bakımına yönelik tanıtımlar yer almıştır. Cildin beslenmesinin öneminden bahsedilerek, cilt için en iyi güzellik reçetesinin hayvanlardan üretilen Biocel maddesi, taze krema ve musaffa zeytinyağı içeren "Tokalon" kremi olduğu belirtilir. (Cumhuriyet, 1936:11). Parisli bir kimyagerin keşfi olan havalandırılmış yeni pudranın ciltte görünmeyecek kadar ince oluşu dikkat çeker. Yeni "Tokalon" pudrasının dans ettikten hatta yüzdükten sonra bile kalıcılığının yoğun olduğuna dikkat çekilmiştir. (Cumhuriyet, 1937:9).

Dudak güzelliği ve cazibesini arttırmak için "Joli Fam" rujlarının 24 saat dayanıklı olduğu, sağlıklı ve son moda renkleri olduğu tanıtılmıştır. "Krem Pertev" in ise en eski ve en tanınmış olduğu yapılan çalışmalarla bunun kanıtlandığı, daima genç kalmak isteyen kadınların gece ve gündüz kremlerini kullanmaları gerektiği bilgisi verilir. (Haber, 1938:16).

1938 yılında "vog" kremleri güzelliğin sırrı olarak lanse edilmiştir. Avrupa ve Amerika'da çok ciddi miktarda yatırım yapılarak Vog adıyla bir marka çıkarılmış, krem ve pudraları memleketimizin her şehrinin belirli mağazalarında satışa sunulmuştur. (Tan, 1938:11).

Güzellik için tüm dünyada beğenilen gerçek güzellik kremi olarak lanse edilen İngiliz Menşei, "Krem Balsamin Kanzuk" gece için yağ içerikli, gündüz için yoğurt ve gerçek acıbadem çeşitleri ile özel tüplerde satılmıştır. (Son Telgraf, 1939:6).

1930'lu yıllar yerli malı kullanımının önemini ağırlıklı olarak kadın üzerinden göstermiş, bu dönem boyunca yabancı markalı beyaz eşya ürünlerinin de kullanıcısının kadın olduğu düşünülerek hedef kitle reklamlarda ayrıca kadınlara yönelik tanıtımlar da yapılmıştır. (Öztürk, 2018:52).

Sonuç

1930'lu yıllar kadınlar için pek çok açıdan ilgi çekici dönem olmuştur. Bu dönemde Dünya bir ekonomik krizin pençesinden kurtulma sürecindedir. Bunun için modayı da bir kurtulma vesilesi görmüşlerdir. Kadınlara özel olarak basında yayınlar yapılmış, gazetelerde kadın sayfaları olmakla beraber kadın dergileri de basılmıştır. Bu dönem Batı'da belli başlı moda merkezleri en güncel giyim trendlerini oluşturmuşlar basın da bunu alarak kamuoyuna sunmuştur. Türk basını da bu hareketten geri kalmamış, eğitilmiş ve şehirli kadınlara modanın son öğelerini aktarmışlardır. Bu süreçte kadınlara yerli malı ürünler almaları da öğütlenmiş yerli üreticilerin özellikle tekstilde oldukça başarılı oldukları belirtilmiştir.

Modanın etkisinde elbiselerde, şapka ve mantolarda ne tür değişikliklerin yapıldığına değinilmiştir. Burada kullanılan kumaşlar da çok önemlidir. Yıldan yıla, hangi kumaşların ne amaçla kullanılabileceği değişiklik gösterebileceğinden yola çıkarak ayrıntılı tanımlamaları yapılmıştır.

Güzel olmak her dönem kadınların ilgisini çekmiş bu dönemde de güzellik için gerekli her tür araç ve malzeme kadınların tercihine sunulmuştur. Gazetelerde bu amaçla kadınlara bol bol bilgi verilmiş, ilan sayfalarında kullanabilecekleri ürünlerin satışa sunulduğu bilgisi yer almıştır.

Çalışmanın moda etkisinde giyim ve tercihleri gösterme açısından tarihe ışık tuttuğunu ve Türk kadınlarına Avrupa menşei modanın ne kadar tanıtımı yapıldığını görebiliriz. Oldukça yoğun ve ilgi çekici bir şekilde bu haberlerin kamuoyunda kadınlara sunulduğunu anlamaktayız. Hatta dönem resim ve fotoğraflarına baktığımızda bunun ne kadar etkili olduğunun farkına varırız.

Bu çalışmada daha çok moda ulaşabilen, basını takip edebilen ve eğitilmiş kadınlara yapılan moda tanıtımları incelenmiştir. Ancak aynı dönemde Anadolu'da taşrada, köylerde, ücra kesimlerde yaşayan kadınların bundan ne kadar faydalanabildikleri veya kendi yaşadıkları bölgelerde, kendi aralarında moda olan giyim veya aksesuarların ne çeşit olabileceği hem zaman hem de bilgiye ulaşım kısıtlılığı açısından işlenmemiştir. Ben de tüm bunların başka bir çalışmanın konusu olarak işlenebileceğini araştırmacılara öneririm.

Ekler



Ek 1: Vakit, 6 Aralık 1933



Ek 2: Son Posta 23 Ağustos 1934



Ek 3: Vakit 29 Ekim 1932.

Yararlanılan Kaynaklar

Arşiv Belgeleri:

B.C.A., Fon: 51-0-0-0, Yer: 4-36-8, , Bazı kisvelerin giyilemeyeceğine dair kanunun tatbik suretini gösteren nizamname, Tarih: 28.02.1935.

Resmi Yayınlar:

T.C. Resmi Gazete, Şapka İktisası Hakkında Kanun, 28.11.1925, S. 230.

T.C. Resmi Gazete, Türk Kanunu Medenisi, 04.10.1926, S. 743.

Bildiri ve Makaleler:

Çetinkaya, G. (2019). İkinci Dünya Savaşı Öncesinde Nazilerin İktidara Gelişi ve Türk-Alman İlişkileri . Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Dergisi, 1 (1) , 87-97.

Öztürk, R. G. (2018) , "1920-1950 Yılları Arasında Türkiye'deki Reklamcılığın Değerlendirilmesi", Uluslararası Halkla İlişkiler ve Reklam Çalışmaları Dergisi 1, 41-54.

Kitaplar:

Ağaç, S., Çivitçi , Ş, Saygılı B.B. (2007), Cumhuriyetten Günümüze Kadın Giyim Kültüründeki Değişimler Üzerine Bir Araştırma, International Congress Of Asian And North African Studies Icanas 38.

Karal, E, Z, (1981)Türkiye Cumhuriyeti Tarihi, 1918-1965, TTK Basımevi.

Kayra, C., (2015), Cumhuriyet Ekonomisinin Öyküsü 1. Cilt: (1923 - 1950): Devletçilik: Altın Yıllar. Milli Eğitim Bakanlığı, (2012), Tekstil Teknolojisi Şapka, Ankara.

Öymen, A., (2009), Bir Dönem Bir Çocuk, Doğan Kitap, 13. Baskı, İstanbul.

Sertel, Y., (1994), Annem Sabiha Sertel Kimdi Neler Yazdı, 1. Baskı, İstanbul.

Kitap Bölümü:

Köstüklü, N, (2008), Türkiye Cumhuriyeti Tarihi II, Atatürk Araştırma Merkezi Yay., Ankara, s. 249-256.

Ansiklopedi Maddesi:

Bozkurt, N,(2002), Kıyafet, TDV İslam Ansiklopedisi, 25. Cilt.

Küçükcan, Ö, U, <https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/moda>, E.T.: 12.09.2022.

Sürelî Yayınlar:

Akşam , Gelin Elbisesi Modelleri, 6 Nisan 1937.

Akşam, Ev Kadın Moda, 18 Ocak 1938.

Akşam, Kürke Dair, 30 Ocak 1939.

Akşam, Moda Haberleri, 6 Eylül 1938.

Akşam, Bursa'da Yeni Bir Kumaş Fabrikası, Kumaşlar, 8 Mayıs 1929.

Ayın Tarihi, Eski Seri: No. 18, 1935, s. 469-472.

Cumhuriyet, Yeni Gelen Şapka Modelleri, 14 Aralık 1930.

Cumhuriyet, Dünyayı Fetheden Türk Kızı, 4 Ağustos 1932.

Cumhuriyet, Havalandırılmış Yeni Pudra, 27 Haziran 1937.

Cumhuriyet, Kışlık Mantolarınız için Bazı Orijinal Fikirler, 19 Eylül 1937.

Cumhuriyet, Yeni Balo Elbiseleri, 14 Aralık 1930.

Cumhuriyet, Cildinizi Besleyiniz, 13 Aralık 1936.

Cumhuriyet, Moda Çay Tuvaletleri, 18 Ocak 1931.

Cumhuriyet, Uzun Etekler Hakkında Anket, 17 Ağustos 1930.

Haber, Viyana Sergisi, 26 Ağustos 1934.

Haber, Kadın ve Moda, 2 Eylül 1934.

Haber, Krem Pertev, 3 Aralık 1938.

Haber, Üç Örnek Fakat Altı Takım Elbise, 25 Şubat 1939.

Son Posta, 1932 İlkbahar Modası, 14 Ocak 1932.

Son Posta, Amerikan Modasından Neleri Almalıyız, 6 Ağustos 1939.

Son Posta, Bu Seneki Kadın Kıyafetleri, 2 Nisan 1936.

Son Posta, Bu Seneki Moda Tuvaletleri, 3 Kasım 1932.

Son Posta, Güzelliğin Sırları, 23 Şubat 1933.

Son Posta, İstanbul'un En Şık Kadını Kim?, 9 Ekim 1937.

Son Posta, Kadının Güzelleşme Zamanı Gecedir, 1 Temmuz 1937.

Son Posta, Paris Radyosunun Verdiği Moda Havadisleri, 9 Şubat 1933.

Son Posta, Paris Sergilerinden, 7 Mart 1935.

Son Posta, Sonbahar Elbise Modasının İlk Modelleri, 23 Ağustos 1934.

Son Posta, Şapka Modasında Değişiklikler, 15 Eylül 1932 .

Son Posta, Yazlık Şapkaların Süsleri, 11 Haziran 1939.

Son Posta, Yeni Çıkan İpek Modası, 16 Ekim 1932.

Son Posta, Yeni Şapkalar, 21 Mart 1935.

Son Telgraf, Güzelliğiniz İçin, 24 Mart 1939.

Son Telgraf, Hasır Şapkalılar, 7 Temmuz 1937.

Tan , Dünyaca Tanınmış Vog Kremleri, 22 Ocak 1938.

Tan, Kadın ve Moda, 6 Mayıs 1935.

Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük Cilt 2, K-Z.

Ulus, Ankara Terzileri, 3 Şubat 1935.

Vakit, Almanya'da Yeni Bir Cereyan, 22 Kasım 1933.

Vakit, Balo İçin Elbiseler, 6 Aralık 1933.

Vakit, Elbise Modası, 6 Aralık 1933.

Vakit, Garpta İlkbahar Sürprizi Çin Modası Aldı Yürüdü, 11 Nisan 1934.

Vakit, İnci ve Sadelik, 8 Kasım 1932.

Yarım Ay, Mevsimlik Mantolar, 1 Mart 1936.



ÖRME VE DOKUMA KUMAŞLARDA ORİGAMİ VE PİLİSE UYGULAMALARI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Özet

İnsanoğlunun doğuşundan itibaren, hayatta kalma çabası, beslenme ve örtünme ihtiyacı gibi güdüleri etrafında bulunduğu materyallerden bir şeyler oluşturma çabasını tetiklemiştir. Tarım ve hayvancılığın gelişmesi de besledikleri hayvanlardan elde ettikleri yünü eğirmeleri ile materyalleri şekillendirmiş, örmeciliğin ve dokumacılığın temellerini oluşturmuştur. Gelişen teknoloji ile birlikte önceleri mekanik ardından elektronik makinelerin üretimi giyim ve moda endüstrisinin de gelişimine katkı sağlamıştır. Öyle ki son yıllarda hemen her nesne veya görsel üretilebilir hale gelmiştir. Bir katlama sanatı olan origami de bu gelişmiş cihazlar kullanılarak giyim ürünleri üzerinde görselliğe ve estetiğe dönüştürülmüştür. Bu çalışma kapsamında örme ve dokuma yüzeyler birarada kombinlenerek iki adet ürün üretilmiştir. Bluz ve elbise olarak tasarlanan modeller origami ve pile ile pilise çalışmaları içermektedir. Bluz üretiminde origami efektli örme yüzey ile pilelendirilmiş dokuma kumaş, elbise üretiminde ise pilise olarak örülmüş yüzey ile origami efektli dokuma kumaş kombinlenerek tasarım yapılmış ve ürün haline getirilmiştir. Shima-Seiki örme makinesinde tasarlanan örgüler örülmüş ve ürünlerde ağırlıklı ana yüzey olarak kullanılmıştır. Üretilen ürünler form/biçim, renk, doku ve çizgi gibi tasarım öğeleri açısından incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Örme, Dokuma, Origami, Pilise.

ÖĞR. GÖR. NURAY ÖZ CEVİZ
MARMARA ÜNİVERSİTESİ

GÜLCAN KUTLU
MARMARA ÜNİVERSİTESİ

A STUDY OF THE USE OF PLEATS AND ORIGAMI IN KNITTED AND WOVEN FABRICS

Abstract

Since the dawn of time, humans have been driven to build objects using the materials they found nearby in order to meet their basic needs for nutrition and shelter. With the development of agriculture and animal husbandry fabrics used to make garments began to be made of the wool which people obtained through spinning of the wool of the animals they fed. This, in turn, brought about knitting and weaving as a manufacturing process. The development of mechanics and later electronic machines has encouraged the garment and fashion industries to evolve along with technology. In recent years, almost any item or image has become producible. Origami, a folding art, has also begun to be used as an aesthetic component of the visual appearance of garments through the use of such advanced techniques. Within the scope of this research, two products were manufactured by combining knitted surfaces with woven surfaces. Clothes designed as blouses and dresses feature origami and pleating. While blouses were made of a woven fabric featuring origami effects, dresses featured a combination of a pleated weaving and origami. The knits designed on the Shima-Seiki knitting machine were knitted and used as the main material on the surface of the products. The designed products were analyzed based on components used in their creation, such as form, color, texture, and line.

Keywords: Knitting, Weaving, Origami, Pleat.

Giriş

Sanayi devriminin meydana gelmesiyle birlikte tasarım, toplumun içinde bulunduğu sosyolojik, psikolojik, ekonomik, politik pek çok faktörünün etkilediği ve moda da bu durumdan oldukça etkilenmiştir. Teknoloji ile uyumlanan ve sisteme dönüşen tasarım, kültürel olaylar, tarihi unsurlar ve kültürel sanat ile modayı beslediği görülmektedir. Gelişen teknoloji ile tasarımların da el emeğine bağlı olmaktan çıktığı görülmektedir. İnsanoğlunun varoluşundan beri kullanılan giysilerin, sanatçıların ve tasarımcıların ortaya koydukları eserlerin de form, biçim, renk, desen, doku olarak yeniden yorumlandığı ve tekstil yüzey tasarımının geliştiği görülmektedir (Cantürk & Çileroğlu, 2021; Ok, 2020). Moda tasarımcısının hayal gücü, bilgi birikimi ve yetenekleri ile özgür çalışma ortamı ve isteği giysi yaratımında kendini güncel tutması ve geliştirmesi açısından başlıca unsur olarak öne çıkmaktadır (Renfrew & Renfrew, 2014; Sezer et al., 2006). Seçilen ve kullanılan tekstil materyalleri, arzu edilen farklılığın oluşturulmasında önemlidir ve estetik ve duygusal öğelerin giysiye aktarılmasına olanak sağlar (Udale, 2014). Materyallerin etkin bir şekilde doku ve yüzey oluşturulmasında, kumaşa görüntü zenginliği katması için kimyasal ve mekanik olan boyama, nervür vb. işlemlerin yanında geçmiş ve günümüz modasında tercih edilen aplike, nakış gibi geleneksel teknikler de mevcuttur (Gong & Shin, 2013).

Tekstil sektörü birçok farklı uygulama ve sistemi barındıran, lif teknolojisinden başlayarak ipliğin eldesi, dokuma, örme veya ısı ve sıkıştırma uygulamaları ile kumaşın oluşturulması, bu kumaşları kullanarak nihai ürün üretimi ve hatta geri kazanım çalışmaları ile sürdürülebilirlik süreçlerini kapsayan geniş bir yelpaze barındırır. Tekstil yüzey tasarımı ise, uygulanacak temanın belirlenmesi, eskiz çalışmaları ve dokuma aşamalarında, yaratıcılık unsurlarını fiziksel ve sezgisel parametrelerde bir araya getiren bir tasarım disiplini (Halaçeli, 2009). Bu disiplin içerisinde süs ve süslenme, dikkat çekme, farkındalık yaratma gibi unsurları barındırır. İnsanoğlunun özellikle tabiattan gördüğünü kopyalama arzusu, süslenme sanatının gelişmesini sağlamıştır. Zira süslenme sanatı, içinde bulunduğu toplulukların kültür, gelenek, duygu ve zevkini yansıtmakta ve görseelliği kuvvetlendirmektedir (Harmankaya et al., 2012). Giyim süsleme sanatını da kullanılan araç-gereç ve teknikler, renk, motif, desen ve kompozisyon özellikleri açısından irdelemek mümkündür (Akpınarlı & Bulat, 2016; Aygün, 2020). M.Ö. 3000'li yıllardan itibaren yapılan düğümleme, kıvrımlı örgü, saç örgüsü ve bükümlü örgü gibi yöntemler (Fogg, 2014), ardından kumaş parçalarını birbirine

tutturma, birleştirme ve temizleme amacı ile yapılan işlemler (Sürür, 1976) endüstrileşme ile birlikte zenginleşmiştir. Makine ile yapılan işleme ve süslemeler geleneksel el sanatı süslemelerini azaltsa da iki yöntemin bir arada kullanılması tasarımcı açısından avantaj oluşturmaktadır. Örneğin basit nakış teknikleri ile de giysilerin estetik görünümüne hizmet edilebilir; fakat yalnız ve başka tekniklerin ile bir arada kullanılmasıyla sınırsız bir doku ve görünüm yaratıldığı ve tasarımcıların özgün çalışmalar ortaya koyarak farklılaştıkları da görülmektedir (Mangır & Çakır, 2022). Dolayısıyla malzeme yapısındaki değişimler, tekstil dışı malzemelerin kullanılması ve teknolojinin yaygınlaşması ile birlikte tasarımlarda farklılıkların ortaya çıktığı görülmekte ve bu anlamda sektör zenginleşmektedir. Ancak görsel olarak zenginleşen tasarımlar kazanılmış olan birçok deneyimi de yetersiz kılmaktadır. Sanattan etkilenip zanaat ile bilgi, teknik ve yenilikleri dönüştüren yeni yaklaşımlar ile alanın geliştirilmeye ihtiyacı olduğu görülmektedir (Tok Dereci, 2013).

Giysi tasarımında süslemeleri, dikiş teknikleri ile icra edilenler, hazır malzemeler kullanılarak yapılanlar ve nakış teknikleri kullanılarak yapılanlar olarak üç başlık altında incelemek mümkündür (Koçhan, 2007). Dikiş teknikleri ile yapılan süslemeler giysilerde aplike, fırfır, büzgü, biye, nervür, kırk yama, pili gibi uygulamalar ile kullanılmaktadır. Özellikle tekstil sanayiinde, üretim bantlarının içinde uygulanabilmesi, standardizasyonu sağlaması ve çabuk üretilebilmesi sebebiyle tercih edilen bu teknik, giysiye hareketlilik ve üç boyutluluk kazandırarak görsel bir zenginlik kazandırmaktadır (Koç, 1999). Büzgü, kumaşın bir ucundan istenilen yere kadar geçirilen ipliğin kumaşın bolluğunu azaltacak şekilde daraltılması ile elde edilen bir dikiş tekniği iken (Eronç, 1984), pili düzenli katlama yapılarak uygulanır (Akpınarlı & Bulat, 2016). Hazır gereçler kullanılarak yapılarak teknik de yine hazır giyim sanayi tarafından kolayca ürüne adapte edilebilmesi sebebiyle kullanılmaktadır. Bu süsleme tekniğinde, sektörün diğer firmaları tarafından üretilen dantel, gipür, kordon, kurdele, şerit gibi hazırlanan malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. Üçüncü başlıkta nakış ile yapılan süslemeler incelendiğinde ise makine ve el nakışı olarak iki ayrı grubu analiz etmek mümkündür (Atlamış, 2008). Teknolojinin gelişmesi ile birlikte nakış tekniklerinin de farklı desen, renk ve varyantlarda kullanılarak giysiler üzerine kolayca adapte edilebildiği görülmektedir (Udale, 2014). Fakat kolay, hızlı ve seri üretilen makine nakışının özgün ürünler ortaya koymak açısından kapsamının darlığı, tasarımcıları el emeğine vurgu yapmak ve özgün tasarımlar ortaya koymak açısından el nakışına da yönlendirmektedir. Böylece hazır giyim sanayiinde

standartlaşmanın yanında el emeğinin de önemini ortaya koymak açısından “karışık teknik” olarak adlandırılan ve tüm bu dikiş süsleme tekniklerinin bir arada kullanıldığı yöntemler ile “haute couture” koleksiyonlarının da hazırlandığı görülmektedir (Öpöz & Gür Üstüner, 2018).

Origami Sanatı

Origami sanatının ilk olarak kağıdı icat eden Çinliler tarafından uygulandığı ve sonrasında Budist rahipler tarafından Japonya’ya tanıtılarak burada gelişim gösterdiği görülmektedir. “Oru” katlama ve “kami” kağıt anlamına gelmekte ve biraraya gelmesiyle “Origami” olarak anılmaktadır. İpek yolu ticaretinin ve kültür alışverişinin neticesi ile müslümanların tanıştığı ve buradan da batıya tanıtıldığı görülen bu sanatın, islam kültürü etkisi ile klasik origamiden çıkıp, üç boyutlu desen çalışmaları ile geometrik formların uygulanması ile parçalı origami olarak hayat bulduğu görülmektedir (Tuğrul & Kavici, 2002).

Mimariden endüstriyel tasarımlara, cephe tasarımından tekstil tasarımına kadar birçok alanda özgün fikirleri ortaya koymaya yarayan origami hem dokuma hem de örme tekstil yüzeylerinde de görülebilmektedir. İsteğe ve ihtiyaca göre küçük çaplı ya da geniş ölçeklerde uygulanabilmektedir. Farklı kullanımları verdiği etki ve görünümde farklılıklara sebep olmaktadır. Tekstil alanında örme yüzeylerin eldesinde origami etkisi düz örme makinalarında oluşturulur. Düz örme makinalarında, örme kodları oluşturularak, mekik, örgü ve transferde ayrı ayrı çekim ayarı verilmektedir. Elde edilmek istenen tuşeye göre ilmek ayarı sıkılaştırılır ya da gevşetilir. Dokuma kumaşlarda ise origami etkisi verilmek istenen desene göre kumaşların birbirine yakınlaştırılarak dikilmesi, katlanması ya da tutturulması ile elde edilir. Dokuma yapılar örmelerden farklı olarak farklı şekillerde rahatlıkla katlanabilir ve açılabilirler. Böylece iki özdeş ürün tamamen benzersiz şekillerde kurulabilir. Farklı şekil ve boyutlarda, kalıcı veya geçici olarak tasalanma kabiliyetleri mevcuttur (Güner, 2018).

Temel Tasarım Öğeleri

Tasarımın gerçekleştirilebilmesi için yapılan ön çalışmaların yanında, sanatsal bilgi ve becerinin harmanlanması ve zihinde oluşan yaratıcı fikirler, düşüncelerin karşı tarafa aktarılması, net bir şekilde ortaya koyulabilmesi için gerekli materyallerin oluşturulması gerekmektedir. Çoğu zaman kağıt üzerinde yapılan bu çalışmalar, boyalar vb. araçlar ile oluşturulmaya çalışılırken, tasarım unsurlarını en doğru şekilde kullanmak önemlidir (Ertürk

et al., 2013). Tasarım öğeleri, bir arada kullanılarak kompozisyon meydana getiren tasarımın görsel bileşenlerdir (Gürhan, 2007). Temel tasarım öğeleri kavramı ise ilk defa “Bauhaus” düşünce okulundan formüle edilen bir kavram olmuş ve tüm dünyada uygulanmaya başlamıştır. Bu formülde, biçim ve renge ilişkin tespitler ve kabul edilmiş doğrular ile iki boyutlu ya da üç boyutlu çalışmalarda estetik öğelere dikkat edilmesi ve bu bilgilerin deneysel çalışmalar yolu ile uygulamaya geçirilmesi için hazırlanan eğitim süreci görülmektedir. Biçimi oluşturan birincil öğeler, temel tasarım öğeleridir. Temel tasarım ilkeleri ise, biçimi oluşturan öğelerin düzenlenmesine yönelik temel kuralları ifade etmektedir (Göz, 2011). Temel tasarım öğeleri; nokta, çizgi, form – biçim, valör (değer), doku (tekstür) ve renk gibi, temel tasarım ilkeleri ise; zıtlık (kontrast), ritim ve hareket, vurgu (odak noktası), denge, uyum (armoni-bütünlük) gibi kavramlardan oluşmaktadır (Yıldız & Turunç, 2019). Çeşitlenebilen, büyüyen ve küçülen dinamizmi olan nokta, tek başına kullanıldığında durgunluk etkisi verir. Çoğul kullanıldığında, birbirleriyle gerilimli bir beraberlik gösterebilirler ve aralarında bir ilişki doğar. Birden fazla noktaya bir arada bakıldığında, gözün algısı değişir, kendiliğinden ve sürekli olarak bunlar arasında bir bağlantı kurar (Işingör et al., 1986). Çizgi formlarına bakıldığında ise, yine farklı anlam ve duyguları uyandırdığı görülmektedir. Yatay çizgiler durgunluk hissi uyandırıp dinlendirici bir özelliğe sahip iken, dikey çizgilerin süreklilik etkisi ile yükselişi temsil ettiği görülmektedir. Dairesel çizgiler genişleme, uyumlu eğriler ise hareketlilik ve neşe hissiyatı uyandırır. Buna karşın kırık çizgilerin kararsızlık ve daimi olmama duygusu verdiği görülmektedir (Sezgin & Önlü, 1992). Bir diğer öğe olan şekil, biçim ve form kelimeleri, birbirine yakın anlamlar taşırlar. Ufal nüanslar ile birbirinden ayrılan bu kelimelerden form, daha çok nesnesin varoluşunu ifade eden, hacimli veya lekesel olan bütün biçimleri kapsayan bir ifadedir (Yolcu, 2004). Biçim çeşitleri ise simetrik, asimetric, organik, inorganik, kübik, doğal vb. ifadelerden oluşan sınırsız bir anlamı içinde barındırır (Işingör et al., 1986). İki boyutlu yüzeyler için biçim kelimesi daha uygun bir ifadedir. Nesnelerin yapı öğesi ise dokudur. Malzemenin yüzey kalitesi ve duyumumuzda yarattığı hissiyat doku (tekstür) olarak tanımlanır. Renk ise, yüzey tarafından yutulan ışığın yansımaları sonucu algılanan olgudur. Her ışığın dalga boyu farklılık gösterir ve bu da renkleri oluşturarak algılamamızı sağlar (Üner, 2010).

Materyal ve Yöntem

Bu çalışma kapsamında örme ve dokuma yüzeyleri oluşturma çabaları için uygun makinelerde gerekli desen tasarımları yapılmış ve birarada

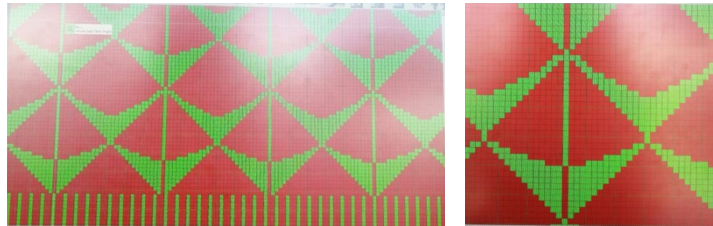
kombinlenerek iki adet ürün üretilmiştir. Bluz ve elbise olarak tasarlanan modeller dikiş süsleme tekniklerinden olan pili, nervür ve pilise ile origami sanatı çalışmaları içermektedir. Bluz üretiminde origami efektli örme yüzey için gerekli desenler Shima-Seiki makinesinde oluşturulmuş ve polyelit (polyester) iplik ile örülmüştür. Ürünün örülmesinde 4 iplik kullanılmıştır. Yüzeyin makinede eldesinden sonra, renk uyumu ve estetik açısından seçilmiş olan ön kumaş pili ve nervür çalışması yapılarak zenginleştirilmiş, arka yüzey için ise hazır olarak sırma şeritler ile üretim sırasında zenginleştirilmiş hazır kumaş kullanılmıştır. Elbise üretiminde ise, yine Shima-Seiki makinesinde üretilmek üzere desen çalışması yapılmış ve polyester iplik ile ürün üretimi gerçekleştirilmiştir. Bu üründe origami efektini yakalamak için "fabric manipulation" tekniği uygulanarak saten dokuma kumaş üzerinde çalışma yapılmıştır. Ardından pilise örme ve oluşturulan yüzey tasarım doğrultusunda birleştirilerek ürün üretimi gerçekleştirilmiştir. Shima-Seiki örme makinesinde tasarlanan örgüler örülmüş ve ürünlerde ağırlıklı ana yüzey olarak kullanılmıştır. Üretilen ürünler form/biçim, renk, doku ve çizgi gibi tasarım öğeleri açısından incelenmiştir.

Bulgular

1. Ürün: Bluz yapımı

Düz ve ters ilmek renk kodları ile origami yüzey etkisi yaratan bir desen oluşturulup üretilmiştir. Düz örme makinesinde bu çalışmaya ait numune parça, dokuma kumaş ve örme kumaş kombinasyonu bir bluz için 2 adet kol ön-arka lastik parçası, ön bedende kullanılmak üzere beden parçası örülmüştür. Aşağıda konu edilen parçalar için tasarlanan desenler ve üretim sonrası çalışmalar yer almaktadır.

Tablo 1: Origami Desen Çalışması Yapılmış Örme Yüzeyler



a. Örülen numune desen programı

b. Örgünün Raporu

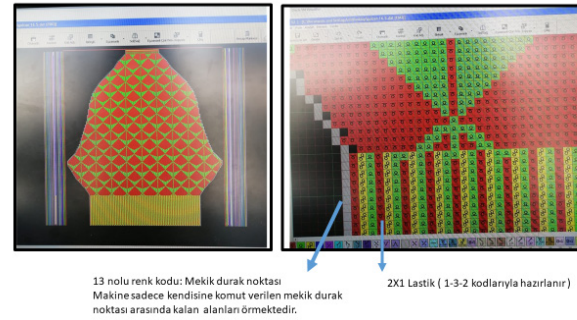


c. İlmek ayarı 50 olarak ayarlanmış deneme yüzey

d. İlmek ayarı 40 olarak ayarlanmış deneme yüzey

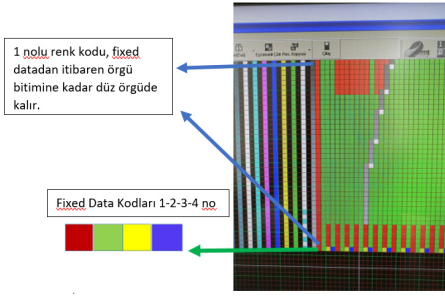
e. Seçimi yapılan ve üretimi gerçekleştirilen örme yüzey

Yukarıda numuneye ürüne ait desen çalışması yer almaktadır. Kırmızı alan aynı zamanda zemin alan olup, 1 nolu renk olan düz ilmeği ifade eder. Yeşil alan ise 2 nolu renk kodu olan ters ilmeği ifade eder. Desen Shima Seiki Düz Örme Makinesi desen programında hazırlanmıştır. İplik bilgisi, 150 Denye Polyester ipliklidir.



Resim 1: Örülmüş ürüne ait kol deseni (sol), mekik durak noktası ve 2x1 lastik görünümü

Lastik, 2x1 lastiktir ve de 1-3-2 renk kodlarıyla hazırlanır. Lastiğin altında fixed data alanı vardır. Fixed data, desen içerisinde mutlaka düz örgü ile başlar (kırmızı renk kodu ile başlamıştır), ancak düz örgü ile bitmesi gerekmemektedir. Bunun yanında düz örgü ile başlayan fixed datanın bulunduğu iğne örgü bitimine kadar, yani en üst maya kadar aynı renk kodunda yani 1 nolu renk kodu olarak düz örgüde kalır.



Resim 2: Fixed Data Ekranı

Kollar, desen aşamasında 13 nolu renk kodu ile örme alanları belirlenme yoluyla daraltılmıştır. Böylelikle kol kavisleri ve daraltmalarını uygulamada kesme yöntemine gidilmek zorunda kalınmamıştır. Örme kumaşlar, dokuma kumaşlardan farklı olarak makas kullanılarak şekil verilmek istendiğinde çok hızlı bir şekilde sökülmemektedir. Bu da istenmeyen bir durumdur. Bedenin bir diğer parçası, lastik parçasıdır. Göğüs kısmı ayrıca örülmüş ve birleştirilmiştir. Göğüs robası organze kumaştan nervür dikilerek oluşturulmuş, yaka ve roba için aynı kumaş kullanılmıştır. Arka bedende nakışlı bir hazır kumaş yüzeyi kullanılmıştır.

Tablo 2: Nervür, Pili, Nakışlı Kumaş Kombinasyon Çalışması



a. Numune desen ile örülmüş göğüs parçası ve nervür-pilise ile zenginleştirilmiş roba

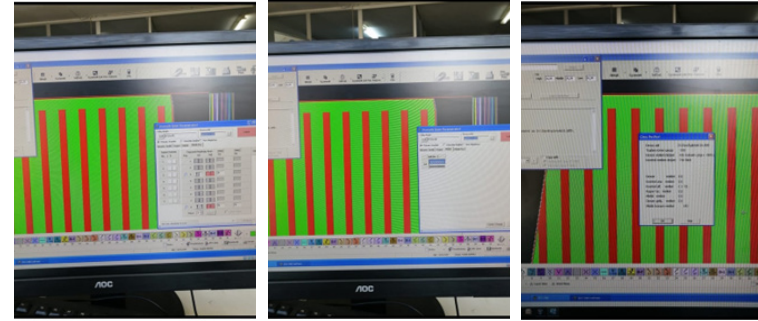
b. Ürünün arka bedeninde kullanılan hazır şeritli nakış işleme

c. Ürünün arka beden kombin sonrası görünümü

2. Ürün: Elbise yapımı

Çalışmamızda elektronik düz örgü makinesinde pilise çalışması gerçekleştirilmiştir. Öncelikle bir desen tasarımı yapılmıştır. Ürün bir elbise ve de desen 1 ve 2 nolu renk kodları kullanılarak oluşturulmuştur. Desen ve proses işlemine ait görüntüler aşağıda tablolaştırılmıştır.

Tablo 3. Pilise Desen ve Proses İşlemleri



a. Mekik pozisyon seçimi ve verisi

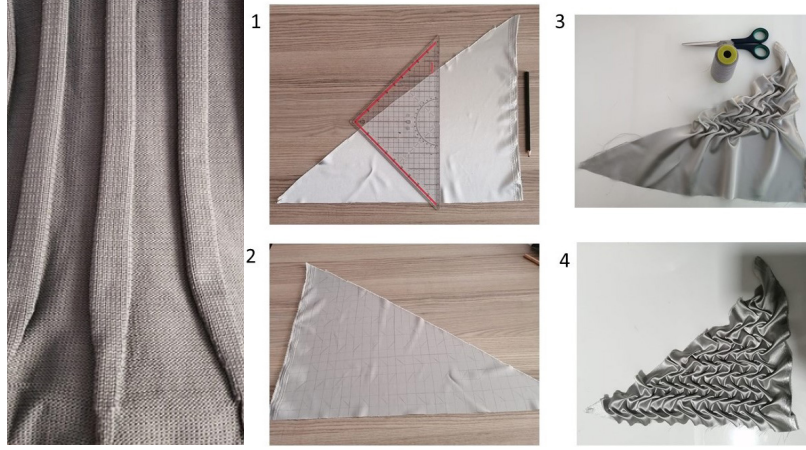
b. İplik numarası belirlenmesi

c. Mekik konum ve desene ait veriler

Desen altında renk kodları menüsü yer almaktadır. Renk kodları yapılmak istenen örgü çeşidine, önde-arkada nopen verilmek istendiğinde, yada ajurlu bir örgü yapılmak istendiğinde önde örgü+1 may sola/sağa gibi seçeneklerde kullanılan renk kodları menüsüdür. Desen, ters renk kodu üzerine, 10 iğne adedinde 1 no'lu düz renk kodu hemen sonrasında 20 iğne ters renk kodu verilerek oluşturulmuştur. Ters ilmek ve düz ilmek sayısı eşit değildir. Bu şekilde görünümde bir farklılık oluşturulmak istenmiştir. Elbisenin uç kısımları desenin başlatıldığı alandır. Etek uçlarında dar bir lastik söz konusudur. Öncelikle köşeli bir alan oluşturulup, sonrasında elbise etek yan bölümünden başlayarak yukarıya doğru daraltmalar gerçekleştirilmiştir. Yine desen içerisindeki etek ucu bölümündeki 10 iğnelik düz ilmekler 10 mayda bir iğne soldan ve de 1 iğne sağdan olmak üzere yerlerine ters renk kodu koyulmak suretiyle daraltılmıştır. Daraltma işlemi beş kez tekrarlanmıştır. Bu durum aralarda kalan ters ilmek sayılarının artması sonucu etek ucundaki görüntüyü ortaya çıkarmıştır. Etek ucunda ters ilmeklerde bir genişleme söz konusudur.

Ürün, etek ucuna saten fıfır ve de omuz bölgesine büzgülü bir çalışma ile fabric manipulation tekniği ile origami efekti oluşturulan bir saten kumaş ile kombinlenmiştir.

Tablo 4: Pilise örme ürün üretimi ve Fabric Manipulation işlem basamakları



a. Pilise örme parçası

b. Dokuma kumaşta fabric manipulation tekniği ile origami efekti oluşturma aşaması

Temel Tasarım Öğelerinin Değerlendirilmesi

Temel tasarım öğelerinin tespiti için oluşturulan yüzeylerin inceleme formunda seçilen parçaların çizgi, form-biçim, doku ve renk incelemeleri yapılmıştır. Üretimi yapılan ürünlerde nokta ögesi işlenmediğinden inceleme sırasında gözardı edilmiştir. Üretilen giysilerin çizgi ögesi bakımından dikiş ayrıntıları, form-biçim açısından kol çeşitleri, drape, büzgü, pilise, pili, nakış, applike vb. durumları, renk açısından uyum ve uygunlukları incelenmiştir.


Tablo 5: Bluz

İnceleme Formu 1. Bluz İncelemesi			
Modelin Resmi	İncelenecek Öğeler		
	ÇİZGİ	Omuz Dikişi	X
		Kol Evi Dikişi	X
		Bel Hattı Çizgisi (Kemer)	X
		Göğüs Pensi	
		Bel Pensi	
	FORM - BIÇİM	Vatka Kullanılmış	
		Takma Kol	X
		Düşük Kol - Yarasa Kol	
		Etek Ucu Genişleyen	
		Etek Ucu Daralan	X
Etek Ucu Düz İnen			
Simetrik		X	
Asimetrik			
DOKU	Pilise		
	Origami	X	
	Nervür	X	
	Çeşitli Bağlamalar		
	Nakış-Aplike	X	
RENK	Dekoratif Aksesuarlar		
	Sıcak	X	
	Soğuk	X	
	Nötr (Bej, Gri, Kahverengi, Haki, Zeytin)	X	
	Kontrast		
Parlak	X		
Mat	X		

Tablo 5'te görülen ürün, tasarım öğeleri açısından incelenmiş olup, çizgi, form-biçim, doku, renk öğeleri hem kalıp hem de malzeme özellikleri bakımından ele alınmıştır. Buna göre, üründe takma kol çalışmasının yapıldığı, dolayısıyla omuz ve kol evi dikişinin bulunduğu görülmektedir. Bel hattında örme makinesi sırasında lastik çalışması yapıldığından çizgi hattı belirgindir. Form ve biçim açısından etek ucu daralan ve böylece vücudu saran bir tasarım gerçekleştirilmiştir. Model simetriktir. Doku çalışmalarında origami ile oluşturulmuş örme yüzeyin ön alt panelde kullanıldığı görülmektedir. Ürün ön robada nervür çalışması yapılmıştır. Arka beden kalıbı hazır şeritler ile nakış yapılmış hazır tekstil yüzeyinden oluşmaktadır. Ürün arka kalıptaki

nakışta bulunan turuncu renkler sebebiyle sıcak, mavi renkler sebebiyle de soğuk renkleri barındırmaktadır. Genel olarak bej tonları hakimdir. Nakışlı yüzey parlak, genel dağılım olarak mat görünümdedir.

Tablo 6: Elbise

İnceleme Formu 2. Elbise İncelemesi		
Modelin Resmi	İncelenecek Öğeler	
	ÇİZGİ	
	Omuz Dikişi	
	Kol Evi Dikişi	
	Bel Hattı Çizgisi (Kemer)	
	Göğüs Pensi	
	Bel Pensi	
	FORM - BIÇİM	
	Vatka Kullanılmış	
	Takma Kol	
	Düşük Kol- Yarasa Kol	
	Etek Ucu Genişleyen	X
	Etek Ucu Daralan	
	Etek Ucu Düz İnen	
	Simetrik	
	Asimetrik	X
	DOKU	
	Pilise	X
	Origami	X
	Büzgü	X
	Çeşitli Bağlamalar	X
	Nakış-Aplike	
Dekoratif Aksesuarlar		
RENK		
Sıcak		
Soğuk		
Nötr (Bej, Gri, Kahverengi, Haki, Zeytin)	X	
Kontrast		
Parlak	X	
Mat	X	

Tablo 6'da görülen elbise, tasarım öğeleri açısından incelenmiş olup, çizgi, form-biçim, doku, renk öğeleri hem kalıp hem de malzeme özellikleri bakımından ele alınmıştır. Buna göre, üründe herhangi bir kol çalışması yapılmamış ve omuzdan askılı olarak tasarlanmıştır. Ürün sadece origami

yüzey alt ban çalışması ve etek ucu büzgü çalışmasından dolayı çizgi öğesi barındırmaktadır. Ürün etek ucu genişleyen ve omuzları arasında askı farkı bulunan asimetrik bir modeldir. Üründe örme makinesinde oluşturulmuş pilise çalışması görülmektedir. Saten kumaştan yapılmış origami etkili dokuma yüzey ile zenginleştirilmiştir. Etek ucunda aynı saten kumaş büzgü olarak kullanılmıştır. Tek omuza düz satenden yapılan bağlama ile ürün tamamlanmıştır. Üründe sıcak veya soğuk renk bulunmamaktadır. Genel olarak nötr renkler hakimdir. Örme yüzey mat, dokuma yüzey parlak yapıdadır.

Sonuç

Tekstil sektörü, ülkemizin en önemli sektörlerinden biri olup, tasarım unsurlarının gelişmesi ve zenginleşmesi ülkenin uluslararası çapta tanınırlığı ve ülkemizde tasarlanan ürünlerin yaygınlaşması açısından oldukça önem arz etmektedir. Bu anlamda yapılacak her çalışma ve tasarlanan her ürün oldukça kıymetlidir. Uluslararası tanınırlık bakımından ise üretilecek ürünlerin özgün olması, sanayiye uyarlanabilir olması, gelişmiş bir makine altyapısının bulunması ve kültürel öğeler ile zenginleştirilmesi oldukça önemlidir. Bu çalışma farklı tekniklerin birarada kullanılarak tasarım öğeleri çerçevesinde ürün oluşturulabilmesi temellerine dayanmaktadır. Bu bağlamda hem dokuma hem de örme yüzeyler farklı teknikler ile kombinlemiştir. Ürünlerin üretiminde hem gelişmiş makine sanayiinden ve tasarım programlarından hem de el işçiliğinden yararlanılarak ürünler oluşturulmuştur. Böylece özgün tasarımlar ortaya koymak hedeflenmiştir.

Tasarımcılar herhangi bir koleksiyon oluşturduklarında, fikirlerinin hayat bulabilmesi için geleneksel yöntemlerin dılına çıkarak çeşitli bağlama, büzgü, drape gibi teknikler ile kıyafetlerini insan vücudu ile buluşturmaktadırlar. Renk zenginlikleri, simetrik veya asimetrik formlar, kültürel öğeler evrensel tasarımları ortaya çıkarmaktadır. Bu çalışma kapsamında üretilen ürünlerde de farklı birçok form-biçim ve doku birarada kullanılmıştır. Ürünler tasarlanırken kullanıcıların özgün kıyafetleri rahat kullanacakları şekilde kolayca giyilip çıkartılabilen kalıp formları tercih edilmiştir. Ürünler birçok tasarım öğesi ile oluşturulabilecek formları ortaya koymaktadır.

Teşekkür

Bu çalışma sırasında elde edilen örme yüzeyler NİT ÖRME A.Ş. tarafından üretilmiştir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Akpınarlı, F., & Bulat, F. (2016). Tekstil Yüzeylerinin Manipülasyonu ve Dijital Transfer Baskı Denemeleri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 9(17), 167-186.
- Atlamış, G. (2008). Hazır Giyim İşletmelerinde Giyim Süsleme Aşamaları Uygulamaları (İstanbul, İzmir, Konya, Adıyaman Örneği) Selçuk Üniversitesi]. Konya.
- Aygün, M. (2020). Giyim Süsleme Sanatında Lale Motifi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(53), 1230-1241.
- Cantürk, Ö., & Çileroğlu, B. (2021). Disiplinlerarası Yaklaşımla Temel Dikim Tekniklerinin Farklılaştırılması: Tekstil Yüzey Tasarımında Örnek Uygulamalar. 2021 (Cilt: 28), 122.
- Eronç, P.Y. (1984). Giyim Süsleme Teknikleri. MEB.
- Ertürk, N., VAROL, E., ŞAHİN, Y., DURSUN, Ö. G. D. Ö., ÜREYEN, M. E., & ARSLAN, C. (2013). Moda Tasarımı. Açık Öğretim Fakültesi Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Fogg, M. (2014). Modanın Tüm Öyküsü, Hayalperest Yayınevi. In: İstanbul.
- Gong, L., & Shin, J. (2013). The innovative application of surface texture in fashion and textile design. *Fashion & Textile Research Journal*, 15(3), 336-346.
- Göz, K. (2011). Tasarım Disiplinlerinin Sınırlarının Belirsizleşmesi Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü].
- Güner, Ç.M. (2018). Origamiden Esinlenen Üç Boyutlu Kumaşlar. <https://www.icmimarlikdergisi.com/2018/03/23/origamiden-esinlenen-uc-boyutlu-kumaslar/>
- Gürhan, M. (2007). Resim-İş öğretmenliği programında fotoğrafın işlevi ve yeri Marmara Üniversitesi (Turkey)].
- Halaçeli, H. (2009). Elastan içeren dokuma kumaşlarda üç boyutlu yaklaşımlar DEÜ]. İzmir.
- Harmankaya, H., Yılmaz, A., Ercan, D., & Çetin, A. (2012). Giysi Süslemelerinde Pul-Boncuk Kullanımının Yeri ve İşleme Teknikleri. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 627-638.
- İşingör, M., Eti, E., & Aslıer, M. (1986). Resim I: Temel Sanat Eğitimi, Resim Teknikleri, Grafik Resim. Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı.
- Koç, F. (1999). Türk Giyim-Kuşamında Kullanılan Süslemeler. *Erdem*, 10(29), 397-404.
- Koçhan, Ü. (2007). Konya İli Müze ve Özel Koleksiyonlarında Bulunan Geleneksel Türk Giysi Süsleme Tekniklerinden Örnekler Selçuk Üniversitesi]. Konya.
- Mangır, A., & Çakır, M. (2022). Basit Nakış Tekniklerinin Giysi Tasarımında Kullanım Alanları ve Giysi Örnekleri. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(48), 386-402.
- Ok, M. (2020). Bir Esin Kaynağı Olarak Giyim Modasında Mozaik Tekniği. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(32), 1509-1525.

- Öpöz, N., & Gür Üstüner, S. (2018, 19 - 20 Nisan 2018). 21. yüzyılda teknoloji ve zanaat ile biçimlenen tekstil tasarımı Uluslararası Sanat ve Sanatta Yüksek Teknoloji Kullanımı Kongresi, İstanbul.
- Renfrew, C., & Renfrew, E. (2014). Moda tasarımında koleksiyon geliştirme. Baskı. İstanbul: Literatür Kitapevi.
- Sezer, H., Bilgin, F., & Kayaoğlu, A. (2006). Hazır Giyim Üretimi (5. Baskı). Gazi Kitabevi, Ankara.
- Sezgin, Ş., & Önlü, N. (1992). Tekstilde Tasarım Olgusu. *Tekstil ve Mühendis*, 6(32), 84-89.
- Sürür, A. (1976). Türk işleme sanatı (Vol. 4). Ak Yayınları.
- Tok Dereci, V. (2013, 21-23 Kasım 2013). Tasarımcı Bakışı ve Tasarım Nesnesi Olarak Giysi Uluslararası Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu Sakarya.
- Tuğrul, B., & Kavici, M. (2002). Kağıt Katlama Sanatı Origami ve Öğrenme. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(11), 1-17.
- Udale, J. (2014). Moda Tasarımında Tekstil ve Moda (Çev. H. Güngör). Literatür. Yayınları, 700, 69.2014.
- Üner, Ö. (2010). Resmin Temelleri. Say Yayınları.
- Yıldız, Ş., & Turunç, Y. (2019). Moda Tasarımcısı Issey Miyake'nin Koleksiyonlarının Tasarım Öğeleri Bakımından İncelenmesi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, 560-577.
- Yolcu, E. (2004). Sanat Eğitimi Kuramları Ve Yöntemleri. Nobel Yayın Dağıtım.



III. OTURUM



KAZAKİSTAN'IN TUNÇ ÇAĞI PETROGLİFLERİNDE KADIN (ANA TANRIÇA) İMGESİNİN GÖRÜNTÜSÜ

Özet

Makalede Viyana sanat tarihi Ekolü'nün metodolojik yaklaşımı temel alınarak Kazakistan'da Tunç Çağı'ndan kalma petrogliflerdeki doğurgan kadın figürü araştırılmıştır. Bu bağlamda fenomenolojik yöntemden yararlanılarak gerek felsefi gerekse sanat tarihi açısından da bir inceleme yapılmıştır. Kaynağı psikosomatik unsurlar ile ilişkilendirilen evren kavramının zaman içindeki algılanışı anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu araştırmanın amacı Tunç Çağı'nda kadın imgesinin anlamını kavramaktır. Elbette, bu araştırma sürecinde o çağdaki etnokültürel söylemleri anlamlandırmayı sağlayacak yeni bir dil inşa etmek gerekti. Bu dilin inşasında ise her zaman olduğu gibi o zamanın öz-bilincinin temeli olan çeşitli imge ve simgelerden etkilenilmiştir.

Anahtar kelimeler: Resim, imge, kadın, geştalt (şekil, olgu), güç simgesi, Viyana Ekolü, sanat tarihi

SAID GALIMZHANOV

“SYMBAT” TASARIM VE TEKNOLOJİ AKADEMİSİ

NAZIMA SEITOVA

“SYMBAT” TASARIM VE TEKNOLOJİ AKADEMİSİ

DEPICTION OF THE IMAGE OF A FEMALE PROGENITOR IN THE PETROGLYPHS OF THE BRONZE AGE OF KAZAKHSTAN

Abstract

The article deals with images of the image of a female progenitor in the petroglyphs of the Bronze Age from the methodological model of the Vienna school of art history. Philosophical and art history analysis is carried out on the basis of the phenomenological method. Reconstructing the idea of the universe, the origins of which are associated with psychosomatics. In the study, an attempt was made to comprehend the meaning-image of a woman in the Bronze Age. This process is connected with the construction of a new language of interpretation that would correspond to the ethnocultural discourse of that era. As a rule, the construction of this language takes on the character of a game of various metaphors and symbols, which are the basis of the self-consciousness of that time.

Keywords: Image, image, woman, genstalt, figure of power, Viennese school, art history.

Введение

Петроглифика сама по себе является на том или ином историческом отрезке бытия своеобразным средством коммуникации: коммуникации между человеком и сферой божественного, человеком и социумом, человеком и человеком. Поскольку петроглифика создает определённый тип коммуникации, то можно говорить и об определённом функционировании искусства, когда формируются новый стиль мышления, новая картина мира и иные принципы организации общества.

На основе предпринятого нами анализа петроглифов мы стремились показать, что смыслообразы, творимые в древности на протяжении 3-4 тыс. лет, не случайно создавались в особенном горном ландшафте для совершения обрядов и культовых церемоний. Это место, скорее всего, указывался иерархами при огромной вере в богов незримоприсутствующих в этих сакральных местах. Выбранный ими ландшафт полностью соответствовал как масштабу и назначению святилищ (общеплеменному либо региональному), так и необходимым акустическим свойствам ущелий, создающим магический эффект, и, конечно, наличие пригодных скальных поверхностей для гравировки петроглифов.

Каждая эпоха порождает своё собственное ощущение мира, и мы сегодня пытаемся познать живую аллегорическую вселенную эстетических образов, которыми был наполнен мир человека эпохи бронзы, которого специалисты причисляют к индоарийской расе (Кузьмина Е., 1994). Теперь, когда с каждым днём возрастает интерес у отечественных и зарубежных исследователей к древнейшей истории нашей страны, древним артефактам, находящимся на территории Казахстана, возрастает и стремление к изучению духовной и материальной культуры племен эпохи бронзы и железа сквозь призму междисциплинарных научных методов, где методы, выработанные современным искусствоведением будут, конечно же, выполнять особую мотивационную роль. В первую очередь именно искусствоведение берёт на себя обязанность рассматривать произведения искусства, в том числе и самые древнейшие, в их образной целокупности.

Как известно, изучение структур и процессов развития различных древних культур ведётся сегодня на стыке естествознания и таких гуманитарных наук как философия, археология, искусствоведение, лингвистика, семиотика и т.п. Такое междисциплинарное поле исследований создаёт благодатную основу для более качественного изучения основ нашей современной культуры, его культуuroобразующих корней, уходящих в глубокую древность человеческой цивилизации.

Литература

В процессе написания статьи мы обращались к исследованиям таких крупных исследователей как Е. Кузьмина, А. Riegl, Г. Зельдмайер, В. Кейлер, В. Генштейн, К. Коффка, А. Шер, А. Рогожинский, А. Медоев, С. Эйзенштейн, Ф. Кейпер, Ж. Дюмезиль.

Методология

Основание для такого рода исследовательской стратегии мы нашли в структурной феноменологии (F. de Saussure, Cours de linguistique générale, éd. Payot, (1913)1995, Jacques Derrida, Of Grammatology 1998 P 360, Barthes, Roland (1972). Le Degrézéro de l'écrituresuivi de Nouveaux essais critiques. Paris: Éditions du Seuil Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. Oxford: Blackwell, 1980) с её обращением к артефактам в соответствии с их значением и ценностью, что создаёт высшую форму мыслительной деятельности, которая надстраивается над слоем данностей чувственного восприятия. Понимание поэтического, «воображаемого» мира человека эпохи бронзы, т.е. его художественной деятельности должно открыть путь к пониманию мира в целом. Рассматривая петроглифы Семиречья –Тамгалы и Ешкиольмес, Науакескен, мы также обратились к методологии, разработанной Венской школой в лице А. Ригля (А. Ригль, 1966), Г. Зедльмайра (Г. Зедльмайра, 1999), В. Кёлера (В. Кёлера, 1980), а также методам, разработанным Л. Витгенштейном (Л. Витгенштейном, 1994) и К. Коффкой (К. Коффкой, 1922). Представители формальной школы искусствоведения обращались к «теории видения» произведений изобразительного искусства.

Теперь обратимся непосредственно к изображению образа женщины прародительницы. В эпохе бронзы изображения образа женщины передовалась следующими способами: Изображения рожениц, эротических сцен либо в образе солярного знака козы с козленком, когда рога козы образуют круг, в который помещалось изображение козленка.

Чтобы понять семантику этого антропоморфного и зооморфного персонажа необходимо вновь обратиться к текстам гимнов Ригведы и труду Кёйпера [Ф. Кёйпера, 1986, с. 49-51]. Он говорит о том, что подвиг Индры включает победу над драконом Вритрой, битву против смерти и тьмы, установление космического дуализма (на смену хаосу приходит закон – rta), в результате чего происходит отделение верхнего мира от нижнего мира и т.д. Далее Кёйпер пишет о том, что мифический подвиг Индры заключается также в завоевании солнца. Этот факт добывания солнца циклически повторялся в день зимнего солнцестояния, когда происходили празднества типа потлач. Где женщина кокраз воплощает в себе символ возрождения, зарождение нового обновленного мира..

Святылище Тамгалы, по нашему мнению, являлся предтечей театра эпохи бронзы. В святылище, видимо, проводились театрализованные представления с жертвоприношениями, ритуалом «козлоотпущения», плясками, церемониальными ритуальными прохождениями по определённому маркированному маршруту в сакральном пространстве. Мы также полагаем, что именно здесь в степи, перед входом в святылище, разыгрывались конные сореанования, состязания поэтов и борцов, «люди посредством своих ритуалов стремились помочь Индре против смерти и тьмы» [Ф. Кёйпера, 1986, с. 50]. Как пишет Кёйпер: «Такого рода ритуальные акты известны из церемонии махаврата, в ходе которой устраивается ритуальный поединок арии (вайшьи) и шудры; они дерутся на белом куске кожи, представляющем солнце. С этим можно сопоставить ритуальную покупку сомы (Somakrayana-), предворяющую жертвоприношение Сомы. В подобных ситуациях силы подземного мира воплощались определенной социальной группой – шудрами, в то время как арии выступали представителями Индры и небесных богов» (Ф. Кёйпера, 1986, с. 50). Кёйпер также отмечает, что певцы-поэты играли

важную роль в новогодних представлениях, когда разыгрывались сцены возрождения природы и подвиг Индры.

Читая Ригведу, мы понимаем какую статусную роль исполняли красноречивые певцы – степные гомеры. Поскольку они были сказителями подвига Индры и восхвалителями других богов, мы полагаем, что группа ряженных – это певцы, восхвалявшие подвиг Индры, которые должны были рядиться в шкуры на время представления:

Ведь это Индру громко – певцы,
Индру – восхвалениями восхвалители,
Индру призвали голоса [РВ; I, 7].

О Индра, помоги нам в состязаниях за награду,
И (там), где добыча – тысяча,
Сильный, с сильными подкреплениями! [РВ; I, 7].

В пользу нашей версии относительно того, что образ женщины прародительницы идентифицируется подвигом Индры и соответственно с обновлением мира говорят и фигуры ряженных, которые изображены в так называемой молитвенной позе «адорантов». Эти сюжеты призваны, на наш взгляд, воспроизвести сцены, связанные с диалогом персонажей друг с другом. В одном случае – это «молитва», «восхваление», в другом, вероятно, – «спор», «словесный поединок». Мы склонны усомниться в правильности мнения А.М. Марьяшева, который считает, что фигуры ряженных – это жрецы, утверждая, что «Изображённые посохи как в Тамгалы, так и в Арпа-Узене подчеркивают статус и указывают на определённые функции этих персонажей, в частности, жезл в руках ряженого из Тамгалы можно рассматривать как знак отличия, как указатель на его жреческие функции» (Марьяшев А, Норячев А., 2002, с. 52). Бесспорно, жезл и посох – это атрибуты отличия, но фигура певца-сказителя – это особая фигура, чтимая с древних времён у народов, связанных с пастушеством. Поэтому посох в его руках вполне объясним. Наконец, правоту нашей позиции подтверждают труды по индоевропейской поэтике Т.Я. Елизаренкой и В.Н. Топорова, которые свидетельствуют о существовании глубокой традиции, согласно которой «поэты» наделялись космическими функциями.

«Оказывается, что «поэтическое» возникает и функционирует в некоем пространстве, определяемом такими крайними состояниями (операциями), как создание и разрушение. Только в этом пространстве субстанциональные элементы в полной степени приобретают способность репрезентировать нечто отличное о себя и делать нечто явным» (Елизаренкова Т., Топоров В., 1979, с. 55). Творчество поэта и любого другого традиционного ремесленника не только уподобляется функциям жреца в борьбе с хаосом и в борьбе и упрочением космического порядка, но существуют основания «предполагать, что первоначально поэт был лишь особой ипостасью демиурга или его трансформацией...» (Елизаренкова Т., Топоров В., 1979, с. 56).

Среди рассматриваемых фигур ряженных две фигуры выделяются своими особыми индивидуальными признаками. На теле первой крупной профильной фигуры ряженого чётко просматриваются семь горизонтальных светлых полос. В Ригведе число семь – сакральное число. Оно часто упоминается в текстах гимнов. К примеру, в гимне певец, обращаясь к Варуне, говорит:

Это его (я славлю) в равной мере (своей) песней

И произведениями отцов

Вместе с восхвалениями Набхаки.

(Он тот), кто (живёт) у истока рек;

Окружённый семью сестрами, он (находится) посредине.

Пусть лопнут все ничтожные другие! [РВ; VIII, 41].

Целью нашего исследования изображение образа женщины прародительницы в петроглифах эпохи бронзы было выяснение не только того, что было изображено на скальных плитах святилища, но также как и зачем это изображается. Мы исходили из того, что петроглифы в первобытном искусстве являются тем источником, по которому можно составить представление о мировоззрении людей, в среде которых и для которых они были выполнены.

Чтобы более глубоко понять феноменологическую природу петроглифов необходимо, на наш взгляд, обратиться к общим теоретическим положениям представителей Венской школы искусствознания в лице А. Ригля, Г. Зедльмайра, А. Шмарзова, а также

В. Кёлера – одного из основателей гештальтпсихологии. Участники венского кружка восприняли идеи Л. Витгенштейна, а именно, концепцию логического анализа знания и теорию «видения как» (Л. Витгенштейн, 1994, с. 297-300). Для Витгенштейна, видение не есть интерпретация, он разделяет два понятия: изображение увиденного и увиденное. Эти понятия внутренне связаны друг с другом, но не аналогичны (Л. Витгенштейн, 1994, с. 281). Без интеллектуальной процедуры «видения как» невозможно полноправное становления образа. Философское рассмотрение «видения как» в понимании Витгенштейна нацелено на выявления сходства между языком (или текстом) и изображением (Л. Витгенштейн, 1994).

Следуя за логикой Витгенштейна, мы приходим к выводу, что видение является интеллектуальной операцией, в результате которой зритель получает информацию о вещи, погружённой в некую пространственную среду. В нашем случае – это петроглифы Тамгалы. Здесь, как нам кажется, необходимо обратиться к эстетическому опыту Г. Зедльмайра, к его способу «видения как», который он продемонстрировал интерпретируя, в частности, картину Вермера Делфтского «Аллегория живописи». По отношению к способу видения произведений искусства он выносит следующее суждение: «Большим заблуждением XIX века было мнение, что художественное содержание какого-либо изображения всегда опирается на формальный или чувственно-зримый смысловой слой, а все иные попутно «всплывающие» смыслы поэтому не важны. Но ведь и они могут быть “гештальт образующими”» (Г. Зедльмайр, 1999). Зедльмайр в этой работе вводит ещё одну новую единицу дискурса, которая значима исключительно в режиме целостного взгляда на продолженность пространства целостной вещи.

Согласно Ш. Шукурову (Шукуров Ш., 208, с. 30), который в своих исследованиях опирался на работу К. Коффки [6], в произведениях искусства наблюдается своеобразный процесс – «заякоривание» (анкоринг) фигур силы, выявляемых в процессе их взаимодействия, в определённой пространственной среде. Как только непрерывность пространственной среды изменяется, соответственно изменяется и существующий гештальт (ибо

изменился уровень взаимодействия фигур силы), нельзя при этом исключать появления фигуранта новой силы, воздействующего на целостность и законченность существующего гештальта. Различные горизонты гештальта зависят от характера и протяженности той или иной пространственной среды.

В. Кёлер, разрабатывая теорию фигуры и поля, показал, что визуальное поле существует вне зависимости от мыслительной деятельности человека, пытающегося ввести дополнительные к визуальной данности правила (Келер В., 1980). Иными словами, необходимо с осторожностью подходить к интерпретации и пониманию активных и неактивных фигур структурных блоков в организации пространства. Именно динамические отношения в визуальном поле способны показать, какая из фигур является активной по сравнению с другими, составляющими фон. Так обстоит дело и в нашем случае. То же самое происходит с фигурами ряженных, являющихся фигурами силы, остальные фигуры этого визуального поля на время отступают (лошади, эротическая пара и др.), составляя своеобразный фон. И наоборот, когда очковый знак бывший на периферии композиции появляется в другой раз в плане II группы в паре с ряженным и с фигурой палиценосца, очковый знак из неактивной фигуры трансформируется в активную фигуру силы. Можно также привести примеры, когда фигуры «адорантов» и «эротических пар» с периферии организованного пространства и составляющие своеобразный фон становятся артикулированными и активными фигурами визуального поля.

Следует еще раз повторить: ментальная и образная целостность изоморфны не фигурально, а согласно порядку их организации. Бесспорно, что именно это является доминирующим фактором в организации произведений как поэзии (гимны Ригvedы), так и изобразительного искусства (петроглифы).

Для того, чтобы понять действительную роль субъекта в создании произведения искусства, полагает А. Шмарзов (последователь А. Ригля), необходимо прежде всего отказаться от ошибочного положения, будто искусство – функция исключительно человеческого зрения. Опираясь на книгу В.Г. Арсланова (Арсланов В., 2005, с. 210-212), который разбирает позицию А. Шмарзова в

этом вопросе, выясняем одно из его основных положений об антропоморфности искусства. Шмарзов говорит о том, что Ригль упускает из виду, что человек – это не только глаз (зрение) и не рука (осязание), а реальное целостное трёхмерное тело, которое получает чувственное представление о действительности из взаимодействия с ней. Три оси ортогональной системы координат являются указателями основных направлений движений человека, основные типы движений человека образуют природную предпосылку трех главных законов изобразительного творчества: симметрии, пропорциональности и ритма. Из всей полноты человеческого движения, в том числе движения в глубину, возникает ритм. Таким образом, доказывает Шмарзов, чувственные представления, в том числе его зрение, – продукт всей совокупности реальных, телесных движений, практического взаимодействия с внешним миром. Искусство по своей природе антропоморфно – вот главная мысль, которую Шмарзов противопоставляет формализму Ригля. Цель искусства, по мнению Шмарзова, найти созвучие между «правильностью» и «закономерностью», которая представляет собой гармонию субъекта и объекта в художественном творчестве, примером которого является его древнейший вид – орнамент. Сущность последнего в очеловечении абстрактной закономерности, для того, чтобы человек был способен выразить свой внутренний мир во всей его полноте. Таким образом в отличие от Ригля, Шмарзов выдвигает антропологический вариант формального искусствознания. На наш взгляд, антропоморфная точка зрения Шмарзова многое проясняет в ранних формах искусства, когда мерой гармонии универсума был человек. К примеру, гончар эпохи бронзы пальцами (т.е. осязательно) наносил орнамент, его биоритмы (ритм сердца, дыхания) влияли на ритм орнаментальных мотивов керамических сосудов; либо художник, создавший петроглифы в особой пространственной среде скал святылища Тамгалы, взаимодействовал с миром природы (при помощи телесных движений: ходьбы, ритме ударов при выбивке фигур и т.д.) и был в гармонии с ней.

Вывод

Анализ стилистики изображений петроглифов показывает, что изображения эпохи бронзы были сакральными многие сотни лет. Для трактовки этих изображений привлекаются не только методологические методы искусствознания, философии, но и психологии.

Заключение

В статье рассмотрено изображение образа женщины-прародительницы с точки зрения мифологии индоариев с привлечением методологического метода гершталта и фигуры силы с помощью трудов представителей венской школы искусствознания.

Список использованных источников

Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX в. - М.: Академический проект; Традиция, 2005.- 664с.

Витгенштейн Л. Философские исследования. Ч.1- М.: Гнозис., 1994.- С. 297-300.

Дюмезиль Ж. Верховные бои индоевропейцев.- М.: Наука, 1986.- 242с.

Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки. // Литература древней и средневековой Индии. М., 1979.

Зедльмайр Г. Искусство и истина . О теории и методе истории искусства. / Пер. С нем. С.С. Ванеяна.- М.: Библиотека журнала «Искусствознание», 1991.- 91с.

Кейпер Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии.- М.: Наука, 1986,- 195с.

Келлер В. Некоторые задачи гештальтпсихологии Хрестоматия по истории психологии. / Под. Ред. П.Я. Гальперина, А.Н. Ждан.- М.: МГУ,1980.- С.102-112.

Кузьмина Е.Е. Откуда пришли индоарии?-М.: Восточная литература, 1994. 464с.

Марьяшев А.Н., Горячев А.А. Наскальные изображения Семиречья. - Алматы, 2002.- 264с.

Медоев А.Г. Гравюры на скалах. Сары-Арка, Мангышлак. Ч.1.- Алма-Ата: Жалын, 1979.- 172с.

Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии.- М.: Наука, 1980.- 327с.

Шукуров Ш. Теология и гештальт. // Статьи разных лет. - Алматы,: Дайк-Пресс, 2008. С.9-37.

Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти томах. Т.2 Теоритические исследования. 1923-1940.- М.: Искусство, 1964.- 568с.



İSLAM MİNYATÜR KİTAPLARINDA KADIN FİGÜRLERİ

VLADIMIR GRIGORYAN

“SYMBAT” TASARIM VE TEKNOLOJİ AKADEMİSİ

BALNUR ASANOVA

“SYMBAT” TASARIM VE TEKNOLOJİ AKADEMİSİ

ZHANNA MUSTAFINA

“SYMBAT” TASARIM VE TEKNOLOJİ AKADEMİSİ

Özet

Müslüman halklarının özümlediği kültürün kazanımlarından birisi de tezhib sanatına ilişkin Ortaçağ'dan kalma bir minyatür kitabıdır. Bu kitap, sanatsal, estetik ve tarihî açıdan içerdiği önemli bilgilerin yanı sıra görsel açıdan da değerli bir bilgi kaynağıdır. Zira söz konusu kitapta tarihî, bilimsel ve sanatsal eserlerin anlatıldığı el yazmalarına ilişkin resimli açıklamalar yer almaktadır. El yazması kitapta metnin yanı sıra yer alan resimler gerek ilgili döneme ilişkin, gerekse saray ve Ortaçağ'ın Müslüman toplumunun günlük hayatı ile ilgili bilgi vermektedir.

Bu makalenin amacı söz konusu minyatür kitabında kadın imgesini inceleyerek bir kitap sayfasının oluşturulmasında temel alınan ana unsurlar ve düzenleme kurallarını tespit etmektir.

Pers ve Osmanlı ekolüne ait minyatürlerin karşılaştırmalı inceleme yöntemi kullanılarak İslam temalı minyatürün ana özelliklerin tespit edilmiş ve bir resim düzeni ortaya konulmuştur.

Sonuç: Çalışmanın sonucunda sayfa düzenine özgü özellikler belirlenmiş ve sanat aracılığı ile karakterlerin/figürlerin aktarımı ve yorumlanmasında ortak bağlantılar, farklılıklar, etkileşimler ve benzerlikler tespit edilmiştir. Tezhib sanatının Bizans ve Avrupa minyatürleri ile birçok ortak noktası vardır zira Ortaçağ döneminde el yazması kitap ve resim düzenine ilişkin uyulması gereken kurallar, Bizans İmparatorluğu ve Avrupa'da belirlenmiştir. Gerek Doğu gerekse Batı'da yapılan minyatürlerin yapıları, uydukları sayfa düzeni açısından neredeyse aynıdır. Nitekim İslam ile ilgili el yazması kitaplar sadece kendi başına açıklayıcı nitelikte bir metinden oluşmayıp metnin etrafını çevreleyen bir minyatür de içermektedir.

İslam temalı minyatürlerin biçimsel özellikleri ölçü orantılarının dikkate alınmadığı ve gerek düzlemsel gerekse boyutsal perspektifin olmadığı düzlemsel bir yapıdan ibarettir. O dönemin minyatürlerinde, insan figürleri, binaların dış cepheleri, araç gereçler ve ağaçlar karşıdan bakılarak resmedilmiş, taş veya çinilerle kaplı zeminler, halılar ve şadırvanlar ise aşağıdan bakılarak resmedilmiştir. Doğulu ozanların şarkılarında tasvir ettikleri kadın imgeleri de sıklıkla bu minyatürlerde yer almıştır.

Anahtar Kelimeler: El yazması kitap, İslam konulu minyatür, hat sanatı, yazıt bilim, sayfa düzeni, hanedan, ekol, atölye.

THE PICTORIAL IMAGE OF A WOMAN IN AN ISLAMIC BOOK MINIATURE

Abstract

Medieval Islamic book miniature is one of the achievements of the culture of Muslim peoples. In addition to artistic, aesthetic and historical, book miniature is also a valuable visual source of information. Manuscripts for historical, scientific and artistic works were illustrated. The illustrations in the handwritten book, along with the text, contain information about the era, about the way of the palace and everyday life of the medieval Islamic society.

The purpose of this article is to pay attention to the interpretation of the female image in the Islamic book miniature. Identify the main elements and compositional principles of building a book page.

The method of comparative analysis of miniatures of the Persian and Ottoman schools was used to determine the main features of the Islamic miniature and form the pictorial canon.

Conclusions. Determine the characteristic features of the organization of the visual space of the page and identify common connections and differences, influences and borrowings in the transfer and interpretation of characters by artistic means. Islamic book painting has much in common with Byzantine and European miniatures, where the traditions of handwritten book art and pictorial canons were established in the Middle Ages. The structure of the organization of the compositional space miniatures of the East and West are almost identical. The Islamic handwritten book is not limited to a self-sufficient text and includes a miniature that incorporates the surrounding created landscape.

The stylistic features of Islamic miniatures consisted in the absence of a linear and aerial perspective, in violation of the scale, the images were of a planar nature. Figures of people, exteriors of buildings, utensils, trees were depicted frontally, tiled floors, carpets, a pool were shown from above. Female images, sung by oriental poets, were often present in the composition of miniatures.

Keywords: handwritten book, Islamic miniature, calligraphy, epigraphy, canon, dynasty, school, workshop.

Введение

Если учитывать, что изобретение фотографии произошло в XIX веке, то творческое наследие средневековых художников–миниатюристов можно рассматривать как артефакты, позволяющие визуально представить повседневный уклад жизни исламского двора и подданных. Наблюдения художников и их фиксация придворного этикета, экстерьеры, интерьеры, флора, фауна, придворные, поэты, влюбленные, музыканты, ученые, бани, рынок, охота, баталии, роды, похороны позволяют очень многое узнать об укладе разносторонней жизни исламского общества XII – XVI вв.

Иллюстрации к рукописным книгам с мусульманским мировоззрением появились значительно позже принятия и провозглашения Ислама как новой монотеистической религии. Формирование и реализация изобразительных канонов происходило в процессе утверждения нового вероучения и было подчинено нормам религиозных предостережений относительно изображений живых существ, предписанных, в священном для мусульман, Коране. Автор книги «Идея Ирана. Толкование к истории искусства и архитектуры» Ш.М.Шукуров, пишет: «...отторжение конкретных иконических образов (например, икон) является яркой чертой религиозного мышления ислама» (2001, с. 21). Усилия зодчих, художников, каллиграфов, резчиков, альфрейщиков при декорировании культовых и дворцовых сооружений были направлены на преобразование и стилизацию растительных (“Ислими”) и геометрических (“Гирих”) мотивов в соединении с эпиграфикой. Аяты из Корана, почерком куфи и насх, виртуозно вписывались между гибкими, изогнутыми линиями растительных и геометрических орнаментов на фасады и купола мечетей. Наделенные энтелехией каллиграфы, развивая почерки куфи и насх, совершенствовали свое графическое воспроизведение бесконечности времени. Надписи на культовых сооружениях носили не только эстетический характер, но и служили своеобразным визуальным ориентиром. Форма, орнамент, эпиграфика, цвет – синтез гармоничного архитектурного и изобразительного взаимодействия и певучий голос муэдзина, призывающего к азану – эстетически и эмоционально воздействуют на религиозную общину. «Слово изреченное и Слово начертанное явились

духовным и материальным континуумом, четко разделившим мусульманское и немусульманское, религиозное и языческое, эстетически оформленные и эстетически несовершенные формы художественного выражения» (Шукуров, 2001, с.23).

То, к чему стремились художники эпохи Возрождения, привнеся законы линейной и воздушной перспективы, светотень в станковую и монументальную живопись, отказавшись от канонов средневекового искусства, отсутствует в восточной миниатюре. Изобразительный язык, композиционный принцип компоновки, организация пространства исламской миниатюры, восприятие целостного, законченного листа справа налево отличается от европейской традиции. Неотъемлемая часть композиционного принципа построения листа – одновременное использование текста и антропоморфных изображений. Арабский - язык богослужения, используется и при оформлении миниатюр в рукописной книге. Присутствие ставшей сакральной арабской надписи нивелировало и легитимировало антропоморфные изображения. «Рядом с надписью изображения находили свое место в иерархии миропорядка и обрели полновесное этическое выражение» (Шукуров, 2001, с. 66). Применение эпиграфики, орнаментальных мотивов, изображения людей и животных на поверхности одного листа в исламской миниатюре к концу XII в. знаменуют новый этап формирования художественного стиля.

Искусство исламской миниатюры носило сословный характер. В многофигурных композициях центр занимал восседающий шах, вокруг него располагались представители двора ниже рангом. В фигуративных композициях персонажи представлены в различных костюмах: долиман, камка, тайласан, рида, каба. Музыканты при дворе, присутствующие в сюжете, играют на музыкальных инструментах: уд, тамбур, бубен, кеманча. За фасадами архитектурных сооружений, на фоне которых происходило действие, располагался сад с цветущими деревьями и кипарисами.

Литература

Многие авторы обращались в своих исследованиях к исламской книжной миниатюре, обращая внимание на стилистические особенности иллюстраций, принадлежащих к школам Герата,

Табриза и др. К ним относятся следующие авторы: Х. Беттани, О. Галеркина, Ф. Сулейменова, О. Памук, Ш.Шукуров.

Методология

В исследовании затрагиваются творческие методы известного художника-миниатюриста К. Бехзада, который возглавлял мастерскую по изготовлению манускриптов в Герате. Использование сравнительно-сопоставительного метода, а также искусствоведческого анализа, позволяют раскрыть характерную специфику исламской миниатюры. В статье уделяется внимание орнаменту и каллиграфии-необходимых элементов рукописной книги, которая способствуют идентифицировать манускрипты с исламской традицией.

В реализации рукописной книги при дворцовых мастерских участвовали специалисты, каждый из которых выполнял предназначенные ему функции. В профессиональную группу входили: изготовитель бумаги, каллиграф, художник – миниатюрист, иллюминатор, переплетчик. Для изготовления манускриптов применяли производимую в Бухаре плотную бумагу. Иллюстрировались манускрипты к историческим, научным и художественным произведениям. Художники книги нередко обращались к восточной поэзии. Восточные поэты в жанре рубаи и газелей, для передачи своих чувств к возлюбленной, использовали язык метафор. Например, рубаи, написанные Унсури и Масуди са ди Сальман:

«Сахар и киноварь – зубы твои и уста.

Кудри изогнуты, мускусна их чернота.

Ты приходишь, наверно, от жителей рая:

Детям земли только снится твоя красота» (Синельников, 2006, с. 102).

Пер. С. Липкина.

«Слезы мои и ланиты твои – жарче огня.

Кудри черны у тебя – и черны дни у меня.

Сузился мир для меня, словно твой маленький рот,

Сердце твое и терпенье мое – тверже кремня» (Синельников, 2006, с. 120).

Пер. С. Липкина

На Востоке к слову относились с пиететом. Художники иллюстрировали прославленные поэтические произведения Фирдоуси, Низами, Саади, Джами и др. Восточная поэзия и исламская миниатюра выражали эстетические идеалы эпохи.

Камалетдин Бехзад (1455–1535) – выдающийся художник–миниатюрист, работавший в книжных мастерских Герата и Тебриза, внес большой вклад в развитие исламской рукописной книги. Бехзад в полной мере реализовал свое художественное дарование в области книжной миниатюры. Жизненные наблюдения позволили художнику в своих произведениях выразительными изобразительными средствами передать чувства, эмоции, жесты, волю, решимость, нежность, обаяние, удивление многочисленных персонажей. Канонические препятствия не ограничивали энтелехию Бехзада, напротив, сохраняя основную структуру композиционного решения пространства страницы, движимый любовью и чувством красоты, привносит в нее свою внутреннюю гармонию и стилистические особенности. Композиционная гипербола, наделение персонажей характерными движениями и жестами, стройность и пластичность линий, изысканный колорит и целостность являются его индивидуальным художественным почерком.

Среди большого наследия миниатюр светского направления, у Бехзада встречается сюжет «Зулейха соблазняет Йусуфа», заимствованный из священного писания – Корана и Библии (см.рис. 1). В Коране в суре «Йусуф» написано: «Он сказал: “ В чем ваше дело, когда вы соблазняли Йусуфа?” Они сказали: “ Упаси Боже! Мы не знаем за ним ничего дурного”. Жена вельможи сказала: “ Теперь выяснилась истина, я соблазнила его, а он – из числа правдивых!» (Коран, 1990, с.189. Сура 12, аят 51).

В статичном, богато украшенном орнаментальными плитками интерьере контрастно выделяются две, противоположные по характеру и намерениям, динамичные фигуры. Женщина, в исламской традиции Зулейха, после нескольких обращений и домогания к Йусуфу, не в силах удержаться от страсти, хватает его за одежду чтобы притянуть, приблизить к себе, но ему удается убежать.



Рисунок 1: «Зулейха соблазняет Йусуфа». Миниатюра к рукописи. Сади «Бустан», К. Бехзат. 1488. Египетская национальная библиотека, Каир.

Иллюстрация этого фрагмента Бехзадом свидетельствует о его знании этой истории, описанной в Библии:

6 «Иосиф же был красив станом и красив лицом.

7 И обратила взоры на Иосифа жена господина его и сказала: спи со мною.

8 -9 Но он отказался и сказал жене господина своего: ... Как же сделаю я сие великое зло и согрешу пред Богом ?

10 Когда так она ежедневно говорила Иосифу, а он не слушался ее, чтобы спать с нею,

11 Она схватила его за одежду его и сказала: ложись со мною. Но он, оставив одежду свою в руках ее, побежал и выбежал вон» (Библия, 1998, с.72. Бытие 39. 6 – 22).

Не случайно Бехзад помещает фигуры в глубине внутреннего пространства комнаты, тем самым подчеркивая интимный характер происходящего. Святость Йусуфа подчеркнута пламенеющим нимбом. Смешанная гамма теплых и холодных цветов использована в оформлении стен, дверей и ковров. Лаконичным зеленым цветом написана одежда Йусуфа, а красным, костюм Зулейхи. Расположение фигур, приподнятые правые руки по диагонали, синхронно, усиливают стремительность удаляющегося от Зулейхи Йусуфа. Подобное композиционное решение встречается впервые в исламской миниатюре.

Взаимодействие и проникновение локальных культур, адаптация и вовлеченность в процесс изготовления рукописной книги, привносили в художественную изобразительную систему некоторые традиционные элементы до исламской эпохи.

Рукописная книга – целостное, художественно оформленное произведение, которая включает в себя: переплет, фронтиспис, декоративные поля, заставку, каллиграфию, иллюстрацию и колофон. При различной последовательности действий текст писал каллиграф, иллюстрацию выполнял художник, иллюминатор расписывал заставки и фронтисписы, им удавалось в конечном итоге создать гармоничную и целостную рукописную книгу. «Любовь к каллиграфии и декоративному оформлению листа вызвала к жизни особо нарядный, орнаментальный стиль, благодаря чему рукописи превращались в шедевры искусства. Ажурные, синезолотые фронтисписи и заставки предваряют текст, подготавливая читателя к восприятию торжественных и лирических событий» (Галеркина, 1980, с. 20-21).

Выводы

При династии Тимуридов, которые были не столь категоричны к антропоморфным изображениям, фигуративная живопись становится неотъемлемой частью книжной иллюстрации.

Китайское влияние на исламскую миниатюру связано с тем, что «В 1258 году Багдад был занят внуком Чингизхана – Хулагуханом. На этом практически завершилось завоевание Ирана и Ирака. Вместе с монголами в регионе появились китайские ремесленники и живописцы, которых монгольская армия возила с собой» (Сулейменова, 1991, с. 30). Проникновение рукописных книг, мурака или отдельных листов миниатюрами, которое происходило в результате перемещения художников из одной области в сопредельную страну, обогащали локальные изобразительные традиции. «Красота, созданная Бехзадом и другими художниками Персии, появилась благодаря взаимовлиянию арабской и монголо-китайской школ» (Памук, 2011, с. 211).

В научной литературе принято школы миниатюрной живописи определять по двум признакам: династийным и этнополитическим.

К династийным относятся: тимуридская, сафавидская, могольская, по этнополитическому: арабская, персидская, турецкая, среднеазиатская, индийская. Несмотря на географическую удаленность границ между школами рукописной книги, композиционная структура построения страницы, канонический тип изображения, отсутствие перспективы и светотени, оставались неизменными. Сюжеты иллюстраций, их содержание позволяют выделить несколько специфических жанров: парадный, исторический, батальный, лирический и жанрово-бытовой. Среди миниатюр преобладают светские сюжеты. Как исключение встречаются сцены с изображением пророков Мусы, Юсуфа и Мухаммада, возносящегося на небо в окружении ангелов.

Женские образы фигурировали в композиции миниатюр. В исламской миниатюре изобразительным типом женской привлекательности считался светлый лик. Прославленный персидский поэт Руми в «Мясневи» «О том, как халиф увидел Лейли» пишет:

«Ужель из-за тебя, - халиф сказал, -

Меджнун – бедняга разум потерял ?

Чем лучше ты других ? – смугла, черна...

Таких, как ты, страна у нас полна» (Синельников, 2006, с.318). Пер. В. Державина.

На формирование османской книжной иллюстрации оказали влияние культурные традиции Сельджуков, Византии, Ирана. После завоевания Константинополя в 1453 г. османские султаны организовали при дворе мастерские для изготовления манускриптов и библиотеку для хранения рукописей. «... Мехмед II, придя к власти, первым делом основал восемь школ начального и высшего образования. Известно, что по его заказу изготавливались красиво оформленные книги в роскошных переплетах из шелка, кожи и позолоты, в том числе переводы «Илиады» и «История Александра Великого». Султан решительно придерживался исламской догмы о том, что стремиться к знаниям – это воля Аллаха» (Беттани, 2019, с.427). В придворной мастерской над книгой, каллиграфией и иллюстрациями работали художники и переплетчики различных национальностей.

Основной стиль османской миниатюры, с присущими ей элементами и цветовой гаммы, складывается ко второй половине XVI века. В значительной степени этому способствовали рукописи, в том числе миниатюры прославленного Бехзады, возглавлявшего китабхане, вывезенные из Герата. В этот период над миниатюрами работали Наккаш Осман, Али Челеби, Люфи Абдулла и др.

На турецкой миниатюре (см. рис. 2) представлена многофигурная композиция на фоне цветущих плодовых деревьев с нетрадиционной компоновкой. Женские фигуры, без интервалов, плотно сидят и стоят рядом, образуя целостную группу. Три центральные женские фигуры образуют композиционный центр миниатюры. Женщины с покорно сложенными руками на запястье, с покрытой головой, но открытыми лицами. Светлолицые и черноглазые красавицы с маленьким ртом и изогнутыми бровями представлены на фоне цветущих урюка и миндаля. Взгляды левой и правой фигуры направлены влево, возможно их взору предстали цветущие тюльпаны или необычное животное. Женщина в центре устремила свой взгляд вправо. На переднем плане три фигуры разного возраста представлены с национальными турецкими музыкальными инструментами. Колорит миниатюры – контрастный.



Рисунок 2: «Концерт в саду». Турция 17 в. Лувр, Париж, Франция

Преобладают сочетания белого, красного, коричневого, желтого и голубого цветов. Вся композиция этого произведения,

расположение фигур, их движение, наклоны головы и взгляды главных персонажей подразумевает дополнение, продолжения действия. Можно предположить, что эта правая часть миниатюры, а левая половина утеряна или находится в частной коллекции. Это произведение своим композиционным решением и корреляцией отличается от традиционной исламской миниатюры и ассоциируется с европейской живописью.

Заключение

Усилиями многих специалистов рукописная книга приобрела свою эстетическую привлекательность. Использование растительных и геометрических орнаментальных мотивов, каллиграфии, иллюстрации, заставок и фронтисписей – отличают исламскую рукописную книгу. Декоративные элементы, арабский язык каллиграфии, плоскостное решение персонажей, отсутствие линейной перспективы подчеркивают исламскую идентичность манускриптов. Продуманность масштаба структуры построения страницы, логическая обоснованность и согласованность текста и иллюстрации придают рукописной книге законченность, красоту и привлекательность.

Исламская книжная миниатюра продолжает оказывать эстетическое воздействие на человека с воображением в XXI цифровом веке и позволяет совершить путешествие в страну влюбленных, в поисках утраченной красоты.

Использованная литература

Х. Беттани Стамбул. Сказка о трех городах (пер. с англ. О.С Бойцовой). – М.: Эксмо, 2019. —800 с.

Новая Женевская Библия Hanssler – Verlag. 1998.--2052 с.

О. Галеркина Миниатюра Мавераннахра “ Аврора” Ленинград. 1980, 80 с.

Коран. Пер. с арабского И.Ю. Крачковскрго. М.: “ Раритет”, 1990. – 528 с.

М. Синельников Персидская классическая поэзия. М.: Эксмо, 2006, --- 480 с.

Ф. Сулейменова Миниатюра Востока. Журнал “ Наше наследие” М.: “ Искусство” 5 (23) 1991, 160 с.

О. Памук Имя мне – Красный (пер. с тур. М. Шарова). – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2011. – 543 с.

Ш.М. Шукуров Идея Ирана. Толкование к истории искусства и архитектуры. М.: Прогресс – Традиция, 2001, -- 280 с.



GEÇMİŞTE VE GÜNÜMÜZDE KARMAŞIK BİR TARİHSEL VE KÜLTÜREL FENOMEN OLARAK BAŞKURT GELENEKSEL KIYAFETİ

Özet

Başkurtlar Avrupa ve Asya'yı birbirinden ayıran sınırdan yer alan ve Batısı'nda Volga bölgesi Doğusu'nda Ural'ın Batı bölgesi, Güneyinde Kazakistan bozkırları ve Orenburg bölgesi ve Kuzeyinde ise Orta Ural Dağları'nın yer aldığı, gerek doğası gerekse etnik ve kültürel yapısı farklılıklar arz eden bir bölgede yaşamaktadırlar. Halkların oluşma süreci boyunca çeşitli boyların bir araya gelmesiyle Başkurtlar da kendilerine özgü bir geleneksel kıyafet edinmişlerdir. Bu geleneksel giyim tarzı her biri belirli bir dönemi ve ait olduğu bölgeyi simgeleyen birçok katmandan oluşmaktadır. Bu nedenle Başkurtların geleneksel kıyafetlerinin gerek Volga bölgesi gerekse Batı Sibirya gerekse Orta Asya ve Kazakistan'da yaşayan çeşitli Türk halklarının gelenekleri ile ortak noktalarının yanı sıra, Türk olmayan halkların giyim kuşamları ile de benzerlikleri vardır. Nitekim, geleneksel Başkurt kıyafeti zaman içinde sürekli gelişmiş ve evrilmiştir. Bunun sonucunda, Başkurt halkının yaşadığı devasa topraklardaki doğaya, ekonomik şartlara ve etno-kültürel etkenlere bağlı olarak birbirinden farklı birçok yerel Başkurt kıyafeti ortaya çıkmıştır. Başkurt kostümü gerek kültürel gerekse tarihsel açıdan birçok unsurdan etkilenmiş olmasından dolayı oldukça yaratıcı ve ihtiyaca göre çözüm üretir nitelikte bir tasarıma sahiptir. Başkurt geleneksel kıyafeti gerek yapımında kullanılan kumaş ve dokular gerekse bunların üzerindeki renkli süslemeler sanatçılar, tasarımcılar ve modaacılar için bitmez tükenmez bir ilham kaynağı teşkil etmektedir. Ancak, Başkurt geleneklerinin kıyafetlere uyarlanması her zaman başarılı sonuçlar vermeyebilmektedir. Bunun sebebi ise en eski Başkurt kostümlerinde kullanılan malzemelere ilişkin bilginin yetersiz oluşudur. Günümüzde tasarlanan bazı Başkurt sahne kostümleri gerçek otantik şekillerinden tamamiyle uzaklaşmış ve insanların hiç aşına olmadıkları bir hal almıştır. Bu olumsuz gelişmenin önünü kesebilmek ve geleneksel Başkurt Kostümünün özelliklerinin yanı sıra, yapımında kullanılan teknikleri ve püf noktalarını koruyabilmek için Başkurdistan Cumhuriyeti her yıl Geleneksel Başkurt Kostümü Ustalarının katıldığı bir Uluslar arası Yarışma düzenlemektedir. Bu Uluslar arası yarışma aynı zamanda geleneksel kostüm alanında en prestijli yarışma olarak kabul edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Başkurt, geleneksel kostüm, sahne kostümü

ELENA NECHVALODA

R.G. KUZEEV ETNOLOJİK ARAŞTIRMALAR ENSTİTÜSÜ

TRADITIONAL BASHKIR COSTUME AS A INTRICATE HISTORICAL AND CULTURAL PHENOMENON

Abstract

The Bashkirs live at the boundary between Europe and Asia, within a huge territory from the Volga region in the west to the Cis-Urals in the east and from the steppes of Kazakhstan and the Orenburg region in the south to the Middle Urals in the north, in different zonal natural complexes and landscape areas and in different ethno-cultural environments. In the course of ethnogenetic processes that resulted in uniting various tribal groups with their own traditions in clothing into the Bashkir ethnos, the Bashkir traditional costume saw the emergence of several layers associated by its origin with a particular epoch, areas of their formation and ethnic basis. Therefore, the Bashkir folk costume displays some features in common with the traditions of many Turkic peoples living in the Volga region as well as in Western Siberia, Central Asia and Kazakhstan. It also finds parallels in clothing of non-Turkic peoples. The Bashkir folk costume was constantly developed and evolved; thus, several local sets of Bashkir folk clothing have been created under the influence of natural, economic and ethnocultural factors over the huge territory inhabited by the Bashkir people. Such a phenomenon as the Bashkir costume, being intricate in its cultural and historical aspect, rich in design solutions and the materials used and colourful in artistic decoration gives an inexhaustible creative resource to artists, designers and fashioners. However, the practice of stylization of the Bashkir traditions in clothing is not always successful. The reason for it lies in a limited knowledge of the source material. Today, some types of the stage "Bashkir" costume that distorts its true image and traditions push the idea of the authentic "Bashkir" costume out of the mass consciousness. This is a negative tendency. In order to overcome it and to preserve the traditions of the folk Bashkir costume, its secrets and manufacturing technologies, the Republic of Bashkortostan holds the International Competition of Masters of the Bashkir National Costume, which also has the nomination for the best fashion designs of modern author's clothes in the ethnic style.

Keywords: Bashkirs, traditional costume, stage costume

Введение

Башкирский народный костюм, его характеристики, формировались и существовали как часть традиционной культуры этноса. В XXI в., когда традиционная культура во всей сложности внутренних связей, основанная на традиционном хозяйстве, осталась далеко в прошлом становится актуальной проблемы сохранения традиций башкирского народного костюма, технологий его изготовления и определения его места в современном мире. Цель статьи: показать на основе сравнения традиционного башкирского костюма и получивших широкое распространение сценических его воплощений, что поверхностное знание такого сложного историко-этнографического явления, каким является башкирский традиционный костюм, при создании современных стилизованных сценических его форм приводит к искажению представлений о нем, обедняет его образ.

Методология

Исследование носит прикладной характер. Оно основано на сравнительном анализе материалов по традиционной башкирской одежде (опубликованные источники, музейные коллекции и полевые материалы автора) и современных стилизованных форм башкирского костюма (сценического и дизайнерского повседневного, выходного, делового, молодежного).

Историкография

Самые ранние описания башкирского костюма относятся к XVIII в. и были сделаны участниками академических экспедиций П.С. Палласом, И.-Г. Георги, И.И. Лепехиным (Паллас 1773, 1786; Георги, 2005; Лепехин, 1822). В материалах П.С. Палласа, И.-Г. Георги, И.П. Фалька присутствовали изображения башкирского костюма соответствующей эпохи (Falk, 1786). Источники XIX в. расширяют наши представления о башкирской традиционной одежде (Попов, 1813; Небольсин, 1854; Черемшанский, 1859; Игнатович, 1862; Назаров, 1890, Баишев, 1895, Бергхольц, 1898; Никольский, 1899; Круковский, 1909). Материалы XVIII – XIX в. дают нам не только описания, т.е. вербальную характеристику

одежды, но и ее визуальные образы: графические изображения и фотографии (начиная с первой русской этнографической выставки 1867 г.), что очень важно для исследований процессов эволюции, исторического развития традиций в народной одежде башкир. Огромный вклад в изучение башкирского костюма, как и в целом этнографии башкир, внес С.И. Руденко, осуществивший свои экспедиции в начале XX в.. Итогом его полевых исследований стали объемные коллекции предметов этнографии башкир и в том числе одежды (хранятся в РЭМ), фотоархив (также в РЭМ) и монографии (Руденко, 1955) в которых он обобщил собранные материалы. Следующим важным этапом исследований в области башкирского традиционного костюма стали комплексные экспедиции ИИЯЛ под руководством Р.Г. Кузеева в районы компактного проживания башкир, организованные в кон. 50-х – 60-е годы. В состав участников экспедиций обязательно входили художник и фотограф, благодаря чему в фотоархиве ИИЯЛ ныне хранится большая коллекция фотографий как отдельных предметов, так и комплексов башкирского костюма, сделанных во время тех экспедиций. Материалы по одежде собирала и обобщала Светлана Николаевна Шитова. Они легли в основу многих статей (Шитова, 1962, 1968 и др.) и подготовленной ею диссертации «Формирование и развитие башкирского народного костюма» (1968 г.), а в дальнейшем – монографического исследования (Шитова, 1995). Знания о башкирской одежде, полученные в итоге анализа литературы, в ходе экспедиций и в результате внимательного изучения музейных коллекций и фотоархивов, публиковались и в альбомном формате (Авижанская и др, 1968; Бикбулатов и др., 1979; Шитова и др., 2007). В начале XXI в. свои исследования в области башкирского костюма предложили представители нового поколения ученых. (Черных, 2017; Никонорова, 1997; Нечвалода, 2012, 2014; Тажитдинова, 2006; Тажитдинова и др., 2013; Масленникова, 2006; Камалиева, 2012, 2014 и др.). Их работы не опровергали выводы предшественников, но дополняли и уточняли их.

В осуществленных ранее исследованиях в башкирском костюме выделялись локальные комплексы, обусловленные различными этнокультурными влияниями в регионе, особенностями хозяйственного уклада и другими факторами (Шитова, 1968,

1965), исследовались особенности конструктивного решения и технологии изготовления (Камалиева, 2012), процессы эволюции в XVIII – XIX вв. (Никонорова, 1997; Нечвалода, 2014, 2019). Башкирский костюм рассматривался в научной литературе не только с позиций этнографии, но и с позиций искусствоведения (Масленникова, 2006) и культурологии (Тажитдинова, 2006). Уже в конце XX в. ведущий специалист по башкирской традиционной одежде Светлана Николаевна Шитова ставила вопросы, связанные с возможностью использования особенностей башкирской народной одежды в современном костюме (Шитова, 1988).

1. Башкирский традиционный костюм: История, сформировавшие его этнические традиции, локальные и социальные различия, функции

Башкиры расселены на границе Европы и Азии, на огромной территории от районов Саратовской и Самарской областей на западе до районов Курганской области на востоке, от степей Казахстана и Оренбургской области на юге до Пермского края и Свердловской области на севере. Народная одежда башкир обнаруживает пласты, которые формировались в разные эпохи и на различной этнической основе, в культурах с различным хозяйственным укладом. Часть традиций формировалась на территории Сибири и они обнаруживают сегодня параллели в культуре угро-самодийских и тунгусских народов. С Сибирью также связан в башкирской одежде иной пласт, который оформился в среде ранних тюрков и он находит параллели в одежде тюркских народов этой территории. Те, черты, элементы, характеристики в башкирской одежде, которые сближают ее, в первую очередь, с тюркскими народами Средней Азии оформились уже позднее, в Средневековье. В Волго-Уральском регионе предки башкир оказались в сфере иных культурных импульсов и испытывали влияние как со стороны болгарских традиций, так и со стороны финно-угорских соседей. В результате сложных этногенетических, культурогенетических процессов в составе костюма башкир присутствуют элементы одежды и степных кочевников, и таежных охотников, и оседлых земледельцев – различия проявлялись как в используемых материалах (войлок, сукно, мех, домашний

холст), так и в составе костюма, в крое его предметов, а в этническом отношении традиции восходят к наследию древних и средневековых тюркских племен, финно-угорских, самодийских, тунгусских, иранских (через племена кочевников Южного Урала раннего железного века). В Новое время на развитие народного костюма влияние оказывала доступность товаров фабричного производства и взаимодействие с переселенческим русским населением. Башкирский традиционный костюм, словно материализовавшаяся в предметах технологиях, орнаментах история народа, он хранит различные по времени происхождения пласты, следы различных культурных взаимодействий, влияний. Впрочем, понятие «застывший» неприменимо к такому явлению, как народный костюм, потому, что, при всей своей устойчивости и способности сохранять традиции даже тысячелетиями, он непрерывно эволюционирует, находится в непрерывном развитии. В итоге в башкирском народном костюме сформировались различные локальные комплексы. Внутри каждого локального комплекса одежды существовали свои гендерные, возрастные, социальные (статусные) различия. Народный костюм призван был удовлетворять основные потребности человека: потребность в защите от холода, осадков, палящего солнца, от враждебных духов и болезней и его эстетические потребности. Потому Традиционная одежда принадлежала двум мирам: миру материальной культуры и миру духовной, которые были тесно сплетены в каждой детали. Так, например, в башкирской народной одежде декор всегда следует за конструкцией, расположен вдоль краев и соединительных швов: аппликативные нашивки цветных тканей вдоль краев не только украшают их, но и укрепляют край и защищают хозяина от возможности проникновения болезней. На плечевых швах верхней одежды елэн делались в старину нашивки из треугольников-амулетов, соединительный шов суконного голенища старинной обуви сарык укреплялся и украшался сложнейшей аппликативной композицией по периметру которой располагали маленькие треугольники-амулеты. Аппликации на швах украшали предмет, укрепляли шов и должны были предотвратить проникновение злых, болезнетворных сил внутрь. Примеры соединения утилитарных функций одежды и ее деталей с нематериальными,

принадлежащими духовной культуре, можно продолжать, но мы ограничимся приведенными.

2. Башкирский костюм в XXI веке

традиционный костюм – элемент народной культуры, он формировался веками, на нем отражались и хозяйственный уклад, и межэтнические взаимодействия, и представления о природе вредоносных для человека сил в природе, о способах защиты от них. Костюм был связан и с другими сферами культуры (не только с бытом и обрядами), он отражал возрастные и статусные характеристики человека, т.е. кроме утилитарной и эстетической функций имел и иные. С уходом традиционной культуры во всей полноте и сложности ее внутренних связей в прошлое, башкирский костюм, как целостная система, как часть повседневной культуры тоже ушел в прошлое. Но башкирский костюм как сокровищница традиций, навыков, опыта, знаний, искусств не должен быть забыт. Какого его место в современной действительности?

Существуют 3 основные формы существования башкирского костюма в XXI в.:

- 1) историко-этнографическая реконструкция;
- 2) сценический костюм;
- 3) авторская модель современной одежды с башкирскими элементами кроя или декоративной отделки.

Наиболее полное и адекватное свое воплощение он находит в работах реконструкторов, потому что без погружения в тему, без изучения его образцов, музейных экспонатов, каждой его детали, без понимания того, чем были обусловлены те или иные особенности конструкции, используемые материалы, технологии, швы, невозможно создать хорошую реконструкцию, только подделку. Но реконструкторов пока не так много. К счастью, организация и проведение Международного конкурса мастеров башкирского национального костюма «Тамға» заметно активизировали интерес к традиционному башкирскому костюму, к его реконструкции в широких кругах, мобилизовали потенциальную аудиторию, привели к созданию соответствующих

групп в социальных сетях, что отразилось на качестве работ и на их количестве. Это вызывает радужные и оптимистические надежды.

Но намного чаще, чем с исторически и этнографически точными реконструкциями, и музейными экспонатами в современной действительности человек сталкивается со стилизованным башкирским костюмом и, чаще всего, со сценическим башкирским костюмом. Само понятие «сценический» – слишком широкое. Так, совершенно очевидно, что, к примеру, для спектакля Башкирского драматического театра о жизни в селе в начале XX в. и для балетного спектакля Театра Оперы и балета, должны быть принципиально разные костюмы. Столь же разными они должны быть и для вокальных и хореографических коллективов, выступающих со сцены. Для коллективов эстрадных и для фольклорных нужны различные художественные решения стилизованных костюмов. Условность передачи башкирских народных традиций в образцах эстрадных или балетных костюмов понятна и зачастую не вызывает вопросов. Но фольклорные исполнители, коллективы выступают как носители и трансляторы народных традиций и именно так они воспринимаются зрителем. На основе их сценических костюмов у широкой аудитории, которая артистов на праздниках и по телевидению видит заметно чаще, чем музейные экспонаты, будут формироваться визуальные образы башкирского народного костюма. Этот процесс уже идет и мы его наблюдаем. Потому точность передачи башкирских традиций в костюмах фольклорных коллективов имеет очень важное значение.

Коллективы, которые называют «фольклорными» между собой тоже различны. Часть – учат песни «по нотам», в репертуаре у них как народные, но обработанные, так и песни композиторов. Для них возможно выступать в одежде одного образца, сшитой в ателье, которая будет отличаться только ростом и размером. Но если фольклорный коллектив не утратил связь с этнографией, если он – живое продолжение песенной традиции, как, например, Бурановские бабушки, то в этом случае, пошитые на заказ, однообразные и весьма условно отражающие этнические традиции костюмы не подойдут. В этом случае каждый должен быть неповторим, индивидуален и намного ближе к прообразам. Фольклорные коллективы (вокальные и хореографические,

взрослые и детские), существующие во многих населенных пунктах Республики Башкортостан и за ее пределами создают большой спрос на стилизованный башкирский костюм. Мастера-реконструкторы, знатоки народных традиций удовлетворить его не в состоянии, поскольку реконструкторов немного и работа их – ручная, кропотливая, она штучна, изготавливается каждый предмет и комплект одежды долго и стоит очень дорого. Удовлетворить массовый спрос на изготовление сценической башкирской одежды могут только ателье. И в массовом производстве башкирской одежды есть проблемы.

В ателье происходит тиражирование некоторых форм сценического башкирского костюма, которые стали популярными. Так, например, мужской костюм составляют «гаскаровская»¹ шапка и широкая длинная верхняя одежда (елэн) с крупным аппликативным криволинейным орнаментом вдоль бортов и подола. Подобный костюм сошьют и для взрослых мужчин и для мальчиков. Клонировать бесконечное множество раз один и тот же сценический образ, не учитывая возрастные и любые иные особенности. В женском костюме верхнюю одежду нередко шьют весьма зауженной в талии, что искажает ее свободный силуэт или без рукавов, с обшитыми мехом проймами, что также не соответствует народным традициям. Воспроизводство, тиражирование одних и тех же, схожих форм сценического костюма с придуманными особенностями кроя не только искажают представление о башкирском костюме, но и обедняют его.

Изначально при пошиве сценической одежды стремились использовать для ее украшения башкирский орнамент. Самым популярным при этом был мотив в виде парных завитков кускар (рога барана). В этом случае, художник, автор эскиза желал сделать предмет и костюм в целом, узнаваемым, через национальный орнамент, потому элементы эти делались крупными, чтобы они сразу бросились в глаза и были «прочитаны», чтобы их могли издали рассмотреть, когда артист выступает на сцене. Мотив парных завитков встречался в декоре традиционной верхней

одежды башкир, но не так часто, использовался деликатно, не был таким крупным, в башкирском костюме он нередко выполнялись вышивкой или в сочетании с аппликацией, а в стилизованных, пошиты в ателье – это довольно крупные аппликации. Они напоминают и вызывают ассоциации не с декором одежды, а с аппликативным орнаментом на текстильных покрывалах башкирских войлочных потников под седло сергетыш. Даже стилизованная, сценическая одежда, чтобы быть узнаваемой, «народной» должна создаваться с учетом базовых характеристик традиционной одежды. Одежда народная всегда удобна и комфортна, а ее декор подчинен ей, он следует ее линиям, конструкции. Потому и в создаваемых сценических костюмах декор должен быть в гармонии с предметом, в определенных пропорциях, не должен «выпирать» и не быть чем-то отдельным, сверху наложенным, он должен ее украшать, а не декларировать: «Я – элемент народного орнамента! Узнайте меня!». Только тогда человеку будет в одежде комфортно психологически и она не будет вызывать ощущение фальши и подделки.

И если изначально для украшения сценической одежды использовались мотивы, которые хотя и существовали в башкирском орнаменте, но использовались иначе, то в дальнейшем пристрастие художников ателье к «кускарному» орнаменту, подтолкнуло их к творчеству, к созданию придуманных ими узоров из завитков, которые уже никакого отношения к башкирскому костюму и орнаменту не имели. Сочиненные ими пышные орнаменты вдоль бортов еленов, вышитые золотой ниткой или выполненные в технике аппликации золотистой тканью дают противоположный ожидаемому эффект. Такие мужские халаты вызывают ассоциации уже не с башкирской, а больше с казахской традицией. «Узнать» костюм с таким халатом как башкирский позволяют только «гаскаровские» шапки, которые всегда идут в комплекте и, которые ни с чем не спутать.

В настоящее время эти образцы сценической одежды, украшенные сочиненными аппликативными узорами вытесняют представление

¹ Шапка, узнаваемого силуэта с меховыми хвостами сзади, созданная Файзи Гаскаровым (первым художественным руководителем Государственного ансамбля народного танца Республики Башкортостан) как элемент сценического мужского башкирского костюма.

о традиционном башкирском костюме, формируют другой его образ, о чем свидетельствуют презентации школьников и студентов на тему «Башкирский народный костюм», которые в большом количестве можно встретить на просторах интернета. Происходит подмена.

А, между тем, близость форм современного сценического костюма для фольклорных коллективов к первоисточкам имеет большое воспитательное значение. Если современный мальчик, примеривший пошитые реконструкторами казакин и тюбетейку, увидит старую фотографию мальчика нач. XX в. в такой же одежде, то узнает на ней себя. Это чувство, как пробившая столетие искра. Его посетит чувство сопричастности, единства с родной культурой. Если мальчик в сценическом костюме от ателье (в той самой «гаскаровской» шапке и в елане с аппликацией) посмотрит в зеркало, он узнает в себе только образы артистов, многих, многих, многих других таких же... и только. Поэтому вопросы создания современных образцов стилизованного башкирского костюма очень важны. Пора уже отойти от тиражирования не совсем удачных решений (от одной для всех мужской шапки, от пройм, отороченных мехом, от нагрудников из бисера всех цветов радуги, от белых/зеленых мужских еланов, украшенных по бортам крупной аппликацией и проч.). Была мода на них, она должна уйти. Необходимо использовать для создания сценических башкирских костюмов все многообразие и богатство форм башкирского традиционного костюма и орнамента, в декоре обращаться не только к «кустарному» орнаменту, но и к цветочному, и к геометрическому, а также к таким приемам, характерным для башкирской традиции, как, например, отделка рукава и полы чередующимися по цвету полосками-нашивками, дающими яркий декоративный эффект, или украшение верхней одежды аппликативными треугольниками-оберегами из сукна или кораллов. Они могли бы быть использованы и для декора современной молодежной одежды, одежды в этностиле и быть при этом совершенно органичными с ней, вполне современными и «узнаваемыми». Сложнее ситуация с современным деловым костюмом, который имеет иные корни, иную основу.

Сохранить традиции и технологии изготовления народного башкирского костюма, его целостный и точный в историческом, этнографическом отношении образ в XXI в. призван Международный конкурс мастеров башкирского национального костюма «Тамға», который проводится в Республике Башкортостан с 2020 г. Среди номинаций конкурса: Народная одежда башкир – реконструкция, Современный авторский образ башкир, Детская одежда – реконструкция, Башкирские национальные ювелирные украшения, Аксессуары башкирского традиционного костюма. Работы конкурсантов отражают все богатство и многообразие форм башкирского народного костюма, а произведения финалистов становятся образцами и ориентирами для других мастеров, побуждают глубже его изучать, точнее следовать традиционным технологиям при его создании. Важно, что в рамках конкурса предложен поиск современных форм в одежде, в которых так или иначе обозначена связь с башкирской традицией. Конкурс достигает своих основных целей: уровень представленных на конкурс работ в 2022 г. в целом намного выше, чем в 2020, расширился круг подлинных мастеров, традиции башкирской народной одежды не утрачиваются в XXI в., они живы и словно набирают второе дыхание.

Заключение

Проблема сохранения образа башкирского народного костюма в культуре XXI в. неискаженным в настоящее время остается актуальной и решение ее зависит во многом от уровня знаний мастеров, создающих современные его воплощения о нем, как о сложном историко-культурном явлении, в котором, к тому же, тесно переплетены материальная и духовная культура этноса. Наибольшая роль в сохранении народных традиций и технологий принадлежит сегодня мастерам-реконструкторам. Значительный ущерб сохранению верного в этнографическом отношении образа наносит получивший массовое распространение сценический вариант башкирского костюма, который сильно искажает представления о нем и обедняет его в силу своего однообразия. Важным фактором в деле сохранения традиций башкирского

народного костюма во всем их многообразии является проведение международного конкурса мастеров «Тамға».

Список использованной литературы

Авижанская С.А., Бикбулатов Н.В., Кузеев Р.Г. Народное искусство башкир. Л.: Советский художник, 1968. 110 с.

Арнольдов В.А. Санитарно-бытовой очерк жизни башкир юго-восточной части Стерлитамакского уезда Уфимской губернии // Дневник общества врачей при императорском Казанском университете. Казань, 1895. 18 с.

Баишев М. Деревня Зианчурина Орского уезда Оренбургской губернии // Известия Оренбургского отдела Императорского Русского географического общества. Оренбург, 1895. Вып. 7. С. 18-29.

Берггольц Л. Горные башкиры-катайцы // Этнографическое обозрение, 1898. № 3. Кн. 18. С. 74-84.

Бикбулатов Н.В., Кузеев Р.Г., Шитова С.Н. Декоративное творчество башкирского народа. Уфа, 1979. 244 с.

Георги И.Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов. СПб, 2005. 816 с.

Игнатович А. Башкирская Бурзянская волость // Оренбургские губернские ведомости, 1862. № 6–9.

Камалиева А.С. Башкирский костюм. Технология. Конструкция. Декор. Уфа: Китап, 2012. 216 с.

Камалиева А.С. Историческая обусловленность традиций башкирских костюмных комплексов // Вестник Кемеровского государственного университета. 2014. № 4 (60). Т. 1. С. 33-38.

Круковский М.А. Южный Урал. Путевые очерки. М., 1909. 311 с.

Лепехин И.И. Дневные записки путешествия по разным провинциям государства Российского: Ч 3 // Полное собрание путешествий по России. Т. 4. СПб., 1822. 436 с.

Масленникова Т.А. Семантика башкирского народного костюма (вопросы содержания и структуры) // Вестник Уфимского государственного авиационного технического университета. 2006. Т. 7. № 1 (14). С. 210-212.

Назаров П.С. К этнографии башкир // Этнографическое обозрение. 1890. Кн. IV. С. 164-192.

Небольсин П.И. Рассказы проезжего. СПб., 1854. 346 с.

Нечвалода Е.Е. «Eine vornehmung Kirgisin» в иллюстрациях экспедиции И. П. Фалька – визуальный образ зауральской башкирки XVIII в. // Кунсткамера. 2019. № 3 (5). С. 209-217.

Нечвалода Е.Е. Башкирские женские украшения XVIII в. по изобразительным материалам больших академических экспедиций // Этногенез. История. Культура: Вторые Юсуповские чтения. Материалы Международной научной конференции, посвященной памяти Рината Мухаметовича Юсупова. Уфа. 2014. С. 189-197.

Нечвалода Е.Е. К вопросу о происхождении аппликативного декора на традиционной обуви башкир // Вестник ВЭГУ. 2012. № 3 (59). С. 99-104

Никольский Д.П. Башкиры: этнографическое и санитарно-антропологическое исследование СПб.: тип. П.П. Сойкина, 1899. 377 с.

Никонорова Е.Е. О некоторых особенностях башкирского женского костюма XVIII-XIX ВЕКОВ // Башкирский край. Сб. ст. Уфа. 1997. С. 42-57.

Паллас П.С. Путешествие по разным провинциям Русского государства. СПб, Кн. 1. Ч. 1. 1773. 117 с.; Ч. 2. 1786. 476 с.

Попов Н. С. Хозяйственное описание Пермской губернии по гражданскому и естественному состоянию в отношении к земледелию, многочисленным рудным заводам, промышленности и домоводству, сочинённое по начертанию Императорского Вольного Общества. Ч. 3. СПб., 1813. 355 с.

Руденко С.И. Башкиры: Историко-этнографические очерки. М.-Л., 1955. 394 с.

Тажитдинова Г.Ф. Отражение специфики культуры повседневности башкир в названиях одежды // Вестник Башкирского университета. 2006. Т. 11, № 2. С. 125-126.

Тажитдинова Г.Ф., Куваева М.М., Акчурина Е.П. Традиционная одежда башкир: функции, типология, историческая динамика // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. 2013. № 1 (12). С. 155-167.

Черемшанский В.М. Описание Оренбургской губернии в хозяйственно-статическом, этнографическом и промышленном отношении. Уфа. 1859. 472 с.

Черных А.В. Традиционный костюм народов Пермского края. Татары и башкиры. СПб., 2017. 416 с.

Шитова С.Н. Народная одежда башкир // Археология и этнография Башкирии. 1968. Т. 3. С. 125-227.

Шитова С.Н. Башкирская народная одежда. Уфа: Китап, 1995. 240 с.

Шитова С.Н. Женская одежда северных башкир // Археология и этнография Башкирии. Уфа, 1962. Т.1. С. 283-301.

Шитова С.Н. Традиционные черты башкирского национального костюма и их использование в современной одежде // Традиция башкирского народного искусства в современной одежде. Уфа, 1988. С. 17-25.

Шитова С.Н. Никонорова Е.Е. Ахатова Ф.Г. Искусство башкир. Традиционные художественные ремесла. Уфа: Инеш, 2007. 480 с.

Falk I.P. Beiträge zur topographischen Kenntniss des Russischen Reichs. SPb., 1786. Bd. 3. 301 P.



3D MODA TASARIM YAZILIMINDA AVATAR ÖLÇÜLENDİRME; TÜRK KADIN VÜCUT TİPİ

DR. ÖĞR. ÜYESİ DERYA TATMAN
PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ

DR. ÖĞR. ÜYESİ. ÖZGE URAL
MARMARA ÜNİVERSİTESİ

Özet

Küreselleşme ve teknolojinin gelişimine bağlı olarak üretim süreçleri değişmiştir. Teknoloji çağının sunduğu kolaylıklardan biri olan dijital pazarlama, müşterilere alternatif fiyat, model ve kalite çeşitlerini karşılaştırmada tercih ettiği, zamandan tasarruf sağlayan bir alışveriş yöntemi olarak gündemdedir.

Müşteriler ürün seçiminde manken üzerindeki görüntüyü kendilerine benzeterek, hayal ederek veya önceki deneyimlerinden faydalanarak karar vermektedir. Ancak ülkelere, bölgelere ve markalara göre standart ölçü tablosu olsa bile farklı vücut tiplerindeki kadınlar için bölgesel kalıp sorunları ortaya çıkmaktadır. Araştırma kapsamında, bu durumun tespiti ve çözüm önerileri için, internet ortamında ve seri mağaza zinciri ile hizmet veren, kadın dış giyimi üreten Türk firmalarının ölçüleri ile hazırlanan elbise kalıbı, farklı vücut tiplerinde oluşturulmuş avatarlar üzerinde denenmiştir. 3D moda tasarımı, dijital pazarlama gibi gelişmeler çevrimiçi alışverişini yaygınlaştırmaktadır. Her marka kendi beden ölçü tablolarını ve ürün görselini vererek internet satışını gerçekleştirmektedir.

Bu araştırmada 3D giysi tasarımı programında farklı vücut tiplerine uygun avatarlar geliştirilmiştir. Belirli Türk kadın giyim markalarının ölçü tablolarından faydalanılarak hazırlanan elbise kalıbının bu avatarlar üzerinde nasıl görüldüğü incelenmiştir. Müşterinin sanal ortamda vücut tipine uygun avatar seçimi ile doğru karar vereceği öngörülmektedir.

Literatürde yapılmış olan benzer çalışmalarla kıyaslandığında bu çalışmada üst beden ve alt beden birliktelenmesine olanak tanıması açısından elbise kalıbı üzerinde çalışılmıştır. Böylece beden, bel, kalça parametreleri birlikte değerlendirilmiştir. Alt ve üst beden arasındaki büyük ölçü farkları ve bölgesel sorunlar belirlenerek çözüm önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: 3D moda tasarım, Avatar ölçülendirme, Kadın vücut tipleri.

AVATAR DIMENSIONING IN 3D FASHION DESIGN SOFTWARE; THE TURKISH FEMALE BODY TYPE

Abstract

Globalization and technological advancements have altered manufacturing processes. As one of the benefits of the Age of Technology, digital marketing is now rather popular as a time-saving shopping method preferred by customers to compare prices, models, and quality types. Customers decide upon product selection by imitating the outward appearance of a model, imagining how they would look on them or basing themselves on their previous experiences. However, even if there is a standard size chart according to countries, regions and brands, women of different body types experience some fitting problems with the clothes they chose to purchase. To clearly identify the problem and propose solutions for it within the scope of this study, women's outerwear items produced based on measurement scales of Turkish companies which sell them online or via their retail store chain were tried on avatars created according to different body types.

As a result of technological advancements such as 3D fashion design and digital marketing, online shopping is becoming more and more popular. Hence, each brand sells its product on the internet where consumers chose according to the size chart and picture of the featured product. In this study, avatars for various body types were created in a 3D clothing design program. The dress pattern, which was created using the size charts of certain Turkish women's clothing brands, was examined to see how it appeared on these avatars. This aims at the possibility for customers to chose the avatar corresponding to her body type and make the right decision while buying a product on the internet.

Compared to similar research previously carried out on, this study focused on the fitting type of the product as this makes it possible to examine the lower body and the upper body type together. That is to say, body, waste and hip parameters were evaluated at the same time so as to offer alternative solutions to problems related to large discrepancies between upper and lower body measurements as well as to the fitting of the product according to various parts of the body.

Keywords: 3D fashion design, Avatar sizing, Female body types

Giriş

Hazır giyim sektörü üreticileri, hedef müşterileri için belirledikleri standart ölçü tablolarını kullanarak üretim yapmaktadırlar. Ancak mevcut vücut tiplerini göz ardı eden bu uygulama (Faust,2014), standart vücut tipi kabul edilen kum saati görünümüne sahip olmayan müşteriler için beden uyumu sorunu yaratarak gerek estetik görünüm gerek konfor açısından memnuniyetsizlik olarak sonuçlanmaktadır. Beden uyumunu sağlamak için yapılan düzeltme ve tadilat işlemleri nadiren başarılı olmaktadır (Simmons, 2004a).

Vücut tipleri vücut şeklinin konturlarının yanı sıra kas ve yağ dağılımını da ifade ederken, sağlık sorunlarından moda stillerinin estetik sunumuna kadar zengin bir bilgi kaynağı içeriyor. (Hidayati, 2021) Vücut şekli, çevrimiçi moda perakendesinin sanal giysi bedeni tahmin araçları için de gereklidir (Januszkiwicz ve diğerleri, 2017).

Vücut tipleri, temel olarak hareketsiz yaşam tarzları, beslenme alışkanlıkları, vücut şekli ideallerini etkileyen yükselen trendlerin etkisiyle değişmeye devam ediyor. Genel olarak, vücut boyutu ve şeklindeki en dikkate değer farklılıklar etnik çeşitlilik, yaş ve cinsiyet ile ilgilidir (Apeageyi,2010).

Beden-kalıp uyumsuzluğu birçok tüketici için problem olmaya devam ederken, vücut ölçüleri ve vücut tiplerini temel alan bir sınıflandırmanın üretim ve müşteri memnuniyeti için önem teşkil ettiği dikkat çekmektedir (Apeageyi,2010). Giyim üretiminde beden ölçüsü sisteminin amacı, mümkün olduğu kadar çok kişiye uyan çeşitli bedenlerde giysiler yapmak olmalıdır (Ashdown, 1998).

3D vücut tarama teknolojisi uygulamasını içeren son çalışmalar, belirli beden kategorilerinde bile çeşitli kadın vücut şekillerinin varlığını doğrulamıştır (Apeageyi, 2008; Faust ve diğerleri, 2006; Simmons ve diğerleri, 2004).

Bu nedenle, beden ölçüsü ve vücut tipleri arasında bir ilişki kurmak hayati önem taşımaktadır. Metodolojideki karmaşıklıklar ve vücut ölçüsü verilerinin elde edilmesinin finansal bütçesi ve sürecin uzun ve kapsamlı olması nedeniyle, perakendeciler ve üreticiler, vücut ölçüleri ve beden ölçüleri verilerini, genellikle yıllarca süren uygulamalarla ve deneme yanılma yoluyla ele alma eğilimindedir (Apeageyi, 2010). Ancak bu yaklaşım tüketicilerin satın alma sırasında doğru karar vermesinde ve vücut tipine ve bedenine

uygun ürünleri bulmasında sorunlar yaratmaktadır. Satın alınan hazır giyim ürünün vücuda uyumunda problemler yaşanmaktadır.

Giderek artan sayıda giysi ergonomisi akademisyeni, Simmons, Istook ve Devarajan (2004a, 2004b) tarafından geliştirilen Kadın Figürü Tanımlama Tekniği'ni (FFIT) kullanmaktadır. Ergonomik araştırmacılar, Kadın Figürü Tanımlama Tekniği'ni (FFIT), popülasyonun 3 boyutlu profilindeki varyasyonu tanımlamak için "altın standart" niteliğinde bir vücut şekli sınıflandırma sistemi olarak kabul eder (Parker, 2021).

Literatür

Türkiye'de bayan dış giyimi satışı yapan belli başlı giyim markalarının Türk kadınının farklı vücut tiplerinin ölçülerine uyumunun araştırıldığı bu çalışmada vücut tipi belirlemede temel alınan Simmons, Istook ve Devarajan (2004a, 2004b) tarafından geliştirilen Kadın Figürü Tanımlama Tekniği'nin (FFIT) birçok akademisyen tarafından kullanıldığı dikkat çekmektedir. Parker ve diğerleri ölçüm tanımlarındaki küçük değişikliklerin vücut tipi sınıflandırmalarını nasıl etkileyebileceğini göz önünde bulundurarak, bir vücut sınıflandırma sistemi olarak FFIT'in uygunluğunu değerlendirmişlerdir (Parker vd., 2021). Devarajan ve Istook FFIT" nin geçerliliğini geniş bir popülasyon kullanarak araştırmışlardır (Devarajan vd., 2004). Lee ve diğerleri ABD'li kadınlar ile Koreli kadınların vücut şekillerinin karşılaştırılmasında FFIT'ni kullanarak iki ülkenin vücut şekillerinin dağılım ve oranının analiz etmiş beden ölçü verileri oluşturmuşlardır (Lee vd., 2007). Hidayati ve Anistyasari antropometrik özelliklerin ölçümlerini kullanarak, tek bir 2B görüntüden veya doğrudan sayısal parametrelerden insan vücudu şeklinin tipini tahmin etmek için yeni bir yaklaşım önermişlerdir (Hidayati vd., 2021). Eryazıcı ve Çoruh çalışan kadınların vücut şekillerine uygun giysi tercihlerinin belirlenmesi üzerine yaptıkları araştırmada, vücut şekilleri ve vücut şekilleri ile ilgili problem yaşanan giysi türlerini inceleyerek, kadınların giysi satın alırken dikkat ettikleri özellikleri belirlemişler ve vücut şekillerine göre doğru elbise tarzı seçimi için önerilerde bulunmuşlardır (Eryazıcı vd.2015). Çileroğlu Türk kadınlarının beden dağılımını belirleyerek vücut şekillerini saptamış, vücut ölçüleri ile vücut şekli arasındaki ilişkiyi incelemiştir (Çileroğlu, 2010). Ok, "Hazır isimli tez çalışmasında alt-üst beden ölçü farklılığına sahip kadınların takım halindeki hazır giyim ürününü satın alırken yaşadıkları sorunları ortaya koymuştur (Ok, 2011). Tama ve Öndoğan, kalıp beden

uyumunu değerlendirmek için Hazır Giyim Sanayisinde kullanılan dört farklı kalıp hazırlama sistemine göre, Bilgisayar Destekli Tasarım Sistemleri'nde etek kalıpları hazırlayarak 3 Boyutlu sanal giydirmeye sisteminde yedi farklı vücut tipine göre oluşturdukları sanal mankenlere etek kalıplarını giydirecek ve giysilerin vücuda uyumunu değerlendirilmiştir (Tama vd., 2014).

Literatürde yapılmış olan benzer çalışmalarla kıyaslandığında bu çalışmada üst beden ve alt beden birliktelenmesine olanak tanıması açısından elbise kalıbı üzerinde çalışılmıştır. Böylece beden bel kalça parametreleri birlikte değerlendirilmiştir. Alt ve üst beden arasındaki büyük ölçü farkları ve bölgesel sorunlar belirlenerek çözüm önerileri sunulmuştur.

Materyal ve Yöntem

Araştırma 3 aşamadan oluşmaktadır. İlk aşamada, internet ortamında ve seri mağaza zinciri ile hizmet veren, kadın dış giyimi üreten Türk firmalarının ölçüleri incelenerek ortalamaları alınmış, bu ölçülere göre elbise kalıbı ve temel avatar oluşturulmuştur. Çalışmada 40 / L beden kadın ölçüleri kullanılmıştır. Örneklem olarak internet ortamında ve AVM'lerde mağazası buluna, beden ölçü tablosunu yayınlayan ve elbise satışı yapan Türk firmaların verileri değerlendirilmeye alınmıştır.

2. aşamada ise North Carolina State Üniversitesi'nde geliştirilen Kadın Figürü Tanımlama (FFIT) tekniğindeki algoritma temel alınarak 7 adet vücut tipi için Browzwear V-Stitcher programında avatarlar oluşturulmuştur. Avatarların vücut tiplerine uyarlamaları yapılırken İTKİB'in ölçü tablosundaki 40 beden ölçüleri baz alınarak göğüs ölçüsü sabit tutulup bel ve kalça ölçüsü üzerinde düzenleme yapılmıştır. Sektör ve İTKİB ölçü değerleri karşılaştırılmış, sonuç olarak sektörün kullandığı değerlerin daha geniş olduğunu tespit edilmiştir. Bu tespitler Nadasbaş'ın çalışmasıyla benzer özelliktedir (İTKİB, 2002, Nadasbaş, 2019).

3. aşamada ise İTKİB beden tablosu baz alınarak vücut tipine göre oluşturulan her avata ilk aşamada sektördeki ölçü tablolarına göre hazırlanan elbise giydirilerek görünümleri değerlendirilmiş, fit problemleri analiz ederek yorumlanmıştır.

Bu çalışmada kullanılan algoritma, kadınların vücut şekillerini 7 kategoriye ayıran literatürde referans olarak alınan Kadın Figürü Tanımlama Tekniği (FFIT) isimli araştırmaya dayanmaktadır (Simmons ve diğerleri, 2004). Ancak her vücut tipinin içinde çok geniş boyut aralığı olup, bazı vücut şekilleri aşağıda listelenen vücut tiplerinden hiçbirine uymayabilir.

Kum saati

(göğüs- kalça) $\leq 1''$ ve (kalça- göğüs) $< 3,6''$ ve (göğüs- bel) $\geq 9''$ veya (kalça- bel) $\geq 10''$ ise

Alt kum saati

(kalça- göğüs) $\geq 3,6''$ ve (kalça- göğüs) $< 10''$ ve (kalça- bel) $\geq 9''$ ve (yüksek kalça/bel) < 1.193

Üst kum saati

(göğüs- kalça) $> 1''$ ve (göğüs- kalça) $< 10''$ ve (göğüs- bel) $\geq 9''$ ise

Kaşık

(kalça- göğüs) $> 2''$ ve (kalça- bel) $\geq 7''$ ve (yüksek kalça/bel) ≥ 1.193 ise

Üçgen

Eğer (kalça- göğüs) $\geq 3,6''$ ve (kalça- bel) $< 9''$ ise

Ters üçgen

(göğüs- kalça) $\geq 3,6''$ ve (göğüs- bel) $< 9''$ ise

Dikdörtgen

Eğer (kalça- göğüs) $< 3,6''$ ve (göğüs- kalça) $< 3,6''$ ve (göğüs - bel) $< 9''$ ve (kalça - bel) $< 10''$ (Lee vd., 2007).

Avatar ölçülendirilirken, Türkiye'de yaygın olarak mağaza ve internet alışveriş ağı olan, internette beden numarası, göğüs, bel ve kalça ölçülerinden oluşan ölçü tabloları yer alan, Türk hazır giyim markalarının verileri kullanılmıştır. Vücut tiplerindeki oranların belirginleşmesi için standart 38 / M beden yerine 40 / L beden avatar oluşturulmuştur.

Ölçü tabloları incelendiğinde göğüs ölçülerinin kalça ölçülerine oranla daha küçük olduğu görülmüştür. Bu genel anlamda firmaların geniş kalçaya sahip müşteri profiline yönelik çalıştığı izlenimini vermektedir.

Tablo 1: Türk kadın dış giyim firmaları beden ölçüleri;

	Göğüs	Bel	Kalça
Firma 1	94	74	102
Firma 2	96	76	102
Firma 3	94	74	100
Firma 4	96	76	102
Firma 5	92	74	102
Firma 6	92	76	102
Firma 7	95	79	103
Firma 8	97	77	104
Firma 9	94	76	103
Firma 10	93	75	101

Tabloya göre 40 / L beden göğüs ölçüleri ortalaması 94,3, bel ölçüleri ortalaması 75,7, kalça ölçüleri ortalaması 102,1 olarak hesaplanmıştır. Genel dağılım incelendiğinde ölçülendirmenin firmalarda çoğunlukla yakın değerlerde olduğu belirlenmiştir. Firmaların internet sitelerinde göğüs, bel ve kalça ölçüleri verilmiş olup boy ve diğer ölçülere yer verilmemiştir. Bazı firmaların ise yalnızca görseldeki mankenin ölçü ve beden numarası bilgisini verdiği ayrıca ölçü tablosu eklemeyişi görülmüştür. Örnekleme olarak beden ölçü tablosu veren ve elbise satışı yapan firmaların verileri değerlendirmeye alınmıştır.

Kumaşı 360 g/m² pamuk – yün karışımı olarak belirlenmiştir. Kumaşta doğru sonucu alabilmek adına esneklik özelliğinin olmamasına dikkat edilmiştir.

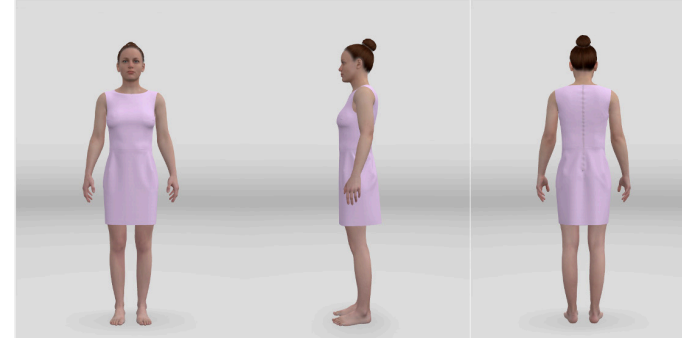
Avatar oluşturma sürecinde tüm ölçü standartlarında olduğu gibi göğüs ölçüsü üzerinden hareket edilmiştir. FFIT tekniği hesaplamalarıyla 7 tip avatar elde edilmiştir. Tablo 1'den elde edilen ölçüler doğrultusunda alınan ortalama 40 beden ölçüleriyle çizilen temel kolsuz elbise kalıbı ile giydirmeye işlemi gerçekleştirilmiştir.

Bulgular

Browzwear V-Stitcher yazılımında 40/L beden kolsuz, bedene oturan pensli elbise kalıbı hazırlanmış, sırasıyla 7 farklı vücut tipine uyarlanmış olan avatlara giydirilmiştir. Her avatarda elde edilen sonuçlar sırasıyla açıklanmıştır.

Üst kum saati verileri;

Üst kum saati vücut tipine göre oluşturulmuş avata sektörde yer alan Türk kadın giyimi üreten firmaların ölçülerine göre 40 / L beden hazırlanmış olan elbise giydirilmiştir. Şekil 1 de görüldüğü gibi elbisenin omuz, göğüs ve bel kısımları avata uyum sağlarken kalça bölgesinde bolluklar tespit edilmiştir.



Şekil 1: Üst kum saati avatar giydirmeye

Avatar üzerinde 40 / L beden elbise üç farklı açıdan incelendiğinde üst beden kısmında genel açıdan uyum görülürken, etek kısmında bolluklar olduğu dikkat çekmektedir. Kalça ölçüsünün sektörde daha geniş olması, üst kum saati tipi vücutlarda kalça ölçüsünün dar olması bu sonucu ortaya çıkarmaktadır.

Üçgen vücut tipi verileri;

Üçgen vücut tipinde genel hatlar incelendiğinde bedenün üst kısmı alt kısmına göre daha dar kalmaktadır. Bu açıdan sektörde kullanılan ölçü tablosundan farklı özelliklerde olduğu görülmektedir.



Şekil 2: Üçgen vücut tipi avatar giydirme

Şekil 2’de üç açıdan verilen avatar görsellerinde, omuz, göğüs kısımlarında bolluklar olduğu, kalça kısmında vücuda oturduğu görülmektedir. Oluşan potlukların bel – göğüs ve bel – kalça arası formu da bozduğu gözlemlenmiştir. Sektörde kullanılan ölçülerde de kalça kısmı göğüse göre daha geniş olduğu için, üçgen vücut tipinde kalça kısmında doğrudan tam otururken diğer kısımlar vücuda uyum sağlamamıştır.

Ters üçgen vücut tipi verileri;

Ters üçgen vücut tipi genel hatlarıyla incelendiğinde, üçgen vücut tipinin aksine bedenün üst kısmının alt kısmına oranla daha geniş olduğu görülmektedir.



Şekil 3: Ters üçgen vücut tipi avatar giydirme

Şekil 3 incelendiğinde, elbisenin yaka kısmını oturduğu, göğüste bedene uyum sağladığı belirlenmiştir. Ancak bel ve kalça hatlarında bolluklar oluşmuştur. Bolluklar ön, arka ve yan açılardan görünümünde belirgindir.

Kum saati vücut tipi verileri;

Kum saati vücut tipinde göğüs ve kalça yakın değerlerde olup bel incedir.



Şekil 4: Kum saati vücut tipi avatar giydirme

Avatarın ön açıdan görüntüsü incelendiğinde göğüsten itibaren aşağıya doğru bolluklar gözlemlenmiştir. Bel ve kalça kısımlarında elbise bol kalmıştır. Kum saatinde bulunan bel – kalça bölgesi dengesi firmalardan elde edilen verilerle geniş kalçaya göre hazırlanan elbise ile uyum sağlamamıştır. Göğüs bölgesindeki bolluk ise sektör ölçülerinin standart ölçülerden büyük olmasından kaynaklanmıştır.

Dikdörtgen vücut tipi verileri;

Dikdörtgen vücut tipinde kum saatinden farklı olarak bel nispeten daha kalındır. Şematik olarak dikdörtgeni anımsatmaktadır.



Şekil 5: Dikdörtgen vücut tipi avatar giydirme

Avatarın ön görünüşü incelendiğinde göğüste hafif bir bolluk olduğu, belde tam oturduğu ve kalçanın oldukça bol olduğu gözlemlenmiştir.

Kaşık vücut tipi verileri;

Kaşık vücut tipinde üçgen vücutla benzer özellikler görülmekle birlikte, kalça ve bel arasında kalan üst kalça hattı ölçüsünün büyüklüğü ön plana çıkmaktadır.



Şekil 6: Kaşık vücut tipi avatar giydirme

Şekil 6 incelendiğinde bedenün üst kısımlarında bele kadar olan bölgede bolluklar oluşmuştur. Üst kalça bölgesi dar geldiği için gergin bir yapı gözlenmiş, kalçada duruş bozukluğuna neden olmuştur.

Alt kum saati vücut tipi verileri;

Alt kum saati vücut tipi, kum saati vücut tipi ile benzer özellik göstermektedir. Ancak kum saati vücut tipinden farklı olarak kalça kısmı biraz daha geniştir.



Şekil 7: Alt kum saati vücut tipi avatar giydirme

Şekil 7 incelendiğinde bedenün bel ve daha üzeri kısımlarında bolluklar oluştuğu, kalça kısmının ise vücuda uyum sağladığı gözlemlenmiştir.

Arka görüntüde ise yakada fermuarın olduğu kısımda ve bel kısmında uyumsuzluklar tespit edilmiştir. Kalça ise geniş olması nedeniyle nispeten oturmuştur.

Sonuç

Hazır giyim sektöründe mevcut kalıp sistemlerinde kullanılan beden ölçüleri, bu sistemlerin oluşturulduğu zaman sürecinde oldukça kapsamlı araştırmalarla elde edilen verilerin istatistiksel olarak incelenmesi ve değerlendirilmesi sonucu ortaya çıkan standart beden tablolarını kullanmaktadır. Ancak yıllar içinde, beslenme alışkanlıkları ve yaşam formlarının insan anatomisine yansımaları ölçü tablolarının güncellenmesini gerekli kılmaktadır. İnsan vücudunun şekillenmesinde etkili olan yaşanan coğrafya, iklim, bitki örtüsü, genetik miras, yaşam kalitesi, ekonomik durum, beslenme, çalışma hayatı, spor alışkanlıkları gibi pek çok etken göz önüne alındığında vücut yapılarının standart ölçü ve kalıplara göre sınıflandırılması sistemin etkinliği konusunda değerlendirme yapılmasını gerekli kılmaktadır.

Tüm vücut tipleri genel olarak incelendiğinde, dikdörtgen, ters üçgen, kum saati ve üst kum saati vücut tiplerinde beden kısmının nispeten uyum sağlarken kalça kısımlarında bollukların oluştuğu tespit edilmiştir. Bu vücut tiplerine sahip olan kadınlar alışveriş yaptıklarında giysinin alt kısımlarıyla ilgili tadilat gereksinimi duyacaklardır.

Aynı zamanda sektörde kullanılan 40/L beden ölçülerinin İTKİB tarafından yayınlanan standart ölçü tablosuna göre büyük olması nedeniyle göğüs kısımlarında ve yaka formlarında da belirgin uyumsuzluklar gözlenmektedir.

Üçgen, kaşık ve alt kum saati vücut tiplerinde giysinin bedenün üst kısımlarının vücuda uyum sağlamadığı gözlenmiştir. Ölçü tablosuna ulaşılan Türk hazır giyim firmalarının kalça genişliğinin göğüs ölçüsüne göre fazla olmasının, üçgen, kaşık ve alt kum saati vücut tiplerinde kalça kısımlarının tam oturmasında etkili olduğu düşünülmektedir. Bedende oluşan bu uyumsuzlukların basit bir tadilatla düzletilemeyeceği öngörülmektedir.

Kaşık ve alt kum saati vücut tiplerinde üst kalça ölçüsünün fazla olması bu noktalarda giyside gerginlik oluşmasına neden olmuştur.

Genel olarak vücut tipleri ele alındığında gerek sanal ortamda gerekse AVM mağazalarında yapılan alışverişlerde çoğunlukla tadilat gereksinimi ortaya çıkacağı öngörülmektedir.

Bu tarz sorunlar alt ve üst bedeni bütün olan, bedene pens veya kuplarla oturtulan, esnemeyen kumaşlarla üretilmiş elbise, tulum gibi tek parça giysilerde yaşanmaktadır.

3 boyutlu moda tasarım yazılımları kullanan işletmelerde bu tür kalıp beden uyumsuzluğu problemlerinin yaşanma ihtimali nispeten azalmaktadır. Ancak farklı vücut tiplerindeki müşterilerin giysi kalıbı-beden uyumu sıkıntısı yaşamaması için tüm tasarımların farklı vücut tiplerinde avatarlara giydirilerek denenmesi, müşterilere kendi vücut tiplerini belirlemeleri ve ürünlerin kendi bedenlerinde nasıl görüneceğine dair doğru bir tahminde bulunarak alışveriş yapabilmeleri adına farklı vücut tiplerindeki görsellerin sunulması önerilmektedir. Böylece alışverişlerin geri iade oranları, müşteri memnuniyetsizlikleri veya tadilat nedeniyle doğabilecek masraf ve vakit kayıpları önlenebilecektir.

Araştırmada elde edilen veriler ışığında, Türkiye’de yaygın olan vücut tiplerinin belirlenmesi ve bu doğrultuda ortalama standart ölçüler oluşturulması önerilmektedir.

Yararlanılan Kaynaklar

Apeageyi, P.R. (2008), “Significance of Body Image among Female UK Fashion Consumers: the cult of Size Zero, the Skinny Trend”, *Journal of Fashion Design, Technology and Education*, vol.1, no. 1, pp.3-11.

Apeageyi P.R. (2010), “Application of 3D body scanning technology to human measurement for clothing fit”, *International Journal of Digital Content Technology and its Applications* 4(7):58-68 DOI: 10.4156/jdcta.vol4.issue7.6.

Ashdown, S.P. (1998), “An investigation of the structure of sizing systems”, *International Journal of Clothing Science and Technology*, 10 (5), 324-341.

Çileroğlu, Birsen (2010). “Body Shapes of Turkish Women: In Terms of the Ready-To-Wear Industry.” *Tekstil ve Konfeksiyon*, 2-2010,130-136

Devarajan P.& Istook C.L. (2004). “Validation of ‘Female Figure Identification Technique (FFIT) for apparel’, software” *Journal of Textile and Apparel, Technology and Management* Vol.4(1).

Eryazıcı E, Çoruh E (2015). “Dress Preferences of Working Women According To Body Shapes” *Tekstil ve Mühendis*, 22(98), 42- 55.

Faust, M.E., Baptiste, P. & Carrier, S. (2006), “Variations in Canadian Women’s Ready-to-Wear Standard Sizes”, *Journal of Fashion Marketing and Management*, vol. 10, no. 1, pp.71-83.

Faust, M.-E. 2014. “Apparel Size Designation and Labelling.” In *Anthropometry, Apparel Sizing and Design*, edited by Deepti Gupta and Norsaadah Zakaria, 255–273. Cambridge: Woodhead Publishing.

Hidayati S.C., Anistiyasari Y. (2021) “Body Shape Calculator: Understanding the Type of Body Shapes from Anthropometric Measurements” Conference: ICMR '21: International Conference on Multimedia Retrieval August 2021 DOI: 10.1145/3460426.3463582

İTKİB (2002). *Hazır Giyimde Ölçüler*, Teknik El Kitapları Serisi, Yayın No: 2002/1.

Januszkiewicz, M., C. J. Parker, S. George Hayes, and S. Gill. (2017). “Online Virtual Fit is Not Yet Fit for Purpose: An Analysis Of Fashion e-Commerce Interfaces.” In *3DBODY.TECH 2017 - 8th International Conference and Exhibition on 3D Body Scanning and Processing Technologies*, edited by Nicola D’Apuzzo. Montreal, Canada: Hometrica Consulting.

Lee J., Istook C., and Park Y., (2007), “ Comparison of Body Shape Between USA and Korean Women”. *International Journal of Clothing Science and Technology*, 19, 374-391.

Nadasbaş, S.E. (2019). İdeal bedene ulaşma illüzyonu: Saptırılmış beden uygulaması ve Türkiye hazır giyim sektöründe kullanımı. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(6), 10-21.

Ok, E. (2011). Hazır giyim ürünlerinde kadınların alt-üst beden ölçü farklılıklarından doğan uyumsuzlukların belirlenmesi. *Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Parker C.J., Hayes S.G., Brownbridge K. & Gill S. (2021), “Assessing the female figure identification technique’s reliability as a body shape classification system”, *Ergonomics*, 64:8, 1035-1051, DOI: 10.1080/00140139.2021.1902572.

Simmons, K. P., C. Istook, and P. Devarajan. (2004a). “Female Figure Identification Technique (FFIT) for Apparel, Part I: Describing Female Shape.” *Journal of Textile and Apparel, Technology and Management* 4 (1): 1–16.

Simmons, K. P., C. Istook, and P. Devarajan. (2004b). “Female Figure Identification Technique (FFIT) for Apparel, Part II: Development of Shape Sorting Software.” *Journal of Textile and Apparel, Technology and Management* 4 (1): 1–15.

Tama D, Öndoğan Z. (2014) “Fitting Evaluation of Pattern Making Systems According to Female Body Shapes”. *FIBRES & TEXTILES in Eastern Europe*, 22, 4(106): 107-111.



TARİH ÖNCESİNDEN GÜNÜMÜZE KADIN TASVİRLERİ

Özet

Tarih öncesi dönemden günümüze kadın figürü, çeşitli silüetlerde karşımıza çıkmaktadır. Bazı dönemlerde avcı toplayıcı, bazı dönemlerde bereket, bazı dönemlerde eşinin yanında eşiyile aynı haklara sahip bir hükümdar, bazı dönemlerde savaşçı bir amazon, bazı dönemlerde güzelliği için savaşlara neden olan bir fani. Erkekten olmayan doğurma yeteneği, kadının tarih boyunca öneminin artmasına ve ayrıcalıklı bir konumla var olmasına vesile olmuştur. Bu durumu Anadolu'daki "Ana Tanrıça Kültü" ile desteklemek mümkündür. 1950' li yılların sonunda, Çatalhöyük'te Ana Tanrıça Kültü'nün keşfedilmesi, Neolitik Dönem'deki kadının rolüne dikkat çekmekte ve Ana Tanrıça Kültü'nün Mısır, Mezopotamya, Ege, Akdeniz, Yakındoğu gibi coğrafyaları etkilediğini belgelemektedir. Orhun, Yenisey Yazıtları'nın yanı sıra Divanü Lugati't-Türk'te, Türklerde kadına verilen önemin en büyük belgesidir. Nitekim bu yazılı kaynaklarda geçen, Ana Tanrıça Umay Han/ Umay Ana Türklerin bolluk, bereket, doğurganlık, koruyuculuk kültürüdür. İnsanoğlunun var olduğu andan itibaren kadına atfedilen güç, bolluk, bereket kavramı, tanrıça ikonografilerine estetik bakış açısıyla nasıl yansdı? Tanrıçaların tanrısal özellikleri nelerdi? Ne giydiler? Ana Tanrıçaların atribüleri, kutsal hayvanları nelerdi? Çalışma konu itibarıyla geniş kapsamlı olsa da tanrıça tasvirleri her dönem için bir iki örnekle sınırlandırılmıştır. Ancak ilerideki çalışmalar bu çalışmanın diğer halkaları olarak genişleyecektir. Her ne kadar Anadolu'da Ana Tanrıça olgusu bazı çalışmalara konu olsa da, Ana Tanrıça olgusunun, Orta Asya Ana Tanrıça inancıyla bir arada incelenmediği görülmüştür. Bu çalışmada Anadolu'da var olan Ana Tanrıça Kültünün Orta Asya uzantısı tespit edilerek, bütün Ana Tanrıçaların ikonografik tasvirlerinin yapılması amaçlanmıştır. Böylece kadın olgusunun geçmişten günümüze toplumsal, inançsal, siyasal ve en önemlisi sanatsal gelişimi ortaya çıkacaktır. Bu bağlamda çalışmada gelişim, farklılaşma etkileme ve etkilenme analizleri yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Miras, Türk Kültürü, Umay Ana, Ana Tanrıça, Anadolu İkonografisi, Kadın

UZMAN ARKEOLOG FUNDA YÜKSEL ÖZER
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI MERSİN ARKEOLOJİ MÜZESİ

DESCRIPTIONS OF WOMEN THROUGHOUT HISTORY

Abstract

From the prehistoric period to the present, the female figure appears in various silhouettes. Ranging from a hunter-gatherer to a symbol of fertility, a ruler with the same rights as her husband, a warrior amazon, or a mortal being for the sake of whom men waged war against each other, women have always had a privileged position throughout history due to their ability to give birth, which men do not have. A concrete example thereof is the "Mother Goddess Cult" in Anatolia. The discovery of the Mother Goddess Cult in Çatalhöyük at the end of the 1950s draws attention on the role of women in the Neolithic Period and shows that the Mother Goddess Cult affected regions of the world such as Egypt, Mesopotamia, Aegean, Mediterranean and the Near East. Besides Yenisey Inscriptions, the Orkhun manuscripts are the most important proof of the importance attached to women in the Turkish Divanü Lugati't-Türk. As a matter of fact, in these written sources, the Mother Goddess Umay Han / Umay Ana is the cult of abundance, fertility, fertility and protection of the Turks. Tomris Hatun, the first female ruler of the Scythians, is one of the greatest examples of the importance given to women in the Turkish matriarchal social order, administrative structure and belief system. As a matter of fact, in these written sources, the Mother Goddess Umay Han / Umay Ana is the cult of abundance, fertility and protection of the Turks. How was the concept of power, abundance and fertility attributed to women from the time of human existence reflected on goddess iconographies from an aesthetic point of view? What were the divine attributes of the goddesses? What did they wear? What were the attributes and sacred animals of the Mother Goddesses? Although the study is comprehensive in terms of its subject, the goddess depictions are limited to one or two examples for each period. However, future studies will expand as further chapters of this study. Despite the fact that the concept of Mother Goddess in Anatolia has been the subject of various studies, it seems that it has not been sufficiently studied within the context of the Central Asian Mother Goddess belief. The aim of this study is to identify the Central Asian extension of the Mother Goddess Cult existing in Anatolia and to make iconographic depictions of all Mother Goddesses. This, in turn, shall make it possible to determine the evolution of the concept of woman from past to present in social, religious, political and most importantly artistic terms. Hence, this study, also sheds light upon the evolution of the afore-mentioned concept based on women's differentiation from one another as well as their ability or tendency to influence or be influenced.

Keywords: Cultural Heritage, Turkish Culture, Umay Ana, Mother Goddess, Anatolian Iconography, Woman

Giriş

Çalışmanın amacı sempozyumun ana konusunu oluşturan “Türk Dünyasında Kadın ve Moda” başlığını, Anadolu’daki Arkeolojik boyutlarıyla ele alıp, tanrıça tasvirlerinin, bulunduğu coğrafyaya etkisinin ne derece devam ettiğini, insan ve toplum üzerindeki varlığını ne derece sürdürdüğünü ortaya koymaktır. Bulunduğu coğrafyanın etkisi altında şekillenen ve devam ettirilen kültürel mirasın, günümüze aktarımından hareketle, Anadolu ve Orta Asya İkonografisi, Arkeolojik tasvirler boyutuyla incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Anadolu kültürel sistemi ve Orta Asya’daki benzerlikler ışığında irdelenmiş ayrıca, hem kültürün hem de tanrıça ikonografisinin karşılaştığı etkileşim ve değişimin ele alınması amaçlanmıştır. Böylece, Ana Tanrıça kültürünün dünyanın farklı coğrafyalarında, farklı kültürlerinde yayılım gösterme sebepleri anlaşılmıştır.

1. Paleolitik

Paleolitik Çağ yani Eski Taş Çağı, insanoğlunun ilk yeryüzüne çıktığı, duvar resimlerini yaptığı, avcılık ve toplayıcılıkla hayatını sürdürdüğü, mağaralarda yaşadığı, adından da anlaşılacağı üzere çakmak taşı ya da işlenebilir diğer taşlardan aletler yapıp kendi teknolojisini meydana getirdiği dönemi temsil eder. Paleolitik Dönem günümüzden **milyonlarca yıl önce başlamış ve M.Ö. 10.000 de Neolitiğin başlamasıyla sona ermiştir.** Paleolitik İnsanlığın yaşadığı en uzun dönemdir. İklim koşullarının da büyük değişimlere uğradığı, dört buzul çağının yaşandığı bir dönem olan Paleolitik, insanoğlunun doğaya karşı verdiği mücadeleyle hayatta kalma mücadelesinin somut varlığıdır. Paleolitik insanı tarafından mağara duvarlarına yapılan resimleri, görsel sanatın ilk örnekleri olarak yorumlamak mümkündür. İnsanlığa ait ilk giyim ve kuşam biçimlerine kaya resimleri veya arkeolojik kazılarda ele geçirilen figürünler üzerinden tanıklık ediyoruz. Dönemin hammaddesi olan kemik, fildişi ve taştan yapılmış “Venüs” olarak isimlendirilen kadın figürünleri, Ana Tanrıça kavramının somutlaşması açısından bilinen en eski arkeolojik buluntulardır. Genellikle çıplak tasvir edilen bu eserler tıbbi vücutlu, geniş kalçalı, iri, sarkık göğüslüdür. Bu venüs heykelciklerine bir örnek Avusturya’da bulunan Willendorf Venüsüdür.

1.1. Willendorf Venüsü

Yaklaşık 11cm. boyutundaki Venüs figürünü, 1908 yılında Avusturya’nın Willendorf yakınlarında bulunmuştur. Venüs figürünü bulunduğu yerin adını

olarak literatüre Willendorf Venüsü olarak geçmiştir. Willendorf Venüsü’nün günümüzden yaklaşık 28.000 yıl önce politli kireçtaşından yapıldığı ve üzerinde kırmızı aşı boyası bulunduğu anlaşılmıştır. Willendorf Venüsü’nde doğumla ilgili vücut bölümlerinin vurgulanmış olması üremeyi dolayısıyla bereketi sembolize etmektedir. Çıplak figürünün başı, yüzü kapatacak şekilde saç örgüleriyle süslenmiştir. Willendorf Venüsü Elleri göğüsleri üzerinde tasvir edilmiş ve ellerin göğüs üzerinde durması paleolitik dönemden sonraki dönemlerde ana tanrıça figürlerinde devam edecektir. Demir oksitten elde edilen aşı boyası, arkeolojik dönemler içerisinde yaşamsal sıvı kanı, dolayısıyla yaşamı temsil etmiştir. Willendorf Venüsü’nde olduğu gibi bazı Ana Tanrıça figürlerinde kırmızı aşı boyası bereketi, yaşamı, yaşamın devamlılığını simgelemektedir. Willendorf Venüsü Viyana’daki Doğa Tarihi Müzesi’nde bulunmaktadır (Şekil 1).

2. Neolitik

Gordon Childe’nin devrim olarak nitelendirdiği Neolitik Dönem (M.Ö. 10.000-5500), Paleolitik’ ten sonra insanlık için gerçekten bir devrim niteliğindedir. Avcı ve toplayıcılar yerleşik hayata geçerek doğadakini tüketmektense, doğayla birlikte üretmeye başlamışlardır. Nitekim avcı ve toplayıcılar elde ettikleri yabancı tohumu ehlileştirip buğday ekme ve bununla birlikte tarımın başlamasına vesile olmuşlardır. Binlerce yıllık bir süreçte gerçekleşen üretim sistemi insanlığın sosyal, ekonomik ve kültürel yapısında elbette büyük değişimlere zemin hazırlamıştır. Neolitik insanı bir yandan kendinden önceki dönemin yontma taş endüstrisi gibi geleneklerini devam ettiren, bir yandan teknolojik olarak ilerleyip ilk defa seramik üretmeye başlamıştır.

2.1. Oturan Ana Tanrıça

Paleolitik Dönemdeki Ana Tanrıça kültürü, Neolitik Dönemde devam etti 1950’ li yılların sonunda, Anadolu topraklarında, Konya’nın Çumra İlçesindeki Catalhöyük’ te Ana Tanrıça Kültü’ nün keşfedilmesi, bilim dünyasında büyük ses getirmiştir. “Oturan Ana Tanrıça Heykeli” pişmiş topraktan yapılmıştır. Büyük göğüsler ve geniş kalçalara sahip oturur vaziyetteki ana tanrıça, doğum yaparken tasvir edilmiş ve bacakları arasındaki bebek başı görülmektedir. Ana Tanrıçalar’ın bereketi sembolize etmesi yine doğurma üreme özelliğine dayanmaktadır. Ana Tanrıça’nın solunda ve sağında yer alan vahşi hayvan leopar, Ana Tanrıça kültürüyle beraber kültürel özellik kazanmış ve ana tanrıçanın bilim çevrelerince kutsal hayvanı olarak tanımlanmıştır. Arkeolojik

kazılar gösteriyor ki Ana Tanrıça Kültü Kalkolitik, Tunç, Demir Çağlarında da devam etmiştir (Şekil 2).

3. Hititler

M.Ö. II. binin başlarında, Hititler Anadolu'ya gelerek, ilerleyen süreçte Hitit İmparatorluğunu kurmuşlardır. Hititlerin Anadolu'ya nereden geldiği hala tartışma konusu olsa da, Hititler Anadolu topraklarında kurulan ilk imparatorluk olma özelliği taşımaktadır. Hititlerde din sistemi, doğa olaylarından sorumlu olan tanrılar tarafından yönetilmekteydi. Bu din sistemindeki tanrı olgusu daha önce inanç sisteminde tek başına var olan tanrıça kavramının yanında yer almakta olup bu durum inanç sisteminde köklü bir değişime gidildiği anlamına gelmektedir. Hitit panteonunda tanrılar hiyerarşik bir yapıya sahiptir bu hiyerarşinin başında bir karı koca tanrı ve tanrıça bulunmaktadır.

Bu tanrı ve tanrıça hava olaylarıyla ilgili fırtına ve güneşi temsil eder. Benzer özelliklere sahip tanrı çifti, Hitit tabletlerinde çoğu zaman beraber anılmıştır. Hitit panteonunda Güneş Tanrıçası, bazen eşi Fırtına Tanrısından daha önde yer alır. Bu durumu Neolitik'ten süregelen Ana Tanrıça kültürüyle ilişkili eski bir Anadolu geleneğinin yansıması olarak görebiliriz. Hititler savaş sonrası yendikleri halkların tanrılarını kızdırıp onların gazabına uğramaktansa, onları da kendi panteonları arasına alıp onlara kültürel olarak bağlanmışlardır. Bu nedenle Hititlere "Bin Tanırlı Halk" denilmiştir. Sınırları genişleyen Hititlerin panteonunda Akkad, Asur, Sümer, Hatti, Mitanni ve Hurri gibi yabancı kökenli binlerce tanrı ve tanrıça vardır. Hititlerin, Huri Kökenli Fırtına Tanrısı Teşup'un karısı Hepat, yine güneş kültürüyle ilişkilendirilmiştir. Hepat'ın kutsal hayvanı Neolitik Dönem Ana Tanrıça Kültüründen tanıdığımız Aslan bazende Leopardır.

3.1. Tanrıça Hepat

Çorumun Boğazkale ilçesindeki, Hititlerin Başkenti Hattuşaş'ın iki kilometre kuzeydoğusunda yer alan Yazılıkaya Açık Hava Tapınağı'nda, tanrıların buluşmasını tasvir eden bir rölyefte, ana sahnede Güneş Tanrıçası Hepat ve karşısında Kocası Fırtına Tanrısı Teşup bulunmaktadır. Tanrıça Hepat, dağları temsil eden kaidelerin üzerinde duran kutsal hayvanı panterin üzerinde, ayakta durur vaziyette tasvir edilmiştir. Hepat uzun dikey piliseli bir etek giymiş ve eteğin üzerine kemer takmıştır. Hepat uzun, üst kısmı basık bir polos (tanrı ve tanrıçaların giydiği başlık) giymiş, Hepat'ın ayaklarında sivri

uçlu yukarıya doğru kıvrık çarık bulunmaktadır. Hepat'ın saçları başlığın atından kulak arkası hizasından bele kadar inmektedir (Şekil 3).

4. Geç Hitit

MÖ 1200'lere geldiğinde kuzeyden gelen Ege göçleriyle, eski gücünü kaybeden Hitit İmparatorluğu yıkılmış ve bu yıkılma Batı ve Orta Anadolu için birçok siyasal ve kültürel değişikliği de beraberinde getirmiştir. Hitit Devleti'nin yıkılmasından sonraki dönemde, Doğu Anadolu'da Urartu Krallığı, Güneydoğu Anadolu coğrafyasında ise Geç Hititler, önemli bir güç olarak görülürken, Batı Anadolu'da İon Kent Devletleri ile Batı ve İç Anadolu bölgesinde Lidya ve Frig gibi krallıkların oluştuğunu görmekteyiz. M.Ö.900-700 yılları arasındaki Geç Hitit Kültürü'nün siyasal ve sanatsal öneme sahip olduğu dönem, ilk Frigya kültürü ile hemen hemen aynı döneme denk gelmektedir. Tunç Çağı Anadolu'sunda sadece küçük bir tanrıça olması rağmen M.Ö. 1.bin yıla geldiğinde, Geç Hitit Panteonu'nda Kubaba'nın, daha göze çarpan bir tanrıça haline geldiği görülmektedir. Kubaba, Kybele ve Kibele daha sonraları Yunan ve Roma metinlerinde de sık sık karşımıza çıkmaktadır. Hitit İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra, MÖ I. Binin, önemli güçlerinden biri olan Geç Hitit Kent Devletleri, Hitit İmparatorluğundan devraldığı Ana Tanrıça Kültürünün varlığını devam ettirmiştir. M.Ö. 9. ve 8. yy.da, Güneydoğu Anadolu'da, Geç Hitit merkezleri olan Kargamış'ta (Gaziantep), Ana Tanrıçaya "Kubaba" adıyla adaklar adanmıştır.

4.1. Tanrıça Kubaba

Tanrıça Kubaba'nın Kargamış'ta tanımlanan tanrıça tasvirinde, elinde nar tutarken betimlendiği anlaşılmaktadır. Bu durum daha önceki Ana Tanrıça örneklerinde olduğu gibi, üretkenlik, bolluk ve devamlılığı simgeleyen önemli bir kanıt olarak görülmektedir. Bugün Anadolu'da var olan düğün adetlerinde gelinin, eşiyile beraber yaşayacağı yeni evine girerken nar kırılması ve yeni yıla girerken nar kırılması, narın bolluk bereket getirmesi inancına yönelik olup kökeni, Geç Hitit Dönemi'ne kadar uzanmaktadır. Tanrıça Kubaba Kargamış'taki Tasvirinde Ayakta durur vaziyette *profil*den tasvir edilmiştir. *Gözleri iri, yüz hatları belirgindir. Başında tanrıçalara özgü yüksek bir polos (Tanrı ve Tanrıçaların giydiği başlık) bulunmaktadır. Başlığın üzerinde iki adet papatyaya olarak değerlendirilebileceğimiz çiçek motifleri bulunmakta, bu çiçek motiflerinin üzerinde bir sıra inci dizisi yer almaktadır. Başlığın altına yakın kısmında boynuz bulunmaktadır. Bu boynuz, tanrısalılığı, yüceliği,*

bolluğu, bereketi simgelemektedir. Tanrıça Kubaba'nın örülmüş saç başlığın altından omuzlarına inmekte ve omuzları üzerinden saç içe doğru spiral biçiminde kıvrılmaktadır. Başlığın üzerinden başlayıp sırtına doğru inen bir örtü bulunmaktadır. Tanrıça sağ elinde, göğüs hizasında bir adet nar tutmakta olup sol elini ileri doğru uzatmış ve sol elinde bir adet ayna bulunmaktadır. Nar Kubaba' yı simgeleyen en önemli atrübü (belli bir varlığa ait olan hususiyet) olarak karşımıza çıkar. Nar; bereket, bolluk, üretkenlik ve gücün sembolüdür. Ayna ise güzelliğin ve dişiliğin sembolüdür. Kubaba yuvarlak yakalı ayak bileklerine kadar uzanan bir elbisenin üzerine manto ya da kaftan olarak nitelendirilebileceğimiz kenarları bir sıra inci motifi işlemeli, kısa kollu bir giysi giymiştir. Kubaba'nın ayaklarında çarık bulunmaktadır. Kubaba'nın atrübüsü nar ve ayna olmakla beraber başındaki boynuzda tanrısalığı simgelemektedir. Kubaba genelde nar ve ayna ile tasvir edilse de bir elinde güvercin ve buğday başağı bulunan tasvirleri de vardır. Eser günümüzde Anadolu medeniyetleri müzesinde sergilenmekte olup M.Ö. 850-750 yıllarına tarihlenmektedir (Şekil 4).

5. Frigler

Anadolu'ya Balkanlar üzerinden gelen ve Hititlerin yıkılmasında rolü olan Frigler, M.Ö. 700'lerde de siyasi bir topluluk olarak ortaya çıkmışlardır. Hititler'in yıkılmasından sonra Anadolu'da hüküm süren siyasi boşluk, Frigler' in Anadolu'daki Ankara, Eskişehir, Konya, Afyonkarahisar ve Kütahya'yı kapsayan coğrafyaya hâkim olmalarına olanak sağlamıştır. Eski Frig yazıtlarında elde edilen bilgilerden en önemlisi, Tanrıça'nın Frigce adı olan "Matar" dır. Tanrıçanın adının ilk olarak MÖ 7. yy. ait, Frig (Phryg) yazıtlarında geçtiği ve kendisine Frig (Phryg) dilinde Matar, yani "Ana" diye hitap edildiği, aynı zamanda "Dağın Anası" diye de geçtiği bilinmektedir (Roller, 2004:22).

Frigler Anadolu Kültürüne kolay adapte olmuş ve Hititler'den devraldıkları Ana Tanrıça inanç sistemini kendilerince yeniden yorumlamışlardır. Geç Hitit'teki Ana Tanrıça Kubaba, Frig'de karşımıza Kybele olarak çıkmıştır. İki tanrıça birbirinin çağdaşdır. Bunun en güzel örneği Çorum'da ki Boğazköy Büyükkale' de bulunmuş Kybele heykelidir.

5.1. Tanrıça Kybele

Boğazköy Büyükkale'de 1960'larda ele geçen ve Ana Tanrıça Kybele'ye ait olduğu tespit edilen bu heykelin sadece baş ve etek kısmı ele geçmiş, gövde

kısmı bulunamamıştır. O nedenle Kybele heykeline restorasyonla gövde eklenmiştir. Ana Tanrıça Kybele, cepheden tasvir edilmiştir. Kybele'nin sağ yanında aulos çalan, sol yanında lir çalan iki figür bulunmaktadır. Bu müzik aleti çalanların, Ana Tanrıça Kybele'nin ayınlerinde görev alan müzisyenler olduğu düşünülmektedir. Kybele başında polos taşımaktadır. Alını çevreleyen nokta bordürle tepeye doğru genişleyen polosun altına yakın kısmındaki nokta bordürün üzerinden yaprak dilimleri bulunmaktadır. Bunun hemen üstünde yukarıya doğru genişleyen dört sıra halka bulunmaktadır. Bu halkaların üzerinde bir sıra damlayı andıran motif ve motifin üstünde yer alan unsurlar anıtsal bir yapıyı sembolize etmektedir. Başlığın altından her iki kulak hizasına kadar inen ve kulakta sonlanan dalgalı saç bulunmaktadır. Kybele iri badem gözlü ve elmacık kemikleri çıkık tasvir edilmiştir. Kybele'nin burnu tahrip olmuş çene kısmı belirgin ve güler yüzlü tasvir edilmiştir. Kybele'nin eteği sol yanda yatay piliseli ve dökümlüdür. Eteğin sağ tarafı dikey piliseli ve etek Kybele'nin ayaklarına kadar inmektedir. Etek ayakların ön kısmını açıkta bırakmıştır. Heykelin restorasyon gören gövde kısmı çıplak tasvir edilmiştir. Kybele, sağ kolunu dirsekten kırarak elini göbeğin üzerine doğru konumlandırmış ve elinde atrübüsü olan Tanrıça Kubaba'dan tanıdığımız narı tutmaktadır. Sol eli yine dirsekten kırılmış iki göğsün ortasında konumlandırılmış, başparmağı belirgindir. Kalkerden yapılmış, yüksekliği 126.cm olan ve M.Ö.6. yy. da tarihlenen bu heykel, Anadolu Medeniyetleri Müzesinde sergilenmektedir (Şekil 5).

6. Helenistik

M.Ö. 680'lerde Kimmer akınları sonucu Frig krallığının yıkılması, Ana Tanrıça kültürünün Lidya topraklarına kaymasına neden olmuştur ve Kibele ismini alan Ana Tanrıça, Anadolu'daki varlığını devam ettirmiş Helenistik ve sonraki dönemlerde de var olmuştur. Anadolu'daki önemli kült merkezlerinden biri olan Efes'i, Çelgin söyle yorumlamıştır; Hellenlerin koloni kurmasından önce Ephesos'ta Lelegler ve Karlar ikamet etmektedir. Hellenler yaklaşık olarak M.Ö. 10.yy'da Ephesos'a geldiklerinde kendilerinden önceki halkın taptığı bu tanrıçayı bulmuşlardır. Tanrıların anası olarak kabul edilmiş ve kültü birçok yörede yaygın olan bu tanrıçanın özelliklerini kendi tanrıçaları ile özdeşleştirmiş ve çok dinliliği (synkretizm) esas alıp tanrıçaya, Artemis ismi vererek tanrıçayı Hellenleştirmişlerdir (Çelgin, 1986:43).

6.1. Efes Artemisi

İzmir İli, Bergama İlçesindeki Pergamon Antik Kentinde, Ana Tanrıça kent kapıları koruyucusu, açık hava dağ tapınakları ve toplumda her kesimden insanın tapınım gösterdiği "Frigyalı (Phrygialı) Ana Tanrıça'nın" özelliklerini taşıması açısından önemlidir. Ancak ikonografik olarak Pergamon "Ana" tanrıçası, Hellenleşmiş bir form sergilemektedir. Anadolu ve Yunan özelliklerini harmanlayan Pergamon ikonografisi, Roma "Ana Tanrıçasını" büyük ölçüde etkilemiştir (Roller, 2013:249).

Pergamon' da yaklaşık 1.55cm uzunluğunda ele geçen "Ana Tanrıça" heykeli MÖ 2. yy.da tarihlenmektedir. Heykel beyaz mermerden yapılmış, Ana Tanrıça yüksek bir tahta oturur vaziyette tasvir edilmiştir. Ana Tanrıça'nın başında şehir surlarını simgeleyen bir polos (taç) bulunmaktadır. Polos'un üstünden başlayıp dizlerinin altına kadar inen, sağ kolu açıkta bırakan hymation (kadınlar ve erkekler tarafından giyilen dökümlü, bol pelerin benzeri giysi) ve göğsünün alt kısmından itibaren beline iyice oturan kemerli bir khiton (dikdörtgen bir kumaşın sağ ve sol tarafının dikilmesiyle oluşturulan, bazen de tek omuzu açıkta bırakacak şekilde diğer omuz üzerinde bağlanan ya da bir iğneyle tutturulan giysi) giymiştir. Şehir surlarını temsil eden polosun (tacın) altındaki saçları, ortadan ikiye ayrılmış, yoğun dalgalara sahip, kulağı açıkta bırakacak şekilde arkaya doğru taranmıştır. İki tutam saç, enseden boyun kısmına sağdan ve soldan inmektedir. Elinde atribüsü (simgesi) olan bir demet haşhaş tutamı bulunmaktadır. Sağ dirseğin üzerinde yılan biçimli pazubent bulunmaktadır. Sağ kolu dizinin üzerindedir. Sağ dizinin yanında ayakta başını tanrıçaya çevirmiş, ağzı açık aslan yer almaktadır. Kuvvetle muhtemel, Tanrıça'nın sol dizin yanında da ikinci bir aslan daha bulunmaktaydı, fakat heykel tahrip olduğu için aslan seçilememektedir. Tanrıça sol kolunu tahta dayamıştır. Bulunamayan sol elinde tahrip olmuş, atribüsü olan tympanonu (tef benzeri müzik aleti) büyük ihtimalle üstten tutuyordu. Sol elin alt kısmında üzüm yaprağı, çam kozalağı, buğday başağı gibi bereketi simgeleyen bitki demeti tutmaktadır. Tanrıçanın sol ayağı ileride, sağ ayağı geride birbirinden omuz hizasında ayrı durmaktadır. Kıyafetinin kumaşı bol kıvrım yapacak kadar dökümlüdür. Oturduğu tahtın sol kısmı kırık ve eksiktir ve heykel M.S.50-60 tarihlenmektedir. Helenistik dönemde görülüyor ki tanrıçanın atribüsü haşhaş ve tympanondur. Haşhaş biçim olarak nara benzemekte ve yine nar atribüsünde olduğu gibi bolluğu ve bereketi simgelemektedir. Tympanon ise Helenlerin, Frig kültüründen

etkilendiğinin en güzel örneğidir. Nitekim Frigli Ana Tanrıçanın yanında lir ve aulos çalan iki müzisyen bulunmaktaydı. (Şekil 6).

7. Doğu Roma (Bizans)

Küçük bir beylikten başlayıp güçlü bir imparatorluğa yükselen Roma kendinden önceki Yunan'dan etkilenmiş kendinden sonraki Bizans'ı diğer adıyla Doğu Romayı etkilemiştir. M.Ö753-M.S476 tarihlerini kapsayan Roma'nın Krallık, Cumhuriyet ve İmparatorluk süreci boyunca, Roma dini inancı ağırlıklı olarak Yunan Tanrılarına, Latince isimler vererek onları kendi panteonlarına katmışlardır. Yunan inancındaki Mars'ın Ares'e, Jüpiter'in Zeus'a, Terre/Tellus'un Gaia'ya, Ops'un Cybele-Rhea'ya dönüşmesi gibi. Doğu Roma yani Bizans İmparatorluğu Romanın doğu uzantısı olarak M.S 390'lı yıllarda tarih sahnesinde görülmeye başlanmış ve dini inanış olarak Roma'dan etkilenmiştir.

Anadolu hem, Yunan ve Roma çok tanrılı din sisteminin merkezi, hem de Hristiyan Doğu Roma İmparatorluğu yani Bizans'ın siyasi olarak en etkin olduğu bölge olmuştur. Anadolu ayrıca Hristiyanlığın yayıldığı ilk coğrafyalardan biri olması nedeniyle, Hristiyanlığın yayılmaya başladığı süreçte önemlidir. Fakat Anadolu'nun önemi yalnızca bununla kalmaz. Arkeolojik veriler, Anadolunun kültürel anlamda, tıpkı Kybele tasvirlerinin, Meryem Ana'ya dönüşmesi örneğinde görüldüğü gibi, aralıksız devam ettiğini göstermektedir. Bizans İmparatoru Theodosius' un (379-395) Hristiyanlığı resmi din ilan etmesiyle, Anadolu'daki binlerce yıllık Ana Tanrıça inancının sentezi olan Efesli Artemis, 1. yüzyılda Hristiyanlık dinini birinci elden yayan havariler ve bizzat dini tebliğ eden Hz. İsa'nın annesi gibi önemli simgelerle tanışmıştır. Bu süreçle başkalaşıma uğrayan Ana Tanrıça inancı, Hristiyanlık diniyle değişime uğrayıp yeni biçimlerle karşımıza çıkmıştır. Meryem Ana Kilisesi İzmir'in Selçuk ilçesinde yer almaktadır. Meryem Ana Evi olarak ta bilinen bu kilise, birçok Hristiyan için önemli bir inanç merkezidir. Papa 23. Johannes tarafından Meryem Ana Kilisesi, Hristiyan toplumu için hac yeri ilan edilmiştir. Meryem Ana Kilisesinde her yıl Ağustos ayında "Meryem Ana'nın Göğe Çıkma Bayramı" ayinleri yapılmaktadır. Kilisesinin Vaftiz havuzunun yanında, bronz bir Meryem Ana heykeli bulunmaktadır. Bronz Meryem Ana Heykeli'nin, 1867 yılında İzmirli dini bir cemaat tarafından Meryem Ana kilisesine hediye edildiği bilinmektedir.

7.1. Meryem Ana

Meryem Ana bu heykelde cepheden tasvir edilmiştir. Meryem Ana'nın başında bir polos (taç) bulunmakta ve saçları muhtemelen arkadan bağlanmıştır. Meryem Ana'nın saçları, kafanın yan taraflarından arkaya doğru tasvir edilmiştir. Meryem Ana'nın üzerinde ayaklarına kadar uzanan dökümlü bir elbise bulunmaktadır. Bu bol ve dökümlü elbisenin üzerine bel kısmında ince bir kemer bağlanmıştır. Meryem Ana başını hafif sağ öne eğmiş ve Meryem Ana'nın yüzü yere bakar vaziyette tasvir edilmiştir. Her iki kol aşağı doğru uzatılmış dirsekten küçük bir açıyla kırılarak basen hizasından hafif öne doğru uzatılmıştır. Eller açık vaziyette, parmaklar birbirine bitişik tasvir edilmiştir. Dökümlü kıyafeti ayakları üzerine düşmüş, ayaklarda sadece çıplak parmaklar görülebilmektedir. Dökümlü kıyafetinin üzerine başından kollara dökülmüş bir hymation giymiştir. Hymation yaka kısmında bir broş ile tutturulmuş ön tarafı açık bırakacak şekilde sırtından ayaklara kadar inmektedir (Şekil 7).

8. Orta Asya Türk Toplumunu

Anadolu'nun Türk vatani olması elbette ki kısa sürede sağlanmamıştır. Etnik ve demografik yapısının değişmesi birkaç asrı bulmuştur. İki yüz yıl boyunca Asya'dan Anadolu'ya yapılan Türk göçleri, bölgenin demografik yapısını Türkler lehine değiştirmekle kalmamış, kültürel yapısında da değişikliklere vesile olmuştur. Büyük Selçuklu ordusu ile Bizans ordusu arasında 1071 tarihinde, Malazgirt Ovası'nda gerçekleşen Malazgirt Savaşı, Türk Tarihi açısından bir dönüm noktasıdır. Böylece Anadolu kapıları Türklere açılmış, 1 yy. sonra Anadolu toprakları 1176 tarihinde gerçekleşen, Miryokefalon Savaşı ile birlikte tamamen Türk yurdu haline gelmiştir. Orta Asya Türkleri, göçle getirdikleri kültürlerini, her alanda devam ettirmiş, hem yaşadıkları coğrafyayı kendi kültürleriyle etkilemiş hem de mevcutta var olan kültürden etkilenmişlerdir. Bu durum Anadolu'nun yerli kültürüyle, göçle gelen Orta Asya Kültürü'nün birbirine karışıp zengin bir mozaik oluşturmasını sağlamıştır. Görülüyor ki, kültürün oluşturduğu birikimler inanç, mitoloji, gelenek, görenek ve sanat, kültürel aktarım yoluyla günümüze kadar ulaşmıştır. Orta Asya'da Umay Ana/ Umay Han formuyla yaşayan Ana Tanrıça inancı, Anadolu'da binlerce yıl öncesinde var olan Ana Tanrıça inancıyla benzerlikler göstermektedir.

Umay Han/Umay Ana ilk olarak Tonyukuk Yazıtları'nın otuz sekizinci satırında karşımıza çıkmaktadır. " Buralara kadar gelenler geliş zordu dediler, ama

zorluk hissetmediler. Tanrı Umay, Kutsal Yer ve Su ruhları bize yardım etti." (Tekin, 1994:16). Bir başka yazıt olan Kültigin Yazıtı'nın doğu cephesi ve otuz birinci satırında Gök Tanrıyı temsil eden tanrının eşi olarak söz edilmiştir: " Umay misali annem Hatun'un kutu sayesinde, kardeşim Kültigin erkeklik adını elde etti." (Tekin, 1988:17). Eski inanışlarda mevcut olan ad koyma geleneği bir erkeğin doğduğunda değil, o erkeğin kahramanlık yaratan bir iş yaptığında adının koyulduğu ve o erkeğin kahramanlık yapmasını sağlayan tek kişinin Umay olduğu inanışı yazıtlarda da görülmektedir. Bu nedendir ki Umay Han/Umay Ana çocukları koruyup, kollayan, yeryüzüne bereket getirip etrafa ışık saçan tanrıça olarak bilinmektedir. Çocuğu olmayan kadınlar ya da aileler, Umay Ana'ya kurban sunup dua etmektedir. (Karakurt, 2012:778). Orhun Kitabeleri'nde Umay dişi bir tanrıça olarak benimsenip tasvir edilirken, Yenisey Yazıtları'nda yer alan "Altın Köl" yazıtında: "Bu bizim adımız Umay beğdir." Diyerek Umay erkek adı olarak kullanılmıştır (Orkun, 1994:512). Söz konusu kadına ve özellikle erkeğe Umay adını koyma konusunu, Yaşar Çoruhlu normal sayıp, Umay'ın görevinin insanların doğumu olduğu ve erkek, kadın fark etmeksizin yüce bir ruhun adının her iki cinsiyete de koyulabileceğini söylemektedir (Çoruhlu, 2011:42). Divanü Lügati't Türk'teki inanışta, Umay Han'a inanıp, ona dua edildiğinde Umay'ın o aileye erkek çocuk verdiğine ve Umay'ın doğumda en son çıkan parça olan plasenta olduğu inanışlar arasında bulunmaktadır (Mahmud, 1985:127). Umay Han'ın her zaman çocuklarla olduğu söylenmektedir. Umay ne zaman çocukları bıraksın ve bu bırakılan süre uzun olursa, çocukların hastalandığına inanılmaktadır. Çocuğun uykudayken gülümsemesi Umay'ın onunla olduğunun inancından kaynaklanmıştır. (Patapov, 2012:339). Umay Han, Türk mitolojisinde doğum ve bereketin tanrıçasıdır. Uzun beyaz elbiseli, uzun saçlı hayal edilen Umay Han ya da Umay Ana'nın tasvirlerinde üç boynuz yer almaktadır. Bu boynuz tasviri Anadolu'daki Tanrı ve Tanrıça ikonografilerinde sıkça karşımıza çıkmakta bolluğu, bereketi ve gücü simgelemektedir. Anadolu Kültürü'nde de var olan, tanrı ya da tanrıçanın kutsal hayvanı kılığına girme, Umay Ana'da da bilinir. Umay Ananın kuş kılığında, dünyaya iyi ve güzel şeyler getireceğine inanılmıştır. Çünkü Umay Ana'nın kutsal hayvanı kuğu ya da Hüma Kuşudur.

Orta Asya toplumlarının sanatındaki konular, toplumun düşünsel ve yaşamsal yönlerini gösterir özelliktedir. Umay Ana ya da Umay Han, Orta Asya mitolojisinde doğumu ve bereketi, sembolize eder. Umay Ana hamile canlıları ve onların yavrularını korumakla görevlidir (Patapov, 2012:339). Umay Ana çocukların ve Hamile Kadınların, anne karındaki bebeklerin

koruyucusudur. Üç boynuzla tasvir edilen Umay Ana, bazen kuş kılığına bürünür. Bu kuşun Hüma Kuşu olduğu söylenir. Bazen de kuğu kılığına bürünür. Hamile kadınları ve anne karnındaki çocukları ve doğmuş çocukları korumakla görevlidir. Umay Ana zaman zaman yaşam ağacıyla sembolize edilir. Çocuğu olmayanlar kendisine kurban adarlar. Çoğu zaman çocuğu olmayan kadınlar bezden çocuk ve beşik yapıp dilek ağacına asıp, Umay Ana'dan yardım isterler. Gökyüzünde yaşayan Umay Ana, kuş kılığında yeryüzüne inerek yardım dağıtır.

8.1. Umay Ana Tasviri

Umay Ana ya da Umay Han heykelin başında polos bulunmaktadır. Polosun altına yerleşen bölümünde, alt alta 3 sura pul bulunmaktadır. Pulun üzerinde 3'lü boynuz olduğu düşünölen bir tasvir bulunmaktadır. Boynuzun sağa ve sola ayrılan kısmının yani 1. ve 3. boynuzun hemen altında papatya motifi bulunmaktadır. Bu papatya motifi ortada yer alan 2. Boynuz üzerinde, boynuzun yan boşluğunda kalan kısımda, sağda ve solda da bulunmaktadır. Anadolu'da Tanrıça Kubaba'nın polosunda da yer alan papatyanın, Umay Ana'nın polosunda da görölməsi dikkat çekicidir. Sanatsal eserlerde Umay Ana genellikle 3 boynuzla sembolize edilmişse de, bu sembol çiçeği andirdiği için bazen çiçek olarak ta yorumlanmıştır. Saçlar başlığın her iki yanından dalgalar halinde omuzlara inmiş, kulaklarında küpe bulunmaktadır. Boynunda boncuk dizilerinden oluşan kolye bulunmakta, kolyenin hemen altından elbiseye aplike edilmiş iki papatya bezemesi sarkar vaziyettedir. Üç yapraklı yoncaya benzeyen motif gerdanlık görünümü vermektedir.

Çekik gözlü, küçük burunlu, küçük ağızlı, dolgun yanaklı tasvir edilen Umay Ana'nın üzerinde, uzun kollu bir elbise bulunmaktadır. Elbisenin sol ve sağ kol, pazu kısmında dikdörtgen içerisinde birer kabartma bulunmaktadır. Elbisenin kol ve gövde kısmında radyal çift sıra noktali tezyinatlar bulunmaktadır. Elbisenin ön etek kısmında lotus çiçeği kabartması bulunmakta, lotus çiçeğinin hemen altında mavi zemin (kumaş) ve bu zeminde yan yana noktali dört dikey bölmeye birbirinden ayrılan 4 adet papatya bulunmaktadır. Bu papatya motifli mavi zemin, Umay Ana'nın içine giydiği bir elbise görünümü vermektedir. Sağ ve sol eli dirsekten gövdeye doğru bükölmüş, sağ el göğüs ortasında, sol el göbeğin üzerinde durmaktadır. İki göğsün ortasında duran sağ elinde, kılıcın baş kısmı, bebek başı ve kollarını andırmaktadır. Bahse konu kılıç avuç içinden aşağıya doğru uzanan kını içerisinde bulunmaktadır. Alçıdan yapılmış heykelde yer yer kırmızı yer yer

mavi renk kullanılsa da heykel genel itibariyle devetüyü rengindedir. Anadolu kökenli olup Selçuklu Dönemi'ne tarihlenen eser, Amerika'da Metropolitan Müzesinde sergilenmektedir. Bu heykelin uzunluğu yaklaşık 119 cm yüksekliğindedir (Şekil 8).

8.2. II. Umay Ana Tasviri

Alçıdan yapılmış Umay Ana heykeli, 12-13. yy. Selçuklu Dönemine tarihlenmektedir. Umay Ana *Türklere özgü kadim bir duruş ve oturuş şekli olan bağdaş kurmuş vaziyette kucağında bebekle cepheden tasvir edilmiştir ve Umay Ana ellerini iki dizinin üzerine koymuştur. Umay Ana çekik ve badem olarak nitelendirilebilecek gözlü, küçücük ağızlı, uzun siyah kaşlı, dolgun yanaklıdır. Umay Ana dirsek hizasından kolları açıkta bırakacak bir elbise giymiştir. Kolların dirsekteki bitim kısmı birbirini takip eden küçük yarım dairelerle süslenmiştir. Başlığın cephe kısmındaki 3 boynuzun hemen yanında yaprak motifleri bulunmaktadır. Başlığın altında alın kısmında dalgali saçları siyah tasvir edilmiştir. Başlığın sağ ve sol kısmından saçları göğüs hizasına inmekte ve saçlar siyah renktedir. Umay Ana dolgun vücutlu ve göbekli tasvir edilmiştir. Sol kolun üzerinde, kenarları bordo renkte ince çizgiden oluşan, kolu saran yatay bant bulunmaktadır. Boynunda boncuk dizilerinden oluşan bir kolye kolyenin ucunda ters lotus çiçeği bulunmaktadır. Başını Umay Ana'nın sol üst koluna dayamış ayakları sağ bacak üzerinde çapraz duran Umay Ana'nın kucağında oturur vaziyetteki bebek, sol kolunu yana uzatmış sağ kolunu göbeğinin altında tutmaktadır. Umay Ana'nın kucağındaki bebeğin, göbek deliğinden çıplak olduğu anlaşılmaktadır. Bebek bir başlık takmış ve tam olarak anlaşılmasa da bu başlığın alın kısmında ters lotus çiçeği motifi bulunmaktadır. Bebek çekik gözlü ve dolgun yüzlüdür. Dolgun vücutlu, kucağında bebekle oturur vaziyette tasvir edilen Umay Ana'nın bu tasviriyle Türk kadının güçlülüğüne, doğurganlığına, bereketine atıf yapılmıştır (Şekil 9).*

1. Çalışmanın Amacı

Türk tarihi boyunca kadınların hem sosyal ve siyasal hem de ekonomik hayatta öncü bir rol üstlendikleri gerek yazılı kaynaklar gerek mitolojiler, destanlar, efsaneler söylenceler gibi birçok unsurla karşımıza çıkmaktadır. Devlet kurulmasında önemli rol oynayan İlbilge Hatun, yönetilmesinde ise önemli rol oynayan Tomris Hatun, üstlendikleri görevle manevi olarak Ana Tanrıça Umay'a benzetilmiştir. Türk kadını kocalarının yanlarında olmadığı

süreçte ev, yaylak gibi alanların koruyuculuğunu üstlenmekle kalmamış, savaşlarda erkeklerle çarpışıp ok ve yay kullanmıştır. Türk Kadınının bu özelliği coğrafya değiştirdiğinde yok olmamış geninde var olan “Güçlü Türk Kadını” imgesini her zaman her coğrafyada ortaya koymuştur. Bunların en güzel örneği savaşa giden kocalarının ardından yurtlarını koruyan Selçuklu’ daki Bacıyan-ı Rum’lar, Osmanlı’daki cephede ve cephe gerisinde savaşan Şerife Bacılar, Kara Fatmalar, Çete Emir Aşşeler, Halime Çavuşlar vb. örneklerle çoğaltılabilecek güçlü Türk Kadınlarıdır. Bu çalışmada Türk Kadınında ki gücün kökenine inmek için, kavramsal olarak kadın incelenmiştir. Antik kaynaklar, arkeolojik ve epigrafik belgeler gösteriyor ki, Kadın var olduğu andan itibaren üreme özelliğinden dolayı Ana Tanrıça mertebesine kadar yükselmiştir. Anadolu’daki “Ana Tanrıçaların tarih öncesinden günümüze kadar nasıl geldiği, Ana Tanrıçaların özelliklerinin neler olduğu, Kültürel sistem çerçevesinde Anadolu ve Orta Asya’daki Ana Tanrıçaların benzerlikleri ikonografik olarak irdelenmesi, hem kültürün hem de tanrıça ikonografisinin bu bağlamda karşılaştığı etkileşim ve değişimin ele alınması amaçlanmıştır.

2. Literatür

Müze İhtisas kütüphanelerinde yayın taraması yapılmış, antik kaynaklar, arkeolojik ve epigrafik belgeler doğrultusunda çalışmanın ana taslağı hazırlanmıştır. Ayrıca çalışma konusunda çok sayıda antik kaynak, makaleler ve tezlerden faydalanılmıştır.

3. Metodoloji

Özü itibarıyla çalışma her ne kadar arkeolojik bir çalışma olsa da, günümüz kadınına, kadın tarihine, kadın giyimine ayna tutması açısından hem arkeolojik, hem çağdaş sanatsal ve hem de kültürel bir çalışma özelliği taşımaktadır. Çeşitli İhtisas Kütüphanelerinde yayın taraması yapılmış, antik kaynaklar, arkeolojik ve epigrafik belgeler doğrultusunda çalışmanın ana taslağı hazırlanmıştır. Çalışmada gelişim, farklılaşma etkileme ve etkilenme analizleri yapılmıştır.

4. Bulgular ve Tartışma

Çalışmada kadına atfedilen estetiğin kökenine inilmiş, var olduğu günden itibaren her coğrafya toplum ve kültürde doğurma özelliğinin ayrıcalıklı bir konuma erişmesine vesile olduğuna belgelerle değinilmiş, bu özelliğin

kendisini bereket bolluk üreten, bazen koruyan, bazen yardım eden kültürel bir kimlikle farklı dönemlerde ve coğrafyalarda var olması incelenmiştir. Bu incelemenin sonucunda kadının var olduğu günden bugüne, özel bir estetik anlayışla insanın beyninde varoluşunun, sanata nasıl yansıdığı belgelenmiştir. Bu belgeler doğrultusunda ikonografik çözümlere gidilmiştir. Bu ikonografilerin bazen ayırt edici bazen benzeyen, bazen etkileyen, bazen de etkilenen özellikleri gösterilmiştir. Böylece Ana Tanrıça Kültü’nün, dünyanın farklı coğrafyalarında farklı kültürlerinde yayılım gösterme sebepleri anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Sonuç

Kökene Prehistorik Dönemlere kadar uzanan “Ana Tanrıça” Kültü, değişen dönem ve medeniyetlere karşın varlığını çağlar boyu sürdürmeyi başarmıştır. Hiçbir tanrı, Ana Tanrıça kadar geniş bir inanç alanına sahip olmamıştır. Anadolu ve yakın çevresinde farklı dönemlerde, farklı kültürlere kolayca adapte olabilen bir tanrıça olarak karşımıza çıkan Ana tanrıça, külte dâhil edilen yeni özellikler olsa da, asla yerel kimliğine ait bereket özelliğini kaybetmemiştir. Anadolu’ya Orta Asya’dan gelen Ana Tanrıça Umay Ana/ Umay Han, bolluk, bereket, yardımseverlik, koruyuculuk kültürünü halk arasında devam ettirmiş, adına adaklar adanıp dualar edilmiştir. Her ne kadar ikonografik olarak Arkeolojik dönemler içerisinde farklılıklara sahip olsalar da, toplumların Ana Tanrıçalara yüklediği anlam hep aynıdır. Ana Tanrıçalar var oldukları toplumlarda hep bolluk, bereket, üreme, koruyucu, yardımsever özellikleriyle tanımlanmıştır.

Yararlanılan Kaynaklar

Çelgin G.(1986:43) Eski Yunan Dininde ve Mitolojisinde Artemis. Çelgin G. Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Çoruhlu.Y.(2011: 42).Türk Mitolojisinin Ana Hatları, Kabcacı Yayıncılık, İstanbul.

Karakurt, D. (2012: 778). Türk Mitoloji Ansiklopedisi, Vikipedi.

Mahmud,K.(1985:127).(B.Atalay Çev.).Divan-ı Lügat-it Türk, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Orkun, Hüseyin Namık (1994:512). Eski Türk Yazıtları, TDK Yayınları, Ankara.

Patapov, P.L. (2012: 339).(M.Ergün Çev.) Altay Şamanizmi, Kömen Yayınları, Konya.

Roller, Lynn E.,(2004:22) Ana Tanrıça’nın İzinde Anadolu Kybele Kültü,(Çev.: Betül Avuç), Homer Kitabevi, İstanbul.

Roller, L.E., (2013:249). Ana Tanrıça'nın İzinde Anadolu Kybele Kültü. (Çev. B. Avunç). Alfa Yayınları 1. Basım. İstanbul.

Tekin,T.(1994:16). Tunyukuk Yazıtları, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Tekin.T.(1988:17). Orhon Yazıtları, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Yıldız, S. & Turamberk-Özerden, S.(2017). Anadolu'da Ana Tanrıça Kültü. (Sosyal Ve Liberal Bilimlerde Yeni Yönelimler-2 Gece Kitaplığı, Ankara.

Şekiller



Şekil 1: Willendorf Venüsü



Şekil 2: Oturan Ana Tanrıça



Şekil 3: Yazılıkaya Kabartması Tanrıça Hepat



Şekil 4: Tanrıça Kubaba



Şekil 5: Tanrıça Kybele



Şekil 6: Tanrıça Artemis



Şekil 7: Meryem Ana



Şekil 8: Umay Ana



Şekil 9: Oturan Umay Ana



IV. OTURUM



SARAYLI BİR NAKKAŞ'IN KIYAFET ALBÜM YAPRAKLARINDA KADIN İMGESİ: GİYİM VE GELENEK

Özet

Kıyafet albümleri, Avrupa'nın Osmanlı toplumuna ve kültürüne olan merakının bir getirisidir. Çoğunlukla özel siparişle üretilen kıyafet albümleri genellikle elçilerin, ülkelerine döndüklerinde hükümdarlarına sundukları kıymetli hediyeler arasındaydı. Bu albümler, ya da bu albümlerden çıkma tek yaprak imgeler dünyanın çeşitli yerlerinde pek çok koleksiyon içerisinde yerini almıştır. Genellikle 17. yüzyılda yaygınlaşan çoğunlukla saray dışındaki atölyelerde üretilmiş olan kıyafet albümlerinden biri bugün Paris Bibliothèque Nationale de France koleksiyonunda (N.Od.7) bulunan 1688 tarihli kıyafet albümü Saray nakkaşhanesi mensubu olan Musavvir Hüseyin İstanbullu tarafından hazırlanmıştır. Albüm de imza bulunmaz ancak İstanbullu'nun imzalı bilinen diğer işleriyle kıyaslandığında üslup ve teknik olarak albüm ona atfedilmektedir. Bahsi geçen albüm içerisinde 60 adet resim bulunmaktadır. 1688 tarihli ana albüm ve 1720 tarihli ikinci albüm içerisindeki 20 adet kadın tasvirleri bu çalışma kapsamında, kadın imgelerinin tasvir edilme tarzı, kadının dönem içerisindeki sosyo- kültürel bağlamıyla eşleştirilmesi ve giyim kuşam okuması yapılması kapsamında irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Kıyafet Albümleri, 17. yüzyıl, Kadın, Hüseyin İstanbullu.

GÖKÇE ORUÇ

UZMAN SANAT TARİHÇİ, HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

WOMEN DEPICTED IN A CLOTHING ALBUM MADE BY A MINIATURE ARTIST OF THE OTTOMAN PALACE: CLOTHING AND TRADITION

Abstract

Costume books are a tribute to Europe's curiosity about Ottoman society and culture. Albums of clothes, mostly produced upon special order, were often among the precious gifts that the Envoys offered to their rulers upon their return to their country. These albums, or images depicted on single pages thereof can be seen in many collections in various parts of the world. One of these clothing albums, which were usually produced in workshops outside the palace and became widespread in the 17th century, was prepared by Musavvir Hüseyin İstanbuli, a miniature artist of the Ottoman Palace in 1688. This album is now part of the collection of the Bibliothèque Nationale de France (N.Od.7) in Paris. There is no signature on the album, but when compared to other known works of İstanbuli, the album is attributed to him both in stylistic and technical terms. This album features 60 pictures. The present study examines pictures of 20 women featured in the main album dated 1688 and the second album dated 1720. The analysis is based on the way women are depicted depending on criteria such as their socio-cultural background and the period they lived in.

Keywords: Clothing Albums, 17th century, Woman, Hüseyin İstanbuli.

1. Giriş

Araştırmaya konu edilen kıyafet albümlerinin bu çalışma kapsamında seçilmesinin iki önemli nedeni vardır. Öncelikli olarak söz konusu albümlerin bir saray nakkaşı tarafından yapılması ve bu albümlerin içerisinde toplam yirmi adet kadın imgesinin bulunmasıdır. Grup halindeki tasvirlerde haseki sultanları aktarıyor olması, saraydan ipuçları sunması adına da oldukça kıymetlidir. Kadın kavramının oldukça mahrem sayıldığı bir devlet olan Osmanlı toplumunda, yabancı ressamın resimleri ve gravürleri dışında saray nakkaşlarının ya da çarşı ressamlarının ürettiği tasvirlerde karşımıza çıkan kadın imgeleri dönemin ruhunu anlamamız açısından ekstra önem taşımaktadır. Aynı kişiye atfedilen bu iki albümden tespit edilen yirmi adet kadın imgesinde farklı etnik kimliğe sahip kadınlar, haseki sultanlar, saray görevlileri gibi toplumun içerisinde farklı kesimden pek çok kadınla karşılaşırız. Bu okumanın yapılması literatür açısından kadının konumu anlamak ve tasvirlerle belgelemek adına oldukça önemlidir.

1.1. İstanbul Sanat Ortamı ve Kıyafet Albüm Geleneği

17. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupalı devletler için önemini hem siyasi hem kültürel olarak artmaya başladığı dönemdir. Bu dönemde, Avrupa ülkelerinden Osmanlı devletine gelen elçilik heyetlerinde ve gözlemcilerinde artış olmaya başlamıştır. Çeşitli bilim adamları ve askerlerden oluşan, Osmanlı devleti ve kültürü ile ilgili bilgi toplamakla görevli elçilik heyetlerinin amaçları şüphesiz daha çok politik ve askeri nedenlerle ilişkiliydi (Soysal,1999:3). Ancak, heyetler hazırladıkları raporlara, ülkenin doğasına, coğrafyasına, tarihine, ticaretine, dinine, etnik topluluklarına, törelerine, kıyafetlerine ve yaşam tarzlarına ilişkin bilgiler eklediler. Bu durumda kendi ülkelerine döndüklerinde bu raporlara, hazırlanan kitaplara büyük merak uyanmasına yol açtı. Bu gelenek giderek evrilererek devam etti. Hem payitahtın bulunduğu hem elçilerin konakladığı İstanbul, Osmanlı İmparatorluğunda sadece siyasetin değil, ticaret ve sanatın da merkezi konumuna geldi. İstanbul sanat piyasasının bu kadar canlı ve renkli kalmasının sebeplerinden biri de Avrupalı elçiler ve maiyetleri gibi yabancı sanatçıların ve tüccarların da Galata ve Pera çevresine yerleşmeleridir (Tabakoğlu, 2013:339).

1 Murakka: Hazırladığı dönemin ve geçmişin ünlü hattatlarının, musavvir ve müzehhiplerinin, kâğıt oyma sanatçılarının tek yapraklar halinde olan çalışmalarını bir cilt içinde toplayan bir tür kitaptır.

Tek veya grup halinde figür resimlerinin bulunduğu albümler (murakkalar)¹ Osmanlı kültüründe 15.ve 16. yüzyıllardan itibaren görülmeye başlamış, 17. yüzyılda yaygınlaşarak devam etmiştir. Albümler, içerdikleri resimlerin bir metne bağlı olmamasıyla el yazma kitaplardan ayrılırlar. Osmanlı sarayında tek figür betimlerden oluşan albüm yapımı I. Ahmet (1603-1617) döneminden itibaren yaygınlaşmıştır.

Kıyafet Albümlerinde genellikle figürler boş bir zemin üzerine yerleştirilerek statülerine göre giyinmiş halde ve bazen bir işle meşgul olurken aktarılırlar. Sayfaya eklenmiş birkaç farklı dilde kısa açıklamalar bulunur. Kıyafet Albümleri genellikle yapıldığı dönemde hüküm süren Osmanlı Padişahının resmi ile başlar ve arkasından devletin ileri gelenlerinin resimleri ile devam eder. Sokak satıcıları, köleler, hanım Sultanlar, cariyeler, deliler, dervişler gibi pek çok konuyu barındıran bu albümler zengin bir resim repertuarına sahiptir.

1.2. Hüseyin İstanbuli ve Kıyafet Albümleri

Hüseyin İstanbuli, IV. Mehmet ve II. Süleyman (1678-1691) dönemlerinde sarayda etkin bir nakkaştır. 16. yüzyılda imar faaliyetleri hızla gelişen Edirne, Balkan cephesine olan yakınlığının da etkisi ile 17. yüzyılla birlikte önemini arttırmış padişahlar uzun süreli hatta daimî olarak Edirne sarayında ikamet etmişlerdir. Özellikle IV. Mehmet dönemiyle beraber Edirne siyasetin ve sanatın ikinci başkenti olmuştur. (Osman,1989: 21-40). Ancak ne yazık ki Edirne sarayından az sayıda eser günümüze ulaşmıştır. (Osman,1989:21-40). Çünkü; Edirne sarayının 1745 yılında geçirdiği yangın ve 1751 yılında Edirne'de meydana gelen depremle sarayın büyük ölçüde tahrip olması gösterilebilir (Osman,1989: 21-40). Edirne sarayında görev yapan nakkaş grubu içerisinde Hüseyin İstanbuli de yer almış olmalıdır (Bağcı vd. 2006: 239). Bazı eserlerini Musavvir Hüseyin İstanbuli olarak imzalamıştır. Bu imzanın bir amacı Edirne sarayında çalışsa da aslında İstanbullu olduğuna vurgu yapmak istemesinden kaynaklanıyor olarak yorumlanabilir. Yaşamıyla ilgili detaylı bilgi yoktur. Hüseyin İstanbuli imzasını attığı *Silsilenameleri* ve imzası bulunmasa da diğer eserleriyle üslup özellikleri karşılaştırıldığında kendisine ait olduğunu düşündüğümüz kıyafet albümleri bulunur (Bayram, 1981:40). Ayrıca günümüzde İstanbul Üniversitesi Nadir eserler Kütüphanesinde

yer alan bir albüm içerisinde ona ait olabileceğine inandığımız tek yaprak resimleri bulunmaktadır.

N. Od.7 numaralı ana albümün, Fransız diplomat Pierre de Girardin'in 1686-1688 yılları arasında İstanbul'da kaldığı zaman içerisinde XIV. Louis'e (1643-1715) II. Süleyman'ı (1687-1691) haremینی, sarayını ve Osmanlı devletini tanıtmak için sipariş edip XIV. Louis'e hediye etmiş olabileceği düşünülür (Oruç, 2018: 47).

N. Od. 7 numaralı 1688 tarihli albüm 60 resim içerir ve boyutu yaklaşık olarak 25. 3 cm x 12.5 cm'dir (Versailles,1999:113). Resimlerin bir ön sayfasında veya bir arka sayfasında tasvirle ilgili, statüsünü belirten veya görev tanımını içeren Fransızca açıklamalar bulunmaktadır (Oruç, 2018: 47).

Albüm resim programı içerisinde, II. Süleyman, sadrazam, kazasker, müftü, diğer saray görevlileri, Haseki Sultan, hokkabazlar, genç kadın ve erkek tasvirleri, aşçı, mandıracı, sebilci, berber gibi çeşitli meslek gruplarının tasvirleri, farklı mezheplere mensup din adamları ve Mevlevi, Bektaşî, Gülşeni, Özbek ve seyyah dervişler yer almaktadır.

N. Od. 6 numaralı albüm içerisinde ise 49 resim yer alır. Bu albüm de yaklaşık olarak diğer albümle aynı boyutlardadır. Bu albümde diğerine göre daha az açıklama yer alır. Tasvirlerin üstünde Osmanlıca ve Fransızca kısa açıklamalar bulunmaktadır. Albümler Fransız kraliyet kütüphanesi (Bibliothèque Royale) koleksiyonuna eklenmiştir.

2. Literatür

Çalışma kapsamında söz konusu albümleri ilk olarak gün yüzüne çıkartan Süheyl Ünver'in (1999) Paris'de bulunduğu dönemde yaptığı çalışmalara değinmek gerekir. Hüseyin İstanbulî'ye atfedilen Paris koleksiyonunda yer alan kıyafet albümlerini tanıtarak, N. Od. 6 numaralı kıyafet albümünün resimlerini siyah beyaz olarak kataloglamıştır. Bu kıyafet albümleriyle ilgili ilk çalışmayı yapan ve resimleri Hüseyin İstanbulî'ye atfeden araştırmacı Ünver'dir.

Osmanlı resim sanatıyla ilgili çalışmalarda Kıyafet albümlerine sıkça değinilmektedir. Kıyafet albümleri çalışılırken öncelikle albümlerin üretim süreci aydınlatılmaya çalışılmıştır. Albüm üretim hakkında ve albüm yapan ressamlarla ilgili olarak Metin And (1985), tarafından ilk kez çarşı ressamları

sıfatı kullanılmış ve terminolojiye eklenmiştir. Metin And, Kıyafet albümleriyle ilgili çalışmaların öncüsü sayılmaktadır.

Günsel Renda, (1998), Nermin Sinemoğlu (1991), Majda Tadeusz (2006), 17. yüzyıl kıyafet albümlerini tanıtan önemli araştırmacılar arasındadır. Günsel Renda, özellikle 1640- 1660 yılları arasında üretilen kıyafet albümlerini üslup özellikleri açısından kıyaslamıştır.

Leslie Schick (2003), Osmanlı Kıyafet Albümlerini belirli bir kültürel ve politik bağlama oturtmuş ve kıyafet albüm geleneğinin çıkış noktasını tartışmıştır.

Nurdan Küçükasköylü (2010), doktora tezinde 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başına tarihlenen kıyafet albümlerini üretim- bağlam kapsamında ele almış ve incelemiştir.

Ayrıca, Fenerci Mehmed kıyafet albümü, Jean Baptiste Vanmour kıyafet albümü ve Dalvimart kıyafet albümü gibi bazı kıyafet albümlerinin de tıpkı basımı yapılan önemli yayınlar arasındadır.

3. Metodoloji

Çalışma 17. yy. ait iki kıyafet albümü içerisinde tespit edilen kadın imgelerinin analiz edilip, incelenmesiyle gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında, detaylı literatür taraması yapılmasının ardından söz konusu albümler şu an yer aldığı koleksiyon olan Paris Bibliothèque Nationale de France koleksiyonundan temin edilmiştir. Ardından konuyla ilintili olabileceği düşünülen diğer koleksiyondaki tek nüsha ve albümlere ulaşılmıştır. Çalışmanın konusunu oluşturan kıyafet albümlerinin açıklamaları Osmanlıca ve Fransızca olduğu için albümlerin transkripsiyonu yapılmıştır. Dönemin gelenek, resim ve üslup bağlamına oturtularak kadın imgelerinin analizi yapılmıştır.

4. Bulgular

Çalışmaya konu edilen Kıyafet albümlerinde 20 adet kadın imgesi bulunmaktadır. Burada hepsine yer verilememiştir. Kadın tasvirlerin hakkında genel olarak elde edilen bulgular şu şekildedir; N. Od. 6 numaralı albümde kadın tasvirleri artmış ve çeşitlenmiştir. Haseki Sultan tasvirinin dışında, nakış işleyen, öreke işleyen, çocuğu ile yolda yürüyen, eşi- çocuğu ile birlikte bir yere giden, müzisyenler, Müslüman, Yahudi ve Rum kadınları bulunmaktadır. Rum kadınının elinde şarap kadehi ve şarap testisi

bulunmaktadır. Bu durumu sanatçının bu albümü Avrupalı bir alıcı için yaptığına kanıt olarak gösterebiliriz. İkonografik öge seçimlerinde özgür bırakıldığını düşünebiliriz. İki albümde de Haseki Sultan tasvirlerinde sultan kahve içmektedir. Bu ikonografi de bilinçli bir tercih veya istek doğrultusunda yapılmış olabilir. İstanbul'un kıyafet albümleri içerisinde ki kadınların Avrupalı alıcının isteği doğrultusunda çekici ve dişi özellikleri ön planda tutularak yapıldığı öne sürülmektedir (Majer,1999:463). Fransa kralının kadınlara karşı duyduğu ilgi albüm resimlerindeki kadın figürlerin daha canlı ve çekici yapılmasını sağlamış olabilir (Majer,2000:345).

Şekil 1: N.Od.7, 19.y,19a, *Coutoudgi Caden. Kutucu Kadın* tasviri saray mensubu bir kadın imgesidir. Haseki sultanın mücevher kutusunu taşıyan görevlidir. Tasvir giyim-kuşam geleneği bakımından da oldukça gerçekçi tasvir edilmiştir. Hotoz tarzda yemeni ile yapılmış başlığı, ayak bileklerine kadar inen derin göğüs dekolteli kaftanı ve iç elbisesi kaftanının üzerindeki motifler Kemer ve kemerine tutturduğu mendil ile haseki sultan'ın yakınında olabilecek şık görünümlü bir Osmanlı kadınıdır (Oruç,2016:37).

Şekil 2: N.Od.7, 20.y, 20a, L" *Affeki Sultane ou Premiere Femme du Grand Seigneur*. Haseki sultan tasvirinde ise bir oda kesiti içerisinde haseki sultan ve hizmetlisi aktarılmıştır. Haseki Sultan tipik Osmanlı kıyafetleri içerisinde. İç şalvarı, iç elbisesi, çiçek desenli derin göğüs dekolteli kaftanı, altın kemeri ve kürk detaylı kaftanı. Başlıklarda ise yönetim katına ait olan sorguçları ve mücevher detayını görüyoruz. Aynı şekilde figürün bilezik, gerdanlık gibi ayrıntılarının çizimide unutulmamış. Hizmetli tasvirinde de aynı şekilde uzun, dekolteli bir dış elbise, hotoz tarz yemeniden oluşturulmuş bir başlık görülmektedir. Tasvirdeki yelpaze ve detayı da 17. ve 18. yüzyılda özellikle haseki sultanlara ait bir mücevher ve aksesuar detayıdır (Oruç,2016: 37).

Şekil 4: N.Od.7, 22.y, 22a, *Kiaia Caden. Daye Kadın* tasviri saray içerisinde önemli görevi bulunan haseki sultanın sağ koludur. Bu albüm içerisinde de tüm ihtişamı ile aktarılmıştır. İç elbisesi, dış elbisesi ve kürk detaylı kaftanı ile diğer kadın üyelerden ayrı bir konumu ve yeri olduğunu hissettirir. Görev ve statüsünün önemine vurgu yapmak için hem başlığını belirginleştirilmiş hem de eline mücevher detaylı küçük bir yelpaze eklenmiştir. Tasvirin altında Daye'nin göreviyle verilen bilgiler de oldukça ilginçtir. Öldürülen kişilerin mal varlığının ona kaldığı yazılmış ve bu yüzden genel de sarayda boğazla öldürülüyor diye eklenmiştir.

Şekil 7: N.Od.6, 3.y, *Sazandeler* tasvirinde çalgı çalan kadınlar betimlenmiştir. Tipik kıyafetleri içerisinde bir eğlence anını aktaran görselde figürler tipik kadın kıyafetleri ile aktarılmıştır. Derin göğüs dekolteli elbiseleri ve başlıklarıyla aslına uygun şekilde imgelenmişlerdir.

Şekil 8: N.Od.6, 4.y. *Haseki Sultan* tasvirinde bu sefer haseki sultan odasının daha detaylı ve derinlik katılarak kalabalık maiyeti ile tasvir edilmiştir. Bir önceki albüm de gördüğümüz kutucu kadın imgesine bu sefer bu kalabalık tasvirde rastlıyoruz. Haseki Sultan merkezde tüm ihtişamı ile bizi karşılamaktadır. İç şalvarı, dış elbisesi, kürklü kaftanı, görkemli başlığı ve mücevherleri ile gerçekçi bir üslup ile tasvir edilmiştir. Oda da bulunun maiyeti içinde aynı durum söz konusudur. Hotoz tarz bağlanmış başlıkları derin göğüs dekolteli elbiseleri ile biri yelpazesini sallarken biri Sultan'ın mücevher kutusunu tutmaktadır. Burada birde saray görevlilerinden olan hadım ağa (harem ağası) tasvirini görmekteyiz.

Şekil 9:N.Od.6, 32.y, *Kuilu roum auret, ou Pisanne Greque. Köylü Rum avratı ve ya Yunan köylüsü* tasviri oldukça ilginçtir. Elinde şarap kadehi tutan etnik kıyafetleri içerisinde bir kadın figür vardır. Osmanlı kadınından alışık olmadığımız tarzda saçına attığı örtüsü, elbise ve yelekten oluşan kıyafetiyle kendi yöresinin tarzını yansıtmaktadır. Elinde şarap kadehi tutması ise bu albümün yabancı bir alıcının isteği doğrultusunda hazırlandığının önemli verileri arasındadır.



Şekil 1: N.Od.7, 19.y,19a, *Coutoudgi Caden. Kutucu Kadın*

19.y, 19b, imgenin açıklaması:

„*Coutoudgi Caden,ou celle qui gadre les pierreries de la Sultane*”

„*Valide sultanın mücevher kutusunu taşıyor.*”



Şekil 2: N.Od.7, 20.y, 20a, L" Affeki Sultane ou Premiere Femme du Grand Seigneur. Haseki sultan

20.y,20b, imgenin açıklaması:

„L" Affeki Sultane ou Premiere Femme du Grand Seigneur La premiere qui a des Enfants masles devient Affeki Sultane. Elle est assise sur un Sofa.”

„Haseki Sultan veya Padişahın birinci en önemli eşi, ilk erkek çocuk doğuran kadına verilen unvan ve divanda oturur.”



Şekil 3: N.Od.7, 21.y, 21a, Chingui. Çengi

21.y, 21b, imgenin açıklaması:

„Chingui ou Joüeuse d" instrumens v Danseuse qui sert au divertissement de la Sultane v du Grand Seigneur.”

„Çengi, enstürman çalar ve dans eder hanım sultan ve padişahın eğlencesine hizmet eder.”



Şekil 4: N.Od.7, 22.y, 22a, Kiaia Caden. Daye Kadın

22.y, 22b, imgenin açıklaması:

„Kiaia Caden ou Celle qui commande generalement toutes les Esclaves du Haren ou apartement des Fammes. Jamais elle ne sort du Serail, ou on l" etrangle, ou elle meurt de sa mort partce qu"ordinairement elles ont amasse de grands biens en beritant des Esclaves qui meurent.”

„Daye kadın, haremdeki tüm kölelerin başındadır. Asla saraydan çıkmaz. Kölelerin tüm mal varlığı öldüklerinde bu kadına kalıyor, bu sebeple de genellikle boğazlanarak haremde öldürülüyor.”

„Une femme qui va a" la Mecque qui est le Lieu Saint des Tures, ou ils sont obligez d" aller une fois au moins en leur vie.”

„Mekke"ye giden bir kadın, Mekke Türklerin kutsal toprağıdır, herkesin ölmeden önce bir kez gitmesi gerekir.”



Şekil 5: N.Od.7, 55.y.55a, Femme Turquesque, Türk kadını

55.y,55b, İmgenin açıklaması:

„Femme Turquesque, allant par la ville celles qui ont le bandeau noir sont marriees, v les fulles le portent blanc”

„Şehre giden bir Türk kadını. „Evli kadınlar siyah, bekâr kızlar beyaz peçe takar.”



Şekil 6: N.Od.7, 58.y.58a,
Femme Juifves. Yahudi kadın



Şekil 7: N.Od.6, 3.y, Sazandeler



Şekil 8: N.Od.6, 4.y. Haseki Sultan



Şekil 9: N.Od.6, 32.y, Kuilu roum
auret, ou Paisanne Greque. Köylü
Rum avratı veya Yunan köylüsü

Sonuç

Kıyafet albümlerindeki resimler ve resimlerle ilgili açıklamalar da Avrupalı alıcının, Osmanlı dünyasında en çok merak ettiği ya da dikkatini çeken durumlar çerçevesinde şekillenir. Od.7 numaralı kıyafet albümünde, Padişah, vezir, saray görevlileri, kadın ve erkekler, din adamları, hokkabazlar, dervişler, bir mekân kesiti içerisinde betimlenmiş iki genç âşık gibi pek çok kesimden insana ait tasvirlerin yer aldığı klasik bir resim repertuarı vardır. Ancak bunlara ek olarak N.Od.6 ile beraber incelendiğinde toplam 20 adet kadın imgesi barındırmaktadır. Albümlerin Hüseyin İstanbulî tarafından

resmedilmiş olmasının heyecan verici taraflarından biri İstanbul sanat ortamı içerisinde saray nakkaşhanesi mensubu sanatçıları çalıştığı düşünülmesi olmuştur. Ayrıca saray ortamı içerisinde bir sanatçının saray görevlileri, haseki sultan gibi tasvirleri yapması döneme tanıklık yapmak adına günümüzden bakmak adına oldukça önemlidir. Bunlar dışında, yol da çocuğu ile yürüyen bir kadın, deve üzerinde Mekke'ye seyahat eden bir kadın, saz çalan, ip eğiren bir kadın, kocasıyla beraber bir kadın gibi farklı şekillerde de kadınları tasvir etmesi bu kıyafet albümünü kadın imgeleri açısından ilginç kılmaktadır. Tasvirler detaylı incelendiğinde kıyafetlerinde dönemin giyim geleneğine uygun tasvir edildiği gözlemlenmektedir. Hatta bir tasvirde evli kadınların siyah, bekar kızların beyaz peçe taktığı bilgisi bile tasvire eklenmiştir.

İstanbulî'nin Avrupalı müşteriler için yaptığı resimlerde, Avrupa resim diline daha yakın çalıştığını düşündürür. Avrupa resim dilini bildiği bazı tasvirlerinde uyguladığı derinlik etkisi ve ikonografik öğelerden anlaşılmaktadır. Örneğin; N. Od. 6 numaralı albümdeki Haseki Sultan tasvirinde de, sultan bir mekân içerisine yerleştirilmiş ve mekânın penceresinden görünen doğa kesiti arkaya doğru uzayarak ve derinleşerek aktarılmıştır.

17. yy. sonlarından bir bölüme bu albüm yaprakları aracılığıyla yolculuk yapma imkânı buluyoruz.

Yararlanılan Kaynaklar

And, M. (1985). "17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları", Tarih ve Toplum, 16, 40-45.

Bağcı, S.; Çağman, F.; Renda, G.; Tanındı, Z. (2006), Osmanlı Resim Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Bayram, S. (1981). "Musavvir Hüseyin Tarafından Minyatürleri yapılan ve halen Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinde muhafaza edilen silsile-nâme", Vakıflar Dergisi, 13.

Küçükhasköylü, N. (2010). Osmanlı Kıyafet Albümleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Majer, H. (1999). "Individualized Sultans and Sexy Women". The Works of Musavvir Hüseyin and their East-West Context, Art Turc. 10th International Congress of Turkish Art/10^e Congres International d'art Turc, Geneve-Geneve, Geneve.

Majer, H. (2000). "Yaygınlaşan Gelenek (1600-1700): Yeni Yaklaşımlar", Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman, İş bankası Yayınları, İstanbul.

Osman, R. (1989). Edirne Sarayı, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

- Oruç, G. (2018). İstanbul'dan Paris'e Hüseyin İstanbuli'ye Atfedilen Kıyafet Albümleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Oruç, G. (2016). "Levni, Buhari ve Vanmour Osmanlı'da Kadın Modası", Genç Sanat Dergisi, 249, 36-41.
- Renda, G. (1998). "17. Yüzyıl'dan bir Grup Kıyafet Albümü", 17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı, Sempozyum Bildirileri, 153-178, Sanat Tarihi Yayınları, İstanbul.
- Schick, L. (2003). "Osmanlı Kıyafet Albümleri", Toplumsal Tarih, 116-121.
- Sinemoğlu, N. (1996) "Onyedinci Yüzyılın İlk Çeyreğine Tarihlenen Bir Osmanlı Kıyafet Albümü", Oktay Aslanapa Armağanı, 169-182, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Soysal, İ. (1999), Fransız İhtilali ve Türk- Fransız Diploması Münasebetleri (1789-1802), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara
- Tabakoğlu, A. (2013). "Osmanlı Klasik Döneminde İstanbul'da Dış Ticaret", Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu, 320-354, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi yayınları, İstanbul.
- Versailles. (1999). "Topkapı a Versailles. Tresors de la Cour ottomane", Sergi Kitabı, Musee national des chateaux de Versailles et de Trianon, Paris.



ULUUMAY VAKFI OSMANLI HALK KIYAFET VE TAKILARI ÖZEL KOLEKSİYONUNDAKİ KIYAFETLERİN TARİHSEL KÖKENLERİ VE BİRLİK İÇİNDEKİ ÇEŞİTLİLİĞİ

FEYZA ULUUMAY GÖKALP

ULUUMAY VAKFI YÖNETİM KURULU BAŞKANI,
MÜZE BİLİMCİ-KOLEKSİYONER

Özet

Uluumay Koleksiyonu; Osmanlı Devleti'nin fetihler yoluyla kazandığı 3 kıtada yaşamış; Anadolu, Balkanlar, Ortadoğu, Orta Asya, Kuzey Avrupa, Güney'de de Sudan ve Yemen'de; her biri kendi kültürlerinden izler taşıyan halkların ve etnik grupların 220 takım orijinal kıyafetinden oluşan, konusundaki en kapsamlı ihtisas koleksiyonudur. Yöresel özellikleri ile 50 yıllık bir araştırma sonucunda Esat Uluumay tarafından bir araya getirilmiş olan bu koleksiyon, Vakfımız tarafından korunup geliştirilmektedir. Kıyafet, toplumları tanımlayan birçok faktörle yakından bağlantılıdır ve Uluumay Vakfı bunu disiplinler arası bir akademik bakış açısıyla inceler, sürekli yeni sosyal eğilimleri izler, araştırır ve farklı sunumlarla gelenekselle bağdaştırır.

Genel çizgileri ile asırlarca devam ederek gelenekselleşen kıyafetler, ulaşım ve iletişim olanaklarının yeterli olmadığı dönemlerde, bölgelerde meydana gelen giyim tarzını oluşturmuştur. Koleksiyonumuz Osman Hamdi Beyin 1872 Viyana Fuarında bırakmak zorunda kaldığı Elbiseyy-i Osmaniye- Birlik içindeki Çeşitliliğin devamıdır. Kıyafetlerin yanı sıra koleksiyonumuzda;

- 1- Dergâh kültürü
- 2- Kahve kültürü
- 3- Hamam kültürü
- 4- Halk takıları
- 5- Müzik aletleri
- 6- Mutfak kültürü
- 7- Boncuklu eşyalar
- 8- At koşum ve binicilik kültürü
- 9- Osmanlı coğrafyasındaki semavi din önderlerinin kıyafetleri
- 10- Halk el sanatları;

Koleksiyonları da, başlı başına birer müzesi yapılacak kapsamlı koleksiyonlar olarak Osmanlı Halk yaşamını tek binada tanıtmaktadırlar.

Kadın ve Moda sempozyumunda koleksiyonumdaki çeşitliliği oluşturan halk kıyafetlerinin tarihsel kökenleri ile "Birlik içindeki Çeşitliliğin" modaya etkisi üzerinde duracağım.

Anahtar Kelimeler: Halk Kıyafetleri, Osmanlı, Moda, Çeşitlilik

HISTORICAL ORIGINS AND VARIETY IN THE UNITY OF OTTOMAN GARMENTS AND JEWELS FEATURED IN THE SPECIAL COLLECTION OF THE ULUUMAY FOUNDATION

Abstract

Uluumay Collection is the most comprehensive specialized collection of 220 sets of original clothes of peoples and ethnic groups who lived in 3 continents conquered by the Ottoman State; Anatolia, the Balkans, the Middle East, Central Asia, Northern Europe, Sudan and Yemen in the South; each of which bear traces of their own cultures. This collection, which was brought together by Esat Uluumay as a result of a 50-year research with its local characteristics, is being preserved and developed by our Foundation. Clothing is closely linked to many factors that define societies, and the Uluumay Foundation examines it from an interdisciplinary academic perspective, constantly monitoring new social trends and researches while connecting it with traditions through different presentations.

Due to the lack of transportation and communication facilities in some regions, clothes of the latter have and their overall characteristics have become traditional throughout centuries. Our collection is the continuation of the collection by Osman Hamdi Bey entitled Dresseyy-i Osmaniye-Unity in Diversity which he had to leave behind at the Vienna Fair in 1872. In addition to clothes and garments, there are other comprehensive collections which each deserve being exhibited in a separate museum such as the following which introduce the Ottoman people's lifestyle in one single building:

- 1- Dergah culture
- 2- Coffee culture
- 3- Hamam culture
- 4- Folk jewelry
- 5- Music instruments
- 6- Culinary culture
- 7- Beaded items
- 8- Horse harnesses and equestrian culture
- 9- Clothes worn by leaders of monotheistic religions in the Ottoman Empire
- 10- Folk crafts;

The paper I will be presenting at the symposium on Women and Fashion, will focus on historical origins of traditional clothes, which make up the diversity in my collection, while also concentrating on the impact of "Diversity in Unity" on fashion.

Keywords: Folk Clothes, Ottoman, Fashion, Diversity

Giriş

Uluumay Vakfı Osmanlı Halk Kıyafet ve Takıları Özel Koleksiyonu,624 yıl 20 milyon kilometre kare dahilinde,birçok farklı etnik grupları ve halkları barındıran , fetihler yoluyla yaratılan topraklarında kültürel farklılıkların görüldüğü, merkezi bir yönetim yapısına sahip “Osmanlı İmparatorluğu’nun” son 400 yılında coğrafyasında yaşamış halkların ve farklı etnik grupların yaşam objelerini barındıran konusunda dünyanın en kapsamlı ihtisas koleksiyonudur.Osmanlı İmparatorluğunun hüküm sürdüğü topraklardan, Esat Uluumay tarafından her bir parçası tek tek toplanarak bir araya getirilmiş olan koleksiyonumuz,Osmanlı Halk kültürünü ait olduğu dönem ve yüzyıllardaki tüm yaşam objelerinden örneklerle tamamlayan farklı koleksiyonları da kapsamaktadır.Bu koleksiyonlar arasında;

1-dergâh kültürü,2-kahve kültürü,3-hamam kültürü,4-halk takıları,5-müzik aletleri,6-mutfak kültürü,7-boncuklu eşyalar,8-at koşum ve binicilik kültürü ,9-Osmanlı coğrafyasındaki semavi din önderlerinin kıyafetleri 10-halk el sanatları koleksiyonları da başlı başına birer müzesi yapılacak kapsamlı koleksiyonlarımızdandır.

Koleksiyonumuz her ne kadar Osmanlı Halk kültürü üzerine olsa da kıyafetlerin taşıdığı genetik semboller bizi Pazırık kurganlarına kadar götürür. Buzullar altında kaldığından oldukça iyi korunabilmiş kurganlardan çıkan kıyafetler, çizme, keçe çorap, saç örgüsü ve önden açık uzun kollu boy entarileri olan kuplu giyim (1) ilk örneklerini oluşturur. Böylece Çin etkisi ile harmanlanmış ve kesim tekniği açısından benzeşen Osmanlı kıyafetlerinin ilk prototipleri karşımıza çıkar.

OrtaAsya’dayaşamışolan eski Türk’lerin giyim analizleri yapıldığında, arkeolojik buluntulardan, heykellerden, Çin arşivlerinden, duvar resimlerinden ve bazı yazılı kaynaklardan yararlanılır. Bu bilgilere göre Türkler genellikle keçeden yapılmış uzun çizmeler, kaftan olarak adlandırabileceğimiz kepenekler ve börk isimli şapkalar giyiyorlardı. Bu giysiler genelde sincap, rakun ya da tilki gibi hayvanların kürklerinden yapılırdı. Bozkırlarda yaşayan Türk toplulukları ise kıyafetlerini koyun ve keçi yününden yapardı. Kurganlardan çıkan buluntular, kıyafetlerin mevsimlere ve hareketli yaşam tarzına uygun şekilde üretildiğini gösteriyor. Bu nedenle Orta Asya’da yaşayan Türk’lerin geleneksel giyim

tarzını iklim şartları ve bozkır kültürünün şekillendirdiğini söylemek mümkün. Türk’lerin el tezgahlarında yünlü pamuklu kumaş ve halılar dokudukları, ipeklî dokumaları Çin’den temin ettikleri anlaşılır¹. Türk’ler çizmeden kuşağa, börke, yamçı (kalın yün yağmurluk) deri ve keçe kullanmışlardır.

Atla bütünleşen hayatlarında Türk’ler; iki bacağa ayrı ayrı giyilen, genellikle deriden yaptıkları Zıpka denen bugünkü pantolonu, tüğme (dügme) ile iliğini ve kemeri insanlığa kazandırır. Türk’ler pantolonu Avrupa toplumundan çok önceleri keşfetmişlerdir. Özellikle göçebe kültürlerin ata binerek yolculuk yapmaları ve göçebe yaşam için fonksiyonellik arayışından dolayı şalvar ve pantolonlar doğu giysilerinin vazgeçilmez unsurları olmuşlardır. Aksi halde sürtünme nedeniyle bacaklarda yaralar açılabilir ve enfeksiyon riskiyle karşı karşıya kalınabilirdi.

Pantolon, Avrupa kadını için 19. yüzyılda Bloomer giysisi olarak bilinen giysi çıkana kadar giyilmemiştir. Pantolona benzeyen Bloomer giysisi “Türk şalvarı” olarak da isimlendirilip eteklerin altına gizlenmiş iç giysileri olarak kullanılmıştır. Oysaki Osmanlı İmparatorluğu’nda şalvarlar hem erkek hem de kadınlar için kullanılır. 16. yüzyıl Osmanlı toplumunda hem kadınlar hem de erkekler şalvar kullanırken Avrupalı erkekler breech denilen yuvarlak kesimli kısa pantolonları külotlu çoraplarla kullanmaktadır. Avrupalı kadınların ise pantolon ve benzerlerini giymesi yasaktır. Pantolon, 18. ve 19. yüzyılda yüksek sınıf tarafından başlangıçta erkeklik simgesi olarak kullanılan ve uzunca bir süre kadınlar tarafından giyilmesi yasak bir giysi olmuştur. Avrupa’nın da tanışıp benimsediği pantolon, ismini geleneksel İtalyan tiyatrosu Commedia dell’Arte’nin Pantalone isimli bir oyuncusunun komik pantolonlarından esinlenerek alır. Türklerde ismi ZIPKA olan Pantolon/Pantolon sözcüğü yüzyıllar sonra Avrupa dillerinden Türkçe’ye pantolon olarak çevrilir².

Orta Asya’da yaşayan Türk’lerin en eski dış giyim ürünü kaftanlardı. Bu kıyafetlerin ön kısmı çoğunlukla açık olup boyu diz altı ya da ayak bileklerine kadar uzanırdı. Kaftanlar kuşaksız ya da kuşaklı olabiliyordu. Türk hakan ve hatunlarının kaftanları çoğunlukla değerli kumaşlardan yapılırdı ve üzeri mücevherlerle süslenirdi. Erkekler daha sade kumaşlar tercih ederken kadınlar nakışlı kaftanlar giyerdi. Kaftanlar bireylerin tercihlerine göre basit ya da değerli kumaşlardan yapılabilirdi. Kumaş türü fark etmeksizin hepsi

1 Küçükerman, Önder, **Türk Giyim Sanayiinin Tarihi Kaynakları**, GSD Dış Tic.Aş.tarafından Mayıs 1996’da basılmıştır. s.19, Türk giyim tarihinin ilk dönemi, Mayıs 1996, İstanbul

2 Tez, Zeki, **Tekstil giyim kuşam sanatının kültürel tarihi Doruk yayınları,2021**s.244.

gövde, yen ve etek olmak üzere üç parçadan oluşurdu. Çok soğuk havalarda hayvan derisinden yapılmış kaftanlar, sıcak havalarda ise yün dokumadan yapılmış kaftanlar giyilirdi.

İklim şartlarından korunmak ve statü unsuru olarak kullanılan başlıklar, erkeklerde "börk" kadınlarda ise sivri külah şeklindeki "Boğtak" ve Çağatayca Kotos sözcüğünden gelen "Hotoz" ismiyle kullanılmıştır. Osmanlılarda da kullanılan Hotoz başlıkların bazıları Kebez adıyla çene altından bağlanır. Bağlama bantlarına ise sakalduluk adı verilir.Günümüzde Karakeçili Türkmenlerin yaşadığı Keles'de folklorik olarak kullanılsa da kadın kıyafeti başlığında halen görülmektedir.

Gömlekler, mevsim şartlarına uygun kumaşlardan üretilirdi. Genellikle keçeden ya da ince liflerden imal edilirdi. Bugün gömlek olarak giyilen üst giysisine "könglek" denirdi. Divanü lügati't-türk'ten de elbise için don/ton, kedüm ve otran; ipek elbise için mindetü; koyun veya deve tüyünden yapılan elbiseye kars dendiğini ve kadınların üst elbiselerine kezlik adı verilen küçük bir bıçak taktıklarını öğreniyoruz.

Elbiseler iç ve dış elbise olmak üzere ikiye ayrılırdı. Kurganlardan çıkan giysilere bakıldığında eski Türklerin giydiği elbiselerin bugünkü modellere oldukça yakın olduğu görülüyor. Türk kültüründe erkek ve kadınlar farklı tarz, renk ve kumaştan yapılan kıyafetler giymeyi tercih ettiler. Ancak bu ayırım bugünkü gibi radikal değildi. Örneğin kadınlar gibi erkekler de elbise giyiyordu. Ancak kadınların elbiseleri daha uzundu. Kadın elbiselerinin ayırt edici bir diğer özelliği ise nakış ve süslemenin daha fazla olmasıydı.

İklim şartlarının zorluğu, nüfus artışı, salgın ve savaşlar sebebiyle Orta Asya'dan hareketlenen Türk kavimlerinin göçleriyle giyim kuşam geleneklerini taşıdıkları geçtikleri bölgelere aktardıkları görülür.

İslam ve Anadolu geleneklerinden de beslenen Türk'ler kültürel kimliklerini oluşturan sembol ve tamgalarını giyimlerinde,halı-kilim desenlerinde, çadırlarında, aileye, boya ait hayvanların işaretlenmesinde, at koşum takımlarında, dokumalarında, takılarında ve vücutlarına dövmelemler şeklinde

kazıyarak bayrak gibi keskin bir ifade ile normlaştırırlar. Bu Orta Asya Türkleri için görsel bir iletişim şekli olmuştur³. Semboller toplumların genetik kodları gibidir. Bu kodlar toplum tarafından bir sonraki nesle aktarılır. Türkler için de hareket halinde oldukları süre boyunca bu semboller kendi aralarında belirleyici, birleştirici hatta koruyucu rol oynamıştır⁴. Günümüzde tamgaların, hayvanların kulaklarında, sağrılarında boyama ya da dağlama tekniği ile devam ettiğini görüyoruz. Tamgalar yiğitlik, cesaret, güç, kuvvet, mertlik, bolluk ve bereket anlamları taşıyan mühürlerde de kullanılmıştır. Tamgaların mühürleşmesi resmîyetin, otoritenin oluşması ve ticaretin gelişmesi ile orantılı olarak gerçekleşmiştir. Türk kültüründe bulunan sembol ve tamgaların tespit ve incelenmesi, Türk kültürünün gelecek kuşaklara aktarılması adına önemlidir.

Türk'lerin İslâmiyeti kabulünden sonra da çeşitli eşyalarının üzerinde tamgalarla karşılaşılıyor. Tamga kelimesi ayrıca eski Türk yazıtlarından Açura Yazıtında da geçmektedir. Kilimli-Çarıklı da denilen Türk'ler konar göçer hayattan yerleşik düzene geçtiklerinde, bu yeni topraklardaki farklı din ve ırktan olan toplulukların ürettikleri dokumaları hem beğenmiş hem de iklim özelliklerine uyum sağlamak için kullanmışlardır. Türkler Anadolu'ya gelmeden önce İran ve Türk Kıyafetleri birbirine benzerken Arap kıyafetleri ile açık bir şekilde ayrılıyordu⁵. Oğuz Türkmenlerinde kadın ve erkek kıyafetleri birbirine çok benzerdi. Hatta 13.yüzyıla tarihlenen Selçuklu eseri olan, bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde görebileceğimiz hem Türk hem Fars edebiyatında yer alan "Varka ve Gülşah"ın Farsça hazırlanan ve manzum bir aşk hikayesini anlatan yazmasında da kadın erkek kıyafetlerindeki benzerlik görülmektedir⁶. Selçuklu kadın kıyafetlerine baktığımızda önden açılıp kapanan uzun kollu entariler giydiklerini, Anadolu'ya geçene kadar Üm denen bol paçalı şalvarları, uzun entarilerinin beline taktıkları kuşak ve kemerleri görürüz. Hıristiyanların uçları sarkık örme ipten yapılan bel kuşaklarına "Zünnar",Zerdüşterde "Zonna",Süryanilerde "Zonara" denir. Kasığı ve mideyi koruma yanında, vücudu dik tutma, soğuğu engelleme, giyenin statüsünü belirleme gibi hem fonksiyonel hem de görsel

3 Yehice, a.g.e. s.30

4 Küçükerman, a.g.e. s.22.

5 Türkoğlu, Sabahattin, **Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam ,Yazarın kendi yayını** İstanbul 2002, sy.138.

6 Süslü, Özden, **Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri, Atatürk Kültür,Dil ve Tarih Yüksek Kurumu,Atatürk Kültür Merkezi Yayını-Sayı:35** Ankara, 1989, ,sy.15.

7 GÜLENSOY, T. (1989), Orhun'dan Anadolu'ya Türk damgaları, TDAV Yay. İstanbul,sy18

ileti görevini yerine getirirler. Kastamonu bölgesinde yapılan Tosya Kuşağı Anadolu'da en bilinenlerinden olup, farklı bölgelerdeki kıyafetlerde karşımıza çıkmaktadır.

Selçuklu kadınları Çağatayca Kotoz sözcüğünden gelen ve Osmanlılarda Hotoz, Uygurlarda Hoço denen, sivri bir külah şeklindeki başlıkları kullanıyorlardı. Bu başlıklar daha sonra "Hennin" adıyla Avrupa'ya geçmiştir⁷. Batılılar hem giysi tarihi hem de modern moda tarihi yazımında doğuyu her zaman egzotik, primitif, öteki ve otantik olma noktasında bir söyleme tabi tutarlar. Tüm söylemlerine rağmen tarih boyunca batılılar modayı egzotik ve alışıldık olan kodlar arasında ilişkiler ve gerilimler inşa ederek oluşturmuşlardır.

Selçuklu saraylı kadınlarının, kolun üst kısmına 5-10 cm eninde, üzeri işlemeli "Tiraz" adı verilen kol bantları -pazubentler- taktığını, 11 ve 12.yüzyıl Büyük Selçuklu dönemine ait minyatürlerde ve Berlin Pergamon Müzesi'nde sergilenen saraylı kadın figüründe görürüz. Eski Türk'lerde ve Anadolu'da başlığa sargı sarmak evlilik işareti olarak sayılıyordu. Baş bağlama deyiminin buradan geldiği kabul edilir. Kırgız Türk'lerinde bir kadının evli olup olmadığı, başına taktığı "Eleçek'ten anlaşılırdı. Gelinler söz konusu baş aksesuarını düğün günlerinde takar ve bir daha ömürleri boyunca çıkarmazlardı.

Altlık olarak Anadolu'ya geldikten sonra adı şalvar olan Üm'ün yaklaşık 90 ayrı modeli vardır. Çakşır (paçaları geniş) ve don (dize kadar), Potur (ağı dar) Zıpka-Zıvka (ağı körüklü), Holta (elbise ile aynı kumaştan olan işlemeli) giyilirdi. Şalvar adı, Farsça sirval'den gelir, Kazaklarda şalvara Çalbar derlerdi. Ayrıca Tuman, Çinti don ve kara don gibi isimler alırdı⁸. Moğolların ticaret yolu üzerinde oldukları ve iktidar kavgalarına düştükleri için zayıflayıp yıkılan Selçuklu Devletinden sonra, Beylikler döneminde diğer kültürlerle etkileşim, farklı iktidar grupları ve dini tercihler sebebiyle, giyim sisteminde değişiklikler başlar. Anadolu içinden geçen ticaret yollarının da bunda etkisi vardır. Beylikler döneminden kalma dokuma örnekleri, geleneksel sürekliliği anlamak için bugün halen müzelerde görülebilir. Beylikler halkları; geçmişte

7 Tez, a.g.e. s.231

8 Uluumay Arşivleri -**Esat Uluumay kitap notları**

9 Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam, **Beylikler Dönemi**, Türkoğlu, Sabahattin İstanbul, 2002, s.157.

10 Uluumay, a.g.e.

11 Görünür, Lale, **Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminden Kadın Giysileri**, Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu 2010 Vehbi Koç Vakfı s.13

Anadolu'da yaşamış uluslara ait giysileri kısmen benimsemiş, kendi kıyafetleri ile bölgede daha önce yaşamış olan halkların giyimlerinin ilginç bir kombinasyonunu giyinmişlerdir⁹.

Anadolu'ya gelen kavimler kendi kültür kodlarını taşıyan sembollerle gelmiş, özel giyimlerini geleneksel kimlik kurgusunda özenle korumuşlardır. Bugün bile Anadolu'daki Türk folklor giysileri ile Akkeçili, Karakeçili yörüklerinin kıyafetlerinde bu sistemin günümüze aktarılan kodlarını görebiliriz¹⁰.

Türk'ler batıya doğru ilerlemeyi sürdürdükçe, giyim kültürü balkanlarda da etkili olmuştur. Güney Doğu Avrupa'da Sırbistan, Kuzey Arnavutluk, Hırvatistan, Macaristan gibi ülkeler daha Osmanlı topraklarına katılmadan geçiş yollarında bulduklarından kıyafetler üzerinde Türk giyim kültürü özellikleri görülmeye başlar. Osmanlı hakimiyetine geçtikten sonra buraya göç eden Müslüman Türk'lerin etkisiyle, fethedilen ülkelerin kültürleri etkileşime girmiş, yerli halklar benimsedikleri gömlek, entari, şalvar, hırka ve kaftanı yüzyıllarca giymiştir¹¹. Avrupa giysilerinde beden üzerindeki tüm giyim elemanlarında rahatça görülebilen cinsiyet veya statü ayrımı, Osmanlı imparatorluğu'nda sadece kullanılan aksesuarlarda ve baş aksesuarlarında görülür. Özellikle Osmanlı imparatorluğu'nda baş giysileri son derece belirleyici bir özelliğe sahiptir.

İmparatorluk sınırlarının genişlemeye başlaması ile farklı kültürler, giyim gelenekleri ve üretim merkezleri ile yeni ilişkiler kurulmaya başlanmıştır. Avrupalı seyyahların resimlerinden de görüldüğü üzere halk giyimleri bölgesel etkiler taşımakla birlikte, Osmanlı kültürünün bir uzantısı haline gelmişlerdir. Mısır, Suriye gibi bölgelerde de Osmanlı giyim kuşam geleneği etkili olmuştur. Türk'ler Avrupa'dan sonra doğuya giderek Orta Doğu ve Kuzey Afrika'ya da fetihler yoluyla kültürlerini yayarlar.

Anadolu'da da İstanbul, Bilecik, Bursa, Denizli, Ankara, Konya, Trabzon, Rize, Kastamonu, Gürün gibi dokumacılıkta uzmanlaşmış üretim bölgeleri ortaya çıkar. Köylerde de kendi ihtiyaçlarını karşılayacak küçük el tezgâhlarında yapılan üretimler, köylerin kendi kimliğini taşıyan kumaşlar ve giyim

ürünlerinin çıkmasına sebep olur. Özellikle çoraplarda, giyenin bağlı olduğu köyü ile boyu, renk ve desenler üzerinden anlayabiliriz. Çoraplar aynı zamanda kişinin medeni ve sosyal durumunu anlatırken, mesajlar içerir ve nazara karşı korur. Çevre olayları ve mitolojik konuları işler. Kullanılan renkler de çeşitli manalar içerir. Kırmızı hayatı ve canlılığı, yeşil dini inanışlarını ve asaleti, pembe gençliği ve havailiği, siyah yası, kahverengi ve sarı ise küskünlük ve ümitsizliği anlatır¹².

Yarım aynalı olarak isimlendirilen ve örülmesi çok zor olan çoraplarda desenin ortasındaki çizgi, evliliğin henüz olmadığını, çizgilerin iki tarafındaki muskaların içindeki noktalar nişanlı kız ya da oğlanı, yanlara uzayan hatların içindeki noktalar ise gelecekte doğacak çocukları anlatır. Öte yandan Osmanlı giyiminde çiçek desenleri çok kullanılır. Ayağa giyilen sarı çetiğin içine, altın ve gümüş sırma ince klaptan ile çiçek motifleri işlenir, böylece bastığı yerin çiçekleneceği düşünülür. Sümbül motifinin, aşk ve mutluluk getirdiğine inanılırken, Nergis ümitsiz aşkı simgeler. Karanfil çiçeği oyasını daha çok gelinler ve evli kadınlar takarken, Bursa yöresine ait bir gelenekte; evliliğin ilk haftası bittikten sonra, gelin annesinin evine giderken karanfilli oya takmışsa ailesine mutluyum mesajı; biberli oya takmışsa, biber gibi yandım, mutsuzum mesajı verir¹³. Osmanlıda kadınlar, ister saraylı ister halktan olsun, giysilerin fonksiyonel rolü yanında, her birinin sembolik bir dili, inancı ve felsefesi vardı. Kısacası halkın ve sarayın giyim kuşamı temsilen aynıydı.¹⁴

Dokuma ve sanayinin büyümesi Osmanlıda devlet yapısının teşkilatlanmasını gerektiriyordu. Bu sebeple 15.yüzyılda başlayan ve temelini Ahilikten alan esnaf örgütlenmesi olan Gedik sistemi, 18.yüzyıl ortasından 20.yüzyıl başına kadar devam eder. Batıdaki sanayi devriminin gerçekleri karşısında bütün etkinliğini kaybeden "Gedik Sistemi" 1913'de kaldırılana dek, Osmanlı'da üretilen kumaşlar bütün Avrupa'da çok kıymet görmüştür.

12 M.de.M.d'Ohsson, 18.yy Türkiye'de örf ve adetler, çeviri: Zerhan Yüksel, İstanbul

13 Uluumay, a.g.e.

14 Tansuğ, Sabiha, Anadolu Giyim Kültürü, Sunuş, Giriş yazısı. sy4, Mayıs, 2006

15 Türk Kumaş Sanatı, Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, s.329-342

16 Uluumay, a.g.e.

17 Çorum, Bengi, Bursalı mısın Kadifeli Gelin, Dünden Bugüne Bursa'da Gelinlik, Bursa, 2011, s.47

Dokuma merkezlerinin üretim açısından ihtiyaç duyduğu şartların oluşması, hammadde temini ve zanaat ustalarının yetişmesi gibi önemli gibi şartlar sebebiyle dokuma çeşitlerinin asırlar boyu aynı bölge ve şehirlerde yapıldığı görülmektedir¹⁵. İpek böceği yetiştiriciliğinin en çok görüldüğü Bursa'nın İpekli kumaş üretiminde, koyun yetiştiriciliğinin önemli merkezlerinden Ankara, Koçhisar ve Erzurum'da yünlü kumaş üretiminde, pamuk yetiştiriciliği ile ünlü Adana'da pamuklu kumaş üretiminde diğer bölgelere göre daha çok tercih edilmesi asırlarca devam eden organizasyon sebebiyledir.

Kadın giyiminde düz kadife az tercih edilmiş, dikilmeden önce çok kez işlenmiş ve modeline göre isimlendirilmiştir. Sırf simle ve bitki motifleriyle işlenenler Bindallı, İpek ve klaptanla (gümüş yada altın alaşımli telle yapılan işleme) işlenen üzeri genellikle yazılı şeritlere Tıraz, altın gümüş teller ve incilerle işlenenler Seraser, kabartma tekniği ile işlenenler Maraş Dival İşi adını almıştır.

Dival İşi: Türk sanatının esas kaynağı Orta Asya'dır. Buradan göç eden Türk boyları beraberlerinde sanatlarını da taşımışlardır. Türk'lerin altın tellerle işlemeler yaptıklarını Pazırık kazılarında biliyoruz. Anadolu'ya göç eden Türk boyları da burada bulunan Ermeni, Rum, Arap ve İranlı ustalarla birlikte çalışmışlar ve kendi kültürlerine zengin Anadolu kültürünü de katarak sanatlarını üst seviyelere çıkarmışlardır. İşleme sanatı da bunlardan biridir. Türk işlemeleri içinde en çok kullanılanlardan dival tekniği Maraş İşi, mıhlama, mukavva İşi bastırma ve sırma İşi gibi isimlerle de anılır. Dival İşi genellikle ıhlamur ağacından yapılmış kalıpların ve karton kalıpların üstüne işlenirdi. İşlemelerin altında pamuk, karton gibi dolgu malzemeleri olduğundan işleme kabarık gözükür¹⁶.

Bindallı: Gümüş yada altın renkli simlerle serpmeye dallar ve yaprak motifleri ile bezeli, atlas kumaş üzerine dival İşi tekniğinde bitkisel kompozisyonlarla işli elbiselere bindallı denir. Bu elbiselerin içine şalvar giyilmezdi¹⁷.

Osmanlı halk kadın giyiminde şalvar cepken entari hırka ve kaftan önemlidir. Şalvar üzerine giyilen kaftan ve entariler Orta Asya kurganlarındaki kıyafetleri ile temelde aynıdır¹⁸.

Entarileri desen ve renkleri ile ya da kesimine göre işlenmiş olanlar diye ayırabiliriz. Üzeri dal motifleri ile bezeli işlenenler bindallılardır. Yoğun işlemeli olanlar gelinlik olarak kullanılır. "Kına gecesi" ve "Gelin paçası" gibi törenlerde komşu akraba düğünlerinde, hatim cemiyetlerinde ve hacı tehniyesi¹⁹ gibi özel günlerde giyilir. Gelin Paçasında, düğünün ertesi günü, gelini yeni evine alıştırmak için eğlence düzenlenir, düğünde kesilen kurbanların ayaklarından yapılan paça çorbası davetlilere içilirdi. Gelin bugüne özel hazırlanmış hayat ağacı desenli dival işlemeli kıyafetini giyer, kürklü kaftanı ve al duvağını gelenlere gösterilirdi. Saraylı gelinliklerinde kırmızı renk ağırlıklı, halk gelinliklerinde ise mor, mavi, pembe ve kırmızının tonlarında canlı renkler kullanılırdı. Gelin duvağı ise kırmızı olurdu. Tanzimat'tan sonra açık renkte gelinlikler ve batının etkisinde modeller giyilmeye başlandı. Beyaz kumaştan yapılan ilk gelinliği ise Sultan II.Abdülhamit'in kızı 1876-1909 Naime Sultan 1898 yılında Kemalettin Paşa ile evlenirken giydi²⁰.

O tarihe kadar beyaz rengin gelinliklerde asla kullanılmamasının nedeni, beyazın kefen rengi olarak kullanılıyor oluşundandı. İletişim araçlarının yaygınlaştığı 20.yüzyıldan önceki devirlerde halklar ve etnik gruplar, kapalı toplumlar halinde gelenekler, inanç ve politik bakımdan birbirine bağlı yaşadıklarından hayat tarzlarının gereği olan giyim kuşam şekilleri de süreklilik gösteriyor ve bugün moda dediğimiz sürekli yenilenme ve değişikliğin etkisinde kalmıyordu. Geleneksel hayat içinde kişilerin rolleri, görevleri ve davranışları gelenek göreneklerle belirlenip kalıplaştığı gibi, kılık kıyafette insanın mensup olduğu çevreye, cinsiyetine yaş gruplarına (çocuk, genç, yaşlı) sosyal statüsüne, bekar, evli, dul ile günlük ve geçiş dönemleri, (doğum, evlenme, ölüm) eğlence törenleri (düğün, bayram) vb. için kesin şekillerde

18 Uluumay Arşivleri

19 Hacı Tehniyesi: Arapça; kutlama anlamına gelen Tehniye, hacıya gidenleri karşılama ve hacının gelişi "Hacı Tehniyesi" ile kutlanmaktadır. Yolculuklarının aylarca sürmesi, hacı gönderme ve karşılamanın törenle kutlama yapma adetini getirmiştir. Geldiği gün karşılanan hacılar, içeri girmeden kurban kesilir, "eşik kurbanı" adı verilen kurbanın kanı gelen hacının alınına sürülür. Hacı görmeye gelenlere, zemzem sürahisi ve fincanlarında zemzem suyu ve hurma tepsisi ile ikram edilir, Hacı Tehniyesi töreninde kadınlar gelinliklerini giyip süslenirler, başlarına da çiçekler takarlar."

20 Görünür, a.g.e. s.33

21 Uluumay, a.g.e.

22 Uluumay, a.g.e.

belirtiliyordu. Çok emekle ve dayanıklı kumaşlardan hazırlanan tören kıyafetleri çok kere nesilden nesile çeyiz sandıkları vasıtası ile aktarılmıştır.

Türk gelenekleri arasında gelinin beline kemer babası tarafından bağlanır: Gayret kuşağı, Fatma ana kuşağı, soy kuşağı gibi isimler ile kızının beline bağlanırken, "Gittiğin yerde, elini, belini, dilini sıkı tut "öğüdü verilir. Bazı bölgelerde de bu kuşağın bağlanması;" gelinlikle girdiğin evden kefenle çık" manası taşırdı. Daha çok Ege bölgesinde görülen cilkak denen deniz kabuklularından yapılan soy kuşağı ise neslin devamı ve doğurganlıkla ilgili idi.

Diyarbakır ve Mardin'de telkari tekniği ile yapılan kemerler, Trabzon'da hasır örme, Merkez İstanbul'da mercan kakma, telli kumaşlarla yapılan ve değerli taşlarla süslü murassa kemerler, güherse işli, mıhlama, delik işi, fildişi, sedef kakma, kalem işi, kakma, altın, bakır ve gümüş tombaklama, baklalı kemerler kullanılırdı.

Sokak kıyafeti olarak ferace, yeldirme, çar, çarşaf kullanılırdı. Yaşmak örtünme anlamına gelen Türkçe bir kelimedir.

Yeldirmelerin yanları cepli, önleri göbeğe kadar düğmeli ve etekleri yere kadar uzundur. Yeldirmelerle birlikte başa hotoz ve yaşmak takılırdı²¹.

Osmanlı döneminde kesim moda kavramını karşılamıştır. Abaza kesim cepken, topuk kesim entari, Cezayir kesimi şalvar, İstanbul kesimi fistan gibi modeller asırlar içinde kadın giyimini şekillendirmiş modalardı²².

1. Uluumay Koleksiyonları

1.1. Kıyafetler

Uluumay Koleksiyonlarının en önemlisi Osmanlı Halk Kıyafetleri koleksiyonudur. Koleksiyonda 220 tam 8 tamamlanmamış kıyafet

bulunmaktadır. Kıyafetler çoğunlukla Esat Uluumay tarafından Osmanlı İmparatorluğunun hakimiyetindeki topraklara gidilerek yerlerinden, yada ülkemizdeki antikacıardan ücret karşılığı temin edilmiştir.

Koleksiyondaki Kadın Kıyafetleri 5 tipe ayrılır:

***Şalvar -cepkenli kıyafetler**

Farklı kesim özellikleri görülse de şalvar,cepken içinde hilali yaka,kol ve yaka kısımları işlemeli gömlek yada tel kırma işli gömlek ile sıktırma ve bağardaktan oluşan kombinlerde şalvarlar, genellikle dikdörtgen kesimli olup girintili ağları olmaz. Yerlere kadar ve ayakların çıktığı yer ile aynı hizada biter. Eskişehir şalvarının iki tarafında tel yürütme tekniği ile belinden topuklarına kadar geniş motifleri olur. Üsküdar Selimiye elmasiyesinden kırmızı zemin üzerine gümüş tel desenlerle dokuma yapılır. Genç kız ve yaşlıların işlemelerinde ve kullanılan renklerde farklılıklar göze çarpar. Özellikle Rumeli'de Kütahya ve Eskişehir civarında kullanılmıştır.

***Cepken -şalvar (Könçek)ve üçetekli kıyafetler**

Yörük ve Türkmen bölgelerindeki kıyafetlerdir. Yörelere özgü üçeteklerin kol bilezikleri genellikle su taşı desenli, sırtında önünde ya da yanlarında hayat ağacı ile motifli olur. Könçekler paçalı don diye tabir edilen, şimdiki anlamında iç çamaşırı olarak değil şalvarın altına giyilen altlıklardır. Genellikle pamuklu kumaştan yapılmış olup, paçalıkları çok önemlidir. Özellikle gelinlik kızlar, könçek ve paçalıklarını çiçekler dallar ile bol miktarda işlerler. Damat evinde çeyiz asma esnasında "Evimize donsuz geldin" lafını duymamak için özel önem verdikleri, kıyafetin önemli bir parçasıdır.

***Peşli Kıyafetler:** Anadolu'nun her yerinde gelin kıyafeti olarak kullanılır. Dival işi gelinlikler de bunlara dahildir.

***Etekli Kıyafetler:** 20.yy başında Anadolu'ya gelmiş kıyafetlerdir. Karadeniz bölgesi kadın kıyafetleri etekli kıyafet örnekleridir.

***Türki Cumhuriyetlerin Kıyafetleri:** Azerbaycan, Türkmenistan, Kırım, Özbekistan ve Irak Türkmen kıyafetleri koleksiyonda mevcuttur. Türkler binlerce yıldır, Orta Asya'dan bu yana, giysilerinin kumaşlarını kendileri ürettiler.16.yüzyılda özellikle Bursa'da Osmanlı dokuma sanatı en yüksek seviyesine ulaştı. Giysilerini kaytan işi, tel yürütme, dival işi, süzeni, kasnak ve zincir işi gibi çeşitli işleme teknikleri ile on bin yıllık Anadolu Uygarlığının birikimi ve Orta Asya Türk Uygarlığı ile yüzlerce yılda meydana gelen sentez

neticesinde oluşan motiflerle bezediler. Uluumay Osmanlı Halk Kıyafet ve takıları koleksiyonunda, başlığından ayakkabısına kadar, silahlar dahil tüm aksesuarları ile düzenlenmiş 228 takım orijinal kıyafet bulunuyor. Medrese binasının yetersizliğinden dolayı ancak 84 kıyafet sergilenmekte, zaman zaman depodaki kıyafetler ile değiştirilmektedirler. Ayrıca geleneksel giyim kuşamın ve yaşamın ayrılmaz parçaları olan el emeği göz nuru oyalar, krepler, keseler, kadın ve erkek başlıkları, kolonlar, önlükler (futalar) arkalıklar, Bursa ipeklileri, kefiyeler (vallar), kadın ve erkek ayakkabıları, Anadolu ve Rumeli Çorapları, seccadeler, Yörük çuvaları, çeşitli levha ve bohçalar koleksiyonun çeyiz el sanatları bölümünü oluşturuyor.

Geleneksel kültürümüzün ayrılmaz parçaları olan Türk Kahvesi, Türk Hamamı, Türk at biniciliği ile ilgili koleksiyonlar, mutfak ile ilgili bakır eşyalar ve ülkemizde pek üzerinde durulmamış olan insan, hayvan ve eşyada kullanılan boncuk eserler müzenin ilgi çeken diğer koleksiyonlarını oluşturuyor. Bunların dışında çeşitli bastonlar, kapı tokmakları ve araç gereçleri ile çeyiz sandıkları, mangallar, musiki aletleri, Osmanlı silahları, hayvan kapanları, tarikatlara ait yazma eser ve eşyalar, fotoğraf makinaları, eski radyolar ve dikiş makinaları, Uluumay Vakfının diğer koleksiyonları arasında yer almaktadır. Koleksiyonlar hakkında Uluumay arşivlerindeki Esat Uluumay'ın notları, yaptığım araştırma ve derlemelerle toplam beş kitap halinde yayınlanmak üzere hazırlanıyor.

2. Uluumay Koleksiyonundan Beş Farklı Bölgeden Kadın Kıyafeti

2.1. Keles Kocakavacık Genç Kız Kıyafeti

Başında yün örme fesi kartonlarla sertleştirilmiştir. Tepesi sıvama boncuk işlemeli, etrafından boncuk püsküllersarkar. Fesin ön tarafında boncuklardan yapıma, kenarları pullu kilim motifli üç adet sarkıtmaya yörede "meldin" adı verilir. Meldinlerin iki tarafında boncuklu, yün ponponlu, aralarında karanfiller bulunan sarkıtmalar bulunur. Karanfiller sadece genç kız başlıklarında güzel kokusu nedeni ile kullanılır. Bir nevi parfüm yerine geçer. Genç kız, gelin, genç kadın fesi üç merdinli süslü ise de yaşlı kadın başlığı yalnızca fesin kenarındaki terlik denen boncuklu süs kalır. Orta yaş üstü yaş almış hanımlar "karanfilli günlerimiz geçti gayri" diyerek başlıklarında meldin ve karanfil kullanmazlar. Başlığın yanlarından hakiki saç dizelerine sarılmış zülüfler sarkar. Üzerine "has yazma" adı verilen bir Tokat yazması örterler. Has yazmanın etrafı çitilidir. Uludağ yöresinde oyaya "çiti" derler. Altında bir örtü daha var. Üçgen

şeklinde bağlanan bu örtünün üzerinde 12 laleli desen görünür. Bundan dolayı adı 12'li yazmadır. İki kenarı zikzaklı beyaz boncukların altında uçlarında yine beyaz boncuklar olan püsküller bulunur. Baştaki fesin üzerine bağlandığında boncuklu püsküller yanaklarına değdiği için adı "yanak dövenli"dir. Başlığın en üstüne örttüğü örtünün yöresel adı "bürgü"dür. Başa gelen yeri, iki ucu ve arkaya sarkan bölümü üzerinde hesap işi tekniği ile işli çiçek, yaprak ve dal motifleri bulunur. Pullu bez- krep ve çemberden kenarları pullu boncuklu oyalarla işlidir. Fese bağlanır, arkaya sallandırılır. Evliler 2 bezi üst üste takarlar, yani onların dilinde tartırırlar. İçtekinin uçları başın üstünde bağlanır. Üstteki çember ise genelde büyüktür veya ikisi bir yerde ismi ile anılır, baştan arkaya doğru sallandırılır. İçindeki göyneğinin (gömlek) yaka etrafı ve eteklerinin arka ortası hesap işi motiflerle işlidir. Pamuklu dokumadan yapılan göynek köylünün kendi dokuma ve işlemeleridir. Bu türlü pamuklu dokumalarda olduğu gibi boyuna kırmızı yollu olur. Göyneğinin üzerine giydirilen iki küçük yelek (bağırdağ) var. Bir tanesi göğsünü kapatmaya yarar, adına kapatma" derler. Diğeri sütyen yerine kullanılan "sıktırma"dır. Sonra üçeteği giydirilir. Üçeteği kırmızı pamukludan dikili. Önünde herhangi bir iş görülmez. Arkasında ve kol ağzlarında su taşları ve ipliklerle bezenmiş işler görülür. Üçeteğin arkasında eteğe yakın bölümlerde iki adet artı (haç) işareti görülüyor. Bu işareti Türkmenler nazarı doğuya, batıya, kuzeye güneye dağıtan obje olarak görürler. Üçeteğin üzerinde "güdük"ü vardır. Dışı kırmızı pamuklu kumaştan, içi beyaz astarlıdır. Kapitone işlidir. Tüm kenarları bir sıra su taşı ve boncuk dizilidir. Açıklığının her iki tarafında tel kırma işleri var. Tel kırmalarla üçgenler ve kazayağı motifleri işlenmiş. Üçgen bereket anlamında kullanılır. Kazayağı motifi üç oklu anlamına da gelir. Bağlı olduğu üç ok boyunu ifade eder. Yörede kendi tezgahlarında dokudukları kahverengi yün peşkir (önlük) üzerinde boyuna çift beyaz çizgiler ve batik tekniği ile yapıma "ayva çiçeği" dedikleri yuvarlak beyaz motifler var. Dar tezgahlarda dokudukları için üç parça olan dokumaları yün dikişlerle birleştirilmiş. Peşkir - Çuhalık tezgâhta yünden dokunur. Gelin ve gençler için motifli, yaşlılar için düzdür. Kocakovacık'ta elmali peşkir (göbekli peşkir) yapılıdır. Bugünkü batik çalışmalarının başlangıcı gibidir. Nohut tanesini dokunan kumaş üzerinde keçi kılları ile sıkırlar sonra boyarlar, tanelerin olduğu yerler beyaz kalır, diğer taraflar siyahtır. Belinde çarpana dokuması "dizge"si bağlı. Arkaya gelen uçlarında at kılı püsküller ve aralarında mavi cam boncuklar var. Dizge veya çizge: 24-28 arası yün ip

hazırlanır. Keçi kılından püskül yapılıdır. Üç boy püsküllü genç ve gelinlere, tek boy püsküllü genç kadın ve yaşlılara yapılıdır. İşlemeli makrama olan cıngılın iki ucunda paralar dizili. Genç kızlar düğünlerde oynarken bu paraların çıkardığı sesler hoş bir hava verir. Ayağındaki pamuklu dokuma könceğinin paçalıkları üzerinde stilize çiçek ve dal motifleri görülüyor. İki tarafına yün püsküller yapılmış. Çoraplarının motifleri Uludağ yöresi Türkmenlerine mahsus. Çorap - Yünden el örgüsüdür. Tek şiş ve 5 şiş ile yapılanı vardır. Son senelerde yün arasında orlon da karıştırılarak yapılmaktadır. En geleneksel olanı ak konçlu çoraptır, yemenileri al sayalı, altı kösele, ayak giren yerlerinin etrafı siyah biyeli olmaktadır. Yörede "Ben yemenimi al isterim" türküsü meşhurdur²³. Zaman zaman cıngıllı muskalık da takmakta idiler. Bu yörelerin oyunlarında özellikle Sordun ve Kocakovacık'ta el ile oyularak yapılan kısa saplı akçaağaçtan mamül tongurdaklı kaşık kullanılır. Gelinin giyim sırası ayaktan başa Yemeni ayakkabı, çorap, paçalıklı don, göynek, kapaklı yelek, işlemeli entari, kapatma yelek, güdük, dizge, paralı makrame, göbekli peşkir, şal kuşak, boyuna gerdanlık, paralı gerdanlık, üç merdinli fes, pullu boncuklu krep -üste de çember. Ayrıca gelin evinden damat evine giderken yalnızca ortası işli, yüzü gözükmesin diye başa özel gelin bürgüsü atarlar. Normal zamanlarda kadınlar divitin üçetek ile baştan giyilen divitin (kolları ve yakaları el işi süslü) entari giyerler²⁴.



Resim 1: Bursa Keles Kocakovacık Genç Kız Kıyafet²⁵
Kaynak: Feyza Uluumay Gökalp

23 Uluumay, a.g.e.

24 Çevrimiçi: <https://www.angelfire.com/or3/etnografya/depo1/kelesgiyim.htm> (Erişim Tarihi: 01.01.2022).

25 Feyza Uluumay Gökalp tarafından fotoğraflanmıştır.

2.2. Kars Ani Kadın Kıyafeti

Başındaki fes etrafında üstüne yakın kısmında kırmızı bant ve üzerinde savatlı gümüş bir malzeme bulunuyor. Başlığın ortasında sarı bir ipek bez başlığı dolanıyor. Kırmızı bandın iki tarafından ipek ibrişim püsküller sallanıyor. Alınsallığında geniş bir bant halinde kırmızı siyah boncuklar dizili. Başlığın iki tarafından geniş kırmızı siyah beyaz boncuklu şekkeler var. Başlığa bağlı çene altından geçen kırmızı siyah tomar boncuklardan yapıma sakaldulluk(başlığa bağlı iki taraftan sarkan taki) var. Üçeteği kırmızı basma kumaş üzeri çiçek motifleri baskılı. Göğsü üzerinde beyaz, kırmızı, siyah, sarı renkli boncuklardan yapıma “döşlük” adı verilen dikdörtgen bir parça var. Nazara karşı kullanılan bir desendir. Belindeki kemeri boncuk ve düğmelerle kaplı olmaktadır. Önünün iki tarafından beyaz boncuklardan yapıma aralarında mavi cam boncuklar olan kolunun uçları sarkıyor. Siyah yün dokuma önlüğünün alt tarafına çiçek motifleri işli. Başlığının arkasında beline kadar uzanan kırmızı, siyah, mavi, sarı, beyaz boncuklardan yapıma zülüflüğü (saç takısı) vardır. Arkasında beline bağlı olarak kalçalarına değin uzanan heybesi yaklaşık 20 cm boyunda 14 adet parmak gibi sarkıtlar var. Bu sarkıtlar hanımın doğurmuş olduğu çocukların sayısını gösterir. Bu kıyafeti zamanında giyen hanımın 14 çocuğu olduğu anlaşılıyor. Önündeki iki taraftan sarkan boncuklu kolon (orijinali aynalı kolon olması gerekirdi.) vardır. Hamak ve Damal'da beyaz giysiler kullanılır. Boncuk süsleme ağırlıklı kıyafetlerdir. Ayağında şaplı deriden yapıma çarıklar vardır. Çarıkların ucu kıvrıktır.



Resim 2: Kars Ani Kadın Kıyafeti²⁶
Kaynak: Feyza Uluumay Gökalp

26 Feyza Uluumay Gökalp tarafından fotoğraflanmıştır.

27 Çevirimiçi: <https://www.youtube.com/watch?v=ez5N1wQlw2o> (Erişim Tarihi: 12.12.2021).

2.3. Biga Pomak Geline

Pomaklar, sayısı oldukça az olan Müslüman Slav ırklarından biridir. Güneydoğu Avrupa'da Rodop Dağları ile Aşağı Trakya ve Makedonya bölgelerinde yaşamışlardır. Pomak sıfatının kökeni, Slav dillerinde hatırlamak, anlamak ve bilmek anlamında kullanılan pomnja kelimesinden gelmekte. Günümüzde Pomaklar Bulgaristan ve komşu ülke sınırlarında yaşamakta ayrıca Türkiye'nin birçok ilinde de kökeni Pomak olan topluluklar bulunuyor. Bu illerden başlıcaları; İstanbul, Edirne, Kırklareli, Tekirdağ, Çanakkale, Balıkesir, İzmir, Manisa ve Bursa'dır. Pomaklara özel olan bir gelenek Gelin makyajı, alışılmışın dışında kuaförlerde değil evlerde yapılıyor. Gelinin yüzü beyaz bir boyayla tamamen kaplanıyor. Yine geleneksel beyaz duvak, Pomaklarda yerini kırmızı, pembe veya çok renkli bir duvağa bırakıyor. Duvak, yüzü tamamen örten bir şekilde değil; aksine makyajı gösterebilecek şekilde ince iplerden oluşuyor. En önemli ayrıntılardan biri, gelinin gözlerinin açık olmaması. Genelde gözleri kapalı durmaya çalışıyor. Pomaklara Sklavinija Birleşik güney slav kavim göçmenleri ile birlikte gelen ve Roma imparatorluğu mitolojisinde de adı geçen Pomakara kavimlerinin Tanrıçaları olan Dadazaşka (Abeona) ve doğmamış bebekleri besleyen (Nithor) Bebezaşka'dır. Bu gelenekle gelinlerin ve ergenlik çağına giren genç kızların yüzleri boyanıp pullanarak Dadazaşka ve Bebezaşka tasvir edilir. Pomak ulusunda kültürel olarak bu gelenek 1500 yıldır yöresel değişikliklere maruz kaldığı halde özü korunup yaşatılmaya devam etmektedir²⁷.

Koleksiyonumuzdaki orijinal Pomak Kıyafetinin Özellikleri: Başlığı üzerinde alüminyum tepelik var. Etrafı pul ve boncuklarla çevrili. İki tarafında kulaklarını örten ve başlığın hemen altında ortası tırtıl işi, etrafı pembe yün ipliklerle çevrili dairesel süsler var. O süslerden itibaren başlığın arkası beline kadar uzanan penezler, plastik çiçekler ve rengârenk işleme ve bezlerle süslü. En altından da gelin telleri sarkıyor. Cepkeni siyah ve kalın kumaştan dikili. Yaka, ön ve kol ağızları 5-6 kat su taşları ile çevrili. Cepkenin önü, arkası ve kolları üzeri pullar ve boncuklarla süslü. Güdük cepkenin kolları uçlarında bilezikleri boncuk ve pul işlemeli kırmızı kumaştan kolluklar var. Altındaki üçeteği kırmızı yün kumaştan. Ön ve arka etekleri altları sıvama su taşları boncuklar ve pullarla işlemeli. İçindeki pamuklu göyneğinin üzeri boyuna kırmızı çizgili ve renkli yün ponponlarla bezeli. Eteklerinde renkli işlemeler

ve dantel ile uçlarında pullar olan pembe yünden örme saçaklar var. Kırmızı üzeri siyah kareli kumaştan yapılmış arkalığının çevresi renkli iplikler, pullar ve dantellerle süslü. Arkalığının tüm kenarlarında renkli saçaklar ve püsküller sarkıyor. Belinde boncuklu kuşağı var. Önündeki futasında(önlüğünde) kırmızı zemin üzerinde mor, yeşil kareli dokumalar var. Futanın eteği komple boncuk ve pullarla kaplı. Yün örme çorapları yöreye özgü motifli. Ayakkabılara kaloş potin denir. Sokakta ve ev içinde giyilmek üzere iki parçalıdır. Sokakta giyilen kısmı eve gelince çıkarılır. Kaloşun içindeki potin ile eve girilir. Potinlerin sayısı kahverengi deriden, altları köseledir. Köseleye sahte çiviler tutturulmuştur. Kaloşların içinde topuğun girdiği yer vardır. Sayası siyah ve sert, potin girebilecek gibi yarımdır. Arkalarında potin giyildiğinde çıkmasını önleyecek bir mekanizma vardır²⁸.



Resim 3: Biga Pomak Gelin Kıyafeti²⁹
Kaynak: Feyza Uluumay Gökalp



Resim 4: Pomak Gelin Makyajı ve Dadazaşka (Abeona)³⁰

2.4. Makedonya Kırçova Zayas Köyü Geline

Kuzey Makedonya'nın %25,2'si Arnavut idi. Arnavut azınlık, güneybatıda yer alan küçük topluluk ile çoğunlukla ülkenin batı, kuzey-batı ve kısmen orta bölgesinde yoğunlaşmıştır. Kuzey Makedonya Kırçova, Kerçova kentinde Arnavut gelinlerin giydiği ikonik kıyafet günümüzde de düğünlerde gelinlik olarak kullanılmaya devam etmekte, genel şekil olarak benzese de malzeme ve yapım teknikleri açısından farklılıklar göstermektedir. Kıyafeti giyenin tamamlayıcı makyajı, Pomaklarınkine benzer. Bazı kaynaklar bu makyajın Pagan adetlerinden kalma olduğunu söyler. Gelin olacak kızların yüzlerine sürülen beyaz boyanın üzerine, kırmızı, mavi ve altın renginde çemberler ve küçük noktalarla yapılan motifler, etnologlar tarafından farklı şekillerde yorumlanıyor. Gelinlerin yüzlerine çizilen üç altın çemberin, hayatın altın yollarıyla birbirine bağlanmış üç dönemini temsil ettiğini, kırmızı çemberlerin doğurganlığın, kırmızı ve mavi noktaların ise mutlu ve sağlıklı bir ailenin sembolü olduğu belirtiliyor. Makyajın farklı amaçlarla yapıldığını ifade eden Adil Setifagic, en önemli amacının ise gelini düğüne gelenlerin nazarından korumak olduğunu söyler. 18.yüzyıl ile tarihlenen orjinal kıyafetimizin detaylarına gelince: Yuvayı dişi kuş yapar misali üzerinde 5 adet kuş, çiçek, yaprak figürleri bulunan yüksek ve gösterişli bir başlığı vardır. Pembe şifon örtüsü de dahil her aksamında bol bol boncuk kullanılmış. Başının iki tarafından sarkan boncuklu sallamalar ve boynundaki gerdanlık da tamamen boncuktan yapılmıştır. Ekonomik yönden zayıf bölgelerde değerli madenler yerine boncuk kullanılırdı. İçindeki göyneği boyuna sim ve yeşil yollu ev dokuması. Önündeki futası sim ve kırmızı pamuk

28 Uluumay, a.g.e.

29 Feyza Uluumay Gökalp tarafından fotoğraflanmıştır.

30 Facebook sitesinden alınmıştır.

ipliği ile kendi dokumaları. Futayı çarpana dokuması bir kolonla bağlamışlar. Dışarıdan aldıkları tek malzeme üstündeki tuniğin kadifesi. Tunüğün önü, kolları ve etekleri çeşitli su taşları ile bezenmiş. İç donu pamuklu kumaştan. Ancak paçaları tamamen yöreye özgü rengârenktir. Çorapları da yöreye özgü motiflerle bezeli yün örgü olmaktadır³¹.



Resim 5: Makedonya Kırçova Bölgesi Çoraplarından Örnekler³²
Kaynak: Feyza Uluumay Gökalp



Resim 6: Makedonya Kırçova Zayas Köyü Gelin Kıyafeti-Uluumay Koleksiyonu³³
Kaynak: Feyza Uluumay Gökalp



Resim 7: Günümüzde Kırçova Gelin Kıyafet ve Makyajı³⁴

2.5.Tokat Turhal Kadın Kıyafeti

Altın yazmasının altında üzerinde sıvama gümüş paralar olan başlığı var. Altına giydiği şalvarı kutnu kumaşı, ipek saten, pazen ya da patikadan dikilir. Geniş ağı olup, ağı yukarıdadır. Dışarıdan görülmez. Önde önlüğün bitiminde, arkada püskül ve dış sayanın bitiminden itibaren görülür. Önlük On iki imamın rengini taşıyan cicim dokuması koyun yününden dokunur, yörede öynük-önlük, centey gibi isimler alır. Bel ve paçası uçkurla büzülür. İç kısmı genellikle astarıdır. Kutnu kumaştan veya pazenden dikilir üç peşin rengine uygundur. Üzerinde hesap işi motifler ve yün ponponlar olan giysiye “dış saya” üçpeş denir. Yörede biçim olarak aynı olan modeller süsleme ve seçilen kumaş bakımından farklılıklar arz eder. Beden ve etek tek parça şeklinde dikilir. Düz kesimli, omuzdan hafif düşen kısa kollu iki parmak genişliğinde dik yakalı ve önü bele kadar açıktır. Tek düğme ile önü kapatılır. Boyu diz altına kadar inen iç sayanın iki yanı basen hizasından itibaren yırtmaçlıdır. Dış sayanın altında eteklerinde aplik kumaşlar olan “iç saya” denilen entarisi görülüyor. Belinin arkasında saçaklı “Tosya kuşağı” var.

Kastamonu'nun Tosya ilçesinde yüzlerce yıldır üretilen kuşak, en değerli el sanatları arasında yer alan ve yöreye özgü bir üründür. Keçi kılından elde bükülerek elde edilen ipliklerle el tezgâhlarında dokunan kuşakların eni 25-30 santimetre kadardır. Boynundan uçlarında boncuklar olan saç taklidi ibrişim kordonlar sarkıyor. Belinin önünde ve arkasında çift sıralı boncuklu saçaklar var. Omzunda asılı olan tuz torbasıdır. Süt veren koyunlara az bir tuz yalattırıldığında koyun sütünü sağmaya izin verir. Anadolu çorapları renkli ve

31 Uluumay, a.g.e.

32 Feyza Uluumay Gökalp tarafından fotoğraflanmıştır.

33 Feyza Uluumay Gökalp tarafından fotoğraflanmıştır.

renksiz olarak iki türlüdür. Her iki türüsü de kısa ve uzun olarak iki tip örülür. Genellikle kırmızı renklerin hâkim olması nedeniyle alaca çorap adını alır. Ayağında Tokat'ın meşhur aynalı çarığı var. Manda veya öküz derisi tuz veya sapla terbiye edildikten sonra altından başlayarak parmak üstlerini ve ayağın her yanını saracak şekilde katlanır³⁴.



Resim 8: Tokat Turhal Kadın Kıyafeti - 1³⁶
Kaynak: Feyza Uluumay Gökalp

Osmanlı'nın farklı noktalarında yaşamış beş farklı kadın kıyafeti üzerinde kültürel ve evrensel kodları görmemiz mümkündür. Desen ve semboller de görülebilen tamga ve semboller gelenekselliğin yansımaları oluştururken, zarar geleceğine inanılan hayvan kişi ya da insanüstü varlıklardan korunma amaçlı kullanılan nazar sujeleri evrensel ama aynı zamanda geleneksel kodlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Koleksiyondaki diğer kıyafetleri anlatacağımız "Osmanlı Halk Kıyafetleri" kitabımız basıldığında; kıyafetlerin kültürel kodları, kullanım yerleri, kumaş analizleri ve hikayeleri ile daha geniş kapsamlı bilgiler verilecektir.

Sonuç

Uluumay Koleksiyonu değerlendirildiğinde; 2004 yılından beri sergilemekte olduğumuz koleksiyonumuz, pek çok araştırma ve teze kaynaklık eden, hepimizin tarihini anlatan, gören ziyaretçilerimizde hayranlık uyandıran önemli bir değerimizdir. Tüm zorluklara karşın sergiyi açık tutma

34 Uluumay, a.g.e.

35 Feyza Uluumay Gökalp tarafından fotoğraflanmıştır.

çabamız, kültürel mirasımıza olan saygımızdan ileri gelmektedir. Geçmişten gelen çok zengin bir kültürel mirasa sahibiz. Geçmişte ve günümüzde kimliğe bağlı, "kimlikle sınırlı" Ulusal anlayışla yönetilen devletler, "Bellek toplulukları" olarak tanımlanmakta, vatandaşlarını neyi hatırlayıp neyi unutacakları konusunda eğitmektedirler. Kasıtlı kolektif unutkanlık üzerine kurulu sistemlerde, geçmiş manipüle edilerek toplum yeniden design edilir. Böylece kolektif bilinçten ve kültürel kodlarından ayrılan topluluklarda kültürel mirasın kasıtlı olarak yağmalanması ve yok edilmesi arasında da bir ilişki olduğu gözlenmektedir. Türk devletleri tarih boyunca bu tarzdaki Ulus devletlerin kabusu olmuştur. Türklerin bir araya gelmesinden öyle korkulmuştur ki; dünyada her milletin tek bir alfabesi varken, 19 farklı alfabe ile yazan tek milletin Türkler olması, aramızdaki kültürel bağları koparmak isteyenlerin maalesef bir ölçüde başarılı olduğunu da gösteriyor. Ancak buna rağmen bu güçler aramızdaki kültürel kodları yok etmeyi asla başaramadılar. Uluumay Vakfı olarak kültürel kodlarımızın tespit ve geleceğe aktarımı için kökeni Türk olan tüm devletlerin katkı sağlayacağı bir Etnolojik Miras Araştırma Merkezinin kurulmasının gereklilik olduğu düşüncesindeyiz.

Yararlanılan Kaynaklar

Akyay, Yıldız.: "Antikçağ'da Anadolu Takıları", İstanbul Akbank Yayınları, 2001.

Angelfire. : "Etnografya" 1 Ocak 2022. (Çevrimiçi) <https://www.angelfire.com/or3/etnografya/depo1/kelesgiyim.htm>

BARD, Christine, Pantolonun Politik Tarihi, Çev: İsmail Yerguz, Sel Yayıncılık, Birinci Baskı, İstanbul, 2012.

Blogspot. : "Kültürel Kıyafetler" İrem Güngör Bloğu, 1 Ocak 2022. (Çevrimiçi) <http://iremgungor.blogspot.com/p/ozel.html/>

Büyükşehir Belediyesi: "Bursa'nın İpeklisi", Bursa Büyükşehir Belediyesi, 1993.

Çorum, Bengi.: "Bursalı mısın Kadifeli Gelin", Dünden Bugüne Bursa'da Gelinlik, Bursa, 2011.

Görünür, Lale.: "Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminden Kadın Giysileri", s.13

Günay, Umay.: "Tarihi Türk Kadın Kıyafetleri Takdim", s.7

Gürcan Yardımcı,

Gürsu, Nevber.: "Türk Dokumacılık Sanatı" / Çağlar Boyu Desenler", s.25

Hatibođlu, Yehice. : "Türk Tarihinin Başlangıcı" Tezi.
İbar, G. : "Anadolulu Hemşerilerimiz". İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2018.
İnalçık, Halil. : "Türkiye Tekstil Tarihi-Halil İnalçık", İstanbul, 2008, s.103-105
Koçu, Ekrem. : "Türk giyim kuşam ve süslenme sözlüğü", s.242
Küçükerman, Önder. : Türk Giyim Sanayiinin Tarihi Kaynakları, s.19, Türk Giyim Tarihinin İlk Dönemi, Mayıs 1996.
Öncül, Kürşat. : 9. Milletler arası Türk Halk Kültürü Kongresi, "Türk Halk Kültürü'nde Motif Çalışmaları", s.302
Süslü, Özden. : "Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri", Ankara, 1989.
Tansuğ, Sabiha. : "Anadolu Giyim Kültürü", Sabiha, Mayıs 2006.
Tansuğ, Sabiha. : "Türkmen Giyimi" Sabiha Tansuğ Arka İç Kapak Bilgilendirme Yazısı
Tez, Zeki. : "Tekstil Giyim Kuşam Sanatının Kültürel Tarihi"
Tezcan, Hülya. : "Atlasların Atlası"
TEZCAN, Hülya, İpek: Osmanlı Dokuma Sanatı, TEB Gletİçim ve Yayıncılık A.đ., İstanbul, 2001. BAĞBARS
Turan, Ş. : "Türk Devrim Tarihi III, Yeni Türkiye'nin Oluşumu" (İkinci Bölüm) (1923-1938), 1996.
Türk Kumaş Sanatı. : "Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı", İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, s.329-342
Türkmen,
Türkoğlu, Sebahattin. : "Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam", Beylikler Dönemi, İstanbul, 2002.
Uluumay, : 11 Kasım 2021 (Çevrimiçi) www.uluumay.com
Uluumay, Esat. : "Uluumay Arşivi", Uluumay Vakfı
Yüksel, Zerhan. :M.de. M.d'Ohsson, 18.yy Türkiye'sinde örf ve adetler, çeviri: Zerhan Yüksel, İstanbul



GELECEĞİN GELENEKLERİ: EĞİTİM VE TASARIM ARAŞTIRMALARI PROGRAMI

Özet

Avrupa'daki el sanatları ve halk sanatı gelenekleri, kültürel mirasımızın ve kimliğimizin temel dayanaklarından biridir. Son iki bin yıl boyunca yerel halk sanatı tekniklerinin, süslemelerin ve desenlerin sürekli yenilenmesi, dönüşümü, göçü, değişimi ve adaptasyonu Avrupa'nın farklı bölgeleri arasında canlı bir görsel ve kültürel diyalog sağlamıştır. Ancak bu ortak kültürel dilin sürekli yenilenmesi, modernizm ve küreselleşme tarafından durdurulmuş ve terk edilmiştir.

Bugün zanaat gelenekleri ve halk sanatı mirası, tarihin sessiz parçaları olarak müze ve sergi vitrinlerinin arkasında tutuluyor. Biz geleneklerin dinamik olması ve hem günümüzde hem de gelecekte kültürümüzün bir parçası olması gerektiğine inanıyoruz. Geleceğin Gelenekleri projesinin amacı, Norveç ve Macar el sanatları ve halk sanatlarının geleneksel süsleme mirasını yeniden yorumlamak, bunları dinamik bir çağdaş, sosyal, teknolojik, ekonomik ve eğitim bağlamına entegre etmek ve gelecekteki kültürel gelenekler ve diyaloglar için perspektifler bulmaktır. Bugün el sanatları gerçekten de kaybolmuş gibi görünüyor. Entelektüel açıdan anlaşılabilir olan teknolojilerin hızı ve verimliliği karşısında gözlerimiz kamaşıyor. Bu nedenle ortaya çıkan yabancılaşma hissinin, el yapımı ürünlerin prestijinin yeniden değerlendirilmesine yol açacağına inanıyorum.

Zanaatkârlık açısından bakıldığında zaman, tümüyle üstesinden gelinmesi gereken doğal bir güç olarak algılanmaz. Kendi ellerinizle bir şey üretmek size yaratıcılığınızın ve yetkinliğinizin tatmin edici deneyimini yaşatır. Buna karşılık, çevresel açıdan doğurdıkları olumsuz sonuçların yanı sıra hızlı teknolojiler sizi doğuştan gelen yaratıcı güçlerinizden mahrum bırakır ve hayatınızı kısırlaştırır. Dolayısıyla, zanaatkârlıkla karşılanabilecek ilkel duygusal, el becerisine dayalı ve fiziksel ihtiyaçların yeniden ön plana çıkacağına inanıyorum. Hem Macaristan'daki 142 yıllık Moholy-Nagy Budapeşte Sanat ve Tasarım Üniversitesi (MOME) hem de Güneydoğu Norveç Üniversite Koleji (USN) güçlü bir Zanaat ve Yeni Zanaat eğitimi ve araştırma geçmişine sahiptir. Telemark Kunstsenter (Telemark Sanat Merkezi) ile ortaklık kuran üç kurum, inovasyon odaklı gelenek yönetimi alanında deneyim ve en iyi uygulamaları paylaşmayı amaçlıyor. Ayrıca geleneksel zanaat tekniklerinin en son teknoloji ile nasıl birleştirilebileceği ve geleneksel süsleme mirasının çağdaş görsel ve mekânsal kültür, tasarım, moda, mimari ve diğer yaratıcı endüstri alanlarına nasıl ilham verebileceği konusunda ortak multidisipliner araştırmalar yürütmeyi amaçlamaktadır.

PROF. HEDVIG HARMATI

MOHOLY-NAGY SANAT VE TASARIM ÜNİVERSİTESİ BUDAPEŞTE

FUTURE TRADITIONS: EDUCATION AND DESIGN RESEARCH PROGRAM

Abstract

Handcraft and folk-art traditions in Europe are one of the basic foundations of our cultural heritage and identity. During the last two thousand years the constant innovation, transformation, migration, exchange and adaptation of local folk-art techniques, ornaments and patterns secured a lively visual and cultural dialogue between Europe's different regions. However, the constant renewal of this common cultural language has been ceased and abandoned by modernism and globalization.

Today craft traditions and folk-art heritage are kept behind museum and exhibition windows as silent pieces of history. We believe that traditions must be dynamic and they must be part of our culture in the present as well as in the future. The aim of the Future Traditions project is to reinterpret traditional ornament heritage of Norwegian and Hungarian hand crafts and folk arts, to integrate them in a dynamic contemporary, social, technological, economic and educational context and to find perspectives for future cultural traditions and dialogues. Today, handicraft would indeed seem to have been lost. We are dazzled by the rapidity and efficiency of technologies, which are intellectually incomprehensible. That's why I believe the resultant feeling of alienation will lead to a re-evaluation of the prestige of handmade items.

Seen from the perspective of craftsmanship, time is not conceived as a natural force that must be fully overcome. Making with your own hands gives you the satisfying experience of your creativity and competence. By contrast, rapid technologies dispossess you of your innate creative forces and make your life barren – not to mention the ecological implications. So, I believe that the primordially emotional, manual, and physical needs that could be satisfied by craftsmanship will come to the fore again. Both the 142-year-old Moholy-Nagy University of Art and Design Budapest (MOME) from Hungary and the University College of Southeast Norway (USN) have a strong history of Craft and New Craft education and research. Partnered with Telemark Kunstsenter (Telemark Art Centre), the three institutions aim to exchange experiences and best practices in the field of innovation-led tradition management. It also aims to conduct joint multidisciplinary research on how traditional craft techniques can be combined with cutting-edge technology and how the traditional ornament heritage can inspire contemporary visual and spatial culture, design, fashion, architecture and other fields of creative industries.

Introduction

The aim of the Future traditions project is to integrate traditional folk art into a dynamic con-temporary, social, technological, economic, and educational context and to find perspectives for future cultural traditions and dialogues. There is nothing new about using traditional folk art as an inspiration for new artistic expressions. Since the industrialization of the 19th century,

European countries have used craft and folk art as models and inspirations for modern design. In Europe the development can be traced from the collection of utility products from rural culture in the late 1800s to the establishment of the museums of industrial art in the 1970s, when the content and direction of craft/applied art altered. Up until then, it is fair to say that good handwork and functionality were important elements of a craft product. The new term, arts and crafts, which came into use in the 1970s, indicated that utility was no longer the most relevant criterion. Arts and crafts were defined as an art in its own right, which paved the way for new expressions, new forms, and new combinations of materials

In the book *Craft in Transition* Jorunn Veiteberg discusses the term arts and crafts considering the current diversity of expression in the field of arts and crafts. She claims that arts and crafts has changed since the 1970s, and now occupies a space between fine art and design, and that it is the indeterminate – something that is also characteristic of our times. (Veiteberg, 2005)

A general trend in our time, the global need for consumption and the resultant competition, makes the signs and borders unclear. It is difficult to see originality. Although trends exist, they are mainly international, and this also makes it difficult for designers to compete and stand out.

This is the landscape in which young designers and craftspeople are currently operating and must try to gain a reputation and earn a living – in an indeterminate space without borders and in an over-crowded market. As educational institutions, it is our duty to give our students skills that will provide them with opportunities after they have completed their studies.

Experience shows us that our studies qualify people for a variety of jobs: cultural consultants, teachers in cultural schools, museum work, project leaders in cultural enterprises as well as practicing craftspeople and designers. In this project, we have focused on the most complex and complicated skills: giving the students the solid competences needed to be

practitioners of craft and design. We have also chosen to define craft and folk art as a shared starting-point for the students' design process.

What qualities in folk art can inspire today's designers and craftspeople?

Ever since the utility products from pre-industrial times found their way into museums, they have served as inspiration for designers and craftspeople. Changes in needs, tastes, ideologies, and education are a consequence of political and cultural changes in society, and this is reflected in aesthetic expressions in art, craft and design.

Arts and Crafts, up to the diverse and rapidly shifting directions we see today. One of the currently visible trends is an interest among some young designers in aiming for more sustainable design.

Craft and its forms of production offers an alternative to fast technology and fast design. It provides an experience of something enduring, whose roots extend backwards and forwards in time. Sustainability was an important aspect of folk art. Utility products (furniture, clothes, interior textiles, tools, and buildings) were made to last several generations and involved local production, local resources, and traditions.

In this project, the students visited folk museums in both Norway and Hungary. What they observed was that the types of products were largely the same, but that there were variations in material, form, ornamentation and, to a certain extent, technique. This same variation can be found within the two countries, a fact attributable to climate, geography, and local preferences/traditions.

The young students all see these products differently, depending on their own skills and knowledge, family, and cultural backgrounds. The degree of interest and focus varies. The products fascinate and impress owing to the value intrinsic in their age, their exuberance of expression and the complexity implicit in their form, the use of materials and technical execution. The questions one can ask are what the objects were used for, what circumstance they were used in (function), how they were made (technique), what materials were used, as well as questions related to the use of ornamentation/decoration. For many, ornamentation is the aspect that stands out as the most characteristic feature of folk art. It manifests itself in individual ornaments, such as decorative borders and patterns on large surfaces, often applied to a material (through carving/embroidery/

engraving), although decoration also occurs as the result of a technique (weaving, lacemaking, knitting). We will not discuss the meaning of ornamentation here but will speak about a language of symbols that has had meaning for human beings since pre-Christian times – in which many of the symbols are shared across our European culture (Ronnberg, 2010). Another shared aspect is the way they are used and combined in different patterns and with rich use of color, and this was one of the things the students noticed when they visited the museums. Nowadays, this symbolism does not manifest itself to us as symbol or language, but as recognizable forms that are also used today, in art, architecture and design.

Another important aspect of folk art and traditional craft is the way knowledge has been conveyed. If you set aside professionally trained practitioners, those who were craft specialists, the process for passing on knowledge involved conveying it orally and practically from generation to generation. Traditions arose and established themselves, both within the family and in a local environment. Creators and users identify themselves with the traditions, which therefore become a part of their identity and something that defines them in relation to who they are and where they come from. We saw this clearly when we visited the Matyó Museum in Mezőkövesd, a little museum in the town of Hollókő. The Matyó Museum had a large collection of traditional clothing, characterized by highly colorful embroidery produced using different techniques, floral ornaments, volume and sculptural forms on the clothes and head-dresses.

The variations are considerable and it is the variations within the frameworks that create what is characteristic for this area.

The knowledge obtained through the process of conveying tradition that underlies folk art and traditional craft products can be defined as tacit knowledge. Tacit knowledge that is acquired through experience and activity is also a prerequisite for all artistic practice. Gunnar Danbolt, a Professor of Art History, has analyzed and discussed the term tacit knowledge and compared fine art research with academic research disciplines (Danbolt, 1990 and 1992). His analysis and the way he communicates it has had considerable significance in understanding the content of the term, its complexity, and the qualities and resources that can be studied and researched in order to achieve a new expression. If you are considering a project aimed at developing a totally new kind of chair, it will be possible

to research material resources to work tools or technical resources (from traditional to new technology).

Methodology

Scientific methods can be applied to research in these areas. None of this research is possible without practitioners, the intellectual resource. The intellectual resource is more complicated because it involves and governs the others and is variable from one person to the next. In this instance, creativity plays an important role. The ability to see possibilities and connections and ask questions that can yield fruitful solutions requires one to be open to new and unexpected results.

Danbolt divides the intellectual resource into three types of knowledge:

- 1) propositional knowledge, which can be acquired through theoretical studies;
- 2) procedural knowledge, which one can practice through training in techniques, for example;
- 3) familiarity knowledge, which is the knowledge acquired through a long period of practice: you have in-depth knowledge of the material, can sense the correct pressure, tension, strength, temperature, color blends, among others; you know how formal aesthetic elements can be combined, manipulated, and used to achieve different expressions.

Danbolt defines both familiarity knowledge and procedural knowledge as tacit knowledge that is difficult, but perhaps not impossible, to convey verbally. It is knowledge that helps define us as people. We can often recognize a person/artist in an artwork. As this review shows, many aspects of traditional folk art and craft are relevant today. They are a source that enables us to understand ways of life in our own recent past, and we can see that we can speak not only of local traditions, but also of a shared European cultural heritage. When it comes to technology, production processes and the transfer of knowledge, things have changed radically. We can no longer talk about living traditions with processes for conveying knowledge. Students must acquire different kinds of knowledge through their education and create new products suited to the present day.

The tradition as an inspiration may take various forms as a source of inspiration in contemporary design. The adoption of traditional techniques and motifs in a contemporary environment changes the perspective. When removed from its original context, a technique or motif ceases to be just an obsolete and past phenomenon. Instead, it provides means to redefine the relationship between old and new. Adaptation in this process is a key design aspect. Since preservation is no longer a priority, a possibility for a different dialogue emerges. In contemporary design, textile production may be approached from the processing technique or the pattern. Beyond contemporary textile and fashion design, the heritage of textile manufacturing techniques is also used in diverse branches of arts and design. Traces of traditional textile processing techniques can be observed on spatial objects (Studio Demakersvan: LACE FENCE), pieces of furniture (Marcell Wanders: Knotted Chair) and in interiors (Bouroullec brothers: Clouds).

Identity and sustainability as qualities in design and craft

Markets are no longer local or national but international, and designers must relate to rapidly shifting trends characteristic of the consumer society, which is fueled by economic profit. In this project, we wanted to stimulate the students to adopt a way of thinking that focused more on the future, and to think about what qualities they wanted the products we surround ourselves with and create to contain. We wanted them to look back, but at the same time look forward, making use of new materials and modern tools to aid research and future of sustainable production, if appropriate.

After the museum trips, the students were asked to think about what traditions mean for them today, to enable them to develop a fruitful concept for their work. The link between the past and themselves should be able to give their work meaning and direction. Their interpretations and ideas of the concept were presented to the group, enabling them to give and receive responses to each other's ideas. Critical questions and comments from a group of 21 fellow students and 8 teachers helped them to make progress with their ideas, to discard, add to and define them more precisely. The students all had different observations and ideas about how they would proceed, and all emphasized different aspects, both in their interpretation

of the term "tradition", and in their suggestions about how tradition could be used to give identity in new visual expressions.

The elements they highlighted as characteristic of tradition varied considerably. Rural life, customs, food and food production, celebrations, time, slow production, local production, environmental issues, identity, rules, heritage and family, music, poetry, folk tales, religion, meaning, community etc.

Some of their ideas of how identity connected to tradition could be represented in their works can be summarized roughly as follows:

Ornaments and patterns

Ornaments and patterns can be used directly as they are, can be transferred to other types of objects, used in other techniques or on other materials. They can be transformed into new shapes or be treated as an original/independent object. They can be changed and manipulated in different directions by methodical use of formal elements and aesthetic functions.

On top of the technique, patterns of traditional textile objects also form a source of inspiration. Some of them may show up in different media, nevertheless the majority is reflected in the works of contemporary textile designers. The Future Traditions project focuses on ornamentation. In the context of ornamental patterns, we will present design examples through the analysis of Hungarian, Norwegian and other international examples that offer alternatives to the contemporary adaptation of traditional solutions. The above examples illustrate the designers' diverse approaches to traditional motifs. They typically pick larger units and work with multiple motifs preserving the original character of the pattern to a certain extent. It is important to maintain a link between the original motif and the work, as this will reinforce the viewer's/user's emotional attachment. The same holds for the observation of the original color experience and balance.

Distancing too far from the source of inspiration may create the same problems as staying too close to it being unable to demonstrate a reinterpretation. Manual labour is either preserved in its original form (knotted rugs, embroidered textiles) or totally excluded (machine weaving, knitting, laser cutting). In most cases, colors are altered, since this is the easiest way to update something old. Designers apply diverse approaches

to the pattern. It is usually enlarged to make it protrude from the original context. Recomposition, redesign, pattern fracturing, obscuring, and the mixing of different patterns may equally occur. Original motifs are often mixed with new techniques (use of a woven motif in knitwear). Raw materials and technical solutions are adapted to the new objects. As part of the reinterpretation or redesign of traditional handicrafts, the following elements can be changed: raw material, scale, rhythm, composition, colors. Students change at least one element in all cases, subject to the priorities selected for their own projects. When the structure plays the main role, colors are usually reduced, and when focus is given to the patterns, the contrast is increased. Vivid colors are used when rhythm and the decomposition of the surface are the key factors. The scale is increased in almost all cases. Patterns are distorted (elongation, contraction), elements are highlighted, which in turn give rise to the composition of new finishes. Patterns may appear either in the fabric or on an additional layer that gives a spatial extension to the finish. Movement, plasticity, and structured surfaces are regularly appearing motifs.

Materials

Materiality is a very strong visual and tactile quality in the traditional arts. The traditional use of materials can be retained, but may also be changed, or one can add materials to make the material quality of the object stronger. Nowadays, we use diverse raw materials and technologies that may at times seem worthless to the uninitiated. The way we use our objects has also changed. Numerous innovations and developments in the recent decades have given rise to new possibilities. In parallel, most ordinary techniques have become mechanized – indeed digitalized – and the value of erstwhile artisanal skills is declining. At the same time, the boundaries between the various fields of art and design have become more fluid, and particular materials and techniques previously associated with one field nowadays influence others, as well as many other creative areas. The inherent potential of materials and techniques determines the shape and aesthetic value of the created object; therefore, it is important to master conventional craftsmanship. However, familiarity with the latest and most advanced technologies and tools, as well as a knowledge of innovative raw materials, is a must in the design.

Technology

Traditional technology has, in itself, a very strong visual quality, in addition to its technical and functional quality. Traditional technology gives a strong identity to the product and can be manipulated, altered, transferred to other “non-traditional materials or combined with modern technology. Adapting to new technology is a part of the development of traditional life. It has opened space for a new and creative way of thinking in the past, as it does today. It gives a wider range of possible solutions, both in design, technical solutions, production, the selection of materials and in more complex structural combinations (Tech stiles, 2012)

Type of product

The product categories we find in the museums are products we still need and use, and they can give us ideas about new products adapted to fit the needs in our lives. Such products include clothes, interior textiles, jewellery, utility tools, furniture, decorations, etc.

Form/shape

One of the characteristic features of folk art is the use of functional shapes in the utility products, developed over time to make work and life as easy as possible. Some shapes are complex, and some are very plain and simple, depending upon the function.

Quality

The products are functional and appropriate to their area of use. They are developed over time. They have a long useful life owing to their long production time and their frugal use of material resources, as well as the fact that they can be repaired/redesigned/reused. The products are made locally with local raw materials. The products have a formal expression appropriate to their time and the local user (client).

The process of analyzing and defining functional, aesthetic, and expressive resources in folk art was decisive and important for the formulation of the students’ own concepts and in giving direction to the design process. This has been a challenging process, but it is possible to say that all the students have managed to define their own individual concept, as evidenced by the results. There is a great variation in the types of products, from those in

which the process itself has been the important, aspect to those in which it has been important to perpetuate the craft-related skill

Ivanna Pikush's work is hand-embroidered and was shaped during the process. Ivanna Pikush says the following about her work, *The Carpet's Memories*:

I want my design to express my interpretation of the concept of future traditions, as passing on the sense of family and family heritage. It has been important to search for aesthetic qualities from the past that can be transformed into my works.

It was important to retain some essential qualities from the old woven tapestries – the protective feeling of the woollen material, the repetitive movements and the process of reflection and creativity

Audun Stikbakke Røhnebæk's work *Under the Table* demonstrates a high degree of technical competence. He said of his work:

"Under the table is an original piece of furniture where traditions and the future intersect at several points. I have based the idea for my thesis on the observation that traditional ornaments are "banned" in modern furniture design. In my work, I am reinterpreting this trend by making the ornaments a secret hidden inside the table. I have worked in wood and metal, using both modern, computer-based technology and old traditional woodworking techniques."

Results

Key topics:

Defining tradition Selection of an inspiring theme

Development of an individual concept Pattern characters, organic-geometric

Scale-rhythm-composition Relation of material and technique

Relation of surface-form-function Relation of color and pattern

Determining the proportions of the object compared to the human body or the surrounding space Creative material manipulations and pattern experiments

Mixed use of digital-manual tools in design and implementation

Documentation

Developed skills:

1. Research skills
2. Inspiration based on research
3. Analysis and synthesis
4. Creative thinking
5. Method development
6. Experimentation
7. Decision-making
8. Technological and material coupling

Conclusion

The collaboration between Moholy-Nagy University of Art and Design Budapest and the Department of Traditional Art and Traditional Music Rauland, University College of Southeast Norway has been fruitful and instructive for both students and teachers. Two institutes that may at first appear to have quite dissimilar profiles have provided each other with fresh influences and had been searching how can traditional material culture have a future then? Tradition means the continuous perpetuation of the past, which is subject to changes in the meantime, and adjusted to the life of the current generation. It will turn out anyway what someone considers important in his own heritage, and what he is willing to live with, or pass on later. Tradition is created at present for the future. Design can be an instrument to make people get closer to their own culture and traditions with the help of objects. It may provide a good example how past can be an active and reflected part in an on-going present.

Bibliography

Danbolt, Gunnar: *Forskning i keramikk. Kunsthåndverk*, vol.1990, nr.nr 38/39

Further Reading Attila, Selmeczi Kovács: *Elfelegett magyar mesterségek és népiélet* [Forgotten Hungarian crafts and folk life], Selmeczi Kovács Attila and Cser Kiadó, Budapest, 2009.

E.H., Gombrich: *The sense of order, A study in the psychology of decorative art*, Phaidon, Oxford, 1979.

Eric, Hobsbawm, Terence Ranger (editors): The Invention of Tradition, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

György, Domanovszky: Mai magyar népi iparművészet [Contemporary Hungarian folk applied arts], Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1983.

István, Balassa and Gyula, Ortutay: Magyar néprajz [Hungarian ethnography and folklore], Corvina Kiadó Kft., Budapest, 1979.

Mária, V. Ember: Régi textíliák [Old textiles], Magyar Helikon/Corvina Kiadó, Budapest, 1980.

Mária, V. Ember: Úríhímzés [Gentle embroidery], Collection of the Hungarian National Museum, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981.

Owen, Jones: Ornamentika [The Grammar of Ornament], Népek, korok díszítőelemei, Cser Kiadó, Budapest, 2004.

Tamás, Hoffer and Edit, Fél: Magyar népművészet [Hungarian folk art], Corvina Kiadó Kft., Budapest, 1994.

Zsuzsanna, Tasnádi and Attila, Selmeczi Kovács: Régi magyar mintakincs [Old Hungarian patterns], Cser Kiadó and Néprajzi Múzeum [Museum of Ethnography], Budapest, 2012.

<http://www.thebetaversion.com/pixelfolk-award/>

<http://keleclothing.com/?portfolio=ss15-2>

<http://www.oleana.no/News.aspx?lang=2&cc=11>

<http://www.andreasengesvik.no/work/accessories/bunadspledd/>



GİYSİ TASARIMI YOLUYLA GELENEKLERİN AKTARILMASI - MACAR EL SANATLARI OKULU ÖRNEĞİ

Özet

Nádudvar Halk El Sanatları Lisesi, Macar el sanatlarının özel bir beşiğidir. 5 meslek öğretiyoruz:

Çömlekçilik, ahşap işçiliği, deri işçiliği, dokumacılık, keçe üreticiliği. Okulun misyonu, halkımızın geleneksel bilgilerini, zanaatlarını, doğaya ve çevreye duyarlı yaşam biçimini ve bundan uzaklaşanlara manevi mirası öğretmektir.

Öğrencilerimiz hem teoride hem de pratikte Macar halk kültürünün çeşitli alanlarını tanırlar.

Atölyelerimizde, modern hayatımıza faydalı olan geleneksel yöntemler ve antik şekiller kullanılarak objeler yapılmaktadır. Tekstil ana dalları: keçe ve dokumacılığın yanı sıra aynı zamanda kıyafet yapmakla da ilgilenmekteyiz.

Giyisilerimizi kendi ellerimizle tasarlıyor ve yaratıyoruz. Kıyafet yaparken her zaman zengin halk sanatlarımızı kaynak olarak kullanırız. Tasarlarken halk sanatımızın daha arkaik bir biçimini bulmak için komşu halklarımızın ve doğulu akrabalarımızın malzemelerine sıklıkla başvururuz. Macar kıyafetleri, kökleri ortak olan Türk göçebe halklarının kıyafetleriyle pek çok ortak özelliğe sahiptir.

Kreasyonlarımızı geleneklerimize dayanarak yaratıyoruz, ancak modern kullanılabilirlik ilk düşünülen unsurlardan biridir.

BOGLÁRKA NÉGYESI

NADUVAR HALK EL SANATLARI YÜKSEKOKULU

THE HUNGARIAN HIGH SCHOOL OF HANDCRAFTS: AN EXAMPLE OF HOW TO PASS ON TRADITIONS THROUGH CLOTHING DESIGN

Abstract

The Nádudvar Folk Crafts High School is a special cradle of Hungarian traditional handcraftship. We teach 5 crafts: potter, wood carver, leatherworker, weaver, felt maker. The school's mission is to teach traditional knowledge, crafts, environmentally friendly lifestyle and spiritual heritage back to the generations that have moved away from their cultural traditions.

Our students get to know different areas of Hungarian folk culture both in theory and by experiencing them in practice. In our workshops, objects are made using traditional methods and ancient forms but keeping in mind that they should have a place in our modern life and should be well usable.

The textile majors (felter and weaver) also deal with making clothes and clothing accessories. We design our clothes ourselves and make them with our own hands. When making clothes and other objects, we always use our rich folk art as a source of inspiration. When designing them, we try to find the most archaic forms of our folk art, and for this reason we often refer to traditional crafts of our neighboring peoples as well as of our eastern relatives. Hungarian clothes have many characteristics in common with those of Turkic nomadic peoples whom the people of Hungary share common roots with.

When creating our collections based on our traditions, we of course mainly focus on their user-friendliness in modern daily life.

1.Araştırma geçmişi:

Türkiye'yi önce 2010'da, ardından 2015'te ziyaret ettim. Keçe yapımcısı ve etnografik araştırmacı olarak iki yarım yıllık araştırma gezisinde yer aldım. Araştırma konularım: Asya'da keçecilik, ortak köklerimiz. Geleneksel el sanatlarını 21. yüzyıla aktarma yöntemleri. Bugün hala yaşayan ve işleyen keçe atölyelerini gezdim ve ustalarla birlikte üretmeyi başardım. Geleneksel ve modern keçe ürünleri yaptık. Afyonkarahisar, Konya, Tire, Yalvaç, Ödemiş'i ziyaret ettim.

Bir yaratıcı ve araştırmacı olarak gözlemlerimin odak noktası:

1. keçe yapımının teknik özellikleri
2. motif hazinesi ve Macar benzerlikleri
3. Keçe yapımını ve keçe nesnelere günümüz kültürüne nasıl kazandırabilecekleri

2. Eski keçe yapan halklar:

Keçe araştırması sayesinde ortak geçmişimiz ortaya çıkıyor. İlk zamanlarda keçecilikle uğraşan halkların tümü hayvan yetiştiricileri, büyük hayvanları besleyen gezgin çobanlar, yani göçebelere. Orta Asya'dan Orta Avrupa'ya kadar göçebe halkların kullandığı tüm bölgede keçe yapımı biliniyordu.

Demir Çağı'nda Tuna ve Sarı Nehir arasındaki bölgede birçok farklı halk ve kabile yaşasa da, nispeten birleşik bir kültür, özel bir resim dünyası yarattıkları görülüyor. Nesnelere şekil ve motifleri benzer esaslara göre düzenlenmiş, hazırlanmasında benzer yöntemler kullanılmıştır.

Geleneksel hayvancılığın hala var olduğu halklarda keçecilik hala yaşayan bir gelenektir. Türk keçeci ustası Gencer Kondal'ın atölyesinde çalışırken keçe battaniyenin yanına çömelmiş, ortak köklerimiz, Türk bilincine sahip halklarda aidiyet duygusunun ne kadar güçlü olduğunu, bir hançer olduğunu anlattı. Görevimiz gereği keçe üzerine yazılan işaretlerin günümüz insanına anlamını, ortak geçmişimizin önemini anlatacak şekilde bu zanaatları yaşatmalıyız. Halk sanatımızla güçlü köklerimizle günümüz dünyasında nasıl ayakta kalabiliriz.

3. Eski keçe aşınması:

İskit düşünce tarzında giyim ruhun örtüsüdür, çerçevesini sağlar, giyenin sadece işsel niteliklerini ifade etmez, aynı zamanda onu etkiler.

4. Eğitimde keçe yapımı:

Nádudvar Halk El Sanatları Lisesi, Macar el sanatlarının özel bir beşiğidir. 5 meslek öğretiyoruz: çömlekçilik, ahşap işçiliği, deri işçiliği, dokumacılık, keçe üreticiliği. Okulun misyonu, halkımızın geleneksel bilgilerini, zanaatlarını, doğaya ve çevreye duyarlı yaşam biçimini ve bundan uzaklaşanlara manevi mirası öğretmektir. Öğrencilerimiz hem teoride hem de pratikte Macar halk kültürünün çeşitli alanlarını tanır. Atölyelerimizde, modern hayatımıza faydalı olan geleneksel yöntemler ve antik şekiller kullanılarak objeler yapılmaktadır.

5. Giyim Tasarımında Geleneği Geçmek

Tekstil ana dalları: Keçe ve dokumacılığın yanı sıra aynı zamanda kıyafet yapmakla da ilgilenmekteyiz. Giysilerimizi kendi ellerimizle tasarlıyor ve yaratıyoruz. Kıyafet yaparken her zaman zengin halk sanatlarımızı kaynak olarak kullanırız. Tasarlarken halk sanatımızın daha arkaik bir biçimini bulmak için komşu halklarımızın ve doğulu akrabalarımızın malzemelerine sıklıkla başvururuz. Macar kıyafetleri, kökleri ortak olan Türk göçebe halklarının kıyafetleriyle pek çok ortak özelliğe sahiptir. Kreyasyonlarımızı geleneklerimize dayanarak yaratıyoruz, ancak modern kullanılabilirlik ilk düşünülen unsurlardan biridir.

6. Nasıl planlıyoruz:

- Koleksiyon: müzelerde fotoğrafçılık, koleksiyonlar, ölçümler, veriler
- Atölye çalışması sırasında planlama, planlar, boyutlandırma
- Temel malzeme dokuma, keçe hazırlama
- El ve makine ile tasarım, terzilik ve dikiş

7. Sonuçlar

Her yaratımdan önce, daha sonra somutlaştırıp uyguladığımız kapsamlı araştırma yapılır. Geleneksel temellerden yola çıkıyor ve onları günümüz ihtiyaçlarına uyarlıyoruz.



V. OTURUM

ONLINE



AKADEMİK ÇİZİMDE KADIN İMGESİNİN RESMEDİLMESİNE İLİŞKİN METODOLOJİ

Özet

«Akademik çizimde bir kadın imgesinin resmedilmesine ilişkin metodoloji» başlıklı makale, geleceğin sanatçı-öğretmenin sanat eğitimi de akademik çizime duyacağı ihtiyacı incelemektedir. Geneleğitim programlarındaki seçeneklere göre, bir insan yüzünün çizimi, son sınıf çizim ve akademik çizim derslerinde ele alınmaktadır. Bu programlarda verilen eğitimin amacı farklı yaşlardaki bir kadın imgesini çizmeyi öğretmektir. Ancak kadın karakterinin aktarımı, figürün şekli ve çizimin kalitesi iki farklı şeydir. Her şeyden önce, bir kadının görüntüsünde hassasiyet ve sıcak nitelikler fark edersek, o zaman, tam tersine, bir erkekte güçlü bir çene, büyük bir vücut fark edilebilir. İkincisi, kafatasının ve figürün yapısında karakteristik özellikler vardır, yani erkeklerde bir artış varsa, kadınlarda ortalama bir azalma vardır. Üçüncüsü, elbette, kompozisyon yapısı hareketin görünümüne bağlıdır, bir erkeğin hangi hareketi olursa olsun, orijinal versiyonunda cesaret ve ciddiyet fark edersek, o zaman, tam tersine, bir kadında yumuşaklığı ve belirli bir estetik yapı görebiliriz. Genel bir görüntü vermek, bir resim aracılığıyla figüratif bir görüntü göstermek, doğrudan sosyal imajın doğasıyla ilgilidir. Bunlardan biri dış silüetin görünümü, ikincisi kompozisyon içindeki harekette formun görünümü, üçüncüsü bütünlüğün görünümü, yani «chiaroscuro» (ışık/gölge) görünümüdür. Dördüncü olarak, figürler de dahil olmak üzere psikolojik, sosyal ve duygusal yüz ifadeleri bir araya gelerek belirli bir kişinin görsel imgesini oluşturur.

Anahtar Kelimeler: Metodoloji, İmge, Kadın, Akademik, Çizim, Sahneleme, Portre

RAMAZAN MIZANBAYEV

“SYMBAT” TASARIM VE TEKNOLOJİ AKADEMİSİ

YELZHAN KUSHEKBAYEV

“SYMBAT” TASARIM VE TEKNOLOJİ AKADEMİSİ

ALFIYA KAYRATKYZY

“SYMBAT” TASARIM VE TEKNOLOJİ AKADEMİSİ

METHODOLOGY FOR THE EXECUTION OF A FEMALE IMAGE IN ACADEMIC DRAWING

Abstract

The article "Methodology for the execution of a female image in academic drawing" discusses the need for academic drawing in the artistic education of a future artist-teacher. The drawing of a human face by options is considered in the senior courses of drawing and academic drawing in the general education program. It includes providing images of a female image of different ages. However, the transfer of the female character, the shape of the figure and the quality of the drawing are two different things. First of all, if we notice tenderness and warm qualities in the image of a woman, then, on the contrary, in a man one can notice a powerful jaw, a large physique. Secondly, there are characteristic features in the structure of the skull and figure, that is, if men have an increase, then women have an average decrease. Thirdly, of course, the compositional structure depends on the appearance of the movement, no matter what movement a man has, if we notice courage and seriousness in its original version, then, on the contrary, in a woman we can see softness and a certain aesthetic taste even in the very turn. Giving a general image, showing a figurative image through a picture is directly related to the nature of the social image. One of them is the appearance of an external silhouette, the second is the appearance of form in compositional movement, the third is the appearance of integrity, i.e., the "chiaroscuro" tonal appearance. Fourthly, psychological, social and emotional facial expressions, including figures, merge together and create the image of a certain person.

Keywords: Methodology, Image, Woman, Academic, Drawing, Staging, Portrait.

Введение

Когда казахи видят красоту, притягательный мир, они оценивают его как «как на рисунке». Значит, люди знали, что такое рисование, с древних времен. С тех пор изображение имело собственное значение в стране. Во времена Советского Союза сформировался следующий вывод, то есть у казахского народа есть представление об искусстве в целом, в том числе и о живописи, которое началось после Великой Октябрьской революции. Однако такое мнение ошибочно.

Поскольку у казахского народа широкое распространение получили народные ремесла. Некоторые предметы быта, сделанные с мыслью, сознанием, творческим взглядом, ловкостью: торсык, кебеже, нар төсек, кели-келсап, сундук, седло, коврики, конское снаряжение, доспехи и одежда, парадные изделия и др. Как все это произошло, не зная рисунка? Ответ на это дал в статье «Семь ликов Великой степи» наш первый президент: «Наши предки создали художественные миры высочайшего уровня, которые до сих пор поражают своим великим артистизмом» (Назарбаев Н., 2018, 4с).

Новизна

Заключается в том, что в статье поднимается проблема о необходимости увеличения часов по дисциплине академический рисунок, для того, что бы достичь законченности рисунка, а так же всестороннего изучения природы при передачи образного характера.

Со второй половины XIX века по теме художественного воспитания и обучения издано много педагогических учебников и методических пособий: К. Р. Юн. «Об искусстве», В. В. Журавлев «Учебная картина», П. П. Чистякова «Письма, записные книжки, воспоминания», Е. Белютина «П.П. Чистяков – творчество и педагог», «Школа Антона Ашбе», Н. М. Крымов «Художник и педагог», О. А. Барсц «Наброски и зарисовки», А. А. Унковский «Рисунки наброски».

Кроме того, многие опытные художники-педагоги опубликовали статьи, мемуары и т. д. по научно-методическим теоретическим

воззрениям, связанным с искусством. Понятно, что эти вещи имеют большое влияние на секрет рисования, его изучения и развития.

Чтобы овладеть академическим рисунком, молодой художник-педагог не должен прекращать рисовать. Для усовершенствования мастерства существуют упражнения: наброски, зарисовки, скетчи и т.д. Чем больше будущий художник-педагог занимается искусством, тем сильнее его профессиональное зрение, умение передавать пропорции, образ природы, способность целостной передачи природы.

Степанова Л. В своей книге «Основы рисования» писала: «Карандашный рисунок и набросок, вероятно, являются самыми универсальными навыками, которые вы можете приобрести» (Степанова Л., 2017, 31с.).

К сожалению, современные студенты мало обращаются к поиску и чтению научных статей с целью закрепления своих теоретических знаний. Очевидно, что это вопрос заинтересованности, осведомленности, исследовательской науки и образования. Однако, проведение в учебных заведениях научного исследования академического рисунка и использование научных методов изучения на практических занятиях позволило бы повысить уровень качества подготовки художников-педагогов.

Рисунок, живопись, композиция, история искусств относятся к числу специальных предметов в подготовке будущего учителя рисования и в развитии художника-специалиста по преподаванию изобразительного искусства. Фундаментом здесь является академический рисунок обучающий грамотной передачи женского образа с природы.

Рисунок подразделяется на несколько видов: кратковременный рисунок, длительный рисунок, рисунок для упражнений, академический рисунок, и творческий рисунок.

На самом деле в последние годы изучению академического рисунка уделяется мало времени. Это связано с тем, что в связи с изменением требований по времени и сокращением программы мы ограничиваемся только учебным и тренировочным рисунком.

В редакции словаря иностранных языков: понятие «академический» из греческого языка определяется как «путь искусства, следующий определенной традиции и воспевающий каноны академической системы» (Словарь иностранных слов, 1988, с.20).

Профессор Н.Н. Ростовцев, объединяя образовательный рисунок и академический рисунок, высказал следующее мнение: «В целях повышения значимости научного направления образовательного рисунка и системы образовательного рисунка сегодня мы часто говорим академический рисунок вместо образовательного рисунка. Однако, это два разных по смыслу понятия» (Ростовцев Н., 1985, с.41)

По сравнению с другими формами рисунка, академический рисунок имеет более широкий круг обязанностей. Благодаря этому время, отведенное ему, достаточно велико. Например, учебный рисунок занимает от 4 до 16 часов, а академический — от 12 до 24 часов.

«Академизм - от фр. *academisme* (классическое художественное направление в изобразительном искусстве, сформировавшееся в художественных академиях XVI-XIX вв., созданное на основе подражания внешним формам искусства античности и эпохи Возрождения)» [Жакенулы М., 1994].

Поэтому в академический рисунок можно назвать вполне законченным, т.е. классической работой, сохраняющей все каноны многолетнего изобразительного искусства, кроме учебной работы.

В общеобразовательной программе рисунок портрета рассматривается на старших курсах рисования и академического рисунка. Он включает в себя передачу образа, характера мужской и женской натуры. Однако, передача характера и образа мужской и женской натуры и качество исполнения — это две разные вещи.

Прежде всего, если мы замечаем нежность и утонченность в образе женщины, то, наоборот, в мужчине можно заметить твердую челюсть, человека с определенным характером.

Во-вторых, в строении скелета имеются различные черты, то есть если у мужчин наблюдается увеличение, то у женщин среднее снижение.

В-третьих, конечно, композиционный строй зависит от внешнего вида движения, какое бы движение ни было у мужчины, мы заметим твердость черт, то, наоборот, в женщине мы можем увидеть мягкость и определенный эстетический вкус даже ее образе.

Придание целостного образа натуры через академический рисунок имеет непосредственное отношение к художественным, композиционным, тональным, психофизиологическим видам передачи натуры. Художественный вид передачи натуры - внешний образ, композиционный вид - передача грамотной компоновки на заданном формате, показ движения и целостного образа. Третий вид тональной цельности, т. е. светотеневая передача натуры. Психофизиологический вид - передача возрастных эмоциональных выражений лица, в том числе и тела. Выше перечисленные виды передачи натуры и создают образ позирующего человека.

Если мы связываем искусство академического рисунка с образованием и наукой, нам необходимо изучить его детально и полностью освоить.

Великий Абай говорит в своем 32-м высказывании: «Тот, кто претендует на знание и науку, должен сначала знать. У таланта есть свои условия. Ты должен их знать. Если ты их не знаешь, ты их не найдешь». (Абай К., 2011, с.78)

Что здесь имеет в виду Абай?

Конечно, если брать искусство академического рисунка, то требование его изучения имеет свои условия. А именно направленного энтузиазма, необходимость постоянного поиска, а также постоянная практика наряду с теоретической информацией.

На нашем факультете по общеобразовательной программе «Дизайн» по академическому рисунку есть задания по изображению фигуры человека в одежде. Для успешной, работы будущего специалиста в области дизайна академический рисунок необходим поскольку дает навыки грамотного построения фигуры человека, передача его образа.

Процесс создания пропорций фигуры человека обязательно начинается с крупногабаритных объемов и сопоставляется с

малогобаритными объемами. Для того, чтобы этот процесс проходил эффективно, необходимо рисовать «свето-тень», т. е. светлую сторону варианта и его теневую сторону с помощью среднего тона. В то же время учителя-художники в основном обращают много внимания вопросу «тона» и это является одной из задач по академическому рисунку. Данная задача направлена на выявления объема природы в пространстве. Этот процесс осуществляется тональными отношениями. Внимательно наблюдая за натурой, можно определить, что есть очень тонально тяжелые, темные и светлые точки. Когда дело доходит до завершения женского образа, полезно разделить тональный «диапазон» или «шкалу» по порядку. Этот вопрос должен автоматически включаться в процесс рисования, студент-художник должен понимать и иметь в виду момент, когда он смотрит на натурщицу. Во время академического занятия мы требовали от учащихся, не разбирающихся в вопросе тона, нарисовать «шкалу тона» в правом углу формата. Они исходили из самой темной ячейки тона и постепенно выстраивали ячейку до выхода в светлую тональность. Разные студенты различили от 6 и до 10 тонов. Хотя их количество может быть и больше в зависимости от индивидуального восприятия природы и различия зрительной памяти. В процессе урока, рисуя природу на формате, они смотрели на эту шкалу тонов и следили за правильным выводом своих форм в процессе занятия.

Необходимость рисования и его тесная связь с наукой А. Б. Альберти в своем трактате «Три книги живописи» о теории рисунка и живописи как важной научной дисциплины, и о том, что рисунок - это не просто механическая копия, это упражнение мысли, и это был ценный труд, который был научно обоснован.

Методология

В своем учебнике «Методика художественного образования» А.Камаков исследовал искусство с научной точки зрения и разделил его на три части. Прежде всего художники в своих этюдах показывают на практике правила светотени, определяющие точность формы, исходя из пропорции, перспективы, пластической анатомии, которые считаются художественными

средствами овладения искусством рисунка. Во-вторых, рисование созерцанием самого предмета считалось основной формой обучения, обнаруживавшей вредность механического обучения копированием готовых моделей. В-третьих, он подготовил первые научные работы по новым направлениям, моделям реалистического изобразительного искусства и методам обучения искусству. (Камаков А., 2014, с.31)

Здесь, по мнению ученого, первое - это сочетание теоретических знаний с практическим опытом, а второе — это умение сочетать полученные знания на практике.

Каким образом задается качество материала? Его путь лежит в художественном мастерстве. Материальное качество, как и другие изображения, связано со светотенью, то есть, значит, непосредственно связано с тональными отношениями. Вот почему необходимо уделять пристальное внимание тону в рисунке природы, то есть изменению света и тени в передаче образа женщины в академическом рисунке. В некоторых вариантах вышивка одежды или орнамент на одежде четко определяют свойства материала. Поэтому мы избегаем мысли о том, что он должен быть построен полностью, но не лучше было бы ввести некоторые характерные элементы орнамента и его композиционные особенности. Например, фарфоровую чашку нельзя брать без орнамента или абстрактной росписи, поэтому на ее поверхности обязательно должна быть нарисована декоративная роспись. Если бы существовал вариант национальной одежды, без узоров было бы трудно определить национальность человека. Разработка орнамента на одежде также имеет свое значение. Как мы уже упоминали выше, не обязательно делать все элементы орнамента, но делаются необходимые орнаменты, которые подчеркивают их смысл, т.е. образ человека. Форма одежды зависит от формы тела человека и соответствует ей. На рукавах и на воротнике два вида узоров. В одном он расположен на поверхности по форме цилиндра, а в другом расположен на плоскости. Поэтому и внешний вид у них разный. При этом цвета орнамента, расположенной в тени, и орнамента, расположенной в плоскости света, различны. В ходе занятия наблюдались существенные особенности орнамента и узора. Студент «А» не делал свои выкройки по размеру формы,

то есть не находил ее поворот и перспективу, а благодаря мысленному рисованию его выкройки выглядели иначе, чем одежда, в то время как в работе у студента «Б» узоры в тени и свете остались на том же уровне. Поэтому сначала не было найдено композиционное расположение узоров по одежде, а у вторых не решалась тональная задача. Здесь преподаватель применяя индивидуальный метод (параллельный метод), т. е. объясняя словами, преподаватель показал правильный способ рисования карандашом.

В академическом рисунке проблема портрета также играет важную роль. Способ рисования портрета, как и других картин, происходит через форму с помощью передачи больших светотональных решений.

Сначала определяется размер головы, то есть определяются ее высота, ширина, световые и теневые отношения, и с помощью тонких штрихов показывается различные светотеневые тона. После нахождения крупной формы (головы) определяется, сколько по объему головы занимает прическа. Объем прически и форма лица берется как единое целое, и постепенно находят объем головы. Следующий этап — расположение уровня глаз, носа, губ и мелких деталей. Когда обучающиеся с небольшим опытом подходят к проблеме глаз, он вырезает глаза, закругляя их жирными линиями. Работая над тональным решением глаз нужно ориентироваться не по линии глазной впадины, а сначала найти его светотональное положение. Здесь лучше решать светотональное отношение обоих глаз вместе.

Когда положение глаза определено, передать характер глаза будет легче. Визуализация светотонального решения глаз также требует большой осторожности. Если у натурщи карие глаза, то не стоит тональное решение исполнять в сильно темном тоне, а нужно обращать внимание на светотонный образ глаза, то есть тональность глазного яблока не везде одинакова, если одна часть темно-черная, другая часть представляет собой более светлый тоновой переход. Светотонное решение зрачка также неравномерно, блики, темные переходы, тон в отражении и т.д. состоит из нескольких частей. Только когда эти части искусно

изображены, соблюдая тональные отношения в порядке, определяется цвет глаза и его материальные свойства. Поэтому здесь проблема способности визуализировать целое, видеть целостное решение достигается шаг за шагом.

Ученый В. С. Щербаков упоминает процессы общей образной деятельности и изобразительное искусство в целом, в том числе академический рисунок делит на три этапа: «область образования представлений о предмете, область образования представлений об изображении, область материального выполнения изобразительных задач. Все эти три области, три этапа взаимно обусловлены друг от друга» (Щербаков В., 1969, с. 27). Здесь, в процессе выполнения академического рисунка, он включает в себя задачи увидеть-воспринять натуру, последовательно найти на бумаге ее конструкцию и структуру, уметь показать ее материальные свойства. Поэтому, одним словом, на первый план выходит проблема увидеть образ женщины как единое целое и изобразить его как единое целое. Благодаря тесной связи этих трех процессов возможно достижение академического рисунка в результате сохранения канонов полноценного искусства создаваемого образа.

Главная задача художника — понять разницу между каждой линией, светотонного решения при изображении портрета. У большинства наблюдаемых студентов было замечено, что анализ и синтез в системе рисования портрета недостаточны. Прежде всего копирование образа женщины без анализа, рисование ее на бумаге линейной схемой, максимально четкое выделение деталей, неспособность уловить характер образа, суть изображения, уход от качества материала, все это за счет рисования на бумаге без синтеза.

Искусство рисунка, в том числе академического рисунка, требует наблюдения, интересного сюжетного явления, поиска, нахождения рациональных и привлекательных сторон образа. Ученый Уил Фриборн писал молодым художникам: «Где бы вы ни были, всегда наблюдайте, ищите интересные сюжеты для рисунков и следите за жестами и движениями людей. Экспериментируйте с композицией

- она также участвует в построении визуального повествования. (Фриборн У., 2019, с. 82)

Эти две психологические проблемы занимают особое место в искусстве. Как показывает практический опыт, когда речь идет о проблеме «анализ - синтез», было определено, что учащиеся не обращают внимания на проблему мышления в процессе рисования посредством образа натуры, в смысле получения информации через глаза. Теперь в задаче академического рисунка «анализ - синтез» означает, что ученик-художник не может проверить и принять образ, пришедший в кору головного мозга на его уровне, то есть не обращает внимания и не понимает его необходимых параметров. Вот почему он не мог сделать «правильное» изображение своей руки, держащей карандаш.

Так же важным вопросом процесса «анализа-синтеза» является изображение женского образа, который продолжается от начала рисунка до ее завершения. И анализ, и синтез сменяют друг друга, но это непрерывный процесс, который не останавливается. Преподаватель использует много методических принципов на уроках академического рисования. В том числе «параллельный метод», индивидуальное объяснение с студентами, целостное представление, штриховка, построение формы, закон теории теней, закон перспективы, закон целостности и др. Если мы сможем использовать эти принципы и законы систематически, то результат будет четко заметен в период оценивания преподавателем или самим студентом. По этому поводу ученый Савинов говорит: «Методические принципы выражают объективные закономерности работ над рисунком, связанные с последовательностью изготовления рисунка и достижением художественно-образного содержания» (Савинов А., Полынская И., 2019, с.27)

Остановимся на методологически важных проблемах, которые способствовали значимости академического рисунка в группах дизайн одежды.

В первую очередь, мы думаем, что это из-за интересности постановки, потому что сами студенты включились и проявили интерес к вопросу размещения натуры на данном формате.

Во-вторых, среди студентов происходили соревнования друг с другом в демонстрации навыков академического рисунка. На каждом занятии определялась работа пришедшего перед конкурсом студента и называлась его фамилия, то есть идет процесс поощрения со стороны преподавателя.

В-третьих, произошло пробуждение интереса к академическому рисунку, к проблеме совершенствования навыков в рисунке, к пониманию своих методических практических результатов от своих работ, переход от одного исполнения к другому.

Коровин К.А. говорит: «Я стараюсь быть точным, очень верным и очень цельно видеть» (Молева Н., 1963, с.205). Здесь имеется в виду рисование картины, глядя на версию строящейся картины в целом.

В педагогической науке есть понятие «одновременный метод», то есть демонстрация и сочетание художественного объяснения и методики преподавателя на практике. В академическом рисунке занятие без методики также считается неэффективным. Если да, то когда это следует объяснять и когда показывать? По этому поводу сложно дать специальный совет. Каждый преподаватель должен направить своего студента чувствовать интуитивно. Например, если обучающемуся дано теоретическое объяснение, ему достаточно продолжить рисунок. Некоторым студенту нужно и объяснение методики изображения образа женщины, и практическая демонстрация. Как говорится, «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать», такому студенту лучше показать метод рисования.

В процессе обучения рисованию преподаватель не обязан начинать рисовать. Достаточно указать на часть заученных моментов, которые студент не понимает. Студенту важно понять и освоить его на практике. В заключение академический рисунок следует рассматривать как особый предмет, которому уделяется особое внимание на художественных факультетах. Требованием современного искусства и жизни является то, что стиль «академизм» отражается в академическом рисунке, в нем очевидны методологические требования и наличие художественных канонов.

Заключение. В заключение отметим, что общим предметом рисунка является академический рисунок, и он занимает особое место в специальных учебных заведениях. Это потому, что ни один жанр не возник сам по себе без изображения среди других дисциплин. Поэтому большое внимание следует уделить понятию натуры.

Как уже упоминалось выше, академический рисунок является качественным каналом в общем художественном образовании. В учебных заведениях этому вопросу должен быть отведен специальный час, причем желательно его увеличение. Потому что академический рисунок не должен быть просто предметом обобщенного познания натуры. Он следит за сохранением канонов в живописном искусстве, его завершением, определяет материальный и зрительный облик, обеспечивает полное сохранение тональных отношений в задаче академического рисунка. В-третьих, академический рисунок требует терпения, выдержки и усердия в воспитании будущих художников-педагогов. Только тогда мы сможем достичь вершин мастерства в деле обучения художников педагогов.

Список использованной литературы:

Абай. Қара сөз.- Алматы: КазНПУ им. Абая, 2011.- 185с.

Жәкенұлы М. Орысша- қазақша өнертану сөздігі.- Алматы: Ана тілі, 1994.- 63с.

Қамақов. Ә. Қалдыбаева Г. Бейнелеу өнеріне оқыту әдістемесі. Оқу құралы.-Алматы: Орхан, 2014.- 182с.

Молева Н. М. Константин Коровин. Жизнь и творчество, письма, документы, воспоминания [Текст] / Молева Н. М. - М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963.- 563 с.

Назарбаев Н.Ә. Ұлы даланың жеті қыры <https://egemen.kz/article/178090-nursultan-nazarbaev-uly-dalanyh-dgeti-qyry>

Ростовцев Н.Н. Учебный рисунок.- М . Просвещение, 1985.- 256с.

Савинов А.М. Полынская И.Н. Обучение педагогических принципов работы над академическим рисунком при обучении студентов дизайнеров. // Перспективы нации и образования. N:2(38)2019.- С.361-373.

Основы рисования /пер.с англ. Л.Степановой.- М.: Издательство АСТ, 2017- 80с.

Словарь иностранных слов.- М.: Русский язык, 1988.- 608с.

Щербаков В.А. Изобретательное искусство обучение и творчество (Проблема руководства изобразительным творчеством детей).- М: Просвещение, 1969.- 272с.

Уил Фриборн 50 акварельных этюдов.-М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019.- 144с.



GÖÇEBE KADINLARIN ZAMANA MEYDAN OKUYAN KÜRK GİYSİLERİ

KIDIR AİTULENOVA

“SYMBAT” TASARIM VE TEKNOLOJİ AKADEMİSİ

AYNUR ASANOVA

“SYMBAT” TASARIM VE TEKNOLOJİ AKADEMİSİ

NURİYA FAZILBAYEVA

“SYMBAT” TASARIM VE TEKNOLOJİ AKADEMİSİ

Özet

Evcil hayvanların derilerinden kürk yapmak Kazak halkının eski bir geleneğidir. Halk ustaları, kürk giysi ve diğer ihtiyaçların üretiminde bazı başarılar elde etmiş ve bunları işlemek için benzersiz yöntemler geliştirmişlerdir. Ancak şu anda bunların bazıları unutulmuş, kaynaklarda sadece isimlerine rastlanmaktadır. Bu tür ojezhda'lardan biri «Tajjaki»dir.

Az sayıdaki kaynaklardan günümüze ulaşan bilgilere göre «Taizhaklar», göçebelere yelelerini koruyarak tay derisinden yaptıkları genç kürk giysilerdir.

Kazakların manevi değerlerinin canlandırılmasına odaklanan «Manevi Uyanış» Programı çerçevesinde, küreselleşmenin modern çağda beraberinde getirdiği tüm riskler ve zorluklar dikkate alınarak, ulusal kimliğin korunması amaçlanmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, aygır derilerinden gençler için yapılan ve at yelesi korunarak imal edilen kürk giysilerin (taizhaks) incelenmesi ve restorasyonuydu.

Günümüzde, tay derilerinin yelelerine zarar vermeksizin işlenmesini sağlayan yöntem neredeyse yok olmaya yüz tutmuştur. Bu çalışmada, tayın doğal kürkü ve doğal yelesi ile aynı görünüm ve dokuya sahip bir taizhaki taklidi kullanılmış ve böylelikle canlı bir tayın derisi ve yelesi için öldürülmesinin önüne geçilmiştir.

Çalışmanın görevi: kürk tay derilerinin topografyasının incelenmesi ve taklit amacıyla yapay kürk seçimi; bir aygırın kürk derisine özdeş yapay kürk seçimi; doğal yelenin yapay kürke farklı şekillerde bağlanması: tres ve diğerleri; taizhaki modelinin tarihsel imaja göre geliştirilmesi ve ürünün uyarlanması.

Çalışmanın yeniliği sadece taizhaki modelinin genç kürk giysilerinin taklit tasarımında değil, aynı zamanda doğal saç (yele) yapay kürke bağlamak için bir dizi teknoloji yönteminde de yatmaktadır.

Yapay kürk ile bir aygırın doğal yelesini birleştirme süreci araştırma nesnesi olarak seçilmiştir.

Çalışma, omuzları örtmeye yarayan giysilerin tasarımında çalışan kişilere sunduğu pratik ipuçları açısından yararlı olabilir.

Anahtar Kelimeler: Gençlik kıyafetleri, tay, kürk, yele, tajjaki.

TIMELESSNESS OF YOUTH NOMADIC WOMEN'S FUR CLOTHES

Abstract

Making fur from the skins of domestic animals is an ancient tradition of the Kazakh people. Folk craftsmen have achieved some success in the production of fur clothing and other necessities and have developed unique methods of processing them. However, at this time some of them are forgotten, only the names are found in the sources. One of such ojezhda is «Tajjaki».

From a small number of sources, it has come down to our days that «Taizhaks» are youth fur clothing of nomads made from foal skins with the preservation of the mane.

The national programme aiming at the preservation of the national identity of the people of Kazakhstan under the motto «Spiritual Awakening» («Rukhani zhangyru») takes into account all modern risks and challenges of globalization.

In this regard, the purpose of the work was the study and restoration of fur cloths (taizhaks) made of stallion skins for young people by preservyng the mane of the horse.

Given the fact that methods to process foal skins by preserving the mane have almost all disappeared, this work was carried out by using an imitation taizhaki model made of fake fur almost identical with real fur in order to exclude the slaughter of the foal.

The task of the work is: study of the topography of fur foal skins and the choice of artificial fur for the purpose of imitation; the choice of artificial fur identical to the fur skin of a stallion; connection of natural mane to artificial fur in different ways such as braids amongst others; development of the taizhaki model according to the historical image and tailoring of the product.

The novelty of the work lies not only in the imitation design of youth fur clothing of the taizhaki model, but also in a number of studies of methods of technology for connecting natural hair (mane) to artificial fur.

The process of combining artificial fur and the natural mane of a stallion was chosen as the object of research.

The work may be of practical importance for people involved in the development of shoulder products.

Keywords: Youth clothing, foal, fur, mane, tajjaki.

Введение

Изготовление меха из шкур домашних животных – древняя традиция казахского народа. Народные мастера достигли определённых успехов в производстве меховой одежды и других предметов первой необходимости и разработали уникальные методы их обработки. Однако, в данное время некоторые меховые изделия забыты, встречаются только в источниках лишь названия. Одним из такой одежды является «Тайжакы».

Из малочисленных источников дошли до наших дней что, «Тайжакы» – это молодежная меховая одежда кочевников, изготовленная из шкур жеребца с сохранением гривы (Аяган, 2006, с. 176).

В рамках Программы «Рухани жаңғыру», ориентированная на возрождение духовных ценностей казахстанцев с учетом всех современных рисков и вызовов глобализации, призвана сохранить национальную идентичность.

В связи с этим, целью работы явилось исследование и восстановление молодежной меховой одежды (тайжакы) из шкур жеребца с сохранением гривы.

В данное время обработка шкур жеребца с сохранением гривы почти отсутствует с одной стороны, с другой стороны, с целью исключения забоя жеребца, работа велась имитационной моделью тайжакы, идентичной к натуральному меху жеребца, и натуральной гривой жеребца.

Жеребок – шкуры жеребят – сосунков и жеребят, перешедших на подножный корм, массой до 5 кг включительно. Площадь шкуры 60—130 дм² (Островская и др., 2015, стр.96). Жеребок является ценным меховым сырьем, так как имеет хорошо развитый, не переросший, блестящий волосяной покров (рис. 1).

В данное время выделывание меха из шкур жеребца с сохранением гривы в промышленном масштабе не производится, не считая отдельных ремесленников, которые выделывают в домашних условиях очень редко, однако эти меха из шкур жеребца

выделывались ремесленниками в качестве напольных ковровых изделий, в готовом виде не встречались в источниках (рис.2).



Рисунок 1: Жеребенок



Рисунок 2: Ковер из выделанной шкуры жеребенка

Бывают разные окраски меха, грива черная – волосяной покров светлый и т.д., для ковра обработка жесткая, а для одежды используют мягкую обработку. Если остановимся на выборе гривы, то они имеют разные оттенки и часто встречаются в основном черные.

Литература

В данное время обработка шкур жеребца с сохранением гривы почти отсутствует с одной стороны, и с другой стороны с целью исключения забоя жеребца, работа велась имитационной моделью тайжакы, идентичной к натуральному меху жеребца и натуральной гривой жеребца (Мадиев, Айтуленова, 2010, с.43)

Методология

Искусственный мех широко применяется в производстве швейных изделий. Это объясняется тем, что он имеет красивый внешний вид и обладает комплексом свойств, которые позволяют изготавливать из него швейные изделия высокого качества и различного назначения.

Качество искусственного меха оценивают по показателям основных свойств ворса и грунта. Основные показатели свойств ворса: толщина нитей и волокон, образующих ворс, их высота, густота, угол наклона волокон ворса, содержание незакрепленных волокон, сминаемость ворса, его окраска и др.

В данной работе приведены различные методы постижерных технологий соединения натурального волоса (гривы) к искусственному меху.

Технология тресования волос производится несколькими методами. Так, по методу тресбанка подготовка оборудования показана на рисунке 3 (Васильева, 2020, с. 78).

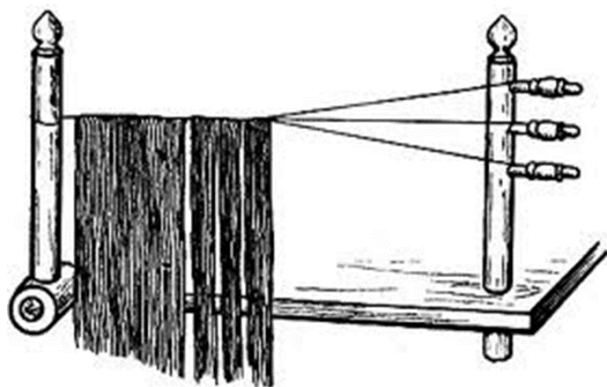


Рисунок 3: Тресбанк

При использовании метода «трес в один оборот – три нити» смачивают в приготовленной воде указательный и большой пальцы правой руки, из карды берут маленькую прядь волос и заносят с внешней стороны натянутых нитей тресбанка (рис.4). Затем кончики прядки, смоченные водой, закладывают между нижней и средней нитями вплотную к узелку. Концы прядей волос при этом должны загоразивать среднюю и верхнюю нити, а нижняя нить должна быть открыта со стороны работающего. Далее концы прядки волос зажимают указательным и большим пальцами левой руки, чтобы конец пряди на 3...4 см выступал над верхней нитью. Это положение кончиков прядки волос среди нитей

тресбанка можно считать исходным при тресовании. Большой и указательный пальцы правой руки располагают между средней и верхней нитями тресбанка (Васильева, 2020, с. 70).

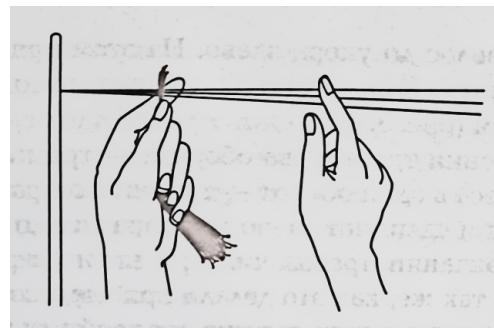


Рисунок 4: Исходное положение концов пряди волос перед тресованием

Захватив пальцами выступающий сверху кончик прядки и обогнув им верхнюю нить, продевают его между верхней и средней нитями на себя и вниз. В этом положении кончики волос закрывают среднюю и нижнюю нити тресбанка, а верхняя нить остается открытой. Большой и указательный пальцы правой руки вновь располагают между средней и верхней нитями тресбанка, захватывают концы волос, выступающие из-под нижней нити, и, огибая нижнюю нить, продевают прядь между средней и верхней нитями на себя и вверх. В этом положении кончики волос закрывают верхнюю нить, а средняя и нижняя нити остаются открытыми. Последний этап – закрепление.

Для этого большой и указательный пальцы правой руки располагают между нижней и средней нитями с внешней стороны тресбанка. Среднюю нить при этом слегка оттягивают в сторону от себя и захватывают пальцами правой руки концы пряди, выступающие над верхней нитью, протягивая их между нитями так, чтобы они огибали верхнюю нить и проходили между верхней и средней нитями (и далее между нижней и средней нитями). В этом положении средняя нить закрыта концами волос, а остальные нити открыты. Закрепляя сплетенную прядь указательным и большим

пальцами левой руки, захватывают оба конца пряди и затягивают полученное плетение.

Одновременно с этим пальцы правой руки должны сдвинуть прядь до упора влево. На этом процесс плетения треса заканчивается. Каждую последующую прядь волос плетут таким же образом (рис.5).

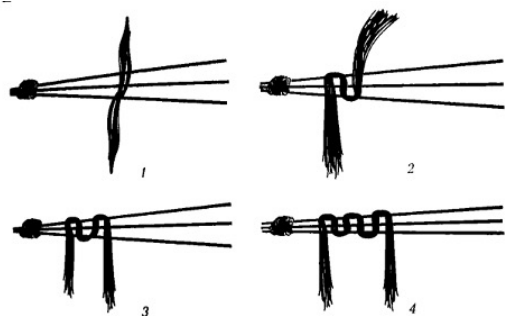


Рисунок 5: Этапы (1-4) тресования в два оборота

При изготовлении «треса в два оборот – три нити» все операции плетения «треса в один оборот – три нити» сохраняются, но волосы закрепляют и сдвигают влево до упора только после второго оборота. По окончании тресования, три нити связывают петлеобразным узлом так же, как это делали при подготовке к тресованию, но только нижнюю нить затягивают тройным узлом (Васильева, 2020, с. 73).

Технология соединения гривы с искусственным мехом может осуществляться и методом наращивания. Однако данный метод является трудоемким процессом соединения гривы и для данного исследования применялись вышеуказанные методы.

Выводы и обсуждения

При конструировании одежды из искусственного меха необходимо учитывать способ его производства, а также повышенную истираемость и сваливаемость ворса. Так, искусственный мех

на трикотажной основе имеет лучшие пластические свойства, чем на тканевой основе (Эберле, 2019, с. 183). А для улучшения эксплуатационных свойств изделий целесообразно на участках, подвергающихся наибольшему износу (нижняя часть рукавов, места соприкосновения полочки с рукавом), использовать натуральную или искусственную кожу и другие материалы. Кроме того, ворсовая поверхность искусственного меха и покрытие изнаночной стороны латексом не позволяют применять при изготовлении изделий влажно-тепловую обработку. Поэтому необходимая объемная форма изделий из искусственного меха создается только конструктивным решением.

Величина прибавок на свободное облегание зависит от направления моды и силуэта. Для изделий из коротковорсового искусственного меха проектируют большие величины прибавок, чем для изделий из длинноворсового искусственного меха. Но во всех случаях необходимый объем изделия для создания выбранной формы должен быть точно определен в конструкции, так как наличие ворса затрудняет перекалывание деталей в процессе проведения примерки при изготовлении одежды по индивидуальным заказам (Колесник, Куренова, 2018, с. 114).

В связи с этим одним из основных условий, обеспечивающих хорошую посадку изделий является измерение фигуры заказчика и учет особенностей его телосложения при раскрое.

Исходными данными для построения дизайна рисунка являются типичные признаки женской фигуры, рост, расчеты. Определение внешней формы человеческого тела основано на общих признаках, пропорциях тела, позе и телосложении. Качество проектируемого изделия, форма силуэта, пропорции деталей, крой и характер декоративных и конструктивных линий, подгонка изделия к фигуре человека, во многом зависит от того, насколько правильно эти признаки определены.

На рисунке б приведен технический эскиз восстановленной модели тайжақы – женского полушубка, разработанной в соответствии с историческим образом.

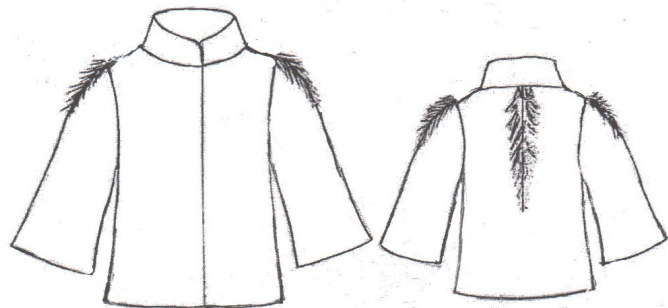


Рисунок 6: Технический эскиз женского полушубка «Тайжақы»

Женский молодежный полушубок «Тайжақы» – прямого силуэта, чуть расширенная к низу, из искусственного меха – идентичная меховому жеребку, с втачным воротником-стойка. Полочка – цельнокроенная, однобортная с застежкой по линии борта на четыре крючка и четыре петли. Спинка – цельнокроенная, по середине спинки по линии горловины втачивается грива. Рукав – втачной одношовный, расширенный к низу, по окату рукава притачивается натуральная грива до линии локтя. Отделка – натуральная грива, изготовленная одним из методов постижа – методом треса.

При изготовлении изделий из длинноворсового искусственного меха предусматривают минимальное количество деталей: полочка и спинка могут быть без боковых швов, рукава – одношовными. Для уменьшения объема подборта проектируют цельнокроеными с полочками шириной 3...5 см.

При изготовлении изделий из коротковорсового искусственного меха допускаются отрезные и цельновыкроенные подборта, рукава могут быть одношовными и двухшовными.

Заключение

В данной работе проводились исследования по возрождению молодежной женской меховой одежды.

Из-за сложности выделки меха из шкур жеребенка с сохранением гривы, было использовано имитационное моделирование женской молодежной меховой одежды «Тайжақы». С этой целью выбран искусственный мех идентичный меху жеребенка. Натуральная грива изготовлена постижерским методом треса. Соединение натуральной гривы к искусственному меху осуществлено в соответствии топографическому расположению гривы в шкуре жеребенка. Восстановлена и изготовлена модель молодежной женской меховой одежды кочевников «Тайжақы».

Молодежная меховая одежда «Тайжақы» способствует расширению ассортимента национальных изделий из меха. Еще в самые давние времена тюркские народы, в том числе и наши предки, умели изготавливать удобную, модную, теплую, износостойкую одежду из меха, востребованную и в мирное, и в военное время.

Список использованной литературы

Материалы швейных изделий: Учебник / Х.Эберле и др.; пер. с английского.– Астана: Фолиант, 2019 –440с. Стр. 183

Қазақстан. Ұлттық энциклопедия / Бас ред. Б. Аяған. – Алматы: “Қазақ энциклопедиясының” Бас редакциясы, 2006.– 704 бет.

Васильева Н.И. Технология выполнения постижерных изделий из натуральных и искусственных волос: учеб. Для учреждений сред.проф. образования / Н.И. Васильева. — 2-е изд., испр. — М. : Издательский центр «Академия», 2020. — 160с.: ил., [16] с. Цв. Вкл.

Мадиев Ө., Айтөленова Қ. Былғары және тері технологиясы. Оқулық/Астана: Фрлиант, 2010 – 216 б.

Технология изделий легкой промышленности. Технология кожи и меха: учебное пособие / А.В. Островская, А.Р. Гарифуллина, И.Ш. Абдуллин; М-во образ. и науки России, Казан. нац. исслед. технол. ун-т.- Казань : Изд-во КНИТУ, 2015.- 252 с.

Особенности конструирования изделий лёгкой промышленности: учеб.-метод. пособие / С.А. Колесник, С.В. Куренова. – Шахты, 2018. – 121 с.



KAZAKİSTAN'IN MODERN SANATSAL VE SOMUT KÜLTÜRÜNDEKİ GELENEKLER VE YENİLİKLER: ETNOSTİL

SABIRKUL ASANOVA

“SYMBAT” TASARIM VE TEKNOLOJİ AKADEMİSİ

VLADİMİR GRİGORYAN

“SYMBAT” TASARIM VE TEKNOLOJİ AKADEMİSİ

GALİNA SKOBELEVA

“SYMBAT” TASARIM VE TEKNOLOJİ AKADEMİSİ

Özet

Günümüzün evrensel kalkınma modelleri geliştiren küresel dünyasında ulusal kimliğin korunması ulusal kültürler açısından önem kazanmıştır. Kazak kültüründe önemli bir yer tutan bu konu, çeşitli sanatsal ve yaratıcı faaliyetlerde gözlemlenen eğilimlerle yakından etkileşim içindedir ve bu anlamda modern etno-stilin gelişimiyle de ilişkilidir.

Bu çalışmanın amacı, geç postmodernizm çağında ulusal kimlik faktörü olarak moda tasarımı da dahil olmak üzere modern Kazak maddi kültüründe etno-stilin gelişim ilkelerini ortaya koyarak aralarındaki bağlantıları saptamaktır.

Yeni stil oluşumları geliştirmenin yolları çeşitli öznel ve nesnel faktörler tarafından belirlenir. Bunların belirlenmesi sanat eleştirisinin önemli görevlerinden biridir. Konu, sanatçı ve tasarımcı Balnur Asanova'nın yaratıcılığının analizine dayalı olarak ele alınmaktadır.

Belirlenen konudaki araştırma yöntemleri, karşılaştırmalı kültür ve sanat eleştirisi analizine dayanan ontolojik bir yaklaşım, tarihsel bağlamda dikkate alınan yaratıcı sürecin özelliklerinin belirlenmesi, sanatsal ve teknolojik tekniklerin yapılandırılması ve sistematikleştirilmesidir.

Sonuçlar. Makalede ele alınan eserlerin karşılaştırmalı analizi, B. Asanova'nın moda tasarımındaki genel çizgisini ortaya koyarak, sanatçının resimlerinde ve gerek dekoratif (süslemeye ilişkin) gerekse uygulamaya/kullanmaya yönelik nesnelere tümünde aynı dekorativizm (süslemecilik) unsurlarının yer aldığını bizlere göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Etno-tasarım, etno-tarz, moda, küreselleşme, dekorativizm (süslemecilik), gelenek, plastik-figüratif sistem, sanatsal ve estetik ulusal kod.

TRADITIONS AND INNOVATION IN MODERN ART AND TANGIBLE CULTURE: ETHNOSTYLE

Abstract

In the context of universal globalization, which is conceiving universal models of development, the issue of preserving national identity becomes particularly relevant for national cultures. In the artistic and material culture of Kazakhstan, it is associated with the development of modern ethnostyle, which closely interacts with trend in various spheres of artistic and creative activity.

The purpose of this study is to articulate the principles of the development of ethnostyle in modern Kazakh material culture, including fashion design, as a factor of national identification in the era of late postmodernism.

The ways of developing new style formations are determined by various subjective and objective factors. Their identification is one of the important tasks of art criticism. The topic is considered based on the analysis of the creativity of the artist and designer Balnur Asanova.

The research methods in the designated topic are an ontological approach based on comparative cultural and art criticism analysis, specification of the characteristics of the considered creative process in a historical situation, structuring and systematization of artistic and technological techniques

Conclusions. A comparative analysis of the works considered in the article allows us to conclude that the general line of B. Asanova in fashion design remains the same decorativism, which is so clearly manifested in her paintings and decorative and applied objects.

Keywords: Ethno-design, ethno-style, fashion, globalization, decorativism, tradition, plastic-figurative system, artistic and aesthetic national code.

Введение

Художественно-материальная культура Казахстана получила новый импульс развития в современном формате с первой половины XX века, когда совершился кардинальный переход от номадического формата бытования в глобалистический, в парадигмах которого сегодня живет весь мир. В сложных процессах синкретизма разных культур возник важный вопрос сохранения национальной идентичности, развития традиционных ценностей в других исторических условиях и новых для сложившихся веками устоев пластическо-образных систем. Эта задача практически осваивалась всеми направлениями, видами и жанрами художественного творчества, пути ее решения составляют сегодня общий тренд казахской современной культуры, делающей ее достижения узнаваемыми и самобытными в мировом общекультурном пространстве.

Наиболее зримо и убедительно эта тенденция проявляется в изобразительном искусстве, декоративно-прикладном, а также авторском фэшн-дизайне. В живописи и графике – нетрадиционных для национальной культуры видах творчества – идет интенсивный поиск и воплощение актуальных форм художественно-пластического языка, трансформирующего национальные знаково-эстетические системы и символы, здесь также очевидна ориентация на специфично казахскую историческую и современную содержательность. Декоративно-прикладное искусство, как прямой преемник казахского народного художественно-материального творчества, продолжающегося сегодня в работах народных мастеров, естественным образом интерпретирует в своих разных видах накопленный традициями опыт, при этом успешно синтезируя его с практиками, методами и пластическими приемами станковых живописи и графики. Эта тенденция со всей очевидностью проявляется и в авторском фэшн-дизайне, предоставляющем широкие возможности для творческих воплощений в аспекте синтеза национального опыта с современными стилевыми приемами и образными трендовыми идеями.

Целью настоящего исследования является артикуляция принципов развития этностиля в современной казахстанской материальной

культуре, включая фэшн-дизайн, как фактора национальной идентификации в эпоху позднего постмодернизма. Тема рассматривается на примере творчества известного, казахстанского художника Балнур Асановой. В ее багаже произведения живописи, декоративно-прикладного искусства – гобелен, керамика, отдельное направление занимает фэшн-дизайн. Б. Асанова широко признанный специалист, лауреат Международной Евразийской премии в номинации «Дизайн» и других международных выставок, неоднократный победитель международного конкурса Высокой моды национального костюма (г. Москва), постоянный участник Недели моды в Москве, Дубае, ОАЭ, Вашингтоне DC Fashion week и в Казахстане (Алматы). Как профессор кафедры дизайна Института дизайна и технологии «Сымбат» занимается научными исследованиями художественного войлока как феномена кочевой цивилизации, символикой орнамента, историко-этнографическим развитием казахской национальной одежды. Творчество Асановой является практической реализацией накопленных наблюдений. В статье акцентируется внимание на рассмотрении ее работ в области фэшн-дизайна, при этом анализируются и другие направления для выявления общих векторов, в которых воплощается трансформация этно-национального художественно-эстетического кода. К фэшн-дизайну во всех его проявлениях сегодня приковано внимание общества, особенно молодежи, отождествляющей моду (стиль) как способ стратификации себя и окружающих, для рынка – это серьезная бизнес-цель, для художника большие возможности для творческих воплощений.

Литература

Вопросами современной художественно-материальной культуры и этностиля занимаются многие специалисты. В своих исследованиях они затрагивают вопросы взаимодействия культурного наследия и современного формообразования в изобразительном искусстве и дизайне. Традиционный этнические мотивы предоставляют широкие возможности для творческих интерпретации в области дизайна современной одежды. Среди исследователей такие авторы как: Е. Кожабаев, А. Маргулан, Р. Самарханова, А. Голованев, А. Асанова и многие другие.

Методология

Методами исследования в обозначенной теме является онтологический подход, опирающийся на сравнительный культурологический и искусствоведческий анализ, конкретизация характеристик рассматриваемого творческого процесса в исторической ситуации, структурирование и систематизация художественно-технологических приемов

В творчестве Б. Асановой – художника XXI века – перерабатывается опыт предшествующих эпох, синтез модерна естественным путем переходит в эклектику постмодернизма и в пространстве авторского стиля обретает новые эстетическо-художественные качества. В этом процессе активизирующую роль выполняет колоризм. Здесь также преобладают открытые яркие цвета, как в станковой живописи, гобеленах, или керамике. Но в модельных объектах цветовая палитра носит более организованный характер, подчиняясь технологическим методам, общему композиционному решению, районированию его частей и визуальной ритмике художественного языка.

Выводы и обсуждения

«У кочевников животное или растение – покровитель рода – является одним из тотемов, которые нашли свое отображение в виде различных символов и знаков в национальных украшениях» (Капекова и др., 2013, с.24). Народное искусство, творчество мастеров-ремесленников, передававших из поколения в поколение эстетические художественные каноны, являются сегодня одним из базовых источников изучения и вдохновения в творческих поисках профессиональных художников.

К наиболее очевидным стилистическим характеристикам казахской национальной художественной традиции, проявляющимся в общем художественном решении объекта, относятся пластика абрисов, крупномасштабность форм, красочность колористической гаммы, опирающаяся на использование основных локальных цветов. Орнаментальные композиции исключают дробление на детали, сложность узорных переплетений, свойственные, например, сложившимся эстетическим канонам в традициях Узбекистана, или Ирана. Художественное оформление, как правило, располагается

на плоскости, будь это ковер, войлок, лицевая часть мебели, и даже во многих ювелирных изделиях соблюдается тот же принцип плоскостности фоновой основы, например, в монументальных нагрудных украшениях западного Казахстана «Ониржиек». В более ранних по времени войлочных постилочных коврах используются натуральные цвета шерсти. Так в талдыкурганских сырмаках из коллекции Государственного музея искусств им. А. Кастеева РК орнаментальная композиция в виде роговидных крестовин, выстроена по принципу «позитив/негатив», и зеркальность вторящихся мотивов подчеркивается естественным контрастом коричневого и светлого цветов натурального материала. Позже, в середине XX века широко применялись анилиновые красители и в Южных регионах стали популярны яркие краски и их звонкие сочетания, например красного и зеленого. В колористике тканых ковров, как в ворсовых, так и безворсовых, ключевое решение опирается на теплые цвета, при главенстве красного в разной степени тональности. Остальные цвета применяются в небольшом добавлении, являясь вспомогательными, для подчеркивания звучности, красочности, особой праздничности красного, имеющего к тому же и сакральный смысл – он символизирует энергию жизни, процветание, торжество добра над злом. Красочная колористическая гамма используется в вышивке, где применяется весь возможный цветовой спектр. «В результате длительной практики слагались национальные особенности казахского народного искусства, отвечавшие эстетическим вкусам народа и удовлетворявшие его потребности в украшении одежды, жилища и домашней утвари» (Маргулан, 1987, с.8). В парадном убранстве юрты присутствуют все виды народных изделий, сделанные умелыми руками народных мастериц, они формируют красочную, праздничную атмосферу кочевого дома, его особый уют и эмоциональное настроение. И ведущую роль здесь выполняет цветовая симфония при поддержке узорно-орнаментального декора. Эти основные характеристики продолжили свое развитие в новых, нетрадиционных для Казахстана формах художественного творчества.

Национальная школа изобразительного искусства в его европейском формате в Казахстане достаточно молода. Она насчитывает немногим более 80 лет. Тем не менее, за этот краткий

исторический срок был выработан собственный художественный стиль, узнаваемые пластическо-образные системы и тематическая содержательность, выросли свои выдающиеся мастера, чье творчество известно в мире. Основой художественно-эстетической образности нового творческого инструментария естественным образом стал накопленный автохтонный культурно-исторический опыт, впитывающий на всех этапах разные, свойственные конкретному времени познания. Казахский народ всегда был открыт инновациям.

В широком онтологическом смысле изобразительное искусство является частью материальной культуры, поскольку выполняется на материальных носителях и, при соответствующих условиях, имеет достаточно длительное время «жизни». Очевидно, что в этом культурном секторе происходит интенсивный обмен взаимовлияниями, обуславливающими обогащение и дальнейшее развитие его эволюционирования.

Центральное место в изобразительном искусстве занимает станковая живопись. Направления ее развития чрезвычайно разнообразны – от классического академического до абстрактно-беспредметного и символического декоративного. В контексте нашего исследования наибольший интерес представляет последнее направление символическо-декоративное, или «декоративизм». Именно в его параметрах проявляется наследие национальной традиции. В данной статье термин «декоративизм» рассматривается как самостоятельное художественное направление.

Этот принцип активно проявляется в станковой живописи многих казахских художников. Плоскостный формат живописного холста, отсылающий к параметрам ковров и войлоков, предоставляет широкие возможности для творческих интерпретаций заложенного в сознании национального художественно-эстетического кода. Именно поэтому казахстанские авторы используют его для своих оригинальных решений чисто в декоративном или беспредметном стиле. При этом такие работы могут нести в себе некую образность, некий скрытый мессидж, или презентовать просто декоративную композицию, без всяких апелляций к особой философской или тематической содержательности. Таким образом и сформировался

особый стиль – декоративизм. Авторы таких композиций выполняют своеобразные импровизации по мотивам, предоставляемые различными историческими этапами в виде наскальных рисунков, или традиционных орнаментальных узоров и т.д., разрабатывают цвето-пластические узорные композиции, вплетая современные узнаваемые мотивы, разнообразные абстрактные формы, лишь ассоциативно напоминающие некие образы. При этом в каждом случае художником выбирается определенный колористический ключ, характер пластических решений, соответствующая ритмическая организация разных элементов, соединяющие все в выразительную эстетическую целостность.

В современном декоративно-прикладном искусстве происходит и обратный процесс. Часто, поле гобелена, а иногда и войлока используется для воплощения вполне реалистичной композиции, например городского или природного пейзажа (чаще всего в гобелене), или некоего тематического сюжета («Борцы»- в технике текемет, валяние шерсти, в творчестве К. Жакипова). Так происходит стирание выраженных границ между разными видами и жанрами художественного творчества в Казахстане, что составляет сегодня одну из важных направлений его развития.

Развитие этностиля напрямую связано с вхождением в современную культуру Казахстана понятия «этнодизайна» как в теоретическом, так и практическом его применении. «Словосочетание «этнодизайн» воплощает в себе художественно-эстетическое, этническое, конструктивную и технологическую составляющую современного проектирования» (Головнев и др. 2020, с.11). Термин этнодизайн появился в 70 –х годах прошлого века. Он вошел в культурный оборот благодаря творчеству архитектора и художника Сауле Бультриковой и несколько позже с теоретическими и практическими разработками кандидата искусствоведения Курмана Муратаева. С. Бультрикова активно вводила национальную традиционную эстетику в свои авторские архитектурные проекты. Ею разработан первый проект этноаула в Медео, Кумысхана (по ул. Байсеитова) в г. Алматы, она активно выставлялась как художник декоративно-прикладного искусства с изделиями из войлока и кожи, в которых использовала традиционные технологии в актуальных пластическо-образных форматах. Интересно проявляется творчество в этностиле

Сауле и Айти Бапановых, избравших своей целью разработку вручную эксклюзивных бесшовных фэшн-моделей из войлока. В последних показах дизайнерской одежды Айжан Беккуловой ярко сочетаются фантазийные образы на национальные темы с постмодернистским дискурсом, апеллирующим к абсолютной свободе в выборе материалов, технологических приемов, декоративных решений. Всех этих авторов объединяет главный фактор: они – художники, работающие в разных видах и жанрах художественного творчества, от архитектуры до изобразительного и декоративно-прикладного искусства. К этому направлению относится и творчество известного художника и модельера Балнур Асановой. Как показал практический опыт этих мастеров, сочетание фундаментального классического образования с изучением и воплощением дизайнерских методов на основе интерпретации традиций национального этностиля дает впечатляющие результаты в фэшн-образах, яркость, эффектность и оригинальность которых наталкивает на идею выдвинуть такое направление в разряд отдельного самостоятельного художественно-творческого жанра.

«На протяжении всей истории мы встречаемся с бесконечным разнообразием орнамента: геометрические, растительные, зооморфные, астральные, эпиграфические, комплексные и т.д. от простых соединений до сложных хитросплетений» (Асанова, 2011, с.327-328). Казахские мастера-орнаменталисты безупречно владели уникальной техникой импровизации в создании разнообразных орнаментальных композиций.

Живопись

Эти принципы творчески перерабатываются, обретая оригинальное авторскую транскрипцию в станковой живописи Б. Асановой. Живописные полотна небольшого размера, до метра по большей стороне, и их жанровая направленность ограничивается двумя-тремя темами. В основном представлены натюрморт, пейзаж, женские образы и ассоциативно-условная беспредметная композиция. Очевидно, что здесь художницу интересует не столько тематическая содержательность, сколько художественно-пластическая выразительность и, более конкретно, доводимый до предельного звучания колористический декоративизм.

Она намерено использует крайне обобщенный рисунок, ее не интересует внутренняя структура изображаемых объектов (это прерогатива реализма). Домики, деревья в пейзажах выполнены в детском наивном стиле, вазы в натюрмортах, вовсе и не вазы, а просто некие условные объемы, будто меняющие на глазах свои формы. Эти мотивы не привязаны ни к каким географическим адресам, они просто напоминают, что нечто подобное существует в жизни вообще. Часто цветы или объемы растворяются в живописно-колористической стихии, которая заполняет весь холст. Потому что именно она, эта цветовая стихия, ее вечный водоворот составляет цель автора и является главным «героем» этих картин. Ведущей мелодией живописных композиций Асановой, носящих почти импровизационный характер, является красный цвет в самых многообразных его проявлениях. С дополнительными добавлениями он может сгущаться до темного, почти фиолетового, разгораться ярко-оранжевым, переходить в разные оттенки сиреневого, вступать в противоречие или в диалог с желтым. Но, даже уходя на задний план, никогда не исчезает совсем, готовясь тут же вернуться в полную силу и в новых оттенках и тональностях. Излюбленный прием художника введение в такие огненно-красные композиции насыщенного зеленого, стронцианового желтого, или глубокого бирюзового. Такое смелое сочетание разных цветов в самом звонком, насыщенном их звучании совершенно не свойственно классической живописи и европейской живописной традиции, откуда и вышла общемировая школа искусства живописи. В ее, ставшей классикой методике – точный рисунок, светотени, валёры, освещение, и, конечно, никакого декоративизма и внешней броскости, так же как и отсутствие некоего знакового символизма за каждым штрихом и оттенком. В живописи Асановой все наоборот – открытые цвета, обобщенность формы, экспрессия живописных мазков, явное преимущество эмоционального впечатления над выверенностью и выстроенностью сюжета.

Очевидно, что в живописных работах Асановой национальный художественно-эстетический код продолжает развиваться не только в новом для традиции формате (станковой живописи), но и претерпевает значительные изменения, обогащаясь индивидуальным авторским видением, бурными ритмами нового

времени и, конечно, свободой творческого волеизъявления. Яркий декоративизм живописных композиций Асановой привлекателен не только смелостью своих решений, но и прокламацией торжества жизни, активным проявлением эмоциональной составляющей, формирующей энергетику живописной композиции. Этот аспект приобретает особую важность, так как в нем сохраняется мировоззренческий смысл казахского народного ремесла.

Ткачество: Гобелены

Несколько иные задачи ставятся в гобеленах. Художественно-композиционные решения гобеленных работ основываются на других принципах. Они более выверены, их построения включают себя узнаваемые предметные образы, иногда целые сюжеты. Широко используются различные орнаментальные мотивы, все поле плотно насыщено пластическими формами, где тесно переплетаются узоры, изображения юрт, исторических и современных архитектурных сооружений, образы мифологических героев. При этом каждый изобразительный мотив находит свое четко определенное место, вплетаясь в общее декоративное звучание. При видимой спонтанности в построении общего образа в этих работах отсутствует импровизационный подход, что обусловлено технологией изготовления гобеленов, включающей предварительное исполнение картона, в том числе и в цвете, где вся композиция продумывается и в деталях наносится на промежуточный материал. Колористическое решение, как правило, также должно быть наглядно представлено на картоне, чтобы максимально точно отобразить нити, или приблизить к нему их ручной окрас. Цвет также, как в живописи, плотный и насыщенный, применяется в самых разных контрастных сочетаниях. Декоративизм гобеленов опирается на органический синтез пластических форм и цветового решения, но благодаря технике ткачества и свойствам материала, его цветовое звучание более приглушенное, сглаженное, более мягкое, чем в живописи. Гобелены в европейской культуре исторически преподносились как большие монументальные картины, в творчестве же художников Казахстана, работающих с этим направлением, они обретают новые смыслы – и как продолжатели национальной традиции ткачества

и как носители новой эстетики, объединяющей исторические каноны с современными пластическо-образными идеями.

В работах со стеклом художница выбирает готовые фабричные формы – обычно это вытянутые по вертикали вазы, или кувшины, иногда простой круглой формы. Расписывая их вручную, она строго следует силуэту объема, подчеркивая его архитектуру, при этом, декоративные решения выполняются в уже разработанном авторском стиле.

Фэшн-дизайн: Этностиль

В творчестве Б. Асановой фэшн-дизайн занимает ведущую роль. В определенной степени ее практику в станковой живописи, керамике, гобелене, можно рассматривать, как своеобразную творческую лабораторию, где исследуются художественно-выразительные возможности разных материалов, проводятся колористические эксперименты, практикуются импровизационные методы в построении композиционных решений и пластических форм. И при таком живом творческом процессе всегда ставится задача законченности и целостности создаваемого объекта. Накопленный опыт и свобода в воплощении оригинального авторского видения в полную меру разворачиваются в работе над моделями одежды, ставшей для автора самостоятельным отдельным видом художественного творчества.

Дизайнерские проекты Б. Асановой отражают трендовые тенденции в конструировании фэшн-объекта, часто с применением особенностей кроя казахского национального костюма. Визитной карточкой авторского стиля художницы, выражением ее индивидуального творческого подтекста стало импровизационное использование декоративных приемов. Их многообразие, свободное и эффектное сочетание цветов, техник, форм при выраженной целостности и законченности общего образа делают ее работы уникальными и узнаваемыми среди других авторских подходов.

Крой модели варьируется: она может быть длинной, укороченной, с широкой, или зауженной юбкой, но всегда подчеркивающей фигуру, что делает одежду пластически выразительной как самостоятельный арт-объект, близкий к скульптурному образу.

Художником часто используется прямое цитирование казахского этностиля. Например, юбки из ряда оборок – прием, не встречаемый в одежде других народов. Развитие этой темы происходит и в других моделях в виде драпировок, бахромы, плиссированных деталей, меховой оторочки и т.д. Подобные пышные юбки всегда подчеркнуты узким приталенным лифом. Асанова вводит в свои модели такую часть казахского национального костюма, как белдемше. Это распашная юбка, которая может одеваться на платье, или шальвары, выполняя роль верхней одежды. Белдемше – изобретение кочевников, мало распространенное у других народов. Еще одна тема – применение кроя типа дамбал (нижнее белье в казахском костюме в виде внутренних широких шароваров). Так, например, этот прием в модели комбинезона создает новый образ, эффектный и функциональный одновременно. Подобный крой можно увидеть в индийском национальном костюме, широко применяемый в повседневной одежде. В модельных разработках Асановой часто встречаются шальвары, непременная часть женского костюма народов Средней Азии, ставшая сегодня (в 21 веке) трендовой деталью на показах «от кутюр» известных домов моды Западной Европы.

Но все – таки генеральной линией Б. Асановой в фэшн-дизайне остается тот же самый декоративизм, который столь ярко проявляется в ее живописных работах и декоративно-прикладных объектах. Здесь же он обретает особую художественно-эстетическую выразительность, неповторимую образность, несущую праздничность, жизнеутверждение, торжество самой природы творчества. Его принцип основывается на свободном сочетании самых разных материалов и декоративно-отделочных приемов. В одной модели могут использоваться разные по фактуре ткани, органика их соединения строится или на близости фактурных характеристик, или, наоборот, на их контрастном противопоставлении. При этом в ход идет все многообразие возможностей, которое только может предоставить текстильная промышленность – от натуральных до синтетических материалов, плотные или легкие ткани, экокожа, разные виды бархата, бельсет, смесовые, шелковые и т.д. Ткани отбираются в соответствии с их цветом и декоративно-фактурными свойствами, но все они однотонные, без рисунка, так как служат основой

для последующего оформления. Как в применении в одном объекте разных тканей, так и в разработке оформительских приемов Асанова вводит самые разные технологические приемы – ручную тамбурную или машинную вышивку, шитье бисером, стеклярусом, метанитью, аппликацию, инкрустацию текстилем или другими материалами и их разновидности в стиле пэчворк и курак корпе. Обильно используется расшивка пайетками, узорной тесьмой и т.д. Разнообразие методов обуславливается особенностями узорно-орнаментальных композиций в декоре модели, которому отводится ведущая роль в формировании ее целостного художественного образа. Необходимо подчеркнуть, что общее декоративно-оформительское решение зависит от конструкции модели и особенностей ее архитектуры. А узорно-орнаментальное декорирование не нарушает характер и пластику объема, а наоборот выделяет особенности кроя и силуэта. При выборе подходящего узорно-орнаментального решения обязательно учитывается и характер его материально-технического воплощения, отсюда полная органика в целостном образе модели.

Подобный же импровизационный подход можно отнести и к творчеству Б. Асановой. Создаваемый ею для моделей узорно-орнаментальный декор носит свободный импровизационный характер, хотя и подчиняется их конструктивным особенностям. Но художник, хорошо знакомый и с историей искусства, и с пластическо-образной системой национального орнамента выходит за рамки собственно канона. Ее узорные композиции, развиваясь в собственном авторском видении, органично синтезируют и генетический культурный опыт, и накопленные знания и предпочтения.

Этнодизайнерские модели Б. Асановой представлены в отдельных тематических коллекциях – «Стиль Востока», «Шелковый путь», «Волшебная охота», «Евразия» и др, хотя семантически все они равноценны и отличаются только предметностью некоторых декоративных мотивов. Художественно-эстетическая целостность этого направления в творчестве художника транслирует национальный культурный код казахов: создаваемые ею образы содержат баланс яркости, эффектности, праздничности со сдержанностью, лаконизмом, уравновешенностью общего облика.

Заключение

Активное развитие этностилей в разных странах определяется совокупностью факторов, среди которых можно выделить несколько наиболее важных. Это объективно-субъективная необходимость ответить на вызовы глобализации с ее призывом к всеобщей универсализации, нивелирующей традиционные особенности разных культур. Это также объективные процессы самоидентификации, коррелирующиеся с правом человека на собственный выбор. И, конечно же, стремление талантливых авторов произвести собственный творческий продукт, что не так просто в чрезвычайно развитом мире фэшн-индустрии. В этом аспекте обращение к национальным традициям, их переосмысление, адаптация и интерпретация соответственно требованиям времени и новейшим эстетическим задачам, предоставляет широчайшие возможности для творческих идей. Эта тенденция в полной мере развивается и в современной культуре Казахстана, достигнув серьезных результатов, признанных как внутри страны, так и на международных артплощадках.

Использованная литература

А. Х. Маргулан. Казахское народное прикладное искусство, 4 тома, изд. Онер, Алма-Ата, 1986-1987. Том 2. 1987-288с.

А.Е. Асанова. Народный орнамент как источник этногенеза. ISSN 1991-5497. Мир науки, культуры, образования. № 4 (29) 2011. – с. 327-328.

А.В. Головнев, Ю.С.Колькова и Д.А. Куканов. «Этнодизайн: Искусство VS наука» Визуализация этничности. №3(68) 2020, с. 6-15.

Г.А. Капекова, М.К.Гильманов и К.Р. Несипбаева. Тайны орнамента. Алматы: «Асыл сөз» 2013-112 с.



EĞİTİM TASARIMINDA ETNOKÜLTÜREL YÖNELİM

LYUBOV Khabibullina

UFA DEVLET PETROL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ

Özet

Dijital Çağın sunduğu sanal iletişim imkanları günümüz insanının gerçek iletişimden yavaş yavaş koparak soyutlanmasına yol açarken “gerçek ortamda” yürütülen faaliyetler de gitgide sanal ortama aktarılmaktadır. Buna karşın elbette geleneksel kültürün temel değerlerinin, tarihinin ve estetiğinin korunmasını amaçlayan girişimler de mevcuttur. Kişi dijital ortamın kusursuz fakat soğuk ve kişisiz ortamında kendi yaşadığı yerdeki doğanın görüntülerinden veya halkların kültürel mirasından bahsettiğinde gerek duygusal gerekse duyuşal açıdan bir dayanak ve amacını destekleyecek bir kültürel içerik aramaya başlar.

Bu çalışmaya duyulan ihtiyaç, gelecek nesiller için önemi göz ardı edilemeyecek olan geleneksel kültürün korunması ve temellerinin modern çağın genç nesillerine tanıtılmasına ilişkin gereksinimden kaynaklanmaktadır.

Burada amaç, hafif sanayideki modern teknolojilerin ve geleneksel kültürün estetiğinin sentezine dayanan modern bir kostüm yaratma görevini eğitim programlarına dahil etmektir.

Konunun önemi, Başkurdistan’da yaşayan halkların geleneksel kültürünün korunmasına yönelik toplumsal talepten kaynaklanırken, modern ve konforlu bir kostüm ortamı yaratarak yaşam kalitesini artırmaktadır.

Etnik tarzda bir kostüm ortamı yaratma metodolojisinin uygulanması yeni değildir, tasarım okullarının bu yöndeki çalışmalarının birçok harika örneği vardır. Ancak burada bir sorun karşımıza çıkmaktadır: moda tasarımcıları genellikle insanların yaratıcı mirasını en beklenmedik, çoğu zaman pek de iyi olmayan versiyonlarda yorumluyor, süs motiflerini yüzeysel olarak kopyalıyor, anlatılarını ve anlamlarını, 21. yüzyılın kostümüyle organik etkileşimlerini düşünmeden tasarlıyorlar. Bu da tasarıma yönetsel bir yaklaşımın eksikliğini gösteriyor.

Bu sorunun çözümü, geleneksel kültürün tarihine, sembolizmine, estetiğine ve zamanımızın teknolojik başarılarının uygulanmasına, çağdaşımızın ritmine ve yaşam tarzına vurgu yapan kapsamlı bir çalışma, anlayış ve saygıya dayanmaktadır.

Çalışmada kullanılan araştırma yöntemleri - gözlem, analiz, karşılaştırma, deney. Örneğin, sorunun uygunluğunu ve çözümü için mevcut seçenekleri anlamak için analiz ve karşılaştırma yöntemleri uygulanmaktadır.

Gelecekte, eğitim yöntemlerini geliştirme ihtiyacı dikkate alınarak bu yönde araştırmalara devam edilmesi planlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel kültürün estetiği, kültürel içerik, anlatım

ETHNOCULTURAL ORIENTATION OF DESIGN EDUCATION

Abstract

The life of contemporaries is filled with digital assistants that gradually isolate people from real communication, reducing the percentage of real activity, "relocating" them to virtual reality. Against this background, the opposite trend is also actively developing, aimed at preserving the main values, history and aesthetics of traditional culture. A person who finds himself in a refined but indifferent digital environment begins to look for an emotional and sensual beginning, valuable cultural content, while referring to the images of his native nature, the cultural heritage of peoples.

The need for work is due to concern for the preservation of traditional culture, the importance of which for future generations cannot be overestimated, and the organic introduction of its foundations into modernity.

The purpose of this study is to introduce into educational programs the task of creating a modern costume based on the synthesis of modern technologies in light industry and the aesthetics of traditional culture.

The relevance is due to the social demand for the preservation of the traditional culture of the peoples inhabiting Bashkortostan while improving the quality of life by creating a modern comfortable costume environment.

The practice of the methodology of creating a costume environment in ethnic style is not new, there are many wonderful examples of the work of design schools in this direction. But here, there is a certain problem: fashion designers often interpret the creative heritage of the people in the most unexpected, often not the best versions, superficially copy ornamental motifs, without thinking about their narrative and semantics, about their organic interaction with the costume of the 21st century, which indicates lack of a methodological approach to design.

The solution to this problem is based on a thorough study, understanding and respect for the history, symbolism, aesthetics of traditional culture and the application of the technological achievements of our time, an emphasis on the rhythm and lifestyle of our contemporary.

Research methods used in the work - observation, analysis, comparison, experiment. For example, to understand the relevance of the problem and the existing options for its solution, methods of analysis and comparison are applied.

In the future, it is planned to continue research in this direction, taking into account the need to improve educational methods.

Keywords: Aesthetics of traditional culture, cultural content, description

Введение

В постиндустриальную эпоху перед дизайнером костюма стоит сложнейшая задача создания костюма не только с позиций технологичности, утилитарности и комфортности, но и с позиции понимания костюма как органической части традиционной культуры, содержащей в себе образность, нарративность, как часть комфортной среды обитания человека в современном мире. Ориентация современного дизайн образования на глобальный мир и цифровые технологии, их эстетику и возможности в синтезе с традиционными ценностями многовековой культуры.

Жизнь общества наполнена цифровыми помощниками, которые с одной стороны освобождают человека от монотонного и тяжелого труда, создавая условия для творческого развития личности, с другой - постепенно изолируют людей от реального общения, уменьшая процент реальной деятельности, «переселяя» их в виртуальную реальность. На этом фоне активно развивается и противоположный тренд, направленный на сохранение главных ценностей, истории и эстетики традиционной культуры. Человек, попавший в рафинированную, но равнодушную цифровую среду, начинает искать эмоционально-чувственное начало, ценностное культурное содержание, обращаясь при этом к образам родной природы, культурному наследию народов.

Актуальность обусловлена социальным запросом сохранения традиционной культуры народов, населяющих Башкортостан при улучшении качества жизни за счет создания современной комфортной костюмной среды.

Цель данного исследования в введении в образовательные программы задачи по созданию современного костюма, основанного на синтезе современных технологий в легкой промышленности и эстетике традиционной культуры. Тут есть достаточно серьезная проблема. Дизайнеры моды часто интерпретируют творческое наследие народов самыми неожиданными, зачастую, не самых лучших вариантах, поверхностно копируют орнаментальные мотивы, не задумываясь об их нарративности и семантике, об их органичном взаимодействии с костюмом 21 века, о создании современной костюмной среды. Решение данной проблемы основано на тщательном изучении, понимании

и уважении истории, символики, эстетики традиционной культуры и применении технологических достижений нашего времени, акценте на ритме и образе жизни нашего современника.

Для понимания пути решения поставленной в исследовании цели нужно дать обобщенную характеристику особенностей композиционного построения традиционного костюма башкир, определить основные тренды в современном дизайн образовании и их влияние на тенденции моды, выделить и описать векторы развития этнокультурного тренда в дизайн образовании, предположить перспективу их развития.

1. Особенности самобытности традиционного костюма башкир

Башкортостан - регион с максимальным этническим и конфессиональным представительством. Многочисленные и малочисленные народы, большей частью, мусульманского вероисповедания, проживающие на территории республики, хотят сохранить потомкам свой язык, культуру, традиции, значение которых невозможно переоценить. Рассмотрим особенности, определяющие самобытность башкирского костюма. Несмотря на отсутствие письменности у древних башкир, степень изученности башкирского традиционного костюма и искусства вполне достаточное и определяется наличием археологических памятников, большим количеством сохранившихся костюмов и предметов культуры, позволяющих осуществить, в том числе методами 3-д печати и с использованием графических редакторов, реконструкции костюмов и их элементов, составить визуальное представление об эстетическом облике традиционного костюма башкир, его символике, комплектации, способах ношения.

Традиционный костюм - яркий определитель национальной принадлежности человека. Его стиль, определенный образ, ассортиментный состав одежды, уникальный покрой, основные черты декора складывались на протяжении многих веков и были обусловлены хозяйственно - бытовым укладом народа, его культурно - историческим формированием. Особенности костюма зависели от природных факторов, хозяйственных условий, домашнего уклада и производственных возможностей.

В костюме воплощались художественно-эстетические идеалы эпохи, находил отражение духовный мир людей. В костюме соединены искусство вышивки, ткачества, обработки кожи и меха, плетение узоров и орнамента. Плоды разносторонней деятельности мастеров объединены в костюме гармонично, составляя единое целое.

Башкирский национальный костюм формировался на протяжении более десяти веков под влиянием кочевого и скотоводческого хозяйствования и впитал в себя особенности покроя верхней одежды кочевых народов южной Сибири, Центральной Азии, Востока, влияние культур которых угадывается в деталях костюма и дополнений к нему, характере декоративного оформления (тюбетейки в комбинации с длинными платками и др).

Для башкир чрезвычайно важна взаимосвязь одежды с духовной и телесной основой человека, с великолепной природой края. Цветовое решение строится на контрастах сильных и чистых цветов: преобладают красный, желтый, черный, зеленый реже синий, голубой, оранжевый, лиловый, алый. Эти цвета башкиры отождествляли с плодородием земли, светилом, зарей и всем красивым в природе, которая в регионе традиционного проживания башкир необычайно богата и разнообразна.

Визитными карточками башкирского костюма, представляющими интерес для современного дизайнера, являются головные уборы башкирских женщин (кашмау), тушелдерек (оригинальные нагрудники), декорированные привозимыми с Востока и Средней Азии кораллами и серебряными монетами разных стран.

Башкирская одежда достаточно свободная и длинная, что создает статный эстетический образ, обеспечивает удобство ношения, защиту от неблагоприятных условий среды. Этот композиционный строй соответствует принципам мусульманского вероисповедования.

Особое внимание башкиры уделяли семантике колорита, композиции украшений, орнаментальных мотивов, местам размещения в композиции костюма и вида декора одежды.

Важное понятие, применимое к костюму башкир-торжественная нарядность—проявляется в богато расшитых кораллами и монетами

нагрудных украшениях и головных уборах, ярком колористическом решении, выразительных техниках декорирования: аппликация, тиснение по коже, тамбурная вышивка.

Мастерицы, а именно благодаря труду этих талантливых женщин мы можем говорить о феномене башкирского костюма, применяли прямоспинный крой для свободных изделий (халаты, жилеты) и более пластичный крой по косой нитке для небольших элементов костюма Известны многочисленные схемы возможных вариантов кроя, костюм отличается многопредметностью, многослойностью, взаимосочетаемостью элементов, что находит свое применение в работах современных дизайнеров моды.

Дизайнеры костюма современности часто и с большой любовью обращаются к наследию башкирской культуры, находя в ней неиссякаемый источник творческого вдохновения.

2. Основные тренды в современном дизайне образования и их влияние на тенденции моды

Индустриальная эпоха стремительно уступает место цифровой. Главный фактор, обеспечивающий формирование цифровой эпохи - фантастическая скорость возникновения, развития и внедрения технологий. Доступность и молниеносность распространения информации создают возможности взаимовыгодного обмена между креаторами разных уголков планеты и, как следствие, генерирования огромного множества новых идей. Часто эти идеи настолько новаторские, что вынуждены ждать возникновения и совершенствования технологий, способных реализовать их в реальности.

Под влиянием пандемии Ковид 19 произошли перемены, могущие повлечь за собой не только количественные, но и качественные изменения. Обнажился кризис всех сфер. Новые идеи и технологии отчаянно тащат общество вперед, которое пытается сохранить столь хрупкое равновесие и стабильность. Но уже нет и не будет возвратных и статичных вариантов, исчезнет большинство профессий, считавшихся ранее престижными.

Значимый тренд современного образования в том, что поменялся характер взаимосвязи наука- производство, теперь образование

не подстраивается под потребности производства, а само изобретает новые области деятельности, новые профессии, которые будут востребованы в ближайшем будущем. С этой точки зрения дизайн – одна из наиболее активно развивающихся и востребованных областей, так как искусственный интеллект не способен создавать продукт дизайна. Мы, представители дизайн-образования, как никто, должны понимать процессы, происходящие в модном бизнесе, учитывать в профессиональной деятельности изменившуюся реальность и потребности общества. Поэтому в работе со студентами мы обращаем особое внимание на тенденции, которые и попытаемся обозначить в данном исследовании.

2.1. Тренд цифровая одежда

Активное развитие получит новый тренд – цифровая одежда (Рис. 1). Как утверждают специалисты – будущее моды. Она информативна, эстетична, экологична. На создание цифровой одежды не тратятся физические ресурсы. Физическая и виртуальная одежда очень тесно взаимосвязаны. Для ее демонстрации создают цифровые аватары. Миссия – попытка определить новые возможности взаимодействия производства и потребления одежды.

Результатом пандемии стало резкое увеличение процента времени, проводимого нами онлайн, соответственно возникла потребность не только в увеличении онлайн продаж физической одежды (которую, дизайнеры должны максимально адаптировать под этот формат), но и сама диджитал мода выходит из рамок творческих экспериментов и активно входит в нашу реальность, наполняя ее абсолютно новыми образами. Наша выпускница, Регина Турбина – одна из первопроходцев диджитал дизайна костюма в России и мире, создатель собственного бренда виртуальной одежды «Репликант», организатор интернет платформы виртуальной моды считает, что за этой тенденцией широчайшие перспективы. Кроме визуальных преимуществ такой одежды, она великолепно вписывается в стратегические направления современного дизайна костюма – экологичность, разумное производство и потребление. Так, Регина выпустила совместный проект (рис. 2) с германским концерном «Пума» по разработке коллекции цифровых образов экологической направленности. Как можете

видеть, диджитал костюм за короткое время изменился от робких пародий на образцы физического костюма до самостоятельных ультрасовременных образных решений, он уже перестал быть неподвижным файлом, учится повторять движения носителя и, при более высоком уровне графических программ, займет свою нишу в нашей повседневной жизни. Поэтому в рамках образовательной программы студенты направления подготовки дизайн костюма уже сейчас активно используют возможности графических программ при проектировании цифровых образов.



Рисунок 1: Цифровая одежда

2.2. Тренд экологичность

В XXI веке люди всерьез задумались о катастрофических последствиях загрязнения окружающей среды и способах оздоровления планеты и человечества. Забота о собственном здоровье, занятия спортом, рациональное питание, одежда и обувь из натуральных, органических или биоразлагаемых материалов – все это важные элементы жизни в стиле эко. Экологичность (рис 3) подразумевает натуральность используемых материалов, безопасность производственного процесса для окружающей

среды, бережное отношение к ресурсам, их многократное использование, экономичный крой, оздоравливающее воздействие на человека. В моде, к которой мы привыкли, с ее цикличностью и планируемостью, которая традиционно обслуживает потребности индустрии одежды, не особо заботясь о потребителе и последствиях влияния на природу, так же, как и в самой модной индустрии, на наших глазах происходят столь долгожданные, необходимые изменения.



Рисунок 2: Регинв Турбина. Виртуальная коллекция Ruma



Рисунок 3: Тренд Экологичность

2.3. Тренд Этно

Ориентация современного дизайн образования, конечно, направлена на глобальный мир и цифровые технологии, их эстетику и возможности. Но нельзя забывать о традиционных ценностях. Особенно остро это ощущается в нашем Башкортостане, регионе с максимальным этническим и конфессиональным представительством. Многочисленные и малочисленные народы, проживающие на территории республики, хотят сохранить потомкам свои язык, культуру, традиции. Ярko выраженный модный тренд нескольких последних сезонов- всевозрастающий интерес молодежи к культурному наследию и традиционному костюму. Причем, эта тенденция не навязана, как случалось ранее, официально признанной модой, а, на этот раз пришла с улиц. На улицах городов республики все чаще можно увидеть молодежь, которая акцентирует в своем костюмном образе этнокультурную индивидуальность и национальный колорит. Это выглядит стильно, современно и очень привлекательно (рис 4,5). Значение этнокультурного компонента в дизайн проектировании невозможно переоценить и в наших образовательных программах особое место занимают этноориентированные задачи. Сточки зрения сохранения традиционных ценностей реконструкция народного костюма представляет собой очень нужный, серьезный труд высококвалифицированных ремесленников и, несомненно, нужна для сохранения подлинного образа традиционного костюма для будущих поколений.



Рисунки 4,5: Тренд Этно

2.4. Синтез основных трендов современного дизайн образования и их влияние на моду

Как мы видим, основные тренды современного дизайн образования очень различаются по своим фундаментальным основам, имеют разные технологические методы создания и сферы функционирования, при этом- прослеживаются и объединяющие их связи, которые являются требованием времени: натуральность или ее имитация (не внешняя, а содержательная), экологичность, индивидуальность, духовность, эмоциональность. Все эти черты мы видим в как модных коллекциях дизайнеров одежды на подиумах недель моды, так и в коллекциях молодых брендов одежды, активно занимающих модную нишу и нацеленных на молодую аудиторию. Основные понятия, которыми оперирует современная мода: индивидуальность, образность, многоликость, экологическая направленность, демократичность, функциональность, оперативность. Все эти понятия полностью согласуются и с принципами функционирования традиционного костюма. Принцип кроя народного костюма опирается на логику построения конструктивных узлов, их пропорциональность и функциональность по отношению к фигуре человека в целом и отдельным ее частям. Органичная взаимосвязь между технологией изготовления, эргономичной конструкцией и лаконичным декором

традиционного башкирского костюма, позволяет создать алгоритм проектирования современной одежды и новых образов в моде.

3. Особенности композиционного построения костюма на основе синтеза традиционного костюма и современных технологий

Можно обозначить возможные направления синтеза элементов традиционного наследия и современного костюма: трансформация традиционного кроя с учетом тенденций моды в конструировании и возможностей современных технологий, использование эстетики и свойств современных материалов при создании ассортимента ряда изделий традиционного костюма (рис. 6,7); использование современных методов декорирования изделий; разработка базовой формы современного костюма на основе традиционной; создание изделий повторного цикла переработки (эко направленность); создание многослойных эстетически целостных капсул-трансформеров на базе традиционного кроя; создание образов из смеси элементов традиционного и современных стилей; трансформация традиционного декоративного мотива с использованием современных тенденций в графике и др.



Рисунки 6,7: Проект Имани Лабазановой «Нанок»

С этой точки зрения в традиционной культуре содержится огромный потенциал, основанный на возможностях параллельного

использования как инновационных, так и традиционных технологий и их пересечениях и взаимодополнениях в различных сочетаниях. Традиционный подход к проектированию предполагает использование натуральных материалов из сырья, выращенного по экологически безопасным принципам, форм, методов и технологий создания одежды, достигших совершенства на протяжении многих столетий. Важно находить параллели прошлого с настоящим, например, создать продукт высоких технологий с отпечатком ручного труда, ассоциативно и смыслово соединяющий нас с эстетикой и культурным наследием прошлых веков. Такой синтез можно отнести к тренду «Устойчивый дизайн», основанный на проектировании долго востребованных, высококачественных, эстетически совершенных объектов из натуральных, инновационных синтетических, сопоставимых со свойствами натуральных материалов или синтетических, обладающих еще более (в сравнении с натуральными материалами) прогрессивными свойствами, а также, гибридных материалов, которые будут необходимы и востребованы.

Методология

- Тип производства: прикладное;
- Модель исследования: описательная;
- Проблема исследования: дизайнеры моды часто интерпретируют творческое наследие народа в самых неожиданных, зачастую, не самых лучших вариантах, поверхностно копируют орнаментальные мотивы, не задумываясь об их нарративности и семантике, об их органичном взаимодействии с костюмом 21 века, о создании современной костюмной среды;
- Модели и гипотезы: на основе гипотезы о возможности органичного синтеза ценностей традиционной культуры, достижений техногенной цивилизации и потребностей человека создать модель современной костюмной среды.
- Комфортные эргономичные формы, многослойность, интеллектуальные материалы, имитация традиционных

технологий на современном оборудовании, традиционные технологии в применении к современным;

- Техника и инструменты сбора данных: наблюдение, этнография;
- Количественные анализы: нахождение общих ответов, подтверждение гипотезы; качественные анализы: подтверждение гипотезы.

Выводы и обсуждение

Студенты в рамках учебных дисциплин создают уникальные предметы, коллекции, проекты это дизайна, представленные на международных, всероссийских, республиканских конкурсах и фестивалях моды и дизайна, которые имеют огромный практический потенциал, способный изменить нашу с вами эстетическую и духовную среду, приучить потребителя к лучшим образцам это дизайна, но это направление требует постоянного внимания, коррекции вектора приоритетности.

Заключение

Несомненно, современный дизайн одежды функционирует преимущественно на языке технического прогресса, но традиционные технологии и эстетика народного костюма занимают весомую нишу в моде, особенно в синтезе с другими трендами. Дизайн, имеет основные векторы развития: технологический, использующий новейшие достижения современных технологий, и традиционно ориентированный, находящий свою эстетику в красоте и технологиях минувших веков. В современном дизайне эти векторы часто пересекаются, накладываются один на другой, взаимно дополняют друг друга.

Конечно же, с точки зрения сохранения традиций, реконструкция костюма представляет собой очень нужный, серьезный труд высококвалифицированных ремесленников и, несомненно, нужна для сохранения истинного образа традиционного костюма для будущих поколений.

Но задача дизайнера - не в создании музейных ценностей, какими бы они не были интересными, Костюм можно сравнить с другим

элементом культуры- языком. Если им не пользоваться, если его не обогащать новыми словами и понятиями, он будет забыт во времени. Поэтому костюм должен вобрать в себя все самое лучшее из прошлого и самое новое, функциональное из настоящего. Но надо понимать, что мы живем в постиндустриальную, информационную эпоху, которой соответствуют ценности нашего динамичного быстроменяющегося времени. Поэтому, кафедра Дизайн и искусствоведение УГНТУ, всегда с большим вниманием относящаяся к теме сохранения традиционных культурных форм, одним из основных векторов своего развития считает создание профессиональной образовательной среды, в которой гармонично синтезируются элементы традиционной культуры и ультрасовременные тренды и технологии цифровой эпохи. Главная задача дизайнера с этой точки зрения в создании современных, востребованных, конкурентоспособных продуктов это дизайн-одного из самых актуальных направлений развития дизайна и моды. Наши студенты в рамках учебных дисциплин создают уникальные предметы, коллекции, проекты это дизайна, представленные на международных, всероссийских, республиканских конкурсах и фестивалях моды и дизайна и которые имеют огромный практический потенциал, способный изменить нашу с вами эстетическую и духовную среду, приучить потребителя к лучшим образцам это дизайна.

Список использованной литературы

Ахмеров Р. Б. Об истоках декоративно-прикладного искусства башкирского народа. – Уфа: Китап, 1996. – 64 с.

Башкирское народное искусство. – Уфа: Демиург, 2002. – 359 с.

Васильев В. И., Шитова С. Н. Башкиро-самодийские взаимосвязи (к проблеме этногенезиса башкир) //

Камалиева А. С. Особенности художественного стиля башкирских женских украшений // Вестн. Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – 2015. – No 32. – С. 187–196.

Шитова С. Н. Формирование и развитие башкирского народного костюма: дис. канд. ист. наук. – М., 1968. – 259 с.

Шитова С. Н. Финно-угорский компонент в народной одежде башкир // Исслед. по ист. этнографии Башкирии: сб. науч. тр. / под ред. Р



KIRGIZ KADIN ELBİSESİ: MODERN DÖNÜŞÜMLER

Özet

Amaç: Günümüzde, geleneksel kostüm unsurlarını modern kesim ve dekorasyonla birleştiren etnik tarzdaki Kırgız kostüm ve kıyafetlerine olan ilgi artmaktadır. Bu bağlamda, Kırgız kıyafetinin modern zamanlarda nasıl dönüştüğünü ele alalım.

Yöntemler: Uygulamalı yöntemler - tarihsel, sanat eleştirisi analizi. Dekoratif ve uygulamalı sanat türlerinden biri de Kırgız kostümüdür. Aşağıdaki bilim adamları tarafından derin etnografik çalışmalar yapılmıştır: Abramzon S.M., Antipina K.I., Makhova E.I., Omurbekov A.S., Kochkunov, vb. Kırgız kadın kostümü aşağıdaki kıyafet yelpazesine sahiptir: elbise (koinek), yelek (chypstama), dış giyim - kemsel, chapan, ichik; kloş etek (beldemchi) pantolon (oytan, dambal), başlık (eleчек, shokule, top, jooluk, tebetey); ayakkabı - botlar (otuk, maas). Kadın elbisesi (koynek) hakkında daha fazla bilgi edinin: tunik benzeri kesim, renk çözümlerinin kullanımı, kumaşlar; elbise türleri yaka tasarımlarının türüne göre farklılık gösterir. Elbisenin modern görünümü, dünya genelindeki çağdaş modanın yanı sıra komşu Orta Asya devletlerinin modern ulusal kostümlerinden de etkilenir. Bu çalışmada modern etnik elbiselerin çeşitli örnekleri ele alınmıştır.

Sonuç: Kırgız kostümü, benzersizliği, dekoratifliği, özgünlüğü ve süslemelerindeki zenginlik ile bizleri şaşırtmaktadır. Çalışmanın temelini, geleneksel Kırgız elbisesinin modernleştirilmesi teşkil etmektedir. Kırgızların kültürü, Türk halklarının çevresinden gelen birçok ilgili kültürden büyük ölçüde etkilenen son derece çeşitli bir etno-kültürel ortamda oluşmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kırgız kültürü, Kırgız kadını, süs eşyalarının kullanımı, uygulamalı sanat, nakış, elbise tasarımı, yaka çeşitleri, modern moda.

DOÇ. DR. AINURA CANDYBAEVA

I. RAZZAKOV KIRGIZ DEVLET TEKNİK ÜNİVERSİTESİ

DOÇ. DR. MUSTAFA GENZ

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ

KYRGYZ WOMEN'S DRESS: MODERN TRANSFORMATIONS

Abstract

Purpose: Currently, there is a surge of interest in the Kyrgyz ethnic style, costume and dress, which combine elements of traditional costume with modern cut and decoration. The purpose of this study is to give an insight into the transformation of Kyrgyz women's dress in modern times.

Methods: Applied methods – historical, art criticism analysis. One of the types of decorative and applied art is the Kyrgyz costume. Comprehensive ethnographic studies were conducted by the following scholars: Abramzon S.M., Antipina K.I., Makhova E.I., Omurbekov A.S., Kochkunov, etc. The Kyrgyz women's costume has the following range of clothing: dress (koinek), vest (chryptama), outerwear - kemsel, chapan, ichik; swing skirt (beldemchi) trousers (oytan, dambal), headdress (elechek, shokule, topu, jooluk, tebetey); shoes - boots (otuk, maas). The Kyrgyz women's dress (koynek) features the following characteristics: tunic-like cut, use of color solutions and various fabrics. These dresses differ from one another by their collar design. As to the modern design of these dresses, it is of course influenced by modern fashion, as well as by modern national costumes of neighboring Central Asian states. This study will shed light on several different types of modern ethnic dresses.

Conclusion: The Kyrgyz traditional costume amazes us with its uniqueness, decorative features, originality and rich ornaments. The transformation and modernization into a modern variant of the Kyrgyz national dress is based on the traditional Kyrgyz dress. The culture of the Kyrgyz people formed in an exceptionally diverse ethno-cultural environment, which was greatly influenced by many related cultures from the environment of the Turkic peoples.

Keywords: Kyrgyz culture, Kyrgyz woman, the use of ornaments, applied art, embroidery, dress design, types of collars, modern fashion.

Введение

На сегодняшний день стоит важная цель – это сохранение традиций кыргызской культуры для будущего поколения. Поэтому в современных условиях возрастает потребность в изучении кыргызского костюма и его роль в культуре.

В кыргызском женском костюме имеется следующий ассортимент одежды: платье (көйнөк), жилет (чыптама), верхняя одежда - кемсель, чапан, ичик; распашная юбка (бельдемчи) шаровары (ыштан, дамбал), головной убор (элечек, шокулө, топу, жоолук, тебетей); обувь - сапоги (отук, маасы). Подробнее остановимся на платье – көйнөк.

Актуальность и необходимость исследования кыргызского платья в том, что полученные данные могут служить основой творческих разработок и сохранения в современной художественной практике этнокультуры, а также в качестве исследовательского материала для студентов высших учебных заведений и колледжей. Все больше дизайнеров обращаются к художественному языку народного костюма, традиционным материалам и декоративному орнаменту.

1. Литература

В 19 в. начались полевые исследования культуры, быта, изучения декоративно-прикладного искусства кыргызов. В числе содержащих ценные сведения относящихся к кыргызам, населяющим территорию Северной Киргизии, должны быть отмечены статьи и очерки Ч. Валеханова, М. Венюкова, Л.Ф. Костенко, Г.С. Загряжского, Н.Л. Зеланда, В.В. Радлова. Глубокие этнографические исследования были следующих ученых: С.М. Абрамзона, К.И. Антипиной, Е.И. Маховой Е.И. Кочкунова, Омурбекова А.С. и т.д. Большой вклад в исследование кыргызского костюма внесла К.И. Антипина.

К вопросу о культурном наследии нельзя подходить узко. Кыргызы- народ, издавна связанный с Енисеем и Тянь-Шанем, т.е. с Сибирью и Средней Азией. Его культура росла и развивалась в тесном взаимодействии с соседями - в одних случаях с Китаем и Восточным Туркестаном, в других- с тем же Восточным Туркестаном

и Средней Азией, Ираном и ярко проявилась в культуре и декоративно-прикладном искусстве.

2. История кыргызского платья

2.1. Варианты фасонов кыргызских платьев по покрою воротника

Итак, рассмотрим кыргызское женское платье до 19 начало 20 века. Основой кыргызского женского костюма является нательное платье и шаровары. Молодые женщины для платьев применяли в основном красный, оранжевый, желтый цвета. Пожилые женщины применяли для платьев ткани темной или светлой расцветки.

Женское платье шили длинными до ступни, рукава были длиннее кистей рук. Покрой платьев имел туникообразный покрой, который был распространен у рядом проживающих народов, а также далеко за пределами Средней Азии. С боков платья вставляются клинья с двухсторонним скосом, рукава прямые либо слегка суженные, они вшиваются под прямым углом, платья вшивали ластовицы.

Кыргызское женское платье различалось по крою воротника, были 3 варианта платьев. «Наиболее старинное платье с горизонтальным разрезом ворота от плеча до плеча – туура жака (рис. 1). Ворот обшивали тесьмой или полоской ткани («джеек»), сплошь вышитой мелким крестом, застегивался он с одной или с обеих сторон на пуговицы либо завязывался на шнурочки» [С.239].

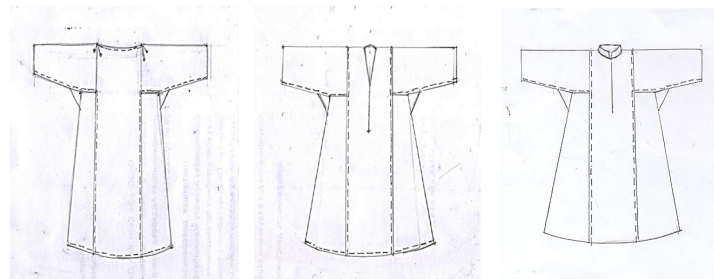


Рис. 1: Платье с горизонтальным разрезом горловины - туура жака.

Рис. 2: Платье с горизонтально-вертикальным разрезом горловины - узун жака.

Рис. 3: Платье с воротником – стойка - ит жака.

Второй вариант женского платья имеет горизонтально – вертикальный разрез ворота – «узун жака» (рис. 2). В этом платье ворот разрезали по горизонтали на 10-12 см, 20-25 см. по вертикали, где верхние края разреза подгибали образуя клинообразный вырез. Воротник платья украшался вышивкой или тесьмой. Молодые женщины сначала носили с горизонтальным вырезом воротника, а затем с вертикальным вырезом. Платье с воротником «узун жака», носили женщины постарше. В 19 в. оно начало широко распространяться на юге Кыргызстана и Ферганской долине [С.239].

В южных регионах Кыргызстана были отмечены небольшие особенности конструкции воротников платьев пожилых женщин: из ткани, из которой шито платье, со спины, к горизонтальной линии разреза была пришита прямоугольная полоска размером 10-12 х 6-8 см. Полоска была из той ткани, что шьется само платье. Такие платья были известны в Восточном Туркистане и в Самарканде.

«Разрез платья завязывался шнуровками или скреплялся круглой серебряной фибулой «тооноч». Ее впервые надевала невеста и не снимала до конца жизни, фибула передавалась по наследству. Обычно мать дарила ее дочери, высказывая при этом самые добрые пожелания» [С.240].

.В прошлом кыргызы северных регионов носили платье с горизонтально- вертикальным разрезом ворота, но с другим оформлением: ворот закрывали вышитым воротником в виде нагрудника «өнүр» (рис. 6). Нагрудник был красиво вышит, его надевали поверх платья или «чапана» прикрепляя у шеи и на груди.

Третий вариант платья называется «ит жака» - собачий ворот – с вертикальным разрезом и стоячим воротником высотой 2-2,5 см. (рис.3). Это платье широко распространилось по всему Кыргызстану, а также у соседних народов - узбеков, казахов, таджиков, каракалпаков, уйгуров, а также татар, башкир, удмуртов. Проникновение платья со стоячим воротником на юг Киргизии относятся к концу 19 века. С.М. Дудин, считал, что появление фасона такого платья связано с Восточным Туркистаном: раньше были замечены покрой рубахи с разрезом на груди, стоячим воротом у уйгуров в Кашгарии. Многие исследователи считают

появление платья и рубахи со стоячим воротником с влиянием татар и русских. Воротник этого платья скрепляют пуговицей или своеобразной запонкой «сөлкөвай» (или «өткөрмө»).

К 1930 году покрой платья кыргызских девушек и молодых женщин изменилось, оно стало как платье узбекского фасона. Платье стало присборенное на кокетку, вшитыми рукавами и отложным воротником (рис. 4). Варианты кокетки, рукава были разной формы.

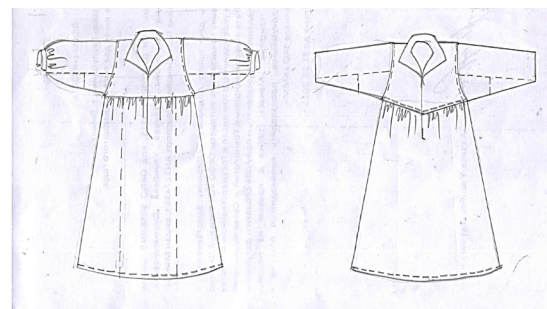


Рис. 4: Варианты платья узбекского покроя.

В основном шили платья из хлопчатобумажных тканей, а богатые семьи носили одежду из атласа, шелка и других сортов дорогих тканей. Молодежь предпочитала красные цвета, пожилые - белый или темные оттенки.



Рис. 5: Платье для девочек.

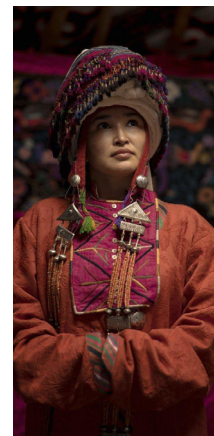


Рис. 6: Платье с нагрудником – өнүр.



Рис. 7: Платье.

«Свободно ниспадающее широкое женское платье на юге опоясывали шерстяным кушаком, один конец которого украшали вышивкой или бахромой. Этот старинный способ опоясывания встречается и ныне в costume пожилых женщин. Позднее кушак был заменен поясным платком» [С.240].

Источник: Антипина К.И. Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов: Издательство Академия наук КР, Фрунзе, 1962.- С. 239-240.

3. Современные трансформации кыргызского платья

3.1. Актуальность применения кыргызских платьев

На сегодняшний день среди кыргызских женщин и девушек наблюдается всплеск интереса к этнической моде, особенно в ношении национальных платьев на праздники, свадьбы и другие мероприятия. Особенно актуально у женщин разного возраста ношение на мероприятия, в повседневной жизни: платья, “кемсели”, “бельдемчи” с кыргызскими мотивами. Молодые девушки и по старшему женщины одевают, например, на свадьбу “Кыз узатуу”, праздники “Нооруз”, “Курбан айт”, “Игры кочевников”, встречу гостей.

В современных коллекциях моделей одежды наблюдается обращение к уникальным средствам формообразования традиционного костюма и этнонациональных образов. Проанализировав исторические кыргызские платья, и сравнив их с современными отмечают изменения: конструктивные, в применении современных тканей, цвете. Однако общие силуэты платьев, покрое воротников горизонтально – вертикальным разрезом ворота – «узун джака» и «ит джака» – с вертикальным разрезом и стоячим воротником сохранились до наших дней, но в новой интерпретации.

3.2. Примеры современных кыргызских платьев

Наряду с жилетом (“чиптама”), верхней одеждой (“чапан”) популярны у женщин разные фасоны платьев. При разработке платья не малое влияние оказывают мотивы как народов

Средней Азии, так и современная мировая мода. Развитие легкой промышленности, конструирования одежды, новых технологических приемов пошива изделий, дает возможность проектированию современного национального платья.



Рис. 8: Модели одежды студента КГТУ Бабыркуловой Нуржамал.



Рис.9: Коллекция моделей одежды студента КГТУ Конурбаевой Асель.



Рис. 10: Современные кыргызские платья, фото материалы интернета.

Заключение

Образ и настроение национальной культуры могут быть отражены в современном дизайне одежды с помощью форм национальных костюмов, что также демонстрирует визуальную идентичность в международном сообществе модельеров.

Актуальность этнических мотивов в костюме востребована у кыргызского народа. Кыргызское платье с 18-19 в. до нынешнего времени осуществило немало современных трансформаций. На кафедре «Художественное проектирование изделий» в КГТУ им. И. Раззакова преподаватели со студентами изучают, исследуют и разрабатывают современные коллекции кыргызских платьев.

На изменение кроев кыргызского костюма оказали большое влияние множество родственных культур из окружающей среды тюркских народов. Но основные формы кроев, силуэтов, воротников, длины изделия в целом дизайнеры стараются придерживаться кыргызским традициям. Современное направление глобализации индустрии моды оказывает влияние на формирование и содержание процессов художественного проектирования, а также на разработку национального платья, с учетом взаимовлияния мировой моды.

Список использованной литературы:

Антипина К.И. Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов: Издательство Академия наук КР, Фрунзе, 1962.- С. 278.

Абрамзон С. М. Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи / Авт. вступ. ст. С. Т. Табышалиев. — Ф.: Кыргызстан, 1990. — 480 с. URL: [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://refdb.ru/look/2599331-pall.html> (дата обращения: 1.09.2022).

Женская одежда и украшения кыргызов XIX – XX века. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.open.kg/about-kyrgyzstan/culture/ethnography/35413-zhenskaya-odezhda-i-ukrasheniya-kyrgyzov-xix-hh-v.html> (дата обращения: 10.09.2022).

Проект «КЫРГЫЗСКИЙ ФОТОАРХИВ» [Электронный ресурс] / Портрет киргизки в национальном головном уборе- элечеке. Фото 1936 г. URL: Режим доступа:

www.foto.kg/ (дата обращения:5.09.2022).

<https://www.pinterest.com/pin/166844361184042659/> (дата обращения:6.09.2022).



KAZAK GELENEKSEL TOPLUMUNDA “KERBEZ” MODASININ DURUMU

MERUERT KURMANGALİYEVA
KAZAK MİLLİ SANAT ÜNİVERSİTESİ

Özet

«Kerbez» statüsü (Kazak kadınlarının statülerinden biri anlamına gelir) Kazak geleneksel toplumunda yüzyıllardır var olmuştur, ancak Sovyet döneminde unutulmuş ve haksız yere küçümsenmiştir. Bu bağlamda, bu çalışmanın amacı, ataerkil temellerin ateşli muhalifleri olan ve tüm toplumun yaşam tarzına uyumlu bir şekilde uyan yenilikçi fikirler ortaya koyan toplumun kadın yarısının bireysel temsilcileri de dahil olmak üzere, Kazak geleneksel toplumunun birçok yasal statüsünün rehabilitasyonuna odaklanmıştır. «Kerbez «in özel konumunun hatırası, «Sal-seri, şarkıcılar ve kuishi» çalışmalarındaki sayısız şiirsel ve müzikal örnekte, destansı eserlerde korunmaktadır.

«Kerbez» ulaşılamaz bir ideal, ailenin ve aile ocağının tılsımı, tüm genç nesil için bir rol modelidir. Güzellik, bilgelik, zarafet, dış görünüşün ayırt edici özellikleri, yaşam-davranış stereotiplerinin özellikleri ve hatta giydikleri kıyafetlerin unsurları müzikal ve şiirsel örneklerle söylenir. «Kerbez «in, kızlar erkek gibi yetiştirilmeye başlandığında ortaya çıktığı varsayımı vardır - uzun zamandır beklenen bir oğlun doğumu beklentisiyle erkeklerin arasında büyümüşler, onlara tipolojik isimler vermişler ve onlara militan göçebe yaşam tarzının (erkekshora) tüm oyunlarını öğretmişlerdir. Cübbelerinin unsurlarında erkek kıyafetlerinin parçalarının bulunması ve süsleme sanatından erkek işaretlerinin kullanılmasına izin verilmesi şaşırtıcı değildir.

Aynı zamanda, ergenlik dönemine girdiklerinde, yaşam döngüsünün bir sonraki aşamasına geçtiler ve bu aşamada dişil ilkeye yeniden yönelim oldu. Daha sonra, «kerbez» kızları olağanüstü bir güce sahip oldular, paluanlar (güreşçiler) ile oyunlara katıldılar, insanları etkilemek için psikolojik araçlara sahip oldular, bilge akıl hocaları ve sadık eşlerdi. Bu nedenle, bu mesajın amacı, Kazak bozkırının büyük bir başarısı olarak, bugüne kadar tüm yeni moda trendlerinde yankılanan moda trendlerinin bir işareti olan bir Türk kadınının güzelliğini ve yenilikçi ruhunu, özgürlüğünü ve bilgeliğini ilan eden «kerbez» statüsünü yeniden tesis etmektir.

Araştırma yöntemleri, sözlü şiir örnekleri, müzik örnekleri, tarihsel ve kronolojik perspektif ile karşılaştırmalı bir analizdir. Çalışmanın sonuçları, geleneksel Kazak toplumunda her zaman güzellikleri, bilgelikleri, militanlıkları ve kadınsılıklarıyla ayırt edilen özel statülü kadınların var olduğu yönündedir. Onlar trend belirleyiciler ve kadınsı olanın koruyucularıydı. «Kerbez», «Umai» klanının büyük atasında bulunan tüm niteliklere sahipti ve bu nedenle Türk dünyasında herkesin dikkatini çekmelerini sağlayan özel ayrıcalıklara ve statüye sahiptiler. «Kerbez» ulaşılamaz bir ideal, ailenin ve aile ocağının bir tılsımı, tüm genç nesil için bir rol modelidir.

Anahtar Kelimeler: Umai, Kazak halkı , Statü, Kerbez, sal-seri, militan zihniyet, göçebelik, moda.

THE KERBEZ: AN ESSENTIAL COMPONENT OF FASHION IN TRADITIONAL KAZAK SOCIETY

Abstract

The status of “kerbez” (means one of the statuses of Kazakh women) in the Kazakh traditional society has existed for centuries, but in Soviet times it was forgotten and not even deservedly belittled. In this regard, the purpose of this work is focused on the rehabilitation of many legal statuses of the Kazakh traditional society, including individual representatives of the female half of society, who are ardent opponents of patriarchal foundations and proclaim innovative ideas that harmoniously fit into the lifestyle of the whole society. The memory of the special position of “kerbez” is preserved in countless poetic and musical samples in the work of “Sal-seri, singers and kuishi”, epic works.

“Kerbez” is an unattainable ideal, a talisman of the family and the family hearth, a role model for the entire younger generation. Beauty, wisdom, grace, distinctive features of appearance, features of life-behavioral stereotypes and even the elements of attire that they put in are sung in musical and poetic samples. There is an assumption that “kerbez” arose when girls began to be brought up as men - they grew up among boys in anticipation of the birth of a long-awaited son, gave them typological names and taught them all the games of a militant nomadic way of life (erkekshora). It is not surprising that fragments of men’s attire were present in the elements of their robes and it was allowed to use male signs from ornamental art.

At the same time, when they entered adolescence, they passed into the next stage of the life cycle, in which there was a reorientation to the feminine principle. Subsequently, the “kerbez” girls possessed extraordinary strength, participated in games with paluans (wrestlers), possessed psychological means of influencing people, were wise mentors and faithful wives. Thus, the purpose of this message is to restore the status of “kerbez”, as a great achievement of the Kazakh steppe, proclaiming the beauty and innovative spirit, freedom and wisdom of a Turkic woman, who is a marker of fashion trends that resonate in all new-fangled trends to this day.

The research methods are a comparative analysis with examples of oral poetry, musical examples, historical and chronological perspective. The conclusions of the work are that in the traditional Kazakh society there have always been women of a special status, distinguished by their beauty, wisdom, militancy and femininity. They were trendsetters and keepers of the feminine. “Kerbez” possessed all the qualities that were inherent in the great progenitor of the “Umai” clan, and therefore they had special privileges and status that allowed them to be at the top of everyone’s attention throughout the Turkic world. “Kerbez” is an unattainable ideal, a talisman of the family and the family hearth, a role model for the entire younger generation.

Keywords: Umai, Kazakh nation, traditions, status, kerbez, sal-seri, militant mentality, nomadism, fashion.

Введение

Начиная с XIX века вопрос роли женщины в обществе тюркского мира в официальных научных источниках, в художественной литературе не раскрывался, а умышленно замалчивался. Были провозглашены совершенно другие критерии отбора женских образов: передовые герои на фронтах, заводах, учительницы в советской школе. В то же время, все женские образы традиционного общества раскрывались как забитые и униженные женщины, не имеющие права голоса. Было принято замалчивать об эпических, исторически достоверных героинях воинствующей степи.

Проблема

Проблема состоит в том, что за время Независимости Республики Казахстан (так же как и в некоторых других тюркских странах) вопрос изучения исторического вклада в культурную и социальную сферу общества стоял на втором месте. На первом остаются вопросы определения исторической, национальной самоидентификации народов, а также институты, связанные с другими институтами общества. В истории запечатлено не так много имен женской части человечества, внесших тот или иной вклад в развитие общества. Так, в Казахстане долгое время умалчивается о таком институте, как «Кербез-кыз».

Цель

Цель данной работы – изучить институт «Кербез» с точки зрения социализации и восстановления данного женского института, как одного из прогрессивных достижений общества в тюркском мире и достижения гармонии в жизнеповедении, внешнем облике молодого поколения современности.

Сегодня мы знаем, что с древних времен в казахском традиционном укладе женщина имела право занимать высокое и почетное место в общественно-политической и культурной жизни степи и всего тюркского мира. На примере казахского общественного уклада мы четко дифференцируем статусы женщин, раскрывающих их место в семейно-общественной жизни, а сам мир кочевья всегда воспевал особые стороны таланта и красоты женской половины, воспевая их в песнях, жырах, кюях, стихах.

Методология

Методология апеллирует к цели данной работы, носящей более прикладной характер. Большое место занимает описание такого явления, как статус «кербез», а причинно-следственная часть приводит к гипотезе о том, что статус «кербез» - это метод воспитания, свойственный для традиционного общества, а также особенности характера и менталитета как индивидуума, так и общества в целом. Выводы работы исходят из аккумуляции сведений, собранных из источников литературы как научного, так и художественного направления. Большую роль сыграли и сами образцы устно-поэтического творчества.

Опорная литература довольна ограничена, что объясняется замалчиванием вышеупомянутой проблемы.

1. О кербез в литературных источниках

первым трудом, в котором была описана роль женщины тюркского эля - это работа М.Барманкулова «Тюркская Вселенная» (М.Барманкулов, - Алматы, 1996).

В главе «Чего испугался Македонский» автор приводит исторический фрагмент, когда войско Македонского «вышло из строя», увидев открытые лица кипчачек. Старейшины на просьбу знаменитого полководца, закрыть лица женщин чадрой, ответили так:

«Но прости – нам язык незатейливый дан,
для чего ты глядишь на лицо и на стан?
Есть у наших невест неплохая защита:
Почивальня чужая для скромниц закрыта.
Не терзай наших женщин напрасной чадрой,
А глаза свои лучше пред ними закрой!» (М.Барманкулов, 1966: с.24)

М.Барманкулов пишет и о том, что: «Низами написал поэмы о персидской красавице Ширин, об арабской очаровательной Лейле, о красавицах семи стран в поэме «Семь красавиц», о философе и полководце Искандере. И мало кто догадывается, что в основе всех этих образов – черты его любимой Аппак...» - бывшей рабыни, а затем любимой жены кипчачки (М.Барманкулов, 1966: с. 27).

В рассказе об Искандере мы видим образ неизвестного всадника, чей лик был спрятан за воинскими доспехами. Это была рабыня Нистандарджихан из Восточного Туркестана, не давшаяся в руки хана. Она побеждала многих батыров. В уста Нистандарджихан Низами ввел в своей поэме слова тюрчанки Аппак. Он увидел свободную волю и мудрость двух образов бывших рабынь тюркского мира, достигших огромных успехов в мире батыров (на поле брани) и в роли прекраснейших жен знаменитых людей.

В.М.Жирмунский отмечал: «образ богатырской девы распространен в мировом эпосе: он нашел своё поэтическое отражение в «удалых поленицах» русских былин, в греческих «амазонках», в девах-воительницах древнескандинавских и кельтских эпических сказаний, в «Шахнаме» Фирдоуси и др.» (В.Жирмунский, 1974: с. 39).

2. Привилегии и жизнеповедение кербез

почему в современное время мы не обращаемся к смысловому наполнению столь выразительных названий женских статусов? Так, например, мы совершенно не отдаем дань знаменитым «кербез» казахской степи, а ведь подавляющее количество песен и кюев было посвящено именно им. Во множестве статей казахского этномузыкознания, а также в научных трудах и художественной литературе мы встречаем описания сал-серэ. В тоже время, никогда не изучалась тема песен – посвящений девушкам. Мы отмечаем, что эти песни и кюи носят характер описательный, образно-ситуативный и не говорим того, что очевидно! Так, например, «золотой век» устно-профессионального творчества Х1Х века изобилует примерами, говорящими о бытовании института «кербез».

Согласно фольклорно-этнографическим сведениям (из рассказов старшего поколения) нами было выяснено, что в казахском ауле особым почтительным отношением пользовались девушки, воспитанные в мужских традициях. Для казаха не было ничего удивительного, если девочку называли мужским именем или именем, несущим миссию пожелания в будущем: Улболсын (да будет сын).

Кроме того, в романе С.Муканова «Промелькнувший метеор» есть персонаж девочки, которую нарекли именем «Акманка» (белая гундосая), по мере того, как она вырастала, ее стали звать «Манка», а потом девушка, выросшая среди многочисленных братьев сама поменяла себе имя Мырзакыз (Мангаз). Изначально имя ей было дано для того, чтоб не сглазили (С.Муканов, 1974г). Бердалы Оспан отмечает: «Мангаз воспитывалась как мальчишка в аульских традициях, а родители потворствовали всем ее капризам. Девушка стремилась всюду быть первой и походить одновременно и на щеголя-сала и на батыра (еркекшора) Одевалась она броско и богато, ездила на лучших аргамаках, требуя для них необыкновенные седла и сбрую. Любила, чтобы ее окружали джигиты и девушки, которые во всем ей подражали. Даже охотой она увлекалась – и с беркутами, и с гончими. Дружила с певцами, музыкантами и борцами-балуанами» (Бердалы Оспан, 2021г: материал личного интервью с автором)

Бердалы Оспан называет несколько примеров воспитания девочек «еркекшора»: Мамыр (Шакарим Кудайбердыұлы «Калкаман - Мамыр»; Енлик «Енлик-Кебек»; дочь разбойника Кожыка (из вышеназванного романа); Сымбат – дочь батыра Акпан Нурбайұлы (1705 – 1769гг.).

К чести казахского бытия отметим, что казахи с особым пониманием и пиететом относились к семьям, в которых не было сыновей и еркекшора занимали особое место в жизненном укладе всего рода. Известно, что в казахском эпосе особое место занимали женщины, отказывающиеся выходить замуж. Данное явление существовало у всех народов тюркского мира и относится, прежде всего, к женщинам-воительницам. Еркекшора, по замечанию Б.Оспана всегда знали о своем истинном предназначении и приходило время, когда воительницы все-таки одевали платье, обозначая данным поступком переход статуса от еркекшора к истинно женскому предназначению. В тоже время, обладая твердой харизмой, недюжинной силой, красотой, умом и мудростью, еркекшора могли перейти и в иной статус – «кербез». В этом качестве они далее продолжали миссию общественно-значимого первенства. В силу привычки одеваться в мужскую одежду, они придумывали свою моду. Красивые платья, удобные для верховой езды; обшитые

орнаментом сапожки на каблучках (удобно цепляться за стремяна); весь набор украшений, отдающих переливчатым звоном при передвижении; знаки отличия в виде прикладных вещей (перья филина, перекидные удобные сумки) и т.д..

3. Статус и судьба кербез

таким образом, статус девушек «кербез» изначально был гармонично вписан в жизнь казахского общества. Свобода духовного волеизъявления, внешнего самовыражения была регламентирована рыцарским кодексом чести, достоинства и гордости.

Старшее поколение рассказывают даже о том, что девушки «кербез» имели право входить в юрту где собирались старейшины рода. Им уступали почётное место и они могли принимать участие в разрешении межродовых вопросов и споров.

По рассказам информатора из аула Дегерес (фольклорная экспедиция 1982г. по Алматинской области) бабушка рассказала нам о своей прабабушки, которая не отказывалась поучаствовать в борьбе палуанов. То, как она переодевалась при публике для борьбы, было особым действием: она снимала с себя множество украшений, укладывая их грациозными движениями в суму, затем укладывала косы под тымак, скидывала камзол и платье и оставалась в расшитых шароварах и рубашке. По рассказам, такое действие уже заставляло мужчин растеряться, но во время борьбы, эта кербез становилась яростнее льва, укладывая на лопатки не одного противника. Эта бабушка рассказала нам и о том, что ее предок сама сделала себе несколько красивых родинок на лице и кистях. Для этого, она долго терла тонкий волос из гривы жеребенка об дно казана. После того, как волос сильно промасливался и пропитывался сажей, кербез прокалывали кожу на щеке, проводя насквозь нить. Такая родинка оставалась на всю жизнь. Согласитесь, что такие методы наведения красоты требуют особой подготовки и смелости.

Девушки и женщины с статусом «кербез» никогда не появлялись в обществе одни. Их всегда окружала ватага подружек, которые подражали им и занимались пропагандой внедряемой кербез моды.

К сожалению, история говорит нам о том, что девушки «еркекшора» или «кербез» редко были счастливы в семейной жизни. Их свободолюбие не совпадало с мнением патриархальных норм бытия. Отметим, что в эпосе не мало примеров несчастной любви и трагической развязки событий.

Если в казахском эпосе женщины особого статуса обрисованы в действии и их внешние данные «спрятаны за доспехами», то в образцах устно-профессиональной лирики акцент делается на внешние данные и духовное наполнение кербез. Кстати, второе качество большое распространение получило в истории происхождения песен или кюев. С глубины веков мы сохранили рассказы о том, по какому случаю и кому композитор посвятил то или иное произведение.

В песнях и кюях посвящениях нередко звучит имя девушки: Хорлан (Естай Беркимбайулы), Айнамкоз (Мухит сал), Алуаш (Мухит сал), Балхадиша (Ахан серэ), Ляйлим шырак (Биржан сал) и много других.

Известно, что кроме именных песен-посвящений, существуют песни и кюи «Кербез». Это обобщенное описание образов девушек с особым статусом. Как правило, в таких песнях могло звучать само имя девушки, а могло и не звучать. В любых случаях, эти песни остаются в истории и когда они звучат, то любой знаток будет особо подчеркивать что это произведение посвящено кербез именно из его аула!

Наличие «кербез кыз» в ауле делало и сам аул привилегированным местом. Что давало наличие такого статуса? Прежде всего, по поверьям казахов, чистота, мудрость, красота «кербез» являлась неким залогом благополучия всего аула и племени. Во первых, важные гости никогда не обойдут стороной аул, в котором живет кербез. Во вторых, считалось, что кербез ментально обеспечивала аулу хороший приплод скота, богатство и благополучие своего рода.

Женщины изначально знали свое предназначение и взять в жены «кербез» давало определенные гарантии не только внутриродового и общественного согласия, но и особого предназначения новой семьи. Часто аристократы намеренно искали себе в жены «кербез», потому что хотели приковать к себе

всеобщее внимание. «В Волынской летописи сказано, что «Немцы же дивяшаяся оружию Татарскому; баша боконы в личинах и в косях кожаных и людие в ярыцах ... и седло от злата жьженя, и стрелы и сабля златом украшена иными хитростями; кожух же оловира (пурпура) Грецкого и круживы златыми плоскими ошиты, и сапозы зеленого хза, шиты золотом» (Карамзин Н.М.К т.IV, гл. II). Жены главнокомандующих полководцев и ханов нашей степи также представляли перед делегациями рядом с мужем. В хрониках их описывали примерно так: она восседала на коне гордой осанкой, парчовое платье оторочено горностаем, на голове высокая пирамидальная шапка с павлиньими перьями и золотыми прутиками оказывало неизгладимое впечатление на окружающих. Его появление с женою было большой честью для встречающих и своим видом жена давала понять, насколько успешен был ее супруг в делах военных и государственных. Вспомним жену Жангир хана – несравненную Фатиму, которая поражала своим гардеробом не только красавиц российского двора, но и французов, итальянцев, германцев и мн.др..

Кстати, известно что китайские императоры, имеющих жен из тюркских степей также представляли перед народом только с супругами. Их наряды были аналогично богатыми и красивыми. В основном, они сами придумывали свои поражающие красотой наряды, но в отличие от других, жены Поднебесной должны были закрашивать все лицо белилами согласно внутреннему этикету.

4. Типологические характеристики кербез

таким образом, маркировка индивидуальности кербез является одним из составляющих элементов жизни не только казахского, но и тюркского общества.

Мы выяснили, что для казахов очень важна формула имени, а кербез – это обобщенный образ девушки, обладающий обще-типологическими характеристиками:

- гордая походка, степенность;
- красивое и необычное одеяние;
- белая кожа;
- яркие брови;
- длинная коса;

- сравнения с Луной, месяцем, солнцем;
- описания улыбки;
- ум и обаяние;
- строгость в общении;
- боевой характер;
- нежность и мнимая беззащитность;
- непререкаемый авторитет;
- свобода в общении;
- манера плавного передвижения и не суетливость в делах;
- в одежде преобладание ярких и красных цветов (пурпур)
- образованность;
- наличие макияжа, родинок на лице;
- внушительный набор украшений;
- один из элементов одежды (платок, перья филина, расположенные в необычном месте), являющихся отличительным знаком именно данной кербез.

Таким образом, «кербез» определяет сущность образа в трех ипостасях: мифологического (пери); сказочного (красавица Айсулу); исторического (воительница); художественного и лирико-эпического (верная и мудрая, любящая и прекрасная жена) персонажа.

Исходя из данных характеристик, мы можем классифицировать образцы народного или авторского творчества в отношении к отражению образа кербез: физические и духовные данные (внешний облик, характер); материальное положение; субъективная оценка (воспитание, предназначение, отличительные особенности); осведомленность в кровно-родственных связях (знание 7 ата, знание происхождения и родственные связи любого рода, знание текущих событий и мн.др.).

1. Как отмечалось ранее, особое место в жизни «кербез» занимает внешняя атрибутика и одеяние. Дело в том, что «кербез» внимательно относились к вопросу семантики и духовной составляющей каждого элемента одежды или украшения. Так, костюм «кербез» должен быть связан с символикой плодородия, которая для обычных девушек допускалась только во время свадьбы. Прежде всего – это цветовая символика. Н.Шаханова пишет: «В одежде девушек и молодых женщин преобладал

красный цвет. Это отмечено и в казахской пословице «Қыздың көзі қызылда» (глаза девушки устремлены на красное). Преобладание красного цвета в costume женщин фертильного возраста характерно в целом для народов тюркского культурного ареала. Так, у каракалпаков «молодые женщины носили красные кимешеки ... платья преимущественно красных тонов... Чалмы молодых женщин были обычно также красного цвета» (Толстова Л.С., 1959: с.103). Девичья шапка и красный платок были атрибутами девичьего костюма у ногайцев. (Калмыков И.Х. и др., 1988)

2. По данным Л.П.Потапова, красный цвет у тувинцев обеспечивал якобы здоровое потомство... » (Н.Шаханова, 1998: с.56)

Последняя настоящая «кербез» советского времени - Народная артистка СССР Роза Багланова, до конца своей жизни носила на шее красный платочек, как символ вечной молодости и непререкаемого авторитета. К ней прислушивались сильные мужи от политики, ее любили зрители и первые 10 рядов ее концертов всегда были заполнены только сильной половиной человечества. Такой феномен долгое время не могли понять и только сегодня к нам возвращается осознание роли в разных статусах и предназначениях казахских женщин и молодых девушек.

3. Девушки “кербез” – это недостижимый идеал рыцарской эпохи, воплощение сакральных понятий о прародительнице Умай, воплощающей в себе все черты идеальных качеств и всего того, что должна представлять собой женщина тюркской степи. Она: баловница, красавица, свобода, мудрость, законодательница мод для девушек, воительница, хранительница и оберег всего аула или рода. Для казахов испокон веков считалось, что обидеть кербез – это оскорбить святые чувства к дочери не только ее родителей (как правило, воспитывавших с детства в особой атмосфере), но и всего рода. Н.Оспанулы отмечает, что Умай поклонялись не только женщины, кормящие матери, но и воины, души которых после гибели на поле брани принимала к себе Умай. М.Элиаде говорит о том, что азиатские богини земли, плодородия и любви, женственность и мудрость в обязательном порядке имеют черты покровительниц войн: “Их почитают женщины во время мира, а мужчины во время войны...” (Элиаде М.,1998: с.281). И далее:

“Война – форма смерти, а поскольку Великая Мать – божество всеединства”, в ней сосуществуют противоположности: жизнь и смерть, добро и зло, блаженство и страдание” (Элиаде М.,1998: с.281).

Ранее обсуждение темы «Кербез» проводилось во время научно-практической конференции «Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность» в 2019 году в г.Бишкек. Как оказалось, в Киргизии так же был институт «Кербез-кыз», который постепенно нивелировался и остался запечатленным в памяти образцов устно-поэтического творчества.

Выводы

На примере казахских девушек «кербез» мы видим не угасающий феномен женских образов в котором ясно прослеживается особая практика развития общественных высоко развитых духовных канонов, где воинственная душа кербез с детства формируется среди мальчишки и купается во всеобщем поклонении подремаркой «единственная» или «предшественница великого продолжателя рода»; стойкий дух воительницы и воплощения несомненной красоты и мудрости – главная составляющая внутреннего мира кербез; последнее – это тот факт, что все кербез, которым делали посвящения сал-серэ, были реальными людьми, чей след в истории впечатан многочисленными примерами не только в музыкально-поэтической культуре, но и в основных элементах национального одеяния, покоряющих весь мир интересными находками, фактурами, сочетаниями и удобством.

Заключение

в мире моды существует множество направлений и концепции. Будет справедливо, если мода обратит свой взор и на описательные характеристики «кербез», что откроет новые перспективы и идеи в мире моды, явив миру свободную, мудрую, красиво одетую и украшенную такими деталями, которые несут некую сакральность и функцию оберега семьи, рода, общества, страны, тюркского мира!

Список использованной литературы

пример (книга)

Барманкулов М.К. Тюркская вселенная. – Алматы: Білім, 19967-240с.

Пример (книга)

Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос.- Л.:Наука, 1974. – 725с.

Пример (книга)

Калмыков И.Х., Кереитов Р.Х., Сикалиев А.Н. Ногайцы. Черкесск,1988

Пример (ссылка на главу с интернет источника)

Карамзин Н.М.К т.IV, гл. II http://www.spsl.nsc.ru/history/karam/kar04_02.htm

Пример (книга)

С.Муканов «Промелькнувший метеор»- Алматы, 1974 г.

Пример (книга)

Наурызбаева З. Вечное небо казахов. – Алматы: «СаҒа», 2013.-704с.//
Мадигожин Д.Логика Небесного Закона (рукопись).

Пример (интервью на тему)

Б.Оспан. Как казахские девочки играли роль мальчиков или кто такие еркекшора.

Пример (книга)

Толстова Л.С. Каракалпаки Ферганской долины. Нукус,1959.

Пример (статья)

Н.Шаханова. Мир традиционной культуры казахов (этнографические очерки).-Алматы: Казахстан, 1998.-184с., с.56

Пример (книга)

Элиаде М. Азиатская алхимия. 1998.



AZERBAJYAN MODERN TASARIMCILARININ ÇALIŞMALARINDA ETNİK GELENEKLER

Özet

Araştırmacılar modern bir kostümün tasarımında geleneksel Azerbaycan kıyafetlerinin unsurlarının nasıl kullanılabilceğini merak etmiş ve bu nedenle söz konusu kıyafetlerle ilgili bir tanımlama ve inceleme çalışması gerçekleştirmişlerdir. Bu araştırmanın amacı, geleneksel giysilerin tasarım ve dekoratif özelliklerini analiz etmek ve etnik unsurların modern bir kostümün sanatsal ve estetik karakteri üzerindeki etkisini belirlemektir. Geleneksel kalıplar, orantılar, ayrıntılar ve süslemeler kullanılarak yaratılan modern giysilerin sanatsal analizi, giysi tasarımcılarının stillerini ve niyetlerini, ayrıca onları birleştiren ortak değerlerin doğasını ve rolünü ortaya koymaktadır.

Etnik kostümler, modern giyim koleksiyonları için zengin bir tasarım fikri kaynağıdır. Geleneksel kıyafetlerden ilham alan moda tasarımcıları, etnik imajın tüm zenginliğini özümseyen yeni koleksiyonlar yaratmaktadır. Yapılan araştırmanın sonuçlarının, gerçek eğitimsel-metodolojik ve pratik problemlerin çözümü için yeni fırsatlar yaratabileceği ve modern stilistler, moda tasarımcıları ve sanat eleştirmenleri için yararlı olabileceği düşünülmektedir.

Bu araştırmada uygulanan metodoloji, genel tarihsel, yapısal-semiyotik yöntemler ve modern Azerbaycanlı moda tasarımcıları tarafından yaratılan kostüm ve giysilerde kullanılan etnik unsurların sanatsal analizini içeren kapsamlı bir sanat tarihi çalışmasına dayanmaktadır.

Araştırmanın bir diğer amacı ise modern moda tasarımcılarının maddi ve manevi mirası ve zengin gelenekleri koruma yolunda yaptıkları çalışmalarını değerlendirmeyi sağlarken aynı zamanda, estetik görüşlerine de ışık tutmak ve onları doğru yönlendirmektir.

Geleneksel kostümler moda tasarımcıları için her zaman bir ilham kaynağı olmuştur. Siluet biçimleri, geleneksel süslemeleri ve gizemli renkleri bakımından benzersiz olmaları, moda tasarımcılarının dünya standartlarında moda eserleri yaratmalarına olanak tanımaktadır. Moda tasarımcılarının etnik tarzı modern Azerbaycan modasına uyarılama konusundaki ilgisi, halkın ulusal geleneklerini koruma ve geliştirme arzusundan kaynaklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan, Geleneksel, Takım Elbise, Modern, Moda Tasarımcısı, Yapıcı-Dekoratif

SEVİL SADIKHOVA

AZERBAJYAN DEVLET SANAT AKADEMİSİ

USING ELEMENTS OF TRADITIONAL AZERBAIJANI COSTUME IN THE DESIGN OF MODERN CLOTHING

Abstract

Researchers face a challenge in identifying and analyzing elements of traditional Azerbaijani clothing in the design of a modern costume. The purpose of the research is to analyze the design and decorative features of traditional clothing and identify the influence of ethnic elements on the artistic and aesthetic character of a modern costume. The artistic analysis of modern garments created by using traditional forms, proportions, details and ornaments reveals the styles and intentions of clothing designers as well as the nature and role of common values which unite them.

Ethnic costumes are a rich source of design ideas for modern clothing collections. Inspired by traditional clothes, fashion designers create new collections that embrace all the richness of the ethnic image. The results of the conducted research can open up new opportunities to solve actual educational-methodological and practical problems and be useful for modern stylists, fashion designers, and art critics.

The methodology is based on a comprehensive art history study, including general historical, structural-semiotic methods, and an artistic analysis of the ethnic elements used in the costumes and garments created by modern Azerbaijani fashion designers.

The study makes it possible to evaluate the work done by modern fashion designers on the path of protecting the material and moral heritage and rich traditions while also shedding light on their aesthetic views and guiding them correctly.

Traditional costumes have always been an inspiration for fashion designers. Their uniqueness in terms of their silhouette forms, traditional ornaments and mysterious colors allow fashion designers to create works of world-class fashion. The interest of fashion designers in adapting ethnic style to modern Azerbaijani fashion arises from the desire to preserve and develop the national traditions of the people.

Keywords: Azerbaijan, Traditional, Suit, Modern, Fashion Designer, Constructive-Decorative.

Вступление

Современное развитие национальной культуры каждого народа немислимо без сохранения уникальных национальных традиций. Одним из важнейших элементов, определивших национальную идентичность, является народный костюм, который формировался на протяжении веков в процессе развития материальной и духовной культуры народа. Испокон веков люди не просто созерцали окружающий мир, но и фиксировали накопленный опыт, знания в тех или иных образцах народного творчества, бытовых предметах. Таким причудливым образом передавались, в частности, сведения о календарных циклах, временах года, их особенностях и последовательности. И едва ли не каждая константа мира древнего человека находила отражение в естественных рукотворных спутниках человека – костюме и его деталях.

Целью исследования является выявление и анализ художественно-эстетических особенностей декоративных элементов этнического костюма, представленных конструктивно-декоративными линиями, традиционным орнаментом, мотивы которого создаются вышивкой, тиснением и аппликацией, а также традиционными аксессуарами, представленными в образцах ювелирного искусства, и определить их место и значимость в творчестве современных модельер-дизайнеров Азербайджана.

Методология работы опирается на комплексное искусствоведческое исследование, включающее этнографический (этнологический) и культурологический подход.

Этнический костюм, связанный с современными процессами мировой моды, выступает богатым источником идей для дизайна современных коллекций одежды, вобравшие в себя все богатство этнического образа. Он часто используется в современной моде не в чистом виде, а в синтезе стилей. Излюбленный прием современных стилистов – сочетать несовместимое и таким образом находить безграничные возможности в поиске новых идей. Элемент этнического стиля можно сочетать с романтическим, классическим и спортивным стилем. Мода больше не диктует условия и позволяет каждому сделать индивидуальный, неповторимый выбор по своему вкусу.

1. Использование традиционной конструктивной формы в современных моделях одежды

1.1. Конструктивные линии, используемые при моделировании современного костюма

Конструктивные линии одежды — это контуры ее формы в целом и ее деталей. Кроме того, это видимые линии соединения составных частей и деталей формы, к числу которых относятся вытачки, соединительные швы и т.д. С помощью вытачки плоская поверхность материала преобразуется в криволинейную.

В традиционном азербайджанском женском костюме рельефные линии, созданные конструктивными элементами, позволили создавать одежду, точнее повторяющую форму тела женщины. За счёт кроя ткани на части конструктивные линии детали одежды могли принять объемную форму. Членились линия груди, талии или бедер, которые включали и элементы формообразования. Кроме того, учитывалась жесткость, драпировка, осыпаемость конкретного материала, которые определяли его способность к формообразованию. В результате, форма платья даже самой сложной конфигурации точно садилась на фигуру, воспроизводя округлые формы женского тела.

Ввиду того, что в тот период женщины не носили нижнего белья (бюстгалтера), подобные рельефы способствовали поддержанию груди и подчеркивали красивую прямую осанку тела. Эти изделия собирались из отдельных деталей, в контурных линиях которых формировались красивые изгибы. Подобный крой был характерен для таких видов верхней плечевой одежды, как архалыг, чепкен и др. В дополнение к методу использования рельефов появился метод использования рельефов со вставками, при котором создавалась сложная форма с плавным расширением на определенных участках. В большей степени этот метод использовался при проектировании нимтене, в которых при помощи вставок подчеркивался объем груди, создавалось расширение на бедрах. С этой целью в азербайджанском женском костюме использовали баски, представленные в виде расклешённой, присборенной или сложенной в складку полосы материала для декоративного оформления изделия по линии талии, пришиваемой к лифу верхней

плечевой одежды, кокетки, используемой в верхней части переда, спинки, планки, используемой для обработки и декоративного оформления краёв застёжки, манжеты, оборки и т.д., помогающие приблизить фигуру женщины к идеалу своего времени [1, с.183].

Верно выбранные конструктивные линии, которые членили одежду, позволяли выгодно подчеркнуть достоинства женской фигуры или скрыть ее недостатки. Подобная корректировка пропорций частей формы одежды нашла отражение в верхней плечевой одежде женщин XVIII-XIX веков. Так, в архалыге приталенной формы вводится членение по линии талии. А в чепкене и нимтене используется бочок, покрывающий боковую поверхность лифа.

Подобный метод является излюбленным в творчестве талантливого модельера Гюльнары Халиловой, которая при разработке своих коллекций одежды широко использует конструктивную структуру национальных видов одежды. Так, в коллекции «Туран» наблюдается современной интерпретацией конструктивных форм верхней плечевой одежды прошлых столетий архалык, чепкен, а также поясной одежды чакчур.

Образцы современной одежды Г.Халиловой включают в себя примеры, отвечающие традиционному конструктивному замыслу и рисунку, отличающиеся правильным строением элементов национальной одежды и богатым цветовым выбором. Силуэт костюмов, их декоративное решение подчиняются струящимся шелковым тканям, плотной фактуре атласа, образующим хорошо выраженные линии или мягкую драпировку.

1.2. Декоративные линии как формообразующие элементы одежды

к числу формообразующих элементов одежды относятся все виды вытачных рельефных швов, имеющие декоративное значение и сделанные на поверхности неразрезанного материала, с помощью которых достигалось облегчение фигуры. Значение рельефных швов, участвующих в изменении поверхности объемной формы и в формообразовании материала в моделировании одежды довольно велико. Подобные швы оформляли практически все детали нижней и верхней, плечевой и поясной женской одежды азербайджанки. Ассортимент изделий был представлен, как правило, ансамблем из двух-трех вещей, включающих рубашу, многослойную юбку

и отличающуюся различным конструктивным и декоративным решением плечевую одежду. Источник вдохновения мастеров воспринимался как пример совершенного синтеза конструкции и декора, образец соответствия назначению и требованиям, диктуемым условиями жизни женщины.

Соединительные швы – линии соединения деталей несли одновременно и декоративную нагрузку, становясь в этом случае элементом художественной выразительности. Народные умельцы в своих моделях использовали как вертикальные линии, которые зрительно вытягивали фигуру, так и горизонтальные, придающие женскому облику статичность, а диагональные швы создавали иллюзию движения и динамики. Примером тому могут служить нательные рубахи, шитые из домотканой или покупной бязи, митгалья, хлопчатобумажной ткани. Манжеты и стоячие воротники подобных рубах зачастую соединялись швом из нити контрастного с основной тканью цвета.

«Особую роль придавали декоративным строчкам, часто являющимся основным украшением изделия. Декоративные строчки, выполненные в один или несколько рядов, акцентировали на определенную деталь одежды, подчеркивая рельеф или шов» [2, с.123]. Декоративные строчки, являющиеся линиями различных отделок одежды, имели линейный характер. Подобные декоративные линии широко применяются в современных моделях модельеров-дизайнеров Назакет Ахмедовой, Гюльнары Халиловой, Наргиз Эйвазовой. Это отделочные швы, рельефы, строчки поясов, клапанов, шнуров, линейной вышивки и др.

2. Текстильные традиции в современном женском костюме

2.1. Использование основных видов традиционного ткачества в дизайне современной одежды

Ткачество – один из наиболее распространенных видов ремесел Азербайджана, сыгравший весьма важную роль в экономике городов всей страны. Широкое распространение получило производство бархатной ткани из шелка или шерсти, которую использовали при изготовлении традиционной женской одежды. Эта ткань популярна и в наши дни. Коллекция Гюльнары Халиловой, демонстрируемая

в 2018 году на неделе моды “*Aspara fashion week*”, проходящей в Казахстане, представлена вечерними нарядами, выполненными из однотонного шелкового бархата. Бархатная ткань использована и в комплекте этно костюма, вошедшего в коллекцию “*Beauties of Karabakh*” Натаван Алиевой.

Среди традиционных видов хлопчатобумажной ткани был «галамкари» – разновидность полихромных набивных изделий, которые до недавнего прошлого считались одним из самых необходимых предметов домашнего обихода. В этой технике были произведены скатерти, занавески, полотенца и т.д. В прошлом орнаментальная композиция мастеров-каламкари Тебриза, Мараги и Нахчывана состояла из ковровых узоров и миниатюрных изображений.

Современные азербайджанские модельеры сумели создать современные комплекты одежды, вдохнув новую жизнь в старинную ткань. Молодые талантливые дизайнеры Руслан Гусейнов и Фуад Джабраилов извлекли пользу из древнего искусства, используя эту технику для своей фирменной коллекции. Они представили образцы узорчатой одежды, выполненной с использованием традиционных национальных элементов с достаточно современным конструктивным решением. Коллекции бренда «*GALAMKARI STYLE*», созданные Русланом Гусейновым и Фуадом Джабраиловым, состоят из верхней одежды, предназначенной для мужчин – рубашки, жакеты, пиджаки. Здесь умело использовались как традиционные ковровые узоры, так и изображения, взятые из миниатюрной живописи. Эти дизайны верхней одежды для мужчин стали любимой одеждой современной модной молодежи [3, с.145].

2.2. Место традиционных набивных тканей в современном костюме

На характер декоративного оформления ткани оказывает влияние и техника его получения. В этом отношении нельзя не обратить внимание на печатный декор, который формировался под сильным влиянием восточных узоров.

Знаковым элементом женского традиционного костюма азербайджанок, выполненной в этой технике – басма галиб считался шелковый женский головной убор кялагай, которые отличался большим разнообразием. Производство кялагаи давно известно

в Азербайджане. Несмотря на то, что этот платок производится во многих регионах Азербайджана, в том числе в Тебризе, Гяндже, Шемахе, Шеки и Нахчыване, наибольшее распространение он получил в с. Басгал Исмаиллинского района и в городе Шеки.

Орнамент, используемый при декорировании этого головного убора, представлен геометрическими или стилизованными растительными мотивами. Среди узоров большое место уделялось мотиву бута, что является одним из самых распространенных декоративных элементов в искусстве азербайджанского орнамента. Носимый женщинами всех возрастов страны, кялагай отличался изяществом драпировок струящихся складок, тонкостью и прочностью шелковой ткани, яркой расцветкой.

Басгалские мастера широко используют в художественном оформлении кялагаи традиционные узорчатые мотивы. Алишан Талыбов проявляет свою верность национальным традициям в приготовлении кялагаи. Использование галибов-печатей в оформлении кялагаи — один из традиционных методов. Вдохновленный природой его родного села Басгал, Алишан Талыбов использует различные композиционные построения в своей коллекции «Осенний пейзаж», который состоит из 4-х моделей, Белый, золотой и золотой цвета были использованы в одном из кялагаи, выполненном в цветах, подходящих для осеннего сезона. Все цвета Алишан Талыбов получает естественным путем, не используя химические красители.

Древнее искусство кялагаи веками обрабатывалось одной и той же техникой, и хотя придать ему новое оформление крайне сложно, современные модельеры пытаются вдохнуть новую жизнь в декор этого нежного женского платка. В результате этого в последние годы традиционные кялагаи приобрели современный вид. Нововведением при создании кялагаи считается нанесение рисунка кистью. Подобным способом оформлены кялагаи под названием «Хари-бюльбюль» и «Возвращение». Платок «Возвращение» в виде косынки создан по случаю победы нашей победоносной армии в 44-дневной войне. Бордюр головного убора выполнен чередующимся раппортом Шушинской крепости и растительным орнаментом.

Современные художники порой прибегают к совершенно несвойственному для традиционного кялагаи декоративному

убранству. Одна из интересных работ Манзар Гаджиевой посвящена грязевым вулканам, расположенным на Апшеронском полуострове. Автору удалось создать очень интересное произведение искусства, отражающее это редкое явление Азербайджана, известного в мире как классический район развития грязевых вулканов. Кылагаи Манзар Гаджиевой вошли в гардероб итальянской актрисы Орнеллы Мути, французской певицы Лары Фабиан, оперной певицы Анны Нетребко, а также известного американского политика, бывшего госсекретаря Хиллари Клинтон.

В последние годы кылагайная ткань широко используется при создании современных видов одежды и аксессуаров. В коллекции “Beauties of Karabakh”, созданной в 2019 году Натаван Алиевой, кылагай используется при создании различных элементов одежды – платьев, жакетов, накидок, шаровар, головных уборов.

3. Влияние декоративных элементов на художественно эстетический образ современного костюма

3.1. Национальная Вышивка В Декоре Современного Костюма

Традиционная основа народного узора, отраженная в современной одежде, сохранение и развитие наследия, обеспечивает живую связь времен. Основной декоративной отделкой пышной дорогой одежды женщин на протяжении нескольких столетий была вышивка. Будучи одной из самых распространенных видов декоративно-прикладного искусства, узорная вышивка была распространена во многих городах и селах Азербайджана и в последующие столетия. Женщины и девушки из всех слоев азербайджанского общества в XIX – начале XX века занимались вышивкой. Их работы отличаются подбором цветов, высоким художественным мастерством и национальной оригинальностью.

Средства изображения азербайджанской вышивки, имеющей древнюю традицию, очень богаты и красочны. В число художественных материалов входят разные виды нитей, ткани, бисера и т.д. Однако в прошлом для этой цели широко использовались тонкие нити из золота и серебра, металлические блёстки и даже драгоценные камни. В сочетании с роскошными

тканями: бархатом, шелками они придавали одежде завершённый вид.

Художественная вышивка занимает особое место в художественном оформлении коллекций одежды, создаваемых современными художниками и дизайнерами. Предпочтение отдается тамбурной технике «текедюз», посредством которой наносится растительный орнамент, используемые в традиционных ковровых композициях, сочетающийся с геометрическим орнаментом и подчиняющиеся точной геометрической форме. Подобной вышивкой украшены элементы одежды, вошедшей в коллекцию «Туран» Гюльнары Халиловой, модели одежды Орхана Султана.

3.2. Традиционные ювелирные изделия в дизайне современного костюма

В ювелирных украшениях не менее важна форма предмета и украшающий его орнамент, в котором прослеживается широкий набор архаических элементов. В древнейшие времена в орнаментике нашли отражение и эстетическое осмысление мира и религиозные воззрения. Со временем первоначальный смысл уступил место декоративности. В результате культурных обменов мотивы, элементы орнамента осмысляются разными эстетическими культурами. В орнаменте азербайджанских изделий содержатся древние символы, такие как свастика, круг, треугольник, звезда, зооморфные мотивы, что отчетливо прослеживается на нагрудных украшениях «силсиле». Подвесная часть этого украшения, представленного оригинальной формы элементами, цепочкой соединенными между собой кольцами, представлена астральными и растительными мотивами – полумесяцем и внедренным в этот элемент двусоставной (мелкого мотива, наложенного на более крупный) двенадцати-лепестковой розеткой.

Мотив в виде полумесяца и цветочной розетки или звезды был очень популярен и использовался в целом ряде шейных и нагрудных украшений, участвующих в оформлении традиционного азербайджанского костюма. Оригинальным видом шейного украшения можно считать нагрудное украшение из коллекции Азербайджанского национального музея ковра, который состоит из каскада элементов, подвешенных по мере возрастания диаметра розеток на ряд цепочек, концы которых снабжены

монетами. Аксессуары с подобным дизайном часто используются современными модельерами при оформлении своих моделей.

Пояса с глазурированной или цветочной розеткой салтога, такбанд, представляющие собой поясные комплекты, относящиеся к числу тяжелых ювелирных изделий, имеют древнюю историю производства, прошедшую долгий путь развития в технологическом отношении. Металлический пояс в основном изготавливался из серебра в технике филигранны, черни, литья и ковки, и высоко ценился не только в Азербайджане, но и во всем мире [4, с.215].

Многовековые азербайджанские традиции передавались из поколения в поколение и, совершенствуясь, дошли до современности, приняв новые формы. Различные модификации таких поясов часто используются в комплектах одежды современных модельеров.

Красота, национальное наследие и символизм – главные составляющие ювелирной коллекции Rasm Azericarpets, которая была создана в последние годы и уже стала брендом. Основатель бренда Расмина Гурбатова в своем творчестве опирается на азербайджанское ковровое искусство, которое направлено на продвижение искусства ковроткачества, являющееся национальным достоянием Азербайджана. Древние ковровые композиции, гравированные на перстнях и браслетах, серьгах и булавках, созданные по эскизам Р. Гурбатовой, дают представление о мировоззрении наших чисел в прошлом, природе, борьбе добра и зла, вечных проблемах бытия.

Сегодня в азербайджанском ювелирном искусстве, основанном на орнаментальном типе творчества, заметна упорная тенденция к более глубокому пониманию корней национальной орнаментальной традиции и в то же время к ее обновлению и соединению с современной жизнью и требованиями сегодняшнего дня. Как и всякое творение, ювелирное искусство не может жить мнимой верностью образцам прошлого, какими бы совершенными они ни были. Поиски объемно-пространственных решений расширяются. Мастеров не устраивает традиционная симметричная композиция, самостоятельная аранжировка вносит новые ритмы, динамику, новое восприятие. Тренинги, проводимые с целью сохранения веками сохранившегося ювелирного искусства,

развития его технических приемов и художественных особенностей в недавно созданных в Азербайджане художественных центрах, уже принесли свои плоды. Интересны образцы украшений, созданные художником Нармин Махмуд для коллекции «Карабах». Ее браслет под названием «Хари бюльбюль» был вдохновлен одноименным цветком, национальным символом Шуши. В гамме серебряного браслета, выполненного старинным методом огранки и техники заливки эмалью, используются плавные переходы фиолетового цвета и спокойные тона зеленого и синего цветов. Набор серег под названием «Пияле», созданный Эмилем Алмазовым, принадлежит его Шекинской коллекции, декор которого взят из узора, найденного на наружных стенах Шекинского ханского дворца. Серебряные серьги изготовлены в традиционной технике шебеке и покрыты холодной эмалью. Особый интерес представляют созданные художником серебряные серьги, выполненные в филигранной технике «шебеке». Они напоминают полый колокольчик, собранный из четырех ромбов, внутренняя часть которых снабжена небольшими отверстиями [5, с.21].

Активное преобразование понятий и образов в ювелирном искусстве в последнее десятилетие – несомненный залог жизнестности этого искусства. Главное не утратить новаторства в пафосе, искренности чувств, логического синтеза орнаментального декора с формой орнамента, то есть черт, возвышающих украшения на высоту подлинного искусства.

Заключение

Современное искусство одежды не может развиваться в отрыве от народных и национальных традиций. Использование традиций народного костюма в моделировании современной одежды является одним из наиболее интересных и перспективных способов, завоевавших неизменную популярность в области дизайна. Перед созданием работ на основе народных мотивов модельер-дизайнер внимательно изучает первоисточник, пытается ввести цветовые характеристики или понять принципы кроя. Коллекция в этническом стиле не является подражанием традиционным формам одежды, а скорее отвечает целесообразности и требованиям жизни и времени, способна органично сочетать настоящее и прошлое, передавать в

моде национальную культуру и своеобразие эстетических чувств народа.

Фольклорный стиль развился в основном за счет пересмотра традиций народной одежды. Одним из основных потребителей указанного направления является молодежь, которая образует особую социальную категорию со своими ценностями, организациями и субкультурами. Мода для молодежи является одним из основных инструментов в создании новых интересных образов, смелых стилей. Важную роль играют народные традиции и народный костюм, которые являются одним из самых плодотворных источников возникновения новых форм, оригинальных, декоративных стилей.

Этническая мода в костюме – вестиментарная форма культурного творчества специалистов, характеризующаяся использованием как традиционных материалов, так и этнических мотивов, переосмыслением и интерпретациями, приводящими к созданию новых этнических образов. Являясь частью национальной и мировой художественной культуры, веками привлекавшей к себе обогащенный опыт коллективного творчества, мудрость и талант многих поколений, народные художественные промыслы открывают широкие рамки для творчества и развития учащихся, делают их жизнь более разнообразной, стабильнее и духовно богаче.

В настоящее время активно используются конструктивные средства формирования традиционного костюма в современном костюме: конструктивные линии и специальные средства формирования образа (складки, сборки и др.). Горизонтальная члененность формы (горизонтальная линия разреза на уровне талии), используемая в традиционной азербайджанской одежде и основанной на них современной одежде, создает четкое представление об основных пропорциях фигуры человека и подчеркивает важность частей формы. В современном дизайне одежды настроение и образ национальной культуры можно отразить с помощью средств формирования традиционного костюма, что свидетельствует о визуальной самоидентификации в международном сообществе модельеров.

Декор – один из основных способов достижения художественной выразительности костюма. Общность декоративного решения и отделки позволяет объединять разные части костюма в один

комплекс. Эта тенденция особенно ярко прослеживается в народном костюме, где приемы декора и размещения определяются функциональностью и эстетикой всего ансамбля. Художественные принципы традиционной культуры азербайджанцев оказывают эмоционально-эстетическое воздействие на зрителей через современный этнокостюм.

Таким образом, этническое направление современной моды в век культуры потребления и новых технологий, сохраняя генетическую связь с прошлым, остается не только востребованным, но и получает совершенно новое звучание, приобретает новые, современные варианты воплощения.

Новые образы, насыщенные этническими элементами и сопутствующие им новые тенденции в модном дизайне, всегда привлекают внимание. Здесь также неоспорима роль средств массовой информации, начиная от местных газет и заканчивая модными журналами, а в последнее время интернет-источники регулярно публикуют различные статьи о моде, рассчитанные на разную аудиторию, что способствует распространению в обществе современных модных тенденций этно-костюма. Таким образом, публикации о тенденциях развития модных тенденций, особенно комплектов одежды, обогащенных этническими элементами, входящих в состав модной одежды, являются мощнейшим средством их распространения в современном обществе потребления.

Список используемой литературы

Алиева, Н.А. «Декоративные элементы национального женского костюма Азербайджана», «Western Caspian University Scientific Bulletin- №2-2018, 121-126.

Алиева, Н.А. «Формообразующие элементы, строящие конструкцию модели азербайджанского женского костюма», The XXII International Scientific Symposium “Turkic World Between East and West” – 29 of January, 2022. Kars/Turkey – Andijan/Uzbekistan, 180-184.

Əhmədova N.V. «Müasir Azərbaycan geyimində etnik üslub», “Mədəniyyət dünyası” elmi-nəzəri məcmuə – Bakı: Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti – 2018, XXXV buraxılış –143-147.

Садыхова, С.Ю. (2009), Ювелирное искусство Азербайджана, Элм, Баку.

Şəmsədinşaya M.A. (2022), Azərbaycanın müasir dekorativ-tətbiqi sənətində ornamental ənənələr, Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası, fəlsəfə doktoru dissertasiyasının avtoferatı, Bakı.



HALK SANATLARI GELENEKLERİNE DAYALI MODA ENDÜSTRİSİ UZMANININ MESLEKİ YETERLİLİK OLUŞUMU

Özet

Makale kültürel mirasın ve halk sanatının korunması, yani modern kıyafetler için telif hakkıyla korunan tekstil kumaşların (geleneksel) el işi üreim yöntemleri ve halk sanatı geleneklerinin incelenmesine dayalı olarak moda sektöründe geleceğin uzmanının mesleki yeterliliklerinin oluşturulması konularını ele almaktadır.

Araştırmada temel alınan unsurlar ise sanat tuvalerinin teknolojik üretim süreçleridir. Araştırmanın konusu, etnik tarzda gençlik giyim koleksiyonları için sanatsal tuval üretimidir.

Çalışmada farklı sanatsal yaratıcılık yöntemleri incelenerek karşılaştırılmış ve kuramsal açıdan da ele alınmıştır. Tasarlanan ürünlerin üretim yöntemlerinin seçiminde kullanılan pratik örnekler ise deney ve modellemedir.

Anahtar kelimeler: gelenek, halk, dokuma, keçe, batık, tasarım, giyim, süsleme, etnik tarz.

DOÇ. DR. OLGA ANDRIANOVA
UFA DEVLET PETROL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ

FUTURE SPECIALIST OF THE FASHION INDUSTRY BASED ON THE TRADITIONS OF FOLK ART

Abstract

The article deals with the issues of preserving the cultural heritage and folk art, namely the traditional manual methods of creating copyrighted textile fabrics for modern clothes and the formation of professional competencies of the future specialist in the fashion industry based on the study of the traditions of folk art.

The object of research is the technological processes of manufacturing art canvases in various ways. The subject of the research is the production of artistic canvases for youth clothing collections in ethnic style.

The work uses such theoretical research methodologies as analysis to study and compare different methods of artistic creativity. Practical methods are experiment and modeling when choosing methods for manufacturing designed products.

Keywords: tradition, people, weaving, felting, batik, design, clothing, ornament, ethnic style.

«После зарождения мира расселились люди в разных местах и стали жить –поживать. Каждому народу был дан свой определенный язык, свои одежды...»

Башкирское предание

«Дерево хорошо листвою, а человек одеждой»

Башкирская пословица

Народный костюм, как и все произведения народного декоративно-прикладного искусства отличается чистой красотой, декоративностью, художественной выразительностью и образностью. Поэтому дизайнеры костюма постоянно используют элементы и мотивы традиционного искусства в создании современной одежды.

Специалисты изучают и рассматривают народный костюм, как послание, рассказывающее подлинными историями о носившем его человеке: его месте жительства, занятиях, возрасте, семейном положении. Именно костюм как отражение образа жизни и мыслей людей каждой национальной культуры является связующей нитью между прошлым и будущим и помогает сохранить культурно-духовное наследие наших предков.

Умело применяя художественный строй и декоративные особенности народного искусства в одежде, обуви, сумках, украшениях можно создавать стильный и уникальный современный молодежный костюм, современный, и, в то же время, демонстрирующий национальную принадлежность человека, его приверженность традициям своего народа.

Работая над дизайном костюма, важно суметь отобрать те виды народного творчества, которые наиболее созвучны современности, образу жизни и устремлениям людей. Можно использовать символы украшений, или отдельные элементы формы костюма, семантику орнамента, или приемы декоративного решения изделий. Ведь народный костюм всегда отличался функциональностью и экономичностью кроя, чистотой цветового решения, своеобразием и множеством приемов декорирования.

Особенно важным это становится при создании авторских коллекций современной молодежной одежды по мотивам народного костюма студентами-дизайнерами и конструкторами в

процессе обучения в вузе. Для становления будущих специалистов индустрии моды необходимы глубокие знания и проникновение в сущность традиций своего народа. Башкирские девушки с малых лет занимались рукодельем и готовили одежду и текстиль для своей будущей семьи. Мужчины в башкирских поселениях всегда на праздник носили вышитые рубахи и пояса — свадебный подарок жены, подготовленный ей в пору девичества.

Для того, чтобы создавать уникальные индивидуальные образы, и сегодня, обучающиеся по программе моделирование и дизайн одежды стремятся изучать культуру национального костюма и приемы его оформления – вышивку, ткачество, войлоковалание, ручную роспись. Особенно это становится актуально в современных условиях, когда популярность получило направление «upcycling», основанное на преобразовании внешнего вида и формы готового изделия приемами художественного творчества.

На кафедре технологии и конструирования одежды Института креативных индустрий и экологии бизнеса Уфимского государственного нефтяного технического университета в рамках курсового, дипломного проектирования и в процессе создания конкурсных работ студенты часто создают коллекции молодежной одежды по мотивам народного творчества. Ребята с любовью и уважением изучают уникальные культурные признаки народной одежды, предметов быта и искусства, традиции их изготовления.

В 2022 году студенткой Алией Кудакоевой была разработана коллекция современной молодежной одежды с использованием изготовленных вручную войлочных полотен. Новизна работы заключается в сочетании войлока и трикотажа в одежде и поиске оптимальных способов соединения этих материалов.



Рисунок 1: Коллекция молодежной одежды из войлока и трикотажа.
Автор: Кудакоева Алия



Рисунок 2: Процесс изготовления войлочных полотен и изделий из них.
Автор: Кудакеева Алия

В настоящее время разновидности декоративного оформления войлока становятся более обширными: объединяя традиционные и современные виды художественного оформления, будущие специалисты создают разнообразные фактурные поверхности войлочного полотна (гладкую, рыхлую, рельефную, клеенную и т.д.).

Исследование приёмов проектирования полотен для создания рустикальных, близких народным, образов было продолжено в области изучения ткачества на ручном станке. При выполнении работы по созданию коллекции студенткой Кояш Хисамудиновой, была изучена и выявлена специфика ручного ткачества башкир: узоры переплетений имеют чаще всего геометрическую форму, возможный ассортимент переплетений задаётся параметрами заправки станка (цвет долевых нитей, количество ремизок, порядок заправки в галва и т.д.). Образцы народного ткачества представлены на рисунке 3.

Интересны также следующие способы воплощения народных орнаментов в тканых полотнах, создаваемых на ручных ткацких станках: обогащение полотна на основе фасонных пряж; сочетание фасонных пряж со сложными переплетениями; внедрение в ремизное ткачество элементов гобеленового качества; использование отделочных операций, выполняемых как в процессе ткачества, так и на готовых полотнах.

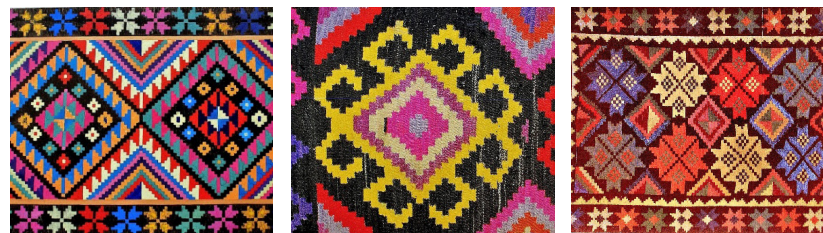


Рисунок 3: Образцы тканых паласов из разных районов Башкирии

Источником вдохновения для проектирования авторской коллекции с элементами ручного ткачества стали башкирский костюм, традиционный тканый орнамент и работы известных дизайнеров, которые сумели великолепно применить этнический стиль в повседневной одежде. (Рисунок 4)

Названием будущей коллекции стало «Древо жизни», выбраны по аналогии с характером используемых элементов орнамента. Башкирский орнамент симметричен и отражает восприятие мира людьми. Он содержит в себе противопоставляемые явления: день — ночь, жизнь — смерть, свет-тьма, мужское — женское, левое — правое и т. д.. Для сохранения целостности композиции вводится центральный элемент орнамента. Центральным элементом орнамента является женская фигура, изображение дерева или символический ромб. Женская фигура символизирует образ богини всего сущего, дерево — древо жизни, ромб — символ земли-пашни.



Рисунок 4: Эскизы проектируемой одежды «Древо жизни». Автор: Хисамутдинова Кояш

Для выполнения коллекции были изучены и апробированы разные способы получения тканых полотен: ручное ткачество на бердышке (поясное ткачество), ткачество по кругу, основа ткачества на лентоткацком и на настольном станке.

Для полотен была выбрана техника закладного и выборного ткачества. Техника закладного ткачества предусматривает вплетение нитей лишь в некоторых местах полотна, так называемые «заклады» – они представляют собой орнамент из незамысловатых и простых геометрических фигур, выполняемые путем комбинирования разных нитей. В конце выходит полотно гладкое на ощупь и одинаковое с обеих сторон, рисунок 5.

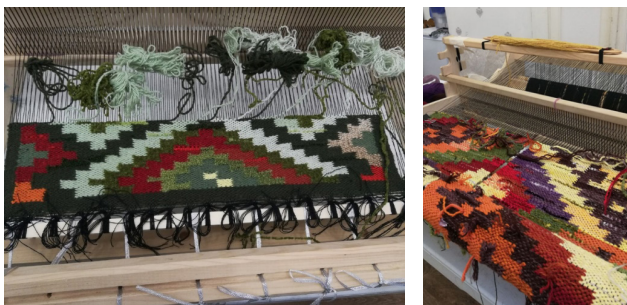


Рисунок 5: Процесс изготовления тканых полотен для коллекции



Рисунок 6: Коллекция молодежной презентационной одежды «Древо жизни». Автор: Хисамутдинова Кояш и мастер производственного обучения Анна Данилова

Выставочная коллекции молодежной женской одежды Хисамутдиновой Кояш «Древо жизни» с элементами ручного ткачества, характерного для башкирского декоративного прикладного искусства, предназначена для презентационных мероприятий. Созданные образы отсылают нас к исконному народному искусству и красоте родной природы

Примером работы с народной башкирской одеждой является и работа Дарьи Котенко «Дети цветы». Актуальность этой работы состоит в необходимости привлечения народных традиций в вопросах проектирования одежды для детей и подростков и внедрения в производство новых ассортиментных групп детской одежды для большего разнообразия гардероба и воспитания подростков в уважении к родной культуре. Помимо элементов народного башкирского костюма коллекция отсылает к субкультуре хиппи конца 1960-х — начала 1970-х годов, идеологией которых было стремление вернуться к природной чистоте через любовь и мир на земле.



Рисунок 7: Эскизы коллекции одежды для подростков «Дети цветы». Автор: Котенко Дарья

Следует отметить, что мода циклична, но в ней всегда есть модные образы и костюмы в народном стиле. Принципы композиционного построения традиционного костюма, четкость форм, линий, продуманность замысла, декора, соответствие материала и формы назначению одежды могут служить примерами для формирования дизайнерского подхода к созданию новых моделей и коллекций.

Свобода, разнообразие, естественность, ясность, которые несет этот стиль, привлекают творческих людей, которые не боятся проявлять свою индивидуальность, делиться своим настроением и при этом оставаться в гармонии с окружающим миром и с собой. Этнический стиль дает уникальную возможность проявить индивидуальность, дать волю фантазии и умениям. Не в последнюю очередь благодаря развитию этого стиля в обществе возрождается мода на «хендмейд» уникальные изделия, сделанные вручную.

Перед преподавателями Моделирования и дизайна одежды ставится непростая задача: дать будущему специалисту возможность уверенно судить об эстетической полноценности костюма, проникать в сущность его гармонического строения, ясно осознавать механизмы воздействия красивой и модной одежды на эмоционально-чувственную сферу восприятия человека.

Процесс превращения знания в понимание и практическое действие более сложный и требует достаточно длительного и упорного труда по усвоению студентами специальных методов мыслительной и художественно-практической деятельности, позволяющих трансформировать определенные, эстетически значимые смыслы в ценности художественно- композиционной культуры.

Вывод. Таким образом, можно сделать вывод, что народные мотивы в моде имеют высокий потенциал к тому, чтобы стать основой проектирования современной одежды и в то же время средством воспитания молодежи в любви к родной культуре, традициям, искусству. Более того можно предположить, что это откроет путь к созданию башкирской модной концептуальной парадигмы, подобно многим восточным школам костюмного дизайна. Следовательно, молодым башкирским дизайнерам необходимо больше времени уделять глубокому философскому изучению первоисточника, лишь в результате такого комплексного подхода возможно создание авторской концепции в индустрии моды и интересных коллекций по народным мотивам.

Список использованных источников

- Векслер А. К. Ручное ткачество. Учебно-методическое пособие // Письма в Эмиссия. Оффлайн (The Emissia.Offline Letters): электронный научный журнал. Методическое приложение. - 2013, МЕТ 006,- СПб., 2013.
- С.Н. Шитова «Народное искусство: Войлоки, ковры и ткани у южных башкир». Уфа, 2006.
- С. Н. Шитова Башкирская народная одежда.— 1-е изд.— Уфа: Китап, 1995.—240 с., ил.
- Молотова В. Особенности национальной моды / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vecherka.su/articles/society/38552/> (дата обращения: 20.08.2022)
- Руденко С. И. Башкиры: Историко-этнографические очерки. — Уфа: Китап, 2006.
- О.Н. Будеева, Традиционные и инновационные процессы в реализации образовательных программ кафедры «Технология и конструирование одежды» Статья Традиции и инновационные процессы в индустрии моды: сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. 3 декабря 2021 г./ УГНТУ.- Уфа, 2021.- С. 15-18
- А.И. Муталова, Г.Х.Казбулатова «Восход» - детский современный традиционный башкирский костюм. Статья Традиции и инновационные процессы в индустрии моды: сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. 3 декабря 2021 г./ УГНТУ.- Уфа, 2021.- С. 61-63



VI. OTURUM



GÖÇEBE KIRGIZLARIN “ELEÇEK” GELENEKSEL KADIN BAŞLIĞI

Özet

“Eleçek” evli kadınların geleneksel kadın başlığı, toplumsal cinsiyet farklılıklarının ve toplumsal rollerin vazgeçilmez bir unsurudur.

“Eleçek”, bir Kırgız kadınının temel özelliklerini; medeni durumunu, yaşını, sosyal statüsünü ve aile mensubiyetini tanımlar.

Kırgız halkı için eleçek giyen bir kadın imajı; Manas'ın eşi Kanıkey ve Alai Vadisi'nin kraliçesi Kurmanjan Datka ile ilişkilendirildiğinden, eleçek giyme kültürüne teşvik edici, genç neslin ahlaki eğitimini destekleyici, özbilinç kavramını geliştiren, köklerine bağlayıcı unsurları yansıtır.

AİDAİ ASANGULOVA

KIRGIZİSTAN ULUSAL BİLİMLER AKADEMİSİ,
TARİH, ARKEOLOJİ VE ETNOLOJİ ENSTİTÜSÜ

TRADITIONAL WOMEN'S HEADGEAR OF THE NOMADIC KYRGYZ PEOPLE: "ELECHEK"

Abstract

"Eleчек" is the word used to designate the traditional headgear of married women. As such, it is an essential component of Kyrgyz culture in so far as it stands as a symbol of differences between genders and social roles.

The "Eleчек" defines the main characteristics of Kyrgyz women, their marital status, age, social status and family ties.

As the Kyrgyz people associates the Eleчек with Kanykev – Manas' wife – as well as with Kurmanjan Datka – the queen of the Alai Valley – the act of wearing this traditional headgear is considered not only as an incentive for young generations to pursue this custom but also as a means to foster their self-awareness and moral education and strengthen their sense of cultural identity.

Исследователи об элечке

Головной убор замужней женщины – элечек в прошлом была главным элементом традиционного женского костюма. Она была всегда белого цвета. На сегодняшний день нет четких сведений о том, с какого времени киргизские женщины начали носить элечек, только на кыргызских фольклорных источниках можно встретить упоминания обшего плана.

Приводим некоторые примеры и упоминания исследователей.

Элечек /также – илеки, келек/ или головной убор замужних женщин в виде тюрбана, в массе своей, стал исчезать из быта киргизов в 20-30-х годах прошлого века. Причиной тому послужили следующие обстоятельства - изменение образа жизни - переход от кочевничества к оседлости, коллективизация с последующей индустриализацией, коренным образом повлиявших на изменение форм труда, занятий и быта.

Помимо киргизов, сходные головные уборы в виде тюрбана или женской чалмы носили и окружавшие их народы Средней Азии – в XXI- веке тюрбан был обязательной частью головного убора замужней женщины, и имел широкое распространение у казахов, узбеков, таджиков, цыган, бухарских евреев, каракалпаков и т.д. Согласно археологическим данным, установлено, что собственно чалмообразные головные уборы носились женщинами южных областей Средней Азии уже с кушанской эпохи /В. А. Мешкерис «Женские чалмообразные головные уборы на кушанских статуэтках Согда»/.

Однако, начиная с середины 19-го века, относительно киргизов имеются следующие свидетельства, оставленные различными исследователями и просто путешественниками – как российскими, так и из других стран.

Из дошедших до наших дней, вероятно, одними из первых изображений элечека являются рисунки художника П. М. Кошарова, сопровождавшего исследователя П. П. Семенова /Тянь-Шанского/ в его путешествии по северной Киргизии в 1857 году, во время его пребывания у Боромбая, манапа племени бугу.

Годом ранее описание и некоторые зарисовки этого головного убора сделал тогда еще молодой ученый Чокан Валиханов, который

также побывал у иссык-кульских киргизов: «Разница костюма и туалета замужней женщины от девки состоит только в головном уборе и в уборке волос. Женщины наворачивают на голову два белых платка, один около щек, другой на голову в виде чалмы. Девицы же носят остроконечный белый фес с маленькой кистью. Волосы же женщины заплетают в две косы, концы их соединяют в одну тонкую прядь и убирают монетами, ключами, занкирами /занкиры — побрякушки/ и другими подручными вещами. Девки расплетают волосы на множество тонких прядей, убирая их около ушей жемчугом, кораллом или бусами, смотря по средствам.



Рисунок 1: Традиционный женский головной убор элечек. (Зарисовки Ч. Валиханова (а), Рисунок П. М. Кошарова (б, в))

А вот что писал в 1885-м году Н. Д. Зеланд – “...но на голове они /женщины/ носят характерный белый бумажный башлык, закрывающий боковые части лица, голову, плечи, шею и спину. К этому башлыкообразному чепцу (лечак) еще прибавляется... кусок той же материи, обмотанный наверху горизонтальными ходами. Девушки вместо лечака носят шапочки.” /Н. Д. Зеланд “Киргизы: этнологический очерк”/.

Б. Л. Тагеев, российский военный, в 1897-м году о киргизах Памира – “...И, разобрав свои юрты и навьючив все имущество на верблюдов и на памирских яков, киргизки одевают свои шелковые халаты, серебряные пряжки, украшенные бирюзой, коралловые бусы. На голову наворачивается огромная чалма, перевязанная разноцветными лентами...”

Шведский путешественник и писатель Свен Андерс Гедин во время своей поездки на Памир в самом конце 19-го века, делал различные фотографии и рисунки, среди которых есть и портреты киргизов. /С. Гедин “В сердце Азии”/.

В своих записках Б. Л. Громбчевский, российский военный, служивший на Памире, упоминал, что если знать некоторые отличия и особенности /киргизского костюма/, то при встрече с киргизкой – по тому, как намотан ее тюрбан, по его высоте и вышивке на наспинной его части /кеп такыя/, можно безошибочно определить, из какого она племени.

С начала 20-го века русский художник и фотограф С. М. Дудин, длительное время целенаправленно путешествовавший по Средней Азии и Казахстану, собрал уникальные коллекции различных вещей- костюмы, предметы быта, и пр., а также сделал множество фотографий представителей народов и народностей, населявших регион, в том числе и киргизов - жителей юга Кыргызстана, а также Таласа. На его фотографиях запечатлены женщины, носящие элечки разных типов.

В советское время, в 20-х годах прошлого века большую работу по сбору этнографических материалов провел ученый Федор А. Фиельструп, будучи сотрудником Комиссии по изучению племенного состава населения СССР, обследовал ряд районов Тянь-Шаня и Ферганы. Ряд интереснейших сведений касательно элечка имеется в книге «Из обрядовой жизни киргизов начала XX века» изданной в 2002-м году по его материалам.

Константин К. Юдахин, советский языковед-тюрколог,- составитель фундаментального Киргизско-русского словаря /1940 г./ и Русско-киргизского словаря /1944 г./, также оставил после себя ценные сведения по элечку. Помимо исследований лингвистического характера, имеются также и фотографии, сделанные во время его полевых работ.

Елена И. Махова, проводившая комплексные полевые исследования в 50-х годах прошлого века, собрала обширный материал по костюму киргизов, практически по всему Кыргызстану.

Клавдия И. Антипина, известная своими выдающимися трудами по этнографии киргизов, очень подробно описала элечки южного региона в своей монографии «Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов».



Рисунок 2: Фотографии исследователей. (фотографии С. М. Дудина (а, б), фотография Ф. А. Фиельструпа (в))

Кроме выше приведенных источников и информации фотографии с элечками можно встретить архивах «Кинофотофонодокументов» КР и видео кадры в архивах киностудии,

Элечек в годы советской власти

Намотанный из белой ткани головной убор разнообразной формы, в зависимости от региона и родоплеменной группы была обязательным головным убором. В зависимости от племени его могли носить сразу после замужества или после рождения первенца. Если учесть, что первенец не всегда рождались первые годы замужества, тогда можем остановиться в первом варианте. В период коллективизации появилась необходимость удобной одежды, вот тогда и начали требовать носить платки вместо объемных головных уборов. «В одном из собраний местных жителей на севере Кыргызстана сняв элечек, ткань элечка отрезали на квадратные куски и вынудили одеть всех присутствующих молодых женщин платки» - об этом рассказала информатор К. Карашева 1946-г. р. историю соей бабушки 1930-годов. Начиная этого времени элечек продолжали носить только бабушки, некоторые из них не могли расставаться традиционным головным убором до конца своей жизни. И поэтому сложилась неправильное впечатление советской молодежи что элечек – это головной убор пожилых женщин.

Намотанный ткань элечка имела функциональное применение. Например, его использовали для первой детской нательной одежды, особенно новорожденным, при родах, при ранениях завязывали раны. Носители традиционных знаний часто вспоминают применение тканей элечка в качестве савана

(кепин), особенно годы отечественной войны и после войны. После окончания войны с появлением новых доступных тканей использование ткани элечек на саван постепенно прекратилось. Если до становления советской власти использовались ткани как: «ыстампул», «сурп», «малмал» привезенные из Кашкара, Анжияна (Андижан) то после 1950-годов использовали легкий, тонкий ситец «болотнай» и «даки» обычная марля которая была доступна в сельских магазинах. Год за годом сокращалось количество носителей традиционных знаний, которые видели своем детстве как их матери и бабушки наматывали и носили элечек. Люди привыкли носить новую одежду, новыми прическами и головными уборами.

Возрождение элечека

Начиная 1992-года, возродилась празднование национального праздника Нооруз и на проведении этого праздника местные жители наматывали головные уборы элечек. Это были первые попытки одевать забытый головной убор. И действительно эти годы было много женщин которые знали технику и способы наматывания.

2013-году был проведен проект «Элечек» общественного фонда «Кийиз Дүйнө» который за один год осуществления заданной цели, объездили почти все регионы Кыргызстана включая Мургабский район Таджикской республики где проживают кыргызы и возродили несколько видов элечека. Результаты проектной деятельности стали примером реконструкции кыргызского костюма и последующие проекты фонда были направлены именно на реконструкторскую работу утерянного традиционного костюма в целом.



Рисунок 3: Фотографии носителей традиционных знаний. Проект «Элечек». Поездки на южную часть Кыргызстана и Мургабский район Таджикистана.

Все виды традиционного головного убора замужней женщины элечек можно подразделить на две большие группы. Обоснованием для каждой группы будет служить внутренняя шапочка, которая служила как основа для наматывания кусков ткани элечека.

Внутренняя шапочка на севере и северо-западе Кыргызстана называют «такыя», «топуча», «кеп такыя» и шьют ее из белого ситца несколько слоев, простегивая по краям. На шапочку «топуча» некоторые пришивали дополнительные детали «наушники» (кулакча) которая удобно при одевании элечека. На топуча в затылочной части пришивают деталь «куйрукча» или «куйрукуч» которая закрывают волосы. Только в одном из видов элечека (племени кушчу) принято использовать два слоя «куйрукча» один пришитый на топуча и один из ткани элечека который в начале наматывания спускают сверху первой куйрукча. Этот простой и доступный вид внутренней шапочки помогала держать форму элечека и предохранять от загрязнений.

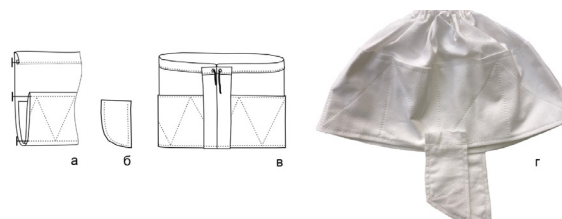


Рисунок 4: Технический рисунок первого вида внутренней шапочки «топуча». Узлы швов (а), наушники (б), собранная шапочка (в), готовая шапочка из белой ткани (г).

Второй вид внутренней шапочки «кеп такыя», «кеп чач», «чач кеп», «баш кеп», состояла она из нескольких частей. Кеп такыя обильно вышивали шелковыми нитками всегда на основе белой ткани, края обрабатывали шелковой тесьмой ручного плетения. По конструкции шапочка в лобной части была прямая, по бокам спускались наушники где подвешивались серебряные детали «шамбалак», нанизанные кораллы с деталями «сагак», «тээк», «тумар». Когда провожали невесту в дом мужа на вышитую шапочку «кеп такыя» сверху наматывали белую ткань нужной формы и объема в зависимости от родоплеменной группы, сверху намоток подвязывали красную ленту «чатыма» или «тартма», поверх них покрывали вышитый платок «дурия» а также украшали

декоративной повязкой «кыргак». Для комплекса головного убора невесты обязательным элементом была лицевая занавеска «бет жабуу».

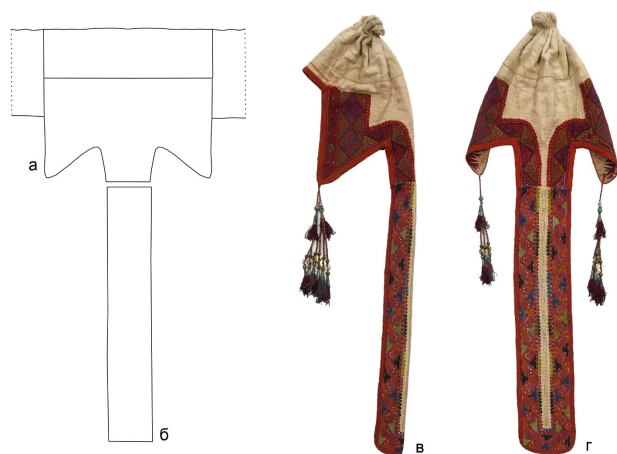


Рисунок 5: Технический рисунок второго вида внутренней шапочки «кеп такыя». Верхняя часть шапочки (а), задняя часть (б), вид с боку (в), вид сзади (г)

Помимо двух основных делений головной убор элечек делиться еще по возрастным, региональным, родоплеменным особенностям. А также можно подразделить по крою, комплектации и декорированию.

Наматывание элечека сопровождалась традиционными обрядами где участвовали основном все женщины. В зависимости от региона заплетали мелкие косички на две косы с участием пожилых женщин, благословляя невесту, затем наматывали элечек. Главным благословением для невесты говорили: «Ак элечегиң башыңан түшпөсүн» что в переводе означает: чтоб не спадала с головы белый элечек. Это означала долгую жизнь без несчастий, потому что элечек носили до конца жизни, а белый означает что владелица прожила жизнь вместе с мужем.



Рисунок 6: Виды головного убора элечек

Заключение

Традиционный женский головной убор замужних женщин элечек является важнейшим элементом гендерных различий и социальных ролей.

Элечек отождествляет основные характеристики кыргызской женщины – ее семейное положение, возраст, социальный статус и родоплеменную принадлежность.

Обращение к культуре ношения элечек, способствует нравственному воспитанию молодого поколения, росту национального самосознания, интерес к истокам, поскольку для кыргызского народа образ женщины в элечеке ассоциируется с Каныкей женой Манаса, Алайской царицей Курманджан Даткой и другими народными героями.

Использованная литература

Н. Д. Зеланд «Киргизы: этнологический очерк».

В. А. Мешкерис «Женские чалмообразные головные уборы на кушанских статуэтках Согда».

С. Гедин «В сердце Азии».

Ф. А. Фиельstrup «Из обрядовой жизни киргизов начала XX века».

К. К. Юдахин Киргизско-русский словарь. Русско-киргизский словарь.

«Костюм народов Средней Азии». Отв. Ред. Сухарева О.А.

К.И. Антипина «Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов».

«Быт колхозников киргизских селений Дархан и Чичкан». Отв. Ред. С. М. Абрамзон.



AZERBAYCAN'DA YENİ SANAT DALI: DERİ ÜZERİNDE RESİM

Özet

Deri evrensel bir malzemedir, modern zamanlarda farklı türleri ve yaratma yöntemleri vardır. Farklı yöntemlerle oluşturulan bu güzel malzeme çeşitli alanlarda kullanılmaktadır.

Azerbaycan'da dericilik basit bir halk yönteminden profesyonel bir yöneme doğru ilerlemiştir. Farklı bir deri türü olan balık derisi daha çok müzik aletlerinin kaplanmasında kullanılmaktadır.

Yaratıcılıkta eşsiz bir yeri vardır. Uygulama yöntemiyle benzersiz ve değişik eserler ortaya çıkarmak mümkündür.

Örneğin; ayakkabı-giysi gibi moda endüstrisine ve mobilya sektörüne yeni bir türün dahil edilerek yön verilebilir.

Ayrıca bu tür ahşap, metal, ipek, yün gibi el sanatlarında da görülebilir. Yeni bir sentez oluşturmak için diğer malzemeler ile kombinasyon yapılabilir.

PERVANE EYYUBOVA

RESSAM, AZERBAYCAN RESSAMLAR BİRLİĞİ ÜYESİ

A NEW ART IN AZERBAIJAN: PAINTING ON LEATHER

Abstract

Leather is a universal material which exists in different forms and can be made in different ways in modern times. As such, this beautiful material is being used in various ways and with various purposes.

In Azerbaijan, leathercrafts evolved from a simple traditional craft towards an art performed by professionals. Fish skin which is a peculiar kind of leather is rather being used in the plaiting of music instruments.

It is a unique material in terms of creativity and therefore allows to create unique, and unusual items

New fields of use for this craft could be the fashion industry (shoes and garments) as well as the furniture industry where it could also bring about an innovative touch.

Painting on leather may also be used in handcrafts made with wood, metal, silk or wool. Hence, this new art is rather versatile in so far as it can be combined with many other materials used in the manufacturing of handcrafts.

1. Dekorativ - tətbiqi sənət

Bu sənətə el arasında "xalq sənəti" də deyirlər. Bu sənətin xalçaçılıq, batik (kəlağayı), qobelen, dulusçuluq (keramika), toxuma və bədii tikmə, zərgərlik, bədii şüşə, bədii oyma (ağac, metal, daş, sümük üzərində oyma) və digər növləri vardır.

Dekorativ-tətbiqi sənət, həmçinin bədii sənətin müxtəlif növlərini əhatə edir. Onların arasında döymə sənəti və zərgərlik, metal üzərində işləmələr, ağac, daş və sümük üzərində oyma naxış, xalçaçılıq, hörmə sənəti, ornamental toxuculuq və basmanaxış, toxuma və bədii tikmələr və bir çox digərlerini göstərə bilər.

Dekorativ-tətbiqi sənətin tədqiqi, hər şeydən əvvəl, Azərbaycanda bu sənətin təşəkkülü və inkişafını nəzərdən keçirməyi tələb edir. Azərbaycanda dekorativ-tətbiqi sənətin müxtəlif növləri tarixən qədim dövrlərdə təşəkkül tapmış, formalaşmış və inkişaf etmişdir.



Cəmiyyətin inkişafının ən erkən çağlarından ibtidai insanlar məişətlərini qurmaq üçün müxtəlif əşyalar düzəldərək onlardan istifadə etməyə

başlamışlar. İlk dövrlərdə hazırlanan bu əşyalar bəsit formalarda olmuşdur. Zaman keçdikcə insan təfəkkürünün inkişafı sayəsində ətraf mühitə, utilitar məişət əşyalarına, geyimə və başqa məişət əşyalarına duyulan ehtiyac da yenilənmiş və həmin əşyaların estetik baxımdan gözəlliyi sənətkarların diqqət mərkəzində olmuşdur. Amma əsrlərcə, sənətkarların düzəlttikləri bu əşyalar sənət yox, sadəcə gündəlik məişət əşyaları statusunda olmuşdur.

Dekorativ-tətbiqi sənətin ən qədim növü dulusçuluq olmuşdur. Bu sənətin təşəkkülü əslində dekorativ-tətbiqi sənətin tarixinin başlanğıc dövrü kimi əsas götürülür. Beləliklə, məlum olur ki, qədim dövrdə meydana gəlmiş sənətkarlıq, əsrlər boyu xalqların mühüm bədii yaradıcılıq sahəsi olmuşdur. Ayrı-ayrı sənətkarların düzəlttdiyi məişət əşyalarında insanların flora və fauna, həyat, insan və dünya haqqındakı təsəvvürləri obrazlı ifadəsini tapmışdır. Sənətin ən qədim nümunələri forma və bəzəklərinə, bu bəzəklərin, naxışların estetik dəyərinə, bəzək və naxışlar arasındakı uyurluğa, qarşılıqlı əlaqəyə görə seçilmişdir.



Böyük dövlət birliklərinin yaranması, şəhər həyatının inkişafı, qonşu ölkələrlə əlaqələrin möhkəmlənməsi Azərbaycanda cəmiyyətin mədəni inkişafı üçün ilkin şərait yaratmışdır. Bizim dövrümüzdə qədər qorunub saxlanılan bədii mədəniyyət abidələri Azərbaycanda sənət və sənətkarlığın böyük tarixə malik olduğunu təsdiq edən əsas faktlardır.

Qədim sənət növlərinə dərinini də aid etmək olar Qədim insan ovladığı heyvanın dərisindən faydalanaraq onu məişətdə istifadə etmək üçün yollar axtarmış və nəhayətində üsullar yaratmışdır. İlk başlanğıcda kobud görüən bilən dərinin indiki zamana qədər keçdiyi böyük yol var. Müasir zamanda dəri texnologiyası o qədər inkişaf etmişdir ki əllə aşılana dəri kimyəvi bitkisel emala qədər gəlib çatmışdır.



2. Dəri haqqında

Dərinin aşılana və onun gönə çevrilməsi sənətinə Azərbaycanda dabbacıqlıq deyilir. Ölkəmizdə dəriçilik bəsit xalq üsulundan başlayaraq peşəkarlığa qədər yüksəlmişdir. Dəri növlərindən maraqlı növü olan balıq dərisindən də ən çox musiqi alətlərinin pərdəsi üçün istifadə olunardı.

Dəri qədimdən məişətdə işlənən əvəzsiz materialdır. Ondən həmişə geyim və məişət əşyaları kimi istifadə olunub. Öncə heyvanın dərisi soyulur və aşılana. Dərinin korlanmaması üçün onu xüsusi şəraitdə saxlayıb qurudub, istədikləri şəkllə salardı. Dəridən məişətdə ayaqaltına salınan örtük kimi də istifadə olunardı. Azərbaycanda ən çox dəri geyimlərinə kürklər, çarıq və başmaqlar, papaqlar aid olub.

İlk başlanğıcda dəri perqament şəklində istifadə olunurdu. Perqament heyvan dərisindən hazırlanmış və yazı yazılması üçün istifadə olunan materialdır. Materialın adı-onun ilk dəfə hazırladığı şəhərin adından götürülmüşdür. Onun hər iki tərəfinə yazı yazılır, mürəkkəbsə silinə bilirdi.



3. Kürkcü peşəsi dəriçi və dərziləri özündə birləşdirən qədim peşədir

Çarıq-keçmişdə kişi ayaq geyimlərinin ən qədim və geniş yayılmış növlərindəndir. Onlar biçmə tərzinə görə fərqlənmiş ola bilirlər. Hər kəsin gündəlik geydiyi çarıqdan başqa, peşəkar çarıqçılar tərəfindən tikilən və rəngli bağları olan bir-iki cüt çarlığı olurdu ki, onları bayramda, məişət şənliklərində, şəhər- bazara gedəndə geyərdilər. Çarıq hər kəsin ayağına uyğun biçilir, qabaqdan iplə bağlanaraq, dabana doğru tikilirdi. Ayaqqabılardan biri də başmaq idi ki, çarlıqla müqayisədə daha bahalı idi. Başmağın qiymətinə görə onu ən çox şəhər əhalisi istifadə edərdi. Onlar qalın gön dəridən tikilərək, at, qatır, uzunqulaq dərisindən hazırlanardı.

Papaqçılıq da qədimdən baş örtüyü kimi kişilər arasında geniş yayılmış geyim növüdür. Vaxtı ilə ən məşhur Azərbaycan papaqlarından biri "Buxara

papaq" olmuşdur. Papaqlar astar və üzdən ibarət olurdu. Papaqçün istifadə olunan qaragül dəri xaricdən gətirilirdi.

4. Dəridən hazırlanmış başqa məişət əşyalarına tuluq, yəhər də aiddi

Dəri-dekorativ sənət kimi Azərbaycanda geniş vüsət almamışdır. Dərinin bitkiylə emalı növü varki, ondan ən çox dekorativ sənətdə istifadə olunur. Onun suyu udmaq qabiliyyəti var ki, bu onun üzərində müxtəlif manipulyasiya etməyə imkan verir. Ondən geyimçün də istifadə etmək olar ki, rahat ayaqqabılar məhz belə növdən hazırlana bilər. Bu dəri həm də elastik olduğundan formanı yaxşı saxlayır.

Dekorativ sənət kimi Azərbaycanda böyük populyarlığı olmasa da, dəri hər zaman qiymətli material hesab olunub.



5. Mənim hekayəm

Mən rəssam və tətbiqi sənət ustasıyam. Yaradıcılığım çox şaxəli olduğundan bütün materiallarla yaxından tanışlığım var. Mənim yaradıcılığım keramika, muncuq, qurama, tikmə, applikasiya, şüşə boyakarlığı, kukla və s. sənət növləri aiddir. Eyni zamanda Azərbaycanda dəri rəngkarlığının təməl yaradıcılığını yaradan bir sənətkaram. Bunun bir tarixçəsi var.

2012ci ildə Türksöy qurumu tərəfindən Tatarstanda keçirilən "Dəri sənət festivalı"nda iştirak dəvətimə görə, dəri üzərində rəngkarlıq etmək qərarı verdim. Amma öncədən dəriylə işləmədiyimdən, nə edəcəyimi bilmirdim.

Buna görə dəri zavoduna gerək, iş prosesiylə yaxından tanış olmaq qərarına gəldim. Zavodun əməkdaşları fikrimi anladı və laboratoriyada mənə uyğun tariflə dəri emalına başladılar. Hazır olduğdan sonra mən, boya axtarışına keçdim. Müxtəlif boyları dənədim. Və təbii boylarda seçimimi saxladım. Az bir zamanda fərqli metodikanın yaradıcısı oldum. Bu texnikayla cizdiyim rəsmlər nəinki ölkəmdə, həm də xaricdə sevildi və masterklaslara dəvət almağa başladım. Bu texnikanın köməyilə yaratdığım işlər dekorativ xarakter daşısa da, gələcəkdə onunla bağlı layihərim olacağını düşünürəm. Bu texnikanı libas, geyimlərə, aksesuarlara, ayaqqabı və çantalara, hətta mebelə də daxil etməklə, yeni bir projentin əsasını qoymaq olar.

Dəri universal bir materialdır, müasir zamanda onun müxtəlif növləri və yaradılma üsulları var. Fərqli üsullarla yaradılmış bu gözəl material müxtəlif sahələrdə çoxşaxəli tətbiq olunur. Yaradıcılığım özünəməxsus yer tutan və bu təkrarsız texnikayla yeni nəsil işlərin başlanğıcını qoymaq niyyətindəyəm. Onu ayaqqabı-paltar, yəni moda sənayesinə, onu mebel sahəsinə tətbiq etməklə təkrarsız və maraqlı işlər yaratmaq olar. Yeni növ dəri papaqlar və çantalar da müasirlik tərəfindən seviləcəyinə əminəm. Bundan başqa belə əl işlərini ağac, metal, ipək, yun və başqa materiallarla da qarışdıraraq, yeni sintez yaratmaq olar.

Ədəbiyyat

Dekorativ-tətbiqi sənət, 1981.

Dəri və xəzin aşılınması, 1951.



SAKSON DÖNEMİNDEN XX. YÜZYILA KADAR ORTA ASYA VE KAZAKİSTAN'DAKİ KADIN BAŞLIKLARININ GELİŞİMİ

Özet

İnsanlık tarihi boyunca büyük ve küçük tüm uygarlıklarda kadın başlığı geleneksel giysi kültüründe önemli bir unsur olmuştur. Bir başlık sadece bir kadın giysisinin ayrılmaz bir parçası değildir.

Ayrıca bir kadın başlığı; sahibi hakkındaki görsel ve somut bilgileri, toplumdaki statüsünü ve rolünü, etnik kökeni ve kendi kültürünü anlatmaktadır.

MÜSLİM JUMAGALİYEV

TEMİRBEK JÜRGENOV KAZAK MİLLİ SANAT AKADEMİSİ

THE EVOLUTION OF WOMEN'S HEADGEARS IN CENTRAL ASIA AND KAZAKHSTAN FROM THE SAXONIAN PERIOD TO THE 20TH CENTURY

Abstract

Throughout the history of humanity, women's headgears have been an essential component of traditional garments in all civilizations. In fact, headgears are not only an inseparable part of women's garments alone. However, when worn by a woman, they tell a whole story about concrete information about this person such as her social status and role, her ethnic origin and her own culture.

Я не ошибусь если скажу, что в процессе человеческой истории, во всех цивилизациях, малых и больших, головной убор был значимым элементом в одежде человека. Головной убор был не только утилитарным элементом одежды человека, головной убор нёс в себе визуальную и материальную информацию, информацию о его владельце, его статусе и роли его в обществе, информацию о его этническом принадлежности и культуре.



Увидев данное изображение, мы без ошибочно знаем, что это царица Египта - Нефертити.



Рисунок 1: Этническое принадлежность и статус этой особы тоже возможно всем знаком. Монгольская девушка в одежде вельможи высшего сословия



Рисунок 2: Японский самурай тоже всеми узнаваемый образ



Рисунок 3: Турецкий янычара

Даже обыватель визуально может сказать кто есть кто. Но, как только с этих образов снять головные уборы, большинству обычных людей будет затруднительно определить их этническую принадлежность.

В каждом сообществе, будь то представители малочисленного этноса:



Рисунок 4: Коренные жители лесов Амазонии



Рисунок 5: Главный символ эпохи Великобритании, монарх, королева Елизавета II

Все они узнаваемы и будут всегда почти узнаваемы при наличии одного элемента, головного убора на их головах!

Если рассказывать о месте и роли головных во всех цивилизациях, малых и больших, то это займёт внушительное время, а время нынче очень дорого стоит!

Я остановлю ваше внимание только на головных уборах казахских женщин, и их прабабушек.

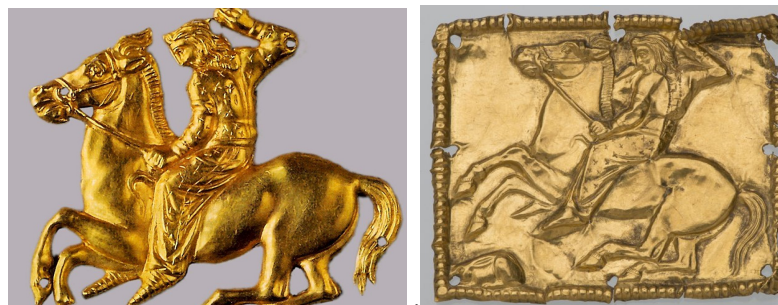
А начну я с прабабушек всех народов проживавших в течении более трёх тысячи лет в центре евразийского континента, с Саков.

Саки, кочевых и полукочевых племён I тыс. до н. э. — первых веков н. э.. Саки, считаются потомками носителей древностей срубной и алакольского варианта андроновской культур (бронзовые века). Именно на основе андроновского антропологического типа формируется сакское население Средней Азии. Саки дали миру много;



- Одомашнивания лошади, относятся к ботайской культуре Сакского периода, это XX вв. д.н.э.

- Штаны для верховой езды тоже нам дали Саки



Верхнюю распашную одежду со сточными рукавами (куртка-пиджак), тоже сейчас весь мир носит благодаря Сакам.



- Обувь с каблуком для верховой езды.

- Седло и стремена для езды на лошади.

- Колесницу.- и т.п.

Благодаря которым стремительно изменился ход истории мира...

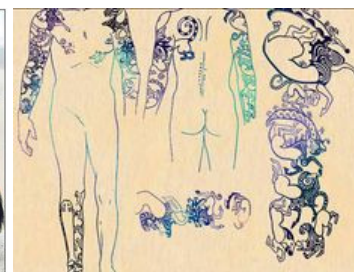
Конечно, как не упомянуть о Зверином стиле в искусстве Саков. Благодаря этим уникальным древним украшениям эпохи Саков мы можем изучить, восстановить и визуализировать образы людей, животных, атрибутику и одежду того периода.

Посмотрите какая прекрасная деталь украшала головной убор Саков!



Если говорить о выбранной мною теме, то я бы хотел начать с этого женского образа, это Укокская принцесса, Алтай 5 в.д.н.э. Данный образ был реконструирован на основе найденного захоронения в вечной мерзлоте Горного Алтая, в районе Укока. Благодаря вечной мерзлоте захороненная девушка Сакского периода сохранилась почти в невреданном виде, вся одежда, обувь, головной убор

с париком. На её теле были татуировки, что свидетельствует её принадлежности к высшему сословию Верховных жрецов.



Я остановлю ваше внимание на головном уборе, кулак. Жрицам состригали волосы, их использовали при создании головные убора, в виде парика вплетая их собственные волосы в головной убор. Это была необходимость так как верховная жрица всегда должна быть в определённом образе. А так как каждый раз вплетать свои волосы в сложную конструкцию головного убора было обременительно, верховные жрицы носили парики сразу с головным убором. Форма и размеры головного убора Укокской принцессы определял её статус и положение в обществе. Декоративные элементы в Сакском зверином стиле украшают её головной убор, этим она указывает её связь с природой, с тотемами, покровителями с животного мира. Высокая форма головного убора говорит об её связи с верхними мирами, с божеством Тенгри, с Умай, с аруками-духами предков. И эта высокая форма головного убора будет присутствовать в процессе всей истории Тюркской цивилизации..

Так же я хочу обратить ваше внимание на следующее изображение. Это бляха ремня в Сакском зверином стиле. Это парная бляха ремня, из золота. На бляхе изображено две лошади, с уздечками и с седлами и со стременами. Одна лошадь привязана за повод уздечки к берёзе, поводья второй лошади в руках сидящего на земле мужчины с усами. Слева на бляхе изображена сидящая на земле женщина, в высоком головном уборе верховной жрицы, на земле лежит человек под берёзой, ноги которого лежат на коленях мужчины, голова на коленях женщины. Присутствие женщины жрицы говорит о том что мужчина или болен, может быть ранен, возможно мёртв.



Саки в своей одежде, в своих декоративных украшениях, в татуировках изображали сцены из их жизни и быта, изображали тотемы зверей или мифических образов.





И как вы заметили у всех у них присутствуют высокие головные уборы. На нижних изображениях вашему вниманию представлены головные уборы женщин относящиеся к переходному периоду от эпохи Саксов к эпохе Гуннов. Подобные формы головных уборов можно увидеть у многих тюркоязычных народов.



Эти иллюстрации, небольшая часть восстановленных костюмов Сакского периода, и я уверяю вас это ещё не всё. Только на территории нынешней Республики Казахстан были найдены и воссозданы образы более пяти «золотых людей». А есть ещё Алтай, Сибирь, Урал, Поволжье, Азов, Украина, территория где проживали Саки, Сарматы, Совроматы, Скифы и т.п.



На следующих изображениях вашему вниманию представлены женские головные уборы Гуннов. Гунны, с III-го. века до н. э., и это был первый народ, создавший в Центральной Азии обширную кочевую империю! Головной женский уборы Гуннов в виде короны.

Подобные головные уборы есть у многих народов Евразии, от Тихого до Атлантического океана.



Гуннские женщины носили на головах различные украшения из золота в виде подобных диадем. Подобные диадемы сейчас можно увидеть в одежде у узбечек, азербайджанок, турчанок, туркменок, хазаринок и кызылбасши..

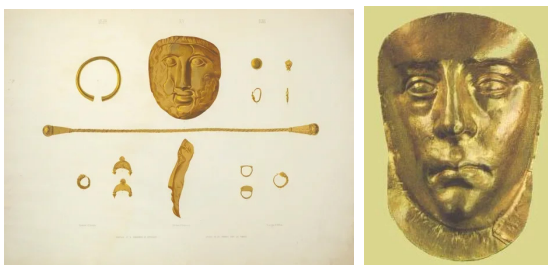


Так же гуннские женщины декорировали свои лица подобными рисунками, отбеливали свои лица. Мы это видим на этих погребальных масках.

Так же кроме глиняных погребальных масок у них были маски из золота.



Подобные маски были так же у Саков, Сарматов, Савроматов.



Маска на лице – это уподобление божеству. Очевидно, древние считали, что маска делает их владельцев подобным богам. Ведь главным свойством божеств считалось СИЯНИЕ.



Рисунок 6: Это тоже восстановленный образ Гуннской женщины



Тюрки! VI века.н.э.
Здесь я тоже буду краток, тема огромна, обширная, я останавливаю ваше внимание на маленьком кусочке, на головном уборе древних Тюрков. Я хочу обратить ваше внимание на эту скульптуру древнего Тюрка, - Кул Тегина.



Видно что на его лице присутствует тоже декоративная графика. Но я Ваше внимание обращаю на головной убор.

Я сопоставил данный головной убор с головным убором Сакской женщины правительнице изображённая на Пазырыкском ковре (VI—III вв. до н. э.) Горный Алтай.



И с головными уборами жителей современного Алтая.

И я наверное не ошибусь сказав о их сходстве.



Восстановленные образы тюрков с каменных скульптур.

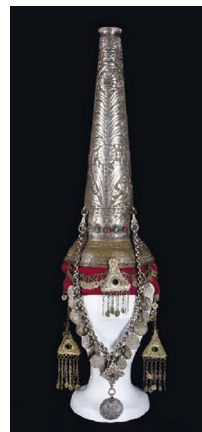
На следующей иллюстрации серебряный головной убор Кипчакской женщины IX-XII в.в.



Рисунок 7: Данный головной убор одевали поверх другого головного убора



Рисунок 8: Подобный головной убор присутствует в костюмах и у Турецких женщины, женщин Сирии и Ливана.



Теперь я перейду к периоду Золотой Орды или к Казахскому Ханства.

Если в предыдущих эпохах я просто «пролетел» по головам, то тут пройду более подробно.

По казахской традиции на шестой неделе после зачатия ребёнка, если плод сохранился в утробе матери его называли - Ет жан. Дословно - живой кусочек мяса. После рождения ребёнка, не важно на седьмом или на девятом месяце ребёнок появился на свет, его назовут – Шыбын жан. Дословно – душа как у мошки. Рождённый ребёнок стоял на грани, находясь между жизнью и смертью, цепляясь за жизнь как маленькая мошка. В те времена детская смертность была высока. Казахи не исключали подобного исхода, были настроены прагматично, но не оставляли всё на волю судьбы. Они тщательно оберегали новорождённого младенца, ни кому не показывали его, ни куда с ним не ходили, создав все благоприятные условия для роженицы и её младенца. Младенца ежедневно моют в разных ваннах из травах, попеременно солённой водой, мнут и растягивают суставы младенцу, массируют его, смазывая разными маслами, окуривают помещению травами.

Через 40 дней после рождения ребёнка, они его назовут Руханий жан. Это означает что в младенца вошла духовность. И у казахов на 40 дней совершается обряд посвящения Шилдехана, или

Шилдехана той. Младенцу стригут ногти, бреют волосы, только если это мальчик ему оставляют на затылке волосы- айдар. Если это девочка, то ей оставляют на височных сторонах волосы – тулум. Уважаемая женщина из сородичей наливает в серебряный или медный таз 40 черпаков чистой подогретой родниковой воды, ложит туда 40 серебряных монет, при этом приговаривая благие слова пожелания. Совершают омовение, в этом тазу. Только после этого ребёнку дают имя, шепча ему на ухо.

Распашёнки в которые младенца одевали в течении 40 дней больше на него не надевали, одну распашёнку ему будут всегда зашивать в воротник одежды, так как он пропитан молозивом его матери, и считался самым важным оберегом в жизни казаха. В споре, в крайнем случае он мог выставит как аргумент своей честности и правоты эту распашёнку, и ни кто не мог тогда усомниться в его честности, так как он клялся молоком своей матери, это был самый сильный аргумент.

Во вторую распашёнку ложили сладости для детей, и привязывали к шее собаки, после этого собаку отпускали. Это ритуал дань Ашине, дань волку, дань предкам всех Тюрков. Дети догоняли собаку, забирали себе сладости, а распашёнку себе забирала бездетная женщина, с надеждой тоже родить ребёнка.

На ребёнка надевали новую одежду, на голову чепчик с перьями филина. Укладывали в колыбель -бесик, к изголовья которого приклепляли омулеты от сглаза, и ещё один пучёк из перьев филина.

У казахов как у многих Тюркских народов в тотеме филин считался мудрой птицей, её полёт был безшумным, а перья лёгкие. Слева на этой картинке головной убор с Алтая. А справа с Украины. И все они потомки Саков-Скифов...



Перья филина в головном уборе девочки олицетворяла её воспитанность, скромность и чтобы у неё была лёгкая, счастливая судьба.

До пяти лет как мальчик так и девочка находятся в центре всей семьи, близких и родственников, все их любят, заботятся о них, уделяют маленьким детям больше внимания.



Одежда девочек украшается различными украшениями из серебра, головной убор такая укашают серебряными монистами, полудрагоценными камнями, каралами, сердоликом, бирюзой и перламутром. В возрасте 4-5 лет совершает обряд инициации. В процессе которого девочке заплетают косы, в волосы шолпы - манисты из серебра. Теперь девочка обязана везде быть в головном уборе.



С данного возраста у девочки появляются обязанности по дому, она помогает родителям. В тёплое время года она носит различные по форме и виду такия-тюбетейки, в холодное время года, выходя на улицу надевает тёплую шапочку, отороченной лёгкими шкурками пушнины;- белки, ласки, куницы, соболя или горностая.



Навершие почти у всех головных уборов девочки подростка украшают перьями филина. Мамы, бабушки, сёстра, невестки, зоботятся о девочке своими советами, примерами. У казахов есть пословица – Девочку обязаны воспитывать 40 домов.



Именно воспитывать своими примерами и советами. У казахов нельзя ругать девочку, потому что она в доме считалась почётным гостем, к ней относились как к гостье, воспитывали как принцессу. Девочка учили правильно себя вести как среди близких и родных, так в обществе, а так же, как сидеть, как ходить, как общаться.

С возрастом у девочки росли волосы на голове, их не стригли, за ними был особый уход и забота. Волосы становились длинее и тяжелее, ещё в волосы было вплетено монисты из серебра, а серебро вплетённые в волосы как вы знаете не лёгкая ноша. У серебряных манист в косах было две функции.

Во первых, девочка благодаря вплетённым в косу монистам должна была научиться ходить безшумно (помните перья филина), ходить так безшумно чтобы монисты не гримели.

Во вторых, длинные волосы с влетёнными в них серебряными монистами вынуждали девушку держать осанку ровно, что оказывала на укрепление мышц корпуса и выносливости спины, что в дальнейше при материнстве и ванашивани плода беременность проходила легче.

А до этого, родители девочки начинали не спеша готовить ей жасау – приданное. Мать девочки начинала изготавливать для будущей невесты всё что необходимо в быту, одежду, верхнюю и нижнюю одежду, головные уборы, постельную принадлежность, одеяла, подушки, циновки, войлочные наполные покрытия – текеметы, приобретали мебель, посуду, утварь и т.п.

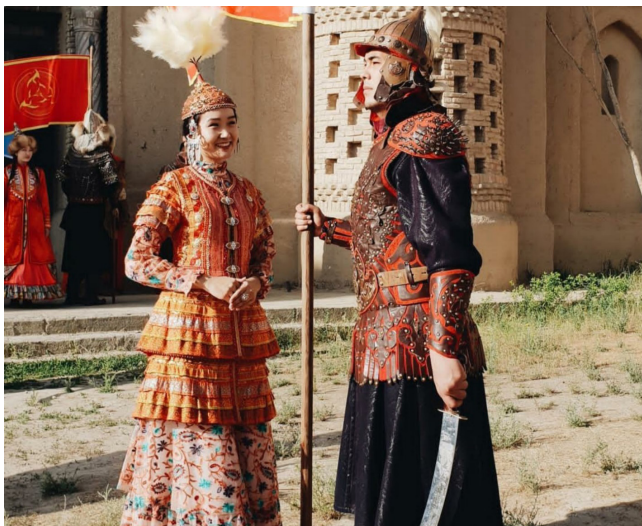
Отец для своей дочери заказывал различные виды актрибутику, обуви, низкие и высокие, повседневные и нарядные. А так же заказывал у ювелиров различные украшения, - поясочки, на руки браслеты, на уши серьги, височные украшения, на шею, на грудь, в том числе свадебной головной убор – Саукеле.



Саукеле самый главный атрибут в жизни казашки. Само слово Саукеле обозначает Сау келди – вернулась благополучно. Как я уже до этого писал что к девушке в доме где она родилась относятся как к гостье. Её родным домом считается дом куда она выходит замуж, самый родной родственник тот от кого он родит и воспитает детей.

И вот к 13 годам девочка переходит рубеж от ребёнка в статус девушки. Она считается теперь совершеннолетней. Родители приносят в её честь жертву, режут барана и раздают нуждающимся от её имени.

С годами к ней начинают присматриваться потенциальные родственники будущего супруга. Бывает так что родители с обих сторон заранее договариваются породниться. Но, у казахов все нюансы подобных вариантов для будущей невесты в основном согласовывали с дочерью, спрашивали её согласие.



После того как определялся потенциальный жених, и все процедуры были соблюдены, процесс знакомства, ухаживание и кудалык - сватовства. Начинается подготовка к процессу бракосочетания, он может длиться до 40 дней. Весь процесс становления девушки в потенциальную невесту происходит очень осторожно, не спеша. Но, я этот момент тоже пропущу.

Я сразу перейду к невесте. У казахов самый красивый и самый главный праздник Кыз узату – проводы невесты, были даже главнее самой свадьбы. Праздник Кыз узату у казахов происходил с размахом, мог длиться до 40 дней. На этот праздник съезжались многочисленные родственники со стороны отца, бабушки, мамы, кудалар- сваты со стороны братьев и сестёр, а так же родственники со стороны жениха.

В последний день праздника Кыз узату, до захода солнца родители провожали дочь на родину жениха, совершая последний ритуал Ак жол. Стелили на землю длинную белую дорожку из войлока, перед дорожкой мать невесты снимала с головы дочери последний атрибут, её девичий головной убор.



Мать девушки наденет ей свадебный головной убор Саукеле.



И отправит её к выходу из дома по белоснежному войлочному ковру, навстречу к её будущему.



До места жительства жениха её сопровождали женгешки, супруги братьев невесты. Перед домом жениха невеста снимала с саукеле перья и передавала их своим женгешкам, чтобы те передали их ближайшим незамужним родственницам, в знак приемственности.

После совершения всех ритуалов бракосочетания по казахским обычаям она становилась законной женой.

Я не буду останавливаться на всём процессе бракосочетания у казахов, это тоже огромная тема для обсуждения, я буду дальше продолжать по теме.

Я вернусь к Саукеле, а конкретнее к его семантике, назначению, форме. Если визуально проследить весь материал который я представил здесь, то вы наверняка можете увидеть что в течение почти трёх тысяч лет форма женского ритуального головного убора не изменился, и не изменилась её семантика и функция.

У казахов есть поговорка Күйеу – жүз жылдық, Құда – мың жылдық. Муж – на сто лет, Сваты на тысячелетие.

Это значит что девушка выходя замуж может прожить со своим супругом почти сто лет, но узы сватовства на тысячелетие. Если родственники жениха и невесты становятся роднёю на земле, то благодаря невесте с её саукеле на голове их родство распространяется на тысячелет. Девушка с высокой формой саукеле роднит всех своих духов предков со стороны родителей с духами предков своего будущего мужа на небесах. Таким образом родство становится вечным.



Став законной супругой у неё теперь её основная миссия стать матерью. Женщина не должна была снимать с головы саукеле покамест не будет зачат ребёнок. Но ходить ростоянно с такой ношей на голове было совсем не лёгкое дело, если учесть что саукеле весило от 5 кг. до 11 кг. Для этого был облегчённый вариант как этот головной убор на нижней картинке.



Как только молодая женщина с головы данный головной убор сразу будет ясно что она в положении.

После молодая женщина одевают подобные головные уборы Касаба.



Через 40 дней после рождения ребёнка она должна за 40 дней обойти 40 домов родственников супруга. Родственники мужа с радостью встречают свою невесту и устраивают в её честь праздник, так как она принесла на свет ещё одного представителя их рода. В каждом доме ей дарят подарки и на голову платок - символ материнства.



В дальнейшем они могли под платок носить головной убор Кемешек. Кемешек в каждом регионе Казахстана имеет свои особенности, орнаментику и украшение.

Кимешек был удобной и практичным атрибутом одежды казахской женщины. Подолом кемешека можно прикрыть кормящего ребёнка. При приготовлении еды благодаря кемешеку не один волос не упадёт на стол. Благодаря кемешеку волосы женщин не пачкаются. Благодаря кемешеку у женщин не образуются мимические морщины и второго подбородка.



Поверх кемешека женщина могла носить платок, байлам, орамал, борик. Всё кроме мужских головных уборов.

После того как девушка выходит замуж она покупает своей родной матери Акырет – белую ткань шириной от 45 см/9 м. до 14 м.

Которую потом женщине наматывают на голову, поверх кемешека. Акырет – дословно в последний раз. Акырет – это погребальный саван, ткань в котором похоронят человека. Как бы не печально это прозвучало, казахи всегда относились к биологической смерти как само собой разумеющееся.





KIRGIZ KADIN TASARIMCILARININ SANATSAL HAYATI VE GELİŞİMİ

PROF. DR. BURUL TASHTOBAEVA

I. RAZZAKOV KIRGIZ DEVLET TEKNİK ÜNİVERSİTESİ

DOÇ. DR. DAMİRA AİTYKEEVA

N. ISANOV KIRGIZ DEVLET İNŞAAT, ULAŞTIRMA VE MİMARLIK
ÜNİVERSİTESİ

Özet

Makale, Kırgızistan'da hafif sanayi ve moda endüstrisinin gelişiminde kadınların rolünü incelemektedir. Bu çalışmanın amacı, faaliyetleri moda endüstrisi ve dekoratif ve uygulamalı ürünlerin geliştirilmesi ile ilgili olan toplumda başarı ve tanınma elde eden kadınların yaratıcılığını incelemektir. Bu amaçla, kadın tasarımcıların yaratıcılıklarının özelliklerinin analizi ve yaratıcılıklarının benzerliklerinin araştırılması gibi araştırma yöntemleri kullanılmış, onlarla sohbet ve röportajlar yapılmış, faaliyetlerinin özelliklerini içeren özgeçmişleri toplanmış ve bunlar yaratıcılık türüne göre tasnif edilmiştir.

Çalışmada Kırgız Cumhuriyeti ekonomisinin önde gelen sektörlerinden biri olan tekstil ve giyim sektörünün mevcut durumu incelenmiştir. Ünlü kadın tasarımcıların çalışmalarının özellikleri ve koleksiyonlarından örnekler verilmiştir. «Legprom» Derneği ve Kırgızistan Zanaatkarlar Derneği gibi kuruluşların kadın tasarımcıların yaratıcılığının teşvik edilmesine katkıları belirtilmiştir. Ayrıca kadın tasarımcıların uluslararası ve yerel yarışmalara ve sergilere katılımının önemine dikkat çekilmiştir. Kırgızistan'da «Moda endüstrisi», «Burana moda haftası», «Göçebe Moda Haftası», «Oimo», «Eko-Moda» gibi moda festivalleri ve yarışmalarının organizasyon özellikleri incelenmiştir. Kırgızistan'da moda endüstrisindeki olayları kutsayan ve kadın tasarımcıların yaratıcılığını tanıtan dergiler mevcuttur. Bu bağlamda, faaliyetleri Kırgız Cumhuriyeti moda sektörünün gelişimini desteklemeyi amaçlayan «D.A. Fashion consulting» şirketinin amaç ve hedefleri dikkate alınmıştır.

Sonuç olarak, Kırgızistan'ın moda sektöründe büyük değişimler yaşandığı ve kadın tasarımcıların serbest meslek sahibi uzmanlar olarak bu sektörün gelişimine paha biçilmez bir katkı sağladıkları kanıtlanmıştır.

İncelenen konuya ilişkin ayrıntılı bir araştırmanın sonucunda, Kırgızistan'ın ünlü tasarımcılarına ilişkin bir veri tabanı geliştirilerek yürütmekte oldukları çalışmalar hakkında ayrıntılı veriler içeren bir bilgi kitabı yayınlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Moda sektörü, hazır giyim sektöründe dernekleşme, moda tasarımı, tasarımcı, zanaatkar, yaratma, kıyafet koleksiyonu, festival, yarışma, sergi.

ON THE PROMOTION OF THE CREATIVITY OF WOMEN DESIGNERS IN KYRGYZSTAN

Abstract

The article examines the role of women in the development of light industry and fashion industry in Kyrgyzstan. The purpose of this work is to study the creativity of women who have achieved success and recognition in society, whose activities are related to the fashion industry and the development of decorative and applied products. To this end, research methods such as the analysis of the features of the creativity of women designers and the search for similarities of their creativity were used, a conversation and interviews were conducted with them, their resumes with the characteristics of their activities were collected, which are classified by type of creativity.

The current state of the textile and clothing industry, which is one of the economy-forming industries in the economy of the Kyrgyz Republic, is given. The features of the work of famous women designers and samples of their collection are given. The contribution of the Association «Legprom», the Association of Artisans of Kyrgyzstan and other organizations to the promotion of the creativity of women designers is indicated. The importance of the participation of women designers in international and domestic competitions and exhibitions was noted. The features of the organization of fashion festivals and contests in Kyrgyzstan, such as «Fashion industry», «Burana fashion week», «Nomad Fashion Week», «Oimo», «Eco-Fashion», have been studied. Kyrgyzstan» and others. There are magazines published in the country, sanctifying events in the fashion industry and advertising the creativity of women designers. The goals and objectives of the company “D.A. Fashion consulting”, whose activities are aimed at supporting the development of the fashion industry of the Kyrgyz Republic, are considered.

As a result, it has been proved that great shifts are taking place in the fashion industry of Kyrgyzstan and women designers are actively independent in this, making an invaluable contribution to the development of this industry.

Further work on the problem under study will be devoted to the development of a database of famous designers of Kyrgyzstan and the publication of an information book with detailed data on their work.

Keywords: Fashion industry. Association in the garment industry. Fashion design. Designer. A craftsman. Creation. Clothing collection. Festival. Competition. Exhibition.

Введение

В настоящее время в Кыргызской Республике наблюдается бурный рост предприятий разной мощности в сфере текстильно-швейной отрасли, которые влияют на развитие экономики. По данным Ассоциации «Легпром» Кыргызской Республики текстильно-швейная отрасль стала одной из пяти экономикообразующих отраслей страны и занимает третье место по экспорту продукции [1]. При этом около 80% рабочей силы в данной отрасли составляют женщины, которые работают на должностях швейных предприятий: швей-операторов, закройщиков, упаковщиков, контролеров отдела качества и др.

Большой процент женщин привлечены в руководящие должности: директор, главный художник-дизайнер, главный конструктор, главный технолог, мастер и начальник цехов, отделов и др. Также известно, что в индустрии моды преобладает количество женщин-дизайнеров и ремесленников.

Целью данной работы

Целью данной работы является определение роли женщин в сфере текстильно-швейной отрасли Кыргызской Республики. В частности, исследовано творчество женщин, добившиеся успеха и признания в обществе, деятельность которых связана с индустрией моды и разработкой декоративно-прикладных изделий.

Литература

При исследовании выявлено, что отсутствует литература, содержащая о деятельности и особенности творчества женщин-дизайнеров, которые вносят личный вклад в развитие индустрии моды в Кыргызстане. Информация о творчестве женщин-дизайнеров в интернет-источниках не достаточная, либо отсутствует.

Ассоциации и союзы, внесшие вклад в продвижении творчества женщин-дизайнеров, в особенности, через организацию и проведение конкурсов мод, выставок, фестивалей, имеют собственные веб-сайты. Однако, в таких источниках также отсутствует информация об известных дизайнерах Кыргызстана.

Методология исследования

В ходе исследования организованы беседа и интервью с известными женщинами дизайнерами. Также собраны их резюме с характеристиками их деятельности, которые классифицированы по виду творчества проанализированы особенности творчества женщин дизайнеров. Проведен сравнительный анализ и поиск сходства их творчества.

Творчество женщин - дизайнеров одежды

Мадина Тапаева, ведущий дизайнер Кыргызской Республики, автор костюмов более 50-спектаклей в Кыргызском Драматическом театре, автор сценических образов известных в стране артистов и певцов, звезд отечественной эстрады. Мадина Тапаева – экс-президент Ассоциации фешн-дизайнеров Кыргызской Республики, член Союза художников Кыргызской Республики, член Союза дизайнеров Кыргызской Республики.



Рис.1: Творческие модели Мадины Тапаевой

Дильбар Ашимбаева, дизайнер, основатель бренда «DILBAR», заслуженный деятель культуры Кыргызской Республики, член Союза дизайнеров Кыргызской Республики, член Союза Художников Кыргызской Республики.



Рис.2: Особенности моделей одежды Дильбар Ашимбаевой

DILBAR – линия дизайнерской, преимущественно женской одежды в стиле этношик класса prêt-à-porte de Luxe [2]. Отличительная особенность дизайнера вышитые вручную крупно-раппортные старинные узоры. Дом DILBAR является одним из основных поставщиков элитных подарков для официальных визитов и приемов главы государства. Наряды, созданные Дильбар Ашимбаевой, не раз преподносились в качестве подарка первым леди государств.

Татьяна Воротникова, дизайнер, основатель бренда и Арт-студии «Татьяна Воротникова», Заслуженный деятель культуры Кыргызской Республики, член Союза художников Кыргызской Республики, член Союза дизайнеров Кыргызской Республики, Член Евразийская Ассоциация Этно-дизайнеров Байкал, член Союза ремесленников Центральной Азии, Евразийской ассоциации дизайнеров Казахстана, член общественной организации Женского предпринимательства «Курак», член наблюдательного Совета «Апаке».

Татьяна Воротникова – тренер международного класса, дизайнер, участник международных выставок и фестивалей, в Алжире, Ирак, Турция, Франция, Германия, Швеция, Англия, Италия, Россия, США, Франция, Казахстан, Узбекистан, Таджикистан, Эстония, Кыргызстан, где в качества дизайнера и стендиста представляла Кыргызстан и изделия народных мастеров Республики.

До 2008 г. являлась тренером организаций, поддерживающих развитие ремесел в Центральной Азии – CASCA.



Рис.3: Творческая коллекция Татьяны Воротниковой

Творчество женщин - ремесленников

Бурул Мамбетова, художник, дизайнер-модельер, руководитель ОсОО «Волшебный войлок». Творчество ее посвящено разработке шелко-войлочных изделий. Коллекция ее работы содержит оригинальные аксессуары для одежды: шарфы и платки с шерстяными набивками, войлочные украшения и сумки, а также изделия для интерьера: панно, выполненные в технике «курук», картины, созданные фильцеванием. Кроме этого, она обучает своему мастерству всех заинтересованных лиц, являясь руководителем студии «Сайма» и тренером семинаров, посвященных прикладному искусству.



Рис.4: Шелко-войлочные изделия Бурул Мамбетовой

Бурул Мамбетова является обладателем золотой медали Конгресса женщин Кыргызстана «За лидерство», медали «Данышман инсандары» фонда Калктын кадырман инсандары, а также множества грамот и дипломов различных международных фестивалей.

Айдай Асангулова внесла большой вклад в ремесленничество Кыргызстана и поддержке женщин-ремесленников. Художник конструктор по одежде, этнограф, эксперт по традиционной вышивке и текстилю. С 2002 г. является Art-директором студии «Бүкөн», которая занимается изготовлением войлочных изделий. В 2006 г. ею запатентована техника изготовления войлока как изобретение. Руководитель общественного фонда «Кийиз дүйнө», основными целями и задачами которого являются возрождение, сохранение традиционных знаний.

Айдай Асангуловой проведены множество персональных выставок как в Кыргызстане, так и за ее пределами, принимала активное участие на отечественных и международных неделях моды и выставках.

За внесение вклада в развитии ремесленной культуры Айдай Асангулова была награждена медалью «Курманжан Датка» и Почетной грамотой Президента Кыргызской Республики.



Рис. 5: История костюма кыргызов в творчестве Айдай Асангуловой

Жумагуль Сариева, дизайнер и основатель бренда «CHAPANSAR». Одна из первых представила миру, традиционную стеганую верхнюю одежду кочевников – чапан, адаптированный к современной жизни.

«CHAPANSAR» – творческая студия, которая черпает вдохновение в наследии кыргызского народа, стеганной верхней одеждой,

элегантность и многогранность которой обогащалась веками кочевого образа жизни. Дополнительную эстетику одежде придает ручная вышивка, в которой используются оригинальные и национальные орнаменты, вдохновленные природой. Дизайнерская одежда разрабатывается по индивидуальному крою с применением исключительно натуральных тканей.



Рис.6: Элегантные чапаны Жумагуль Сариевой

Студия следует принципам осознанности и заботы об окружающем среде, стремится стать примером экологической ответственности, придерживается принципов безотходного производства, используя остатки ткани для производства аксессуаров для дома.

Студией CHAPANSAR получено 3 сертификата «Знак качества» от всемирной организации ЮНЕСКО, разработан дизайн парадной формы национальной сборной Кыргызстана и судейского состава, администрации и почетных гостей во «Всемирных Играх Кочевников II» в 2016 г. Студия «CHAPANSAR» завоевала множество международных наград и Гран-при, в номинации «Линия прет-а-порте женской одежды» в Москве. Стала лучшей на Неделях моды, в том числе во Франции, Милан и принимает участие во многих интересных международных проектах, фестивалях, выставках, показах. Член Торговой Промышленной Палаты Кыргызской Республики и Ассоциации «Легпром», а также Женского форума «Курак».

Нурзат Жээнбек, директор ОсОО «Арт групп Жарашат», художник, дизайнер по интерьеру, модельер, декоратор, ресторатор, тренер международных проектов, эксперт по искусству, специалист по

узором, Вице-Президент Ремесленников Средней Азии CACSA. Заслуженный деятель культуры Кыргызской Республики. В данное время занимается исследованием значения орнаментов и узоров, над созданием векторной-электронной книги. Разрабатывает стратегический план развития ремесленного сектора для выхода на мировую платформу.



Рис. 7: Работа Нурзат Жээнбек

В деятельности женщин-дизайнеров самым важным является продвижение своего творчества. Большую поддержку в этом оказывают ассоциации и союзы, созданные в различных годах и различными профессиональными группами:

- Ассоциация «Легпром» Кыргызской Республики (2005 г.),
- Ресурсный центр в Кыргызстане «Центрально-азиатская Ассоциация поддержки ремесел – CFCSARC-kg» (2006 г.),
- Ассоциация ремесленников «Дайры» (2010 г.),
- Ассоциация фешн-дизайнеров Кыргызской Республики (2010 г.),
- Ремесленный совет Кыргызстана (2014 г.),
- Ассоциация молодых дизайнеров Кыргызстана «Mezgil easy» (2019 г.),
- Союз дизайнеров Кыргызстана (2020 г.),
- Ассоциация индустрии моды и текстиля (2022 г.).

При этом женщины-дизайнеры ведут общественную деятельность, будучи членами вышеуказанных ассоциаций и союзов. Так, Топаева М., Воротникова Т., Ашимбаева Д., Молдошева З. являются

членами Союза дизайнеров Кыргызстана и вносят большой вклад в развитие индустрии моды, продвигают творчество всех дизайнеров в массы.

На сегодня в Кыргызстане достаточное количество журналов, которые освещают творчество известных дизайнеров:

- «Курак. Искусство и культура»,
- «Podium Lux Кыргызстан»,
- «Bishkek Life»,
- «Деловые вести» Торгово-промышленной палаты Кыргызской Республики,
- «Жетиген» и др.



Рис. 8: Обложки журнала «Podium Lux Кыргызстан»

В Кыргызстане конкурсы мод и фестивали ремесленников различного масштаба проводятся ежегодно, начиная от республиканского уровня до вузовских, в рамках которых творческие коллекции вышеуказанных известных дизайнеров-женщин являются самыми показательными, образцовыми для молодых дизайнеров. Результаты таких международных, республиканских и региональных мероприятий – это налаживание партнерских отношений, повышение заинтересованности инвесторов к продвижению авторских разработок, привлечение внимания спонсоров [2].

Примечательно, что на всех конкурсах моды и фестивалях вышеуказанные женщины-дизайнеры являются экспертами или

выставляют свои коллекции, участие которых придает высокий статус подобным мероприятиям. Более значимыми в Кыргызстане конкурсами мод и фестивалями являются:

- «Burana fashion week»;
- «Fashion industry»;
- «Nomad Fashion Week»;
- «Оймо»;
- «Eco-Fashion. Кыргызстан» [3, стр.153].

Из крупных мероприятий по продвижению дизайнеров, их коллекций самым первым и постоянно действующим в Кыргызстане является международный фестиваль «Оймо», т.е. он проводится в течении 14 лет с 2006 года по сегодняшний день [3, стр.153].

Международный фестиваль «Оймо» проводится с 2006 года по сей день ежегодно, организаторами которого является Министерство культуры и туризма Кыргызской Республики, Центрально-азиатская Ассоциация поддержки ремесел – CFCSARC-kg, фонд Толомуша Океева, ОО «Центрально-Азиатская сеть по культуре и искусству», Ремесленный совет Кыргызстана, а также мэрии городов Бишкек и Чолпон-Ата.



Рис. 9: Показ моделей на конкурсе «Fashion industry»

Основной целью фестиваля является развитие ремесленного рынка в Кыргызстане, возрождение преемственности традиций, сохранение культурного наследия, а также превращение жемчужины Кыргызстана – озера Иссык-Куль в Международную территорию экологически чистого культурного туризма [4].

Конкурс дизайнеров одежды «Fashion industry» проводится ежегодно с 2008 года. Организатор данного конкурса- Ассоциация «Легпром» и участниками являются дизайнеры творческих мастерских, отечественных швейных компаний, студентов и выпускников вузов и другие специалисты в области индустрии моды [3, стр.153].

«Eco-Fashion. Kyrgyzstan» – конкурс молодых дизайнеров КР, проводится с 2021 года и становится популярным среди молодежи, так как тема охраны окружающей среды и привлечение общественности к осознанному рациональному потреблению одежды, социально-ответственного отношения к производству одежды и окружающей среде становится актуальным из года в год. Одной из целей конкурса является вовлечение молодежи в экологический стиль жизни, проявляя креатив и причастность к моде через создание устойчивой моды, а также повышения профессионального мастерства.

Организатором конкурса «Eco-Fashion. Kyrgyzstan» является компания «D.A. Fashion consulting», созданная в 2020 г., основателем и генеральным директором которой является Дамира Айтыкеева. Деятельность «D.A. Fashion consulting» направлена на поддержку развития индустрии моды Кыргызской Республики, а именно повышение уровня квалификации специалистов текстильно-швейного производства, преподавателей учебных заведений, а также самих учащихся через проведение семинаров, тренингов, мастер-классов, привлекая национальных и международных экспертов в сфере индустрии моды. Также деятельность компании направлена на поддержку креативных и талантливых молодых дизайнеров, через создание площадки для реализации их творческого потенциала, предоставляя возможность заявить

им о себе и наладить деловые контакты с потенциальными работодателями.



Рис.10: Конкурс моды компании “D.A. Fashion consulting”

Выводы

Таким образом, можно утвердить, что:

- в индустрии моды страны происходят большие сдвиги и женщины-дизайнеры в этом ведут активную независимую деятельность;
- в Кыргызстане женщины-дизайнеры вносят неоценимую лепту в индустрию моды;
- в продвижении творческих женщин-дизайнеров участвуют достаточное количество Ассоциаций и союзов, ведущие деятельность в сфере текстильно-швейной отрасли и индустрии моды, а также журналы, освещающие мероприятия, где участвуют известные дизайнеры в качестве экспертов или с показом своих творческих коллекций.

По исследуемой проблеме дальнейшую работу авторы будут посвящать разработке базы данных известных женщин-дизайнеров Кыргызстана и изданию книги об их творчестве.

Список использованной литературы

Ассоциация «Легпром» Кыргызской Республики // веб-сайт. «История Ассоциации «Легпром» [электронный ресурс] <https://legprom.kg/about>.

Модная индустрия // веб-сайт. «Дилбар Ашимбаева» [электронный ресурс] <http://www.modnaya.ru/fashion/articles/designer/129/dilbar/ashimbaeva.htm>.

Таштобаева, Б. О продвижении дизайнеров Кыргызстана и их коллекции одежды, Известия КГТУ им.И.Раззакова, 1(57).- Бишкек, 2021.- С. 156-170.

Центрально-азиатская сеть по культуре и искусству. «Курак. Искусство и культура» №1.- Бишкек, 2015.- С. 46.

