K

TÜRKİYE AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ TÜRK SANATI ve KÜLTÜRÜ UYGULAMA ve ARAŞTIRMA MERKEZİ (TÜRKİYE ADU TURKISH ART and CULTURE APPLICATION and RESEARCH CENTER)
ARNAVUTLUK ELBASAN "ALEKSANDËR XHUVANI" ÜNİVERSİTESİ (ALBANIA UNIVERSITY of ELBASAN "ALEKSANDËR XHUVANI")
MACARİSTAN KOSZEG İLERİ ARAŞTIRMALAR ENSTİTÜSÜ (HUNGARY KOSZEG INSTITUTE FOR ADVANCED STUDIES)
KUZEY MAKEDONYA İLERİ ARAŞTIRMALAR MERKEZİ-ÜSKÜP (N. MACEDONIA CENTRE FOR ADVANCED RESEARCHES-SKOPJE)
TÜRKİYE SELÇUK ÜNİVERSİTESİ TÜRK EL SANATLARI ARAŞTIRMA ve UYGULAMA MERKEZİ (TÜRKİYE SELÇUK UNIVERSITY TURKISH HANDICRAFTS RESEARCH and APPLICATION CENTER)
K.MAKEDONYA ÜSKÜP FELSEFE FAKÜLTESİ KÜLTÜRLER ARASI ÇALIŞMALAR VE ARAŞTIRMA MERKEZİ (N. MACEDONIA CENTER FOR INTERCULTURAL STUDIES and RESEARCH ATTHE FACULTY of PHILOSOPHY)
AZERBAYCAN MİLLİ İLİMLER AKADEMİSİ MİMARLIK ve GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ (AZERBAIJAN NATIONAL ACADEMY of SCIENCES INSTITUTE of ARCHITECTURE and ARTS)
ÖZBEKİSTAN TERMEZ DEVLET ÜNİVERSİTESİ (UZBEKISTAN TERMEZ STATE UNIVERSTY)
MOLDOVA GAGAUZYA KOMRAT DEVLET ÜNİVERSİTESİ (MOLDOVA GAGAUZYA KOMRAT STATE UNIVERSTY)
AZERBAYCAN CUMHURİYETİ KÜLTÜR BAKANLIĞI MİLLİ AZERBAYCAN TARİHİ MÜZESİ (REPUBLIC OF AZERBAIJAN MINISTRYOFCULTURE AZERBAIJAN NATIONAL HISTORY MUSEUM)
KAZAKİSTAN ABAY KAZAK MİLLİ ÜNİVERSİTESİ (KAZAKHSTAN ABAY KAZAKN NATIONAL UNIVERSITY)
UKRAYNASUMMY DEVLET ÜNİVERSİTESİ (UKRAINE SUMY STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY)
KIRGIZİSTAN B. BEISHENALIEVA KIRGIZ DEVLET KÜLTÜR ve SANAT ÜNİVERSİTESİ (KYRGYZSTAN B. BEISHENALIEVA KIRGIZ STATE CULTURE and ART UNIVERSITY)
BULGARİSTAN GÜNEY-BATI ÜNİVERSİTESİ (BULGARIA SOUTH-WEST UNIVERSITY)
KOSOVA KADRİ ZEKA DEVLET ÜNİVERSİTESİ (KADRİ ZEKA PUBLIC UNIVERSITY, KOSOVO)
KIBRIS YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ (CYPRUS NEAR EAST UNIVERSITY, TURKISH REPUBLIC OF NORTHERN CYPRUS)
IRAK KERKÜK ÜNİVERSİTESİ (IRAQ KİRKUK UNIVERSITY)
GÜRCİSTAN GORİ DEVLET EĞİTİM ÜNİVERSİTESİ (GEORGIA GORI STATE TEACHING UNIVERSITY)
ALMANYA TÜRKLERİN DÜNYASI ENSTİTÜSÜ (GERMANY TURKISH INSTITUTE OF WORLD)
TÜRKİYE İPEK YOLU STRATEJİK ARAŞTIRMALAR MERKEZİ (TÜRKİYE IPEK YOLU STRATEGIC RESEARCH CENTER)
İTALYA KÜLTÜREL MİRASIN KORUNMASI GENÇLİK DERNEĞİ (ITALIAN YOUTH ASSOCIATION FOR THE PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE)
TÜRK DÜNYASI ARAŞTIRMALARI VAKFI (TURKISH WORLD RESEARCHS FOUNDATION)
KAFKASYA ÜNİVERSİTELER BİRLİĞİ (CAUCASUS UNIVERSITY ASSOCIATION)
AZERBAYCAN MİRAS (AZERBAIJAN CULTURAL HERITAGE SUPPORT TO RESEARCH ASSOCIATION)
IRAK TÜRKMENELİ İŞ BİRLİĞİ VE KÜLTÜR VAKFI (IRAQ TURKMENALI COOPERATION AND CULTURE FOUNDATION)
AYDIN KÜLTÜR TURİZM DERNEĞİ (AYDIN CULTURE TOURISM ASSOCIATION)

5. ULUSLARARASI BALKANLAR, ANADOLU, KAFKASYA ve TÜRKİSTAN COĞRAFYASI SANAT, KÜLTÜR, TARİH ve FOLKLOR KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ

KONGRESI I 5-të NDËRKOMBËTAR PËR GJEOGRAFINË, ARTIN, KULTURËN, HISTORINË DHE FOLKLORIN E BALLKANIT, ANADOLLIT, KAUKAZIT DHE TURKISTANIT / AKTIVITET ARTISTIK

V. INTERNATIONAL BALKANS, ANATOLIA, CAUCASIA and TURKISTAN (MIDDLE ASIA) GEOGRAPHY ART, CULTURE, HISTORY and FOLKLORE CONGRESS/ART ACTIVITY

"Prof. Dr. Mutluhan TAŞ Armağanı (In Honour of Prof. Dr. Mutluhan TAŞ)"

20-22 Ekim/October/Tetor 2025, Elbasan-ARNAVUTLUK (ALBANIA)

Editör:
Dr. Öğr. Üyesi (Assist. Prof. Dr.) *Ahmet AYTAÇ*

Kapak Tasarımı:

Dr. Ahmet AYTAÇ

Basım Tarihi: 12.12.2025

ISBN: 978-625-97469-6-8
ADÜ Yayın Numarası: 148

Kitapta Yer alan metinler, fotoğraf, resim, şekil ve çizimler, alıntı ile kaynakça sorumlulukları yazarlarına aittir.

Tüm hakları saklıdır. Copyright sahibinin izni olmaksızın, kitabın tümünün veya bir kısmının, elektronik, mekanik ya da fotokopi ile basımı, yayımı, çoğaltılması ve dağıtımı yapılamaz.

Türkiye dışında Azerbaycan, Arnavutluk, İtalya, K. Makedonya, Irak, Kosova, Özbekistan, Türkmenistan, Rusya, Moldova/Gagauzya, Belarus, İran gibi 12 farklı ülkeden 68 bildiri, Türkiye'den 42 bildiri, kitapta yer almaktadır.

İÇİNDEKİLER

İçindekiler	3-7
Sunuş	9
Program	10-17
Assist. Prof. Dr. Ahmet AYTAÇ (Türkiye), Hayatı ve Bilimsel Yönü İle Prof. Dr. Mutluhan TAŞ	21-29
Assoc. Prof. Dr. Meleq SHOPI (Albania)-Denada ÇİPİ (Albania), Turkisms in S.E. Mann's Dictionary, Overview of Linguistic Contacts Between Languages	31-37
Prof. Dr. Rubin ZEMON (N. Macedonia), The Culture of Memories Between the Balkans and Türkiye	39-46
Prof. Dr. Qafar JEBİYEV (Azerbaijan)-Prof. Dr. Luigi SCRINZI (Italy)-PhD. Fariz KHALİLLİ (Azerbaijan)-Maleyka HUSEYNOVA (Azerbaijan), MIM – The International Master School of Cultural Heritage as an Integrative Educational Model	47-52
Prof. Dr. Şikar QASIMOV (Azerbaijan), Azerbaycan Halk Cumhuriyeti, Edebi, Sanatsal ve Sosyo-Politik Kurumların Faaliyetleri İçin Geniş Koşullar Yaratmıştır	55-58
Assoc. Prof. Dr. Ardian LAMI (Albania), Via Egnatia Through Time: From Roman Road to Heritage Corridor	59-65
Assist. Prof. Dr. Ahmet AYTAÇ (Türkiye), About Art in the Turkic World	67-72
PhD. Entela MUÇO (Albania), Islamic Education Part of Albanian Secular and National Education Based on the Documents Albanian State Archives	73-77
Mahbara ABBASOVA (Azerbaijan), Elchin Aslanov's Creative Path: Researcher and Artist of National Culture	79-84
Assoc. Prof. Dr. Gunel SEYİDAHMADLİ (Azerbaijan), The Semantics and Aesthetics of the Tree of Life Symbol on Azerbaijani Tombstones	87-92
Assoc. Prof. Dr. Aybəniz RƏHİMOVA (Azerbaijan), AMEA Məhəmməd Füzuli Adına Əl Yazmalar İnstitutunda Saxlanan Hekayətlər	93-96
PhD. Valbona KALO (Albania), Heroic Archetypes across Borders: The Kreshnik and the Warrior Tradition in Albanian, Balkan, and Turkic Epics	97-103
Lec. Canan ERDÖNMEZ (Türkiye), Türklerde Deri Sanatında Süsleme Teknikleri	105-109
Prof. Hande KILIÇARSLAN (Türkiye), Kırşehir'de Nazar İnanışı Bağlamında Kullanılan El Örgüsü Süslemeler	113-117
Assoc. Prof. Dr. Florenca STAFA (Albania)-PhD. Vojsava KUMBULLA (Albania), Aleksandër Xhuvani's Contriution in Pedagogy	119-125
Assoc. Prof. Dr. Maria İANİOGLO (Gagauzya/Moldova)-PhD. Galina MUTAF (Gagauzya/Moldova), Çok Kültürlü Diyalog Bağlamında Padagoğun Yenilikçi Faaliyetinin Özü	127-132
Lec. PhD. Aycel Derya TANAY ÖZTÜRK (Türkiye)-Ress. Assist. İsenbike Asena GÜLENSOY ŞEN (Türkiye), Görsel Sanatlar Eğitiminde Ekolojik Sanat Yaklaşımlarının Yeri	133-138
Prof. Dr. Zoran MATEVSKI (N. Macedonia)-PhD. Dushka MATEVSKA (N. Macedonia), Role of Religion in 21st Century Balkan Societies	141-147
Assoc. Prof. Dr. Hakan KUYUMCU (Türkiye)-Melda Yonca ÖZDEMİR (Türkiye), 1947 Öncesi Urdu Şiirinde Mizah	149-158
Assist. Prof. Dr. Nurcan BAHARGÜLÜ (Türkiye)-Gamze DURMAZ (Türkiye), Konya Sadır Sultan Mezarlığındaki Mezar Taşları	159-164
PhD. Resul TELHAJ (Albania), A Comparative Syntactic Analysis of Interrogative Sentences in Albanian and Turkish	165
Rakhshanda BAYRAMOVA (Azerbaijan), Büyük Ermenistan Hülyası Uğruna Taşnak Ermenileri Tarafından Türk-Müslümanlara Karşı Gerçekleştirilen Guba Soykırımı (Nisan–Mayıs 1918)	167-171

Prof. Dr. Eranda Halluni BILALI (Albania)-Nertila Ljarja HAXHIJA (Albania), Nëpër Hullitë E Edukatës Popullore Së Shqipërisë Mesjetare	175-181
Assist. Prof. Dr. Ahmet AYTAÇ (Türkiye)-Ahmet KUZU (Türkiye), Denizli Acıpayam Yazır Mahallesi Hacı Ömer Ağa Camii Kalem İşlerinde Bitkisel Bezeme	183-192
Lec. Fidan KORALTAL (Türkiye)-Prof. Dr. Hülya KAYNAR (Türkiye), Görsel İşitsel Anlatılarda Motiflerin İletisimsel İşlevi	193-199
Sinem ÇAKAR KİREZ (Türkiye)-Assoc. Prof. M. Hülya ŞANES DOĞRU (Türkiye), 16. Yüzyıl İstanbul'unda Evani Grubu Çini Tabaklarda Üzüm Motifi	201-206
Lec. M. Serpil ALTUN (Türkiye), Sembolden Sensöre: Mezopotamya İkonografisinde Kozalak ve Bandudû Sembollerine Alternatif Bir Yorum	207-210
Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE ALPER (Türkiye), Kavramsal Tekstil Uygulamaları Örneğinde Gazlı Bezle Gazze'yi Okumak	213-217
Assist. Prof. Dr. Manjola XHAFERRI (Albania), Deformation and Destruction of Cultural and Historical Objects in Albania. Case Study City of Tirana	219
Assist. Prof. Dr. Kenan TÜFEKCİ (Türkiye), Türkiye'de Dört El Piyano Alanında Yazılmış Araştırmaların İncelenmesi	221-226
Assist. Prof. Dr. Betül SERBEST YILMAZ (Türkiye), Patchwork (Kırkpare) Estetiği Bağlamında Anadolu Belleği (Feminist Uygulamlar)	227-232
PhD. Elmira ABASOVA (Azerbaijan), Seyid Yəhya Bakuvinin Dini-Fəlsəfi Görüşləri	233-236
Prof. Dr. Qafar JEBİYEV (Azerbaijan)-PhD. Fariz KHALİLLİ (Azerbaijan), Ancient Gabala–A Unique Archaeological City Nominated for the UNESCO World Heritage List	239-244
Assoc. Prof. Dr. Haxhi ADEMİ (Kosova), 80 Years After the Congress of Prizren: the Legitimization of Annexation and Violence Against Albanians	245
Assist. Prof. Dr. Rakela LUNİKU (Albania), Fjalëkrijimet Rastësore (Okazionalizmat) në Medien Shqiptare, si Mundësi të Reja për Pasurimin e Gjuhës Shqipe	247
Assist. Prof. Dr. Sinan TÜFEKCİ (Türkiye), Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Türkiye'de Piyanonun Sosyo-Kültürel Değişimi	249-254
PhD. Oğuljeren HAJIYEVA (Turkmenistan), National Art Traditions in the Modern Architecture of Turkmenistan	255-258
Prof. Hande KILIÇARSLAN (Türkiye), Kırşehir Yöresinde Nazar İnancı ve Uygulama Örnekleri	261-267
Rezarta XHAFERRI (Albania)-Assoc. Prof. Dr. Meleq SHOPI (Albania), The Stylistic Use of Orientalisms in Fatos Kongolit's Prose	269-276
Assist. Prof. Dr. Ufuk ÖREN (Türkiye)-Lec. Servet AKAR (Türkiye), Organik Kökenli Mücevher Taşlarının Geleneksel Kuyumculuk Sanatında Kullanımı	277-282
Assist. Prof. Dr. Sultan SÖKMEN (Türkiye), Çarpana Dokuma Ustası Gülendam Polat	283-288
Aynur ALEKBEROVA (Azerbaijan), Qobustan'da Yeni Texnologiyaların Tətbiqi və Onların Kültür Turizmə Təsiri	289-295
Prof. Serkan İLDEN (Türkiye), Türk Kültür ve Mitolojinde Karga ve Kuzgun Sembolizmi	299-304
PhD. Ornela ÇOKU (Albania), Some Features of Omitted Words, Phrases or Sentences in Translating the Tragedy of "Macbeth" by Noli. A Comparative View Between the Original Text of Shakespeare and the Text Translated by Fan Noli	305-309
Esma Nur YILDIZ (Türkiye)-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Türkiye), Türk Minyatür Sanatına Türk Mitolojisinin Yansıması	311-318
Musa MURSAGULİYEV (Azerbaijan), Archaeological Investigation of the Yovshanlidere Kurganslocated in the Keshikchidagh Area	319-324
Gunay YUSİFZADA (Azerbaijan), The Role of Social Media Jokes and Folk	325-328

Sayings in Virtual Folklore	
Prof. Dr. Şahin Abbas ÇELEBİ (Kirkuk/Iraq)**-Muhammed ÖZTÜRK** (Kirkuk/Iraq), Galip Raûf Kifirli'nin Hayatı ve Eserleri	331-335
Assoc. Prof. Dr. Leyla RUSTAMOVA (Azerbaijan)**-Prof. Dr. Abbas SEYİDOV** (Azerbaijan), Socio-Political Situation in Nakhchivan At the Beginning of the 20th Century	337-340
Assoc. Prof. Dr. Habibe ALİYEVA (Azerbaijan), The Study of Mosque Inscriptions in the Gusar Region of Azerbaijan	341-346
PhD. Denis HİMÇİ (Albania)**-Heldi KODRA** (Albania), Trashëgimia Kulturore Kishtare në Mesjetë në Trojet Arbërore: Rasti i Kishës së Shën Premtes në Lezhë dhe Afresku "Darka e Fundit"	347
Prof. Dr. Alishina Khanisa CHAIDATOVNA (Russia-Tümen), Научное Наследие Предшественников: к 90-Летию Специалиста По Древнеуйгурскому Языку Профессора д. м. Насилова	351-355
Assist. Prof. Dr. Zhuljeta KADILLI (Albania), The Harem as Part of the Urban Development of the City of Elbasan in the Late 19th and Early 20th Centuries, and the Private Quarters in the Bey's Palace	357-362
Berrak KILIÇ (Türkiye)**-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ** (Türkiye), Haluk Uygur'un Türk Fotoğraf Sanatına ve Adana'nın Estetik Gelişimine Katkıları	363-368
Zeynab VALİYEVA (Azerbaijan), Introducing Students to the Past: The Role of Museums in School Partnerships	369-373
Xhena DOKU (Albania), Xhamia Iljaz Bej Miraholli Në Korçë: Një Monument I Trashëgimisë Kulturore Dhe Artistike	375-378
Prof. Dr. Zeynep KÜÇÜKTURAL (Türkiye), Geleneksel Türk Sanatlarımızdan İnce Kâğıt Oymacılığı Kaat'ı Sanatının Farklı Uygulamalar	381-386
Assoc. Prof. Dr. Nedzad MEHMEDOVİC (N. Macedonia)**-Assoc. Prof. Dr. Fatima SALİFOSKA** (N. Macedonia), Settlers From Skopje in the Pazardzhik Kaza (Dobrich) in the Second Half of the 19th Century	387
PhD. Vabona KALEMİ (Albania), The Historical-Linguistic Journey of Patronymics in the Kardhiq Region (Gjirokastra)	389-393
Salim Kadri KERIMI (N. Macedonia), The Turks of the Prespa Region	395-400
Bilkena SELVIA (Albania), Kultura E Mborjes Përmes Kishës Së Rıstozıt: Trashëgımı, Identıtet Dhe Art Bızantın	401-408
Prof. Dr. Bella MUSAYEVA (Azerbaijan), Azerbaijani National Dances as a Reflection of the Moral and Ethical Principles of the Peopl	411-414
PhD. Şehla HALİLLİ (Azerbaijan), Elbasanlı Derviş Osman Sineçak'ın Elyazmalar Enstitünde Bulunan "Gülşen-i İrfan" Eseri	415-417
Gunel PİRGULİYEVA (Azerbaijan), Chiraggala: Historical, Archaeological Research and Restoration-Conservation Analyses	419-422
Konul GULUYEVA (Azerbaijan), Museums Operating in Higher Education Institutions in Azerbaijan and their Interaction With Education	423-429
Prof. Dr. Lütviyye ASGERZADE (Azerbaijan), Balkanlardan Kafkaslara Türkçe	433-440
Assist. Prof. Dr. Oğuzhan KABALCI (Türkiye), Yahyalı (Büyükçakır) Halıları	441-449
PhD. Bendis KRAJA (Albania)**-Mirela SAKEJ** (Albania), Trashëgımıa Osmane Në Banesën Shkodrane Gjatë Shekullıt XIX	451-455
Lec. Mustafa KULA (Türkiye), İşlevselliğin Ötesinde, Moda Nesnesi Olarak Hermes Markasının Çanta Tasarımları	457-461
Hatice Özlem YENİKAYNAK (Türkiye), Konya Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtının Göstergebilim Açısından İncelenmesi	463-468
Nazlı Hilal AYDIN (Türkiye)**-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ** (Türkiye), Veli Paşa Hanı ve Çorum Şehir Müzesi: Yaşayan Tarihin Merkezinde Bir Kültürel Dönüş	471-478
Rafiga GULİYEVA (Azerbaijan), Dünya Muzeylərində Azərbaycan	479-486

İncəsənətinə Aid Metalişləmə Nümunələrinin Bədii Xüsusiyyətləri	
Elife HANTAL (Türkiye), Fotoğraf Sanatımızın Uluslararası Yüzü Reha Bilir	487-492
Sümeyye Eylül YILDIRIM (Türkiye), Dârülmülk Sergi Sarayı'nda "Minyatürden Figüre" İsimli Bir Sergye Dair	493-499
Besa KOZARIA (Albania), The Influence of Folklore on the Works of the Elbasan Writer and Screenwriter Dhimitër Xhuvani	501-504
Assist. Prof. Dr. Ahmet AYTAÇ (Türkiye), Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivleri'nde Geçen Tafta Kumaşı Hakkında Bazı Belgeler	507-513
Yusuf AVŞAR (Türkiye)-Assoc. Prof. M. Hülya ŞANES DOĞRU (Türkiye), Hattat Ali Vasfi İzmidî'nin Taş Üzerindeki Celi Sülüs İzleri	515-519
Dorina DAIU (Albania), Shefqet Daiu, Nga Patriot i Pavarësisë në Shenjestër të Represionit Komunist	521-525
Aida MAMMADOVA (Azerbaijan), Centers of Painted Pottery Production During the Bronze Age in Azerbaijan - Nakhchivan	527-531
Viktoryia MALİARONAK (Belarus), Tourism Clusters of Minsk (Belarus)	533
Elif Burcu ÇARK (Türkiye)-Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE ALPER (Türkiye), Toplumsal Fayda ve Sürdürülebilir Üretim Odaklı El Sanatları Girişimciliği	537-540
PhD. Ramil GULİYEV (Azerbaijan), Türklərdə Pərdə Asmaq Mədəniyyəti: Simvolizmi və Dekor Prinsipləri	541-546
Agim LEKA (Albania), Western Civilization and Education Facing the Ideological Challenge and Integrative Transition	547
Mitra SETAREHSOBH (Iran), Kalemin Mürekkebi, Ruhun Yankısı: Çin ve Japonya'da Kaligrafinin Felsefi Yolculuğu	549-560
Ervis SANÇO (Albania), Post-Communist Albanian Society Between Tradition and Modernity: Population and Ethnic Composition	561-566
Prof. Naile Rengin OYMAN (Türkiye), Burdur Geleneksel Mekikli Dokumalarında "Ajur" (Yalancı Leno) Olarak Adlandırılan Desen Yapıları ve Çeşitleri	569-576
PhD. Leyla HƏSƏNZADƏ (Azerbaijan), Modern Koreya Nəsrində Sosial Transformasiya və Tərcümə Problemləri: Hyon Jin-Geon, Na Do-hyang və İ. Mun Yolun Yaradıcıllığı Əsasında	577-578
Lonora HYSOLLI (Albania), Rreth Një Bashkëjetese Kulturore E Gjuhësore Mes Kolonjarëve Dhe Vllehëve	579-583
Arzu HASANLİ (Azerbaijan), Socialization of Cultural Heritage and its Importance For Society	585-588
Lec. Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN (Türkiye), Modernist Yaklaşımla Heykelimsi Takı Çözümlemeleri	589-593
Prof. Dr. Ayşegül Şükran ÖZ (Türkiye), Ceza Adalet Sisteminde Kültürel Farklılıklara Yanıt: Sınırlılıklar ve Fırsatlar	597-600
Assoc. Prof. İ. M. V. Noyan GÜVEN (Türkiye), Taşın Zamanı, Zamanın Taşı: Prof. Dr. Mutluhan Taş'ın Sanatında Biçim–Öz İlişkisi ve Ontolojisi	6001-603
Assist. Prof. Dr. Saadet ALIYEVA (Azerbaijan), Cultural Continuity and Archaeological Evolution at the Damjili Cave Camp	605-609
Ceyhun İSMAYILOV (Azerbaijan), Avrupa Resim Sanatında Azerbaycan'ın Önemli Orta Çağ Devlet Adamlarının Portreleri	611-615
Xhensıla LAZI (Albania), Cultural Identity and the Role of Students in Folkloric Heritage	617-622
Assist. Prof. Dr. Elvira LUMI (Albania)-PhD. Lediona LUMI (Albania), Oxidental Ideas of Frasheri Brothers	625-630
Assist. Prof. Dr. Abdullah GÜMÜŞ (Türkiye), Hiperrealist Heykel Sanatında Gerçeklik ve Estetik Arasında Diyalektik Bir İlişki: Malzeme, Algı ve Kültürel Temsiller Üzerine Kavramsal Bir İnceleme	631-636

Phd. Florinka GJEVORİ (Albania), Religious Coexistence and Harmony, a Historical Value of Elbasan (Albania)	637-642
Faig NASİBOV (Azerbaijan), Ancient Archaeological Heritage Sites of Absheron	643-649
Selda ERDELİĞ CİĞER (Türkiye)-Serpil ERDELİĞ DEMİRBAŞ (Türkiye), Anamur Bahşiş Köylerinde Yörük Kültürü Bağlamında Kesene Geleneği Üzerine Bir İnceleme	651-657
Neslihan NACAR (Türkiye), Kılıç Arslan Anıtı'nın Göstergebilim Açısından İncelenmesi	659-664
Assoc. Prof. Dr. Djalalitdin MİRZAEV (Uzbekistan)-Sherzod TURAEV (Uzbekistan), B.Kh. Karmysheva's First Expedition to Southern Uzbekistan	667-673
PhD. Gülara YENİSEY (Türkiye), Türk Tasavvuf Geleneğinin Kaynağı ve Yayılma Alanları	675-678
Esma Nur YILDIZ (Türkiye)-Assoc. Prof. Dr. Ali Ertuğrul KÜPELİ (Türkiye), Depremden Etkilenen Öğrencilerin Uzaktan Eğitim Şeklinde Almış Oldukları Ana Sanat Atölye Derslerine İlişkin Görüşlerinin Değerlendirilmesi	679-686
Lutfije BEJTJA (Albania)-Assoc. Prof. Dr. Meleq SHOPI (Albania), A Cross-Linguistic Analysis of Anthroponymic Idioms: Exploring Cultural Nuances in English and Albanian Phraseology	687-692
Lec. Esra KOCAMAN DİVANOĞLU (Türkiye), Unutulmaya Yüz Tutmuş Bir Gelenek: Ladik'te Kolan Dokumacılığı	693-696
Eleni KOCAQI (Albania), Folklori I Vllehëve Një Qasje Etnokulturore I të Kaluarës Me Të Sotmen	697-702
Türk Sanatları Sergisi	703-717
Etkinlik fotoğrafları	718-724

SUNUŞ

Sanat, kültür ve toplumsal anlamda her şeyi ifade eden, içinde maddi ve manevi değerleri, yeme, içme, yaşam kültürü, tarihsel arkeoloji, dil ve antropolojik değerleri kapsayan kültürel miras ve bunun korunması oldukça önemlidir.

Balkanlardan, Kafkasya'ya, Anadolu'dan Türkistan coğrafyasına kadar oldukça geniş arazilerde yüzyıllardır ortak kültürel ve tarihi mirasa sahip insanlar yaşamaktadır. Arnavutluk ve Türkiye'nin ortak bir tarihi vardır. Gazi Mustafa Kemal Atatürk Arnavutluk'un kuruluş yıllarında büyük destek vermiştir. Biz Türkler Arnavutları kardeşimiz olarak görmekteyiz.

İşte bu ortak tarihi ve kültürel mirası anlamak amacıyla düzenlenen ve gelenekli hale gelen bu kongre daha önceleri iş birliği yaptığımız dost ve kardeş ülkelerin ilgili kurumlarının da katkılarıyla bu yıl dost ve kardeş bir ülke olan Arnavutluk'ta gerçekleştirilecektir.

Balkan coğrafyası enteresan topraklardır. Sıcak denizlere inme isteğinde olan tüm devletler Balkanlarda hak iddia etmeye çalışmıştır. Balkanlarda savaş, gözyaşı ve üzücü olaylar yaşanmıştır. Arnavutlar, Makedonlar ve Türkler hep sıcak kardeşlik içerisinde olmuşlardır.

Türkiye, Balkanların ayrılmaz bir parçasıdır. Balkanlar ile ülkemiz arasındaki ilişkileri, kökleri geçmişteki ortak değerlerimize dayanan komşuluk, dostluk ve bazılarıyla müttefiklik bağlarından güç alan bir bütün olarak tanımlamak mümkündür. Balkanlarda barış ve istikrar ortamının korunması, Türkiye dış politikasının öncelikleri arasında yer almaktadır. Balkanlarda bölgesel işbirliğini geliştirmek önemlidir. Umarım bu kongre Balkanlara ve dünyaya barışın, kardeşliğin gelmesi için katkı sağlar.

Bu çalışmaların değerinin tarih içerisinde daha da iyi anlaşılacağına ise inancım tamdır. Bu kongrelere bu güne kadar emek verenler, büyük bir amaca da hizmet etmişlerdir.

Bu etkinlikler her yıl alanında çok değerli bir akademisyene armağan olarak hazırlanmaktadır. İlk olarak merhum Oktay ASLANAPA hocamıza ilk armağandı. Sonra merhum Prof. Dr. Örcün BARIŞTA'ya, merhum Latif KERİMOV'a ve daha nicelerine. Bu kongre ise Selçuk Üniversitesi'ne uzun yıllar hizmet etmiş ve şimdi mezun olduğu okulunda görev yapan ve 21. yüzyılın efsane heykeltraşlarından Prof. Dr. Mutluhan TAŞ'a bir ahde vefa anlayışıyla armağan olarak hazırlanmıştır. Prof. Dr. Mutluhan TAŞ Selçuklu Sultanları Heykel projesi ile gönüllere bir kez daha kazınmıştır.

Bu etkinlikte ağırlığı Azerbaycan başta olmak üzere, İtalya, K. Makedonya, Özbekistan, Kosova, Rusya, Arnavutluk, Gagauzya, Irak, Belarus, İran gibi yaklaşık 11-12 ülkeden ve Türkiye'den çok değişik üniversitelerden katılımcılar dahildir.

Prof. Dr. Rubin ZEMON, Akademik Naile VELİHANLI, Prof. Dr. Ertegin SALAMZADE, Prof. Dr. Qafar JEBİYEV, Prof. Dr. Şikar QASIMOV, Prof. Dr. Sergey ZAHARI, Dr. Fariz HALİLLİ, Prof. Dr. Zoran MATEVSKİ, Doç. Dr. Meleq SHOPI, Doç. Dr. Habibe ALİYEVA ve Aleksandër Xhuvani Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Elvira FETAHU'ya teşekkür ederim.

Dr. Ahmet AYTAÇ
Kongre Başkanı ve Sergi Küratörü

AÇILIŞ OTURUMU (OPENING SESSION) A SALONU (A HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Rubin ZEMON-Assist. Prof. Dr. Elvira LUMI

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/wry-qpvu-ews

11.00-11.15	**Assist. Prof. Dr. Ahmet AYTAÇ (Türkiye),** Hayatı ve Bilimsel Yönü İle Prof. Dr. Mutluhan TAŞ
11.15-11.30	**Assoc. Prof. Dr. Meleq SHOPI (Albania)-Denada ÇİPİ (Albania),** Turkisms in S.E. Mann's Dictionary, Overview of Linguistic Contacts Between Languages
11.30-11.45	**Prof. Dr. Rubin ZEMON (N. Macedonia),** The Culture of Memories Between the Balkans and Türkiye
11.45-12.00	**Prof. Dr. Qafar JEBİYEV (Azerbaijan)-Prof. Dr. Luigi SCRINZI (Italy)-PhD. Fariz KHALİLLİ (Azerbaijan)-Maleyka HUSEYNOVA (Azerbaijan),** MIM – The International Master School of Cultural Heritage as an Integrative Educational Model
12.00-12.30	*ARA (BREAK TIME)*

1. OTURUM (1. SESSION) A SALONU (A HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Şikar QASIMOV-PhD. Vabona KALEMI

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/wry-qpvu-ews

12.30-12.45	**Prof. Dr. Şikar QASIMOV (Azerbaijan),** Azerbaycan Halk Cumhuriyeti, Edebi, Sanatsal ve Sosyo-Politik Kurumların Faaliyetleri İçin Geniş Koşullar Yaratmıştır
12.45-13.00	**Assoc. Prof. Dr. Ardian LAMI (Albania),** Via Egnatia Through Time: From Roman Road to Heritage Corridor
13.00-13.15	**Assist. Prof. Dr. Ahmet AYTAÇ (Türkiye),** About Art in the Turkic World
13.15-13.30	**PhD. Entela MUÇO (Albania),** Islamic Education Part of Albanian Secular and National Education Based on the Documents Albanian State Archives
13.30-13.45	**Mahbara ABBASOVA (Azerbaijan),** Elchin Aslanov's Creative Path: Researcher and Artist of National Culture
13.45-14.00	*TARTIŞMA (CONCLUSION)*

2. OTURUM (2. SESSION) B SALONU (B HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Abbas SEYİDOV-PhD. Denis HİMÇİ

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/dfp-faiq-dhg

12.45-13.00	**Assoc. Prof. Dr. Gunel SEYİDAHMADLİ (Azerbaijan),** The Semantics and Aesthetics of the Tree of Life Symbol on Azerbaijani Tombstones
13.00-13.15	**Assoc. Prof. Dr. Aybəniz RƏHİMOVA (Azerbaijan),** AMEA Məhəmməd Füzuli Adına Əl Yazmalar İnstitutunda Saxlanan Hekayətlər
13.15-13.30	**PhD. Valbona KALO (Albania),** Heroic Archetypes across Borders: The Kreshnik and the Warrior Tradition in Albanian, Balkan, and Turkic Epics
13.30-13.45	**Lec. Canan ERDÖNMEZ (Türkiye),** Türklerde Deri Sanatında Süsleme Teknikleri
13.45-14.00	*TARTIŞMA (CONCLUSION)*

3. OTURUM (3. SESSION) C SALONU (C HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Hülya KAYNAR-Assist. Prof. Dr. Rakela LUNİKU

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/vta-vikb-thu

12.30-12.45 **Prof. Hande KILIÇARSLAN (Türkiye),** Kırşehir'de Nazar İnanışı Bağlamında Kullanılan El Örgüsü Süslemeler

12.45-13.00 **Assoc. Prof. Dr. Florenca STAFA (Albania)-PhD. Vojsava KUMBULLA (Albania),** Aleksandër Xhuvani's Contriution in Pedagogy

13.00-13.15 **Assoc. Prof. Dr. Maria İANİOGLO (Gagauzya/Moldova)-PhD. Galina MUTAF (Gagauzya/Moldova),** Çok Kültürlü Diyalog Bağlamında Padagoğun Yenilikçi Faaliyetinin Özü

13.15-13.30 **Lec. PhD. Aycel Derya TANAY ÖZTÜRK (Türkiye)-Ress. Assist. İsenbike Asena GÜLENSOY ŞEN (Türkiye),** Görsel Sanatlar Eğitiminde Ekolojik Sanat Yaklaşımlarının Yeri

13.30-13.45 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

4. OTURUM (4. SESSION) A SALONU (A HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Zoran MATEVSKI

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/wry-qpvu-ews

14.00-14.15 **Prof. Dr. Zoran MATEVSKI (N. Macedonia)-PhD. Dushka MATEVSKA (N. Macedonia),** Role of Religion in 21st Century Balkan Societies

14.15-14.30 **Assoc. Prof. Dr. Hakan KUYUMCU (Türkiye)-Melda Yonca ÖZDEMİR (Türkiye),** 1947 Öncesi Urdu Şiirinde Mizah

14.30-14.45 **Assist. Prof. Dr. Nurcan BAHARGÜLÜ (Türkiye)-Gamze DURMAZ (Türkiye),** Konya Sadır Sultan Mezarlığındaki Mezar Taşları

14.45-15.00 **PhD. Resul TELHAJ (Albania),** *A Comparative Syntactic Analysis of Interrogative Sentences in Albanian and Turkish*

15.00-15.15 **Rakhshanda BAYRAMOVA (Azerbaijan),** Büyük Ermenistan Hülyası Uğruna Taşnak Ermenileri Tarafından Türk-Müslümanlara Karşı Gerçekleştirilen Guba Soykırımı (Nisan–Mayıs 1918)

15.15-15.30 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

5. OTURUM (5. SESSION) B SALONU (B HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assoc. Prof. Dr. Haxhi ADEMİ-PhD. Fariz KHALİLLİ

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/dfp-faiq-dhg

14.00-14.15 **Prof. Dr. Eranda Halluni BILALI (Albania)-Nertila Ljarja HAXHIJA (Albania),** Nëpër Hullitë E Edukatës Popullore Së Shqipërisë Mesjetare

14.15-14.30 **Assist. Prof. Dr. Ahmet AYTAÇ (Türkiye)-Ahmet KUZU (Türkiye),** Denizli Acıpayam Yazır Mahallesi Hacı Ömer Ağa Camii Kalem İşlerinde Bitkisel Bezeme

14.30-14.45 **Lec. Fidan KORALTAL (Türkiye)-Prof. Dr. Hülya KAYNAR (Türkiye),** Görsel İşitsel Anlatılarda Motiflerin İletisimsel İşlevi

14.45-15.00 **Sinem ÇAKAR KİREZ (Türkiye)-Assoc. Prof. M. Hülya ŞANES DOĞRU (Türkiye),** 16. Yüzyıl İstanbul'unda Evani Grubu Çini Tabaklarda Üzüm Motifi

15.00-15.15 **Lec. M. Serpil ALTUN (Türkiye),** Sembolden Sensöre: Mezopotamya

İkonografisinde Kozalak ve Bandudû Sembollerine Alternatif Bir Yorum

15.15-15.30 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

6. OTURUM (6. SESSION) C SALONU (C HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE ALPER-Assist. Prof. Dr. Zhuljeta KADILLI

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/vta-vikb-thu

14.00-14.15 **Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE ALPER (Türkiye),** Kavramsal Tekstil Uygulamaları Örneğinde Gazlı Bezle Gazze'yi Okumak

14.15-14.30 **Assist. Prof. Dr. Manjola XHAFERRI (Albania),** Deformation and Destruction of Cultural and Historical Objects in Albania. Case Study City of Tirana

14.30-14.45 **Assist. Prof. Dr. Kenan TÜFEKCİ (Türkiye),** Türkiye'de Dört El Piyano Konusunda Yazılmış Araştırmaların İncelenmesi

14.45-15.00 **Assist. Prof. Dr. Betül SERBEST YILMAZ (Türkiye),** Patchwork (Kırkpare) Estetiği Bağlamında Anadolu Belleği (Feminist Uygulamlar)

15.00-15.15 **PhD. Elmira ABASOVA (Azerbaijan),** Seyid Yəhya Bakuvinin Dini-Fəlsəfi Görüşləri

15.15-15.30 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

7. OTURUM (7. SESSION) A SALONU (A HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Qafar JEBİYEV-PhD. Leyla HƏSƏNZADƏ

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/wry-qpvu-ews

15.30-15.45 **Prof. Dr. Qafar JEBİYEV (Azerbaijan)-PhD. Fariz KHALİLLİ (Azerbaijan),** Ancient Gabala–A Unique Archaeological City Nominated for the UNESCO World Heritage List

15.45-16.00 **Assoc. Prof. Dr. Haxhi ADEMİ (Kosova),** 80 Years After the Congress of Prizren: the Legitimization of Annexation and Violence Against Albanians

16.00-16.15 **Assist. Prof. Dr. Rakela LUNİKU (Albania),** Fjalëkrijimet Rastësore (Okazionalizmat) në Medien Shqiptare, si Mundësi të Reja për Pasurimin e Gjuhës Shqipe

16.15-16.30 **Assist. Prof. Dr. Sinan TÜFEKCİ (Türkiye),** Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Türkiye'de Piyanonun Sosyo-Kültürel Değişimi

16.30-16.45 **PhD. Oğuljeren HAJIYEVA (Turkmenistan),** National Art Traditions in the Modern Architecture of Turkmenistan

16.45-17.00 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

8. OTURUM (8. SESSION) B SALONU (B HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Hande KILIÇARSLAN-PhD. Lediona LUMI

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/dfp-faiq-dhg

15.30-15.45 **Prof. Hande KILIÇARSLAN (Türkiye),** Kırşehir Yöresinde Nazar İnancı ve Uygulama Örnekleri

15.45-16.00 **Rezarta XHAFERRI (Albania)-Assoc. Prof. Dr. Meleq SHOPI (Albania),** The Stylistic Use of Orientalisms in Fatos Kongolit's Prose

16.00-16.15 **Assist. Prof. Dr. Ufuk ÖREN (Türkiye)-Lec. Servet AKAR (Türkiye),** Organik Kökenli Mücevher Taşlarının Geleneksel Kuyumculuk Sanatında Kullanımı

16.15-16.30 **Assist. Prof. Dr. Sultan SÖKMEN (Türkiye),** Çarpana Dokuma Ustası Gülendam Polat

16.30-16.45 **Aynur ALEKBEROVA (Azerbaijan),** Qobustan'da Yeni Texnologiyaların Tətbiqi və Onların Kültür Turizmə Təsiri

16.45-17.00 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

9. OTURUM (9. SESSION) C SALONU (C HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Serkan İLDEN-PhD. Ornela ÇOKU

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/vta-vikb-thu

15.30-15.45 **Prof. Serkan İLDEN (Türkiye),** Türk Kültür ve Mitolojinde Karga ve Kuzgun Sembolizmi

15.45-16.00 **PhD. Ornela ÇOKU (Albania),** Some Features of Omitted Words, Phrases or Sentences in Translating the Tragedy of "Macbeth" by Noli. A Comparative View Between the Original Text of Shakespeare and the Text Translated by Fan Noli

16.00-16.15 **Esma Nur YILDIZ (Türkiye)-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Türkiye),** Türk Minyatür Sanatına Türk Mitolojisinin Yansıması

16.15-16.30 **Musa MURSAGULİYEV (Azerbaijan),** Archaeological Investigation of the Yovshanlidere Kurganslocated in the Keshikchidagh Area

16.30-16.45 **Gunay YUSİFZADA (Azerbaijan),** The Role of Social Media Jokes and Folk Sayings in Virtual Folklore

16.45-17.00 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

10. OTURUM (10. SESSION) A SALONU (A HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Şahin Abbas ÇELEBİ-PhD. Şehla HALİLLİ

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/wry-qpvu-ews

17.00-17.15 **Prof. Dr. Şahin Abbas ÇELEBİ (Kirkuk/Iraq)-Muhammed ÖZTÜRK (Kirkuk/Iraq),** Galip Raûf Kifirli'nin Hayatı ve Eserleri

17.15-17.30 **Assoc. Prof. Dr. Leyla RUSTAMOVA (Azerbaijan)-Prof. Dr. Abbas SEYİDOV (Azerbaijan),** Socio-Political Situation in Nakhchivan At the Beginning of the 20th Century

17.30-17.45 **Assoc. Prof. Dr. Habibe ALİYEVA (Azerbaijan),** The Study of Mosque Inscriptions in the Gusar Region of Azerbaijan

17.45-18.00 **PhD. Denis HİMÇİ (Albania)-Heldi KODRA (Albania),** Trashëgimia Kulturore Kishtare në Mesjetë në Trojet Arbërore: Rasti i Kishës së Shën Premtes në Lezhë dhe Afresku "Darka e Fundit"

18.00-18.15 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

11. OTURUM (11. SESSION) B SALONU (B HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assoc. Prof. Dr. Meleq SHOPI-PhD. Elmira ABASOVA

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/dfp-faiq-dhg

17.00-17.15 **Prof. Dr. Alishina Khanisa CHAIDATOVNA (Russia-Tümen),** Научное Наследие Предшественников: к 90-Летию Специалиста По

Древнеуйгурскому Языку Профессора д. м. Насилова

17.15-17.30 **Assist. Prof. Dr. Zhuljeta KADILLI (Albania),** The Harem as Part of the Urban Development of the City of Elbasan in the Late 19th and Early 20th Centuries, and the Private Quarters in the Bey's Palace

17.30-17.45 **Berrak KILIÇ (Türkiye)-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Türkiye),** Haluk Uygur'un Türk Fotoğraf Sanatına ve Adana'nın Estetik Gelişimine Katkıları

17.45-18.00 **Zeynab VALİYEVA (Azerbaijan),** Introducing Students to the Past: The Role of Museums in School Partnerships

18.00-18.15 **Xhena DOKU (Albania),** Xhamia Iljaz Bej Miraholli Në Korçë: Një Monument I Trashëgimisë Kulturore Dhe Artistike

18.15-18.30 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

12. OTURUM (12. SESSION) C SALONU (C HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Zeynep KÜÇÜKTURAL-Assist. Prof. Dr. Ufuk ÖREN

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/vta-vikb-thu

17.00-17.15 **Prof. Dr. Zeynep KÜÇÜKTURAL (Türkiye),** Geleneksel Türk Sanatlarımızdan İnce Kâğıt Oymacılığı Kaat'ı Sanatının Farklı Uygulamaları

17.15-17.30 **Assoc. Prof. Dr. Nedzad MEHMEDOVİC (N. Macedonia)-Assoc. Prof. Dr. Fatima SALİFOSKA (N. Macedonia),** Settlers From Skopje in the Pazardzhik Kaza (Dobrich) in the Second Half of the 19th Century

17.30-17.45 **PhD. Vabona KALEMİ (Albania),** The Historical-Linguistic Journey of Patronymics in the Kardhiq Region (Gjirokastra)

17.45-18.00 **Salim Kadri KERIMI (N. Macedonia),** The Turks of the Prespa Region

18.00-18.15 **Bilkena SELVIA (Albania),** Kultura E Mborjes Përmes Kishës Së Ristozit: Trashëgimi, Identitet Dhe Art Bizantin

18.15-18.30 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

21 Ekim (October) 2025

13. OTURUM (13. SESSION) A SALONU (A HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assoc. Prof. Dr. Aybəniz RƏHİMOVA-PhD. Vabona KALEMİ

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/wry-qpvu-ews

09.00-09.15 **Prof. Dr. Bella MUSAYEVA (Azerbaijan),** Azerbaijani National Dances as a Reflection of the Moral and Ethical Principles of the People

09.15-09.30 **PhD. Şehla HALİLLİ (Azerbaijan),** Elbasanlı Derviş Osman Sineçak'ın Elyazmalar Enstitünde Bulunan "Gülşen-i İrfan" Eseri

09.30-09.45 **Gunel PİRGULİYEVA (Azerbaijan),** Chiraggala: Historical, Archaeological Research and Restoration-Conservation Analyses

09.45-10.00 **Konul GULUYEVA (Azerbaijan),** Museums Operating in Higher Education Institutions in Azerbaijan and their Interaction With Education

10.00-10.15 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

14. OTURUM (14. SESSION) B SALONU (B HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Lütviyye ASGERZADE-Assist. Prof. Dr. Manjola XHAFERRI

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/dfp-faiq-dhg

09.00-09.15 **Prof. Dr. Lütviyye ASGERZADE (Azerbaijan),** Balkanlardan Kafkaslara Türkçe
09.15-09.30 **Assist. Prof. Dr. Oğuzhan KABALCI (Türkiye),** Yahyalı (Büyükçakır) Halıları
09.30-09.45 **PhD. Bendis KRAJA (Albania)-Mirela SAKEJ (Albania),** Trashëgimia Osmane Në Banesën Shkodrane Gjatë Shekullit XIX
09.45-10.00 **Lec. Mustafa KULA (Türkiye),** İşlevselliğin Ötesinde, Moda Nesnesi Olarak Hermes Markasının Çanta Tasarımları
10.00-10.15 **Hatice Özlem YENİKAYNAK (Türkiye),** Konya Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtının Göstergebilim Açısından İncelenmesi
10.15-10.30 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

15. OTURUM (15. SESSION) C SALONU (C HOLL)
Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Mutluhan TAŞ-Assoc. Prof. Dr. Leyla RUSTAMOVA
Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/vta-vikb-thu

09.00-09.15 **Nazlı Hilal AYDIN (Türkiye)-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Türkiye),** Veli Paşa Hanı ve Çorum Şehir Müzesi: Yaşayan Tarihin Merkezinde Bir Kültürel Dönüşüm
09.15-09.30 **Rafiga GULİYEVA (Azerbaijan),** Dünya Muzeylərində Azərbaycan İncəsənətinə Aid Metalişləmə Nümunələrinin Bədii Xüsusiyyətləri
09.30-09.45 **Elife HANTAL (Türkiye),** Fotoğraf Sanatımızın Uluslararası Yüzü Reha Bilir
09.45-10.00 **Sümeyye Eylül YILDIRIM (Türkiye),** Dârülmülk Sergi Sarayı'nda "Minyatürden Figüre" İsimli Bir Sergye Dair
10.00-10.15 **Besa KOZARIA (Albania),** The Influence of Folklore on the Works of the Elbasan Writer and Screenwriter Dhimitër Xhuvani
10.15-10.30 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

16. OTURUM (16. SESSION) A SALONU (A HOLL)
Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assist. Prof. Dr. Ahmet AYTAÇ-Dorina DAIU
Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/wry-qpvu-ews

10.30-10.45 **Assist. Prof. Dr. Ahmet AYTAÇ (Türkiye),** Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivleri'nde Geçen Tafta Kumaşı Hakkında Bazı Belgeler
10.45-11.00 **Yusuf AVŞAR (Türkiye)-Assoc. Prof. M. Hülya ŞANES DOĞRU (Türkiye),** Hattat Ali Vasfi İzmidî'nin Taş Üzerindeki Celi Sülüs İzleri
11.00-11.15 **Dorina DAIU (Albania),** Shefqet Daiu, Nga Patriot i Pavarësisë në Shenjestër të Represionit Komunist
11.15-11.30 **Aida MAMMADOVA (Azerbaijan),** Centers of Painted Pottery Production During the Bronze Age in Azerbaijan - Nakhchivan
11.30-11.45 **Viktoryia MALİARONAK (Belarus),** Tourism Clusters of Minsk (Belarus)
11.45-12.00 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*
12.00-12.30 *ARA (BREAK TIME)*

17. OTURUM (17. SESSION) B SALONU (B HOLL)
Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Eranda Halluni BILALI-Assoc. Prof. Dr. Florenca STAFA
Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/dfp-faiq-dhg

10.30-10.45 **Elif Burcu ÇARK (Türkiye)-Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE ALPER**

(Türkiye), Toplumsal Fayda ve Sürdürülebilir Üretim Odaklı El Sanatları Girişimciliği

10.45-11.00 **PhD. Ramil GULİYEV (Azerbaijan),** Türklərdə Pərdə Asmaq Mədəniyyəti: Simvolizmi və Dekor Prinsipləri

11.00-11.15 **Agim LEKA (Albania),** Western Civilization and Education Facing the Ideological Challenge and Integrative Transition

11.15-11.30 **Mitra SETAREHSOBH (Iran),** Kalemin Mürekkebi, Ruhun Yankısı: Çin ve Japonya'da Kaligrafinin Felsefi Yolculuğu

11.30-11.45 **Ervis SANÇO (Albania),** Post-Communist Albanian Society Between Tradition and Modernity: Population and Ethnic Composition

11.45-12.00 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

12.00-12.30 *ARA (BREAK TIME)*

18. OTURUM (18. SESSION) C SALONU (C HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assoc. Prof. Dr. Habibe ALİYEVA-Assoc. Prof. Dr. Djalalitdin MİRZAEV

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/vta-vikb-thu

10.30-10.45 **Prof. Naile Rengin OYMAN (Türkiye),** Burdur Geleneksel Mekikli Dokumalarında "Ajur" (Yalancı Leno) Olarak Adlandırılan Desen Yapıları ve Çeşitleri

10.45-11.00 **PhD. Leyla HƏSƏNZADƏ (Azerbaijan),** Modern Koreya Nəsrində Sosial Transformasiya və Tərcümə Problemləri: Hyon Jin-Geon, Na Do-hyang və İ. Mun Yolun Yaradıcıllığı Əsasında

11.00-11.15 **Lonora HYSOLLI (Albania),** Rreth Një Bashkëjetese Kulturore E Gjuhësore Mes Kolonjarëve Dhe Vllehëve

11.15-11.30 **Arzu HASANLİ (Azerbaijan),** Socialization of Cultural Heritage and its Importance For Society

11.30-11.45 **Lec. Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN (Türkiye),** Modernist Yaklaşımla Heykelimsi Takı Çözümlemeleri

11.45-12.00 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

12.00-12.30 *ARA (BREAK TIME)*

19. OTURUM (19. SESSION) A SALONU (A HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Ayşegül Şükran ÖZ-PhD. Bendis KRAJA

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/wry-qpvu-ews

12.30-12.45 **Prof. Dr. Ayşegül Şükran ÖZ (Türkiye),** Ceza Adalet Sisteminde Kültürel Farklılıklara Yanıt: Sınırlılıklar ve Fırsatlar

12.45-13.00 **Assoc. Prof. İ. M. V. Noyan GÜVEN (Türkiye),** Taşın Zamanı, Zamanın Taşı: Prof. Dr. Mutluhan Taş'ın Sanatında Biçim–Öz İlişkisi ve Ontolojisi

13.00-13.15 **Assist. Prof. Dr. Saadet ALIYEVA (Azerbaijan),** Cultural Continuity and Archaeological Evolution at the Damjili Cave Camp

13.15-13.30 **Ceyhun İSMAYILOV (Azerbaijan),** Avrupa Resim Sanatında Azerbaycan'ın Önemli Orta Çağ Devlet Adamlarının Portreleri

13.30-13.45 **Xhensıla LAZI (Albania),** Cultural Identity and the Role of Students in Folkloric Heritage

13.45-14.00 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

20. OTURUM (20. SESSION) B SALONU (B HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assoc. Prof. M. Hülya ŞANES DOĞRU-Phd. Florinka GJEVORİ

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/dfp-faiq-dhg

12.30-12.45 **Assist. Prof. Dr. Elvira LUMI (Albania)-PhD. Lediona LUMI (Albania),** Oxidental Ideas of Frasheri Brothers

12.45-13.00 **Assist. Prof. Dr. Abdullah GÜMÜŞ (Türkiye),** Hiperrealist Heykel Sanatında Gerçeklik ve Estetik Arasında Diyalektik Bir İlişki: Malzeme, Algı ve Kültürel Temsiller Üzerine Kavramsal Bir İnceleme

13.00-13.15 **Phd. Florinka GJEVORİ (Albania),** Religious Coexistence and Harmony, a Historical Value of Elbasan (Albania)

13.15-13.30 **Faig NASİBOV (Azerbaijan),** Ancient Archaeological Heritage Sites of Absheron

13.30-13.45 **Selda ERDELİĞ CİĞER (Türkiye)-Serpil ERDELİĞ DEMİRBAŞ (Türkiye),** Anamur Bahşiş Köylerinde Yörük Kültürü Bağlamında Kesene Geleneği Üzerine Bir İnceleme

13.45-14.00 **Neslihan NACAR (Türkiye),** Kılıç Arslan Anıtı'nın Göstergebilim Açısından İncelenmesi

14.00-14.15 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

21. OTURUM (21. SESSION) C SALONU (C HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assoc. Prof. Dr. Ardian LAMI-Assist. Prof. Dr. Saadet ALIYEVA

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
https://meet.google.com/vta-vikb-thu

12.30-12.45 **Assoc. Prof. Dr. Djalalitdin MİRZAEV (Uzbekistan)-Sherzod TURAEV (Uzbekistan),** B.Kh. Karmysheva's First Expedition to Southern Uzbekistan

12.45-13.00 **PhD. Gülara YENİSEY (Türkiye),** Türk Tasavvuf Geleneğinin Kaynağı ve Yayılma Alanları

13.00-13.15 **Esma Nur YILDIZ (Türkiye)-Assoc. Prof. Dr. Ali Ertuğrul KÜPELİ (Türkiye),** Depremden Etkilenen Öğrencilerin Uzaktan Eğitim Şeklinde Almış Oldukları Ana Sanat Atölye Derslerine İlişkin Görüşlerinin Değerlendirilmesi

13.15-13.30 **Lutfije BEJTJA (Albania)-Assoc. Prof. Dr. Meleq SHOPI (Albania),** A Cross-Linguistic Analysis of Anthroponymic Idioms: Exploring Cultural Nuances in English and Albanian Phraseology

13.30-13.45 **Lec. Esra KOCAMAN DİVANOĞLU (Türkiye),** Unutulmaya Yüz Tutmuş Bir Gelenek: Ladik'te Kolan Dokumacılığı

14.00-14.15 **Eleni KOCAQI (Albania),** Folklori I Vllehëve Një Qasje Etnokulturorel të Kaluarës Me Të Sotmen

14.15-14.30 *TARTIŞMA (CONCLUSION)*

AÇILIŞ OTURUMU (OPENING SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Rubin ZEMON-Assist. Prof. Dr. Elvira LUMI

HAYATI ve BİLİMSEL YÖNÜ ile Prof. Dr. MUTLUHAN TAŞ

Ahmet AYTAÇ*

ABSTRACT

Born in Almelo, the Netherlands, in 1973, Mutluhan Taş graduated from the Department of Art Education at Gazi University, Faculty of Education, in 1994. Between 1994 and 1998, he worked as an Art Teacher in secondary schools affiliated with the Ministry of National Education. In 1998, he was appointed a Research Assistant to the Department of Art Education at Selçuk University, Faculty of Education. He completed his Master's degree in 2001 and his PhD in 2010 with a thesis titled "Reflections of Sufi Movements Prevailing in Anatolia in the 13th Century on Contemporary Turkish Painting after 1980" at the same university, earning the title of "Doctor of Science." In 2010, he was appointed Assistant Professor to the Department of Sculpture at Selçuk University, Faculty of Fine Arts. He was appointed Associate Professor in 2014 and Professor in 2020. Having spent 31 years in his profession, the academic/artist has trained hundreds of undergraduate and graduate students to date.

This study examines Prof. Dr. Mutluhan Taş's life in the context of his contributions to the worlds of science and art.

Taş holds the distinction of being one of the first representatives to reinterpret Turkish-Islamic philosophy, as well as the traditional arts of Ebru (marbling) and painting, with an interdisciplinary approach. He is also one of the first sculptors in Turkey to practice hyperrealistic silicone sculpture. Between 2019 and 2023, Taş served as a scientific committee member and practicing sculptor in the resurfacing project of the Seljuk Sultans of Turkey. He is the only academic sculptor in Turkey specializing in this interdisciplinary approach and resurfacing. Having participated in 15 solo painting and sculpture exhibitions and hundreds of national and international group exhibitions to date, the artist has over 400 sculptures and paintings in museums and city squares.

Keywords: Mutluhan Taş, Sculpture, Painting, Hyperrealist Sculpture, Positive Identification

---

GİRİŞ

1973 Hollanda/ Almelo' da doğan Mutluhan Taş, 1994 Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü'nden mezun oldu.

Fotoğraf: 1.

1994-1998 yılları arasında Millî Eğitim Bakanlığına bağlı orta dereceli okullarda Resim-İş Öğretmeni olarak çalıştı.

Fotoğraf: 2.

1998 Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü'ne Araştırma Görevlisi olarak atandı. Aynı Üniversite'nin Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi AnabilimDalı'nda;2001'de Yüksek lisansını, 2010'da "XIII. Yüzyılda Anadolu'da Hâkim Olan Tasavvuf Hareketlerinin 1980 sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları" konulu tezle doktorasını tamamlayıp "Bilim Doktoru" unvanını aldı.2010 Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümüne Yrd. Doç. Dr. Unvanıyla Öğretim Üyesi olarak atandı.2014 yılında Doçent, 2020 Yılında Profesör olarak atandı.

Fotoğraf: 3.

Mesleğinde 31 yılı geride bırakan akademisyen/sanatçı, bugüne kadar lisans/lisansüstü yüzlerce öğrenci yetiştirdi.

Fotoğraf: 4.

Bu çalışmada Prof. Dr. Mutluhan TAŞ'ın hayatı, bilim ve sanat dünyasına yapmış olduğu katkılar bağlamında ele alınmıştır.

Taş, Türk-İslâm felsefesinin yanı sıra gelenekli sanatlarımızdan Ebrû ile resim sanatını disiplinler arası yaklaşımla yeniden yorumlayan ilk temsilcilerden biri olma özelliğine sahiptir. Ayrıca, Türkiye'de hiperrealist silikon heykel sanatını da ilk uygulayan heykeltıraşlardan biridir. 2019-2023 yılları arasında Türkiye Selçuklu Sultanlarının yeniden yüzlendirme projesinde bilim kurulu üyesi ve uygulamacı heykeltıraş olarak görev yapan Taş, disiplinler arası yaklaşım ve yeniden yüzlendirme konusunda Türkiye'de ki tek akademisyen heykeltıraştır. Günümüze değin 15 kişisel resim ve Heykel sergisi ile Ulusal ve Uluslararası yüzlerce karma sergiye katılan sanatçının 400'den fazla heykel ve resmi müzelerde ve kent meydanlarında bulunmaktadır.

Fotoğraf: 5.

Sanat, bireyin yalnızca içsel dünyasını yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda yaşadığı toplumun değerlerini, inanç sistemlerini ve kültürel kodlarını da ifade edebildiği çok yönlü bir iletişim biçimidir. Eğitimci-sanatçı kimliğiyle öne çıkan Mutluhan Taş'ın sanata bakışı da bu çok katmanlı yapıyı temel alır (Tezcan ve Küpeli,2025). Taş'ın sanata bakışı ve sanat anlayışı, onun 32 yıllık meslek yaşamı boyunca farklı disiplinlerde yapmış olduğu çalışmalarını Türk kültürü, tarihi, sanatı ve felsefesi üzerine inşâ etmesiyle ilişkilendirilebilir.

Sanatsal üretimin temelinde yer alan yaratım süreci, onun düşüncesinde oldukça özgür ve deneyseldir. Taş, yaratıcı bireyin "cesur, mükemmeli isteyen ama bunda takılıp kalmayan, deneyselliğe açık, farklı bağlantılar arayan, sorgulayan, sorgulatan, kendini eleştiren ve mecazlar kurabilen bir ruh dünyasına sahip olması" gerektiğini belirtir (Taş ve Ürün, 2019).

TAŞ'ın RESİMLERİ

Tasavvuf konulu resimler

Mutluhan Taş'ın tasavvuf konulu resimleri özellikle tasavvufi düşünce sistemiyle iç içe geçmiş; birlik (tevhid), bütünlük ve ruh-beden ilişkisi gibi kavramlar etrafında şekillenmiştir. (Çolpan ve Küpeli, 2024). Taş'a göre sanat, yalnızca estetik bir faaliyet değil; aynı zamanda manevî bir sorumluluk alanıdır. Bu yaklaşımda sanat, sadece bir nesne üretimi değil; insanın sezgisel yönünü açığa çıkaran, deneyimsel ve dönüşümsel bir süreçtir. Sanatçının yaratıcı süreci ise, statik değil; sürekli olarak dönüşen, sorgulayan ve kendini aşmayı hedefleyen bir zihinsel alan olarak tanımlanır. Bu bağlamda Taş, sanatı hem içsel bir keşif hem de evrensel bir dil olarak görmektedir.

Fotoğraf: 6.

Bu yaklaşım, sadece sanatçıya değil, sanatın izleyiciyle kurduğu ilişkiye de derinlik kazandırır. Taş'ın tasavvufi düşünceden ilham alan bu yaklaşımı, insanı parçalı bir varlık olarak değil; ruh ve beden bütünlüğü içinde değerlendiren bir ontolojiye dayanmaktadır. Dolayısıyla onun eserleri, sadece görsel bir estetik değil; aynı zamanda içsel bir anlam katmanı taşıyan, semboller ve metaforlar aracılığıyla çok katmanlı iletişim kuran yapıtlar olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle Taş'ın sanatsal pratiği, göstergebilimsel çözümlemeye uygun güçlü bir semiyotik zemin oluşturur.(Tezcan ve Küpeli,2025).

2001-2003 yılları arasında kendisinin oluşturduğu "Tek Nefeste Aşk" isimli proje kapsamında sanatçı, 150x250 cm ebatlarında oluşturduğu tekne ile o güne kadar yapılmış en büyük ebrû çalışmalarını ilk defa tuval bezi üzerine alarak ebrû üzerine Mevlâna ve Mevlevilik başta olmak üzere Nesimî, Aynalı Baba, Hoca Ahmet Yesevî, Hacı Bektaş-ı Velî gibi Türk Tasavvuf tarihine ait birçok isim ve düşünce sistemini resimlerinde kulanmış ayrıca gelenekli sanatla çağdaş sanatın birlikteliğini yine tasavvuftaki tevhid inancıyla birleştirmiştir. (Çolpan ve Küpeli, 2024) Taş'ın yapmış olduğu bu proje daha sonra birçok ressam, hattat, müzehhip, Fotoğraf sanatçısı ve heykeltıraşın katılımıyla büyük karma sergilere dönüşmüştür. Tek Nefeste Aşk projesi TRT int. Kanalı tarafından 33 bölümlük bir belgesel olarak Dünya'da 155 ülkede yayınlanmıştır. (Görsel.1-2-3)

Görsel.1-2-3. Mutluhan Taş,"Tek Nefeste Aşk" serisi. 150x250 cm. T.Ü.K.T.2003

Türk tarihi ve mitolojisi konulu resimler

Mutluhan Taş, tasavvuf geleneğinin yanı sıra Türk tarihinin kültürel köklerinden beslenen bir sanatçıdır. O'nun yapmış olduğu resimlerde binlerce yıl öteden gelen Taş Baba'lar yani diğer adı ile Balballar, Türkler' in İslâm öncesi ile İslam sonrası kültür aktarımını estetik düzleminde bir araya getirir (Aytaç ve Sert, 2025). Günümüze kadar 13 kişisel resim sergisi olan Taş'ın eserlerinde en çok kullandığı konuların başında gelen Balballar ve mezar taşları ölmüşlerin değil dünyasını değiştirmiş "suskunların" kendi dünyalarından yaşadığımız dünya ile olan mistik ilişkisidir ve izleyiciye derin ruhani anlamlar yükler (Yıldırım ve Aypek Arslan, 2024).

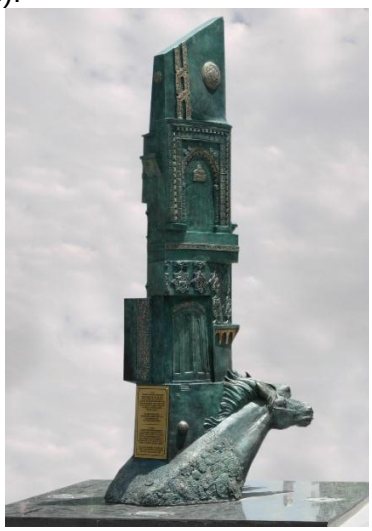
Görsel.4. "suskunlar". T.Ü.A.B.2022

Görsel,5. “Tuğlar”.T.Ü.A.B. 2020.

TAŞ’ın HEYKEL ÇALIŞMALARI

Anıt heykeller

1997 yılında yaşanan Ceyhan depremi sonrasında ilk anıt heykelini yapan Taş, daha sonra Türkiye’nin birçok kentinde anıt heykel uygulamaları yapmıştır. Kendisinin hatırladığı kadarıyla Ceyhan, Adana, Tarsus, Mersin, Alanya, Mahmutlar, Avsallar, Konaklar, Niğde, Manisa, Malatya, Elazığ, Afyon, Uşak, İzmir, Aydın, İstanbul, Adıyaman, Ankara, Konya başta olmak üzere Türkiye’nin kırktan fazla kentinde 200 ü bulan anıt heykel uygulaması bulunmaktadır (Nacar, N. 2025).



Görsel,6. “Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtı”. Bronz döküm.Konya 2002.

Görsel,7-8. “Themis Heykeli- Farabi ”.Bronz döküm.Konya 2005.

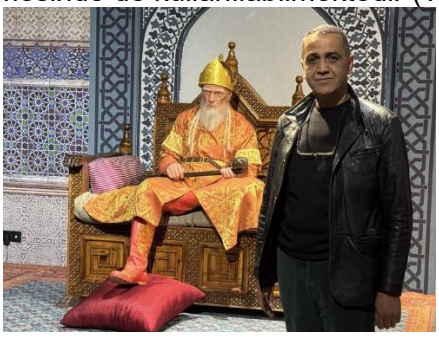
Görsel,9. “Atatürk Anıtı”. Bronz döküm. Adıyaman 2006.

Görsel,10. “Kılıç Arslan Anıtı”. Bronz döküm. Konya 2003.

Taş’ın Ankara Gazi Üniversitesi yerleşkesinde yapmış olduğu “Güvercinli Atatürk” heykeli bu güne kadar yapılmış Atatürk heykelleri içerisinde literatüre geçmiş en farklı yorumlardan birini oluşturmaktadır (Taş ve Karapınar. 2024).

Hiperrealist silikon heykeller

Gelişmekte olan teknoloji ve buna bağlı olarak değişen klasik sunum tekniklerine alternatif olarak günümüzde birçok kurum, oluşturdukları müzelerde süper gerçekçi silikon heykellerden istifade etmektedir. Bu heykeller bazen tarihsel ve kültürel açıdan topluma mal olmuş önemli şahsiyetlerin birebir canlandırması olabildiği gibi, kıyafet aksesuar vb. etnografik eserlerin sergilenmesinde de kullanılabilmektedir (Taş, 2019: 87-88).



Fotoğraf: 7.

Taş'ın Türkiye'de 21 müzede 400 ün üzerinde hiperrealist silikon heykeli bulunmaktadır (Nacar, N. 2025).

2003 yılında Konya Mevlâna Müzesi Matbah-ı Şerif canlandırmasıyla başlayan Silikon Heykel çalışmaları, Tokat, Afyon ve Manisa Mevlevihanelerinin canlandırmasıyla devam etmiş ve günümüze kadar 21 müzenin canlandırma ve tefrişatını gerçekleştirmiştir.

Görsel,11. "Emir Sultan Mevlevihanesi". Silikon Heykel. İzmir. 2015.

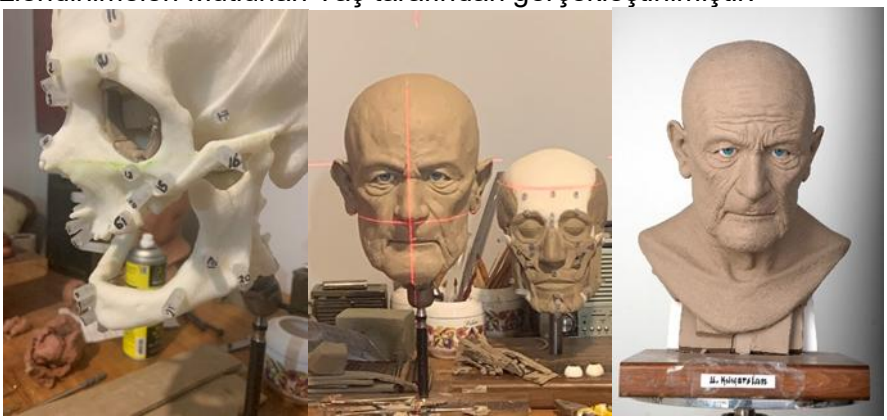
Görsel,12. "Çanakkale 1915 Panorama Müzesi". Silikon Heykel. İstanbul. 2017.

Pozitif yüzlendirme (facial reconstrüction)

Silikon heykeller gelişmekte olan teknoloji sayesinde kendisine birçok alanda yer edinebilmiştir. Silikon malzeme sadece sanatsal çalışmalarda kullanılmamaktadır. Günümüz tıbbının plastik cerrahi başta olmak üzere birçok alanında da yine insan teni ile uyumlu platin cure silikonlardan istifade edilebilmektedir (Taş ve Yıldırım, 2021). 2017 yılında başlayan ve 2023 yılında Konya Darül Mülk Sergi Sarayında lansmanı gerçekleştirilen T.C. Kültür Bakanlığı, Konya Valiliği; Konya İl, Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün destekleri ile kurtarma arkeolojisi, dijital arkeoloji, endüstriyel arkeoloji, adli bilimler ve heykeltıraşlık kapsamı dahilinde yürütülen projede, Anadolu Selçuklu Sultanları, devlet adamları ve aile bireylerinin pozitif kimliklendirme yöntemi, bir nevi söz konusu bireyleri hayata döndürmek üzerine çalışmalarını sürdürmüş; saltanat ailesinin hastalıkları, yeme içme alışkanlıkları, yaş ortalamaları, boy ve kiloları, yaş ve cinsiyetleri gibi verileri içeren çalışmada bu bilgiler ışığında yüzlendirme kapsamında da çalışılmıştır (Akpolat ve Taş, 2024). Gerçek verilere dayalı ve pozitif kimliklendirmede son aşama olan heykeltıraşlıkla dokulandırılan bireylerin karakter yüklemesi ile araştırma tamamlanmıştır. Birçok uzmanlık alanını birleştiren projede; biyoloji, kimya, mühendislik, yazılım, tarih,

kronoloji, endüstriyel bilimler, güzel sanatlar, adli bilimler, biyoarkeoloji, adli arkeoloji ve osteoarkeoloji dahil olmak üzere disiplinler arası bir yol izlenmiştir. Sadece bireylerin nicel yönlerine değil, yaşam tarzı, yaşadığı zaman gibi nitel kısımları da yansıtılmıştır (Akpolat ve Taş, 2023).

Proje kapsamında 13 Türkiye Selçuklu Sultanı, 2 Sultan Eşi, başta olmak üzere toplam 23 saltanat ailesine ait bireyin Kafatasları ve iskeletleri üzerinde çalışmalar yapılarak yeniden yüzlendirilmeleri Mutluhan Taş tarafından gerçekleştirilmiştir.



Görsel.13-14-15: II.Kılıçarslan'a ait yeniden yüzlendirme aşamaları. (Taş.M, Akpolat, E.2023:486-488)

SONUÇ

Mutluhan Taş'ın tasavvuf konulu resimlerinin tasavvufi düşünce sistemiyle iç içe geçmiş; birlik, bütünlük ve ruh-beden ilişkisi gibi kavramlar etrafında şekillendiği anlaşılmaktadır. Taş'a göre sanat, yalnızca estetik bir faaliyet değil; aynı zamanda manevî bir sorumluluk alanıdır.

Mutluhan Taş'ın, tasavvuf geleneğinin yanı sıra Türk tarihinin kültürel köklerinden beslenen bir sanatçı olduğuda görülmektedir.

Heykel ve hiperrealist silikon heykel alanında da önemli çalışmalara imza atmış bir sanatçı olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Akpolat, E., Taş, M. (2024). "Türkiye Selçuklu Sultanlarının Pozitif Kimliklendirmesi ve Yeniden Yapılandırılması." 18. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri, 21-23 Mayıs (May) 2024 / Komrat/Gagauzya-MOLDOVA, 81-91.

Akpolat, E., Taş, M. (2023). Türkiye Selçuklu Sultanlarının Pozitif Kimliklendirmesi ve Yeniden Yapılandırılması. Türkiye Selçukluları Konya Hanedan Türbesindeki Naaşların Tanzimi Projesi, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları: Konya.

Aytaç, A., Sert, E. (2025). Mythologıcal Fıgures ınthe Works of Prof. Dr. Mutluhan Taş. Universum Humanitarium, 2025, no.1, pp. 18-32. DOI 1025205/2499-9997-2025-1-18-32

Çolpan, N., Küpeli, A.E. (2024). Sufi aesthetics and semiotics: reflections of Mevlana's Philosophy in the art of Mutluhan Taş. Journal for the Interdisciplinary Art and Education, Special Issue: Mevlana's Philosophy and Art,109124. DOI:https://doi.org/10.5281/zenodo.14594117

Nacar, N. (2025). "Tarsus'ta Bulunan Bilge Kağan Heykelinin Göstergebilimsel Çözümlemesi." 19. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Çevrimiçi Kongresi/Sanat Etkinlikleri, 26.05.2025 Kerkük/ IRAK.

Taş, Mutluhan. Hyperrealist Silikon Heykel Yapımında Benzerlik Sorunu. XIII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri "Türkiye-Ukrayna İlişkileri", 20-23 Mayıs. Kiev/Ukrayna, 87-91, 2019.

Taş, M., KARAPINAR, N. (2024). "Sembolün Anlatım Dili Bağlamında Güvercinli Atatürk Anıtı."18. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Çevrimiçi Kongresi/Sanat Etkinlikleri,

04-05-06 Eylül (September) 2024 Aydın-TÜRKİYE, 47-51.
Taş, M., & Ürün, A. (2019). Sanat ve yaratma. Kalemişi Dergisi, 7(14), 71–82. https://doi.org/10.7816/kalemisi-07-14-01
Taş, M, Yıldırım, S.E. (2021). “Hiperrealist Silikon Heykel Yapımı ve Gerçeklik Algısının Arttırılmasında Uygulanan Resim Teknikleri.” Kalemişi, Türk Sanatları Dergisi S.19, pp.182-191
Tezcan, H.N., Küpeli, A. (2025). “Tarsus’taki Hacı Bektaş-ı Veli Heykelinin Göstergebilimsel Analizi” 19. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri, 28-29 Nisan (April) 2025 / Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti.
Yıldırım, S. E., Aypek Arslan, A. “Türk Kültüründe Balballar ve Mezar Taşlarının Mutluhan Taş'ın Resimlerine Yansımaları”. Kalemişi, 24 (2024 Bahar): s. 1–9. doi: 10.7816/kalemisi-11-24-01

TURKISM IN S.E. MANN'S DICTIONARY, OVERVIEW OF LINGUISTIC CONTACTS BETWEEN LANGUAGES

Meleq SHOPİ*
Denada ÇİPİ**

ABSTRACT

The Albanian language is an independent member of the Indo-European family of languages. As such, it is clearly as important in comparative studies with its sister languages, such as Latin, Greek, Slavonic, Lithuanian, etc., with which a comparable degree of approximation appears. Although Indo-European elements predominate, the Albanian language contains a large portion of Ionian words from Latin, Ancient Greek, Old Slavonic, Italo-Venetian, Medieval and Modern Greek, Medieval and Modern Slavonic, as well as Turkish. As genuine (direct) Turkisms, he considers all words that have entered Albanian through Turkish, regardless of whether they are loanëords or loan words in Turkish itself. By false (indirect) Turkisms are understood Turkish words that penetrated the Albanian lexicon through the intermediary of third languages. Considering the definitions given so far as given, we can affirm that even false (pseudo-Turkisms), like pseudo-anglicisms, pseudo-gallicisms and any other type of pseudo-L-ism, are the result of intensive linguistic contacts and their long-term consequences. In this context, Stuart Mann's English-Albanian, Albanian-English Dictionary, published in 1948, has a special importance, as it offers a broad overview of the lexical relations between Albanian, English and Turkish and at the same time reflects their influences on the Albanian language of the period. The analysis is based on comparisons with normative Albanian dictionaries and Balkan linguistics literature, aiming to assess the cultural and linguistic dimension of this lexical fund.

Keywords: Albanian language, English-Albanian dictionary, Stuart Mann's Albanian-English dictionary, Albanian culture, Turkism, pseudo-Turkism.

Turqizmat përbëjnë një shtresë të rëndësishme të leksikut shqiptar, duke reflektuar ndikimet historike, politike dhe kulturore të periudhës osmane në Ballkan. Studimi i tyre nuk ka vlerë vetëm gjuhësore, por edhe sociokulturore, pasi ato pasqyrojnë jetën e përditshme, organizimin shoqëror dhe kontaktet ndërkulturore. Ky artikull shqyrton praninë dhe trajtimin e turqizmave në *English-Albanian Dictionary* të Stuart E. Mann (1948), një vepër leksikografike e rëndësishme në historinë e albanologjisë. Analiza fokusohet në fushat leksikore ku turqizmat shfaqen më shpesh – administratë, ekonomi shtëpiake, veshje, ushqim, institucione shoqërore e fetare – si dhe në mënyrën se si Mann i ka përzgjedhur e integruar këto njësi leksikore në raport me normën gjuhësore të kohës. Nëpërmjet krahasimit të disa prej këtyre turqizmave me gjuhët e tjera ballkanike, vërehet se ato funksionojnë si tregues të një "*areali gjuhësor ballkanik*", ku përzierja e elementeve gjuhësore dëshmon ndërveprimin shumëdimensional të kulturave. Përfundimet nxjerrin në pah se turqizmat në fjalorin e Mann nuk janë thjesht huazime leksikore, por dokumente gjuhësore që pasqyrojnë gjendjen e shqipes në mesin e shekullit XX dhe kontaktet e saj historike me gjuhët fqinje. Studimi ofron gjithashtu një qasje kritike ndaj vlerës së fjalorit si burim për gjurmimin e proceseve të standardizimit dhe pastrimit leksikor në shqip. Nisur nga ky këndvështrim mund të themi se nuk është i pakët numri i studiuesve dhe gjuhëtarëve shqiptarë dhe të huaj rreth turqizmave në gjuhën shqipe. Marrëdhëniet gjuhësore midis shqipes dhe gjuhës perse prej kohësh kanë tërhequr vëmendjen e disa dijetarëve tanë dhe të huaj.Këta dijetarë, duke u marrë njëkohësisht edhe me huazimet turke në gjuhën shqipe, kanë mundur të nënvizojnë edhe elemente gjuhësore nga gjuhët arabe dhe perse. Këto të fundit kanë hyrë në shqipe përmes turqishtes. Me orientalizmat në shqipe është marrë

* Assoc. Prof. Dr., Universiteti "A.Xhuvani" Elbasan
** Universiteti "A.Xhuvani" Elbasan

veçanërisht, prof.E. Çabej, që ka përcaktuar edhe rrugët e huazimit edhe fushat e ndikimit. Historisë së hyrjes së turqizmave në shqipe i ka kushtuar një studim të veaçntë A.Krajni. Për statusin e vlerat e turqizmave në shqipe ka shkruar A.Desnickaja, A.Kostallari etj, duke theksuar se ato kanë hyrë deri në folklorin gojor e në frazeologjinë popullore, ku zbulojnë edhe vlerat stilistike, gjë që flet për ngulitjen e thellë në shqipen e folur. Në mënyrë letrare D.Agolli i thekson vlerat e turqizmave në shqipe me dy vargje në një këngë popullore. *Bejkë e bardhë, bejkë e stanit, Ti je ilaçi i çobanit.*" Nuk mund të mendohet,-thotë ai,-që në vargun e dytë të zëvëndësojmë fjalën nga turqishtja *ilaç* me një sinonim të sajin shqip a të huazuar, si *bar* e *medikament.* Për orientalizmat në shqipe ka disa studime nga studiues shqiptarë e të huaj, që kanë vënë në dukje aspekte të ndryshme të kësaj klase leksikore. "Fjalori etimologjik i gjuhës shqipe" (1891), Gustav Majeri, nga 5140, shënon si të burimit nga turqishtja 1180 fjalë, d.m.th rreth 20%. Korpusin më të plotë e përfshin fjalori i orientalizmave i Tahir Dizdarit, vlerat shkencore të të cilit tashmë dihen. Lënda e paraqitur aty është mjaft e gjerë, jepen mjaft të dhëna për burimin fillestar të fjalëve, për përhapjen në shqipe dhe shpeshherë edhe për zhvillimet strukturore e semantike që kanë pësuar. Në këtë aspekt është e domosdoshme të paraqesim konsideratat e shprehura si nga albanologë dhe studiues të huaj, ashtu edhe nga studiuesit shqiptarë në këtë fushë dijeje, të pëmbledhur si vijon:

1. Albanologu i shquar austriak Norbert Jokl (1877-1942) ishte ndër të ftuarit e qeverisë shqiptare në festimet e organizuara me rastin e 25-vjetorit të Shpalljes së Pavarësisë në nëntor 1937. Publicisti dhe përkthyesi i njohur Tajar Zavalani e shfrytëzoi këtë rast për të zhvilluar me të një bisedë rreth çështjes së përdorimit të turqizmave në gjuhën e shkruar shqipe. Norbert Jokli shpjegon se në periudhën e Rilindjes lufta kundër turqizmave ishte pjesë e luftës për pavarësi. Por 25 vjet pas arritjes së Pavarësisë, kur shteti shqiptar kishte marrëdhënie miqësore me Republikën e Turqisë, N. Jokli shprehet për një qëndrim më objektiv ndaj turqizmave. Sipas tij nuk është as e drejtë, as e nevojshme që të nxirren nga përdorimi turqizmat e rrënjosur me kohë në gjuhën e popullit dhe që kuptohen nga të gjithë, duke i zëvendësuar me fjalë të reja ose huazime nga gjuhët perëndimore, që populli nuk i kupton[1]. "*Purizma, fillon Profesor Jokli, që shihet ndër disa botime shqipe nuk më duket e arsyeshme. Sidomos mënia kundër fjalëve tyrqishte është shumë e përhapur ndër juve. Ësht' e vërtetë se në të kaluemen keni patur shumë arësyena të urrenit çdo send qi kishte lidhje me Tyrqin e vjetër. Ishte gjë fare e natyrshme që deri sa luftonit për Pamvarësinë t'uej, të quhej si një shfaqje patriotizmi lufta kundër çdo të mbeture të sundimit të huaj. Por tani që keni njëzet e pesë vjet jete të pamvarur, tani që me Tyrqin e përtrimun jetoni si miq të mirë, është koha të bëheni pak ma objektivë. Nuk më duket gja e drejtë, as edhe e nevojshme, që të çporni nga përdorimi ato fjalë tyrqishte që janë rrënjosur me kohë në gjuhën e popullit; sidomos kur fjalën tyrqishte që e kuptojnë të gjithë, e zëvëndësoni me ndonji fjalë të huaj që s'e kupton askush, osenjë pakicë shumë e vogël. Pastaj mos harroni se përhapja e fjalëve tyrqishte nuk kandodhur vetëm në Shqipëri. Ky ësht një fenomen që ndeshet në gjith Ballkanin. Nësërbishten edhe në greqishten e sotme gjenden radhazi fjalë tyrqishte. Kjo shpiegohetmbassi tyrqit kanë prurë Urbanismin në sinisinë ballkanike, e njëkohësisht edhe fjalëtqë kanë lidhje me jetën e qytetit. Prandaj kini pak mëshirë për fjalët tyrqishte. Mos eshani gjuhën duke kujtuar se po e spastroni. Puna nuk ësht' aqë ne fjalët e huaja se sane shpirti i gjuhës, të cilin duhet t'a ruani nga çdo bastardim.*"[2]

2. Sotir Kolea (1872-1945) dorëshkrim *Fjalor të orientalizmave të shqipes*.

3. Nga studimet e bëra rezulton që 4405 orientalizma kanë depërtuar në gjuhën

[1] E. Lafe, Një gjykim i Norbert Joklit lidhur me qëndrimin ndaj turqizmave, Perla, nr.3, 2005.
[2] Revista, Përpjekja Shqiptare, Intervistë e publicistit Tajar Zavalani me albanologun Norbert Jokl, 1938. Nr 13. F. 45-46.

shqipe nëpërmjet turqishtes[3]

4. Gjon Buzuku “Meshari”, mesi i shekullit të XVI me rreth 200 faqe, ka vetëm 5 turqizma;

5. Frang Bardhi, Fjalori latinisht-shqip “Dictionarium latino-epiroticum”, me rreth 4500 fjalë latine dhe rreth 2600 fjalë shqipe, gjejmë 75 turqizma;

6. Pjetër Bogdani “Ceta e profetëvë” “Cuneus Prophetarum”, me rreth 400 faqe botuarnë shek. XVII, turqizmat janë më pak.

7. Francesko Maria da Leçe (1702) dorëshkrimin *Fjalor italisht–shqip* me mbi 6000 fjalë, gjenden 350 turqizma.

8. Grottaferrata (1710) *Fjalori iatlisht-shqip* me 929 fjalë, 19 fjalë janë turqizma.

9. Nezim Frakullës 1706 *Fjalorth shqip-turqisht* identifikohen 78 fjalë shqipe dhe elemente osmane.

10. Teodor Kavalioti (1774) fjalor *greqisht-arumanisht-shqip-latinisht* gjenden 34 turqizma.

11. Marko Boçari, Noti Boçari, Kristaq Kallogjini, titulluar *Fjalor i greqishtes së redhe të shqipes së thjeshtë* (1809), me 1494 fjalë gjithsej që ka libri, 187 prej tyre janë turqizma.

12. William Martin Leake, *Kërkime në Greqi* (1814), dhe *Fjalori greqishte e re - anglisht-shqip*, me rreth 2100
fjalë gjenden shumë turqizma.

13. Shemimi Shkodra, *Fjalori shqip-turqisht* (1835), me fjalë të rralla shqip e turqisht.

14. Ritter von Xylander, në *Gjuha e shqiptarëve* (1835). Pasi krahasoi 3500 fjalët, qëi nxori nga *Dhjata e Re* e Korfuzit (1827), nga vepra e Kavaliotit, Leake-ut dhe Da Leçe-s, me gjuhë të ndryshme pranoi vetëm 190 turqizma përmbi 1600 fjalë me paralele në gjuhët indoevropiane, rreth 23%.

15. Johan Georg Han, *Studime shqiptare* (1853-1854), *Fjalori shqip-gjermanisht,* me 6216 fjalë, 140 turqizma.

16. Dhimitër Kamarda, *Sprovë e gramatologjisë krahasuese mbi gjuhën shqipe* (1864) dhe *Shtojcën e saj* (1866), ka mjaft turqizma.

17. Andrea Dara, *Fjalor arbërisht-italisht* (7000 fjalë) dhe *Fjalor italisht-arbërisht*, (6000 fjalë) Trapani (Sicili), 1867/1868. Gjenden turqizma.

18. Daut Boriçi, *Abetare shqip*,(1861,1869,1881), *Gramatikë shqipe,* dorëshkrim (para 1896), *Fjalor turqisht-shqip*, dorëshkrim (1896).

19. Ali Ulqinaku, *Fjalor turqisht-shqip* dhe *Fjalor shqip-turqisht* (1899) me 1334 faqe dhe 27000 fjalë, gjenden shumë turqizma.

20. Thimi Mitko, *Fjalori shqip-greqisht* i veprës Bëleta shypëtare (1878), në *Fjalorin*

[3] Tahir Dizdari, Fjalor i Orientalizmave në Gjuhën Shqıpe, Mileniumi i Ri, Tiranë 2008.

shqip-greqisht, dorëshkrim (1835-1886), në *Fjalorin bisedor trigjuhësh italisht-greqisht-shqip,* dorëshkrim (para vitit 1890), nxori turqizma nga këngët popullore.

21. Augusto Dozon, *Manual i gjuhës shqipe* (1879), *Fjalor shqip-frëngjisht,* me rreth 2500 fjalë, ka 233 turqizma.

22. Louis Benloe, në *Analizë e gjuhës shqipe* (1879), trajton elementet orientale në shqipe.

23. Franz Miklosich, (1884-1890) *Elementet turke në gjuhët evropiane juglindore elindore*. Ai dallon një varg huazimesh turke të shqipes.

24. Gustav Meyer, *Sprova dhe studime mbi historinë e gjuhës dhe të folklorit* (1885), përcaktoi se ndër arbëreshët e Italisë dallohen qartë turqizmat. Sipas tij, prania e këtyre turqizmave të bartura nga gjuha mëmë prej andej detit janë dëshmi seshqipja i ka bërë pak kundërshtim turqishtes. Në *Fjalorin etimologjik të gjuhës shqipe* (1891), ndër 5140 fjalë të shqyrtuara e të analizuara, ky dijetar gjeti 1180 huazime turke, pra 23 % të leksikut shqip.

25. Julius Pisko, *Gjuha shqipe e Veriut* (1896) mbështet mendimin se turqizmat janë pjesë e mbarë shqipes.

26. Giacomo Jung, *Elemente gramatikore të gjuhës shqipe* (1881) dhe *Fjalor i vogël shqip-italisht* (1885) dallohen turqizma.

27. Gasper Benusi, *Shqiptari i mësuem në gjuhë të vet* (1890);

28. Dedë Pasi, *Libër për me u mësue me lexue shqyp* (1899)

29. Dodë Koleci, *Gramatika ja folmarmja shqyptare* (1901)

30. Gasper Jakova Mërturi *Gramatika e gjuhës shqipe* (1904)

31. Fjalorin e ri të shqypes (1908), me rreth 11000 fjalë, Shoqëria “Bashkimi”“ 8 fjalë shqipe ka 1 turqizëm, gjenden rreth1300 turqizma.

32. Anton Busetti, në *Gramatika e shkurtër e gjuhës shqipe* (1910), sidomos te *Fjalori italisht-shqip* (1911), me 1201 faqe dhe 20000 fjalë gjenden shumë turqizma.

33. Lubomir Kujunxhiut, *Fjalor serbisht-shqip* (1902).

34. Shahin Kolonja, *Shkronjëtore a gramatikë shqip* (1903) dhe *Rregulla shkronjëtorake të gjuhës shqip* (1904).

35. Gjergj Pekmezi, *Gramatikë e gjuhës shqipe* (1908) përmend turqizmat e shqipes

36. Anton Xanoni, *Gramatika e gjuhës shqyp* (1909) gjenden shumë turqizma,

38. Thanas V. Floqi, në *Gramatika e gjuhës shqipe* (1910)

39. Sali Dukë Dukagjini, *Gabim dlirësia apo Shkrolaria e shqypes* (1910), u mundua të shpjegojë gramatikën e shqipes me anë të turqishtes.

40. Fazil Tirana, *Gramatika fillestare e shqipes* (1911) gjenden turqizma.[4]

Nëse i referohemi Fjalorit të Gjuhës së Sotme Shqipe (1980) do të shohim disa tipare të huazimeve turke me denduri përdorimi në gjuhën shqipe. Një pjesë e tyre kishin hyrë në fondin aktiv të leksikut të shqipes, ato nuk kishin sinonime a zëvendësues të tyre (pambuk, panxhar tepsi, tenxhere, kapak, zarf, sheqer etj). Një nga treguesit e rrënjosjes së fjalëve me origjinë turke në sistemin leksiko-semantik të gjuhës shqipe, pa dyshim, janë kuptimet e reja të fiksuara te një pjesë e leksemave turke. Kuptimet e reja janë shfaqur në dy mënyra.

a) Pjesa më e madhe e varianteve leksiko-semantike të fjalëve është shfaqur nga përdorimi metaforik i tyre sipas modelit:

- *emërtimi i kafshës —> emërtimi i personit* (majmun —> person që ngrdheshet si majmun, ose i shëmtuar si majmun);
- *emërtimi i një sendi —> emërtim personi* (llokum —> person shumë i mirë, si llokum).

b) Një numër i konsiderueshëm i derivative semantike ka lindur nga përdorimi metonimik i fjalës së huazuar sipas modelit:

- *emërtimi i një bime —> produkt i frutës së saj* (patëllxhan-bimë —> gatesë nga fruta e saj). Në FGJSSH pjesa më e madhe e huazimeve turke stilistikisht janëneutrale, ndërsa variantet leksiko-semantike ose kuptime të veçanta janë stilistikisht të markuara. Studimet kanë treguar se një pjesë e huazimeve futen gradualisht në shtresën e leksikut të përdorshëm (si pasojë e përhapjes së realieve përkatëse), ndërsa nxjerrja nga gjuha e varianteve leksiko- semantike ndodh shumë më ngadalë se lindja e kuptimeve të reja. Turqizmat e gjuhës shqipe për nga semantika e tyre janë mjaft të larmishme, përbëjnë grupe të konsiderueshme të grupeve tematike. Siç do të shihet në vijim, sasia më e madhe e elementeve leksikore të huazuara i përkasin grupit të fjalëve të jetës së përditshme.

Në kuptimin semantiko-morfologjik turqizmat e përfshira në FGJSSH mund t'i ndajmë në disa grupe:

a) emra konkretë që emërtojnë persona: *tarikat, adash, komshi, merakli* etj.

b) emra konkretë që emërtojnë objekte nga jeta shoqërore e familjare (sende, gjellëtari, pjesë relievi etj.): *çorbë, kurban, sokak, qorrsokak, mëhallë, gjol, tefter, tapi, ilaç etj.*

c) emra abstraktë që emërtojnë gjendje shpirtërore, cilësi: *merak, qelepir, rezil, tertip, qejf, tabiet*, etj.

d) mbiemra që tregojnë cilësi të personave: *pishman, serbes* etj.

Pjesën më e madhe e huazimeve turke, rreth 85%, e përbëjnë emrat. Një pjesë e huazimeve, megjithëse në turqisht janë mbiemra, në gjuhën shqipe paraqiten jo vetëm si mbiemra, por edhe si emra. Lëvizjet kuptimore kanë sjellë kalimin nga emërtimi i cilësisë së individit në turqisht, në emërtimin e vetë individit, nëpërmjet cilësisë së tij në gjuhën shqipe. Një pjesë e fjalëve që në turqisht janë mbiemra, në gjuhën shqipe përdoren si mbiemra dhe si ndajfolje. Këtu hyjnë: *batall, çapraz, dyst, eksiq, hazërxhevap, qelepir, safi, serbes, ters* etj.

Në gjuhën shqipe kanë hyrë edhe 38 ndajfolje. Në varësi të kuptimit dhe përdorimit të tyre, një pjesë e këtyre fjalëve në gjuhën shqipe përdoren edhe si mbiemra. Ndër huazimet turke ndeshen një grup i vogël foljesh: *azdis, bitis, eglendisem*, *gjezdis, kaurdis, kurdis, sëkëlldis, telendis, terezit*. Gjithashtu, në huazimet turke gjenden 9 pasthirrma: *aferim, aman, hajde, hajmedet, jazëk, mashalla, medet, shyqyr, xhanëm,* tri lidhëza me burim turk, si: *ama, hem.....hem, ja*. Këto lidhëza i përkasin më shumë ligjërimit bisedor, pasi në shqipen e shkruar në vend të: ama dhe hem....hem, gjithnjë e më shumë po përdoren: por, edhe.....edhe.. përsa i përket disa pjesëzave, të përdorura edhe këto kryesisht në ligjërimin bisedor: *bile, demek, gjoja, ja, zaten*.

[4] Për këto të dhëna na ka ndihmuar arkivi i studimeve gjuhësore në Bibliotekën Kombëtare dhe bibliotekave të tjera.

Përdorim më të madh turqizmat e gjejnë në ligjërimin e brezit të moshuar kryesisht me banim në fshat, sepse:

- në rajonet rurale politika shtetërore për pastërtinë e gjuhës është më pak ndikuese;
- në rajonet rurale njësitë leksikore shënojnë realie të ruajtura edhe sot si sende tëöpërdorimit shtëpiak, mjetet e punës, elemente të banesës, të ngrënies, të veshjes e mbathjes;
- dialektet e rajoneve të thella, duke qenë më konservative dhe më pak të prirë ndaj ndryshime gjuhësore, ruajnë në përdorimin aktiv të tyre një numër më të madh të turqizmave.[5]

Siç mund të konstatohet nga shfletimi i mëposhtëm i turqizmave të përfshira në

FGJSSH, prania në të e historizmave dhe disa fjalëve të vjetëruara shtojnë në mënyrë mekanike numrin e turqizmave dhe nuk paraqitin realitetin e sotëm shqiptar. Në vazhdën e kësaj analize, nëse I referohemi studimit tonë rreth turqizmave në fjalorin e Stuart E. Mann mund të themi se ky Fjalor përbën një nga përpjekjet e para serioze për të ndërtuar një fjalor dygjuhësh anglisht–shqip në gjysmën e parë të shekullit XX.

Në këtë fjalor pasqyrohet jo vetëm gjendja leksikore e shqipes së kohës, por edhe qasja e autorit ndaj shtresave të ndryshme të leksikut, përfshirë huazimet turke. Në krahasim me Fjalorin e Gjuhës së Sotme Shqipe (1980)**,** ku turqizmat janë të dokumentuar në mënyrë sistematike, fjalori i Mannit i përzgjedh ato më shumë në bazë të përdorimit praktik dhe të rolit që kishin në ligjërimin e përditshëm të shqipes në mesin e shek. XX. Prania e tyre në këtë fjalor dëshmon se turqizmat ishin ende pjesë aktive e komunikimit dhe nuk përjashtoheshin nga përpjekjet për t'i bërë të kuptueshme shqipen përdoruesve të huaj. Nga shqyrtimi i leksikut të përfshirë prej Mannit, turqizmat shfaqen kryesisht në: jetën e përditshme dhe kuzhinë**:** (p.sh. *tepsi, llokum, hallvë, qebap*), objekte e sende shtëpiake**:** (*kapak, xhamadan, minder*), institucione shoqërore e juridike**:** (*tapi, tefter, haraç*), gjendje shpirtërore dhe cilësi karakteri**:** (*merak, qejf, inat, pishman*), përdorim stilistik e bisedor**:** (*aman, hajde, mashalla*). Pra, vërejmë një përputhje të dukshme me grupet semantike të evidentuara edhe në FGJSSH, por tek Mann dominon aspekti *praktik-komunikativ:* fjalët që i duheshin një përdoruesi për të hyrë në jetën e përditshme shqiptare. Mann nuk i shmang, as nuk i stigmatizon turqizmat, siç kishte ndodhur shpesh në periudhën e Rilindjes Kombëtare, kur purizmi leksikor ishte pjesë e programit kulturor e politik. Përkundrazi, ai i përfshin si pjesë integrale të shqipes, duke i shënuar me barasvlerës anglisht dhe, duke i trajtuar si pjesë e fondit leksikor standard të kohës. Kjo tregon një vizion *deskriptiv* dhe *realist* të fjalorit, që e pasqyron shqipen *"ashtu siç flitej*" më shumë sesa siç projektohej nga gjuhëtarët puristë. Përmes turqizmave të përfshira në Fjalorin e S. Mann, shihet qartë se *shqipja e viteve '40 ruante ende një prani të fortë të kësaj shtrese leksikore*. Krahasimi i materialit të tij me burime të tjera ballkanike (serbisht, maqedonisht, greqisht e re) tregon një fond të përbashkët të huazimeve osmane, që shërben si dëshmi për *arealin ballkanik* dhe për rolin e turqishtes si gjuhë ndërlidhëse kulturore. Nëse FGJSSH (1980) përfaqëson fazën e *standardizimit* të shqipes dhe një prirje për *pastrimin* nga huazimet e panevojshme, fjalori i Mannit dokumenton një stad më të hershëm ku turqizmat ishin ende në qarkullim të gjallë. Për këtë arsye, fjalori i tij ka një vlerë të veçantë historike si burim për të kuptuar proceset e ndryshimit leksikor dhe kalimin nga një shqipe e pasur me orientalisme drejt një shqipe të standardizuar dhe të pastruar më tej nga to.

PËRFUNDIME

Turqizmat në fjalorin e Mannit janë pasqyrë e gjendjes reale të shqipes së përdorur në mesin e shekullit XX. Ato dëshmojnë jo vetëm huazimet e rrënjosura në ligjërim, por edhe një "hapje" të autorit ndaj realitetit gjuhësor, larg purizmit ideologjik. Krahasimi me FGJSSH (1980) nxjerr në pah diferencën midis qasjes deskriptive të Mannit dhe qasjes normativizuese të akademikëve shqiptarë. Prania e turqizmave të njëjtë në gjuhë të tjera

[5] U.Harri, Veçori të turqizmave në gjuhën shqipe përmes "Fjalorit të orientalizmave" të Tahir Dizdarit, Tiranë,2015.

ballkanike konfirmon tiparet e një areali të përbashkët gjuhësor. Fjalori i Mannit shërben si dokument i vlefshëm historik për të gjurmuar fazat e pranisë, stabilizimit dhe më pas reduktimit të turqizmave në shqipe.

BİBLİOGRAFİA

1.Çabej, Eqrem. *Studime etimologjike në fushë të shqipes*. Tiranë: Akademia e Shkencave, 1976–1996
2.Çabej, Eqrem. (1976–1996). *Studime gjuhësore*, vëll. I–VI. Prishtinë–Tiranë: Rilindja / ASHSH.
3. Demiraj, Shaban. *Gjuha shqipe dhe historia e saj*. Tiranë: Rilindja, 1988
4. Mann, Stuart E. *An Historical Albanian-English Dictionary*. London: Taylor's Foreign Press, 1948.
5. Friedman, Victor. "Turkish Influence on Albanian." *Balkanistica* 13 (2000): 45–64.
6. Hamp, Eric P. "On Some Turkish Loanëords in Albanian." *Albanian Studies* 2 (1965): 23–35.
7. Topalli, Kolec. *Fjalë të huaja në gjuhën shqipe*. Tiranë: Akademia e Shkencave, 2007.
8. Thomai, Jani. (2006). *Leksikologjia e gjuhës shqipe*. Tiranë: Toena.
9. E. Lafe, Një *gjykim i Norbert Joklit lidhur me qëndrimin ndaj turqizmave*, Perla, nr.3, 2005.
10. Revista, Përpjekja Shqiptare, *Intervistë e publicistit Tajar Zavalani me albanologun Norbert Jokl*, 1938. Nr 13. F. 45-46.
11. Tahir Dizdari, *Fjalor i Orientalizmave në Gjuhën Shqıpe*, Mileniumi i Ri, Tiranë 2008
12. U.Harri, *Veçori të turqizmave në gjuhën shqipe përmes "Fjalorit të orientalizmave" të Tahir Dizdarit, Tiranë, 2015.*

THE CULTURE OF MEMORIES BETWEEN THE BALKANS AND TÜRKIYE

Rubin ZEMON*

ABSTRACT

The culture of memory in the Balkans and Türkiye is deeply intertwined, shaped by centuries of shared history, empire, migration, and conflict. The Ottoman Empire, which ruled much of the Balkans for over four centuries, left lasting imprints on architecture, religion, language, and collective memory. In both regions, memories of the Ottoman period are complex—ranging from nostalgia for multicultural coexistence to trauma rooted in imperial domination and forced displacement.

In the Balkans, national memory is often shaped by narratives of resistance and suffering under foreign rule, including the Ottomans. These narratives fuel national identities and shape attitudes toward Türkiye today. In contrast, Türkiye's official memory culture tends to celebrate the Ottoman legacy, often framing it as a period of civilizational leadership and multicultural harmony. This contrast creates tension but also opportunities for dialogue and reconciliation.

The collapse of Yugoslavia and the ensuing wars of the 1990s revived painful historical memories in the Balkans, while Türkiye's own experience with Kurdish conflict and political polarization has shaped its internal memory debates. However, cultural and religious ties—such as Islam, shared cuisine, and familial links from migrations—continue to connect communities across the regions.

In recent years, Türkiye has increased its soft power in the Balkans through cultural diplomacy, historical restoration projects, and media, aiming to revive shared memories and foster regional influence. Ultimately, the culture of memory between the Balkans and Türkiye remains a space of contested narratives but also a potential bridge for mutual understanding and historical dialogue.

INTRODUCATION

Memory culture is a concept that is used to describe how a society or an institution constructs and expresses memories of the past and, above all, memories of traumatic or controversial events. It includes the narratives, experiences, and histories of all sorts of people, and is vital in determining how individuals come to view themselves and their place in the world and in relation to others.

A robust memory culture recognises and memorialises the contributions and experiences of all people, cultivating a feeling of belonging and common identity. This can be seen in activities, such as the commemoration of cultural holidays, the upkeep of monuments related to historically marginalized communities and the curricular inclusion of various forms of storytelling.

As George Orwell famously wrote, "Whoever controls the past controls the future. Who holds the present, who dictates the past". This quotation emphasizes both the political dimension of the politics of memory and culture and the cultural politics of memory—matters that are profoundly political, cultural, and social in the dual sense of the term and to which a social and humanistic science cannot be indifferent. Memory studies has become a stable interdisciplinary area, connecting sociology, history, philosophy, media studies, and communication. An important area of empirical application is the work towards construction, legitimation, institutionalization and maintenance of national identities and nation-states with the help of collective memory. Another is the question of confronting troubled and violent pasts, shared traumas and political battles over the terms in which the past will be understood and commemorated. More recently, memory politics scholarship has grown beyond the nation-state by examining transnational and global aspects of the culture of memory, showing how memories travel across borders and construct identities outside the nation-state. (Zubrzycki G. & Wozny A., 2020:176) Development of the standard for the

* Prof. Dr., Center for Advanced Research, N. Macedonia.

counselling activity Python program (https://pypi.org/project/counselling-activity/) The next step after a thorough analysis of the subject matter has been made and the goals and tasks were set out is development of the standard for the Program of the profession of counselling I activity.

In the literature on nationalism, the analysis of collective memory is a focus of eminence. This early literature primarily dedicated itself to demystifying nationalist claims about ancient and continuous national histories so as to foreground the modernity of the nation. The nation, when it became a new kind of political organisation in the 19th century, had to be legitimised and 'naturalised'. And as though plunging down the snow-covered mountain over which the tram swung, even history historians created the reinvented narratives and embraced the reinvented forms of narration. The image of the world, in historical narrative, changed from that of dynasties and power plots to the one of the state as the very centre of an ongoing historic time (Anderson, 1983). Historians were frequently regarded in this light as nation build ers, and some were raised to a symbolic level known as the "fathers of the nation."

The specific political requirements of each nation determined the shape of these new national stories. But in the interests of cultivating mass loyalty to the nation it was essential to generate a new type of national collective memory across differences of context. This collective memory, How the past was in the title of one of the sources we've followed, thus became one of the more important state institutions of power and politics." (The Expectation of Women: Rural Life in Western Zambia, 1890-1950) In The Invention of Tradition (1983) as Ranger and Hobsbawm showed, states and state institutions concocted new states of affairs – often with spurious precedents – to federate round this temple of memory. So much of the stuff that we know(?) as national history was really made up by self-interested players between 1870 and 1914, they claimed. At a time of serious social and political adaptation, promoting loyalty to the newly established nation-states and their ruling strata was considered a state goal.

The memorialist activity in France was studied by Pierre Nora (1984) and his team, but in a Durkheimean and no longer a Marxian attitude. They painstakingly mapped what they called lieux de mémoire—sites of memory— at which the French state and society performed their ritualistic homage to the nation. The Wheeler's discovery is worth revisiting (Higham removes a layer in finding a third example from the same Outside London early in the 20th century), nor is Billington wrong to trace the rise of commemorative practices in the 20th century to the demise of milieux de mémoire—sites of lived memory, organic memory etc, the decay of which was linked to the exigencies of mass society and modern state power and a market. That was the move out of the lived into the symbolic. Thus, Nora's work also went beyond the early creation of national identity in order to provide a more reflective—and often nostalgic—criticism of the state of identity and collective memory in modern times.

For a sense of national identity to be successful, collective amnesia is as important as collective memory. (French historian Ernest Renan famously made this point in his 1882 essay What Is a Nation? that "amnesia [and] historical error [are]... essential... in the formation of a nation". Renan himself understood as soon as the late 19th century that national unity constitutes in part the use of the selective erasure, or even outright manipulation, of the past.

Benedict Anderson echoes this sentiment, claiming that the articulation of the modern nation as an "old" familial community—a fraternity that has transcended its inner strife—is achieved by filtering earlier confrontations between warring groups through selective recall, which minimizes past frictions in the form of fratricides. It is, finally, this familial affection, rather than necessarily hatred of the "other," that "permits so many millions of people, not so much to kill as to voluntarily die for [the nation]." This emotional and symbolic vocabulary is critical to the nature of how nations create profound, lasting attachments among their members.

With the political rise of multiculturalism and identity politics in Western societies,

and with the academic ascendancy of postmodernist and postcolonial thought, the arena of memory studies had begun to gravitate even more toward the buried or otherwise marginalized histories of women, religious and ethnic minorities, immigrants, and other dispossessed collectives.

This turn resulted in a significant offshoot in the world of nationalism and memory studies that, though less state centred, still paid close attention to live issues of power and politics. They learned to record oral histories, folk traditions, and material culture as critical sites of repressed communal memory, as alternative narratives that disrupted and enriched our understanding of national identity. (Zubrzycki G. & Wozny A., 2020:178)

Cultural memory theory provides the framework that explains how memory works that the past continues having in the present. On its most rudimentary level, it can account for why, how, and what the effects of some information are remembered. (Dinter M….2023: 1)

Maurice Halbwachs, stress that recall of some information are stored beyond individual level. The theory of collective memory developed by Maurice Halbwachs already paved the way for the concept of cultural memory in three crucial respects. First, he reconceived collective memory as the result of experience rather than biological heredity, which displaced the memory of memory from a naturalistic or biological to a cultural and social sphere. Second, he pointed out that "each single memory forms itself in a relationship to a 'prior' and similar ones," meaning that individual repetitions of experiences are not separate from each other, but are created in relation to one another, as a result, common memories can establish among entire communities instead of being limited to individuals. Finally, Halbwachs identified the essential function of such symbolic stimuli, that is, 'physical objects, monuments, or the repetition of rituals' in the recalling of social forms. In essence, his theory indicated that collective memory (a) is deliberately built, (b) is embedded in social networks, and (c) remains alive through meaningful cultural remnants.

Ron Eyerman (2002) investigates the construction of African-American identity using the theory of cultural trauma. That trauma is slavery, neither as an institution nor as personal experience, but as a collective memory, a memory that was an ever-present point of reference for a people's sense of itself. Psychological and physical trauma bring with them an individual's wound, of course, and a great deal of emotional distress, but cultural trauma is a rupture in meaning and identity in common—a tear in the social fabric that touches a group of people who have come to feel themselves connected or even interdependent. Importantly, not every member of the group is required to have themselves lived through the traumatic event; the group must recognize the trauma as having relevance to its wider identity. National trauma, as a particular type of cultural trauma, is distinguished by the fact that it is never fully worked through, closure is not reached, it is fraught with returns to individual and collective consciousness, and it is deeply inscribed in the group memory. For such trauma to be fully comprehended and absorbed within a country's self-image it needs to be publicly acknowledged and interpreted and debated. This is to say that if national trauma is not just about memory, it is also about on-going combating processes of narrative and shared meaning-formation. (Eyerman R. 2002: 2).

BALKANS IN THE CONTEXT OF THE COLLECTIVE STEREOTYPES, TRAUMAS AND MEMORIES

In the context of achieving cultural, religious, and ethnic diversity in the Balkans, the national idea and the rise of nationalism often served as instruments of exclusion and violence. Even the Austrian Foreign Minister warned in 1853 that "*the establishment of new states according to the borders of nationality is the most dangerous of all utopian schemes*" (Mazower, 2000: 149). As new nation-states emerged, they brought with them pressing questions regarding the status of minorities—initially religious, but later also ethnic and national. This included concerns over the protection of minority religions, languages, and cultures, as well as their broader social and political rights.

In 1997, Marija Todorova, a professor at the University of Illinois, published

Imagining the Balkans, a work that sparked intense debate across academic, political, journalistic, and public circles. Her study examined the often contradictory—and predominantly negative—representations of the Balkans in Western discourse. Todorova developed the concept of Balkanism, or the "nesting of Balkanisms," building on Edward Said's theory of Orientalism and Milica Bakić-Hayden's "nested Orientalism." She explained that the core idea of *Imagining the Balkans* is the existence of a discourse—Balkanism—that stereotypes the region in ways that are deeply political. As Todorova stated, "*The central idea of Imagining the Balkans is that there is a discourse, which we call Balkanism, which creates a stereotype of the Balkans, and politics is significantly and organically intertwined with this discourse*." This assertion, she noted, often causes discomfort, especially in political contexts. One persistent stereotype within this discourse is the tendency to absolve Western Europe of responsibility for Balkan instability by shifting blame to the Ottoman legacy and, by extension, to Turkey—often cast as the perennial scapegoat (Todorova, 1997: 276). A key term that has emerged from this discourse is **"**Balkanization"—commonly used to describe the fragmentation of larger political or geographic entities into smaller, often unstable nation-states. Interestingly, this term did not originate during the long process of imperial decline, as the Balkan states separated from the Ottoman Empire. Instead, the term *Balkanization* was coined after World War I, when Albania became the last of the Balkan nations to be added to the 19th-century map of new states (Todorova, 1997: 46).

After World War I, scholars and politicians began using the term to describe the geopolitical disintegration of regions into small, politically unstable states—often referencing the Balkan Wars as a case in point. A more comprehensive interpretation came in 1921 from Paul Scott Mowrer, European correspondent for the *Chicago Daily News*. Analyzing the postwar conditions in Austria, Hungary, Bulgaria, Czechoslovakia, Poland, Romania, Yugoslavia, and Greece, he concluded that the region had become "Balkanized." His rationale was that this area, marked by a "hopeless mixture of races," was populated by economically and politically weak, conspiratorial, fearful, and easily manipulated small states—frequently driven by internal passions and external pressures. This aspect of foreign interference in the domestic affairs of small states later prompted Michael Foucher to define Balkanization in 1994 as "*the constant involvement of foreign powers (Russia, Austria-Hungary, Germany, France, and Great Britain) aimed at protecting or establishing their spheres of interest*" (Todorova, 1997: 49).

The terms and discourses associated with the "Balkans" reflect broader processes of constructing European identity by defining the "Other" as Oriental—unpredictable, dangerous, chaotic, lazy, primitive, cruel, and uncooperative (Muršić & Jezernik, 2007: 7). Yet historical evidence reveals a different picture. For centuries, the Balkans were a site of coexistence, cooperation, and cultural richness. The region had long-standing traditions of urbanization, classical philosophy, and pre-industrial economic efficiency. Notably, the Balkans embraced multiculturalism well before it became a political ideal in the West. A striking example of this tolerance is found in the year 1492, when the Sephardic Jews were expelled from the Iberian Peninsula by the Catholic Church. At that time, the Balkans—then under Ottoman rule—offered a safe haven for the expelled Jewish communities. This act of refuge is a testament to the peninsula's historical openness to people of different religions, ethnicities, and cultural backgrounds (Benbassa & Rodrigue, 2002: 79–96).

During the 19th-century processes of "liberalization" and emancipation of so-called "enslaved" peoples, ideals such as tolerance and peaceful coexistence were among the first casualties of the imposition of Western concepts—including liberal democracy, capitalism, and the nation-state. Nationalism, aspirations to construct post-Ottoman empires, and the continuous redrawing of political borders in the Balkans became part of a broader phenomenon commonly referred to as "Balkanization." Yet, as Muršič and Jezernik (2007: 8) argue, Balkanization should not be understood as the antithesis of modernization, but rather as a direct result of Europeanization and Westernization.

The term *Balkan* first appeared in Western literature in 1490, in a memorandum

issued by Pope Innocent VIII to the Italian humanist and diplomat Filippo Callimachus. It entered the English language through Frederick Calvert in 1767. In 1808, German geographer Johann August Zeune introduced the term “Balkan Peninsula” in his work *Gea*, describing it as a region separated from the rest of Europe by the long Albanus or Skadar mountain range, known also as the Balkan Mountains or Stara Planina, extending from the Istrian Alps in the northwest to the Black Sea in the east. This notion reinforced the Renaissance-era paradigm of a *Catena Mundi*—a sacred mountain chain stretching from the Pyrenees to the Balkans.

In 1830, French geographer Ami Boué offered a more precise geographical description of the Balkan Mountains, while in the mid-19th century, German author Theobald Fischer proposed the term “Southeast Europe.” As a result, the boundaries of the Balkans remain fluid and contested. Depending on the source, they may encompass all of Southeast Europe or merely the region between the Danube River and the Aegean Sea—sometimes excluding Greece altogether.

The term *Balkans* gained prominence in the first half of the 19th century when it became necessary to define the region more explicitly, particularly as it came to be associated with the Russo-Turkish wars and the region’s strategic importance as the last defensive line before Istanbul until 1877. Prior to this, the area now referred to as the Balkan Peninsula was divided between the Ottoman and Habsburg Empires and was typically described in Western sources as part of the *Orient*, *Turkey in Europe*, or by the classical term *Hemus*. Within the Ottoman Empire, these European territories were called *Rumelia*, meaning the “land of the Romans” or the Christian parts of the empire.

For Western travelers and intellectuals of the 18th and 19th centuries, the peoples of Rumelia often functioned as a mirror through which Western Europe constructed its self-image—affirming its own sense of advancement and civility by contrasting itself with the perceived backwardness of the “Other.” In this sense, the Balkans played a crucial role in Europe's self-definition: there could be no “European identity” without its imagined opposite—the Balkans.

In the 18th century, the dominance of absolutist monarchies in Europe and the political power of the Ottoman and Chinese empires even inspired admiration among certain European thinkers for “Oriental” systems of governance. However, the subsequent decline of these empires and the expansion of European colonialism led to a shift in perspective: from respect to **contempt**, often framed within a discourse of *oriental despotism*, stagnation, and ahistorical development—concepts critiqued later by Edward Said in his foundational work on Orientalism.

During the early 19th century, Romantic nationalism and Classicism in European culture led to renewed interest in the Balkans, seen by some as the cradle of European civilization. The uprisings in Serbia, Wallachia, and Greece caught the imagination of European national romantics. This was especially evident in the philhellenic movements, which garnered widespread support in Britain and France for Greek independence. These efforts ultimately contributed to the establishment of an independent Greek state.

Yet by the mid-19th century, European *Balkanophilia* began to give way to *Balkanophobia*. The national revolutions of the Balkan peoples led to the formation of new states, but also ignited a wave of ethnic and territorial conflicts. Although the influence of the *belle époque* brought urban development and early industrialization to the region, and Balkan societies increasingly followed a path of Europeanization, this process was not without contradictions.

The escalation of the so-called "Eastern Question" after 1875—especially amid great power rivalries—further destabilized the region. Tensions between the emerging Balkan states, coupled with imperial interests, culminated in the 1878 Congress of Berlin. It was there that Otto von Bismarck famously remarked, *“The whole of the Balkans is not worth the bones of a single Pomeranian grenadier,”* and ominously predicted that if war were to break out in Europe, *“the reason would be some damn foolish thing in the Balkans.”*

The Balkan Wars of 1912-1913 were the culmination of that process and met with

great reactions in Western opinion, such as the first report of the Carnegie Commission on the Balkans, the journalistic report of Leon Trotsky, etc. While Bismarck predicted that "*if war breaks out in Europe it will be because of a Balkan madness*", the "barrel" of gunpowder exploded in June 1914 when the Austro-Hungarian crown prince Franz Ferdinand was assassinated in Sarajevo, setting in motion a chain of events that would lead to the outbreak of World War I. The disintegration of Austria-Hungary and later the Ottoman Empire, as well as the creation of new states, became the reason for the creation of the term "balkanization".

HISTORICAL ENTANGLEMENTS AND ASYMMETRICAL MEMORIES

The Ottoman Empire's long presence in the Balkans produced a profound and ambivalent cultural legacy. As Todorova (1997) argues, the Ottoman Balkans cannot be understood merely as a site of domination but also as a space of hybridization and cultural interdependence. Yet the memory of the Ottoman past differs dramatically across national contexts.

In Türkiye, Ottoman history often functions as a source of pride and continuity, forming a key component of the national narrative of greatness and civilization (Özyürek, 2006). In contrast, in much of the Balkans — particularly in Greece, Serbia, and Bulgaria — the Ottoman legacy is framed as one of foreign oppression and resistance (Mazower, 2000). This divergence exemplifies what Aleida Assmann (2010) calls *"asymmetrical memory"* — when the same historical period generates conflicting narratives of victimhood and victory.

Material traces of the Ottoman past — mosques, bridges, and bazaars — continue to evoke competing meanings. While Turkish cultural policy promotes their restoration as shared heritage, many Balkan memory cultures interpret these monuments through the lens of national suffering, making the Ottoman period both a unifying and divisive force.

MEMORY POLITICS AND NEO-OTTOMAN RECONFIGURATIONS

Following the dissolution of the Ottoman Empire, both the new Turkish Republic and the emerging Balkan nation-states sought to redefine their historical narratives. The Kemalist reforms of the 1920s and 1930s marked a deliberate break from the Ottoman-Islamic past, replacing imperial memory with a modern, secular, and Western-oriented national identity (Zürcher, 2004). Similarly, Balkan national movements celebrated liberation struggles and constructed memory cultures centered on resistance and independence (Banac, 1984).

Since the early 2000s, however, Türkiye has reintroduced the Ottoman legacy into public discourse. The rise of the Justice and Development Party (AKP) has been accompanied by a growing emphasis on *neo-Ottomanism* — a cultural and geopolitical orientation that valorizes Ottoman multiculturalism as a model for contemporary regional influence (Çolak, 2006; Yavuz, 2020). Through institutions such as the Turkish Cooperation and Coordination Agency (TİKA) and the Yunus Emre Institutes, Türkiye promotes heritage restoration, educational exchanges, and commemorations that reconnect the Balkans and Türkiye through a shared Ottoman past.

In the Balkans, these initiatives generate mixed responses. For some, they symbolize cultural revival and economic partnership; for others, they evoke memories of imperial subordination. This ambivalence highlights how memory operates not only as a repository of the past but as a dynamic tool of diplomacy and identity politics.

POST-CONFLICT MEMORY and TÜRKIYE'S ROLE IN RECONCILIATION

In the post-Yugoslav era, the politics of memory in the Balkans have been deeply influenced by the legacies of war, nationalism, and ethnic fragmentation (Subotić, 2019). Türkiye's engagement in regional diplomacy — particularly in Bosnia and Herzegovina, Kosovo, and North Macedonia — often draws on shared religious and historical ties. By invoking the Ottoman heritage as a moral and cultural bridge, Türkiye presents itself as a mediator and protector of Balkan Muslim communities (Öktem, 2010).

However, these gestures are not free from controversy. In Bosnia, for instance, the

reconstruction of Ottoman-era mosques and the revival of Turkish cultural institutions coexist with local debates over sovereignty, identity, and external influence. As Halbwachs (1992) reminds us, collective memory is socially framed — shaped as much by present needs as by historical experience. Türkiye's role in the Balkans illustrates how the past can be mobilized to serve both reconciliation and geopolitical ambition.

CULTURAL MEMORY IN ART, RELIGION, AND EVERYDAY LIFE

Beyond formal politics, the memory connections between the Balkans and Türkiye persist through artistic expression, religious practice, and shared cultural heritage. Turkish television dramas (*diziler*) such as *Muhteşem Yüzyıl* have popularized Ottoman themes across the Balkans, contributing to what Özyürek (2006) calls a *"nostalgic modernity."* Likewise, music, cuisine, and religious traditions preserve hybrid identities that transcend national borders.

Restoration projects of Ottoman monuments — such as the Mehmed Paša Sokolović Bridge in Višegrad or the Gazi Husrev-beg Mosque in Sarajevo — serve as acts of cultural diplomacy and memory reconstruction (Clark, 2013). Through these practices, the shared past is recontextualized not as static heritage but as a living, contested field of meaning.

CONCLUSION

The culture of memories between the Balkans and Türkiye reveals the complexity of post-imperial and post-conflict remembrance. It embodies both the persistence of shared traditions and the fragmentation of historical narratives. Türkiye's renewed engagement with the region demonstrates how memory functions as a form of soft power, capable of bridging divides but also of reawakening old anxieties.

Ultimately, the potential for a truly dialogical memory culture lies in recognizing the plurality of perspectives — acknowledging that the Ottoman past was at once a time of coexistence and coercion, belonging and estrangement. By engaging critically with these intertwined histories, both the Balkans and Türkiye can transform memory from a site of contestation into a space of transnational understanding.

REFERENCES

Anderson B. 1983. Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of the Nationalism, New York, Verso.

Assmann, A. (2010). *The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Justice*. Frankfurt: Fischer Verlag.

Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press.

Banac, I. (1984). *The National Question in Yugoslavia: Origins, History, Politics*. Cornell University Press.

Clark, J. N. (2013). *Reconciliation through Remembrance? War Memorials and Memory Politics in Bosnia-Herzegovina*. *History & Memory*, 25(1), 61–92.

Çolak, Y. (2006). Ottomanism vs. Kemalism: Collective Memory and Cultural Pluralism in 1990s Turkey. *Middle Eastern Studies*, 42(4), 587–602.

Dinter M. & Guerin Ch. (ed). 2023, Cultural Memory in Republican and Augustan Rome, Cambridge Univ. Press & Assesment

Eyerman R. 2002, Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity, Cambridge Univ. Press, Cambridge.

Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. University of Chicago Press.

Mazower, M. (2000). *The Balkans: A Short History*. Modern Library.

Nora P. (ed.) 1984, Realms of Memory: The Construction of the French Past, Columbia Univ. Press, New York

Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7–24.

Öktem, K. (2010). *New Islamic Actors after the Wahhabi Intermezzo: Turkey's Return to the Muslim Balkans*. *European Studies Centre Papers*. University of Oxford.
Özyürek, E. (2006). *Nostalgia for the Modern: State Secularism and Everyday Politics in Turkey*. Duke University Press.
Subotić, J. (2019). *Yellow Star, Red Star: Holocaust Remembrance after Communism*. Cornell University Press.
Todorova, M. (1997). *Imagining the Balkans*. Oxford University Press.
Yavuz, M. H. (2020). *Nostalgia for the Empire: The Politics of Neo-Ottomanism*. Oxford University Press.
Zubrzycki G. & Wozny A. 2020, The Comparative Politics of Collective Memory, in: The Annual Review of Sociology, University of Michigan, Michigan, 46: 175-194 (https://doi.org/10.1146/annuerev-soc-121919-054808)
Zürcher, E. J. (2004). *Turkey: A Modern History*. I.B. Tauris.

MİM – KÜLTÜREL MİRAS ULUSLARARASI USTA OKULU ENTEGRE BİR EĞİTİM MODELİ GİBİ

MIM – THE INTERNATIONAL MASTER SCHOOL OF CULTURAL HERITAGE

Gafar CEBİYEV*
Luigi SCRİNZİ**
Fariz HALİLLİ***
Meleyke HÜSEYİNOVA****

ABSTRACT

The project “MIM – The International Master School of Cultural Heritage,” implemented by the “Miras” Social Organization in Support of Studying of Cultural Heritage, is a multifaceted program carried out in Azerbaijan with the aim of education, application, and awareness-raising in the field of cultural heritage. The project was funded by the Agency for State Support to Non-Governmental Organizations of the Republic of Azerbaijan and implemented from May to August 2025 at the historical Zargarpalan Hammam located in the Yasamal district of Baku.

The training sessions of MIM – The International Master School of Cultural Heritage were organized in two groups for a total of 30 participants, involving employees of museums, reserves, and educational institutions. Lessons covering 16 diverse topics were conducted with the participation of both local and international experts. The topics included archaeological research, conservation, intangible heritage, digitalization, epigraphy, and emergency protection measures.

The trainings were conducted in an interactive format, incorporating both theoretical and practical components. Surveys and observations indicated that this model demonstrated high efficiency in enhancing participants’ knowledge and skills. Within the framework of the project, the development of teaching materials, webinars, and MOOC (Massive Open Online Courses) was also planned.

Key Words: Cultural heritage, master school, conservation, archaeology, training, Zargarpalan Hammam

GİRİŞ

“Miras” Kültürel Mirasın Araştırılmasına Destek Derneği, kültürel mirasın araştırılması, korunması ve tanıtılmasına katkı sağlamak amacıyla kurulmuş bir sivil toplum kuruluşudur. 6 Ocak 2010 tarihinde kurulan birlik, kültürel miras alanında bilimsel araştırmaların yürütülmesine, millî ve manevi değerlerimizin araştırılması ve tanıtılmasına, tarihî anıtların ve diğer yapıların onarım ve restorasyonuna, unutulmuş gelenek ve göreneklerimizin derlenerek genç nesillere aktarılmasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Kurulduğu tarihten günümüze kadar dernek, faaliyet alanları doğrultusunda çeşitli yerel ve uluslararası etkinlik ve projelere katılmış, kültürel mirasımızın korunması ve tanıtılması yönünde çok sayıda girişim gerçekleştirmiştir. Bu önemli girişimlerden biri “Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu’nun kurulması ve kursların düzenlenmesi” projesidir.

Proje, Azerbaycan Cumhuriyeti Sivil Toplum Kuruluşlarına Devlet Desteği Ajansı’nın mali desteği ile 1 Mayıs - 31 Ağustos 2025 tarihlerinde, Bakü şehrinde yeni konservasyonu

* Prof. Dr., Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Arkeoloji ve Antropoloji Enstitüsü, Azerbaycan
** Prof. Dr., “Miras” Kültürel Mirasın Araştırılmasına Destek Derneği’nin İtalya Temsilcisi, İtalya
*** PhD., Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Arkeoloji ve Antropoloji Enstitüsü, Azerbaycan
**** “Miras” Kültürel Mirasın Araştırılmasına Destek Derneği, Azerbaycan

tamamlanmış 19. yüzyıla ait Zərgərpalan tarihî hamamında gerçekleştirilmiştir.

Projenin amacı

Projenin temel amacı, kültürel mirasın araştırılması, konservasyonu ve tanıtımı yönünde toplumun bilinçlendirilmesi ve bu alandaki boşlukların ve sorunların giderilmesine destek sağlamaktır. "Miras"ın uzun yıllara dayanan faaliyetleri ve yürüttüğü araştırmalar göstermektedir ki, kültürel mirasın incelenmesi, korunması ve tanıtılması konusunda gerçekten de boşluklar ve ciddi sorunlar mevcuttur.

Bunun başlıca nedenlerinden biri kültürel miras alanında eğitim seviyesinin düşük olması, ülkedeki eğitim kurumlarında bu alana yeterince önem verilmemesi, üniversitelerde ilgili uzmanlık dallarının azlığı, nitelikli kadro yetersizliği, bu alanda faaliyet gösteren sivil toplum kuruluşlarının sayıca az ve uzmanlaşmamış olmasıdır. İşte bu proje, tam da bu bağlamda, bir zorunluluk niteliği taşımakta ve kültürel mirasın korunması açısından büyük önem arz etmektedir.

Proje, "MİM – Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu"nun kurulması yoluyla toplumun kültürel miras alanında bilinçlendirilmesine yönelmiştir. Projenin amacı kültürel mirasın araştırılması, konservasyonu ve tanıtımı sahasında ulusal gelenekler ile uluslararası deneyimin öğrenilmesi, ülke içi ve uluslararası düzeyde tanınan uzmanlar arasında iş birliğinin geliştirilmesi, farklı hedef gruplar arasında kültürel miras konusunda eğitimin teşvik edilmesi, kültürel mirasın araştırılması ve korunması yönünde mevcut sorun ve boşlukların tespit edilmesi, uluslararası deneyim ve yeni çağrılar çerçevesinde öğreten ve öğrenenlerin bilgi düzeylerinin artırılması, ayrıca kurs katılımcılarının teorik ve pratik bilgi edinmelerini sağlamaktır.

Projenin hedef grupları; yükseköğretim kurumları, ortaöğretim kurumları ve genel eğitim okullarının öğrenci ve öğretim kadroları, bilim kurumlarının eğitimci ve öğrenicilerinden oluşan ilgili gruplar ile kültürel mirasın araştırılması, korunması ve gelecek nesillere aktarılmasında rol almak isteyen diğer kişilerdir.

Proje çerçevesinde, kültürel mirasın araştırılması, konservasyonu ve tanıtımı alanında ulusal gelenekler ile uluslararası deneyim incelenmiş; yerel ve uluslararası düzeyde tanınan uzmanların katılımıyla bir öğretim programı ve eğitim materyali hazırlanmıştır. Dört eğitim kurumunun öğrenci, öğretmen ve akademik kadroları için çeşitli konularda seminerler düzenlenmiş, hedef gruplar arasından seçilen 30 kişinin katılımıyla 16 konu üzerine sekiz günlük bir eğitim kursu gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, eğitim kursunun erişilebilirliğini sağlamak amacıyla Kitlesel Açık Çevrimiçi Kurslar (MOOC) da organize edilmiştir.

Proje kapsamında hazırlanmış olan öğretim materyali, gelecekte öğrenenler ve öğretenler için kültürel miras alanında bir ders kaynağı işlevi görecektir. Bu materyal, yerli ve yabancı uzmanlar tarafından hazırlanmış olup, kültürel miras alanında çeşitli fakat birbirleriyle bağlantılı konuları, ayrıca hem yerel hem de uluslararası deneyimleri yansıtan içerikleri kapsamaktadır.

Seminerler

Proje çerçevesinde dört eğitim kurumunda - Azerbaycan Turizm ve Menecment Üniversitesi, Bakü Devlet Turizm ve Sosyal Hizmetler Mesleki Eğitim Merkezi, Bakü Devlet Kültür ve Zanaatkârlık Mesleki Eğitim Merkezi ve Bakü Devlet İnşaat ve Konstrüksyon Mesleki Eğitim Merkezi'nde çeşitli konularda seminerler düzenlenmiştir. Bu seminerlere toplamda 300'den fazla öğrenci ve öğretim kadrosu katılmıştır.

"Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu Kursları ve Arkeolojik Miras" konulu seminerde Prof.Dr. Gafar Cebiyev, Azerbaycan'ın zengin arkeolojik mirası ve bu mirasın korunmasının güncel sorunları üzerine kapsamlı bir sunum yapmıştır. Sunumda, ülkenin farklı bölgelerinde yürütülmüş arkeolojik araştırmaların sonuçları, ortaya çıkarılmış maddi kültür örneklerinin bilimsel önemi ve bu mirasın gelecek nesillere aktarılmasının gerekliliği vurgulanmıştır. Ayrıca arkeolojik mirasın korunması alanında mevcut sorunlara değinilmiş, özellikle doğal etkenler ve inşaat çalışmaları sırasında mirasın zarar görmesi, tesadüfi

buluntuların kayda alınması ve bilimsel dolaşıma kazandırılmasının önemi üzerinde durulmuştur. Prof.Dr. Gafar Cebiyev, arkeolojik araştırmaların yalnızca uzmanlar tarafından ve bilimsel temellere dayalı olarak yürütülmesinin gerekliliğini belirtmiş, bu bağlamda "Miras" Kültürel Mirasın Araştırılmasına Destek Derneği'nin gerçekleştirdiği projeler, toplumun bilgilendirilmesi ve bilinçlendirilmesi yönünde atılan adımlar, kültürel mirasın tanıtımında televizyon ve diğer medya araçlarının rolü ve kamuoyunun oluşturulmasındaki önemi hakkında da bilgi vermiştir. Sunumda, tarihî bilgilerin öneminin yanı sıra yerel yönetim birimlerinin - belediyeler ve devlet kurumlarının arkeolojik mirasın korunmasına sağlayabileceği destek imkânları da dile getirilmiştir. Bununla birlikte, bazı durumlarda kültürel miras anıtlarının kasıtlı olarak ya da bilgisizlikten dolayı tahrip edilmesi olgusuna ilişkin kaygılar ifade edilmiş ve bu mirasın hem manevi hem de maddi değerinin topluma anlatılmasının zorunluluğu vurgulanmıştır.

"Kültürel Miras Anıtlarında Arkeolojik Araştırmalar" konulu seminerde, Dr. Fariz Halilli, kültürel miras anıtlarında restorasyon çalışmalarından önce ve sonra yürütülen arkeolojik araştırmaların bilimsel önemine, Azerbaycan'daki arkeolojik araştırmalar alanında edinilmiş olumlu ve olumsuz deneyimlere, bu alandaki mevcut mevzuata ve uluslararası düzenlemelere dair kapsamlı bilgiler sunmuştur. Fariz Halilli, arkeolojik araştırmaların yalnızca kazılardan ibaret olmadığını, mevcut yapıların duvarlarında, iç yapılarında ve hatta sualtı ortamında da gerçekleştirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Öğrencilere arkeolojik metodolojinin yalnızca kazıyla sınırlı kalmadığını özellikle vurgulamıştır. Örnek olarak Kelehane türbeleri, Baskal kasabasındaki Şeyh Muhammed Camii, Hacı Bedel Camii, Bakü şehri Bayırşehir semtinde bulunan Zergerpalan hamamı, Ağdaş şehrindeki Hacı Bedel Efendi Camii ve İsmayıllı bölgesindeki Sulut Camii gibi anıtlarda gerçekleştirilen arkeolojik araştırmalar, restorasyon öncesi ve sonrası bilimsel incelemelerin zorunluluğunu açıkça ortaya koymaktadır. Fariz Halilli, öğrencileri kendi alanlarında profesyonel olmaya davet etmiş, öğretmenlere ise pratik çalışmalarda tarihî anıtları araştırma konusu olarak seçmelerini tavsiye etmiştir.

"Kültürel Mirasın Korunması Alanında Ulusal ve Uluslararası Düzenlemeler" konulu diğer seminerde, Meleyke Hüseynova proje ve konuya ilişkin bir sunum yaparak kültürel mirasın ulusal ve uluslararası düzeyde korunması hakkında kapsamlı bilgiler sunmuştur.

Sunumda kültürel miras kavramı, onun korunmasına dair yerel mevzuat ve uluslararası hukukî belgeler, kültürel mirasın korunması alanında faaliyet gösteren yetkili devlet kurumları ve uluslararası kuruluşlar, kabul edilmiş temel uluslararası sözleşmeler, ayrıca Azerbaycan'ın bu alandaki yasal düzenlemeleri ve uluslararası iş birliği deneyimi ele alınmıştır. Bununla birlikte, UNESCO'nun farklı listelerinde yer alan Azerbaycan'a ait kültürel miras örnekleri, kültürel mirasın korunması alanında ulusal ve uluslararası düzenleme yöntemlerinin karşılıklı ilişkisi üzerinde durulmuştur.

Ayrıca, Karabağ Savaşı sırasında işgal edilmiş bölgelerde Ermenistan'ın Azerbaycan kültürel mirasına verdiği zararların uluslararası hukukî boyutları da ayrıntılı bir şekilde sunulmuştur.

"Kültürel Mirasın Sosyalleşmesi ve Onun Toplum İçin Önemi" konulu seminerde Arzu Hasanlı, kültürel mirasın sosyalleşmesi ve onun toplum açısından taşıdığı önem hakkında bir sunum yapmıştır. Arzu Hasanlı, kültürel mirasın sosyalleşmesini; kültürel değerlerin, geleneklerin ve sembollerin bireyden topluma ve nesilden nesile aktarılması süreci olarak tanımlamıştır. Bu sürecin, kültürün korunması ve yaşatılması bakımından toplumun sürekliliğini sağlayan temel mekanizmalardan biri olduğunu vurgulamıştır. Ailede gerçekleşen ilk sosyalleşme, çocuklarda kültürel kimliğin temelini atmakta; okulda ise bu bilgiler daha da derinleşmekte, öğrenciler millî ve manevi mirasla ilgili dersler ve etkinliklerle tanışmaktadır. Topluluk (icma) sosyalleşmesi ise deneyimin kolektif şekilde paylaşılmasına ve kültürel mirasın günlük yaşamda yaşatılmasına olanak tanımaktadır. Arzu Hasanlı, kültürel mirasın sosyalleşmesinin hem kalite hem de katılım düzeyi açısından farklı yöntemlerle ölçülebileceğini, ilk ve sonraki sosyalleşme aşamalarının ise bu sürecin ardışık ve sürdürülebilir olmasını sağladığını belirtmiştir. Ayrıca günümüzde teknolojilerin kültürel mirasın geniş ölçüde yayılmasına yeni olanaklar sunduğunu, ancak kimi zaman

sosyalleşmenin zayıflamasına da yol açabildiğini ifade etmiştir. Sonuç olarak Arzu Hasanlı, kültürel mirasın sosyalleşmesinin toplumun kimliğinin ve kültürel sürekliliğinin temel sütunlarından biri olduğunu vurgulamıştır.

Kurslar

16-25 Temmuz tarihleri arasında Bakü şehrinin Bayırşehir semtinde yer alan Zergerpalan tarihî hamamında "MİM – Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu"nun eğitim kursları düzenlenmiştir.

Teorik ve pratik bölümlerden oluşan kurslar, ilgili koruma alanlarının, müzelerin, eğitim kurumlarının temsilcileri ve kültürel mirasın korunmasında ilgisi bulunan diğer kişilerden meydana gelen, her biri 15 kişilik iki grup halinde organize edilmiştir. Kurslarda, yerli ve uluslararası deneyime sahip 16 bilim insanı ve araştırmacı tarafından aşağıda sıralanan kültürel miras konularında dersler verilmiş ve uygulamalı çalışmalar yapılmıştır:

- Prof.Dr. Gafar Cebiyev – Kültürel Miras Usta Okulu Kursuna Giriş veya Kültürel Mirasın Araştırılması, Korunması ve Tanıtımı Alanında Öncelikler: Geleneksel Yaklaşımlar ve Yeni Trendler (Cebiyev, 2025, s. 6-17);
- Prof.Dr. Luici Skrinzi – Zergerpalan Hamamı: Uluslararası Araştırma ve Koruma Misyonu (Scrinzi, 2025, s. 18-24);
- Prof.Dr. Şikar Gasımov – Azerbaycan'ın Somut Olmayan Kültürel Mirası ve UNESCO'daki Yeri (Gasımov, 2025, s. 87-102);
- Prof.Dr. Zahide Mammadova ve Doç.Dr. Muhammed Nurmammadov – Mimarlık Anıtlarının Restorasyonu ve Konservasyonu (Mammadova & Nurmammadov, 2025, s. 224-245);
- Doç.Dr. Günel Seyidahmedli – Azerbaycan'ın Tarihî-Kültürel Koruları (Seyidahmedli, 2025, s. 65-86);
- Doç.Dr. Pervin Ahençi – Tarihî-Kültürel Mirasın Dijitalleştirilmesi (Ahençi, 2025, s. 103-128);
- Doç.Dr. Habibe Aliyeva – Kültürel Miras Anıtları Üzerindeki Epigrafik Araştırmalar (Aliyeva, 2025, s.129-141);
- Dr. Fariz Halilli – Kültürel Miras Anıtlarında Arkeolojik Araştırmalar (Halilli, 2025b, s. 25-42);
- Dr. Şehla Halilli – Dünya Hafızası: Yazma Eser Mirası (Halilli, 2025c, s. 142-153);
- Dr. Nazmin Ceferova – Müzeler Kültürel Mirasın Bekçisi Olarak (Ceferova, 2025, s. 154-184);
- Meleyke Hüseynova – Kültürel Mirasın Korunması Alanında Ulusal ve Uluslararası Düzenlemeler (Hüseynova, 2025b, s. 43-64);
- Gülşen Hüseynova – Afet Sırasında Kültürel Mirasın Korunması (Hüseynova, 2025a, s. 185-204);
- Arzu Hasanlı – Kültürel Mirasın Sosyalleşmesi ve Onun Toplum İçin Önemi (Hasanlı, 2025, s. 205-210);
- Aide Melikova – Kültürel Miras Turizmi (Melikova, 2025, s. 211-223);
- Celaleddin Küçük ve Nadire Mine Yar – Restorasyon ve Konservasyonda Kullanılan Malzemeler (Küçük & Yar, 2025, s. 246-258).
- Afgan Guliyev – Restorasyon Projelerinin Hazırlanması ve Başarılı Uygulamalar (Guliyev, 2025, s. 259-262).

Eğitim süresince ilgili konulara dair ayrıntılı bilgiler verilmiş, sunumlar ve bildiriler dinlenmiş, teorik bilgilere ek olarak pratik görevler yerine getirilmiştir. Ayrıca, katılımcıların konuya ilişkin bilgi düzeylerini ve eğitimin etkinliğini ölçmek amacıyla anketler uygulanmıştır.

Dersler interaktif bir biçimde düzenlenmiş ve katılımcıların yüksek düzeydeki aktif katılımıyla öne çıkmıştır. Yapılan sözlü ve yazılı anketler, eğitimin katılımcılar için faydalı olduğunu ve belirlenen hedeflere ulaşıldığını göstermektedir.

Projenin etkinlik planına uygun olarak Kitlesel Açık Çevrimiçi Kurslar (MOOC – Massive Open Online Course) hazırlanmıştır. Bu amaçla, proje kapsamında gerçekleştirilen eğitim sırasında kültürel mirasın korunmasına dair 16 konuyu kapsayan derslerin video çekimleri yapılmıştır. Söz konusu video derslerin MOOC formatında bir internet sitesi (ya da başka bir çevrimiçi platform) üzerinden ilgili gruplara ulaştırılması planlanmaktadır. Bu çevrimiçi kursların düzenlenmesindeki amaç; kültürel mirasın korunmasına ilişkin derslerin erişilebilir olmasını ve bilgilerin geniş bir kitleye ulaştırılmasını sağlamak, yüz yüze eğitimlere katılamayanlar için öğrenme imkânı yaratmak, toplumun kültürel miras konusundaki okuryazarlığını artırmak ve bilinçlendirme çalışmalarının kapsamını genişletmektir. Aynı zamanda bu girişim, günümüzde yaygınlaşan çevrimiçi eğitim olanaklarından etkin şekilde yararlanmayı da öngörmektedir.

SONUÇ

Eğitim programı kitabı academia.edu ve researchgate.net gibi akademik çevrimiçi platformlarda paylaşılmıştır (Halilli, 2025a). Bu durum, programın yalnızca ulusal düzeyde değil, aynı zamanda uluslararası düzeyde de ilgili kitlelere ulaşmasına imkân sağlayacaktır. Proje tamamlandıktan sonra da MİM kurslarının “Miras” tarafından daha geniş ve farklı kitlelere ulaştırılması ve sürdürülebilirliğin sağlanması hedeflenmektedir.

Proje süresince yürütülen çalışmalarla ilgili basın bültenleri ve video haberler düzenli olarak çeşitli kitle iletişim araçlarında ve sosyal medya platformlarında yayımlanmıştır.

Dünyada sivil toplum kuruluşları, kültürel mirasın korunması ve tanıtılmasında da özel bir rol üstlenmektedir. Unutulmaya yüz tutmuş geleneklerin araştırılması, toplanması ve genç kuşaklara aktarılması, kültürel etkinliklerin düzenlenmesi, anıtların konservasyonu, onların kültürel miras turizmine kazandırılması, mirasın yönetimi ve uluslararası iş birliklerinin geliştirilmesi bu alanda atılabilecek önemli adımlardandır. Bu doğrultuda, “Miras” Kültürel Mirasın Araştırılmasına Destek Derneği tarafından hayata geçirilen “Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu’nun kurulması ve kurslarının düzenlenmesi” projesi, kayda değer girişimlerden biri olarak öne çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Ahençi, P. (2025). Tarihî-Kültürel Mirasın Dijitalleştirilmesi. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 103-128). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1103

Aliyeva, H. (2025). Kültürel Miras Anıtları Üzerindeki Epigrafik Araştırmalar. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 129-141). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1129

Cebiyev, G. (2025). Kültürel Miras Usta Okulu Kursuna Giriş veya Kültürel Mirasın Araştırılması, Korunması ve Tanıtımı Alanında Öncelikler: Geleneksel Yaklaşımlar ve Yeni Trendler. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 6-17). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1006

Cebiyev, G., Halilli, F., & Abbasova, E. (2025). Bakü şehri Yasamal ilçesi Hamidağa Hüseynzade Caddesi’nde bulunan hamam binasında ve çevresinde konservasyon ve temizlik çalışmaları çerçevesinde yürütülen arkeolojik araştırmaların raporu. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 284-334). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1248

Ceferova, N. (2025). Müzeler Kültürel Mirasın Bekçisi Olarak. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 154-184). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1154

Halilli, F. (Haz.). (2025a). Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı. Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025

Halilli, F. (2025b). Kültürel Miras Anıtlarında Arkeolojik Araştırmalar. F.Halilli (Haz.), Kültürel

Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 25-42). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1025
Halilli, Ş. (2025c). Dünya Hafızası: Yazma Eser Mirası. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 142-153). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1142
Hasanlı, A. (2025). Kültürel Mirasın Sosyalleşmesi ve Onun Toplum İçin Önemi. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 205-210). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1205
Hüseynova, G. (2025a). Afet Sırasında Kültürel Mirasın Korunması. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 185-204). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1185
Hüseynova, M. (2025b). Kültürel Mirasın Korunması Alanında Ulusal ve Uluslararası Düzenlemeler. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 43-64). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1043
Gasımov, Ş. (2025). Azerbaycan'ın Somut Olmayan Kültürel Mirası ve Onun UNESCO'daki Yeri. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 87-102). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1087
Guliyev, A. (2025). Restorasyon Projelerinin Hazırlanması ve Başarılı Uygulamalar. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 259-262). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1259
Küçük, C., & Yar, N.M. (2025). Restorasyon Ve Konservasyonda Kullanılan Malzemeler. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 246-258). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1246
Mammadova, Z., & Nurmammadov, M. (2025). Mimarlık Anıtlarının Restorasyonu ve Konservasyonu. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 224-245). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1224
Melikova, A. (2025). Kültürel Miras Turizmi. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 211-223). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1211
Miras Mədəni İrsin Öyrənilməsinə Kömək İctimai Birliyi. (2025, 26 avqust). *Mədəni İrs Ustad Məktəbi kursu*. Miras.az. https://miras.az/index.php?sectionid=59&sect=1507
Miras Mədəni İrsin Öyrənilməsinə Kömək İctimai Birliyi. (2025, 7 sentyabr). MİM Mədəni İrs Beynəlxalq Ustad Məktəbinin Onlayn Kursu. Miras.az. https://miras.az/index.php?sectionid=53&sect=1509
Scrinzi, L. (2025). Zergerpalan hamamı: Uluslararası Araştırma ve Koruma Misyonu. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 18-24). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1018
Seyidahmedli, G. (2025). Azerbaycan'ın Tarihî-Kültürel Koruları. F.Halilli (Haz.), Kültürel Miras Uluslararası Usta Okulu: Ders Kitabı (s. 65-86). Bakü: AFPoliqrAF. https://doi.org/10.30546/978-9952.2025.1065

1. OTURUM (1. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Şikar QASIMOV-PhD. Vabona KALEMI

THE AZERBAIJAN DEMOCRATIC REPUBLIC CREATED CONDITIONS FOR THE ACTIVITIES OF LITERARY, ARTISTIC and PUBLIC-POLITICAL INSTITUTIONS

AZERBAYCAN HALK CUMHURİYETİ, EDEBİ, SANATSAL ve SOSYO-POLİTİK ÖRGÜTLERİN FAALİYETLERİ İÇİN GENİŞ KOŞULLAR YARATMIŞTIR.

Shikar QASIMOV*

ÖZET

Türkiye, Sejm askeri harekâtının cephesinin dağılma sürecini hızlandırdı. 28 Mayıs'ta, dört partiyi temsil eden 44 Azerbaycan millet vekili, Milli Konsey'de bir araya gelerek, yeni devletin Azerbaycan Halk Cumhuriyeti tarafından kurulduğunu belirten ünlü Bağımsızlık Bildirgesi'ni ele aldı.

Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren, özellikle Bakü'ye taşınmasından bu yana, Azerbaycan sosyo-politik alanda ve ülkenin kültürel yaşamında önemli adımlar attı. Bu kapsamda Gence'de Milli Eğitim Merkezi ve Zagatala Nuha'da 150 katılımcıya yönelik kısa süreli öğretmen yetiştirme kursları düzenlendi. Gori Öğretmenler Semineri'nin Azerbaycan Şubesi Gazah'a taşındı. Türkiye'den 50'ye yakın öğretmen davet edildi. Kasım 1919'da Bakü Devlet Konservatuvarı'nın açılış hazırlıklarına başlandı. Ortaokullar millileştirildi. Rusça verilen derslerde haftada 3-4 ders zorunlu ders olarak Azerbaycan dili okutulmaya başlandı.1919 yılında Bakü, Şuşa, Şaki, Zagatala ve Gazah'ta okuma yazma bilmemeyi ortadan kaldırmak amacıyla yaşlılar için akşam kursları açıldı.

H.Arablinski önderliğinde Bakü'de Azerbaycan Devlet Tiyatrosu faaliyete geçti ve ulusal kültürü eğiten, öğreten ve yaygınlaştıran dernek, kuruluş ve birliklerin faaliyetleri yaygınlaştı. "Türk Ocağı", "Yayıncılık Eğitimi" ve "Kültürel Aydınlanma" gibi derneklerin faaliyetleri yaygınlaştı. Azerbaycan Cumhuriyeti, edebiyat, tiyatro ve müziğin gelişmesi için teşvikler yarattı ve milli ruhun yükselişi için fırsatlar yarattı.Üzeyir Hacıbeyov, J. Cabbarlı, M. Memmedzadeh, A. Cavad, A. Müznib, M. Hadi, S. Mansur ve diğerleri. Millî ruhun temsilcileri ve taşıyıcıları. 26 Ağustos 1919'da kurulan "Yeşil Kalem", sonraki yıllarda derneğin sosyo-felsefi yapısının belirlenmesinde ilerici bir rol üstlendi. Dernek toplantılarına bilim ve sanat dünyasının önde gelen isimleri katıldı.

Anahtar kelimeler: Toplum, Halk, Unutulmuş, Eğitim, Ulusal.

INTRODUCTION

First anniversary of Azerbaijan Democratic Republic was celebrated in 1919. History caused that the second anniversary of republic was celebrated in 1990. Perhaps, everybody and as well as everybody’s humanity opinion has their own fault in such long interval. We have spoken about public sciences with thirst in last years. It is not accidental: damage of forgetfulness to public sciences was multi-branched.

It can be said that, although we tried to obtain more fact, document about our ancient history up to recent years, we failed to create the ordinary, elementary imagination, original national “training” about Azerbaijan Democratic Republic, which is our recent history. It was determined after our state gained its independence that, there is no other significant goal than being cleaned from forgetful memory before public sciences. It was clarified after studies conducted in current in the light of publicity after 70 –year limitation and provocations that, closeness to history and root, first great truth of ou recent national history were reflected in Democratic Republic and its theory of independence. It is more expedient to apply to true history in purpose of considering of passed way and illumination of activity of Azerbaijan De-mocratic Republic in the sphere of development of culture.

Bourjois–democratic revolution in February 1917 caused the taking over of national democ-ratic movement in Azerbaijan also. Especially public intellectuals actively participated in this process. Struggle for establishment of national independent state structure was widened in the beginning of 1918. Key democratic powers, parties and groups acted extensively for its realization. In the February of 1918, Transcaucasion Sejm was

* Prof. Dr., Head of the Department of "Master's and Doctoral Studies" at Baku Engineering University, Baku

established by effort of public organizations, parties, political groups and democratic powers in South caucasus.

After October revolution, soviets being in bolshevik position wanted to keep Azerbaijan as integral part of Soviet Russia. Baku Soviet ruled this line. Military operations in Turkish border was accelerating the process of destruction of Sejm. On May 28, 1918, 44 Azeri deputies representing 4 parties, made well-known Declaration of Independence indicating the establish-ment of new state – Azerbaijan Democratic Republic by being unified in national council. Equity of rights of all nations and people living within the state was recognized in the adopted declaration of independence for the first time in Muslim East not depending on their religion, race. Our lost statehood was restored by establishment of ADR. Beginning from the first day of establishment of Azerbaijan Democratic Re-public, great condition was made for foundation and activity of literary– artistic and public-political institutions. Several main events were held. This, People's Enlightenment was nationalized in accordance with law of government dated August 28, 1918. Shortterm pedagogical courses were organized in Ganja, Nukha and Zagatala for preparation of national teacher staff. 150 audiences were admitted to such courses. Azerbaijani department of Gori teachers Seminary was moved to Gazakh. Up to 50 teachers were invited from Turkey for conduction of lessons in courses (4.Azerbaijan Democratik Republik. Azerbaijan hökümeti 1990:10).

"Azerbaijan" newspaper, which is official body of Azerbaijan Democratic Republic began to be published in Azeri and Russian languages. Publishing houses, as well as Mailov brothers theatre were acting in subordination of the Ministry of enlightenment. Soon after government of Azerbaijan Democratic Republic was moved to Baku city, it began to take its key measures in political life and cultural and economic lives. Democratic and progressive trends were showing themselves clearly in the most events of ADR. Thus, opening of Baku State University, first higher education institution of Republic was the significant event in cultural life of Azerbaijan and application of democratic ideas (8. Gasimov, 2007: 110). Preparatory works were commenced for opening of state conservatory in Baku in November 1919. Projects were made and processed for opening of massive libraries and public library in Baku city. During the period of Republic parliament and government, trying to make the national conscience of people permanent, great attention and care were taken for development of science, education and people's enlightenment. Various schools and gymnasiums were opened and net of cultural-enlightenment institutions was expanded in any place of country for the shortest period. Azerbaijani language was declared as a state language for the first time by the decision of Council of Ministers of ADR on June 27, 1918. On August 28 of the same year, Azerbaijani language was commenced to be taught compulsorily in all primary education institutions by other decision of national government.

3-4 lessons per week were assigned for Azerbaijani language as compulsory subject in classes with academic language of Russian. Key steps were taken in the sphere of liquidation of illiteracy. Evening courses on Azerbaijani language were opened for elder people in Baku, Shusha, Shaki, Zagatala and Gazakh. Such policy was in conformity with interest of all nations living in Azerbaijan by having democratic feature. Government made law on September 7, 1918 for study of national minority people in their native language in accordance of decision of the government of Azerbaijan.

Azerbaijan Republic was taking care of meeting of religious demands of people and returning to national traditions. All people were released for offday not depending on their religion in religious holidays. Azerbaijan State Theatre began to activity under management of H.Arablinski in Baku city, activity of societies, organizations and unions agitating of enlighten-nment and national culture was expanded. Socie-ties such as "Turkish land", "Editorial educa-tion", "Cultural enlightenment" were extensively acting here (9. Valiiyev, 1999:175).

Political parties expanded their agitation works in their activities due to suitable condition established by Azerbaijan Democratic Republic. Activity of literary-artistic

institutions in 1918-1920 again showed that, establishment of ARD, along with causing of general revival in the territory of country, caused the strengthening of national conscience in literature, theatre, music and other spheres. J.Jabbarli, U.Hajibayov, A.Javad, M.Mammadzada, A.Muznib and others were the representatives and carriers of such national conscience. J.Jabbarli wrote Baku War play in relation with releasing of Baku city by Turkish troops, and welcomed the independence in his poem Azerbaijan flag (1. Azerbaijan, 1919: 23).

National anthem of Azerbaijan was written. In purpose of agitation of the history of national-democratic movement in Azerbaijan, Independence museum was organized in Azerbaijan parliament.

Society studying the Muslim East was founded in Baku city on December 29, 1919. Many information about monuments of medie-val ages of Azerbaijan were indicated and exhi-bition were organized in this society. Depart-ment of archeology was organized in the Ministry of enlightenment in the beginning of 1920 year in purpose of study of ancient history of Azerbaijan.

Activity of tradeunions was expanded under influence of Bolsheviks in relations with capturing of ruling in Baku city in the beginning of 1918. But, trade union organizations were almost under influence of Bolsheviks in democratic period. Azerbaijani workers were prevailing in Turkish Worker Conference established in Azerbaijan (7. Hasanov, Mehdiyev, 2005: 30). Trade Unions founded by Bolsheviks in 1918-1920 years were apart from voluntary principles and their activity was bearing the political motive due to being subordinated to overthrowing of Muslim government.

Struggle of Bolsheviks against trade union organizations trying to establish the government in Azerbaijan Democratic Republic period became more severe and ruthless. The most tragedy case was that, Bolsheviks were preventing the establishment of national trade union organizations. Bolshevik leaders were honorably writing that, Bolsheviks case was resulted with that, Azerbaijani workers rejected to join the Muslim trade unions. 28 local trade union organizations preventing the economic reforms of ADR were acting. Bolsheviks were succe-eding to turn the trade unions to tool in the hand of communist party by keeping it apart from their original social assignment.

Like all other states existing in the history, Azerbaijan Democratic Republic, living just 23 months from May 28, 1918 to Aprel 27, 1920 has its specific political, public, philosophic, legal and as well as artistic institutions. None of such institution was established immediately. Those were dreams of Azerbaijani people, on which they struggled for centuries and consequently realized it under appropriate circumstances. By this point of view, there is close connection between history and literature created by Azerbaijani people during Democratic Republic period and its previous literary-artistic heritage. Such closeness and connection indicated itself in literary organizations founded in the beginning of XX century and struggles made in favor of national independence and freedom. In its turn, Azerbaijan was not apart from such worldwide process. Although one of key carriages of independence ideas was Molla Nasraddin literary school in the first level of our national independence movement in the beginning of century, other one was represented by Hayat, Fuyuzat direction of our national press (Azerbaijan Democratik Republik, 1992:191).

Azerbaijan had its great poetry, prose, drama, theatre and public institutions during independence period. Leading intelligent such as U.Hajibayov, M.Hadi, A.Shaig, J.Jabbarli, A.Javad, S.Mansur were the ideologists of national freedom and independence line they guided. Azerbaijani Molla Nasraddin and Fuyuzat writers -succeeding to turn the national-cultural renaissance to worldwide fact, also were abled to create independent schools. Such schools further determined the direction of our cultural-historical development. Such literary power, writers and poets gathering in several editions in first decade of our century, were meeting in charity societies, literary disputes, jubilee events and night of criticism, theatre plays in the second decade. Idea of establishment of independent literary society was turned as essence for all in the second decade. Literary-organization unity was founded however it was not in single form (6. Basirat, 1917: 8). Such unity played exemplary role for

further literary circle, and especially for Green pen consisting of 46 journalists and 34 poets (3. Azerbaijan,1920: 15). Each member of Green pen circle emerged as successors of movement “Greenery” commenced in the beginning of century, in the period of republic independence. They played enormous role in determination of public-philosophic feature of the period.

During the period of independence of Azerbaijan, youths gaining national independence began to new qualitative evolution, and considered the referral of national literary creativity and stabilizing tradition to new peak. In this purpose, on August 26, 1919, youths officially declared the establishment of new Green pen circle by gathering the building of the parliament of Democratic Republic (5. Azerbaijan Democratik Republik, 1992:142). Holding of meetings on distribution and interprettation of poem contests, new democratic ideas devoted to definite topics of the members of society was commendable. It is not suspicious that, such events were serving the national idea of independence in Azerbaijan.

Members of Green pen circle did not only struggle for higher artistic art, but also set up to create tragedies in connection with existing dramatic condition of people and their recent past and chronicles about gained independence as concrete duty (2. Azerbaijan, 1919: 29).

Thus, members of circle were calling special meetings for deeply studying of the revolutionary feature of modern age and getting acquainted with the history of world independence movement, paid great attention for agitation of scientific-political and historical skills. Meetings of circle held in this purpose were bearing polemic character and had goal to benefit from historical practice of world culture and public-political movement. Well-known scientists and artists were invited for participation in the meetings devoted to public-political and historical topics (8. Gasimov, 2007: 39).

Green pen literary society considered the agitation of the rarest pearls of both classic Azerbaijan and world literature as the main duty. Activists of the society were giving highest mark to the poems of H.Javid, A.Sahhat and A.Shaig.

Activity of Green pen showed that, community had great specific role in establishment of formation of Azerbaijan Soviet literature and its organizational basis. Red Pen literary unity founded in the end of September of 1919 and abovementioned Green Pen society played exemplary role in creation of “Azerbaijan hard-working writers and poets unity” (1922), “Society of literature” (1925), “Red Pen Unity” (1926), “Azerbaijan Proletarian Writers Unity” (1928). (8. Gasimov, 2007: 40).

CONCLUSION

Black curtains taken on the history of 1918-1920 years of Azerbaijan in the situation of independence revealed new pages. It was determined that, all positive factors of the activity of Azerbaijan Democratic Republic, as well as its policy in the sphere of public organi-zation, society and institutions were hidden sile-ntly. In fact, conclusion can be made after 107 years that, Azerbaijan Democratic Republic played key role in public-political life of independence period and settlement of its problems, created comprehensive condition for development of public organizations, societies and circles.

REFERENCES

1.Azerbaijan 23 July, 1919
2.Azerbaijan 29 August, 1919
3.Azerbaijan 15 march , 1920
4.Azerbaijan Democratik Republik. Azerbaijan hökümeti Baku,1990. 96s.
5.Azerbaijan Democratik Republik. Baku, 1992. 191 s.
6.Basirat, 8 July, 1917.
7.Hasanov V.S. Mehdiyev A.B. The history of Azerbaijan trade union Baku, 2005, 451s.
8.Gasimov Sh.M.The Formation of Azerbaijan USSR Creativity Union (1920-30 years) Baku,2007, 340s.
9.Valiiyev Sh.G. Fuyuzat literary school Baku, 1999, 443s.

VIA EGNATIA THROUGH TIME: FROM ROMAN ROAD TO HERITAGE CORRIDOR

Ardian LAMI*

ABSTRACT

The *Via Egnatia* is one of the most important infrastructural and cultural achievements of the Roman Empire, extending from the Adriatic coast through the Balkans to Byzantium (modern-day Istanbul). Constructed in the 2nd century BCE, the road served as a vital link between Rome and its eastern provinces, facilitating not only military and commercial movement but also the exchange of ideas, beliefs, and traditions across regions and empires. As a corridor of connectivity, it played a central role in shaping the historical and cultural landscape of the territories it crossed, including Illyricum, Macedonia, and Thrace.

Over centuries, the road witnessed the overlapping influences of the Roman, Byzantine, and Ottoman Empires. Settlements along the route evolved from military outposts into vibrant towns and centers of cultural interaction. Although much of the original road has been lost, its surviving segments continue to hold significant cultural value, attracting scholarly interest and tourism alike.

This paper explores the historical and cultural significance of the *Via Egnatia* by analyzing its role in imperial expansion, regional integration, and heritage continuity. It also reflects on how the preservation and interpretation of the route contribute to contemporary understanding of transcontinental cultural networks. Given the extensive heritage of this road, this paper will focus solely on the entrance traces in the area up to Elbasan. Through this analysis, the *Via Egnatia* is presented not only as an ancient infrastructure but as a living symbol of interregional identity and memory.

Key words: *Via Egnatia, ancient Roman road, bridge, road trace, tourist.*

INTRODUCTION

The Via Egnatia is not only one of the oldest roads of antiquity, but also one of the shortest routes that connected the West with the East. It was among the most prominent roads of the ancient world, beginning in Durrës (ancient Dyrrachium) and extending as far as Constantinople (modern-day Istanbul). Within the territory of present-day Albania, the section stretching from Durrës to Qafë-Thanë is considered the most renowned and historically significant monument of antiquity.

Although portions of the road have disappeared or been destroyed over the centuries—through erosion, modern construction, or simply the passage of time—the Via Egnatia still survives in different parts of the Balkans, bearing witness to its durability and historical importance. Many cities along its former course preserve traces of the road, which have become tourist attractions for those wishing to experience history firsthand.

Today, the Via Egnatia represents more than a road; it stands as a symbol of the historical and cultural connections that have shaped the Balkans. Its study and preservation continue to be of great importance for understanding the long and complex history of the region, reminding us of the role that infrastructure and monumental constructions played in the development of human societies. Passing through the territory of ancient Illyria, the road brought with it the presence of Roman civilization and introduced new cultural dynamics to the areas it traversed.

Even today, fragments of this route preserve historical and cultural value. Numerous monuments located along its course offer an intriguing experience for visitors interested in historical, cultural, and archaeological tourism. This initiative represents a promising opportunity for the development of Albanian tourism.

Archaeological investigations carried out by both Albanian and foreign scholars have uncovered complete and fragmentary stretches of the road, which must be preserved,

* Prof. Dr., Center for Albanological and Balkan Studies,Faculty of Human Sciences,“Aleksandër Xhuvani” University of Elbasan

restored, and made accessible to the public. Visitors who travel along the ancient route of the Via Egnatia are primarily motivated by the desire to observe, learn about, and explore the remains of one of the most famous roads of the ancient world.

RESEARCH and STUDIES ON THE VIA EGNATIA

The Via Egnatia represents the continuation of the ancient Roman road, the Via Appia, which extended from Rome to Brindisi and served as a vital link between the West and the East, namely connecting Rome with Constantinople. The Roman road was used as a main route for military supplies for the conquest advancing towards the East and Asia Minor and for improvements in communication. The Romans were masters of road construction and expanded over most of their empire. Their roads began at Rome and extended to the borders of their domain, hence the expression, “All roads lead to Rome”. Later the road enabled the cities it connected to grow and new settlements emerged. It is a fully developed ensemble of engineering works including triumphal arches, baths, amphitheatres and basilicas, aqueducts, canals, bridges, and public fountains.

It was constructed between 148 and 120 BC by the Roman governor of Macedonia, Gnaeus Egnatius, from whom it also derives its name. According to Sami Frashëri, the name *Via Egnatia* is connected with the designation given by the Albanians themselves. In volume II of his encyclopedia *Kamus Al-Alam*, when writing about the Albanian lands, he argued that this road traversed the Albanian territories from west to east, and that the word *Egnatia* derives from the Albanian adjective ***e gjatë*** (“long”), which the Latins subsequently transformed into the form *Via Egnatia*. In Latin and Greek the term *Egnatia* is semantically unmotivated, a fact which, according to Frashëri, indicates that it was borrowed from the Albanian “Udha e gjatë” (“the long road”), later rendered in their languages as *Via Egnatia* (Frashëri, 2004: 71; Labi, 2016: 1).

The scholar Moikom Zeqo has emphasized that Durrës was the starting gateway of the Via Egnatia. Archaeological excavations in the city have revealed a large central arch flanked by two smaller symmetrical arches. This is the trace of the so-called “Golden Gate” of the Via Egnatia. The central arch served for the passage of carts, while the two side arches were used by pedestrians. The “Golden Gate” of Durrës was followed by another “Golden Gate” at Scampa (Elbasan), of which only the foundations remain, while the “Golden Gate” of Thessaloniki has been preserved in good condition. A further “Golden Gate” is found in Constantinople. Thus, the Via Egnatia was marked by four such gates, two of which were located in Albania. This fact highlights Albania as a central building ground of the Via Egnatia (Zeqo 2009, 166; Labi 2016, 1).

Other scholars, however, have suggested that the earliest branch of the Via Egnatia originated in Apollonia. In his study, Gjipali describes the discovery of a trace of an ancient road north of Treport, at the beginning of the Narta lagoon, which continues toward the Monastery of Zvërnec. Further traces have been found west of Akërnia, continuing through Poro, Boçovë, Shënepremte, Sop, and reaching Pojan. In the ancient city of Apollonia, the southern branch of the Via Egnatia begins at the village of Shtyllas, proceeds towards the hills of Kryegjatë, descends to Radostinë and Vadhizë, and, following the southeastern slopes, passes through the village of Zhupan. From there, the road continues in a straight line toward the hills of Mbyet, crosses the stream of Gjanica, and turns eastward between Frashër and Verbasi. Crossing the Seman River by the Kuç Bridge, it reached the hills of Roskovec, identified with the station of Stefanaphana. From there, the road continued toward Novoselë, Jagodigë, Suk, Goriçan, and Hinkë, eventually reaching the Kuç Bridge once more, before proceeding across the Dumrea plateau to Peqin (Gjipali, 2008: 51–55; Labi, 2016: 2).

Research on the southern branch of the Via Egnatia, particularly the section well preserved in the Roskovec plain, was conducted by Praschniker, who in his study identified the stations of Apollonia, Stefanaphana, Aps, Marusio, and Klodiana, as well as the Muriqan Bridge, which belongs to the Ottoman period (Praschniker & Schober, 2003: 59–61; Labi, 2016: 2).

The archaeologist and scholar Hasan Ceka, one of the pioneers of Via Egnatia studies in Albania, offered valuable assessments regarding the branch that connected Apollonia with Durrës. In his research, Ceka emphasized the existence of an artery linking Apollonia and Aulona with Scampinus. This artery passed through the Kuç Bridge, crossed the Dumrea plateau, and eventually joined the Via Egnatia at Scampinus. He also noted the existence of the ancient city of Belsh in the Dumrea region (Ceka, 1971: 25–35; Labi, 2016: 2).

Valter Shtylla, in his book on ancient roads and bridges in Albania, provides an overview of the Via Egnatia across three chronological phases: Antiquity, the Roman period, and Late Antiquity/Medieval times, while identifying its main arteries and stations. In regard to the southern branch, Shtylla describes a road beginning at Apollonia, crossing through Mbrostar over the Apsus (Seman) River toward Divjakë, then meeting Genesis, and proceeding along the northeastern side near the Draç River, where it joined with the branch of the Egnatia coming from Durrës. Another branch began at Apollonia, continued through Roskovec, Barbullinjë, and Rrogozhinë, and terminated at Klodiana (modern Peqin). (Shtylla 1998, 19–26; Labi 2016, 2).

The southern branches of the Via Egnatia have also been the subject of Michele Fasolo's research, in which he provides a comprehensive and detailed reconstruction. He describes the southern branch as connecting with the Via Egnatia at Elbasan by crossing the northwestern part of the Dumrea plateau. Concerning the branch that passed from the Kuç Bridge toward the Shkumbin Valley, Fasolo notes that the ancient road from the south, after crossing the Apsus River at Kuç, passed by the Monastery of Boka, Mount Fieri, and continued through Barbullinjë to Çiflik. From there, one route led to Kadaraj, then to Konjat and Gramsh, while another continued toward Bashtova on the left bank of the Shkumbin. The crossing of Dumrea directed the road toward Elbasan, passing through Kasharaj, Lekaj, Hysëgjokaj, Sopi i Kojdarës, Belsh, Shalës, Murriqan, and the Topçias Bridge. Within this territory, the only identifiable ancient urban center is the settlement at Gradishta of Belsh, whose origins date back to prehistory (Fasolo, 2003; Labi, 2016: 2).

Archaeologists Neritan Ceka and Lazer Papajani have carried out field research on the section extending from Elbasan to Qafë-Thanë, documenting the bridges and stations along this segment of the Via Egnatia. They distinguish two chronological phases of the road crossing the Shkumbin Valley: the pre-Roman phase, known as the Kandavia Road, and the Roman phase, known as the Via Egnatia. According to their findings, during the early centuries of the Roman Empire the Via Egnatia was a fully consolidated route, complete with a defined roadway, bridges, and stations (Ceka & Papajani 1971, 43–59; Labi 2016, 2). Moreover, they carried out excavations at the nymphaeum and thermae of the station *Ad Quintum*, located west of Elbasan (Ceka, Papajani, 1972: 29–57; Labi, 2016: 2).

Based on the research and studies of scholars and archaeologists, it becomes evident that we are not dealing merely with a single road, now known as the Via Egnatia, starting from Durrës, but with a wide network of roads coming from different directions, converging at Elbasan. The fact that Elbasan serves as the meeting point of this entire road network suggests that, since antiquity, it has been an important center and hub for the exchange of people, interests, cultures, identities, and so on.

MAIN CENTERS and STATIONS IN ALBANIA

The route of the "Via Egnatia" from Durrës to Qafë-Thanë represents the most renowned and significant monument of antiquity in Albania. In terms of historical importance and the weight it carries in world historiography, this monument can be compared to the major cities of ancient Illyria such as Dyrrhachium, Lissus, Apollonia, Byllis, and Oricum. It is indeed fortunate that in Albania there are still preserved traces of this road—living testimonies of ancient civilizations and of the antiquity of the Albanian land and people themselves.

This road, which traversed Illyria, brought genuine civilization to the regions it crossed. Even today, fragments of this road survive, bearing historical and cultural value.

Numerous monuments located along its course serve as an intriguing attraction for visitors interested in historical, cultural, and archaeological tourism. The “Via Egnatia” thus represents a promising prospect for the further development of tourism in Albania.

Durrës, stretched along the Adriatic coast and facing directly the Italian shoreline, was the starting point of this road. The “Via Egnatia” in Illyria, which is also recorded on the Peutinger Map, began in the ancient city of Dyrrhachium and crossed the entire Balkan Peninsula from the Adriatic Sea to Constantinople. In antiquity, Durrës emerged as a strategic trading hub—a true crossroads between East and West—facilitating the passage of Romans, Byzantines, and Ottomans, together with the transmission of their cultural values.

Among the living testimonies of this era, the Amphitheater of Durrës, constructed in the second century CE, stands out prominently. Located in the very heart of the city, it epitomizes the Durrës of the period when the Roman Empire was expanding ever further, reaching as far as the ports of Asia. The Amphitheater of Durrës, the largest and most important not only in Albania but also in the Balkans, possesses exceptional architectural and artistic value. It can be compared with monuments of the same period in Pompei and Capua, in the Campania region of Italy. Tradition holds that its destruction began particularly after the Ottoman conquest, when its materials were reused for the construction of new fortifications, thereby reducing it to a quarry of stone—much like the fate of amphitheaters in Catania or Verona.

Photo: 1, Amphitheatre of Durrës

Constructed in the early 2nd century AD, during the reign of Emperor Trajan, the Durrës Amphitheatre is the largest in the Balkans, with an estimated capacity of 15,000–20,000 spectators. Built from stone and brick, it incorporated a complex system of internal galleries and passages that facilitated the movement of gladiators, animals, and equipment within the structure. These underground and lateral corridors allowed participants to access the arena discreetly, ensuring both efficiency and an element of surprise for the audience. In later centuries, a small Christian chapel with mosaics was established within the amphitheatre, adding further cultural and historical significance to the monument. Today, the Roman Amphitheater of Durrës is a popular tourist attraction and a reminder of the rich history of the region, although not in so great shape.

Visitors can explore the tunnels and parts of the arena and get a glimpse of what life was like during the Roman Empire.

From the research conducted by Albanian scholars, in the Durrës–Elbasan segment several sections and either complete or fragmentary tracts of this ancient road have been uncovered. These remains must be preserved, conserved, and restored, for by their rarity and uniqueness they have become accessible to large numbers of visitors who come to our country. Travelers who follow the route of the old “Via Egnatia” are, for the most part, inquisitive tourists eager to see, study, and experience the surviving fragments of one of the oldest and most celebrated roads of the ancient world, thereby gaining a clearer understanding of the history and culture of our people as a bridge between East and West.

It is worth mentioning here the Bridge of Fatishta. The Italian scholar Fasolo notes: "Outside the urban center, immediately north of the railway line, a section of ancient paving about 100 meters long and 6 meters wide is visible (41°02.890'- 19°45.878'). The road points in the direction of Fatishe."Precisely in Palaj is found the bridge, which the scholar attributes to the Roman period (Fasolo, 2003: 148).

Photo: 2, The bridge of Fatishtë

The Bridge of Fatishta is preserved in its entirety, though its upper section shows signs of damage. This is due to the fact that, during the Ottoman period, a new structure was built upon the remains of the Roman bridge.

Along the continuation of the Via Egnatia towards Elbasan lies one of the most significant Roman-period remains in Albania: the ancient station of *Ad Quintum*, located in the village of Bradashesh. In antiquity, *Ad Quintum* functioned as a rest station for travelers and merchants moving along this important Roman artery.

Photo: 3, Ad Quintum.

The complex consists of Roman baths (*thermae*) and a nymphaeum (a sacred fountain dedicated to the water nymphs). According to the scholar Neritan Ceka, both structures belong to the same period, a fact demonstrated by their construction upon the same parallel walls. Based on building techniques, it can be concluded that they were erected between the second half of the 2nd century and the first half of the 3rd century AD (Ceka, 1976: 294–295). Ceka further explains that the building is preserved in remarkably good condition, particularly the part supported by the hillside. Within it, one can distinguish the *apodyterium* (dressing room), shaped as an elongated hall, which connects on the east with the *frigidarium* (cold-water hall), and on the opposite side with the two chambers of the *tepidarium* (warm baths). Parallel to these, there are the heated rooms of the *sudatio* (sweating bath) and the *laconicum* (hot-water bathing room). As annexes to the main building, on the southern side, were placed the *praefurnium* (the furnace room) and two service rooms for the staff (Ceka, 1976: 288).

Following archaeological excavations, the complex was restored and today stands as one of the most important archaeological attractions in Albania, preserving the cultural and historical legacy of the Roman period.

The modern city of Elbasan owes its origin and early development to the construction of the Via Egnatia. Together with the fortress, the road constituted the foundation of what would become the city of Elbasan. In antiquity, the settlement was identified under various names by the Romans, such as *Skampa*, *Scampis*, *Scampin* or *Scampinus*. Scholars connect the etymology of the ancient name to the Illyrian root *Skamp-* , which in Albanian appears as ***shkëmb*** (“rock”). As linguist Albert Riska notes: “The name of the settlement is attested in Greek and Latin sources dating from the 2nd to the 6th centuries. Despite phonetic variations, nearly all forms found in historical and epigraphic records can be traced back to a common root, *scamp-. Since the settlement itself originated as a station of the Via Egnatia in the full Roman period, it would be natural to seek the origin of its name in Latin; however, no Latin appellative is found that corresponds to this root. Nor is there any trace in Romanian, which excludes Balkan Latin as a possibility. The multiplicity of forms with which the name is recorded likely reflects the fact that the term was foreign to the documenters, who perceived and transcribed it in various ways. Before

the establishment of Skampa/Scampis, the administrative and political role in the valley must have been played by the fortified Illyrian center at Shkëmbi i Shënlliut in modern Petresh. It is possible that the new Roman station inherited the same Illyrian name Skampa/Scampis, preserved even after the center was transferred to the plain, near the road. The name did not survive as a modern toponym due to the interruption of urban life, which archaeologists date to the early 7th century. Yet the Illyrian base *skamp-* developed into the Albanian appellative *shkëmb* ('rock'), according to the phonetic norms of the Albanian language." (Riska, 2021/1: 19).Under Ottoman rule in the 15th century, the settlement was first called *Ijl-basan*, and later *Elbasan*, meaning "I set my hand upon, I conquered, I possessed this place."

The city of Elbasan is closely identified with its fortress, which was constructed during the reign of the Roman emperor of Illyrian origin, Diocletian (AD 284–305). *"*The fortress of Scampis represents a *castrum statum*, the station of a Roman legion. Like all Roman military camps, that of Scampis was built according to an orthogonal plan, defined by the right-angled intersection of two main streets: the *decumanus*, running east–west, and the *cardo*, running north–south. This intersection determined its overall plan. The fortress took the form of a rectangular quadrilateral measuring 308 × 348 meters, oriented with its shorter sides toward the northeast–southwest axis*"* (Cerova, 1997: 287).

A distinctive feature of the Elbasan fortress is that its interior has been continuously inhabited over a long period. The northern half, divided by the *decumanus* running east–west, has traditionally been inhabited by Orthodox Christians, who in 1619 erected their place of worship, the Church of St. Mary. By contrast, the southern side of this street has been occupied by Muslim inhabitants, who performed their religious rites in their mosque, known as the King's Mosque.

Photo: 4, The enterance of the castle of Elbasan.

After the destruction it suffered at the hands of the Visigoths under Theodoric in AD 479, the most visible remnant of the fortress of Scampis was a vast heap of stones and ruined walls. In the mid-15th century, the castle was rebuilt by the Ottomans directly upon these Roman-Byzantine remains. Considering the period of its reconstruction, it still stands today as the largest flatland military fortress in the Balkans.

CONCLUSIONS

As one of the most emblematic examples of Roman infrastructure, it connected Rome to Constantinople through Illyricum, Macedonia, and Thrace, symbolizing the unification of East and West. This ancient road not only served practical purposes—facilitating the movement of people, goods, and ideas—but also played a vital role in the development of settlements along its route. Over time, forts built to protect the road evolved into trade hubs, towns, and cultural centers. Despite the loss of much of its original structure, well-preserved segments continue to contribute to tourism and cultural exploration today.

The Via Egnatia has played a significant role in the development of tourism in Albania, the Balkans and beyond. Via Egnatia has been the subject of numerous books, documentaries, and travel guides, and it has inspired countless travelers to explore the region and learn more about its history and culture. Today, many of the towns and cities along the route of the Via Egnatia rely heavily on tourism. Among the most significant ancient urban centers of present-day Albania are Apollonia, founded in the 6th century BC as a Corinthian colony; Durrës (ancient Dyrrachium), an important Roman and Byzantine

hub; Kavajë, which developed in close connection with the Via Egnatia; and Elbasan, established as a fortified settlement in the late Roman and early Byzantine period.

Worth mentioning are even the sections and complete (or fragmentary) stretches of it accompanied by rest stations or major connecting bridges such as the Bridge of Topçias, the Bridge of Keçi, the Bridge of Kasharaj, the Bridge of Fatishta in Palaj, the Bridge of Çopanaj, and the Bridge of Haxhi Beqari.

REFERENCES

Albert, Riska (2021) *Skampa/Scampis e Scampin në vështrim historiko-gjuhësor in Buletini shkencor Seria e Shkencave Shoqërore,* UNIEL Viti XXII, nr. 47.
Hasan, Ceka (1971) *Dega jugore e rrugës Egnatia*, Monumentet, nr. 1, Tiranë.
Ilirjan, Gjipali (2008) *Gjurmë të reja in Via Egnatia*, Monumentet, nr. 1, Tiranë.
Kamilo Prashniker, Arnold Shober (2008) *Kërkime Arkeologjike in Shqipëri dhe Mal të Zi*, Tiranë.
Melsi, Labi (2016), Via Egnatia apo rruga e gjatë *in R*rënjët-Le radici, viti 14, nr. 3.
Michele, Fasolo (2003) *La via Egnatia I, Da Apollonia e Dyrrachium ad Herakleia Lynkestidos*, Roma
Moikom, Zeqo (2009) *Hulumtime Arkeologjike,* Albanopol, Tiranë.
Neritan Ceka, Lazër Papajani (1971) *Rruga në luginën e Shkumbinit në kohën antike*, Monumentet, nr. 1, Tiranë, pp. 43-59).
Neritan, Ceka (1976) *Ad Quintum in* Iliria Année *1976, nr. 6 pp. 287-312.*
Neritan Ceka, Lazër Papajani (1972), *Nymfeu dhe termet e stacionit Ad Quintum*, Monumentet, nr. 4, Tiranë, pp. 29-57).
Sami, Frashëri (2004) *Viset shqiptare in Kamus Al-Alam*, nr. 3, Logos A, Shkup.
Valter, Shtylla (1998) *Rrugët dhe urat e vjetra në Shqipëri*, Tiranë.
Ylli, Cerova “1997”, *Castrum Skampis*, in Iliria nr.1-2, pp. 285-297.

ABOUT ART in the TURKISH WORLD

TÜRK DÜNYASI ÖZELİNDE SANATA DAİR

Ahmet AYTAÇ*

ÖZET

Bu makalede, Türk dünyasında sanatın tarihsel gelişimi, günümüzdeki durumu ve geleceğe yönelik perspektifleri ele alınmıştır. Geleneksel Türk sanatlarından modern ve çağdaş sanat uygulamalarına kadar geniş bir yelpazede sanatın kültürel kimlik ve toplumsal birliktelik üzerindeki rolü vurgulanmıştır. Makalede, Türk dünyasının zengin sanatsal mirasının korunması ve geliştirilmesi gerektiği; ortak sanat etkinlikleri, festivaller ve eğitim kurumlarının bu sürece önemli katkılar sağladığı belirtilmiştir. Ayrıca, küreselleşme ve teknoloji çağında dijital sanatın entegrasyonunun sanat üretimi ve sunumunda yeni olanaklar yarattığı ifade edilmiştir.

Sonuç olarak, sanatın Türk dünyasının kültürel dayanışmasını güçlendiren, kimliklerini evrensel ölçekte ifade eden vazgeçilmez bir unsur olduğu vurgulanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Sanat, geleneksel sanat, dijital sanat, Türk dünyası, kültürel miras.

INTRODUCTION

Turkish culture is a unique blend of civilizations, shaped over thousands of years of history, bridging the gap between East and West. This cultural richness also possesses an extremely deep and multilayered structure in the arts. Art has existed in Turkish culture not only as an aesthetic pursuit, but also as a reflection of beliefs, lifestyles, social values, and identity. Art has manifested itself in diverse forms throughout history, from nomadic steppe life to palaces, from folk narratives to traditional handicrafts. Over time, it has become a powerful form of expression both among the public and in court circles.

The transmission of elements of history, language, literature, art, and architecture from the past to the present and from the present to the future contributes greatly to the formation, establishment, and development of national consciousness and the raising of generations with a strong historical awareness and high self-confidence[1]. The roots of Turkish art extend back to the nomadic communities of Central Asia. During this period, art was particularly intertwined with daily life. Crafts such as carpet weaving, kilim weaving, leatherwork, and stone and metal ornamentation emerged for both aesthetic and functional purposes. These works, reflecting the cosmology and belief systems of the Steppe Turks, generally feature natural elements, animal figures, mythological symbols, and geometric patterns. Influenced by shamanistic beliefs, artworks frequently feature symbols such as supernatural beings, spirits, and sacred trees.

With the Turks' acceptance of Islam, a significant transformation occurred in their understanding of art. Historically, three main common artistic periods can be identified in the Turkic world. These can be classified as the first, the steppe culture era, which lasted from the earliest times until the 10th century; the second, the Islamic era; and the third, the national awakening era.[2] Islamic art, while maintaining a measured approach to figurative art, achieved significant development in areas such as architecture, calligraphy, illumination, miniatures, and tiles. During this period, Seljuk and Ottoman architecture, in particular, emerged as the most magnificent works of Turkish-Islamic art. The mosques, madrasas, tombs, and caravanserais erected in cities such as Konya and Kayseri, Sivas, and Erzurum, the capitals of the Seljuk period, and in cities such as Edirne, Bursa, and Istanbul in the Ottoman Empire, are masterpieces.

* Assist. Prof. Dr., Aydın Adnan Menderes University, Aydın-Türkiye.

[1] ALYAP, Levent, “Türk Sanatının Kaynakları – (Kök) Türk Tipografisi, Hayvan Figürleri ve Alp Figürleri Yorumlamaları”, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, Sayı: 1/2 2012, s. 103.

[2] GÜNDOĞDU, Abdullah, “Türk Dünyasında Ortak Sanat Anlayışı Mümkün mü?”, Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi, Prof. Dr. Bahaeddin Ögel Sayısı Yıl: 4, Sayı: 1 Bahar 2019, s. 2.

"The Ottoman Empire is a civilization that has left its mark on world history with its cultural richness and artistic creativity for centuries."[3] "It is generally stated that Ottoman history is divided into periods of rise-stagnation-decline-collapse, and that this was designed by the Late Ottoman and Early Republican intellectuals who were intent on establishing a nation-state, and that the Ottoman Empire of the decline-collapse period was perceived as the other."[4] During the Ottoman Empire, art underwent significant development both under the patronage of the palace and among the public. The palace's guild of craftsmen, known as the "Ehl-i Hiref," ensured the systematic development of such art forms as miniature painting, illumination, marbling, tile-making, calligraphy, and music. Topkapı Palace became a center for these arts. Miniatures, especially those created by muralists, are important works that visually document Ottoman history. While calligraphy gained a religious dimension through the aesthetic rendering of the Quran, it was also considered the pinnacle of abstract art.

The works of Mimar Sinan are among the most important not only in Turkish culture but also in the history of world architecture. Works such as the Süleymaniye Mosque and the Selimiye Mosque are examples that combine architectural artistry with aesthetics, mathematical balance with spiritual meaning. This period is the golden age of Turkish art, a time when elegance and magnificence were combined.

In Turkish culture, art has been strongly preserved not only within the palace but also among the people. "Folk art is art that is passed down from master to apprentice within a society, along with its unique aesthetics, as religion, climate change, and lifestyle develop within a given region."[5]

Traditional arts constitute an important tangible cultural heritage of Turkish culture. Textile arts such as carpets, rugs, and fabrics, as well as coppersmithing, ceramics, and woodcraft, have survived to the present day through master-apprentice relationships, the Ehl-i Hiref (Ehl-i Hiref), the Nakkaşhane (Nakkaşhane), and other such practices. The techniques and motifs used in these art forms reflect the outcome of national identity and historical memory.

The proclamation of the Republic brought with it a Western influence on Turkish art, leading to developments in artistic fields such as plastic and phonotic. Art was expressed not only through traditional forms but also through modern techniques. Turkish artists began to produce works combining certain Western techniques with local themes. At the same time, art education was institutionalized through certain art policies introduced by the state, and a distinct educational style was developed. "The Republic of Turkey is a cradle of diverse cultures that constitute its richness. Therefore, the unification of these cultural differences under a single roof and the creation of common values formed the basis of its fundamental understanding. Therefore, the concept of nationalism was emphasized, particularly in matters of culture, art, and education, and it was believed that social transformation would be more productive through national elements."[6]

Names such as İbrahim Çallı, Zühtü Müridoğlu, and Muhsin Ertuğrul were prominent figures of the period as pioneers of this new approach in plastic and phonotic arts. Activities such as theater, concerts, and exhibitions became integral to sociocultural life.

The Turkic world represents a Turkish-speaking world with shared and national cultural roots, spanning a vast geography from Turkestan to the Balkans, from the North Caucasus to central Siberia, and from the Middle East to Anatolia. Art is one of the strongest elements that unite the Turkic peoples living across such a vast geography, not only through

[3] URL: 1 (https://karsem.karatay.edu.tr/osmanli-imparatorlugunda-sanat-ve-mimari.14.06.2025.00.14)
[4] TANYELİ, Uğur, Bir Historiyografik Model Olarak Gerileme-Çöküş ve Osmanlı Mimarlığı Tarihi, Osmanlı Mimarlığının 7. Yüzyılı "Uluslarüstü Bir Miras", 2000, İstanbul, s. 43-44.
[5] YILMAZ, Mihriban Rukiye, "Cumhuriyet Döneminden Günümüze, Geleneksel Halk Sanatlarımızdan Etkilenen Resim Sanatçılarımız (Bedri Rahmi Eyüboğlu)", Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2018, s. 18
[6] BAŞBUĞ, Fatih ve BAŞBUĞ, Zuhal, "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Sanat Politikası", Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt:26, Sayı: 49-1, Ekim 2023, s. 67-68.

ethnic affiliation but also through a common language. In the Turkic world, the perception of art holds great importance not only as a carrier of historical memory and a symbol of national identity, but also as a vehicle for aesthetics.

Turkic peoples living in different regions of the Turkic world share the same mythological narratives, epics, belief systems, and values. These common elements have been preserved, shaped, and passed down through generations through art. From Dedem Korkut to Hoca Nasreddin, from carpets to rugs and felts, there are many shared figures and productions. Despite countless wars, geographical changes, cultural changes, and pressures, art has played a crucial role in preserving the national culture to this extent.

Throughout history, numerous migration movements have affected a large portion of the earth's surface. Numerous examples of migrations affecting a large portion of the earth's surface abound, from antiquity to the present day. Historically, there have been three very significant migration movements in terms of their consequences: the Migration of Tribes, the Muslim Turkish migrations to Anatolia during the Seljuk period, and the migrations to the New Continents discovered by Europeans in the 15th century. These migrations, in turn, have had consequences that have influenced the political, military, economic, social, cultural, and religious structures of the world.[7]

Today, the Turkic World continues to exist as a diverse group of independent states and autonomous territories, but cultural relations are also strengthened through artistic collaborations.

With its rich cultural heritage, art is a crucial tool for the Turkic World to express its national culture on a universal scale. Producing science or art informed by its own culture is an inevitable responsibility. Contemporary Turkish artists are compelled to produce universal works in modern forms, drawing on their tradition and the elements of their own material culture.

Art, as is well known, is one of the most powerful forms of expression reflecting a nation's cultural values, history, and sociocultural life. Without forgetting a nation's cultural heritage, art fosters a sense of belonging to a national culture in the contemporary world through melodies, patterns, and motifs. Therefore, art not only provides individual satisfaction and fulfills the soul, but also fosters a sense of national belonging, unity, and solidarity, thus ensuring national unity.

The purpose of this study is to highlight the historical, cultural, and social commonalities of art among Turkic peoples and to reveal its role in the formation of national identity. It aims to understand the cultural ties established through art by Turkic peoples spread across vast territories in the Turkic world and to highlight their contributions to a shared cultural heritage. Furthermore, in a globalizing world, it aims to demonstrate the importance of art in strengthening cooperation among Turkic peoples and in passing it on to future generations.

HISTORICAL DEVELOPMENT OF ART IN THE TURKIC WORLD

Art in the Turkic world, spanning thousands of years from Turkestan to the heart of Europe, possesses a diversity, richness, and a unique national character. In this vast cultural landscape, stretching from the summer and winter pasture-based steppe culture to Islamic civilization, art is a carrier of both individual and national identity. The historical development of art among the Turkic peoples has been shaped by sociocultural life, beliefs, and cultural interactions, yet it has achieved this by preserving national identity.

When describing the function and form of art, the thousands of years of Turkish culture and art have successfully preserved the collective memory of the steppe-style lifestyle, the closeness with nature and animals, and passed it on to future generations. Petroglyphs, tamgas, rugs, carpets, and fabric production, in particular, are among the distinctive art forms that reflect the identity, beliefs, aesthetics, and lifestyle of the Turks.

[7] ERİMEZ, Hasan, Bin Yılın Göçü, Ötüken Yayanları, İstanbul, 2017, s.107-110.

These artistic fields should be considered cultural heritage beyond simply decorative elements.

The foundations of Turkish art were laid with the first Turkic states established in the Turkestan steppes, dating back to the pre-Christian era. The summer and winter lifestyle, the perception of conquest, and the livestock-based economy have directly influenced the direction of Turkish art. The Turkish etatism, which has endured throughout history through numerous empires and states, holds a significant place not only in its political organization but also in its cultural and artistic production. The Orkhon Inscriptions, petroglyphs, tamgas, balbals, kurgans, murals, and textiles are all prime examples of this.

Archaeological research conducted on the prehistoric periods in Turkestan allows us to see the extent to which the Turkic ancestors spread. Turkestan's prehistory dates back to the Paleolithic Age.

The Scythians spread over an area of approximately 7,000 kilometers, from the Great Wall of China in the east to the Danube River in the west, encompassing the region between the 40th and 50th parallels. In this context, they were recognized by many civilizations and cultures and were mentioned in their written sources. From a Proto-Turkic perspective, they left significant traces with their metalwork, jewelry, and balbals. The Hun Turks, in their adventures that began before Christ, made significant contributions to civilization, from architectural tombstones to jewelry, felt and carpet production, and metalwork. The Göktürks left significant marks on history with their Orkhon inscriptions, balbals, and metalwork. Similarly, the Uyghurs, who left a profound mark on painting, sculpture, and miniatures, were followed by the Avars, Karakhanids, Ghaznavids, and the Seljuks, who left a great civilization even between the Mongol invasions and the Crusades, as well as the Ottomans, who enjoyed a 600-year reign of splendor across three continents.

Turkish art and culture underwent a major transformation with the conversion to Islam. This transformation brought about the evolution of art into a form of expression centered not only on aesthetics but also on faith. Throughout its historical journey from the Seljuks to the Ottomans, modesty, moderation, elegance, and depth of meaning dominated Turkish-Islamic art. Transformations began in the early 20th century. At that time, ties between Turkey and the Turkic republics, under the influence of the Soviet Union, weakened, but national cultural perception and aesthetic production in today's Turkic world strive to exhibit a dynamic structure, both informed by tradition and integrated with modern art movements.

With the proclamation of the Republic, art in Turkey began to rapidly modernize as part of Westernization policies. The artistic legacy inherited from the Ottoman Empire was reinterpreted with Western aesthetics, and fields such as painting, sculpture, theater, and cinema were institutionalized.

Mustafa Kemal Atatürk's words, "A nation without art has lost one of its vital arteries," emphasize the importance of art in nation-building.

Today, the Organization of Turkic States, TÜRKSOY (International Organization of Turkish Culture), various cultural platforms, some NGOs, and individual efforts encourage the coming together and collaborative production of artists and scientists from the Turkic world.

THE STATE AND FUTURE OF ART IN THE TURKIC WORLD TODAY

“Art adds new elements to the existing world. It expands the world by adding an unreal continent to the reality that stands alone”[8]. Art in the Turkic world, despite its long history, is in a constant state of transformation, adapting to the dynamics of the digital age. The impacts of globalization, collaborative events, educational activities, and technological advancements are shaping both the production and consumption of art, while also offering new opportunities for the future.

[8] GASSET, Ortega, Tarihsel Bunalım ve İnsan, (Çeviren: N. G. Işık), İstanbul, 1998, s. 164

Globalization has enabled art in the Turkic world to transcend borders and create an international arena of interaction. Artists now produce works employing modern techniques and universal themes. However, this has also brought to the fore the necessity of preserving national and original art forms. The Turkic world strives to express its unique identity on global platforms by blending traditional motifs with a universal artistic language. However, the perception that the roots of art are limited to contemporary Western art, shaped since the Renaissance, persists.

In addition, "Cultural Capital of the Turkic World" projects, international exhibitions, and music and theater festivals encourage collaboration and sharing of experience among artists, and their numbers should continue to increase.

Education is also a critical element for the sustainability and development of the arts. The number of art education institutions in the Turkic world is increasing; conservatories, fine arts faculties, and research centers conduct academic studies in both traditional and contemporary art. These educational institutions contribute to the development of young talents, the preservation of cultural heritage, and the emergence of innovative artistic productions, while also playing a significant role in bringing together artists and scientists from the Turkic world. Of course, the quality and diversity of art education is increasing thanks to multidisciplinary and international collaborations.

The rapid development of technology has radically transformed artistic production and presentation in the Turkic world. New media such as digital art, video art, animation, and virtual reality are enabling art to reach a wider audience. Artists are reinterpreting traditional motifs on digital platforms, while technological tools are also being used in education and exhibition processes. This integration is paving the way for innovative artistic experiences and making the art of the Turkic world visible in the global arena.

The long-standing division between traditionalists and contemporary artists in art, manifested today in many areas of the plastic arts under the guise of modern art, should not be overlooked. On the one hand, the rigid anti-traditional stance of some artists, seen in many areas of the fine arts, should be considered. On the other, the perspectives of traditional artists, both towards each other and towards others outside the traditional realm, should not be overlooked. In fact, the prejudiced and unaccepting attitude of some members of the modern art community towards traditional arts is one of the most fundamental problems. Because modernists equate tradition with past values and consider it an obstacle to living the present and building the future, it remains an unresolved problem preventing traditional arts from being fully understood and interpreted by future generations. Unfortunately, they want to apply their rigid views on traditional arts, which they characterize as naive, decorative, repetitive, and even stereotypical, to social life in general. Yet, society is already adapting to the times, changing its lifestyles and habits, and continuing its life within the contemporary flow with its own internal dynamics. Everything is progressing as it should, and there's no need for further coercion.[9]

CONCLUSIONS and RECOMMENDATIONS

The Turkic world possesses great cultural value with its rich and diverse artistic heritage. Preserving and developing this heritage is crucial not only for preserving the past but also for passing it on to future generations. Art stands out as a fundamental element in the Turkic world, strengthening the bonds of shared history and culture and fostering solidarity and understanding among diverse Turkic peoples.

The artistic heritage of the Turkic world encompasses a wide range of fields, from traditional arts and classical architecture to music and literature. Effective policies must be developed to preserve this heritage, restoration efforts must be supported, and cultural heritage must be transferred to the digital environment. Furthermore, it is crucial to promote works of art, enrich collections, and encourage research through national and international

[9] HOLLİNSWORTH, Marry, Dünya Sanat Tarihi, (Çeviren: B. Ergüder). 2009, s. 56

collaborations. In this way, both tangible and intangible cultural values can be preserved for future generations.

Art is one of the most effective tools for creating a shared cultural awareness and identity in the Turkic world. Through shared motifs, themes, and narratives, art connects Turkic peoples living in diverse geographies. Music, theater, literature, and the visual arts serve as bridges that embrace cultural differences as richness and foster mutual understanding and respect. In this context, artistic events and festivals strengthen communication and cooperation between communities, thus reinforcing unity within the Turkic world.

It is imperative that institutions providing art education receive both material and moral support, and that traditional and contemporary art be integrated and practiced. Digital art must be encouraged without altering or hindering existing art. The Turkic world must chart a common course to adapt to all these changes while preserving tradition. Adequate resources must be allocated to preserve works from the past within the scope of cultural heritage, and necessary steps must be taken to reach a wider audience and support national culture.

In this context, international symposiums, congresses, and biennials should be organized for the arts and culture of the Turkic world. The groundwork should be laid for collaborative work by scholars and artists from the Turkic world.

The shared cultural and artistic heritage of the Turkic world, dating back to history, offers great potential. This potential should be effectively utilized to enhance its influence on international platforms. The fact that art offers hope for both the past and the future of the Turkic world should not be overlooked.

REFERENCES

ALYAP, Levent, “Türk Sanatının Kaynakları – (Kök) Türk Tipografisi, Hayvan Figürleri ve Alp Figürleri Yorumlamaları”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Sayı: 1/2 2012, s. 103-110.

BAŞBUĞ, Fatih ve BAŞBUĞ, Zuhal, “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Sanat Politikası”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:26, Sayı: 49-1, Ekim 2023, s. 63-77.

ERİMEZ, Hasan, *Bin Yılın Göçü*, Ötüken Yayanları, İstanbul, 2017.

GASSET, Ortega, *Tarihsel Bunalım ve İnsan*, (Çeviren: N. G. Işık), İstanbul, 1998.

GÜNDOĞDU, Abdullah, “Türk Dünyasında Ortak Sanat Anlayışı Mümkün mü?”, *Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Prof. Dr. Bahaeddin Ögel Sayısı Yıl: 4, Sayı: 1 Bahar 2019, s. 1-13.

HOLLİNSWORTH, Marry, *Dünya Sanat Tarihi*, (Çeviren: B. Ergüder), 2009.

TANYELİ, Uğur, Bir Historiyografik Model Olarak Gerileme-Çöküş ve Osmanlı Mimarlığı Tarihi, *Osmanlı Mimarlığının 7. Yüzyılı “Uluslarüstü Bir Miras”*, 2000, İstanbul, s. 43-49.

YILMAZ, Mihriban Rukiye, “Cumhuriyet Döneminden Günümüze, Geleneksel Halk Sanatlarımızdan Etkilenen Resim Sanatçılarımız (Bedri Rahmi Eyüboğlu)”, Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2018.

URL: 1 https://karsem.karatay.edu.tr/osmanli-imparatorlugunda-sanat-ve-mimari.14.06.2025.00.14

ARNAVUTLUK DEVLET ARŞİVLERİ BELGELERİNE DAYALI OLARAK ARNAVUTLUK LAİK VE MİLLİ EĞİTİMİNİN BİR PARÇASI OLAN İSLAMİ EĞİTİMİ

ISLAMIC EDUCATION PART OF ALBANIAN SECULAR AND NATIONAL EDUCATION BASED ON THE DOCUMENTS ALBANIAN STATE ARCHIVES

Entela MUÇO*

Arnavutluk, Balkan Yarımadası'nın güneybatı kesiminde yer almakta olup, yalnızca jeostratejik açıdan değil, aynı zamanda gençliğin kültürel eğitiminin büyük önem taşıdığı ve bununla ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olan sosyal açıdan da karmaşık bir coğrafyanın önemli bir parçası olan hassas bir jeo-doğal konuma sahiptir. Bu konudaki çalışmamın amacı, "din eğitim", "laik eğitim" ve "milli eğitim" ilişki raporunda daha önce ele alınmayan bazı özellikleri vurgulamaktır.

Konumun özgünlüğü, ülkemizin 20. yüzyılın ilk yarısının son on yılından 60'ların sonuna kadar (1940-1967) içinde bulunduğu siyasi ve tarihsel koşullar ve etkenlerden kaynaklanmaktadır. Koşullar ki olayların sürekliliğini, değerlendirmenin evrimini[1], algılanma biçimini ve "din" ve "inanç" kavramlarının anlamını koşullar belirlemiştir.

İslam eğitimi, bu iki kavramla[2] ilişkili karmaşık bir kavramdır ve bu bağlamda öncelikle bunların neyi temsil ettiğini ve toplumdaki rol ve etkilerini açıklığa kavuşturmak gerekir.

"Din" toplumsal olanla ayrılmaz bir ilişki içinde olan, merkezinde doğaüstüne inancın[3], insanın toplumsal bir varlık olarak[4] yer aldığı bir dinsel kavramı temsil eder

İman, doğaüstü güç ve kudrete dayanır, ama aynı zamanda ilahi bilgi aracılığıyla insanla etkileşim ilişkisi içindedir, imanla- insan arasında yaratılmış ilişkisinin yürümesiyle ona hayat verir, davranışları aile ve toplumda aldığı eğitime bağlıdır[5].

İslami eğitim, başlı başına, bireyin, evrensel varlık olarak insanın[6], şuur ve medeni düşüncesini daha yüksek bir olumlu düzeye ulaştırmak ve geliştirmek[7] için harekete geçen örgütlü bir toplumsal süreçtir. İnsanın doğaüstü varlıklar hakkında bilgi ve öğrenim edinmesi, güvene dayalı erdemli bir hayat sürmesi talimatıdır[8].

Eğitim, bir bütünün yapısının ayrılmaz bir parçası olarak din ve inançla bağlantılı olup, onun toplumsal gelişimini temsil eden başlıca unsurlardan biri olup "din eğitimi" denir.

Arnavut halkı, çoğunluğu İslam (Sini ve Bektaşi[9]) inancına sahip olup, gerekli dini eğitimi alarak diğer inançlarla bir arada yaşama ve Müslüman dinini benimseme ve uygulama konusunda 5 (beş) yüzyıllık kadim bir geleneğe sahiptir ve bu geleneği Arnavut ulusal kültür ve medeniyetinin bir parçası haline getirmiştir.

---

* Dr., Shoqata Miqësore, Kulturore, Shkencore Shqipëri-Azerbaixhan, Tiran/Shqipëri

[1] Hans Freyer “Sociologjia e fesë”, *Epoka e Re*, 29 korrik 2021, https://www.epokaere.com/sociologjia-e-fese/

[2] Edukimi, https://sq.wikipedia.org/wiki/Edukimi

[3] “FE”, https://fjale.al/fe

[4] Hoxhë Halil Avdulli, “Njeriu, Qenie e Formuar në Mënyrë Perfekte për Mision dhe Fe”, 06.11.2021, https://www.mesazhi.com/njeriu-qenie-e-formuar-ne-menyre-perfekte-per-mision dhe-fe/; “QENIE”, https://fjale.al/qenie, “Feja”, *Wikipedia, Enciklopedia e Lire*, https://sq.wikipedia.org/wiki/Feja; Albert Doja, “Nderi, Besa dhe Besimi”, *Lente Sociologike,* Cild. 3, Nr. 1/5, Departamenti i Sociologjisë të Universitetit të Tiranës, Janar- Qershor 2013, s. 3; Athanas Delikostopulos, ***Përmbledhje e Besimit Ortodoks***, Kisha Ortodokse Autoqefale e Shqipërisë, Tiranë, 2011, s. 13.

[5] “Besim”, https://fjale.al/besim

[6] “Njeriu, qenie e respektuar”, URTËSI.AL, 29/09/2022, https://urtesi.al/njeriu-qenie-e-respektuar/

[7] Mr. Muhidin Ahmeti, “Edukimi dhe Arsimimi në Islam”, 04.09.2022, *Mesazhi.com,* https://www.mesazhi.com/edukimi-dhe-arsimimi-ne-islam/

[8] Sead Zimeri, “Feja nga këndvështrimi filozofik”, 9. 10. 2020, https://albphilosopher.wordpress.com/2020/05/09/feja-nga-kendveshtrimi-filozofik/

[9] (Shën.i Aut.) Sipas satistikave demografike të periudhës në studim popullsia e besimit Islam në Shqipëri zinte 70% të saj.

Bahsettiğimiz dönemde Arnavutluk'taki İslam kültürünün seviyesi, ülkemiz için son derece zorlu olaylarla örtüşmektedir;

I- II. Dünya Savaşı (7 Nisan 1939 - 29 Kasım 1944[10]).

II- II. Savaş sonrası dönem. Ülkede sosyalist-komünist rejimin kurulması ve sürdürülmesi çeşitli aşamalardan oluşmaktadır:

1. Arnavutluk Demokratik Hükümeti - komünist devlet (20 Ekim 1944 - 10 Ocak 1946[11]),

2. Arnavutluk Halk Cumhuriyeti (11 Ocak 1946[12] - 28 Aralık 1976[13]),

3. Arnavutluk Halk Sosyalist Cumhuriyeti - Marksist-Leninist tek partili devlet (28 Aralık 1976[14] - 29 Nisan 1991[15]).

Savaşın yol açtığı tüm bu sosyal ve politik durgunluğa rağmen,

Arnavutluk ve Arnavutlar, zorluklara rağmen, yeni nesli ülkenin

eğitim ve gelenekleriyle eğitmekten asla vazgeçmediler. Yeni nesli eğitmek, eğitim yoluyla bilgi ve anlayış edinmek anlamına gelir. Arnavutluk'ta eğitim iki şekilde var olmuştur: Devlet laik eğitimi, ve dini eğitim, inançlara göre (Müslüman, Bektaşi, Ortodoks, Katolik) ilgili dini eğitim kurumlarında örgütlenmiştir. Müslüman inancına sahip öğrencilere yönelik eğitimin verildiği dini eğitim kurumları Meytep[16] ve Medreselerdi[17]. Orada verilen eğitim derslerinin amacı, öğrencilere temel teolojik bilgiler kazandırmak, diğer dersleri özetleyerek öğretmek ve Arnavut gençlerine daha yüksek düzeyde ulusal din eğitimi vermek, eğitim ve din görevlilerini hazırlamaktı.

Arnavutluk'ta İslam inancına (Sünni ve Bektaşi) mensup halkın dini eğitimi yüzyıllardır varlığını sürdürmektedir, ancak bahsettiğimiz dönemde (1940-1967) diğer ülkelerden farklılaşan yeni özellikler ve nitelikler kazanmıştır. Devlet Arşivleri belgelerine dayanarak, Arnavutluk hükümetlerinin merkezi kurumlarının yıllarda okullarda inanç konusunun geliştirilmesine gösterdiği ilgisini görüyoruz.

Adalet Bakanlığı, 1939 yılın Aralığında Maarif Vekâleti'ne bir yazı göndererek, din dersi saatlerinin, gerekli görülen yerlerde verilmesi için Cemaat-ı İslamiye Başkanlığı'na başvurarak düzenleme yapılmasını talep etti[18].

Adalet Bakanlığı, 1940' yılın Ocağında Müslüman Cemaati'ne bir genelge göndererek, Maarif Vekâleti'ne, müfettişlerin din eğitiminin uygulanmasına dikkat etmeleri talimatını verdi[19].

Müslüman Cemaati Başkanlığı 1940 yılın Ocağında[20] Tiran Müftü Yardımcısı'na ve ülkedeki (İşkodra, Elbasan, Konispol, Peşkopi) Müftü Yardımcılarına, Milli Eğitim Bakanlığı'nın din kurslarının açılmasına[21] ilişkin genelgesini yürürlüğe koyan bir mektup gönderdi. Müslüman Toplumu Mali ve Vakıf İdaresi Genel Müdürlüğü, Haki Sharofi'nin hazırladığı 2200 kitabın din eğitimi öğretiminde ders kitabı olarak kullanılmasına onay

---

[10] *"Shqipëria në Luftën e II Botërore"*, Wikipedia, Enciklopedia e Lirë, https://sq.wikipedia.org/wiki/Shqip%C3%ABria_n%C3%AB_Luft%C3%ABn_e_Dyt%C3%AB_Bot%C3%ABrore

[11] "Qeveria Hoxha I", https://sq.wikipedia.org/wiki/Qeveria_Hoxha_I

[12] Zeni Bilimani, "11 Janar 1946 78 Vjet Republikë Popullore e Shqipërisë", 13 Janar 2024, 11 Janar 2024, https://diplomacia.dk/6355-2/

[13] Zeni Bilimani, agm.

[14] "People's Socialist Republic of Albania" https://en.wikipedia.org/wiki/People%27s_Socialist_Republic_of_Albania

[15] "Rënia e komunizmit në Shqipëri", "Rënia e komunizmit në Shqipëri", *Wikipedia, Enciklopedia e Lirë*, https://sq.wikipedia.org/wiki/R%C3%ABnia_e_komunizmit_n%C3%AB_Shqip%C3%ABri

[16] Mr. Habib Ebibi, "Roli i Mejtepeve në Zhvillimin e Arsimit Shqip", *Zani i Naltë*, Nr. 38 /191, Komuniteti Mysliman i Shqipërisë, Tiranë, 2024, s. 29.

[17] Islam Gjakova, "Medresetë në Shqipëri gjatë viteve 1924-1947"**,** *Revista Drita Islame*, Këshilli i Bashkësisë Islame Gjakovë, Nëntor 2013/31. 12. 2014, https://www.islamgjakova.net/artikulli.php?id=6882

[18] AQSH, F. 482, D. 13, V. 1939, fq. 3.

[19] AQSH, F. 482, D. 93, V. 1940, fq. 1.

[20] AQSH, F. 482, D. 93, V. 1940, fq. 2.

[21] AQSH, F. 482, D. 93, V. 1940, fq. 2.

verdi[22].

Adalet Bakanlığı, 1940 yılı sonunda Müslüman Cemaati Başkanlığı ile yaptığı yazışmada, Bicaj, Korçë, Pogradec, Tiran ve Avlonya bölgelerinde din öğretmeni atamaları konusunda ve ülkenin tüm bölgelerinde eğitim sürecinin aksamadan düzenli olarak ilerlemesi sorununun çözümü için ciddi çaba sarf ettiği için Müslüman Cemaati Başkanlığı'nı bilgilendirmiştir[23].

Ülkedeki dini kurumların liderleri, inanç konusunun geliştirilmesinde, okul programlarını suistimal eden bazı din dersi öğretmenlerinden, dini konuların öğretilmesiyle ilgili ortaya çıkan bazı sorunları gündeme getirdiler. Müslüman Cemaati Başkanlığı, çeşitli bölgelerde yapılan eğitim denetimleri sonucunda, bazı din öğretmenlerinin din öğrencilerine yabancı bir dil olan Türkçe'de dinî literatürü öğrettiği ve öğrencilerin bunu anlamadığı, Arnavutça'daki dinî literatürü ise ihmal ettiği bilgisine ulaşmıştır.

"Din Dersleri", "Pratik Bilgiler" ve "Din ve Ahlak Bilgisi" dersleri daha zengin bilgiler sunarken aynı zamanda "öğrencilere hiç anlamadıkları Türkçe'den daha çok ihtiyaç duydukları ulusal dil Arnavutça'yı öğrenme fırsatı vermiştir"[24]. Bu bağlamda, Tiran Milli Eğitim Bakanlığı, Müslüman Cemaati Başkanlığı'na bir mektup göndererek, ilkokullarda inanç konusunun "dilimiz Arnavutça'nın harfleriyle" okutulması talebinde bulunmuş ve bu konuda Adalet Bakanlığı aracılığıyla bilgilendirilmiştir"[25].

Müslüman Cemaati Başkanlığı'nın Arnavutluk'taki Silahlı Kuvvetler Yüksek Komutanlığı ile yaptığı yazışması, Medrese öğrencilerinin normal koşulların oluşturulması ve sağlanması, " devlet okulu gibi Medrese okulu da ne kadar mümkün erken eğitime başlanması", bir bina sağlanması yönündeki ilgi ve onun çabalarını göstermektedir[26]. Din adamlarının öğrencilere din eğitimi verme gibi kutsal bir görevi yerine getirmelerinde Yunan çevrelerinin bazı Arnavut Müslüman din adamlarını yozlaştırmaya çalışmaları diğer bir sorun yaratılmıştır[27]. Olayların kronolojik bir incelemesinde şunları görürdük: Arnavut Müslüman Gençliğinin daha iyi örgütlenmesi yolundaki çalışmaların devamında, Müslüman Cemaati 28 Mayıs 1944'te Başkanlığı'nda Müslüman Gençlik Meclisi toplandı. Meclis, tüm Müslüman toplumu için önemli bir olay olmuş. Oradaki, alınan kararlar gençliğin geleceğine dair imanı ve ümit yaratılmış, milli dinî değerleri ve erdemlerin daha yüksek bir seviyeye yükseltilmesi sağlanmış, gençliğin örgütlenmesi, dinî, milli ve ahlâkî duyguların güçlendirilmesine, sağlam bir dinî eğitim alması, Müslüman unsuruna ve Milletin bütününe Din'e ve Vatan'a hizmet yolunda manevi ve ahlâkî düzeyde faydalı bir faktör haline gelmesi için önemli temeller atılmıştır[28]. Arnavutluk Demokratik Hükümeti, Arnavutluk'ta din eğitiminin gelişimiyle ilgilenmektedir. Eğitim Bakanlığı'nın Nisan 1945'te İlçe Yürütme Komiteleri Eğitim Bölümü'ne hitaben yayınladığı genelge, bu niyeti açıkça ortaya koymaktadır: "Okulumuz laiktir, ancak bu, din eğitiminin yasak olduğu anlamına gelmez[29]. Maarif Nezareti 21.5.1945 tarihli yazısında din öğretmenlerinin özel öğretmen olmalarını emretmişken[30].

Gençliğin din eğitimi hükümet için endişe verici bir sorundu ve bu bağlamda 1946 yılında Bakanlar Kurulu, III. Kongre'de kurulan Arnavut Müslüman Cemaati Tüzüğü'nü onayladı[31]. Tüzük, dinî-milli eğitimin sağlanmasını, millî kardeşliği, millî duyguların uyandırılmasını, Müslümanların ilerleme, çağdaş medeniyet ve insani kalkınma yolunda yönlendirilmesini vurgulamaktadır[32]. Milli Eğitim Bakanlığı 1946 yılında,, din görevlisi yetiştiren bir meslek-dini okulu olması nedeniyle medrese nizamnamesinin revize edilmesi

[22] AQSH, F. 482, D. 125, V. 1940, fq. 3.
[23] AQSH, F. 482, D. 16, V. 1940, fq. 10.
[24] AQSH, F. 482, D. 86, V. 1941, fq. 1.
[25] AQSH, F. 482, D. 120, V. 1941, fq. 5.
[26] AQSH, F. 482, D. 88, V. 31.7. 1941, fq. 2.
[27] AQSH, F. 482, D. 88, V. 31.7. 1941, fq. 2.
[28] AQSH, F. 195 (Drejtoria Arsimore), D. 65, V. 1944, fq. 2; 5.
[29] AQSH, F. 195, D. 24, V. 1945, fq. 1; 3-4.
[30] AQSH, F. 195, D. 86, V. 1945, fq. 1.
[31] AQSH, F. 482, D. 1, V. 1946, fq. 12.
[32] AQSH, F. 482, D. 1, V. 1946, fq. 12.

gerektiğini Adalet Bakanlığı'na bildirir. "Okulunuz... eğitim reformuyla çelişmemelidir"[33]. 1947 yılında Maarif Müdürlüğü, eğitim birimlerine din derslerinin zararlı olması nedeniyle öğrencilere verilmemesi gerektiğini, okul sonrası veya hafız evlerinde verilmemesi gerektiğini açıklıyordu[34]. Devletin, genel olarak dinî kurumların ve özel olarak da eğitim kurumlarının faaliyetleri üzerindeki denetimi giderek sıkılaşmaya başlarken, çocuklara din eğitimi sorununun ilerlemesine yönelik ilginin devam etmesi üzerine Milli Eğitim Bakanlığı, Adalet Bakanlığı'ndan din okulların programı[35] ve İcra Komitelerine camide din dersi alan öğrencilere yönelik bildirmesini talep etmektedir[36]. Tiran Genel Medresesi'nin 1947 yılın okul programı, şu derşler din dışı dersleri olarak içeriyordu: Arnavutça, İngilizce, matematik, fizik, kimya, tarih, coğrafya, vatandaşlık bilgisi, fen bilgisi, botanik[37]. Sonraki yıllarda Genel Medrese'nin okul programına alınan din dışı konular olarak şunlar zikr edebiliriz:

1948 yılında: Arnavutça, matematik, biyoloji, tarih, felsefe, kimya ve beden eğitimi[38].

1956 yılında: Rus dili ve zooloji dersler din dışı dersler olarak, eklenmişti[39].

1961 ylında: darvinizm, rasyonel aritmetik, 1962 ylında: geometri, cebir, genel tarih.

Umumi Medrese'nin görevlerinin önemi, bizzat amacından kaynaklanıyordu. 1961 tarihli Nizamnamesi, Medrese'nin temel görevini yeni nesillerin "... yüksek sosyal hümanizm, vatansever, dinî, ahlaka ve bilimsel bir dünya görüşüne sahip..." anlamı ile yetiştirilmesini tanımlamıştır[40].

1960'ların ortalarında komünist ideoloji, devletin tüm damarlarına olumsuz etkisini yaymaya başlamıştı, din eğitimi bile bundan nasibini almıştı. 1965 yılında komünist ideolojinin dini kurumların, medreselerin eğitim-öğretim programlarına kademeli olarak dahil edildiğini görüyoruz. Ortaokul IV. sınıf programının proje planında Marksizm-Leninizm'e ilişkin temel bilgileri kazandıracak dersler yer almaktadır. Devletin amacı, öğrenciler ideolojik ve politik açıdan daha hazırlıklı bir düzeye getirmek, materyalist-ateist bir dünya görüşüyle eğitimi güçlendirmek, felsefi açıdan temel genel bilgi sağlamak ve felsefi konuların, siyasal ekonominin ve sosyalizmin inşasının öğrenilmesine önem vermektedir. Sekiz yıllık okullarda yeni derslerin getirilmesi, öğrencilere komünist ahlak anlayışıyla, toplumsal düzeni, devleti, vatandaşlık hak ve görevlerini iyi bilen ve vatandaşlık ahlakıyla eğitim veren bireyler yetiştirmek amacıyla yapıldı. Din eğitimi, 13 Kasım 1967 tarihli Halk Meclisi Başkanlığı kararnamesiyle ülkedeki dinsel faaliyetleri onaylayan tüm kararnamelerin yürürlükten kaldırılmasıyla ciddi bir darbe aldı. Eğitim Bakanlığı ise eğitim reformunun özünün okulun yeniden düzenlenmesi, okulun üretimdeki pratik çalışmalarla ilişkilendirilmesi olduğunu savundu[41]. Arnavutluk'ta din eğitimi, ülkedeki koşullar ve siyasal koşullar elverdiği ölçüde, yeni neslin laik ve ulusal eğitimine katkı sağlamış ve bu durum içerik ve biçim açısından açıkça görülmektedir.

KAYNAKÇA

Devlet Merkez Arşivi

Müslüman Komunitesi

AQSH, F. 482, D. 13, V. 1939.

AQSH, F. 482, D. 16, V. 1940.

AQSH, F. 482, D. 93, V. 1940.

AQSH, F. 482, D. 125, V. 1940.

AQSH, F. 482, D. 86, V. 1941

AQSH, F. 482, D. 88, V. 1941.

[33] AQSH, F. 482, D. 68, V. 1946, fq. 30.
[34] AQSH, F. 195, D. 16, V. 1947, fq. 1..
[35] AQSH, F. 195, D. 16, V. 1947, fq. 8.
[36] AQSH, F. 195, D. 16, V. 1947, fq. 9.
[37] AQSH, F. 482, D. 62, V. 1947, fq. 18
[38] AQSH, F. 482, D. 42, V. 1948, fq. 1
[39] AQSH, F. 482, D. 53, V. 1956, fq. 14
[40] AQSH, F. 482, D. 57, V. 1961, fq. 4.
[41] AQSH, F. 511 (Ministria e Arsimit), D. 80, V. 1967, fq. 14.

AQSH, F. 482, D. 120, V. 1941.
AQSH, F. 482, D. 62, V. 1947.
AQSH, F. 482, D. 42, V. 1948, fq. 1
AQSH, F. 482, D. 53, V. 1956, fq. 14.
AQSH, F. 482, D. 57, V. 1961, fq. 4.
AQSH, F. 482, D. 1, V. 1946, fq. 12.
AQSH, F. 482, D. 68, V. 1946, fq. 30
Eğitim Müdürlüğü
AQSH, F. 195, D. 16, V. 1947.
AQSH, F. 195, D. 65, V. 1944.
AQSH, F. 195, D. 24, V. 1945.
AQSH, F. 195, D. 86, V. 1945.
Eğitim Bakanlığı
AQSH, F. 511, D. 80, V. 1967.

Kitap

DELIKOSTOPULOS Athanas, *Përmbledhje e Besimit Ortodoks*, Kisha Ortodokse Autoqefale e Shqipërisë, Tiranë, 2011.

Dergi

Lente Sociologike
DOJA Albert, “Nderi, Besa dhe Besimi”, *Lente Sociologike,* Cild. 3, No. 1/5, Departamenti i Sociologjisë të Universitetit të Tiranës, Janar- Qershor 2013. Zani i Naltë
EBİBİ Habib, “Roli i Mejtepeve në Zhvillimin e Arsimit Shqip”, *Zani i Naltë*, Nr. 38 /191, Komuniteti Mysliman i Shqipërisë, Tiranë, 2024.

Online Link

ALBPHİLOSOPHER.WORDPRESS
https://albphilosopher.wordpress.com/2020/05/09/feja-nga-kendveshtrimi-filozofik/
https://en.wikipedia.org/wiki/People%27s_Socialist_Republic_of_Albania
DIPLOMACIA.DK
https://diplomacia.dk/6355-2/
Drita Islame
https://www.islamgjakova.net/artikulli.php?id=6882
Epoka e Re
https://www.epokaere.com/sociologjia-e-fese/
MESAZHI
https://www.mesazhi.com/edukimi-dhe-arsimimi-ne-islam/
https://www.mesazhi.com/njeriu-qenie-e-formuar- ne-menyre-perfekte-per-mision-dhe-fe/
URTËSI.AL
https://urtesi.al/njeriu-qenie-e-respektuar/
SÖZLÜK
https://fjale.al/besim
https://fjale.al/fe
https://fjale.al/qenie,
Wikipedia Enciklopedia e Lirw
https://sq.wikipedia.org/wiki/Edukimi
https://sq.wikipedia.org/wiki/Feja;
https://sq.wikipedia.org/wiki/R%C3%ABnia_e_komunizmit_n%C3%AB_Shqip%C3%ABri
https://sq.wikipedia.org/wiki/Shqip%C3%ABria_n%C3%AB_Luft%C3%ABn_e_Dyt%C3%AB_Bot%C3%ABrore

ELÇİN ASLANOV'UN SANAT YOLU: ULUSAL KÜLTÜRÜN ARAŞTIRMACISI ve SANATÇISI

ELCHİN ASLANOV'S CREATIVE PATH: RESEARCHER andARTIST OF NATIONAL CULTURE

Mahbara ABBASOVA*

ABSTRACT

Elchin Aslanov (1934–2018) was a multifaceted Azerbaijani artist and scholar, whose work spans miniature painting, theatrical design, book illustration, folklore research, and cultural history. Educated at the Azerbaijan State Art School named after A. Azimzade and the Repin Institute in Leningrad, Aslanov developed a distinctive style that combined traditional Azerbaijani miniature art with modern techniques and themes. As the founder of the "Peykar" artist group, he played a key role in the development of contemporary Azerbaijani art.

His creative oeuvre spans book illustration, theater and opera set design, cinema, and folklore studies. Notably, he created illustrations for several children's and fairy tale books, enriching Azerbaijani literature with his unique artistic style. He also worked as an artist on "Jyrtdan" (1973), one of the early Azerbaijani animated films, where his artistic vision helped shape the visual style of animation in Azerbaijan. His illustrations for the epic "Dede Korkut" highlight his dedication to visually preserving and celebrating Azerbaijani cultural identity.

E.Aslanov's contributions go beyond visual art. Aslanov authored several important books in Azerbaijani, such as "The Clan-Community Game", "I Am Dede Korkut", and "Sultan Muhammad", which explore the intersections of folklore, history, and miniature painting. Additionally, his book "Miniature Painting Scale" is a collection of his articles published in various Azerbaijani newspapers and journals, shedding light on the symbolism and form in medieval Eastern miniatures and their relevance today.

This paper examines Aslanov's dual role as an innovative artist and a dedicated cultural historian, analyzing both his artworks preserved in the Azerbaijan National Museum of Art and his scholarly writings. It discusses how his work contributes to the preservation and reinterpretation of Azerbaijani national identity through art, especially during the socio-political transformations of the 20th century. By doing so, the study highlights Elchin Aslanov's lasting influence on Azerbaijani art and culture.

Keywords: Elchin Aslanov, Peykar, art group, miniature, artist

Azerbaycan güzel sanatlarının gelişimine önemli katkılarda bulunan Elçin Muhtar oğlu Aslanov (1934–2018), hem bir sanatçı hem de kültür tarihimizin yorulmak bilmez bir araştırmacısı olarak anılmaktadır. 1934 yılında Bakü'de, İçerişehir'de zeki bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen sanatçı, 1953 yılında A. Azimzade Sanat Koleji'nin resim bölümünden, 1960 yılında ise I. Repin Leningrad (şimdiki St. Petersburg) Resim, Heykel ve Mimarlık Enstitüsü'nün resim bölümünden mezun olmuş, yurda döndükten sonra kitap grafikleri, sahne tasarımı, resim ve minyatür alanlarında çalışmaya başlamıştır. Babası Muhtar Aslanov uzun süre "Azerneşr" dergisinde editör olarak çalışmış, daha sonra "Kirpi" hiciv dergisinde bölüm başkanı olarak çalışmış ve aynı zamanda tefrikalar yazmış, Elçin de bu tefrikalar için karikatürler çizmiştir. Annesi Hatice Hanım kısa bir süre sanat okuluna gitti, ancak II. Dünya Savaşı patlak verince aile Buzovna köyüne taşındı. [17]

Aslanov, "Kirpi" dergisi için karikatürler, kitap yayınları için illüstrasyonlar çizdi ve 1953'ten itibaren çeşitli cumhuriyet ve Birlik sergilerine katıldı. 1962'de SSCB Sanatçılar Birliği'ne kabul edildi. Yaratıcılığının bir kolu tiyatroyla bağlantılıdır: Bakü'ye döndükten sonra, U. Hacıbeyli adına Azerbaycan Devlet Konservatuvarı Opera Stüdyosu'nda prodüksiyon tasarımcısı olarak işe başladı. Elçin, iki yıl boyunca (1962-63) iki operanın ("Gizli Evlilik", "Figaro'nun Düğünü") prodüksiyon tasarımcısı olarak çalıştı ve Devlet Şarkı

* Azerbaijan State University of Culture and Arts, Baku

ve Dans Topluluğu için "Bahar Geliyor" kompozisyonunu tasarladı. 1964'ten beri Azerbaycan Devlet Akademik Dram Tiyatrosu'nda prodüksiyon tasarımcısı olarak çalışmakta ve on iki gösterinin prodüksiyon tasarımcısı olarak görev yapmaktadır. Bunlar arasında Celil Memmedguluzade'nin trajikomedisi "Ölüler" (yön. T. Kazimov, 1966), Hüseyin Cavid'in "Hayyam" (1970) oyunu, U. Hacıbeyli'nin "Leyli ve Mecnun" operası (yön. M. Memmedov, 1976) Opera ve Bale Tiyatrosu'nda, İlyas Efendiyev'in "Unutamam" (yön. T. Kazimov, 1968) ve "Hurşidbanu Natavan" (1981) ve "Garip Kaderimiz" (1988) oyunları (yön. (Merahim Farzalibeyov) [9, 10], Seyran Sakhavet'in "Altın Sınav" (1989) (yön. Behram Osmanov) özel bir yere sahiptir. [3] Tiyatrodaki faaliyetleriyle ilgili eskiz ve model örnekleri şu anda Azerbaycan Devlet Tiyatrosu'nun Eskiz-Model Koleksiyonu'nda bulunmaktadır. J. Cabbarlı Tiyatro Müzesi, fonda korunmaktadır. [4] Bu gerçek, Aslanov'un yaratıcılığının çok yönlü olduğunu ve yalnızca görsel sanatlara değil, aynı zamanda sahne sanatlarına da katkıda bulunduğunu kanıtlamaktadır.

Sanatçının Nizami Edebiyat Müzesi için hazırladığı on iki resim ve grafik çalışmasında, ortaçağ minyatür ustaları Kemaleddin Behzad, Sultan Muhammed, Agamirak ve halk âşıkları Dede Gurbani ve Aşık Tufarganlı'nın imgeleri yer almaktadır.

Sinemada da imzası görülmektedir. 1968-1969 yıllarında "Cyrtdan" adlı animasyon filminin ve 1973 yılında "Nesimi" adlı uzun metraj filminin kostüm tasarımcısı olarak "Azerbaijanfilm" film stüdyosunda çalışmıştır. Ayrıca, "İçerişeher" Devlet Koruma Alanı'nda baş ressam olarak çalışmış ve Şirvanşahlar Sarayı'nın iç dekorasyonu ve Şirvan tahtının yeniden inşası için projeler hazırlamıştır.

Aslanov, kitap grafikleri alanında zengin bir mirasa sahiptir: Çocuklar ve yetişkinler için 60'tan fazla kitap, kendi tasarım ve illüstrasyonlarıyla yayınlanmıştır. 1982-1987 yılları arasında Ressamlar Birliği'nin "Minyatür ve Kitap Grafikleri" bölümünün başkanlığını yapmış ve her yıl Bakü'de minyatür sanatına adanmış sergilerin düzenlenmesinde öncü olmuştur. 2002 yılında Onur Sanatçısı fahri unvanına layık görülmüştür. Hayatının son yıllarında bilgisayar grafikleri alanında çalışmıştır.

Elçin Muhtar oğlu Aslanov'un yaratıcılığı, ulusal kültürün çeşitli yönlerini yansıtmakta ve hem çocuk ve edebiyat edebiyatı illüstrasyonlarında hem de tarihi, şiirsel ve toplumsal temalar üzerine kompozisyonlarında kendini göstermektedir. Azerbaycan Ulusal Sanat Müzesi koleksiyonunda bulunan eserleri, sanatçının çok yönlü yaratıcı deneyimini ortaya koymaktadır.

1955 yılında "Kirpi" hiciv dergisi için hazırladığı "Telefon" (32,8 x 26 cm, kağıt, suluboya, siyah mürekkep) adlı eseri, sanatçının farklı üsluplarla çalışma yeteneğini ortaya koymaktadır.

Elçin Aslanov'un kitap ve masal illüstrasyonları, çocuk edebiyatına katkılarını ortaya koymaktadır. 1966 tarihli "Tik-tik Hanım" adlı çocuk kitabı için çizdiği illüstrasyonlar (39 x 57 cm, kağıt, suluboya), sanatçının masal motiflerini görsel sanata dönüştürme yeteneğini yansıtır. 1972 tarihli "Saymak ve Aldatmacalar" kitabı için çizdiği illüstrasyon (26,5 x 43 cm, kağıt, suluboya) ise bu yaklaşımın bir devamıdır. Aslanov'un ulusal edebiyata olan bağlılığı, Mahsati Gencevi'nin şiirleri (1970'ler, 75 x 60 cm, kontrplak, tempera) ve "Dede Korkut" destanı (1970'ler, 103 x 74 cm, kağıt, kontrplak, guaj) için yaptığı çizimlerde açıkça görülmektedir. Bu eserler, ulusal mirasın görsel temsilleri olarak dikkat çekmektedir.

Sanatçının 1977 yılında oluşturduğu "Ateş Ülkesi" üçlemesindeki eserleri - Ateş Tapınağı (orta kısım), Kutsal Ateşin Nakli (sol ve sağ kısımlar) - (60 x 44 cm, karton, kağıt, karışık teknik) Azerbaycan halkının manevi ve tarihi değerlerine ışık tutmaktadır. Bu üçleme, ulusal sembolizmin güçlü bir örneğidir. 1979 yılında oluşturduğu "Kadim Sporlar" serisi - Gabada oyunu, Akba oyunu ve Mil oyunu (her biri 60 x 85 cm, kağıt, karışık teknik) Azerbaycan'ın kadim spor geleneklerini sanat eserlerine dönüştürmüştür.

1980'lerde üzerinde çalıştığı "Azerbaycan Anayasası" serisi, Bağımsız Devlet, Cumhuriyetin Başkenti, İşçi ve Köylü Hükümeti, Evrensel Değerler ve Devlet Dili temalarını (her biri 100 x 60-75 cm, kağıt, kontrplak, karışık teknik ve guaj) kapsamaktadır. Bu eserler, sanatçının sosyal ve politik konulara olan ilgisini göstermektedir.

Elçin Aslanov'un eserlerinde tuval, kağıt, kontrplak, karton, tempera, suluboya,

karışık teknik ve guaj gibi çeşitli malzemeler kullanılmaktadır. Bu teknik zenginlik, sanatçının yaratıcı deneyiminin çok yönlülüğünü ortaya koymaktadır. Azerbaycan Ulusal Sanat Müzesi koleksiyonunda bulunan Elçin Aslanov'un eserleri, ulusal kimliğimizi, folklorumuzu, edebi mirasımızı ve sosyal ve tarihi olayları görsel sanatlar aracılığıyla sunmada önemli bir rol oynamaktadır. Eserleri, Azerbaycan resim sanatının gelişiminde önemli bir yere sahip olup, gelecek nesiller için değerli bir sanatsal miras olmaya devam etmektedir.

Yazar Anar'ın anıları, sanatçı Elçin Aslanov'un kişisel ve yaratıcı niteliklerini daha yakından anlamak için önemli bir kaynaktır. Anar, Elçin Aslanov'un yalnızca yetenekli bir fırça ustası değil, aynı zamanda halk sanatını derinlemesine bilen bir araştırmacı olduğunu belirtir. Nevruz törenleri, Garavelli, Orta oyunu, Kilimarasi ve Şebeh oyunları üzerine yaptığı araştırmalar ve "Eloba oyunu, halk oyunu" adlı kitapta toplanan yazıları, Azerbaycan halk tiyatrosunun gelişimine yaptığı katkıları yansıtır (Anar, 2018). Bu kitap, halk tiyatromuzun önemli alanına dair ilk ve çok değerli kaynaklardan biridir. E. Aslanov'un kitabı, halk oyunlarımızla ilgili terimlerin açıklayıcı bir sözlüğü ve aynı zamanda bu oyunların kurucuları ve icracıları hakkında ayrıntılı bir ansiklopedi niteliğindedir.

Anar'a göre, Elçin Aslanov'un kitap tasarımları, özellikle de Kitab-ı Dede Korkut motiflerine dayanan eserleri, destanın kahramanlarını ulusal süslemeler ve halı imgeleriyle birleştirerek benzersiz bir sanatsal dil yaratmıştır. Ayrıca, Leyli ve Mecnun, Unuda Çaydır, Ölüler ve Hayyam oyunlarının sahne tasarımları da dahil olmak üzere tiyatro alanındaki faaliyetleri, sanata olan çok disiplinli yaklaşımını ortaya koymaktadır. Bazen oldukça özgün ve beklenmedik önerilerde bulunmuştur. Makalelerinden birinde, Azerbaycan dramaturjisinin tarihinin Fuzuli'nin "Haqiqat üs-su'ada"sıyla başlaması gerektiğini savunmuştur. Bu anılar, Elçin Aslanov'un bir sanatçı, araştırmacı ve tiyatro dekor tasarımcısı olarak çalışmalarını anlamak için paha biçilmez bir kaynaktır ve hayatını ve sanatsal mirasını daha geniş bir bağlamda sunmamıza olanak tanır. [1]

1970'li ve 1980'li yıllarda, Azerbaycan güzel sanatlarının klasik mirasını korumak ve geliştirmek için önemli adımlar atıldı. Ulusal lider Haydar Aliyev'in girişimleri sonucunda minyatür sanatının restorasyonuna özel önem verildi ve bu yönde devlet düzeyinde kararlar imzalandı. Bu kararlar sonucunda, Bakü'nün Eski Şehir bölgesinde Azerbaycan Minyatür Sanat Merkezi kuruldu, Ressamlar Birliği bünyesinde bir kitap grafik ve minyatür bölümü kuruldu ve ülke çapında modern minyatür sergileri ve yarışmaları düzenlendi.

Elçin Aslanov'un 1980'lerde minyatür sanatına olan ilgisi ve bu alanda yarattığı projeler, Azerbaycan sanatında yeni bir çığır açtı. Bu dönemde, Elçin Aslanov, Adalat Bayramov ve Mazahir Avşar'ın öncülüğünde "Peyker" adlı yaratıcı grup kuruldu. Grubun faaliyetleri, klasik minyatür geleneklerini yeni bir içerik ve modern bir biçimde sunma fırsatı yarattı ve Azerbaycan minyatürünün sürdürülebilir gelişiminde önemli bir rol oynadı.

Eski Şehir'in merkezindeki Kız Kulesi yakınında kurulan Minyatür Merkezi, sanatçıların ve araştırmacıların kullanımına açıldı. Burada her yıl düzenlenen sergiler, minyatür sanatına olan ilginin artmasına katkıda bulundu ve Elçin Aslanov, sergilerin seçimini ve organizasyonunu yönetti. Bu çalışmada, heykeltıraş-grafik sanatçısı Sanan Gurbanov ve seramik sanatçısı Adalat Bayramov ona yardımcı oldu. Minyatür sergileri, yalnızca sanatçılar için değil, aynı zamanda çeşitli meslek alanlarından temsilciler için de ilgi çekici bir kültürel etkinlikti [12].

1990'ların başında Azerbaycan güzel sanatlarında yaratıcı grupların ortaya çıkışı, ulusal geleneklerin moderniteyle sentezlenmesinde önemli bir aşamaydı. Bu bağlamda özel olarak anılmayı hak eden gruplardan biri de "Peykar"dır. Grupta Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Onur Sanatçısı Elçin Aslanov, Sanan Gurbanov, Adalat Bayramov, Elçin Memmedov ve Mazahir Afşar yer alıyordu. Grup üyeleri, ulusal kültürün tarihsel köklerine dayanarak, kendi özgün tarzlarını koruyarak yeni ifade biçimleri yaratmaya çalıştılar [7].

"Peykar" yaratıcı derneğinin öncüsü ve lider ismi Elçin Aslanov'du. Aslanov, Azerbaycan Minyatür Merkezi'nin faaliyetlerinde aktif bir katılımcı olarak biliniyor ve modern minyatür sergilerinin düzenlenmesinde önemli bir rol oynuyordu. 1990 yılında grubun sergisi Aslanov'un eserleriyle açıldı ve sergilenen 15 resim, sanatçının yaratıcı arayışlarını açıkça

yansıtıyordu. Bu eserler arasında "Cevap" ve "Kıble" özellikle dikkat çekicidir. "Cevap", Nizami'nin "Hüsrev ve Şirin" şiirinden bir bölüm olup, klasik minyatür mirasından gelmekle birlikte çağrışımsal-metaforik bir yorumla sunulmuştur. "Kıble" eseri, duyusal yorumlama ilkesi üzerine kuruludur, ancak fikir, renk ve şekillerin içkin (birincil) etki özelliklerine dayanarak, işaretsizdir. Böylece, somut olarak ifade edilmesi imkânsız kavramlar açıklanır. Bu açıdan bakıldığında, "kıble" kavramının ne anlama geldiğini gerçekçi bir şekilde açıklamak imkânsızdır. Gerçekçi bir şekilde tasvir edilen bir "kıble", basit bir çizimin ötesine geçemez. Burada, imgenin izleyicinin çağrışımsal duyusu tarafından anlaşılması beklenir. Sanatçı, eserlerinde her nesnenin, karakterin veya alanın güzelliğini belirgin kılmak için konunun çeşitli "izdüşümlerini" verir. [5] Böylece Aslanov hem geleneğe bağlılığını hem de modern yorumlamanın olanaklarını göstermiştir.

"Peykar" grubunun diğer üyelerinin yaratıcılığı da farklı yönlere uzansa da, Elçin Aslanov'un sanatsal konumu, hem örgütsel hem de estetik açıdan grubun ana yol gösterici çizgisini belirlemiştir. Bu, Azerbaycan güzel sanatlarında minyatür mirasının modern yorumu ve gelişimindeki öncü rolünü bir kez daha teyit etmektedir.

Sanat eleştirmeni Telman İbrahimov, 1991 yılında grubun genel misyonunu şu şekilde tanımlamıştır: "Peykar grubunun misyonu, mesleki kültürümüzü kendimize daha derinlemesine tanıtma, manevi değerlerimize güvenme ve yarına giden yolu aydınlatma arzusundan kaynaklanmaktadır." [8]. Bu fikirler, şüphesiz grubun yaratıcı figürlerinden Elçin Aslanov'un faaliyetleri için de geçerlidir. Çalışmaları, ulusal kültürün köklerine dayanıyor, klasik minyatür geleneklerini yeni sanatsal ifade araçlarıyla zenginleştiriyor ve ulusal değerleri modern bir izleyici kitlesine sunuyordu.

"Peykar" grubu Elçin Aslanov'un girişimiyle kurulmuş olup, temel amacı ulusal minyatür geleneklerinin geliştirilmesi ve çağdaş sunumudur. Elçin Aslanov, Hudu Memmedov'un öğrencileri olarak kabul edilen gençleri bu gruba davet etmiştir; bunlar arasında Orhan Cebrailoğlu ve İlham Envaroğlu dikkat çekmektedir. Azerbaycan minyatür geleneklerinden ilham alan bu gençler, aynı zamanda modern dışavurumculuk ve renk-dekoratif yaklaşımlarla bireysel yaratıcılıklarını da geliştirmişlerdir. Minyatür sergilerinin aktif katılımcılarından ve koordinatörlerinden biri seramik sanatçısı Adalat Bayramov'dur. Peykar grubunun kurulmasının fikri ve nedeni, ulusal minyatür geleneklerinin geliştirilmesi ve çağdaş sunumudur. Grubun bir diğer üyesi Farman Hüseynov ise seramik ve heykel alanlarında çalışmıştır. Peykar grubu hem sergilerde hem de minyatür sanatının tanıtımında önemli rol oynamış, ancak azalan ilgi ve sınırlı destek nedeniyle faaliyetlerini durdurmuştur [13]. 1987-1991 yılları arasında faaliyet gösteren "Peykar" grubu, Azerbaycan güzel sanatlarındaki ulusal geleneklerin modern bir yorumla sunulmasına önemli katkılarda bulunmuştur. Grubun öncülerinden ve önde gelen isimlerinden biri, onurlu sanatçı Elçin Aslanov'dur. Aslanov'un çalışmaları, "Peykar" grubunun ideolojik yönlerini belirlemenin yanı sıra, klasik minyatür mirasının modern bir sanat diliyle yorumlanmasında da özel bir rol oynamıştır. Böylece Elçin Aslanov ve Peykar grubu, Azerbaycan minyatür sanatının geleneklerini hem korumuş hem de modern bir yorumla sunmuştur. Bu çalışmalar, ulusal kültürün gelişmesinde ve sanatsal geleneklerin devamlılığında önemli rol oynamıştır.

Elchin Aslanov'un grafik çalışmaları, güçlü stilizasyonları, figürlerin esnekliğinin ve karakterinin benzersizliğiyle dikkat çeker. Görsellerin arkaik doğasının yanı sıra, modern bir yorumla ele alınışları da belirgindir. Bu yaklaşım, daha sonra soyut ve modern kompozisyonlara doğru evrilen kitap illüstrasyonlarına da yansımıştır. Son yaratıcı örnekleri, günümüzde dijital sanat olarak adlandırılan akımın örnekleridir. [11] Elchin Aslanov, çalışmalarının bu dönemine Neominyatür adını vermiştir. Geleneksel resim yöntemlerinin artık gerekli olmadığını belirterek, bu tür çalışmalar üzerinde özel bir program kullanarak bilgisayarda çalışmıştır. [13]

Elçin Aslanov'un yaratıcılığının ana ekseni, klasik Doğu minyatür sanatının incelenmesi, sanatsal dolaşıma yeniden kazandırılması ve modern yorumuydu. Minyatür sanatını yalnızca kopyalamanın değil, onu yeni anlam ve içerikle zenginleştirerek farklı bir biçimde sunmanın önemli olduğunu düşünüyordu. Sanatçı, hayatının son döneminde arayışını sürdürerek "Neo-minyatür" adını verdiği dijital eserler üzerinde çalıştı. 18-22 Şubat

2014 tarihlerinde, Azerbaycan Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından düzenlenen ve Onurlu Sanatçı Elçin Aslanov'un 80. yıldönümüne ithaf edilen "Neo-minyatür" sergisi, Müze Merkezi'nde açıldı. [16]

Elchin Aslanov'un çalışmaları sanat eleştirisi alanında çeşitli açılardan değerlendirilmiştir. Bir yandan eserleri, ulusal üslubun modern ifadesi, ritmik yapı ve özlü renk çözümleri gibi özellikleri vurgular. Öte yandan, bazı araştırmacılar -örneğin Ziyadkhan Aliyev [6]- bu özelliklerin ulusal üslup ile tek bir üslup arasındaki sınırları zayıflatma riski taşıdığını belirtmişlerdir.

Elçin Alsanov'un çalışmalarının önemli yönlerinden biri de bilimsel ve gazetecilik yaratıcılığıdır. 1965 yılından bu yana, ulusal kültür tarihi üzerine 168 makale ve 21 kitabın yanı sıra, Orta Çağ Doğu minyatür sanatında biçim oluşturma ilkeleri ve imgelerin sembolizmi üzerine bir dizi araştırma makalesinin yazarıdır. "Adebiyyat Qazeti", "Gobustan" ve "Azerbaycan" dergilerinde düzenli olarak yer almıştır. Cumhuriyet televizyonunun "Buta" programında minyatür sanatı üzerine bir dizi program düzenleyerek bu alanın tanıtımına büyük katkı sağlamıştır.

“El-oba oyunu, halk gösterisi” (1984) [2], “Ben Dede Korkut'um” (2003) ve “Azerbaycan düğünü” (2003), “Takhti-inek masası” (2008), “Şabeh destansı tiyatromuz” (2008), “Kralın küçük oğlu”, “Zorhana kültürü” (2008), “Kralın küçük oğlu” (2008), “Güneş çıkıyor, çıkıyor, çıkıyor” (2008), “Yedi Çarşamba, yedi bayram” (2009), “Nuh'un topuğu” (2009), “Zabunçu Razin” (2009), “Şıpıhtur cinayeti” (2009), “İnsan başlı hayvan, insan başlı hayvan” (2009), “Melikmuhammed” (2009), “Dede Güneş efsanesi” (2009), “Peygamber "Peygamberlerin" adlı eseri "Zerdeşt" (2009), "Sanatçı ve Bilgisayar" (2009), "Müzikte Nevruz" (2010) [14] gibi kitapları halk kültürünün çeşitli katmanlarına ışık tutmuştur. Uzun yıllar "Ulduz" ve "Gobustan" dergilerinin yayın kurulu üyeliğinde bulunmuştur.

Elçin Aslanov, bazı yazılarını "Elçin Muhtar Elkhan" imzasıyla yayınlamıştır. Muhtar babasının, Elkhan çok genç yaşta ölen yetenekli bir heykeltıraş kardeşinin adıdır. Azerbaycan'ın bağımsızlığını kazanmasının ardından soyadındaki "ov" ekini çıkaran Elçin Muhtar Elkhan, doğuştan yetenekli, yüksek zekâlı ve ansiklopedik bilgiye sahip bir sanatçıydı.

Çalışmalarıyla birçok ödüle layık görülen Elçin Aslanov, 1991 yılında kurulan Azerbaycan Ulusal Yaratıcılık Akademisi'nin 1993 yılında asil üyesi (akademisyen) seçilmiş, 1994 Ressamlar Birliği'nin "Soltan Muhammed" ödülüne, 1999 yılında "Ben Dede Korkut'um" adlı kitabıyla Yazarlar Birliği'nin ödülüne ve 2002 yılında "Azerbaycan'ın Onurlu Sanatçısı" fahri unvanına layık görülmüştür. Elçin Aslanov, 3 Mart 2018'de yolda düşerek hayatını kaybetmiştir.[15]

Elçin Aslanov'un çalışmaları, ulusal kültürümüzün çok yönlü gelişim haritasını yansıtmaktadır. Sanatsal, tiyatro ve film tasarımı, bilimsel ve gazetecilik faaliyetleri, Azerbaycan sanat tarihinde önemli bir aşama olarak kabul edilmektedir.

KAYNAKLAR

Anar. (2018, May 3). [Məqalə]. 525-ci qəzet, s. 7. https://www.anl.az/down/meqale/525/2018/may/589287.htm

Aslanov, E. (1984). El-oba oyunu, xalq tamaşası. Bakı: İşıq. http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=11166&pno=1

Aslanov, E. (n.d.). Dekorasiya eskizləri. http://azteatr.musigi-dunya.az/gallery/el_aslanov/d/el_aslanov.html

Cabbarlı adına Azərbaycan Dövlət Teatr Muzeyi. (n.d.). Eskiz-maket fondu: Elçin Aslanov. http://teatrmuzeyi.musigi-dunya.az/eskiz_maket_gallery/el_aslanov/index.html

Əhmədli, N. (2008). Dünyaya pəncərə: Con Milton və onun Areopagitika əsəri. Azərbaycan jurnalı, 1. http://archive.azyb.az/cgi-bin/jurn/main.cgi?id=666

Əliyev, Z. (2008). Dəzcan qrafikasında obrazlı-rəmzi ifadə vasitələri axtarışları. Qobustan jurnalı, 1. http://archive.azyb.az/cgi-bin/jurn/main.cgi?id=230

İbrahimov, T. (1990, July 13). [Məqalə]. Ədəbiyyat və İncəsənət qəzeti, № 26 (2421).

İbrahimov, T. (1991, June 20). [Məqalə]. Mədəniyyət qəzeti, № 24.

İlyas Əfəndiyev Virtual Muzeyi. (n.d.). Teatr qalereyası: Afişa və proqramlar. http://ilyasafandiyev.musigi-dunya.az/photogallery/afisa/pages/thumbnail/thumbnailpage4.html

İsrafilov, İ. (2014, November 18). Tarix sən həmişə mənimləsən deyir. Kaspi qəzeti. https://www.kaspi.az/az/tarix-sen-hemise-menimlesen-deyir

Lalə, A. (2014, January 15). Bundan sonra kompyuter rəssamlığının hökmranlığı başlayır: Elçin Muxtar Elxan – 80. Mədəniyyət qəzeti, s. 11. https://anl.az/down/meqale/medeniyyet/2014/yanvar/346837.htm

Mirzə, Y. (2024, November 8). Rəssam Elçin Aslanov və Peykər qrupu. Bakı.

Muxtar Elxan, E. (2009). Rəssam və kompüter: Seçilmiş kompyuter rəsmləri (R. Əlimuradov, Diz.). Bakı: Indigo.

Muxtar Elxan, E. (2010). Novruz ədvar musiqidə. Bakı. http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=111147&pno=1

Səfərli, Ç. (n.d.). Elçin Aslanov yolda yıxılıb öldü. Qaynarinfo.az. https://qaynarinfo.az/az/elcin-aslanov-yolda-yixilib-ldu-ressamlar-ittifaqi-divar-lhvesinde-melumat-yaydi/ressam.az

SİA. (2014, 20 fevral). Əməkdar rəssam Elçin Aslanovun yubiley sərgisi keçirilib. https://sia.az/az/news/culture/394627.html

Talıbov, A. (2015). Teatral freskalar: Məqalələr toplusu. Bakı: Təhsil. https://anl.az/el/Kitab/2015/Ar2015-619.pdf

2. OTURUM (2. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Abbas SEYİDOV-PhD. Denis HİMÇİ

AZERBAYCAN MEZAR TAŞLARINDA HAYAT AĞACI SEMBOLÜNÜN ANLAMI VE ESTETİĞİ

THE SEMANTICS AND AESTHETICS OF THE TREE OF LIFE SYMBOL ON AZERBAIJANI TOMBSTONES

Gunel SEYİDAHMADLİ*

ABSTRACT

Tombstones are among the most vivid and enduring manifestations of a society's spiritual worldview, aesthetic preferences, and collective memory. As silent witnesses to both individual destinies and cultural values, these memorials serve not only as grave markers but also as repositories of artistic expression and symbolic language. In the context of Azerbaijani funerary art, a remarkable variety of ornamental and symbolic motifs can be observed, reflecting the country's diverse historical layers, ethno-religious heritage, and indigenous belief systems.

Among these motifs, the Tree of Life stands out as one of the most meaningful and recurrent symbols found on gravestones, particularly from the medieval and early modern periods. This motif, deeply rooted in ancient Turkic cosmology and shamanic traditions, represents the connection between the earthly and the divine, life and death, and the cyclical nature of existence. While the symbol was later integrated into Islamic artistic traditions, it retained many of its primordial meanings. The Tree of Life continued to symbolize eternity, fertility, ancestral lineage, and the soul's ascent in the afterlife.

In Azerbaijani funerary culture, this symbol appears in various artistic renditions—ranging from highly stylized, geometric forms to more naturalistic depictions carved into stone slabs, khachkars (cross-stones), and headstones. Its presence varies across regions such as Nakhchivan, Quba, Shaki, and Lankaran, each demonstrating local interpretations and aesthetic preferences while maintaining a core symbolic vocabulary.

This paper aims to explore the semantics and aesthetics of the Tree of Life motif on Azerbaijani tombstones through a comparative and historical analysis. By examining regional styles, iconographic patterns, and the cultural meanings attached to this motif, the study seeks to uncover how it functions as a medium of spiritual continuity, cultural identity, and artistic heritage. In doing so, the research contributes to a deeper understanding of the visual language of death and memory in Azerbaijani material culture, and underscores the importance of preserving these symbolic elements as part of the nation's intangible and tangible heritage.

GİRİŞ

Mezar taşları, bir toplumun manevi dünyagörüşünün, estetik beğenisinin ve kolektif hafızasının en somut ve kalıcı yansımalarından biri olarak değerlendirilmektedir. Bu yapılar yalnızca defin alanlarının işaretleyicileri olmanın ötesinde, ait oldukları dönemin zihniyet dünyasının, sembolik dilinin ve estetik anlayışının da taşıyıcısı konumundadır. Azerbaycan'a ait mezar anıtlarında karşılaşılan zengin süsleme örnekleri, epigrafik kayıtlar, tasvir ve sembolik motifler; ülkenin köklü tarihî geçmişini, dini mirasını ve yerel inanç sistemlerini görünür kılan kültürel kodlar niteliğindedir.

Bu bağlamda, söz konusu ikonografik unsurlar arasında özel bir öneme sahip olan **"**hayat ağacı**"** motifi, yalnızca Azerbaycan tasvir sanatında değil, dünya sanat tarihinde ve halk sanatında da yaygın biçimde temsil edilmiştir. Hayat ağacı, en eski kültürlerin maddi ve manevi mirasında rastlanan bir sembol olmakla birlikte, eski Türk kozmolojisinde ve şamanist inanç sistemlerinde de güçlü bir şekilde yer bulmuştur. Kozmik bir eksen olarak hayat ağacı; yer ile göğü, yaşam ile ölümü, başlangıç ile sonsuzluğu birbirine bağlayan bir köprü işlevi üstlenmiştir. İslam kültürel çevresine dâhil olduktan sonra da özgün semantik derinliğini koruyan bu motif, ölümsüzlük, bereket, neslin devamı ve ruhun yücelişi gibi anlam

* Doç.Dr., Azerbaycan Devlet Kültür ve Sanat Üniversitesi. Baku

katmanlarını sürdürmüştür.

İslamî kültür ortamında hayat ağacı kavramı bütünüyle benimsenmiş; özellikle tasavvufî geleneklerde ve mimarî eserlerin süsleme programlarında geniş yer bulmuştur. Şebeke ustaları ve ahşap oymacıları cami ve sarayların tezyinatında ağaç sembolünü sıkça işlemiş, bu sembolü cennet bahçelerinin ve ilahî mertebelerin bir temsili olarak yorumlamışlardır.

Hayat ağacı motifi, Azerbaycan halıcılığında (Foto 1), taş ve ahşap oyma sanatında ve mimari bezemelerde (Foto 2) yaygın biçimde görülmektedir. Ortaçağ kaynakları da göstermektedir ki, Azerbaycan mimarisinde özellikle türbelerin ve sarayların dekoratif süslemelerinde dirilik ağacı tasvirleri kayda değer bir yer işgal etmiştir.

Hayat Ağacı Sembolünün Kökeni ve Semiyotiği

Hayat ağacı, en eski sembollerden biri olarak ilkel çağlarda ortaya çıkmış ve ilk kez Eneolitik döneme ait seramiklerde kullanılmıştır. Sembolün ortaya çıkışı, tarım kültürünün doğuşuyla paralellik göstermekte ve dünya ile yaşamın, onların ölümsüzlüğünün ilkel düşüncesini yansıtmaktadır.

Hayat ağacı, tarih boyunca farklı medeniyetlerde yalnızca bir bitki veya ağaç tasviri olarak kalmamış; yaşamın, kozmosun ve ruhani düzenin bir simgesi olarak, kozmik yapının görsel modeli, yer ile gök arasındaki bağlantı ve insan ile ilahi alem arasındaki birliği ifade etmiştir.

Eski Sümer ve Akad mitolojilerinde hayat ağacı (Foto 3), gökyüzüne kadar uzanan ve tanrılar ile insanları birleştiren bir ağaç olarak sunulmaktadır. Antik Mısır'da hayat ağacı, ölümsüzlük ve yeniden doğuşun simgesi olmuştur. İslam öncesi Türk kültürlerinde ise hayat ağacı; büyük ana, bereket, soy-kök, ataların ruhu ve evrenin merkezi gibi mitolojik katmanlarda kendini göstermiş, özellikle Orhun-Yenisey yazıtlarında ve Altay kültüründe geniş yer bulmuştur. Mitolojiye göre, yer ile göğü birleştiren hayat ağacı, Kayra Han tarafından dikilmiş; kökleri yerin altından okyanusa kadar uzanmış, gövdesi gökyüzünün tam merkezinde, dalları ise semayı aşacak şekilde tasvir edilmiştir.

Türk mitolojisinde hayat ağacı genellikle on dalı olan bir biçimde tasvir edilir; bu, on boydan oluşan halkın birliğini, genetik bağı ve nesil devamlılığını simgeler. Ağacın kökleri yeraltı alemine, gövdesi yer yüzüne, dalları ise gök alemine bağlıdır. Böylece bu sembol, yeraltı, yerüstü ve gökten oluşan üç katlı evrenin uyumunu temsil eder.

Azerbaycan topraklarında yaşayan antik Hunlar, Saka ve M.Ö. IV. yüzyılda kurulan Alban devletinde yaşayan antik Albanlar (yani Azerbaycanlılar ve az miktarda Lezgiler) ağaçları tanrılar ve ilahiler olarak kutsallaştırmışlardır. Alban tarihçisi M. Kalankaytuklu, Hunlar ve Albanların ağaç inançları hakkında şöyle yazmaktadır: "Ağaca inanç, onlarda temel bir inançtı. Ağaçlara at kurbanı keser, kanını ağacın çevresine dökerlerdi. Kurban edilen hayvanın başı ve derisi ise ağacın dallarına asılırdı." Kalankaytuklu'nun belirttiğine göre, Azerbaycan'ın Aras Nehri çevresinde yaşayan halk, dünya ağacına kurban keser, ona tapınır ve Hunlar gibi ondan hayırlı günler dilerdi. Hunlarda dünya ağacı o kadar önemliydi ki, Tanrıxan tanrısı ve "Güzel Ağaç" ülkenin koruyucusu olarak kabul edilirdi. Yazarın aktardığına göre, Alpilitver dönemi Hunları Hristiyanlığı zorla kabul ederken, hakanın emriyle Tanrıxan'a, yani Dünya Ağacı'na tapınmak yasaklanmıştır. Hakanın desteğini alan piskopos İsrail, Hunların (Albanların) en büyük zoomorfik ongonu olan "güzel, yüce" Dünya Ağacı'nın kesilmesini emretmiştir. Halk, özellikle Şaman dininin mensupları bu emre karşı çıkmıştır.

İslam'ın kabulünden sonra hayat ağacı sembolü yeni dini ve estetik bir bağlama geçse de, temel işlevlerini ve imgelerini korumuştur. Hayat ağacı, yeryüzünde ilk insanların Cennet'teki İyi ve Kötü ağaçtan tatması ve günaha düşmesi ile ilişkilendirilmiştir. Hayat ağacı, kutsal Kur'an, hadisler ve tefsirlerde de kendini göstermiştir. Aynı zamanda cennet bahçeleri, Allah'ın kudreti ve ebedi yaşam fikirleriyle bağlantılıdır. Özellikle tasavvufi düşüncede hayat ağacı, Tanrı'ya doğru manevi yükselişi simgeleyen bir metafor hâline gelmiştir.

Böylece, Türk mitolojisinde hayat ağacı, evrenin ortasında yer alan ve tüm varlık

âlemini birleştiren kozmik bir eksen (axis mundi) olarak; İslam tefsirinde "Cennet Ağacı" (Şeceretü'l-Hayat) ve ebedi yaşam ile ilişkilendirilmiş; tasavvufi düşüncede ise insanın manevi gelişim yolunu, "batından zahire", "fâniden bekâya" geçişi simgeleyen bir tasvir olarak görmekteyiz.

Müslüman mezarlarının çoğunda hayat ağacı motifi, sözlü gelenek, dini inançlar ve halk sanatının birleşiminden doğmuştur. Bu sembol yalnızca bireysel inancın değil, kolektif kozmogonik görüşlerin de taşıyıcısıdır ve böylece kültürel kod olarak halkın hafızasında kalıcı bir yer edinmiştir.

Hayat ağacı motifi mezar anıtlarında yalnızca estetik ve dekoratif bir nitelik taşımamakta; aynı zamanda derin sembolik ve manevi bir anlam içermektedir. Semiyoloji (gösterge teorisi) açısından bu sembol, yaşam ile ölüm arasında bir köprü, ruhun ölümsüzlüğü, kozmosun yapısı ve insan varlığının döngüsel doğasıyla ilişkilendirilen derin bir anlam sistemine sahiptir.

Mezar anıtlarında hayat ağacının bulunduğu bağlam – yani ölüm mekânı olan mezar taşında yer alması – bu sembolün esas olarak ölüm sonrası varlığa geçiş anlamı taşıdığını göstermektedir. Dalları göğe doğru uzanan ağaç, ruhun Tanrı'ya yükselişini, fiziksel yokluktan manevi varlığa geçişi simgeler.

Bazı mezar taşlarında hayat ağacı çok dallı, meyveli ve hatta içinde yuva kurmuş kuşlarla birlikte tasvir edilmiş olup, bu durum onun verimlilik ve nesil devamlılığı anlayışlarını yansıttığını göstermektedir. Bu, merhumun ailesinin devamlılığını, soyunun yaşamasını ve halkın kolektif hafızasında unutulmamasını simgeler. Bazen ağaç üzerindeki kuşlar, eski Türk folklorunda ölen kişinin ruhunun yükselmesi olarak yorumlanmıştır.

Motifin stilistik işlenişi – örneğin dalların spiral, simetrik veya göğe uzanan biçimlerde verilmesi – yalnızca estetik zevki yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda ideolojik anlamlarla da yüklenmiştir. Spiral dallar sonsuzluğu ve tekrarlayan döngüleri; üç dallı biçimler ise kutsal "üçlü" konseptini ifade edebilir (örneğin geçmiş–şimdi–gelecek veya yer–gök–alt dünya).

Bu semantik derinlikler, Azerbaycan'daki mezar taşlarında hayat ağacının varlığını daha anlaşılır kılmaktadır. Sembol, farklı kültürel dönemlerden geçmesine rağmen, tasvir biçimleri zamanla değişmiş olsa da, anlamını yitirmeyen bir görsel kod hâline gelmiştir

Azerbaycan'da mezar taşlarında hayat ağacı motifi

Azerbaycan mezar anıtlarında hayat ağacı motifinin geniş biçimde kullanılması, halkın binyıllar boyunca şekillenen dünya görüşünün, dini inançlarının ve estetik zevkinin sanatsal bir yansımasıdır.

Hayat ağacı sembolü, mezar taşları üzerinde bir tasvir motifi olarak özellikle Orta Çağ'dan itibaren yaygınlaşmaya başlamış ve günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Bu sembol, farklı bölgelerde –özellikle Nahçıvan, Kuba-Haçmaz, Şeki-Zagatala, Şamahı-İsmayıllı, Lenkeran-Astara ve Karabağ yörelerindeki mezar taşlarında– çeşitli biçimlerde ve tekniklerle işlenmiştir (Foto 4). Örneğin, anıtsal taş işçiliği ile öne çıkan Nahçıvan'da hayat ağacı, hem mezar taşlarının hem de türbe üzerindeki dekoratif kompozisyonların temel unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nahçıvan bölgesindeki Hanegah, Karabağlar, Yusuf ibn Küseyir Türbesi ve Ordubad mezarlıklarında rastlanan taşlar üzerinde hayat ağacı motifi, genellikle rölyef tekniği ile oyulmuş, kimi zaman da kufî yazılar ve çeşitli semboller (güneş, ay, yıldız vb.) ile birlikte işlenmiştir. Kuba ve Haçmaz bölgelerindeki XIX. yüzyıla ait mezar taşlarında ise bu sembol daha çok floral bezemelerin merkezine yerleştirilmiş bir nakış formunda görülmektedir.

Şamahı ve İsmayıllı yöresinde hayat ağacı (Foto 5), çoğunlukla tasavvufî etkinin tesiriyle stilize edilmiş ve yazıyla birlikte sunulmuşken; Kuba bölgesinde bu sembol, daha çok meyveli ve dallı bir formda işlenerek neslin bereketini ve hayatın sürekliliğini simgelemiştir. Lenkeran'da ise hayat ağacı motifi çoğu zaman halı desenlerini andıran geometrik bezemeler şeklinde kullanılmıştır.

Azerbaycan mezar taşlarında hayat ağacı motifi genellikle dikey bir eksen üzerinde yükselen simetrik bir kompozisyon biçiminde tasvir edilmiştir. Kimi zaman stilize edilmiş geometrik bir düzenle, kimi zaman da doğaya yakın realist bir üslupta karşımıza çıkan bu

tasvirlerin biçimsel çeşitliliği ve üslup farklılıkları, hem yerel sanatkârlık geleneklerinden hem de bölgenin dini-felsefî ortamından etkilenmiştir.

Mezar taşlarında hayat ağacı motifi çoğunlukla **servi ağacı** ile temsil edilmektedir. Kendine özgü kokusu olan, yaz-kış yeşil kalan servi; birlik, bütünlük ve faniliği simgelemektedir. Ayrıca servinin kutsal bir ağaç olarak sembolleştirilmesinin nedenlerinden biri, gövdesinin elif harfine (Allah kelimesinin ilk harfi) benzetilmesi ve rüzgâr estiğinde "Hu" sesiyle Allah'ı zikrettiğinin düşünülmesidir. Servi ağacı diğer ağaçlar gibi rüzgârda titremez; bu özelliğiyle sabrın ve sükûnetin, dimdik ve kusursuz duruşuyla da doğruluğun ve dürüstlüğün sembolü kabul edilmiştir.

Bazı mezar taşlarında servi ağacının en üst dalının eğik biçimde tasvir edildiği görülmektedir ki, bu da Allah karşısında acizliği, ölenin ardından duyulan kederi ve sabırla kabullenmeyi ifade etmektedir. Eğer servi ağacının içinde tekrar servi motifi işlenmişse, bu doğumda ölen bir kadını veya dünyaya gelmiş kız çocuğunu simgelemektedir.

Mezar taşları üzerindeki bu motifler çoğunlukla rölyef (sanatsal oyma) tekniğiyle işlenmiş; bazı durumlarda çizgi, kazıma ya da kabartma rölyef yöntemleri uygulanmıştır. Uygulama biçimleri, dönemin sanatsal taleplerine ve ustaların teknik imkânlarına göre değişiklik göstermiştir.

Her ne kadar hayat ağacı motifi köken itibarıyla eski mitolojik ve dini inançlardan kaynaklansa da, onun izleri günümüz halk sanatında, gündelik yaşam kültüründe ve mezar anıtlarında yaşamaya devam etmektedir. Sembolün estetik ve manevi değeri, zaman içinde unutulmasını engellemiş, farklı biçimlerde yeni anlam katmanlarıyla yeniden yorumlanmasına imkân tanımıştır.

XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Azerbaycan'ın bazı bölgelerinde, özellikle köy mezarlıklarında hayat ağacı motifine daha sadeleştirilmiş biçimlerde rastlanmaktadır. Bu durum çoğunlukla yerel taş ustalarının yaptığı baştaşı kompozisyonlarında veya amatör el işlerinde ortaya çıkmaktadır. Bazen motif, halı desenlerini andıran, budanmış bir ağaca benzeyen ya da gövdeden şakaklanan basit dallar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde ise bu sembol, özellikle Nahçıvan, Kuba, Şamahı, İsmayıllı, Tovuz ve Lerik gibi bölgelerde halkın hafızasında ve uygulamalı süsleme sanatlarında (halıcılık, ahşap oymacılığı, seramik, metal işçiliği ve nakış sanatında) hem bir sembol hem de estetik bir ölçüt olarak yaşamaktadır.

SONUÇ

Sonuç olarak, hayat ağacı Azerbaycan mezar taşlarında yalnızca bir süsleme unsuru değil, aynı zamanda yaşam ile ölüm arasındaki ilişkiyi betimleyen kozmik bir sembol olarak da ortaya çıkmaktadır. Bu sembolün bölgelere göre farklı biçimlerde sunulması, onun hem ortak bir kültürel köke dayandığını hem de yerel özellikler taşıdığını göstermektedir.

Araştırmalar, hayat ağacı sembolünün Azerbaycan mezar anıtı sanatında yalnızca estetik bir unsur olmadığını; aynı zamanda derin mitolojik, dini ve felsefi anlamlar barındıran evrensel bir sembol olduğunu ortaya koymaktadır. Türk mitolojisinden kaynaklanan bu motif, İslam etkisiyle yeni anlam katmanları kazanmış; ancak temel semantik yapısını muhafaza etmiştir.

Bu motifin mezar taşlarında işlenişi, halkın ölüm ve yaşam anlayışını, ruhun ölümsüzlüğü, neslin devamı ve ilahî âleme geçişe dair tasavvurlarını görsel biçimde ifade etmektedir. Bölgesel farklılıklar, teknik yaklaşımlar ve üslup çeşitlilikleri, hayat ağacının hem ortak bir kültürel kod hem de yerel kimlik taşıyıcısı olduğunu doğrulamaktadır.

Günümüzde bu sembol bazı bölgelerde varlığını sürdürse de, onun ilk semantik anlamları giderek unutulma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu nedenle hayat ağacı motifinin araştırılması ve belgelenmesi yalnızca bilimsel açıdan değil, aynı zamanda kültürel mirasın korunması bakımından da özel bir önem arz etmektedir.

Foto 1. Servi ağacı. Dünya ağacı tasvirli havsız halı, XVII. yüzyıl. Karabağ, özel koleksiyon.

Foto 2. Hayat ağacı şeklinde servi ağaçları. Şeki Han Sarayı

Foto 3. Sümer mitolojisinde hayat ağacı motifi. Kabartma

Foto 4. Hezre Köyü, 19. Yüzyıl

Foto 5. Sündü Köyü, 19. yüzyıl

KAYNAKÇA

1. Usačiovaitė, E. (2009). *Ancient archetypes in world art* (p. 44). Kaunas: Kaunas University Press.
2. Quliyev, R. (2025). İncəsənətdə qorunan ağac anlayışının mənşəyi və İlahi qadağa: şəcərə konsepsiyası. *Gənc tədqiqatçı jurnalı, (2)*. ISSN 2409-4838.
3. İbrahimov, T. (n.d.). Məzar abidələrində həyat ağacı motivinin mənşəyi və ikonoqrafiyası. Retrieved from https://www.academia.edu/67797571/...
4. Kalankatuklu, M. (1993). *Albaniya tarixi*. Bakı: Elm.
5. Tərlanov, Ə. (2008). *Azərbaycan xalq yaradıcılığının antologiyası*. Bakı: Şərq-Qərb.
6. Əliyev, A. (2008). *Şumer dastanları*. Bakı: AzAtaM.

AMEA MƏHƏMMƏD FÜZULI ADINA ƏLYAZMALAR İNSTITUTUNDA SAXLANAN HEKAYƏTLƏR

NARRATIVES PRESERVED AT THE MAHAMMAD FUZULI INSTITUTE OF MANUSCRIPTS OF THE AZERBAIJAN NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES

Aybəniz RƏHİMOVA*

ABSTRACT

At the Mahammad Fuzuli Institute of Manuscripts of the Azerbaijan National Academy of Sciences, alongside handwritten copies of several valuable religious-heroic epics, small-scale written narratives are also preserved. These narratives are classified into two groups based on their themes: religious and religious-heroic. Among them, the manuscripts of works such as *"Ibrahimname"*, *"Ismayilname"*, *"Kellename"*, *"Kesikbash"*, *"Mucizati-Nabi"*, *"Mucize"*, *"Mucizat"*, *"Khaybarnama"*, *"Jangnameyi-Ali"*, *"Dagh Yunus"*, *"Mahsharnama"*, *"Mukhtarnama"*, *"The Story of Muhammad Hanifa"*, and *"Mawludi-Nabi"* constitute the majority.

As Professor Sh. Jamshidov stated, these works, recited at gatherings and religious ceremonies, are translations from Arabic and Persian languages, as well as from hadiths.It is especially noteworthy that the Institute of Manuscripts also preserves the manuscripts of written narratives and epic monuments that are not heroic in nature but solely focus on religious themes. One of these works, *"The Story of the Camel"* (*Dastani-Deve*), tells the tale of a camel that complains to the Prophet Muhammad (PBUH) about being mistreated by its owner. The Prophet (PBUH) frees the camel by buying it from the owner to save it from suffering. After this event, the camel visits the Prophet (PBUH) every day. One day, it sees that he has passed away. Grieving, the camel bangs its head against a wall and dies. The manuscript of this work was copied in the year 1872. Another epic preserved in the Institute, which promotes Islamic values and exists in manuscript form, is the *"Dove Epic"* (*Goyarchin dastani*). In this story, God sends two angels to the Prophet Muhammad (PBUH) in the form of a dove and a hunter. The “hunter” tries to catch the “dove.” Upon seeing this, the Prophet (PBUH) tells the hunter: “Take a piece of flesh from my thigh equal to the weight of the dove, but leave the dove alone.” However, the hunter refuses, and both of them return to their original angelic forms. At the Institute of Manuscripts, three manuscript copies of this work are preserved under the following catalog numbers: B-6286/7911 (III), S-22/8976 (II), B-4803/31067.

Keywords: religion, narrative, epic, manuscript

GİRİŞ

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda bir sıra dəyərli dini-qəhrəmanlıq dastanlarının əlyazma nüsxələrilə yanaşı, qəhrəmanlıq ruhunda olmayan, dini mövzulu dastanlar və kiçik həcmli hekayətlər də mühafizə edilməkdədir. Bu hekayətlər dini və dini-qəhrəmanlıq mövzulu olmaqla iki qrupda təsnif olunur. Əlyazmalar İnstitutunda əlyazma nüxsələri saxlanan “Qəhrəmannamə”, “Seyfəlmüluk” kimi əfsanəvi, mifololi obrazlar üstünlük təşkil edən yazılı dastanlar və sözün həqiqi mənasında dini-qəhrəmanlıq dastanı hesab edilən “Kitabi-Battal Qazi”, “Xavərnamə”, “Müseyyibnamə”, “Həmzənamə” kimi abidələr yer almaqdadır. Bunların içində “İbrahimnamə”, “İsmayılnamə”, “Kəllənamə”, “Kəsikbaş”, “Möcüzati-Nəbi”, “Möcüzə”, “Möcüzat”, “Xeybərnamə”, “Cəngnameyi-Əli”, “Dağ Yunus”, “Məhşərnamə”, “Muxtarnamə”, “Məhəmməd Hənifə hekayəsi”, “Mövludi-Nəbi” adlı əsərlərin əlyazma nüsxələri sayca çoxluq təşkil edir. Prof. Ş.Cəmşidovun dediyi kimi, məclislərdə, dini mərasimlərdə oxunan bu əsərlər ərəb və fars dilindən, hədislərdən tərcümələrdir (Cəmşidov, 2002:167). Xüsusi olaraq qeyd etmək istərdik ki, Əlyazmalar İnstitutunda qəhrəmanlıq ruhunda olmayan, sadəcə dini mövzulu yazılı hekayə və dastan abidələrinin əlyazmaları da maraq doğurur.

* Doç. Dr., AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu, Bakı.

Dini mövzulu əsərlər “Quran” qissələrindən, hədislərdən alınaraq dini ədəbiyyata təsirini ortaya qoyur, islam dini haqqında geniş və dərin biliyi olmayan insanlara anlatmaq, peyğəmbərlər və məşhur din öndərlərinin həyatlarını örnək kimi tanıtmaq məqsədi daşıyır. Qaynaqca dini ədəbiyyatdan alınmış bu mövzular insanların dilində gəzərək formalaşmış və XIII-XIV yüzilliklərdə yazarlar tərəfindən qələmə alınaraq nəzmə çəkilmişdir. Dini hekayətlərin əksəriyyəti mənzum şəkildə olub, əruz vəznində, məsnəvi formasındadır. Bu hekayətlər qaynağını “Quran” qissələrindən və hədislərdən almış və dini ədəbiyyata təsirini ortaya qoymuşdur. Bu səpkidə olan dastan və hekayətlər tərbiyəvi əhəmiyyət daşıyır, islamiyyəti, peyğəmbərlərin və məşhur din carçılarının həyatlarından örnəklər göstərilməklə xalqa anlatmaq üçün yaranır, yayılırdı. Dini ədəbiyyat içərsində əsasən mənzum olaraq yaradılan didaktik dini hekayətlər mühüm bir yer təşkil edir. Hekayətlərin əksəriyyətinin yazılış tarixi və nüsxələrinin sürətli şəkildə üzlərinin köçürülməsi islamiyyətin və türkçülüyün təşəkkül etdiyi XIII-XIV yüzilliklərə təsadüf edir. Dini dastanların xalq yaradıcılığı, yəni nəsr şəklində olan variantları, həmçinin dini məzmun daşıyan hekayətlər yaradıcı sənətkarlar və müəllif rolunu icra edən katiblər tərəfindən əruz vəznində, məsnəvi janrında nəzmə çəkilir və islam dini haqqında geniş, dərin bilgisi olmayan xalqa islam tarixini, qəhrəmanlarını, sərkərdələrini tanıtmağı aşılayır. Dini hekayətlər də, dini dastanlar kimi ərəb qaynaqlarından tərcümə və milliləşdirilmə yolu ilə dərvişlər arasında övliya və ənbiyaların mənqəbələri dini-əxlaqi məzmunda ədəbiyyatımıza daxil olmuşlar. Bu mətnlərin dili ərəb və fars kəlmələri ilə zəngin olsa da, xalq dilinə yaxın sadə və anlaşıqlı şəkildə yazılmışdır. Əlyazmalar İnstitutun fondunda yerləşən dini qəhrəmanlıq dastan abidələri həcm çoxluğu ilə digər dastan və hekayətlərdən fərqlənir. Bu əsərlərdən biri olan “Dastani-dəvə” adlı hekayətə nəzər yetirək. “Dastani-dəvə”də sahibinin onu incitdiyinə görə Məhəmməd peyğəmbərə (s) şikayət edən dəvədən bəhs olunur. Peyğəmbər (s) dəvəni əziyyətdən qurtarmaq üçün onu sahibindən alaraq azad edir. Bu hadisədən sonra hər gün gəlib Peyğəmbərə (s) baş çəkən dəvə bir gün görür ki, o vəfat etmişdir. Bundan sonra dəvə kədərindən başını divara vurub özünü öldürür. B-6286/7911 şifri altında qorunan “Dastani-dəvə” bir nüsxədən ibarət olub, 1a-1b səhifələrində əksini tapan cildsiz bir vərəqdə yazılmışdır. Kağızı Rusiya istehsalıdır. Vərəqin ölçüsü17,5-21,5sm.-dir. Hekayət h.1289/m.1872-ci il tarixində, iki sütunda qara mürəkkəblə hərəkəli nəstəliq xəttilə yazılmışdır.

İslam dəyərlərini təbliğ edən əlyazma nüsxələri Əlyazmalar İnstitutunda saxlanan dastan abidələrindən biri də “Göyərçin dastanı”dır. Əsərdə göstərilir ki, Allah Məhəmməd peyğəmbərin (s) yanına biri göyərçin, o biri isə ovçu şəklində olmaqla iki mələk göndərir. “Ovçu” “Göyərçin”i tutmaq istəyir. Bunu görən Peyğəmbər (s) ona deyir ki, göyərçinin ağırlığı qədər budumdan ət kəsib götür, göyərçinlə işin olmasın. Lakin “Ovçu” razılaşmır və hər ikisi yenidən mələk olur. Əlyazmalar İnstitutunda əsərin 3 əlyazması aşağdakı şifrlər altında qorunmaqdadır: B-6286/7911 (III), S-22/ 8976 (II), B-4803/31067. Nüsxələrin məzmunları eyni olsa da, həcmləri müxtəlifdir. B-6286/7911 (III) şifri altında mühafizə olunan yazılı dastan abidəsi 4a-5b səhifələrində əks olunmaqla, S-22/8976(II) şifirli nüsxə 96b-97a səhifələrini əhatə etməklə bir vərəq, B-4803/31067 3b-5a vərəqlərini əhatə edən yazılı mətn isə 3 vərəqdən ibarətdir. Hər iki nüsxənin həcmləri bir olmaqla, mətnin əvvəli və sonu üst-üstə düşür. Üçüncü, sonuncu nüsxə isə həcminin digərlərindən artıq olmasıyla yanaşı, mətnin başlama və bitməsi də fərqlidir. Bu kiçik həcmli, tərbiyə əhəmiyyətli dastan abidəsi həcminə görə hekayətləri xatırladır. Əlyazmalar İnstitutunda dini və dini-qəhrəmanlıq dastanları ilə yanaşı, dini hekayətlər də mühafizə edilməkdədir. Dini hekayətlərin nüsxə sayları çox olmasına baxmayaraq, həcmləri kiçikdir.

Məhəmməd peyğəmbərin (s) vaxtsız ölmüş oğlu İbrahimin başına gələn əhvalatlardan bəhs edən “İbrahimnamə” hekayətinin Əlyazmalar İnstitutunda 23 əlyazması saxlanmaqdadır. Yazılı abidələr içərisində ən çox nüsxə sayı olan “İbrahimnamə” abidəsidir. Nüsxələrin həcmi müxtəlif sayda olsa da, abidə eyni cümlə ilə başlanır. Vərəq sayının müxtəlifliyinə görə, nüsxələrin sonu da müxtəlif cümlələrlə bitir. Bu nüsxələrin ən qədimi h.1203-cü il, m.1788 tarixli, həcmi 10 səhifədən ibarət əlyazmasıdır ki, Şəki, Xaçmaz bölgəsində köçürülmüşdür. Dil tarixi üzrə hörmətli alimimiz, professor Əbdüləzəl

Dəmirçizadənin şəxsi arxivindən Əlyazmalar İnstitutuna daxil olan bu əlyazma nəsx xətti ilə Şərq kağızına yazılmışdır. Abidənin ölçüsü 10x16 sm., mətnin ölçüsü 6x15 sm.-dir. Nüsxənin cildi yoxdur, sonradan üzərinə üzlük çəkilmişdir. "İbrahimnamə" əsərinin nüsxələri Şərq ölkələrinə geniş şəkildə yayılmışdır. Xüsusilə, qardaş Türkiyədə "Dastani-Həzrəti-İbrahim" başlığı altında dastan janrına aid edilən yazılı abidə kimi çox saylı nüsxələri kitabxanalarda yer almış və tədqiqatçıların tədqiqat arealına çevrilərək müxtəlif yöndə üzərində araşdırmalar aparılmışdır. Bu hekayət qeyd etdiyimiz kimi dini məzmun daşıyır, qaynağını "Quran" qissələrindən almış mənzumədir. "Quran"da ən çox zikr edilən peyğəmbərlərdən biri Hz. İbrahimdir. Türkiyə tədqiqatçısı Arş.Gör.Dr. Satı Kumartaşoğlu "Kuran" kıssalarının dini edebiyyata tesirine bir örnek: "Destan-i Hazret-i İbrahim" adlı əsərində yazır: "Kuran-ı Kerim kıssaları içersinde Hazret-i İbrahim üzerine anlatılan kıssalar önemli bir yer tutmakdadır. Hazret-i İbrahimin adı Kuran-i Kerimde altımış toquz ayette ve yirmi beş surede anılmakta. Ayrıca Kuran-ı Kerimin 14.suresinin adı da İbrahimdir" (Köprülü, 1991:252). Məsnəvi şəklində yazılan bu əsərdə Hz.İbrahimin həyatı öz əksini tapmış və oğlu İsmayılın qurban verilmə imtahanı da hekayətin əsas mövzusunu təşkil edən süjet xəttidir.

"İsmayılnamə" hekayəti isə İsmayıl peyğəmbərin haqqında olan hədisin ərəb mətnindən köçürülmüş məsnəvi şəklində təsviridir. Bu hekayət "İsmayılnamə" adı altında xalq arasında geniş şəkildə yayılmışdır. "İsmayılnamə" hekayətinin də Əlyazmalar İnstitutunda 23 nüxsəsi mövcuddur. Bunlardan ən qədimi h. 1245/m.1829-30 nəstəliq xətti ilə Əbülqəni bin Hacı Məhəmməd əfəndi tərəfindən iki sütunda ağ, sadə kağıza köçürülmüşdür. "İsmayılnamə" hekayətinə gəlincə, əsərin qəhrəmanı İsmayılın hekayət boyunca ana və atasına olan davranışı, atasının sözünü yerə salmayıb, anasına sonsuz məhəbbəti və hörməti ilə örnək bir insan tipi olaraq təqdim edilmişdir. "İsmayılnamə" hekayətinin nüsxələri bir-birindən fərqlidir. Nüsxələr arasında həm həcm fərqi vardır, həm də mətnin başlama və bitməsi də həcm sayından asılı olaraq dəyişir. Mətnlərin quruluşu da nüsxələrə görə dəyişir, bəzi nüsxələrdə məsnəvi iki sütunda, bəzilərində isə bir sütunla yazılmışdır.

İnsanların uğursuz quş saydıqları bayquşun Peyğəmbərin (s) hüzurunda özünü Allah yolunda cəfa çəkən bir quş kimi tanıtmasından bəhs edən "Bayquşnamə" hekayətinin Əlyazmalar İnstitutunda 13 nüsxəsi saxlanır. Bunlardan ən qədimi h.1163/m.1749-cu ildə ağ, saya Rusiya istehsalı olan kağıza nəstəliq xətti ilə köçürülüb, həcmi 3 vərəqdir. Ölçüsü 16x22sm., mətn ölçüsü 13x18sm.-dir. Bütün nüsxələr qara mürəkkəblə iki sütunda yazılmış və həcmindən asılı olmayaraq eyni qaydada iki sütunda yazılmış, bitmələri isə müxtəlif cümlələrlə sona yetir.

Əlyazmalar İnstitutunun xəzinəsində mühafizə edilən hekayətlər içində dini-qəhrəmanlıq mövzulu əsərlər də vardır. Bunlardan Həzrət Əlinin (ə) Xeybər şəhərində göstərdiyi şücaətdən bəhs edən "Xeybərnamə", Həzrət Əlinin müxtəlif qəhrəmanlıqlarından danışan "Cəngnameyi-Əli", "Cəngnamə", "Avərdəni-Həzrət Əli Əhli-beyt ra əz Məkkə be Mədinə", "Qisseyi-şəhadəti-Həmzə əmmi Rəsul", "Kitabi-Xavərzəmin əz qəzavati-əmirül-möminin", "Hekayəti-Cəngi-Əli", "Muxtarnamə" adlı əsərlərin adlarını çəkmək olar. Bu əsərlərin əksəriyyətinin qəhrəmanı islam dinini yaymaq uğrunda rəşadətlə mübarizə aparan Həzrət Əlidir.

İslamın əsas müharibələrindən biri olan Xeybər döyüşlərinə həsr olunmuş "Xeybərnamə" hekayəti başda Hz. Əli (ə) olmaqla kafirlərə (İbn Salam) qarşı aparılan qanlı mübarizəyə, məşhur Xeybər qapısının fəthinə həsr olunmuşdur. Əlyazmalar İnstitutunda "Xeybərnamə" hekayətinin dörd nüsxəsi mühafizə edilməkdədir. Nüsxələr əvvəldən və sondan naqis olub heç bir nüsxənin katib və müəllif qeydi yoxdur. Nüsxələrin ən qədimi h.1267/m.1851-52 tarixinə aid, B-2548/4173 şifri altında mühafizə olunan nüsxə 15a-20b səhifələrini əhatə edərək dörd vərəqdən ibarətdir. Hər vərəqdə mətn iki sütunda yazılmışdır. Hekayətdə Hz.Əlinin rəşadətli döyüşləri ilə yanaşı, islamın qabaqcıl müsəlman igidləri və Malik Əjdər, Səd Vəqqas və digər döyüşçüləri təsvir edilmişdir. "Xeybərnamə" hekayəti digər dastan və hekayətlər kimi ilk variantı xalq arasında dildən-dilə keçmiş, hekayət mövzusu kimi formalaşmışdır. Sonradan nəsr şəklində hekayət mövzusu müəlliflər

tərəfindən nəzmə çəkilmişdir. Bu fikrimizə müvafiq Türkiyənin folklor sahəsində yetərincə tanınmış alimləri Prof.Dr. Necati Demir, Yrd. Doç. Dr. Mehmet Dursun Erdem tərəfindən tərtib edilmiş "Hazret-i Ali Cenkleri" əsərini misal göstərmək olar. "Hazret-i Ali Cenkleri" əsərinin ikinci bölümündə yerləşən "Gaza-yı feth-i kala-i Hayber" adlı 37 səhifədən ibarət olan xalq hekayəti nəsr şəklindədir. Hecati və Erdem nüsxəsinin mətnində bir neçə yerdə şeir misralarına rast gəlinir. Müəlliflərin tərtib etdikləri "Hazret-i Ali Cenkleri" əsərinə toplanan hekayət və dastanlar xalqın dilindən süzülmüş, sadə dildə yazılmış, anlaşıqlı, müəllifsiz əsərlərdir.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda milli özünüdərk və dini-tarixi keçmişə marağın artması müşahidə olunur. Dini-qəhrəmanlığa və keçmişimizə həsr edilmiş bir çox mövzular dövrün şairləri, ziyalıları tərəfindən nəzmə çəkilərək gündəmə gətirilirdi. Belə şairlərdən Azər Buzovnalını (1870-1951), Əliabbas Müznibi (1883-1937) nümunə çəkmək olar. Hər iki milli təəssübkeş şair, vətəndaş olmuş, dedaktik, əxlaqi, dini və tarixi mövzulara müraciət edir, dastan və hekayətlər janrında əsərləri nəzmə çəkir, xalqı bu mövzulara yenidən cəlb edərək milli kimliyin öyrənilməsinə çağırırdılar. Xalq hekayətləri olan "Xeybərnamə", "Qəzavətnamə", "Oğuznamə"kimi dastan və hekayətlər yenilənir və məsnəvi şəklində nəzmə çəkilirdi. Şair və ədəbiyyatşünas Ə.Müznibin fars dilindən sərbəst tərcümə etdiyi "Muxtarnamə" əsərini bu deyilənlərə nümunə gətirmək olar. A.Buzovnalının "Oğuznamə", "Çingiznamə", "Qəzavatnamə" poemaları xalqımızın tarixi keçmişindən bəhs edən milli, tarixi dastan və hekayətlər əsasında nəzmə çəkilmiş əsərələrdir ki, bunların bəziləri nəşr olunmuş, bəziləri isə məsələn, "Xeybərnamə" və "Qəzavətnamə" kimi nəzm əsərləri hələ də işıq üzünə həsrət qalıb, müəlliflərini gözləyirlər. Azər Buzovnalının "Qəzavatnamə" poemasında islam dininin yayıldığı ilk illərdən danışılır. Əsərdə islam peyğəmbərinin (s) ilk müsəlmanlarla islam uğrunda mübarizə aparmasından söz açılır.

Əliabbas Müznibin 1912-ci ildə fars dilindən sərbəst tərcümə edib çap etdirdiyi "Muxtarnamə" əsərinin müəllifi Ətaullah Hüsam Vaiz Hirəvidir (ö.1573). Burada hadisələr Peyğəmbərin nəvəsi İmam Hüseyn və səhabələrinin qətlindən sonra cərəyan edir. Baş qəhrəman islamın böyük şəxsiyyətlərindən olan Muxtar Səqəfi Peyğəmbərin (s) nəvələrinin intiqamını alır, din uğrunda mübarizə aparır. Onu da qeyd edək ki, "Muxtarnamə"nin müəllifsiz xalq dastan nümunəsi Əlyazmalar İnstitutunun hazırladığı "Türk Əlyazmaları Kataloqu"na dastan bölgüsünə deyil, hekayət bölümünə salınaraq, hekayət kimi təqdim olunmuşdur. Əslində isə bu əlyazma həcminə və məzmununa görə dini-qəhrəmanlıq dastanı kimi tanıdılmalıdır. Qeyd etmək yerinə düşər ki, haqqında danışdığımız dastan və hekayətlərin nüsxələri əsasən XIX-XX əsrin əvvəllərində üzləri köçürülmüşdür.

NƏTİCƏ

Məlumat verdiyimiz kimi, Əlyazmalar İnstitutunda saxlanan dini, dini-qəhrəmanlıq mövzulu əsərlərin əksəriyyəti ilkin olaraq ərəb və fars dillərindən tərcümə edilmiş, sonralar xalq içində, məclislərdə dildən-dilə gəzmiş, folklorlaşmış şəkil alaraq yazıya köçürülmüşdür. Buna görə də onları mənşəcə milliləşmiş dastan və hekayət adlandıra bilərik.

ƏDƏBIYYAT

Bəhlul, A. (1997). *Kitabi-Dədə Qorqud və islam dini.* Bakı: Ozan.
Boratav, P. N. (1992). Battal. *İslam Ansiklopedisi* (Cild 2).
Cəmşidov, Ş. (2002). *Azərbaycan yazılı dastan abidələrinin tədqiqi.* Bakı: Nurlan.
Cəmşidov, Ş., Məmmədbağıroğlu, Ə. (Tərtib edənlər). (2013). *Türk əlyazmaları kataloqu. I cild: Folklor abidələri və müəllifsiz əlyazmalar.* Bakı: Elm və Təhsil.
Dastani-dəvə (Əlyazma, B-6286/791 (1)). Əlyazmalar İnstitutu, Bakı.
Demir, N., Ördem, M. D. (2007). *Hazreti Ali cenkleri* (s. 153–177). Ankara.
Göyərçin dastanı (Əlyazma, B-6286/1911 (III)). Əlyazmalar İnstitutu, Bakı.
Kitabi-Seyyid Battal Qazi (Əlyazma, B-7698). Əlyazmalar İnstitutu, Bakı.
Köprülü, F. (1991). *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar.* Ankara: Diyanet İşleri Bakanlığı.
Kumartaşoğlu, S. (2014). Dastani-ı Hazret-i İbrahim. *TÜBAR*, 36 (Güz), 250–277
Rəhimova, A. Kitabi-Battal Qazi. (2009). Bakı: Nurlan.
Rəhimova, A. Xavərnamə. (2017). Bakı: Elm və Təhsil.

HEROIC ARCHETYPES ACROSS BORDERS: THE KRESHNIK AND THE WARRIOR TRADITION IN ALBANIAN, BALKAN and TURKIC EPICS

Valbona KALO*

ABSTRACT

This paper explores the shared heroic archetype that connects Albanian, Balkan, and Turkic epic traditions through the figures of the *kreshnik* and the *alp*. At the center of the Albanian oral cycle, the brothers Muji and Halili embody the code of *besa* (sacred word of honor) and *nderi* (moral dignity), values that transform the frontier into a sacred moral space. In the Turkic world, the *alp* of the *Book of Dede Korkut*—heroes such as Bamsı Beyrek and Kan Turalı - mirrors this ethos, where courage and loyalty define the essence of identity. Both traditions merge the human and the divine: Muji's strength derives from the *Zana e Malit* (Mountain Fairy), while the *alp* receives spiritual guidance from *Tengri* or the *Peri*. This comparative analysis argues that the *kreshnik* and the *alp* represent two cultural expressions of a Eurasian heroic archetype - warriors born at the border, defending not conquest but moral order. Through song and memory, these heroes ensure the survival of justice and honor, transforming myth into an enduring form of collective identity.

Keywords: *Kreshnik*, *Alp*, *Dede Korkut*, *Eurasian epic*, *besa*, *heroic archetype*

INTRODUCTION

Heroic poetry in Albania, as in many cultures of Eurasia, has long functioned as a repository of moral and historical consciousness. Among its most emblematic forms stands the *Eposi i Kreshnikëve*—the Songs of the Frontier Warriors—an oral tradition that emerged in the highlands of northern Albania and Kosovo, celebrating figures such as Muji, Halili, and Gjergj Elez Alia. According to Palaj and Kurti (2007), *"Këngët që sillen rreth Mujit dhe kreshnikëve, këndohen veçanërisht në Malësinë e Madhe, në Dukagjin dhe Kosovë, Pukë, Dibër e në Shestan"* (p. IX). This regional specificity situates the Albanian epic within a clearly defined geographical and cultural space, where the moral code of *besa* (word of honor) and *nderi* (dignity) define heroism as a form of ethical endurance rather than conquest.

Scholars have long recognized the Albanian epic's kinship with other European heroic traditions. As Zheji (1999) observes, the *Cikli i Kreshnikëve*—also known as the Cycle of Muji and Halili or the Frontier Songs - belongs to "the family of European epics," sharing "the same chivalric psychology, the same conflicts, weapons, duels, and ideals found in the *Nibelungenlied*, *The Song of Roland*, *El Cid*, the Scandinavian sagas, and the South Slavic cycles" (p. 150). In this sense, Albanian epic poetry forms part of a broader continuum of heroic imagination that unites the mountainous regions of the Balkans with the mythic landscapes of Western and Northern Europe.

At the same time, the *Këngët e Kreshnikëve* articulate a uniquely Albanian vision of the world. Palaj and Kurti (2007) noted that these "ancient songs, known by highlanders as *këngë kreshnikësh* or *këngë lahute*, express the noble emotions and the typical imagination of the Albanian national character" (p. IX). Similarly, Kadare (1981) interprets the epic as "the autobiography of the people in verse," where "solitary towers, brothers in arms, the three *zanas* who intervene in the warrior's destiny, and the fires of alarm announcing danger" construct a poetic reflection of the Albanian alpine soul" (p. 94).

Building on these insights, this article situates the Albanian *kreshnik* alongside the Turkic *alp*—both frontier warriors who embody a moral and metaphysical order. In the Turkic oral tradition, the *alp* represents the heroic ideal of the Oghuz tribes, whose virtues of bravery, loyalty, and justice are immortalized in the *Kitab-i Dede Korkut* (*The Book of Dede Korkut*). This collection of twelve epic tales, preserved in Anatolia and Central Asia, portrays warriors such as Bamsı Beyrek and Kan Turalı as paragons of honor and sacrifice. Their

* PhD, Aleksandër Xhuvani University, Faculty of Humanities, Department of Literature, Elbasan

courage is not only physical but moral: each act of valor reaffirms the bond between individual virtue and communal harmony (Ergin, 1958). Like the Albanian Muji and Halili, the *alp* fights not for domination but for dignity and the preservation of moral balance. Both traditions sanctify the hero's word as law and connect human valor to divine sanction, the *kreshnik* blessed by the *Zana e Malit* and the *alp* protected by *Tengri*, the Sky God.

Through a comparative reading of the *Këngët e Kreshnikëve* and the *Book of Dede Korkut*, this study argues that these heroes articulate a shared Eurasian ethos of loyalty, sacrifice, and justice, born in frontier spaces where myth and history intertwine. Together, they form a continuous moral geography stretching from the Albanian highlands to the Turkic steppes, where the frontier becomes a sacred boundary between the temporal and the eternal.

I. THE EPIC WORLD OF THE KRESHNIK

At the heart of Albanian epic poetry stands the cycle of the *Këngët e Kreshnikëve* ("Songs of the Frontier Warriors"), one of the most remarkable monuments of Albanian oral tradition. This cycle centers on the figures of Muji, Halili, and Gjergj Elez Alia, who embody the moral and symbolic pillars of traditional Albanian culture. According to Palaj and Kurti (2007), these songs are performed particularly "in Malësia e Madhe, in Dukagjin and Kosovo, in Pukë, Dibër, and Shestan," regions where the geographical border is also a moral and cultural frontier (p. IX). Within these borderlands, the heroic imagination transforms geography into a moral landscape, where place becomes character, and the frontier itself turns into a stage of ethical endurance.

At the core of this poetic universe lies Jutbina, a mythical homeland where history and legend merge into one. It is not a physical place on a map, but a symbolic borderland where the Albanian defines himself through trial, sacrifice, and honor. The *kreshnik* is the guardian of this moral world, a warrior who fights not for conquest but for justice and the preservation of *besa* - the sacred word of honor.

These songs are performed by the *lahutar*, the bard who sings to the accompaniment of the *lahuta*—a one-string instrument carved from wood and covered with animal skin, whose deep tone recalls the resonance of ancient Turkic instruments such as the *kobyz* or the *dutar*. The performance begins not with explanation but with invocation—an archaic formula that opens the gates of epic time:

"Këndon lahuta me za t'randë,
n'bjeshkë t'Jutbinës ndër hero t'trimët."
(Visaret e Kombit, II, p. 175)

("The *lahuta* sings with a deep voice,
in the highlands of Jutbina among the brave heroes.")

Beyond its musical and narrative beauty, the performance of the *Këngët e Kreshnikëve* functions as an act of collective remembrance, a living ritual in which the community reaffirms its moral identity. The *lahuta*, with its single vibrating string, becomes a vessel of historical continuity - a symbolic bridge between generations. Each recitation by the *lahutar* is both repetition and renewal: the same ancient verses are reinterpreted in the light of new times and new listeners. As Elsie (2005) notes, the Albanian epic tradition survived not through written texts but through the living presence of the bard, whose voice ensured that moral codes such as *besa* and *nderi* remained active elements of cultural identity. In this sense, the *lahutar* is not merely a performer but a custodian of memory and moral order — a role that places him alongside the Turkic *ozan* or the Slavic *guslar* in the broader Eurasian continuum of bardic traditions.

Here, Jutbina represents both the homeland and the frontier, the space where "ours" are perpetually threatened by "the others." This opposition between the inner and outer world defines the moral geography of the Albanian *epos*: courage is born where danger is near, and loyalty exists only in the face of betrayal.

The cycle begins with the famous song *"Fuqija e Mujit"* (*The Strength of Muji*), which recounts the mythic origin of the hero and establishes the moral foundations of the epic. As

Palaj and Kurti (2007) describe, when the fairies (*zanat* and *orat*) saw that the Slavs were preparing to cross the Danube, they sought a man who could lead their band and resist the invaders. At that moment, Muji, a humble shepherd from Klladushë, appeared while searching for his lost cattle. Finding two cradles with sleeping infants, he gently rocked them to sleep. When the *zanat* returned, they rewarded his compassion by giving him their milk and granting him supernatural strength - the power "to overcome" (*me mujtu*), from which his name *Muji* derives.

From that day, Muji was transformed from a humble shepherd into a warrior sanctified by compassion - a hero whose power arises not from ambition but from moral grace. He gathered a band of thirty *agallarë* (noble warriors) of Jutbina, among them his brother Halili, who became his lifelong companion in arms. According to legend, these warriors were orphans whom Muji had raised and trained — a motif that recalls the initiation and discipline of the *janissary* tradition. Before joining Muji's band, every fighter had to endure a trial of courage, as in the case of Halili, who was sent alone into battle to prove his valor and loyalty.

Within this epic world, the relationship between Muji and Halili forms the moral core of the code of honor. Muji represents wisdom, restraint, and experience, while Halili embodies youthful courage, impulse, and unconditional loyalty. Together, they personify the dual nature of the Albanian hero, reason and fire, duty and passion. As Çabej (1975) observes, this fraternal bond expresses "the spiritual unity of the tribe, the enduring connection between the individual and the community" (p. 67).

A constant presence in the *këngë kreshnikësh* is the figure of the *zana* - the mountain fairy who intervenes in the destiny of the heroes. The *Zana e Malit* blesses Muji with superhuman strength, representing the sacred link between the human and the divine. She is the guardian of moral and natural order, and, in analogy with the *Peri* of the Turkic epics, transforms the act of battle into a form of spiritual devotion.

The *kreshnikë*, with their talking horses and divine protectors, embody the sacred harmony between man, nature, and the moral law. Muji's steed, *Hargeleja*, symbolizes this unity of spirit and matter, while around him stand other emblematic heroes such as Zuku Bajraktari, Omeri i Ri, and Ali Bajraktari - warriors who represent different facets of the same Albanian heroic ethos: courage, loyalty, and sacrifice.

The *Eposi i Kreshnikëve* thus constitutes both a poetic and ethical code in which every heroic act becomes an affirmation of moral order and collective memory. Through these songs, the Albanian people express not only their history of endurance but also their philosophy of life, where *besa* and honor stand above life itself. This moral vision of heroism, rooted in compassion, endurance, and divine blessing, finds its resonances across other Eurasian traditions, where the frontier warrior embodies not domination but ethical guardianship.

II. THE TURKISH EPIC AND THE HEROIC ARCHETYPE OF THE ALP

In the Turkic epic tradition, the figure that most closely resembles the Albanian *kreshnik* is the *Alp* - the warrior-hero, protector of the tribe, and bearer of honor. The word *alp* in Old Turkic means "brave, strong, courageous man" and appears as early as the Orkhon inscriptions of the eighth century.
In these ancient texts, the term conveys not only physical valor but also a profound moral virtue, a union of courage, loyalty, and righteousness (Clauson, 1972, pp. 111–112; Tekin, 1968, p. 276).

In early Turkic culture, the *alp* also functioned as an ethical model: a warrior guided by justice, generosity, and self-discipline. As the *Encyclopaedia of Islam* (2nd ed., s.v. "Alp") explains, "the *alp* was at once a warrior, a moral exemplar, and a protector of harmony within the tribe - uniting martial valor with spiritual virtue."
One of the greatest monuments of this heroic world is the *Kitab-i Dede Korkut* (*The Book of Dede Korkut*), a collection of twelve epic tales of the Oghuz tribes, preserved across Anatolia, the Caucasus, and Central Asia. Although the extant manuscripts date from the

fifteenth and sixteenth centuries, the narratives themselves preserve much older pre-Islamic layers rooted in Tengriist cosmology and the ethos of nomadic honor (Ergin, 1958, pp. 17–18).

Dede Korkut appears as the spiritual bard and elder of the Oghuz people, a wise figure who blesses warriors, advises tribal leaders, and recounts their deeds in song. He serves as a mediator between the human and the divine, preserving memory, reconciling conflicts, and sanctifying the passage of generations. In this sense, Dede Korkut is a custodian of epic memory, comparable to the Albanian *lahutar*, who sustains moral law and collective identity through song.

The central heroes of the *Dede Korkut* cycle - *Bamsı Beyrek*, *Kan Turalı*, *Basat*, and *Uruz Koka* - all embody the archetype of the *alp*: noble warriors who confront love, captivity, and moral tests under the bard's spiritual guidance. Their enemies are the *kâfir*, the infidel or foreign invader - often identified with the Byzantine armies (*Rum*) - whose assaults on the frontier mirror the historical struggles of the Oghuz world.

Like Muji and Halili of Jutbina, the Turkic *alp* is bound by a code of honor and loyalty. His word, once spoken, becomes sacred law; to break it would mean dishonor and loss of identity. This ethical code mirrors the Albanian concept of *besa* - the sacred promise that defines both personal and collective integrity.

In the tale of *Kan Turalı*, for instance, the hero's strength is measured not only in battle but in the steadfastness of his word:

"Kan Turalı, son of Qazan, never broke his vow;
For love and for honor he fought,
And the oath he swore he kept until death."
(*The Book of Dede Korkut*, Tale XI)

Such depictions reinforce the same moral ideal found in the Albanian epic world: there is no heroism without honor, and no honor without a kept promise.

The story of *Bamsı Beyrek* is among the most emotionally powerful of the entire epic. After being taken captive for twelve years by enemy tribes, he remains faithful to the vow made to his beloved. Upon his return, he discovers that she has been forced to marry another, and his inner conflict, between love and duty, expresses one of the deepest ethical dimensions of Turkic oral poetry:

"Beyrek did not break the word he gave,
Though his heart was torn in two;
Better death than betrayal of one's oath."
(*The Book of Dede Korkut*, Tale V)

This moral drama recalls the legendary Albanian ballad of *Ago Ymeri*, where the hero returns from captivity only to find his wife betrothed to another, yet chooses fidelity to honor over jealousy or vengeance. Both figures - Bamsı Beyrek and Ago Ymeri - embody a shared heroic ethos that transcends geography: the belief that truth and loyalty are greater than life itself.

On a symbolic level, the *alp* stands as a mediator between the earthly and the divine. In the earliest Turkic layers of the epic, his strength derives from *Tengri*, the celestial god of the sky, while mythical beings such as the *Peri* — the fairy — protect him in battle. This spiritual order strongly resembles the Albanian epic universe, where the *Zana e Malit* blesses Muji, the *lahutar* preserves his fame, and the *besa* of the tribe sustains his name through generations.

Thus, the *Alp* and the *Kreshnik* emerge as two manifestations of a shared Eurasian archetype: border-born warriors who defend their people's life and dignity, and whose names endure as living memory through song.

III. THE HEROIC ARCHETYPE BETWEEN MYTH AND NATION: THE KRESHNIK AND THE ALP

In both Albanian and Turkic epic traditions, the hero is not merely a warrior, but a moral and spiritual symbol. He embodies an ideal that stands between history and myth,

mediating between the human and the divine. In *The Songs of the Frontier Warriors* and *The Book of Dede Korkut*, the hero preserves the moral law that defines the community's identity. Muji and Halili on the Albanian side, and the *Alp* in the Turkic tradition, represent two cultural expressions of the same Eurasian archetype - the border warrior, protector of life, honor, and the sacred moral order of the world.

In the Albanian epic, the code of *besa - nder - fis* (faith – honor - kinship) constitutes the foundation of moral life. Muji, the elder, embodies wisdom and restraint, while Halili, the younger, represents passion, loyalty, and sacrifice. Their brotherhood symbolizes the ethical unity of the community. As Osmani (2024) observes, "in the songs of the Kreshniks, honor is a form of justice, and *besa* a form of law." Thus, Albanian heroism is not only an aesthetic of valor but also an ethics of responsibility toward one's kin.

In the Turkic oral tradition, the *Alp* follows a similar moral law. As Boratav (1967) explains, "the heroism of the *Alp* is always bound to the moral responsibility of the community." He fights not for personal glory but for justice and loyalty. His word, once given, becomes sacred law; to break it would mean the loss of identity. This ethical code mirrors the Albanian *besa*, a promise that is both moral principle and social bond.

In both traditions, heroic strength derives from divine mediation. Muji gains his power from the *Zana e Malit* (Mountain Fairy), who blesses him with her milk and turns him into a superhuman warrior; the Turkic *Alp* receives his blessing from *Tengri*, the Sky God, or from protective spirits known as *Peri*. Though belonging to different mythologies, the Zana and the Peri serve the same archetypal role: guardians of balance between the human and the sacred.

However, as Resmi Osmani (2024) emphasizes, the Albanian myth of the Zana originates from the most ancient layers of prehistory - from the era of matriarchy, when women held decision-making power in primitive society and the institution of marriage did not yet exist. For this reason, "the myth of the Zana is a testimony to the antiquity and authenticity of the Albanian epic."

Osmani also highlights the ambivalent nature of these figures:

"Blessed is he who has them as friends, doomed is he who has them as enemies." These beautiful yet fierce women are protective but vengeful when offended. In the song *The Wedding of Muji*, when the drunken wedding party disturbs the fairies' sleep with their singing, the Zanas retaliate by turning the guests into stone. This episode illustrates how the Zanas embody both natural justice and moral retribution, punishing excess and restoring order.

Unlike the *Peri* of the Turkic epics, who act primarily as spiritual helpers, the Albanian *Zanas* intervene directly in human fate. They are active agents of moral law, enforcing balance between nature, virtue, and human behavior. Their dual nature - beauty and danger, compassion and vengeance - reflects the depth and antiquity of the Albanian mythic imagination.

In both cultures, the figure of the bard is the guardian of collective moral consciousness. The Albanian *lahutar* and the Turkic *ozan* or *Dede Korkut* are not merely storytellers but moral authorities who judge through song. According to Boratav (1967) "in Turkic epic poetry, the bard is not a narrator but a spiritual authority." Likewise, in Albania, the *lahutar* functions as a moral arbiter of the tribe, whose song distinguishes right from wrong. The epic thus becomes a form of sung jurisprudence, a poetic court that replaces written law.

Over time, these mythic figures evolved from local to national symbols. In Turkey, as Başgöz (1972) explains, during the reforms of Ziya Gökalp and Mustafa Kemal Atatürk, folklore became a tool for constructing national identity. *Dede Korkut*, *Köroğlu*, and the *Alp* were reinterpreted as models of the ideal Turkish citizen - courageous, loyal, and morally upright.

A similar process occurred in Albania. During the National Awakening (*Rilindja Kombëtare*), Muji and Halili became symbols of the nation's heroic spirit and unity. Under the socialist regime, the *Eposi i Kreshnikëve* was reframed as a collective myth of

resistance, representing the endurance of the people. Secondo Osmani (2024) “the Albanian epic survived every ideology because at its core it is ethical, not political.”

Thus, in both contexts, myth became the foundation of nationhood. The hero, once the guardian of the clan’s frontier, became the defender of the nation’s moral boundary.

On a broader cultural level, the Kreshnik and the Alp represent two branches of a single Eurasian tree of heroism. Born in frontier spaces - from the Albanian highlands of Jutbina to the Oghuz steppes of Central Asia - they embody the same values of courage, justice, and fidelity.

In both traditions, heroism is not conquest but constancy. The true hero is not he who subdues others, but he who keeps his word and preserves dignity. His immortality lies not in empire but in remembrance, in the song that carries his name through time.

The heroic archetype between myth and nation thus becomes a universal symbol of moral continuity: a living memory that travels from the *lahuta* to the *kobyz*, from the *Zana* to the *Peri*, from *Muji* to *Bamsı Beyrek* - preserving the eternal belief that honor and the given word are the shared blood of humanity.

CONCLUSIONS AND DISCUSSION

The comparative reading of the Albanian *Këngët e Kreshnikëve* and the Turkic *Book of Dede Korkut* reveals not only shared narrative structures but also a common moral vision: heroism as a sacred duty that binds the individual to the community and to the divine order. Both Muji and Halili on one side, and the *Alp* figures such as Bamsı Beyrek or Kan Turalı on the other, represent the moral frontier of their civilizations — warriors whose strength is measured not by conquest, but by fidelity, restraint, and justice.

Through their voices, the bardic traditions of the *lahutar* and the *ozan* transform history into song and memory into law. The continuity of oral transmission across centuries confirms that these epics are not static relics of the past but dynamic instruments of moral reflection. Each performance of the *lahuta* or *kobyz* renews the ethical code that sustains collective identity.

Furthermore, the mythological parallels between the *Zana e Malit* and the Turkic *Peri* testify to a shared spiritual grammar across Eurasia. Both embody the moral equilibrium of the world — blessing courage and punishing excess — a legacy that links ancient matriarchal archetypes to later patriarchal heroic systems. The myth of the *Zana* preserves the memory of an age “when the feminine principle governed moral balance and creation,” thus proving the deep antiquity of the Albanian epic imagination.

In modern times, both Albania and Turkey reinterpreted their epic heroes as symbols of national ethos. Yet beyond political appropriation, these figures remain ethical models of selfhood and endurance. They teach that freedom without justice is empty, and courage without loyalty is blind.

Ultimately, the Kreshnik and the Alp emerge as two voices in a larger Eurasian symphony of moral heroism. Across mountains and steppes, from Jutbina to the Oghuz plains, they echo the same timeless truth: the true hero is not the conqueror, but the one who keeps his word, protects the weak, and preserves the harmony between man, nature, and the divine.

REFERENCES

Başgöz, İ. (1972). *Folklore Studies and Nationalism in Turkey. Journal of the Folklore Institute, 9*(2–3), 162–176.

Boratav, P. N. (1967). *La typologie des épopées héroïques turques. Oriens, 20*, 12–24.

Çabej, E. (1975). *Studime gjuhësore dhe folklorike.* Tiranë: Universiteti i Tiranës.

Clauson, G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish.* Oxford: Clarendon Press.

Elsie, R. (2005). *Albanian Folktales and Legends.* Tiranë: Dukagjini.

Encyclopaedia of Islam. (2nd ed.). (1960–2005). Leiden: Brill. Entry: “Alp.”

Ergin, M. (1958). *Dede Korkut Kitabı.* İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kadare, I. (1981). *Autobiografia e popullit në vargje.* Tiranë: Naim Frashëri.
Osmani, R. (2024). *Këndvështrime për Eposin e Kreshnikëve.* ExLibris.al.
Palaj, B., & Kurti, D. (1937). *Visaret e Kombit, Vëllimi II: Kangë kreshnikësh dhe legjenda.* Mbledhur dhe redaktuar nga At Bernardin Palaj dhe At Donat Kurti. Tiranë: Shtypshkronja “Nikaj.”
Sümer, F. (1980). *Oğuzlar (Türkmenler): Tarihleri, Boy Teşkilatı, Destanları.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.
Tekin, T. (1968). *A Grammar of Orkhon Turkic.* Bloomington, IN: Indiana University, Uralic and Altaic Series.
Zheji, Gj. (1999). *Folklori shqiptar.* Tiranë: SHBLU.

TÜRKLERDE DERİ SANATINDA SÜSLEME TEKNİKLERİ

DECORATIVE TECHNIQUES IN TURKISH LEATHER ART

Canan ERDÖNMEZ*

SUMMARY

The art of reinterpreting and enhancing the beauty of any material without altering its function or natural properties through techniques such as colored and colorless painting, drawing, engraving, cutting, inlaying, embossing, burning, hammering, etc., is referred to as “decoration, ornamentation, or embellishment.” It involves decorating and beautifying a place or another work of art.

Since ancient times, leather has been an important part of the art of decoration, as well as meeting people's basic needs. The oldest examples of leather decoration art are leather items excavated from Hun burial mounds. From Central Asia to Anatolia, from the Seljuks to the Ottomans, leather has been a material on which all kinds of decoration techniques have been easily applied for Turks. Leather, made from hide and felt, has been used to make a wide range of products, including saddle sets, horse and carriage harnesses, tents, protective containers, bags, tablecloths, covers, caftans, trousers, headdresses, bags, belts, shoes, book covers, and furniture.

In addition to plant, human, and animal motifs, geometric motifs, writing, and border patterns were widely used in decorations. In particular, stylized bird and animal figures, along with flower and leaf depictions, gave leather surfaces an aesthetic appearance. In leather decoration, texture, surface, and color options; printing techniques, painting techniques, appliqué techniques, carving techniques, embossing techniques, burning (burning) technique, sewing technique, embroidery technique, coating technique, molding (shaping by wetting) technique, inlay technique, and module joining technique.

This research aims to explain how the changing socio-cultural structure, artistic understandings, and technological developments in pre-Islamic and post-Islamic Turkish leather art are reflected in leather product surface designs.

Key Words: leather, surface design,

TÜRK DERİ SANATI

Herhangi bir maddenin işlevini ve doğal özelliklerini değiştirmeden güzelleştirmek amacıyla; renkli ve renksiz boyama, çizme, işleme, kesme, kakma, kabartma, yakma, dövme vb, tekniklerle yeniden yorumlama, daha çarpıcı hale getirme sanatına “süsleme, bezeme ya da tezyinat” denir. (Akar, Keskiner, 1978, s.10).

Süslemeler, sadece estetik bir amaca hizmet etmez, her bir motif ve renk derin sembolik anlam içerir. Türk sanat eserlerinde uygulanan süslemeler de bu yüzden bizler için kültürel ipuçları barındıran zengin bir mirastır. Türk sanat eserlerinde uygulanan süslemeler deri, tekstil, mimari yapılar, taş ve ahşap işçiliği, hat, minyatür, çini, dokuma, seramik vb sanat dallarında farklı yöntemlerle karşımıza çıkar. Süslemelerde yaygın olarak; bitki, insan ve hayvan motiflerinin yanısıra geometrik motifler, tipografik desenler, bordür desenleri kullanılmıştır.

Orta Asya’dan Anadolu’ya, Selçukludan Osmanlıya Türkler için deri her türlü süsleme tekniğinin rahatça uygulandığı bir malzeme olmuştur. Deri, kösele ve meşinden yapılmış; eğer takımları, at ve araba koşumları, çadırlar, koruyucu kaplar, hurçlar, sofra altları, kılıflar, kaftan, şalvar, başlık, çanta, kemer, ayakkabı kitap kapları ve mobilyalar gibi bir çok ürün işlenmiştir. Deri süsleme sanatının günümüze kalan en eski ve önemli örnekleri, Hun kurganlarından çıkarılan deri eşyalar kabul edilir.

* Öğretim Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü, Moda Aksesuar Tasarım Ana sanat Dalı, İZMİR

TÜRK DERİ SÜSLEME SANATININ TARİHÎ SÜREÇTEKİ KÜLTÜREL ETKİLEŞİMLERİ ve COĞRAFİ DAĞILIMI

Deri işçiliği, Anadolu'da neolitik dönemden beri varlığını sürdüren kadim bir zanaat. Arkeolojik kazılarda bulunan deri işleme aletleri ve deri parçaları, bu topraklarda dericilik kültürünün ne kadar eskiye dayandığını gösteriyor. Hititlerin M.Ö. 1600-1200 yılları arasında kullandıkları tabletlerde deri işçiliğine dair bilgiler bulunmaktadır. Hitit ordusunun kullandığı deri zırhlar, kalkanlar ve miğferler, o dönemde deri işçiliğinin geldiği noktayı göstermesi açısından önemlidir. Frigler ve Lidyalılar gibi diğer Anadolu medeniyetleri de deri işleme teknikleri konusunda ileri seviyedeydiler.

Hattuşaş ve Çatalhöyük gibi antik yerleşim yerlerinde bulunan deri eşyalar ve aletler, Anadolu'da deri işçiliğinin bir zanaat olarak nasıl geliştiğini gösteren önemli kanıtlardır. Özellikle ayakkabılar, kemerler ve askeri ekipmanlar, deri kullanımının yaygınlığını göstermektedir.

Göçebe ve yarı göçebe yaşam tarzı olan Orta Asya topluluklarında deri işçiliği; eyerler, kayışlar, üzengi parçaları, kırbaç, gem, koşum takımlar ve tasma, mahmuzlar gibi at aksesuarlarında ve giysi, ayakkabı, kemer, çanta, çadır gibi günlük kullanım eşyalarında; bitkisel motifler ve hayvan figürleri, geometrik desenler deri yüzeylere kabartma, oyma ve boyama teknikleri ile uygulanmıştır.

Anadolu Selçuklu dönemine gelindiğinde Özellikle mühürleme ve kabartma teknikleri ön plana çıktı ve geometrik desenler, yazı karakterleri ve bitkisel motifler deri süslemelerinde daha keskin hatlar kazandı. Deriyi bir tuval gibi boyama, aplike ve kaplama teknikleriyle desenler oluşturuldu.

Türk dericiliği ve ordu için üretilen eşyada deri kullanımı ile ilgili en önemli belge ise Fatih Sultan Mehmet'in Kazlıçeşme'nin kurulması için önerdiği tabakhanelere ait fermandır. Fatih Sultan Mehmet'in Osmanlı sınırlarını genişletme arzusu, savaş için gerekli, deri koşum takımlarına, askeri ayakkabılara, kılıçları korumak için kınlara ihtiyaç göstermiştir. Böylece, deri önemli bir savaş malzemesi olmuş ve askeri alanda, korunma amacı ile gerek giysilerde gerekse savunma silahlarında kullanılmıştır. Osmanlı kalkanları, bakır, demir veya hayvan derisinden yapılmıştır. Ayrıca, derinin çoğunlukla barutluk, kütüklük, fişeklik, silah muhafazaları gibi silah donanımlarında kullanıldığı görülmektedir. (Erdönmez 2002: 92). Osmanlı Devleti ile birlikte deri süsleme özellikle; Tirkeş (ok kabı), sadak (yay kılıfı), Tirdan, Kubur, kın, Kılıç kabzası, yatağan, hançer, kasatura, Miğfer-başlık, zırh (gömlek), göğüslük, kolçak, dizçek (tozluk) kalkan, Barutluk, kütüklük, fişeklik, kuburluk, silahlık, Mataralar, dürbün muhafazası, muhafaza kılıfları, sancak kılıfları, kutular, kovalar, ok nişangahı gibi askeri teçhizatlarda ve saray hayatında ve sivil hayatta kullanılan giysi, ayakkabı, kemer, çanta gibi günlük kullanım eşyalarında uygulanmıştır. Boyama, kabartma, aplike, oyma, süsleme ve nakışla deri yüzeylerinde derinlik ve dokular elde edildi. Lale motifleri, geometrik desenler, bitkisel motifler ve hayvan figürleri sıkça kullanıldı.

Modern Türkiye'de ise deri süsleme, geleneksel motifleri korurken daha çağdaş formlarla birlikte kullanılmaktadır.

TÜRK DERİ SANATINDA SÜSLEME TEKNİKLERİ

Deri süslemede tarih boyunca farklı teknikler uygulandığı tespit edilmiştir. Bazıları;

Aplikasyon tekniği bir malzemenin üzerine aynı ya da farklı özellikteki diğer bir malzemeyi kesip, yapıştırarak, dikerek uygulanan bir tekniktir. Deri de açık aplike ve kapalı aplike tekniği olarak 2 yöntemle uygulanmaktadır: Açık aplike tekniği motifin zemin üzerine yerleştirilip kenarlarından dikilerek uygulanır, kapalı aplike ise motifin sınır çizgilerinden içeri doğru kıvrılarak gizli dikişle zemin malzemesine tutturulmasıyla uygulanır. (Barışta 1999).

Baskı tekniği düz, yüksek, çukur, şablon baskı ve klişe baskı, yaldızlı baskı, boyalı baskı ve kabartma baskı teknikleri kullanılmaktadır. Düz baskı, baskı plakası üzerinde yükseklik ve çukur bulunmadan yüzeyi hassalaştırıp boya alıcı bölümler oluşturarak yapılan baskıdır. Yüksek baskı, ise linolyum ve ağaç üstüne yüksek yerlere boya sürülerek yapılan baskıdır. Çukur baskı tekniği, metalin çukurlaştırılmış yerlerine boya doldurulmak suretiyle yapılır. Şablon baskı tekniğinde boya geçirgen ve geçirgen olmayan yüzeyler temel alınarak

yapılır (Anamur. 2015).

Boyama tekniği**,** deri üzerine analin boya ile yapılan tekniktir.

Dikiş tekniği, Sırım, sicim gibi farklı kalınlık ve renkteki değişik ipliklerle uygulanarak yapılan deri yüzey süsleme tekniğidir. Süsleme tekniklerinin yanı sıra birleştirme tekniklerinde de kullanılmaktadır.

İşleme tekniği, İpek, yün, keten, pamuk, metal v.b. iplikler kullanarak, çeşitli iğneler ve uygulama biçimleri aracılığı ile keçe, deri, dokuma v.b. malzemeler üzerine yapılan bezemelere işleme denmektedir (Barışta 1997). Deride işleme tekniği daha çok ince deriler üzerine desenin sim, sırma, ipek, iplik, inci ve boncuk işlenmesiyle oluşturulmaktadır.

Kabartma tekniği, özellikle ciltçilikte yoğun olarak görülen, deri üzerinde alçak ve yüksek bölümler oluşturarak uygulanır.

Oyma (Katı) Tekniği, İnceltilmiş derilerin dantel gibi oyularak, deri üzerine çizilen bir desenin içlerinin ince uçlu kesici aletlerle boşaltılması yöntemiyle uygulanır

Yakma (Dağlama) tekniği, kızgın demir uçlarıyla deri yüzeyinde, uygulanan bir tekniktir.

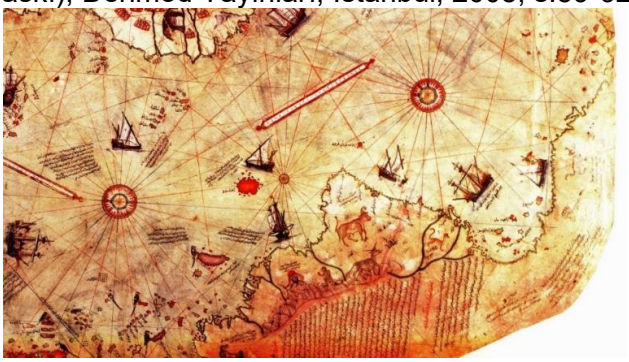
Kakma (Gömme) tekniği, Maden, taş, cam, ahşap sanatlarında da kullanılan bu teknik deride oyularak çıkartılan kısımlara farklı renk/dokuda deri, gümüş, altın, değerli taşlar ve sedef gibi malzemeler yerleştirilerek yapılmaktadır. (Erginsoy 1993)

Islatarak şekil verme tekniği, sıvama tekniği, ıslatılan derinin elde istenilen forma sokulması ile oluşturulan tekniktir.

Modül birleştirme tekniği, elde ya da bıçakla kesilen modüllerin farklı dikiş teknikleriyle bir araya getirilip yeni yüzey oluşturulmasıyla uygulanan bir tekniktir.

Türk kültürünün ve zanaatının en güzel deri ürünleri yukarıda kısaca tanımlanmaya çalışılan teknikler ile değer kazanmıştır.

Kaşağı (E.N. 2717), Kakma tekniği Osmanlı Başmağı,
İşlemeli kupa
Eyer Pazırık Kurganı–2 MÖ. 300-290
(Topkapı Sarayı Müzesi-İstanbul Hasan Yelmen, “Türk Dericiliği 2400 Yaşında” (Birinci Baskı), Derimod Yayınları, İstanbul, 2005, s.59-62)



Osmanlı Denizcisi Piri Reis’in, Amerika Haritası.
(Lütfü Dağtaş, Müze ve Koleksiyonlardan Deri Eserler, Dönence Basımevi, İst. 2007)

Oyma (Katı) Tekniği
Macaristan Ulusal Müzesi, Fotoğraflar: Canan Erdönmez
Türk / Osmanlı eserleri koleksiyonu salonu 2019 Budapeşte – Macaristan

sıvama tekniği çanta, Tasarım ve Fotoğraf: Canan Erdönmez
modüler teknik ile pas pas tasarımı

Deri Duvar Pano Koleksiyonu ve Baskı Tekniği İle Eldiven
Uluslararası Dekoatif Sanatlar Müzesi / Madrid-İspanya
Museu Nacional de Artes Decorativas
Fotoğraflar: Canan Erdönmez

2011-2020 yılları arasında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Giyim Tasarım Bölümü, Ege Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, Deri Mühendisliği Bölümü ve Ege Deri ve Deri Mamulleri İhracatçıları Birliği örnek olabilecek ortak bir projeyle, "Deri'n Fikirler EİB 8. Deri Tasarım ve Üretim Yarışması" ile deride tasarımında yukarıda özetlenmeye çalışılan teknikleri uygulayarak yenilikçi yüzey tasarımları yapmıştır. Geleneksel teknikler ve modern tekniklerin uygulandığı inovatif çalışmalar ile birçok platformda sergiye katılmıştır.

Söz konusu araştırma ile İslam öncesi ve sonrası Türk deri sanatında değişen sosyo kültürel yapı, sanat anlayışları ve teknolojik gelişmelerin deri ürün yüzey tasarımlarına nasıl yansıdığı anlatılmaya çalışılmıştır. Bu kadim teknikler, geçmişle bağ kurmayı, el emeğini ve

sabrın değerini öğretmesi açısından önemlidir. Türk deri süsleme sanatı, yeni nesillere geleneksel sanatların korunması bilincini kazandırırken aynı zamanda tarih ile modern tasarımların bütünleşmesini sağlayan kültürel bir mirastır.

KAYNAKÇA

ASLANAPA Oktay, SÖZEN Metin, ERGİNSOY Ülker "Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı", Türkiye İş Bankası, 1993, İstanbul

BARIŞTA Prof. Dr. H. Ö. "Osmanlı İmparatorluğu dönemi Türk işlemeleri" Kültür Bakanlığı Yayınları Ankara,1999.

ERDÖNMEZ, C. 2002, "Askeri Kültür Varlıkları İçinde Deri Aksesuarların Üretim, Kullanım ve Süsleme. Teknikleri", 6. Müzecilik Semineri, Genel Kurmay Başkanlığı, 169s., İstanbul.

GARGI Z. "Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk deri sanatı ve aksesuarları üzerine bir kimlik araştırması" Dokuz Eylül Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Tekstil Ana Sanat Dalı, İzmir

ANAMUR S. 16. yüzyıl Osmanlı deri sanatının çeşitli küçük değişikliklerle modern moda giyime uyarlanması", Haliç Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Tekstil ve Moda Tasarımı Ana Sanat Dalı / Tekstil ve Moda Tasarımı Sanat Dalı, 2015

3. OTURUM (3. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Hülya KAYNAR-Assist. Prof. Dr. Rakela LUNİKU

KIRŞEHİR'DE NAZAR İNANIŞI BAĞLAMINDA KULLANILAN EL ÖRGÜSÜ SÜSLEMELER

HAND-KNITTED ORNAMENTS USED AS EVIL EYE BELIEF IN KIRŞEHİR

Hande KILIÇARSLAN*

ABSTRACT

Throughout history, people have symbolized events and situations in their lives and reflected these meanings through various objects as a way to express themselves and protect against harm. In Anatolia, the belief in the evil eye holds a significant place and is manifested through diverse practices and objects aimed at warding off negative energy or envious gazes. Among these are "nazar" charms, which are created with the belief that anything good may attract harm through the evil eye. In the Kırşehir region, this belief is widespread, and hand-knitted items serve as protective symbols. Small-sized knitted socks, gloves, and bags—often used as wall decorations—are believed to protect against the evil eye. The motifs used in traditional knitting and weaving in the region are also incorporated into these items for their symbolic protective meanings. This study will examine hand-knitted samples collected through field research in Kırşehir and its surroundings. The symbolic meanings of the motifs found on these items will be analyzed, and the reasons for their use will be explored through interviews with local informants.

Keywords: Hand-Knitting, Motif, Belief, Eye, Evil Eye.

GİRİŞ

İnanç, kişilerin yaşamlarını ve davranışlarını etkileyen veya dolaylı yoldan başkalarından öğrenme yoluyla kazanılan düşünceler bütünüdür. İnanç, genellikle irdelemesi olmayan, mantığa dayandırmadan benimsenen olaylar ve söylemlerinden oluşmaktadır. Doğa olayları ve inanç arasında bir bağlantı olduğu ifade edilmektedir. İnancın doğa olaylarından kaynaklı ortaya çıktığı söylensede, nedeni bilinmez. Örneğin; *"Gece sokağa su atan kişinin çarpılır"* diye inanılan söyleme, neden ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemektedir. Bu gibi inanışların bilimsel bir açıklaması yoktur (Eyüpoğlu, 2007:29) *Psiko-sosyal değerler* sonucunda oluştuğu ve bu esaslar dahilinde de devam ettiği ifade edilmektedir (Örnek, 2014: 233).

İnanç, bir başka anlamda yorum olarak karşımıza çıkar. Kişiden kişiye, çevreden çevreye, toplumdan topluma değişiklik göstermektedir. Benzer yörelerde farklı inanç bilgisine rastlayabiliriz. Bu nedenledir ki toplumlara ya da uluslarara özellik, kimlik kazandıran inanç kültürüdür (Eyüpoğlu, 2007:30). Acıpayamlı'nın yaptığı araştırmaya göre; inanç kaynaklı nazarın; *"Türkiye'yi bir uçtan bir uca kateden nazarın, bir folklor müessesi kimliği"* şeklinde olduğu sonucuna varmıştır (Örnek, 2014: 233).

Anadolu'da inanç, kendi bulunduğu bölgeye göre gelişen, inanç düzeyini belirleyen, gelenek haline gelen bir yorumsal ifadedir. Anadolu inançları Anadolu'nun genel özelliği durumundadır. Nereye giderseniz gidin o yörenin kendine ait bir inanç özelliği ortaya çıkmaktadır. İnsanların kendi yöresinde yetiştirdiği ekinine, günlük yaşamına, geçmişten gelen adetlerine özgü inanç ve inanışları bulunmaktadır. Yöre insanının kendi özünde şekillenir (Eyüpoğlu, 2007:37-39, Şahhüseyinoğlu, 2000:53).

Anadolu'da nazar inanışına çarpılma ya da göz değmesi denilebilmektedir. Çarpılma, halk arasında kötü bir söz söylemesi ya da yapmaması gerekeni yapması inancından ortaya çıkar. Kötü diye tabir edilen güçlerin etkisine kaldığına inanılır.

Halk arasında çarpılmanın bir başka türüne nazar denilmektedir. Kıskanılan, imrenilen her türlü canlı cansız varlığa nazar değebilmektedir. Kötü göz veya kötü niyetli bir bakışın bir insanı çarpmasıdır. *Allah kötü gözden saklasın* deyimi bu nedenden ötürü söylenmektedir. Nazarın temelinde "haset" ve "çekememezlik" vardır (Eyüpoğlu, 2007:88-91, Örnek, 2014: 234).

* Prof., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

Muska, mavi boncuk, maşallah yazıları veya genellikle üçgen biçimli olup korunma inancıyla taşınan *hamayıl* halk arasında sıklıkla kullanılanlardandır (Eyüpoğlu, 2007:88-91). Çocukları "*nefesi kuvvetli*" hocalara okutmak, bu kişilerden alınan muskalar, üzerlik otu bulundurmak veya tohumlarını ateş üzerinde tütsülemek Anadolu'da yapılan korunma ritüellerinin başında gelir (Artun, 2011:314, Örnek, 2014:234).

Anadolu kültüründe önemli bir yere sahip olan nazar inancı, kötü bakışlardan korunma amacıyla çeşitli objeler ve uygulamalarla sürdürülmektedir. Bu inanç doğrultusunda geliştirilen nazarlıklar, Kırşehir ve çevresinde de el örgüsü ürünler bu inanışın taşıyıcısı olarak kullanılmaktadır. Özellikle küçük boyutlu çorap, eldiven ve çanta gibi duvar süsü olarak değerlendirilen el örgüsü örnekler, nazara karşı koruma amacıyla kullanılmakta; bu ürünlerde yer alan motifler de bu işlevi desteklemektedir.

Bu bildiride, Kırşehir ve çevresinden alan araştırması yöntemiyle elde edilmiş olan el örgüsü örnekler incelenmiş, kategorize edilmiş ve varsa ürünlerdeki motiflerin anlamsal analizi yapılmıştır. Ayrıca, sözlü görüşme yöntemiyle yerel kaynak kişilerden de bilgiler elde edilmiştir.

KIRŞEHİR'DE NAZAR İNANIŞI BAĞLAMINDA KULLANILAN EL ÖRGÜSÜ SÜSLEMELER

Nazar değmemesi için yapılan tuz yakma, muska takma, evlerde üzerlik kullanma veya tohumlarını tütsüleme gibi hemen hemen her yörede yapılan uygulayımlardır. Kırşehir dokuma kültürü bakımından Anadolu'da öncülük yapmış yörelerimizdendir. Ayrıca dokuma vb unsurlarla duvar süslemeleri de ilde gelenek haline gelmiştir. Nazarda kullanılan üzerlik yerine yörede el örgüsü veya dokumadan yapılmış küçük boyutlu eşyalarda nazar inanışını gidermek için kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra nazara karşı koruduğu varsayılan motiflerde sıklıkla dokumalarda ve el örgüsü ürünlerde kullanılmıştır. Yörede alan araştırması sırasında tespit edilen örnekler bu bildiride verilmiştir.

Fotoğraf: 1., Muska şeklinde örgü nazarlıklar (Hatice Arıöz, Karacaören köyü, Boztepe, 2023)

a b

Fotoğraf: 2., a. Pıtrak motifi, b. Göz motifi

Fotoğraf 1'de görülen örnekler, çorap örgüsü gibi örgüden yapılmış nazarlıklardır. Duvarda kullanmak için yapılmış örneklerdendir. Örneklerde görülen pıtrak motifinin içerisinde göz motifi yer almaktadır. Pıtrak motifi, bereketi, bolluğu ve nazarı (Fotoğraf 2a), göz motifi ise nazarı simgeleyen motiflerimizdendir (Etikan, 2022:246, 254) (Fotoğraf 2b).

a b

Fotoğraf: 3., Örgü nazarlıklar (a. Hatice Arıöz, Karacaören köyü, Boztepe, 2023-b. Fatma Tuğlu, Kargınyenice, Kaman, 2018)

Fotoğraf 3'te görülen örgüden yapılmış süsler nazarlık olarak kullanılmaktadır. Fotoğraf 3a'da görülen motif yöredeki düz dokumalarda sıklıkla kullanılmış *bıçkır* motifidir. Fotoğraf 3b'de görülen motif ise; yörede *yarım çörek* olarak isimlendirilen muska motiflerinin simetrik şekilde yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Bıçkır ve muska motifleri yöre dokumalarında nazara karşı kullanılan motifler arasında yer almaktadır (Etikan vd, 2020:147,149, Ölmez vd, 2022:87).

Fotoğraf: 4., Çorap nazarlıklar (Fatma Tuğlu, Kargınyenice, Kaman, 2018- Zakiye Yıldırım, Kargınyenice, Kaman, 2018- Tuğba Yılmaz, Merkez, 2023)

Kırşehir ve köylerinde çorap örücülüğü yaygın olarak yapılmış ve kullanılmıştır. Gelin kızlara geleneksel olarak verilen çeyizlerde yöresel çorap ve patikleri görmekteyiz. Düz dokumalarda kullanılan motiflerin çorap ve patiklerde de kullanıldığı bilinmektedir. Çorapların bazıları yörede duvara süs ve nazarlık olarak kullanılmaktadır. Nazarlık olarak kullanılanlar tek olarak örülmektedir. Çorap kenarları renkli iplik püsküllerle, çiçeklerle veya nazar boncukları ile süslenir. Duvara asılması için genellikle çorap ağızları büzülür ve püskül takılır. Çorap nazarlıklar üzerinde yer alan motifler yörenin geleneksel motiflerindendir. Kıvrım suyu (çengel) motifi, girişli çıkışlı kaynak motifi ve göz motifi örnekte kullanılmıştır (Fotoğraf 4). Çengel ve göz motifinin nazardan korunmayı simegeleyen motiflerden olduğu yörede de ifade edilmiştir (Etikan, 2022:244, Kılıçarslan vd, 2023:35,48,50).

Fotoğraf: 5., Çanta nazarlıklar (Tuğba Yılmaz, Merkez, 2023- Zeynep Çelebi, Karacaören, Boztepe, 2017- Fatma Tuğlu, Kargınyenice, Kaman, 2018)

Dokuma geleneği yörede yaygın olarak yapılmış bir el sanatıdır. Yöre ziyaretlerinde eskimiş dokuma parçalarının kesilip kenarlarının süslenmesiyle nazarlık yapıldığı görülmüştür. Ayrıca dokumaya benzerlik göstermiş şiş örücülüğü ile yapılmış çanta tipinde nazarlık süslemeleri de tespit edilenler arasındadır. Fotoğraf 5'te görülen çanta nazarlıklar üzerinde nazardan korunmayı simgeleyen çengel ve göz motifleri kullanıldığı görülmektedir.

Fotoğraf: 6., Kolan dokuma nazarlıklar (Fatma Tuğlu, Kargınyenice, Kaman, 2018- Fatma Akıntı, Aydoğmuş, Mucur, 2017)

Kolan dokuma yörede çok yaygın bir dokuma türü olmadığı halde yöre araştırmasında duvarda nazarlık olarak kullanılan örnekleri tespit edilmiştir. Bu dokumalar diğer örnekler olduğu gibi püskül, nazar boncukları ve deniz kabukları ile süslenmiştir (Fotoğraf 6). Kapı girişlerine çoğunlukla asılmaktadır.

SONUÇ

Yapılan alan araştırmaları ve sözlü kaynaklardan elde edilen bilgiler, Kırşehir ve çevresinde nazar inancının halk yaşamında etkili bir biçimde sürdürüldüğünü ortaya koymuştur. Bu inanç, el örgüsü ve dokuma ürünler aracılığıyla somutlaştırılmakta, çeşitli motifler ve süsleme ögeleriyle görsel bir anlatıma dönüştürülmektedir.

Motiflerin taşıdığı anlamlar ve kullanım biçimleri, yöresel halk kültürünün hem korunmasına hem de kuşaktan kuşağa aktarılmasına katkı sağlamaktadır. Çorap, çanta, kolan gibi gündelik nesneler nazarlık formuna getirilerek hem işlevsellik hem de inanç boyutu kazanmakta, böylece geleneksel el sanatlarının yaşatılmasında önemli bir rol üstlenmektedir.

Nazara karşı geliştirilen bu uygulamalar, sadece bireysel inançları değil, aynı zamanda toplumsal belleği ve kültürel kimliği de yansıtmaktadır. Bu nedenle el örgüsü nazarlıklar, halk inançlarının materyal kültür içindeki yerini göstermesi açısından dikkat çekicidir.

KAYNAKÇA

Artun, E. (2011). *Türk Hakbilimi*. 7. Baskı. Adana.

Etikan, S., Ölmez, F. N., Kılıçarslan, H. (2020). *Kırşehir El Sanatları*. Gece Kitaplığı Yayınları. Ankara.

Etikan, S. (2022). "Kırşehir Yöresi Düz Dokumalarında Nazar İnanışını Simgeleyen Motifler". *Arış Dergisi*, Haziran/ Aralık - Sayı:20-21, s. 240-259.

Eyüboğlu, İ. Z. (2007). *Anadolu İnançları*. Derin Yayınları. Yayın No: 102.İstanbul.

Kılıçarslan, H., Etikan, S., Ölmez, F. N. (2023). *Kırşehir El Örgüsü Çorapları ve Patikleri*. Nobel Bilimsel Eserler, Yayın No.1970. Ankara.

Ölmez, F. N., Etikan, S., Kılıçarslan, H. (2022). *Kırşehir Düz Dokumaları (Kilim Cicim Zili Sumak)*. Gece Kitaplığı Yayınları. Ankara.

Örnek, S. V. (2014). *Türk Halk Bilimi*. BilgeSu Yayıncılık. Ankara.
Şahhüseyinoğlu, N. (2000). *Anadolu Halk Kültüründe İnanç Motifleri*. Ankara.

KAYNAK KİŞİLER

Hatice Arıöz, Karacaören köyü, Boztepe, 2023
Fatma Akıntı, Aydoğmuş, Mucur, 2017
Fatma Tuğlu, Kargınyenice, Kaman, 2018
Tuğba Yılmaz, Merkez, 2023
Zakiye Yıldırım, Kargınyenice, Kaman, 2018
Zeynep Çelebi, Karacaören, Boztepe, 2017

ALEKSANDËR XHUVANI'S CONTRIUTION IN PEDAGOGY

Florenca STAFA*
Vojsava KUMBULLA**

ABSTRACT

Aleksandër Xhuvani, one of the founders of the science of Albanian pedagogy, further developer of the pedagogical legacy of the democratic enlighteners of the National Renaissance, such as Kostandin Kristoforidhi, Naim Frashëri, Sami Frashëri etc.

This study focuses on bringing to attention the figure of A. Xhuvani in three dimensions:

First, in the pedagogical field. Xhuvani's approaches to the time in which he lived and developed hisactivity, comparing them with the current educational today.

Secondly, as an activist of the Institute of Albanian Studies. Xhuvani's contribution as a member of many commissions, the attitudes and innovations he brought to the field of science.

Thirdly, the attitude that was maintained towards his figure during the communist regime. Many figures and personalities who contributed to the Institute of Albanian Studies were considered collaborators of Fascism and Nazism, while there was no hostile attitude towards Xhuvani, even though he held the main weight in this Institute.

Key words: pedagogy, attitudes, innovation, ethics, didactics

HYRJE

Në rrugëtimin e tij për zhvillimin e arsimit, si një nga figurat më të rëndësishme të shkollës së parë pedagogjike në Elbasan "Normalja e Elbasanit", A. Xhuvani e kuptoi më mirë se çdo kush rëndësinë e edukimit dhe zhvillimit të mendimit pedagogjik, rolin e mësuesit në formimin dhe edukimin e nxënësve. Për këtë botoi "Fillimet e pedagogjisë për shkollat e fillore" pjesa e dytë, " Didaktikë e Edukatës" për ta vazhduar pastaj me "Didaktikën" dhe "Edukatën. Përmes këtyre botimeve ai rriti kualitetin e mendimit pedagogjik dhe vendosi bazat e punës shkencore në fushën e pedagogjisë shqiptare duke sintetizuar mendimet, idetë dhe duke sjellë modelet e zhvillimit pedagogjik botëror. Në këtë mënyrë ai i kushtoi jetën zhvillimit dhe përparimit të shkollës shqipe përmes studimit të çështjeve të mësimit dhe edukimit duke vendosur theksin edhe mbi atë çfarë duhet të jetë një mësues. Ai përpunoi mendimet e tij pedagogjike mbi personalitetin e mësuesit, veprimtarinë e të cilit nuk e shikon vetëm brenda shkollës por në një shkallë më të gjerë shoqërore sepse kështu fëmijët do të zhvilloheshin në pikëpamje morale, fizike e psikologjike.

Në këtë kontribut, ai është botues i më shumë se pesëdhjetë artikujve shkencorë, përkthyes i autorëve me nivel botëror në fushën e pedagogjisë, pjesëmarrës dhe drejtues i disa Kongreseve Arsimore duke spikatur për origjinalitet, pjekuri, qartësi dhe metodikë.

Aleksandër Xhuvani njeriu që frymëzoi breza të tërë mësuesish, nxënësish, kolegë, dhe gjithë dashamirësit e shkencës duke i ushqyer me dashurinë për gjuhën, historinë, mësimdhënien dhe Shqipërinë.

Ai ishte vazhdues dhe nxënës i zellshëm i trashëgimisë pedagogjike të iluministëve demokrat të Rilindjes Kombëtare, të Kristoforidhit, Naim e Sami Frashërit, Gj. Qiriazit etj.

Më 1926, Aleksandër Xhuvani do të botojë "Fillimet e pedagogjisë për shkollat fillore, pjesa e dytë, "Didaktikë e Edukatës" për ta vazhduar pastaj me "Didaktikën" dhe "Edukatën"- me këto vepra Xhuvani shënoi një zhvillim në mendimin pedagogjik shqiptar. Ai vuri bazat e punës shkencore në fushën e pedagogjisë shqiptare. Pra ai është themelues i shkencës pedagogjike shqiptare.

Pedagogjia sipas tij është shkencë dhe art i edukatës me një rëndësi shumë të madhe shoqërore e kombëtare dhe që ka lidhje të ngushtë edhe me shkencat tjera, sidomos

* Assoc. Prof. Dr., "Aleksander Xhuvani" University, Elbasan. Faculty of Human Sciences. Head of Department-Center for Albanological and Balkan Studies, Albania.
** PhD., Historian, Albania.

me psikologjinë, etikën, sociologjinë, logjikën etj. Qëllimi i pedagogjisë është formimi i personalitetit, formimi i njerëzve me gjykim të pavarur dhe të lirë, të aftë për të përballuar çdo situatë të jetës. Duke u bazuar në këtë, ai u angazhua që shkolla të formojnë njerëz të mirë, të kulturuar, qytetarë, njeriun human dhe me integritet.

Po në çfarë situate jemi ne sot? A kanë gjetur zbatim sot në shkollat tona?

Teorikisht po, ne flasim çdo ditë për formimin e personalitetit të nxënësve dhe reformat orientohen për mësimdhënie që të nxisë mendimin e pavarur, të formojë nxënës qytetarë por në fakt shumë pak arritje ka në këtë drejtim. Edhe pse 100 vjet më parë këto ide inovative janë shpalosur në studimet e këtij mendimtari të pedagogjisë, didaktikës dhe psikologjisë, ende mësimdhënia prezanton probleme që kanë të bëjnë me të mësuarin mekanik, teorik që nuk nxit debat dhe diskutim dhe që zhvillohen në një mjedis të mbyllur[1]. Kjo ndodh sepse mësuesit nuk priren të zbulojnë dhe vlerësojnë atë çfarë nxënësi është i aftë të bëjë, por synon që përmes pyetjeve të njëpasnjëshme të tregojë atë çfarë nxënësi nuk di. Eksistojnë shumë shpjegime për gabimet që nxënësit bëjnë në shkollë, por të kuptuarit e të menduarit edhe pas gabimeve duhet të jetë edhe më i çmuar dhe i rëndësishëm[2]. Sipas Xhuvanit, puna në shkollë duhet të bazohet në njohjen e mirë të tipareve psiko-fizike të nxënësit[3]. Për këtë arsye e shkroi edhe veprën “Psikologjia”e cila vlerësohet si vepër monumentale për literaturën shqiptare. Në rast se shkollat tona do të kishin përgatitur mësues që do ta bazonin punën e tyre jo thjesht në dhënie të njohurive të teksteve, por përmes diskutimeve mbi tematika të ndryshme, të njihnin karakterin dhe tiparet psiko-fizike të nxënësit, shoqëria jonë nuk do të kishte problemet që ka sot me dhunën në familje apo abuzimet e natyrave të ndryshme. Ndaj dhe Xhuvani vendoste theksin dhe e shihte misionin e mësuesit jo thjesht si mësimdhënës por si edukator. Xhuvani dha kontribut edhe në themelimin dhe ndërtimin e didaktikës dhe pedagogjisë shkollore shqiptare. U mor me trajtimin e çështjeve themelore të mësimit dhe të shkollës, siç janë: përmbajtjet mësimore, parimet didaktike, personaliteti i mësuesit, e deri tek infrastruktura shkollore si faktor në mësim cilësor etj. Për ta nxjerrë shkollën shqipe nga prapambetja dhe kaosi i rrymave e ndikimeve të ndryshme pedagogjike dhe për ta ngritur atë mbi një bazë unike e të përparuar didaktike botoi tekstet: “Didaktikë e edukatë”, “Didaktika”[4].

Ai kuptoi më së miri rolin dhe peshën që kishte mësuesi në zhvillimin e arsimit në tërësi, por edhe në zhvillimin e personalitetit te nxënësit në veçanti dhe si rrjedhim në zhvillimin shoqëror e kombëtar. Gjithë veprimtaria e tij në këtë drejtim synoi formimin dhe përsosjen pedagogjike, profesionale dhe metodike të mësuesve. Ai kuptoi drejt rëndësinë që kishte figura e mësuesit dhe çfarë mundësish duhet të krijoheshin për të rritur profesionalisht mësuesin. Ai dinte të kritikonte mësuesin që nuk përpiqej të përmirësohej në fushën pedagogjike dhe krijonte çdo hapësirë dije për çdo njërin prej tyre që e dashuronte dhe e bënte me pasion edukimin dhe mësimdhënien. Me modelin e tij të mësimdhënësit ai zgjoi tek shumë kolegë e nxënës dëshirën për ta parë pedagogjinë si shkencën që do të ndihmonte në ecurinë individuale, shoqërore e kombëtare dhe në rritjen e mëtejshme të vetëdijes ndërpersonale. Për të kishte peshë çdo fjalë, veprim, qëndrim dhe sjellje e mësuesit si në ambientin shkollor dhe jashtë saj. Dhe natyrshëm lind pyetja: Po sot? Reformat e shpeshta arsimore e kanë deformuar figurën e mësuesit, por edhe përgatitjen e tij shkencore dhe nivelin e tij profesional. Xhuvani e vlerëson mësuesin si një personalitet dhe e vendos atë në hierarkinë e lartë shoqërore për vetë misionin që ai ka duke cituar se: “*Vetë vetëdija që mësuesi asht tue formue gjënë ma fisnike në botë, shpirtin*

[1] Instituti i Kurrikulës dhe i Trajnimit “Mësuesit dhe cilësia e arsimit, sfidë globale e shekullit XXI” Tiranë 2009,f.100.

[2] Bardhyl Musai,Psikologji edukimi:”Zhvillimi kognitiv dhe gjuha”, Tiranë 1999, f.52

[3] Jashar Rexhepagiç “Aleksandër Xhuvani përfaqësues, në thelb, i mendimit pedagogjik shkencor dhe vazhdues i denjë i pedagogjisë së Rilindjes”, Studime për nder të Aleksandër Xhuvanit, Tiranë 1986, f.195

[4] Shefik Osmani“Aleksandër Xhuvani dhe didaktika shqiptare”, Studime për nder të Aleksandër Xhuvanit, Tiranë 1986, f.195

e njeriut, duhet ta naltësojë e ta nxisë që të punojë sa më shumë për atë"[5].

Po sot ku është figura e mësuesit? Çfarë vlerësimi dhe kontributi i njihet dhe cilat janë përpjekjet për zhvillimin dhe lartësimin e tij?

Sot mësuesi është në presion të shumëfishtë si nga drejtuesit, prindërit, nxënësit, media, politika dhe nuk ka asnjë lloj stimuli për mësuesit që bëjnë diferencën në zhvillimin e tyre profesional dhe që shquhen për zhvillim të tyre akademik, pedagogjik e didaktik. Mungon statusi i mësuesit që ta mbrojë atë përballë fyerjeve, paragjykimeve dhe sulmeve të pabaza nga aktorët e sipërpërmendur. Sot mësuesit i njihen dhe i përmenden vetëm detyrat dhe asnjëherë të drejtat. Ai është i pambrojtur dhe ka frikë të ngrejë zërin për të mbrojtur veten. Përballë kësaj gjendje si mund të pretendojmë për reformat e aplikueshme arsimore që ndërmerren në çdo dy vjet dhe që nuk janë aspak të studiuara.

Në këtë mënyrë gjatë gjithë veprimtarisë së tij në fushën pedagogjike, Xhuvani mbronte me forcë parimin e vetëveprimit dhe ndërveprimit të nxënësve në orën e mësimit, vendosjen e nxënësve në pozita aktive pune, duke kërkuar, hulumtuar, vëzhguar dhe nxjerrë përfundime në formë reflektimi. Ndaj për këtë vinte theksin ai, duhet punuar shumë përmes një pune individuale dhe të diferencuar me nxënësit. Por edhe sot korniza jonë kurrikulare, programet arsimore synojnë dhe përshkruajnë të njëjtat kompetenca që duhet të zhvillojë nxënësi, ndaj dhe pyetja që lind është ku kanë shkuar 100 vite që nuk janë zbatuar këto mendime të kolosit të pedagogjisë shqiptare me frymë përparimtare?

Këto parime me të cilat duhet të udhëhiqet mësuesi sipas Xhuvanit, po t'i krahasojmë me sot janë standartet profesionale të mësuesit (integriteti, zhvillimi shkencor, etika dhe komunikimi, bashkëpunimi me komunitetin) etj[6]. Me vlerë janë edhe idetë e tij nga fusha e pedagogjisë parashkollore, nga fusha e andragogjisë, si dhe nga pedagogjia familjare. Ai thekson ngritjen arsimore dhe kulturore të femrës shqiptare, të cilën e vlerësoi si faktor shumë të rëndësishëm shoqëror e edukativ. Dha kontribut edhe në pedagogjinë speciale dhe përpjekja e tij synonte për propagandimin e arritjeve evropiane në këtë fushë edukative e humane. Nuk mund të linte jashtë vëmendjes së tij edhe rëndësinë që kishte përfshirja sa më e gjerë e prindërve në procesin e gjithpërfshirjes në shkollë si një aktor kryesor në ecurinë e bashkëpunimit shkollë-familje. Gjithçka e trajtuar dhe e transmetuar prej tij është kaq aktuale dhe e domosdoshme edhe sot, por që për shkak të problematikave që ka duket sikur problemet kanë ngelur në vend. Natyrisht paralelizmat nuk mund të hiqen njësoj me periudhën që Xhuvani i shtron këto probleme, sepse niveli arsimor i popullsisë ishte shumë i ulët. Kjo na bën sot që të kuptojmë nevojat e mëdha që ka arsimi dhe pedagogjia për të ndryshuar standartin dhe cilësinë. Sistemin pedagogjik veç traditës kombëtare e përvojës arsimore, Xhuvani e mbështeti edhe në mendimin pedagogjik të pedagogëve të shquar botërorë si: Komenski, Pestaloci, sidomos Herbarti etj. Ai ishte pedagogu, i cili u përpoq vazhdimisht për futjen e gjithçkaje që ishte përparimtare në shkollë, për pedagogjinë shqiptare dhe për propagandimin e saj ndaj dhe veprat e tij ndryshe quhen edhe pedagogjia xhuvaniane.

Kontributi i tij është domethënës në sistemin arsimor shqiptar bazuar sipas standardeve të përparuara të kohës, duke përfshirë këtu legjislacionin shkollor, tekstet shkollore, përgatitjen e kuadrit mësimor, terminologjinë pedagogjike-shkollore, organizimin e mësimit, dokumentacionin pedagogjiko-shkollor etj. Xhuvani ishte shembull i mësuesit dhe pedagogut të mirëfilltë; vetë ai ishte shembull se si duhet punuar për arsimin, shkencën, popullin dhe atdheun.

Një kontribut jo pak të vogël Aleksandër Xhuvani ka me veprimtarinë e tij edhe pranë Institutit të Studimeve Shqiptare në vitet 1940-1944.

Instituti i Studimeve Shqiptare kurorëzoi fillesat për krijimin e një qendre të vetme të albanologjisë shqiptare. Ai synonte të ngrinte në një shkallë më të lartë dhe të përhapte

[5] Aleksandër Xhuvani, Fillime të pedagogjisë,pjesa e parë: "Psikologji për shkollat normale e për mësuesit e fillorevet", Shtëpia botuese "Luarasi", Tiranë, 1933, f.189

[6] Agjensia e Sigurimit të Cilëssë së Arsimit Parauniversitar, "Standartet Profesionale të Formimit të Përgjithshëm dhe të formimit lëndor të mësuesit", Tiranë, Korrik 2020.

kulturën filologjike, letrare, artistike e historike në Shqipëri si dhe të zbulonte vlerat e rëndësishme kombëtare. Synimi ishte që të lëvronte gjuhën kombëtare në drejtim të pastërtisë, frazeologjisë dhe leksikologjisë. Ai synonte të grumbullonte e të nxirrte në dritë folklorin shqiptar dhe të mblidhte të dhëna e dokumente për historinë dhe artin kombëtar.

Instituti do të bashkërendonte lëvizjen intelektuale shqiptare në fushën e shkencës, letrave dhe arteve. Nga ana tjetër ai do të përpiqej të zhvillonte kulturën kombëtare duke u kujdesur ta pasuronte atë edhe me botime të autorëve të huaj lidhur me Shqipërinë, por jo vetëm. Kështu ai synonte të ngrinte punën e tij ashtu si institutet e tjera në vendet evropiane por duke ruajtur indentitetin. Instituti ishte i strukturuar qartë dhe me një hierarki të admirueshme dhe një pozitë të mirëpërcaktuar të çdo anëtari dhe komisioni në përbërje të tij. Veprimtaria e Institutit drejtohej nga Këshilli Shkencor i përbërë nga kryetari, nënkryetari dhe katër këshilltarë si Senator Mustafa Kruja (Kryetar), Prof. Carlo Tagliavini (Nënkryetar), dhe këshilltarët Prof. Eqerem Çabej, Padre At Zef Valentini, Dom Lazer Shantoja, Prof. Aleksandër Xhuvani[7].

Një risi që solli Xhuvani pranë Institutit të Studimeve ishte studimi për veshjet e grave ilire dhe ndikimi që kishin nga kultura greke, duke i bërë kështu një analizë përfundimeve të kërkimeve të Ugolinit. Nga studimet e bëra nga Maria Luigi Ugolini në vitin 1927 dhe të botuara në vëllimin e tij “Albania Antica”, Xhuvani një nga anëtarët e brendshëm të Institutit thotë se Ugolini na ka sjellë një skulpturë të rrallë e cila u gjend në Vlorë, por që për vitet që flasim ajo ishte zhdukur. Kjo skulpturë paraqet një figurë gruaje që njihet me emrin “vajza e Vlorës” dhe që ka një veshje që ndryshon prej veshjeve të tjera të kohëve të vjetra dhe që sipas Ugolinit kjo ishte një veshje kombëtare e Ilirëve (në tokat e të cilëve gjendet sot Shqipëria). Por i rëndësishëm është fakti se një monument i ngjashëm me këtë veshje gjendet në Berat dhe që ruhet me koleksionin “Vlora të Vlorës”[8].

Por ajo që e thellon studimin është edhe ekzistenca e tre monumenteve të tjera mbi të cilat paraqitet kjo:

1- Shtylla e e varrimit të Lepidisë Salvisë prej Durrësi,
2- Shtylla e Klosit me katër figura, nga të cilat dy janë prej gruaje
3- Një fragment relievi që është i pabotuar akoma, nga Apollonia që u gjend nga gërmimet e vitit 1941.

Skulpturat e Durrësit, Klosit, Pojanit (Apolloni) bashkë me atë të Vlorës dhe Beratit janë një shenjë se veshja që ato paraqesin ka pasur një përhapje të madhe. Nga studimi i këtyre veshjeve Profesor Aleksandër Xhuvani arriti në përfundimin se: Veshja ilirike siç shihet tek 3 monumentet e mësipërme megjithëse kanë tiparet dhe veçoritë e veta dhe është rregullluar prej elementësh të veçantë, kjo veshje është thurrur, realizuar mbas veshjes greke, pra me imitime nga veshja greke, ku dallime më së shumti paraqet pjesa e sipërme e cila në qoftë se nuk do të ishte ruajtur, studiuesit do ta kishin të vështirë të dallonin atë nga veshja greke. Kjo ngjashmëri padyshim lidhet me faktin e kolonizimit prej grekëve të bregut lindor të Adriatikut ku qytetërimi helenik kishte depërtuar thellë në Iliri. Ky depërtim duket edhe në monedhat e Shkodrës që ishin shkruar greqisht. Megjithatë duhet pasur prasysh që këto 5 monumente me elementë edhe të veçantë ilirë janë gjetur në ato zona ose vise që kanë qenë të greqizuara krejt pasi vetëm ajo e Klosit nuk i dihet emri i vjetër, por që edhe ky qytet ka qenë organizuar sipas mënyrës greke. Nga gërmimet arkeologjike të vitit 1941, është zbuluar në Apoloni një trung shtylle varrimi i kushtuar Nikajës, bijës së Agronit, mbretit më të shquar ilir të shek.III. Burri i saj nga Pojani (Apolloni), duhet të ketë qenë një ilirijan i helenizuar, meqënëse i ka vendosur vajzës së tyre një emër grek[9].

Në këtë mënyrë nga studimi A. Xhuvani i ndan këto monumente në dy grupe veprash:

a)Të punuar nga mjeshtër grekë (si “vajza e Vlorës” busti i Finigjisë dhe shtylla e Lepidisë

[7] Fletore zyrtare 30 Prill 1940
[8] Instituti i Studimeve Shqiptare, “Studime dhe Tekste” Dega II, Arkeologjike Nr.1, V.1943, f.19
[9] Instituti i Studimeve Shqiptare, “Studime dhe Tekste” Dega II, Arkeologjike Nr.1, V.1943, f. 128.

b) Vepra mjeshtrish vendas të helenizuar (relievi i Klosit, fragmenti i Apolonisë)

Sipas A. Xhuvanit si busti i Finigjisë dhe shtylla e Durrësit edhe pse janë të kohës romake ato vepra janë ndërtuar sipas frymës greke. Pra në pikëpamje artistike ato i përkasin helenizimit.

Këtu ai sjell edhe kriterin mbi bazën e të cilit bën dallimin mes dy grupeve të këtyre skulpturave. Ky kriter mbështetet së pari në punimin më pak ose më shumë të hollë të tipareve të relievit. Kështu Relievi i Klosit dhe i Apolonisë janë më shumë të trasha se veprat e tjera, prandaj mund të themi që janë bërë nga mjeshtër vendas të cilët janë frymëzuar nga modele greke. Kjo shtrirje e kufizuar e kësaj veshje nga Vlora në Durrës dhe më në brendësi në Klos dhe në Berat (parthinët dhe taulantët) na bën të mendojmë thotë Xhuvani se nuk kemi të bëjmë me një veshje të karakterit kombëtar të popullit ilirjan. Për të vërtetuar këtë duhen zbulime të reja në Shqipërinë e Sipërme (Shkodër) por edhe në Lindje. Por megjithatë këtë veshje nuk mund ta përziejmë me atë greke.

Pra monumentet e shqyrtuara që i përkasin shek. III-I pr.k (pra kohëve të ndryshme dhe vendeve të ndryshme) kanë karakteristika të përbashkëta se të ndërtuarit e petkut tregon një frymëzim prej modelesh greke të shek. IV, por megjithatë nuk janë kurrë imitime të modeleve të vjetra. Studimi gjithsesi tregon se gjithë monumentet na tregojnë një tip të veshjes ilirike ashtu si ajo ishte formuar në një epokë të caktuar, në shek. IV duke u afruar me modën greke, më pas u caktua definitivisht, por që ruajti të pandryshueshme elementët ndërtues të veshjes.

Komisioni i terminologjisë i përbërë nga Kol Kamsi, Vangjel Koça, Xhevat Korça, Aleksandër Xhuvani, Karl Gurakuqi, At Zef Valentini mori në shqyrtim mënyrën e të shkruarit të emrave të vendeve të Mbretërisë Shqiptare dhe doli në një vendim, sipas të cilit në shkrimin e emërtimeve të ndryshme do të përdoret emri i caktuar i vendeve shqiptare, model i cili është bërë publik edhe në shtypjen e hartës së re “Shqipnija” të Prefekturave dhe Nënprefekturave, Bashkive dhe komunave të Shqipërisë. Kjo formë përdorimi i emërtimeve të vendeve do t’i vinte në ndihmë edhe shkrimtarëve, gazetarëve e studiuesve të huaj të cilët duke mos njohur mirë gjuhën shqipe përdorin përgjithësisht formën e emrit të pacaktuar edhe atje ku mund të përdorej fare mirë forma e caktuar e emrit, p.sh “Shkoj në Tiranë” dhe jo “Shkoj Tiranë”, sepse forma e pacaktuar duhet të përdoret gjithnjë kur mbas emrit të vendit vjen një datë[10].

Komisioni i terminologjisë shpesh mblidhej për të gjetur noelogjizmat të cilat kishin filluar të përdoreshin dendur në jetën e përditshme e si rrjedhim ato duhet të zëvendësoheshin me fjalë shqipe. Këto neologjizma për tu kuptuar në masën më të gjerë do të shpjegoheshin me anë të shtypit kombëtar si për kuptimin që kishin edhe për mënyrën e përdorimit dhe rrënjën e saj.

Si rrjedhim i çrregullimit të madh të toponamistikës shqiptare u ngrit edhe një komision i dytë i përbërë nga Prof. Aleksandër Xhuvani, Eqrem Çabej, Karl Gurakuqi, Kolë Kamsi, Mati Logoreci, Namik Resuli, Ndue Paluca, për caktimin dhe ndreqjen e toponimeve të krahinave të lirueme, kërkesë e bërë kjo nga vetë Kryesia e Këshillit të Ministrave[11]. Nga puna e komisionit të Toponomastikës mund të sjellim këto shembuj[12]:

Balldreni	Kryekuqi	Nenshati
Buzmadhja	Kryemadhi	Perbregu
Buzmadhi	Kryemdhaj	Qafmolla
Dardhëzeza	**Kryevidhi**	**Shëngjergji**
Gurrazezi	Kryeziu	Sheshluga
Gurishta	**Kryezezi**	**Shengjini**
Gurriza	Lanabregasi	Tajkodra
Kryegjata	Nderfandëna	Vidhishta
Shinavlashi	**Shinapremtja**	**Vreshtazi**

[10] AQSH, F. 200, v. 1941, D. 11, fl.119

[11] AQSH, F. 200, v. 1940, D. 15, fl. 19

[12] Po aty , D. 16, fl. 162

Po kështu u punua edhe për përpilimin e rradhitjes së toponomastikës së kryeqytetit.

Nga puna e Komisionit të Terminologjisë rezultoi zëvendësimi i disa fjalëve të huaja që gjenden në fjalorin e përditshëm popullor me fjalët korresponduese të tyre në gjuhën shqipe[13] si për shembull:

Fjalë e huaj	*Zëvendësimi në Shqip*
Hotel	bujtinë
Locanda	manore(bujtinë e vogël)
Rifugio	bun(fjalë e përdorur në bjeshkë)
Hospizio – Hospice	strehë
Orfantrofio – orphelinat	vorfnore

Instituti vendosi botimin e veprës "Opera Omnia", një përmbledhje e veprës së Naimit. Komisioni i hartimit të kësaj vepre do të përbëhet nga E. Haxhiademi, L. Poradeci, A. Xhuvani, Resuli, Bernardin Palaj. Pas disa bisedimesh komisioni vendosi që të paraqiten të gjitha veprat e Naimit dhe do të preferoheshin sidomos ato të shtypit të vjetër të Bukureshtit, sepse kishin më pak gabime dhe ishin punuar më mirë dhe se për botimin e veprës do të përdoret një orthografi e njëjtë për të gjitha veprat në mënyrë që ato të jenë uniforme jo vetëm nga formati i jashtëm dhe nga veshja hipografike por edhe nga orthografia. Për kopjimin dhe shqyrtimin e këtyre veprave u vendos që secili nga këta anëtarë të marrë përsipër disa vepra. Kështu për vetë punën dinjitoze, serioze që bënte A. Xhuvani, por edhe për shkak të nivelit të gjerë intelektual të tij iu besua të shqyrtonte veprat: "Histori e Shqipërisë", "Histori e Përgjithshme", "Dituritë", "Gjithësia", " Mësimet", "Këndimi i Çunavet". Por meqënëse Instituti u krijua dhe u mbështet nga Italia fashiste dhe më pas nga Gjermania Naziste, pikëpyetjet ngrihen sa dhe si A. Xhuvani si anëtar i brendshëm i Institutit përmes veprimtarisë së tij i shërbeu fashizmit dhe makinacioneve të tij?

Nga studimi i veprimtarisë së tij në Institut, por edhe si një ndër figurat kryesore të fushës së arsimit, figura e tij është e pastër. Këtë e dëshmojnë edhe një sërë korrespodencash dhe letërkëmbimesh qe ai ka mbajtur me digastere të larta qeveritare. Edhe pse duke qenë në poste drejtuese, ai kundërshtonte në forma të ndryshme përpjekjet për zbatimin e reformave fashiste në shkollë.

Pra veprimtaria e Aleksandër Xhuvanit në zhvillimin e kulturës shqiptare ka qenë e gjithanshme, e shtrirë në kohë, në drejtime të ndryshme gjuhësore-historike, folklorike, pedagogjike, psikologjike duke sjellë kontributin e tij të pakursyer.

PËRFUNDIME

Nisur nga kontributi dhe rëndësia e veprimtarisë së Aleksandër Xhuvanit në disa fusha, por sidomos në fushën e zhvillimit të mëtejshëm të arsimit, arrijmë në këto përfundime që do të shërbenin si pika referimi edhe në ditët e sotme për t'u aplikuar në shkolla.

1-Nevoja për hapjen në Shqipëri të një shkolle të mesme pedagogjike për përgatitjen e mësuesve ashtu siç ka qenë Normalja e Elbasanit. Mësuesi duhet të jetë njohës i mirë i pedagogjisë përpara se të fillojë studimin për mësues historie dhe çdo lënde tjetër me qëllim që mësuesi të realizojë njohjen e mirë të tipareve psiko-fizike të nxënësit.

2-Mendimi dhe veprimtaria në aspektin pedagogjik e A. Xhuvanit është aktual edhe sot, dhe mund të heqim shumë vija paralele siç është rëndësia e formimit pedagogjik të mësuesit, mësimdhënia dhe edukimi të shkojnë në të njëjtin kah dhe shpejtësi formimi.

3-Pesha e mësuesit në krijimin e shpirtit të lirë, qytetar, demokratik e human të fëmijës dhe në formimin e tij si personalitet është i pazëvendësueshëm, është modeli, udhërrrëfyesi dhe busulla e orientimit për nxënësin.

4-Etika. Që në vitet e para të fillimit të shkollës Normale, Xhuvani vuri në zbatim një kod etike për institucionin arsimor, i cili në formë dhe përmbajtje i qëndron kohës edhe në ditët e sotme. Ndaj qasja dhe përshtatja e tij në ditët e sotme do të përbënte vlerë të shtuar

[13] Po aty, D. 15, fl. 13

në arsim.

BIBLIOGRAFIA

- AQSH, F. 200, V. 1941, D. 11, fl.119
- Fletore zyrtare 30 Prill 1940
- Koliqi, Hajrulla. *Aleksandër Xhuvani, "Puna edukativo-arsimore dhe pikëpamjet pedagogjike"*, Prishtinë:ETMM-KSAK, 1987
- Xhuvani, Aleksandër. *Fillime të pedagogjisë, pjesa e parë: "Psikologji për shkollat normale e për mësuesit e fillorevet*". Tiranë: Luarasi 1933
- Koliqi, Hajrulla. *Historia e pedagogjisë botërore II, UP*. Prishtinë: 1997
- Koliqi, Hajrulla. *Historia e arsimit dhe e mendimit pedagogjik shqiptar.* Libri shkollor, Prishtinë: 2002
- Osmani, Shefik. *Fjalor i pedagogjisë*. 8 Nëntori, Tiranë: 1983
- Baku, Pasho. Fjalor enciklopedik, Bscchus, Tiranë: 2004
- Instituti i Studimeve Shqiptare, "Studime dhe Tekste" Dega II, Arkeologjike Nr.1, V.1943
- Agjensia e Sigurimit të Cilësisë së Arsimit Parauniversitar, "Standartet Profesionale të Formimit të Përgjithshëm dhe të formimit lëndor të mësuesit", Tiranë, Korrik 2020
- Instituti i Kurrikulës dhe i Trajnimit "Mësuesit dhe cilësia e arsimit, sfidë globale e shekullit XXI" Tiranë: 2009
- Musai, Bardhyl. *Psikologji edukimi*: "Zhvillimi kognitiv dhe gjuha", Tiranë: 1999
- Rexhepagiç, Jashar. *"Aleksandër Xhuvani përfaqësues, në thelb, i mendimit pedagogjik shkencor dhe vazhdues i denjë i pedagogjisë së Rilindjes*", Studime për nder të Aleksandër Xhuvanit, Tiranë: 1986

ÇOK KÜLTÜRLÜ DİYALOG BAĞLAMINDA PADAGOĞUN YENİLİKÇİ FAALİYETİNİN ÖZÜ

Maria IANİOGLO*
Galina MUTAF**

ABSTRACT

In modern conditions, the innovative education represents the process and result of such educational activity, which, while preserving existing

academic traditions, stimulates the desire of future specialists to make changes in the existing culture, social sphere and education. In this connection, the innovative activity of the teacher assumes a system of interrelated types of work, the totality of which ensures the appearance of real innovations in education represented by the set of innovations introduced in the educational institution. Pedagogical innovation is a novation in pedagogical activity, a change in the content and technology of teaching and education aimed to increase their effectiveness.

The consequence of innovative pedagogical activity is not only the creation and functioning of new type institutions, but also the justification and development of qualitatively new conceptual bases. The result of innovative pedagogical activity determines the structural and content changes in the activities of the institution, the educational system, and as a result - the creation of a new qualitative pedagogical practice.

Key words: pedagogical innovation, pedagogical innovation activity, innovative potential of the pedagogue.

GIRIŞ

Başlangıçta yalnızca ekonomik alanda egemen olan küreselleşme süreci, sonrasında derin ekonomik, sosyal, politik ve kültürel dönüşümleri belirlemiş ve etnikler arası ile dinler arası ilişkileri etkilemiştir.

Kültürel açıdan küreselleşme, azınlık kültürlerini zayıflatma eğilimi, kültürel homojenleşme, ulusal değerler modelinin değişimi ve melez kültürel formların ortaya çıkışı gibi etkiler aracılığıyla kendini göstermektedir. Giderek daha sık, dünya genelinde yaygınlaşmış belirli bir değerler ve inançlar bütünüyle somutlaşan kültürel küreselleşmeden söz edilmektedir. Yeni gerçeklikler bağlamında, kültürlerarası iletişimi teşvik etme gerekliliği açıkça ortaya çıkmaktadır.

Kültürlerarası iletişim kavramı, kültür ve dil olmak üzere iki temel kavramı içermektedir; bu iki kavramın anlamları ve karşılıklı ilişkileri şu şekilde özetlenebilir:

Kültür kavramının tanımı. “Kültür” terimi, Latincede “tarlalara veya hayvanlara bakmak” anlamına gelen *colere* kelimesinden türeyen köklü bir geçmişe sahiptir. Açıklayıcı sözlüğe göre bu terim, toprağı işlemek anlamına gelir ve bu da yerleşik tarım toplumlarının ve insan uygarlığının doğuşuna işaret eder. Zamanla, bu kavrama benzetme yoluyla “ruhun kültürü” anlamı yüklenmiştir. Diyakronik açıdan, kültür kavramı kültürel alanın son derece geniş doğası nedeniyle çok sayıda farklı şekilde yorumlanmıştır. Kültür kavramına dair çoklu tanımlar, yedi kategoriye ayrılmış şekilde yapılandırılmıştır:

- Tanımlayıcı-açıklayıcı: En bilinen tanımıyla “geniş etnografik anlamda ele alınan kültür (ya da uygarlık), bilgi, inanç, sanat, ahlak, hukuk, gelenekler ve insanın toplumun bir üyesi olarak edindiği tüm diğer yetileri kapsayan bir bütündür.”
- Genetik: “Kültür, çevrede insanla ilgili olan her şeydir.”
- Normatif: “Kültür, mevcut zamanda potansiyel yönelimler olarak var olan, açık ya da örtük, akılcı, irrasyonel veya mantıksız modellerden oluşur.”
- Tarihsel: “Kültür, bir topluluğun yaşam tarzıdır; bireyin grubundan miras aldığı toplumsal birikimdir.”

* Dr. Doç., Komrat Devlet Universiteti, Komrat, Moldova
** Dr., Üüretmen, Komrat Devlet Universiteti, Komrat, Moldova

- İşlevsel: “Kültür, tüketim mallarından anayasal haklara, fikir ve zanaatlara, inançlar ve geleneklere kadar çeşitli sosyal gruplara sağlanan unsurlardan oluşan bir bütündür.”
- Davranışsal: “Kültür, toplum üyeleri tarafından paylaşılan ve aktarılan, edinilmiş davranışların ve bu davranışların sonuçlarının ortak bir bütünüdür.”
- Sembolik: “Her kültür, içinde geleneksel kuralların, ekonomik ilişkilerin, sanatın, bilimin ve dinin yer aldığı temel sembolik sistemler bütünü olarak değerlendirilebilir.”

Göstergebilim (semiyotik) açısından kültür, insanın kendi deneyimini kodladığı ve bunu (eşzamanlı ve artzamanlı olarak) aktardığı anlamlı pratikler ve işaretlerden oluşan bir sistemdir. Bu bağlamda kültür, iletişim sürecine entegre olmuş dil, sembol ve anlamlardan oluşan bir bütün olarak karşımıza çıkar ve bu süreçte en temel araç dildir.

Dil; ulusun kültürel kodudur. Dil ve kültür ayrı varlıklar olmalarına rağmen, Ioan Oprea’nın da belirttiği gibi, birbirlerinden bağımsız gelişemezler; her ikisi de düşüncenin ürünüdür ve her toplumun maneviyatını şekillendiren süreçte etkileşim içindedir. Geniş anlamda kültür, bir medeniyetin entelektüel yönlerinin toplamı olup, bilgi ürünlerinin kümülatif bir sistemi içinde edinilmiş bilinç birikiminde somutlaşır. Bu bilgi birikimi, eleştirel düşünme, zevk, yargı geliştirme gibi yetilerin oluşmasını sağlar.

Dil, çift yönlü bir anlama sahiptir. Sosyal yapının inşasında aktif bir rol oynayarak kültürün varlığını sürdürmesine ve gelişmesine olanak tanır; aynı zamanda bir kültürel etkileşim aracı olarak modern insanın kültürel olguları nasıl anladığını ve yorumladığını da etkiler. Böylece, bir halkın kültürel imajı – etnonimi ve etnotipi dâhil – konuşma dilinde yansır ve bu dil, bir kültürel kod haline gelir. Dil ile kültür arasındaki sıkı bağ, iletişim sürecinde somutlaşır.

İletişim kavramına dair çok sayıda tanımdan yola çıkarak, Amerikalı tarihçi ve filozof John Fiske, bu tanımları iki ana okula ayırır: süreç okulu ve göstergebilimsel okul. Süreç okulu (C. Shannon, W. Weaver ve G. Gerbner gibi yazarlarca temsil edilir), iletişimi mesajların iletimi olarak yorumlarken; göstergebilimsel okul (F. Peirce ve Ferdinand de Saussure gibi isimlerle) iletişimi anlamların üretilmesi ve paylaşılması olarak değerlendirir. Her iki okul da iletişimi, mesajlar yoluyla gerçekleşen bir etkileşim olarak tanımlar. İletişim, modern çokkültürlü ve çoketnili dünyada bilgi alışverişini ifade eder ve bu dünyada kültürlerarası diyalog olmadan çağdaş yaşam mümkün değildir.

Postmodernizm döneminde bilgi teknolojilerinin insan yaşamının tüm alanlarında yoğun gelişimi, çağdaş eğitim felsefesinin yeniden yapılandırılması ve içerik açısından güncellenmesi, öğrenen odaklı eğitim anlayışının hayata geçirilmesi, öğretmen ile öğrenci arasında özne-özne ilişkilerinin kurulması, öğretmenin kendi mesleki faaliyetlerinden duyduğu sorumluluğun ve etkinliğinin artması — tüm bu unsurlar, öğrenen bireylerin yaratıcı kişiliklerini geliştirmeye yönelik yenilikçi (inovasyon) süreçlerin eğitim alanında gelişimini desteklemiştir.

Günümüz koşullarında yenilikçi eğitim, yalnızca bir süreç değil, aynı zamanda bir sonuç olarak da değerlendirilmekte; bu süreç, yerleşik akademik geleneklerin korunmasıyla birlikte, gelecekteki uzmanların mevcut kültür, sosyal alan, ekonomi vb. gibi yapıların dönüşümüne katkı sağlama arzusunu teşvik etmektedir. Amaç, yeni ve rekabet gücü yüksek ürünler oluşturmak ve bunları tüketiciye ulaştırmak suretiyle yaşam kalitesinin artmasına katkıda bulunmaktır.

Bu bağlamda, eğitim sisteminin temel görevi, “yaratıcı ve yeniliğe açık elit uzmanların yetiştirilmesine odaklanan özel bir eğitim teknolojisinin geliştirilmesi” olmaktadır (Соколов: 2015, s.38).

Bu bağlamda pedagoğun yenilikçi faaliyeti, eğitimde gerçek yeniliklerin ortaya çıkmasını sağlayan, birbirine bağlı çeşitli çalışma türlerinden oluşan bir sistem olarak anlaşılmaktadır. Bu yenilikler, eğitim kurumuna dahil edilen yeniliklerin toplamı şeklinde ortaya çıkar.

Yenilik (inovasyon); bir şeyin yeni biçimlerinin/unsurlarının ortaya çıkması; oluşmuş

yeni bir biçim/unsur; sosyokültürel pratikte ve mesleki faaliyetlerde "yeniyi" arama sürecinin sonucu olarak içsel (zorlukların varlığı) ya da dışsal (çevresel talepler, ihtiyaçlar) etkenlerle birlikte ya da yaratıcı kendini ifade etme ihtiyacının sonucu olarak meydana gelen bir durumdur.

Pedagojik yenilik; öğretmenin mesleki faaliyetinde bir yeniliğin ortaya konması, eğitim ve öğretim sürecinin içeriğinde veya teknolojisinde yapılan değişikliklerdir ve bu değişiklikler etkinliğin artırılmasını hedefler. Bir yeniliğin temel göstergeleri, eğitim kurumunun mevcut geleneklere ve yaygın uygulamalara kıyasla daha ileriye dönük, gelişmeye açık bir başlangıç sergilemesidir.

E. V. Sokolov pedagojik yeniliği şu şekilde tanımlar: "Çok işlevli, karmaşık süreçlerdir ve eğitim kurumunun öğrenim sürecine dahil edilen, pratik odaklı bilgi ve becerilerin oluşturulması, benimsenmesi, kullanılması ve yaygınlaştırılması süreçlerinde yeni ve özgün olan her şeydir. Bu bilgilerin uygulanma yolları, biçimleri ve yöntemleri ise farklı olabilir." (Соколов: 2015, s.41).

Yenilikçi pedagojik faaliyetin ürünü olan yeni veya geliştirilmiş uygulamalar, eğitim sisteminin tamamı üzerinde olumlu etki yaratmakta ve onun gelecekteki gelişim yönünü belirlemektedir. Bu tür faaliyetlerin sonucu sadece yeni türde kurumların (uyum sağlayabilen eğitim kurumları, anaokulu-okul, kolejler, liseler, eğitim kompleksleri vb.) kurulması ve işletilmesi gibi yapısal değişikliklerle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda niteliksel olarak yeni kavramsal temellerin gerekçelendirilmesi ve geliştirilmesini de kapsamaktadır.

Çok yönlü ve karmaşık bir fenomen olan yenilikçi faaliyet, içeriği bakımından bireyler arasındaki etkileşim sürecini kapsar. Bu süreç, bir nesnenin gelişimi ve dönüşümü, onun niteliksel olarak yeni bir duruma geçirilmesini hedefler. Bu bağlamda yenilikçi faaliyet, yeni araçların oluşturulması, benimsenmesi ve uygulanmasına yönelik sistematik bir etkinliktir; aynı zamanda, farklı işlemleri ve eylemleri bir araya getiren, yeni bilgi, teknoloji ve sistemlerin elde edilmesini amaçlayan özgün bir yaratıcı faaliyet türüdür.

Eğitim alanındaki yenilikçi faaliyet, bireylerin etkileşimini içeren bir süreç olarak, eğitim nesnesinin dönüşümünü ve gelişimini hedefler. Bu, sistematik biçimde yeni yöntemlerin, araçların ve yaklaşımların yaratılması ve hayata geçirilmesi sürecini kapsar. Aynı zamanda, farklı yaratıcı işlemleri birleştiren ve yeni bilgi, teknoloji ve sistemlerin elde edilmesine yönelik olan özgün bir yaratıcı etkinlik biçimi olarak tanımlanabilir.

Yenilikçi pedagojik faaliyet, bir sosyo-pedagojik kavram olarak, öğretmenin yaratıcı potansiyelini yansıtır ve aynı zamanda pedagojik deneyimin bilinçli olarak değerlendirilmesine dayanan, eğitim-öğretim sürecinin dönüştürülmesi ve geliştirilmesi yönünde yürütülen amaçlı bir faaliyettir. Bu faaliyet, en yüksek düzeyde sonuçlara ulaşmayı, yeni akademik başarılar elde etmeyi ve nitelikli pedagojik uygulamaların oluşumunu hedefler.

Ders içi etkinliklerde didaktik faaliyet, belirli bir anlama ve bilgiye yöneliktir; bu bilgiler öğrenim sürecinde edinilmelidir. Aynı zamanda, öğrencide geliştirilmesi gereken kişilik özelliklerine de odaklanır. Bu bağlamda pedagojik faaliyet, eğitimde hakim olan değerler sistemine bağlı olarak ya biçimlendirici/geleneksel ya da gelişim odaklı/hümanist bir karakter taşıyabilir. (Cristea, 2016)

Yenilikçi faaliyet, aynı zamanda kişisel bir kategori olarak da değerlendirilir — bu, yaratıcı bir süreçtir ve yaratıcı faaliyetin sonucu olarak ortaya çıkar. Bu durum, ilgili bireylerin belirli bir hareket özgürlüğüne sahip olmalarını da içerir. Çağdaş pedagog, yalnızca bilgi aktarıcı bir figür değil, aynı zamanda metodolojik düşünme süreçlerine hakim, yaratıcı ve yenilikçi bir kişilik olarak tanımlanmalıdır (Соколов: 2015, s.39).

Pedagoğun yenilikçi faaliyetinin değeri, onun kendini ifade etme, yeteneklerini kullanma ve yaratıcı olma imkanıyla doğrudan ilişkilidir. Yenilikçi faaliyet süreci büyük ölçüde pedagoğun yenilikçi potansiyeline bağlıdır ve bu potansiyel aşağıdaki temel parametrelerle bağlantılıdır:

- Yeni fikir ve kavramlar üretme, bunları projelendirme ve uygulamaya yönelik modeller geliştirme yaratıcı becerisi;

- Hoşgörü, esneklik ve geniş düşünme perspektifi temelinde yeniliğe açık olma kişiliği;
- Kültürel-estetik gelişmişlik ve entelektüel donanım;
- Mesleki gelişime açıklık, faaliyetlerini sürekli olarak iyileştirmeye yönelik istek ve bunun için gerekli yöntem ve araçlara sahip olma;
- Gelişmiş yenilikçi bilinç: Yenilik ihtiyacının farkında olma;
- Yenilikçi davranış motivasyonu.

Yenilikçi pedagojik faaliyetin sonucu, eğitim kurumu ve genel olarak eğitim sistemindeki yapısal ve içeriksel değişimlerle belirlenir. Bu da yeni ve nitelikli pedagojik uygulamaların ortaya çıkmasına yol açar. Dolayısıyla yenilikçi pedagojik faaliyet, eğitim kurumlarının yenilenmesinin temeli, eğitim sistemlerinin gelişmesinin önemli bir faktörüdür (Хахомов, Кошман: 2014).

Yenilikçi eğitsel faaliyetlerin uygulanmasının başlıca sonuçları şunlardır:

- Gelişimin sürekliliğini ve iyi uygulamaların yaygınlaştırılmasını sağlayacak yenilikçi bir altyapının oluşturulması;
- Eğitim kurumunun eğitim hizmetleri pazarında lider bir konuma ulaşması;
- Eğitim kurumunun pozitif bir imajının oluşması.

Yenilikçi süreçler önündeki en büyük engeller ise şunlardır:

- Öğretmen camiasının belirli bir kesiminde var olan doğal tutuculuk;
- Geleneklere körü körüne bağlılık;
- Pedagojik yenilikleri destekleyecek mali kaynakların yetersizliği;
- Olumsuz sosyo-psikolojik koşullar.

Yeni veya geliştirilmiş biçimde eğitim sistemine dahil edilen yenilikler, yenilikçi pedagojik faaliyetin ürünleri olarak tüm eğitim sistemi üzerinde olumlu etkiler yaratmakta ve onun gelecekteki gelişim yönünü belirlemektedir. Yenilikçi pedagojik faaliyetin sonuçları sadece yeni türde kurumların oluşturulması ve işletilmesi, yani yapısal değişikliklerle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda niteliksel açıdan yeni kavramsal temellerin gerekçelendirilmesini ve geliştirilmesini de içermektedir.

Yenilikçi eğitim sisteminin amaçsal, içeriksel ve süreçsel özellikleri, öncelikle gelişmekte olan bireyin eğitim ihtiyaçlarını ön plana çıkaran hümanist temelli pedagojik fikirler ve teknolojiler doğrultusunda modellenmektedir.

Bununla birlikte, eğitim sisteminin yenilenmesine yönelik özel bir yaratıcı faaliyet türü olan yenilikçi pedagojik faaliyet, insanın yalnızca dış çevreye uyum sağlama çabasıyla değil, kişisel ve toplumsal ihtiyaçlarını ve ilgi alanlarını dönüştürme yönündeki etkinliğiyle ortaya çıkmaktadır.

Üretken faaliyet türlerinden biri olarak değerlendirilen yenilikçi pedagojik faaliyet, birçok zorunlu bileşeni kapsar ve bu bileşenler arasında yaratıcılık özel bir yere sahiptir. Yenilikçi süreçler ve pedagojik yenilik faaliyetleri yaratıcılık olmadan düşünülemez.

Pedagojik yaratıcılığın özü, sanat alanındaki gibi bir imajın ya da teknik alandaki gibi bir mekanizma veya yapının değil, doğrudan kişiliğin yaratılmasıdır. D. Petty'nin belirttiğine göre, “yaratıcı çalışma, her branştan öğretmen için üç temel nedenden dolayı önemlidir:

- Öğrencilerde yaratıcı düşünme ve problem çözme becerilerinin geliştirilmesi için;
- Motivasyonu artırmak için. Yaratıcılık, insanın yeni bir şey yaratma ve bunun karşılığında takdir edilme yönündeki derin ihtiyaçlarını tatmin eder;
- Öğrencilerde kendini ifade etme becerilerinin gelişmesi için” (Петти: 2010, s. 368–369).

Pedagojik süreç, öğretmen ile öğrencinin karşılıklı etkileşim içinde yürüttüğü bir ortak yaratım süreci (sosyo-yaratıcı süreç) olarak görülür. Bu süreçte birey pedagojik dönüşüm geçirir. Öğrenciler eğitim sürecinin aktif katılımcılarıdır ve öğretmen-öğrenci ilişkisi özne-özne temelli olup, pedagojik etkileşimin temelini oluşturur. Bu tür bir ortamda, “her öğrenci, değer verildiğini, kabul edildiğini ve çabasının adil şekilde takdir edildiğini hissetmelidir” (Петти: 2010, s. 104).

Yenilikçi pedagojik faaliyetin önemli bir bileşeni deneysel çalışmalardır. Bu deneyler, pedagojik süreç hakkında yeni bilgiler kazandırır ve uygulamalı düzeyde yeni fikir ve teknolojilerin etkinliğini doğrulama imkanı sağlar. Yenilikçi pedagojik deney, inovatif eğitimin temel unsurlarından biridir. Pedagojik faaliyet ne kadar çok yenilik içerirse, o kadar çok deneysel karakter kazanır ve o kadar çok yeniden üretim (reprodüksiyon) içerir.

Yenilikçi pedagojik deney, bir araştırma-yönelimli pedagojik faaliyet yöntemi olarak, içeriğin, biçimlerin ve yöntemlerin önemli ölçüde değiştirilmesini öngörür. Bu deneyin en temel hedefi, bireyde araştırmacı bir tutum geliştirmek ve bireyin topluma yaratıcı-araştırmacı bir ortam olarak bakmasını sağlayacak bir bilinç kazandırmaktır.

Yenilikçi bir eğitim yaklaşımı benimseyen didaktik kadrolar için pedagojik deneyimin incelenmesi büyük önem taşımaktadır. Çünkü bu deneyim, yenilikçi faaliyetin temel kaynaklarından biridir. Bu bağlamda özellikle ileri (öncü) ve yenilikçi pedagojik deneyim, yenilikçi uygulamaların özgün biçimlerini temsil etmektedir.

İleri pedagojik deneyimin başlıca kriterleri şunlardır:

- Güncellik: Deneyimin eğitim ve öğretimin temel problemleriyle örtüşmesi;
- Yenilikçilik: Teori ve pratikte yeni bilgi, biçim ve yöntemlerin varlığı;
- Sonuç odaklılık: Belirli bir deneyimin uygulanması sonucunda öğrencilerin gelişim düzeylerinde gözle görülür artış sağlanması;
- Süreklilik: Bu deneyimin öğretmenler tarafından uzun süreli olarak mesleki faaliyetlerinde kullanılması;
- Rasyonellik: Yüksek sonuçların daha az zaman, emek ve kaynakla elde edilmesi;
- Geleceğe açıklık: Bu deneyimin, başkaları tarafından yaratıcı şekilde örnek alınabilir nitelikte olması.

İleri pedagojik deneyim, yenilikçi deneyimle birçok ortak özellik taşısa da, bazı yönlerden ondan ayrılır. Yenilikçi pedagojik deneyim, radikal bir pedagojik fikirden doğan öğretim, eğitim ve örgütsel faaliyetlerin ürünüdür. Bu tür deneyim, pedagojik uygulamaların geliştirilmesini hedefleyen özgün fikirlerin yaratıcı bir şekilde hayata geçirilmesiyle oluşur. Amaç, eğitim sürecinin yaratıcı temeller üzerine yeniden yapılandırılmasıdır.

İnovatif eğitim sistemlerinin amaçsal, içeriksel ve süreçsel özellikleri, öncelikle insan merkezli, hümanist pedagojik fikirler ve teknolojiler doğrultusunda modellenir. Bu fikir ve teknolojiler, gelişmekte olan bireyin eğitim ihtiyaçlarının farkına varılmasını ve karşılanmasını hedefler.

Bu çerçevede pedagojik teknoloji, şu şekilde tanımlanmaktadır: “Öğretim sürecinin planlanması, örgütlenmesi ve yürütülmesine yönelik pedagojik faaliyetin bir modelidir. Bu model, öğrenme sürecine katılan tüm bireyler için uygun koşulların sağlanmasını garanti altına alır; aynı zamanda öğretmenler ve öğrenciler için, tüm öğrenme durumlarının planlanmasına dayanan bir faaliyet algoritması sunar” (Яниогло: 2012, s. 512).

Pedagojik teknolojinin içeriği, öğretimsel etki ve etkileşimin gerçekleştirilmesinde kullanılan pedagojik beceri ve yöntemlerin toplamından oluşur. Bu teknolojinin etkili şekilde hayata geçirilmesi ise iki temel koşula bağlıdır: pedagojik teknik ve öğretmenin psikolojik öz-düzenleme becerisi. Bu iki unsur, öğretmenin mesleki eğitim sürecinde şekillenir ve sürekli mesleki gelişim bağlamında daha da geliştirilir.

Sürekli mesleki gelişim, belirli bir uzmanlığa sahip öğretmenlerin mesleki yeterliliklerinin derinleştirilmesini sağlar. Bu, hem alan bilgisinin artırılması hem de alanla ilgili modern yöntemlerin, tekniklerin ve yaklaşımların öğrenilmesi yoluyla gerçekleşir. Günümüzde özellikle dijital teknolojiler alanında temel ve profesyonel yeterliliklerin geliştirilmesi ayrı bir önem taşımaktadır.

Bu bağlamda, Komrat Devlet Üniversitesi’nin de ortak olduğu Erasmus+ Capacity Building projesi 561820-EPP-1-2015-1-DE-EPPKA2-CBHE-JP – *“Creating Moldovan E-network for promoting e-teaching in the continuing professional education (TEACH ME)”* – güncel eğitim sisteminin modernizasyonu sürecinde didaktik personelin mesleki ve yenilikçi yetkinliklerini geliştirmeyi amaçlayan önemli bir projedir.

Proje, altı ülkeden çalışma gruplarının katılımıyla yürütülmektedir: Almanya – Fachhochschule des Mittelstands (FHM); Fransa – University of Nice Sophia Antipolis (UNS); Birleşik Krallık – Kingston University London; Litvanya – National Association of Distance Education (NADE); İspanya – World University Services of Mediterranean (WUSMED); Moldova üniversiteleri: Tiraspol Devlet Üniversitesi (Kişinev), A. Russo adına Bălți Devlet Üniversitesi, B.P. Hasdeu adına Cahul Devlet Üniversitesi, Moldova Teknik Üniversitesi, Tarım Devlet Üniversitesi, Sürekli Eğitim Enstitüsü.

Proje ortakları – Avrupa ve Moldova eğitim kurumlarından oluşan bu gruplar – şu ana proje hedeflerini gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır: modern bilişim teknolojilerinin öğretim nesnesi ve aracı olarak kullanılması; değerlendirme, test etme ve yaratıcı gelişim süreçlerinde yeni teknolojilerin entegrasyonu; inovatif pedagojik uygulamalar ve e-öğrenme konularında iki yeni dersin geliştirilmesi; mevcut derslerin yeniden yapılandırılması (redesigning); modern didaktik stratejilerin kullanımı ve geliştirilmesi.

SONUÇ

İnovatif mesleki faaliyet bağlamında pedagojik teknoloji, eğitim sürecinin tamamen yönetilebilir olmasını, birey gelişimi ve eğitimdeki gelecek değişimlerin öngörülmesini, kişiliğin gelişim yollarının belirlenmesini ve pedagojik sürecin tasarlanmasını içerir. Bu doğrultuda çağdaş pedagojik teknoloji, yalnızca planlanan sonuca götüren bir sürecin tanımı değil, aynı zamanda şu şekilde tanımlanabilir: “Öğretme–öğrenme–değerlendirme sürecinin tamamının planlanması, uygulanması ve değerlendirilmesinde kullanılan, insan kaynakları ile yenilikçi dijital kaynakları ve bunların etkileşimini dikkate alan sistemli ve sistematik bir yöntemdir. Amaç, eğitimde daha yüksek düzeyde etkililik ve verimliliktir.”

KAYNAKÇA

1. Cristea S. Educația. Concept și analiză. București: Didactica Publishing House. 2016, 118 p.
2. Петти Д. Современное обучение. Практическое руководство. М.: Ломоносовъ, 2010. 624 с.
3. Соколов Е.А. Инновационные модели профессиональной гуманистической подготовки в Вузе: Научно-практическое пособие для педагогических работников. М.: Вузовский учебник: ИНФРА – М, 2015. 192 с.
4. Хахомов С.А., Кошман М.Г. и др. Инновационная педагогика. Учебное пособие. Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2014. 222 с.
5. Яниогло М.А. Инновационный потенциал современных педагогических технологий. În: Materialele conferinţei internaţionale ştiinţifico-practice „Dezvoltarea inovaţională din Republica Moldova: problemele naţionale şi tendinţele globale”. Comrat: USC, 2013, p. 510-513.

GÖRSEL SANATLAR EĞİTİMİNDE EKOLOJİK SANAT YAKLAŞIMLARININ YERİ

THE PLACE OF ECOLOGICAL ART APPROACHES IN VISUAL ARTS EDUCATION

Aycel Derya TANAY ÖZTÜRK*
İsenbike Asena GÜLENSOY ŞEN**

ABSTRACT

In the 21st century, the growing environmental crises necessitate new sustainability-oriented approaches in education systems. Visual arts education is a significant tool not only for fostering aesthetic sensitivity but also for cultivating environmental awareness and a sense of social responsibility in individuals. This study examines the role of ecological art approaches in visual arts education. Findings obtained through literature review and document analysis highlight the pedagogical contributions, student outcomes, and practical limitations of ecological art. The results indicate that ecological art helps students establish creative relationships with nature, develop sensitivity toward environmental issues, and gain an interdisciplinary perspective. However, limitations such as teacher training, lack of materials, and curriculum integration exist in practice. The study emphasizes the need to integrate ecological art into visual arts education in a more systematic manner.

Keywords: Ecological art, visual arts education, sustainability, environmental awareness, interdisciplinary approach

GİRİŞ

21. yüzyılda çevresel krizlerin derinleşmesi, eğitim sistemlerinin sürdürülebilirlik odaklı yeniden yapılandırılmasını zorunlu hale getirmiştir. İklim değişikliği, ekosistem tahribatı, biyolojik çeşitliliğin azalması ve doğal kaynakların hızla tükenmesi, bireylerde çevresel farkındalık ve sorumluluk bilincinin geliştirilmesini bir eğitim politikası önceliği haline getirmiştir (Sterling, 2001). Bu bağlamda sanat eğitimi, yalnızca estetik bir deneyim kazandıran bir alan değil; aynı zamanda bireylerin çevreyle kurdukları ilişkileri sorgulamalarına, doğaya yönelik duyarlılık geliştirmelerine ve çevre sorunlarına yaratıcı çözümler üretmelerine imkan tanıyan güçlü bir pedagojik araçtır.

Görsel sanatlar eğitimi bu noktada özel bir önem taşımaktadır. Çünkü sanat eğitimi, öğrencilerin yalnızca estetik algılarını geliştirmekle kalmayıp, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve çevresel sorunlara duyarlı bireyler olarak yetişmelerine katkı sunmaktadır (Efland, 2002). MEB'in (2018) Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı'nda "çevre bilinci, geri dönüşüm, sürdürülebilirlik ve kültürel miras" temalarının yer alması, bu alanın eğitsel potansiyelini göstermektedir. Bu nedenle ekolojik sanat (eco-art) yaklaşımlarının sanat eğitimiyle bütünleşmesi, günümüz eğitim sisteminde önemli bir yenilikçi yaklaşım olarak değerlendirilmektedir.

Görsel sanatlar eğitimi, bireylerin duyusal, estetik ve yaratıcı yönlerini geliştirmesinin yanında, eleştirel düşünme, problem çözme ve toplumsal sorumluluk kazanımlarını da desteklemektedir (Özsoy, 2003). Özellikle çevre temalı sanatsal etkinlikler, öğrencilerin doğayı yalnızca gözlemlemelerini değil, aynı zamanda onunla yaratıcı bir ilişki kurmalarını sağlamaktadır. Öğrencilerin doğadan ilham alarak geliştirdiği sanat ürünleri, çevresel sorunlara dikkat çekmenin güçlü bir yolu haline gelmektedir.

Ekolojik sanat etkinlikleri, çocukların doğa ile kurdukları estetik bağın yanı sıra sorumluluk bilinci geliştirmelerinde de işlevsel bir araçtır. Sesigür ve Edeer'in (2021) doğal çevrede gerçekleştirdikleri uygulamalı çalışmada, 7–11 yaş arası öğrenciler doğal malzemelerle sanat üretimi yapmış; süreç boyunca gözlem, keşif ve yaratıcı ifade pratikleri aracılığıyla çevresel farkındalıklarını güçlendirmiştir. Bulgular, çocukların sanatsal üretim

* Öğr. Gör. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Ankara.
** Arş. Gör., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Ankara.

aracılığıyla yalnızca doğaya duyarlılık kazanmadıklarını, aynı zamanda çevreyi koruma yönünde davranışsal eğilim geliştirdiklerini de ortaya koymaktadır. Böylece ekolojik sanat, çevresel konulara yönelik empatiyi güçlendiren ve bireysel yaratıcılığı toplumsal sorumlulukla bütünleştiren bir pedagojik deneyim olarak öne çıkmaktadır.

Ekolojik sanat, doğayı bir tema olmaktan öte, yaratım sürecinin ortağı haline getirerek, görsel sanatlar eğitiminde deneyimsel bir öğrenme alanı yaratır. Öğrencilerin doğa gezilerinde topladıkları doğal malzemelerle yaptıkları kompozisyonlar, hem sanatsal üretim süreçlerini hem de ekolojik farkındalıklarını zenginleştirmektedir. Ayrıca geri dönüşüm malzemeleriyle yapılan çalışmalar, öğrencilerin sürdürülebilir yaşam kültürünü sanat yoluyla deneyimlemelerine katkı sağlamaktadır. Ekolojik sanat uygulamalarının eğitim ortamlarına dâhil edilmesi, öğrencilerin çevreye ilişkin kavrayışlarını derinleştirmekle birlikte, öğrenme sürecini estetik, deneyimsel ve eleştirel boyutlarla zenginleştirmektedir. Şeren ve Gül'ün (2022) karma yöntemle yürüttükleri araştırmada, öğretmen adaylarının 14 haftalık ekolojik sanat projelerine katılımları sonucunda çevresel sorunlara yönelik tutumlarında kayda değer bir dönüşüm gözlenmiştir. Çalışma, özellikle geri dönüşüm malzemeleriyle gerçekleştirilen sanatsal üretimlerin, öğrencilerde sürdürülebilirlik bilincini güçlendirdiğini ve çevresel sorumlulukları sanatsal ifade biçimleriyle birleştirme kapasitesini artırdığını ortaya koymaktadır. Bu sonuç, ekolojik sanatın yalnızca sanatsal becerilerin geliştirilmesine değil, aynı zamanda çevre etiği ve aktivizmin pedagojik bağlamda desteklenmesine de hizmet ettiğini göstermektedir. Ekolojik sanat, fen bilimleri, coğrafya, biyoloji gibi alanlarla bütünleşerek öğrencilerin hem sanatsal hem bilimsel bir bakış açısı kazanmalarını sağlar. Bu tür çalışmalar, STEAM yaklaşımı ile de uyumludur. Öğrencilerin atık malzemelerden ürettikleri sanat eserleri, hem yaratıcılık hem de çevre bilinci açısından çift yönlü bir öğrenme süreci sunmaktadır.

Disiplinlerarası bağlamda ele alındığında ekolojik sanat, yalnızca görsel sanatlar eğitiminin sınırlarını aşmakla kalmayıp, fen bilimleri ve sosyal bilimlerle kesişim alanları da yaratmaktadır. İpek Öner, Diker-Coşkun ve Bülbül'ün (2024) müfredat incelemesine göre, Türkiye'de ortaokul düzeyinde ekolojik temalar fen ve doğa bilimleri derslerinde daha görünürken, sanat derslerinde bu içeriklerin sınırlı kaldığı belirlenmiştir. Bulgular, ekolojik sanatın disiplinlerarası karakterinin programlara daha sistematik biçimde yansıtılması gerektiğini göstermektedir. Bu durum, ekolojik sanatın STEAM yaklaşımıyla bütünleşerek hem yaratıcı düşünme hem de ekolojik okuryazarlık becerilerini aynı potada eritebilecek güçlü bir eğitimsel potansiyel sunduğunu ortaya koymaktadır. Türkiye'de MEB'in görsel sanatlar programında doğa sevgisi, kültürel mirasın korunması ve geri dönüşüm bilinci gibi temalara yer verilmiş olsa da ekolojik sanat pedagojisi henüz sistematik bir şekilde entegre edilmemiştir. Ancak üniversiteler ve bazı belediyeler tarafından düzenlenen atölyeler, öğrencilerin geri dönüşüm malzemeleriyle sanat üretmeleri ve çevresel sergilere katılmaları için fırsatlar sunmaktadır.

1. YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın yöntemi literatür taraması ve doküman analizi üzerine kuruludur. Sanat eğitimi ve ekolojik sanat ilişkisini ele alan ulusal ve uluslararası akademik çalışmalar, Milli Eğitim Bakanlığı öğretim programları ve UNESCO gibi uluslararası kuruluşların eğitim raporları incelenmiştir. Kaynak seçiminde, ekolojik sanatın sanat eğitimi bağlamında nasıl konumlandığına odaklanan çalışmalar önceliklendirilmiştir. Elde edilen veriler, tematik içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiş ve üç ana tema belirlenmiştir: pedagojik katkılar, öğrenci kazanımları ve uygulama sınırlılıkları.

1.1. Ekolojik Sanatın Görsel Sanatlar Eğitimine Pedagojik Katkıları

Ekolojik sanat, sanat eğitiminin pedagojik işlevini dönüştüren güçlü bir araçtır. Yeşilyurt, Demir ve Kaplan'ın (2025) çalışması, çevre sanat eğitimi programlarına ekolojik bilinç kavramının sistematik biçimde entegre edilmesinin, öğrencilerde çevre sorunlarını yalnızca teorik bir bilgi alanı olarak değil, aynı zamanda sanatsal üretimin içeriği ve amacı

olarak algılamalarını sağladığını ortaya koymuştur. Bulgular, öğrencilerin ekolojik temalı üretimler sırasında sanatsal ifade biçimlerini bir tür çevresel aktivizme dönüştürdüklerini göstermektedir. Bu durum, sanat eğitiminin temel hedeflerinden olan estetik duyarlılığın, çevresel sorumluluk ve sürdürülebilir yaşam bilinciyle bütünleşmesini mümkün kılmaktadır. Benzer biçimde Nurke (2024), görsel sanatlar eğitiminin öğrencilerde "noosferik dünya görüşü" geliştirdiğini, yani insan–toplum–doğa ilişkilerini bütüncül biçimde yorumlama kapasitesi kazandırdığını vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, ekolojik sanatın pedagojik katkısını yalnızca çevresel farkındalığı artırmakla sınırlı görmeyip, aynı zamanda öğrencilerin etik, felsefi ve kültürel bakış açılarını da yeniden yapılandıran bir eğitimsel araç olduğunu göstermektedir. Böylece ekolojik sanat, görsel sanatlar eğitiminde disiplinler arası, dönüştürücü ve eleştirel pedagojilerin merkezine yerleşmektedir.

1.2. Öğrencilerde Çevresel Bilinç ve Yaratıcılık

Ekolojik sanat uygulamaları, öğrencilerin çevreyle kurdukları ilişkiyi yalnızca bilişsel değil, aynı zamanda duygusal ve yaratıcı boyutlarda da derinleştirmektedir. Sarıbaş, Kaya ve Polat'ın (2024) Türkiye'de yürüttükleri araştırma, ortaokul öğrencilerinin yer temelli sanat etkinlikleri aracılığıyla doğal ve kültürel çevreye yönelik daha güçlü bir aidiyet geliştirdiklerini ortaya koymuştur. Çalışmada, öğrencilerin çevreyle doğrudan temas kurarak gerçekleştirdikleri sanatsal üretimlerin, hem ekolojik farkındalıklarını hem de estetik ifade becerilerini anlamlı ölçüde artırdığı bulgulanmıştır. Yer temelli yaklaşım, çocukların yaşadıkları çevreyi yalnızca bir gözlem alanı değil, aynı zamanda sanatsal yaratıcılığın kaynağı olarak görmelerine imkân tanımıştır. Bu bağlamda, ekolojik sanat etkinlikleri öğrencilerin problem çözme, eleştirel düşünme ve empati becerilerini geliştiren bütüncül bir öğrenme ortamı sunmaktadır. Araştırma, sanat eğitiminin çevresel farkındalık geliştirmede geleneksel çevre derslerinden daha kalıcı ve deneyimsel bir katkı sağladığını göstermektedir. Dolayısıyla ekolojik sanat, öğrencilerin hem bireysel yaratıcılıklarını hem de toplumsal ve ekolojik sorumluluklarını güçlendiren ikili bir kazanım alanı oluşturmaktadır.

1.3. Program ve Uygulamalardaki Sınırlılıklar

Her ne kadar ekolojik sanatın pedagojik potansiyeli yüksek olsa da, uygulama sürecinde belirli sınırlılıklar dikkat çekmektedir. Tataroğlu'nun (2023) Türkiye'deki öğretmen yetiştirme programlarına ilişkin yaptığı inceleme, sanat ve tasarım içeriklerinin çoğunlukla teorik düzeyde kaldığını ve ekolojik perspektifle ilişkilendirilmediğini ortaya koymuştur. Bu durum, ekolojik sanat pedagojisinin sistematik bir şekilde müfredata entegre edilememesi nedeniyle öğretmen adaylarının çevresel sanat uygulamalarında yeterli deneyim kazanamamalarına yol açmaktadır. Çalışma ayrıca disiplinlerarası entegrasyonun zayıf kaldığını ve fen, sosyal bilimler ile sanat arasındaki bağların programlarda yeterince desteklenmediğini göstermektedir. Nurke'nin (2024) vurguladığı gibi, görsel sanatlar eğitimi öğrencilerin bütüncül bir dünya görüşü geliştirmesinde kritik bir rol üstlenmektedir; ancak bu potansiyelin hayata geçirilmesi, öğretmen eğitimi ve program geliştirme süreçlerinde daha kapsamlı bir yaklaşım gerektirmektedir. Dolayısıyla mevcut sınırlılıkların aşılması için müfredat politikalarının ekolojik sanat odaklı yeniden yapılandırılması, öğretmenlere yönelik hizmet içi eğitimlerin artırılması ve materyal desteğinin sağlanması büyük önem taşımaktadır.

2. BULGULAR

2.1. Ekolojik Sanatın Görsel Sanatlar Eğitimine Pedagojik Katkıları

Ekolojik sanat, öğrencilerin doğayla doğrudan temas kurmalarını sağlayarak öğrenme süreçlerini daha deneyimsel hale getirmektedir. Doğadan toplanan malzemelerle yapılan çalışmalar, öğrencilere çevreye duyarlı üretim biçimlerini öğretirken, estetik açıdan da yaratıcı bir bakış açısı kazandırmaktadır.

Sanat eğitimi, yalnızca estetik bir alan değil, aynı zamanda çevresel farkındalık ve sürdürülebilir davranışların geliştirilmesinde pedagojik bir araçtır. Finale'nin (2025) ilkokul

öğrencileriyle yürüttüğü deneysel araştırma, çevre temalı sanat etkinliklerinin öğrencilerin ekolojik farkındalık düzeylerinde ölçülebilir artış sağladığını ortaya koymuştur. Çalışmada özellikle geri dönüşüm malzemelerinin yaratıcı biçimlerde kullanılması, çocukların hem çevre sorunlarını öğrenmelerini hem de öğrenme sürecine daha aktif katılmalarını sağlamıştır. Bu bulgular, ekolojik sanat uygulamalarının öğretim süreçlerinde bilişsel öğrenmeyi desteklemenin ötesinde, öğrencilerin çevreye yönelik değer ve tutumlarını da dönüştürebildiğini göstermektedir (Finale, 2025).

2.2. Öğrencilerde Çevresel Bilinç ve Yaratıcılık

Çevre temalı sanat etkinlikleri, öğrencilerde hem ekolojik farkındalık hem de yaratıcılık gelişimini desteklemektedir (Inwood, 2008). Örneğin, geri dönüşüm malzemeleriyle yapılan heykeller veya iklim değişikliğine dikkat çeken afişler, öğrencilerin toplumsal sorunları sanat yoluyla ifade etmelerine olanak sağlamaktadır.

Ekolojik sanat etkinlikleri, öğrencilerin yaratıcılık becerilerini geliştirdiği kadar çevresel bilinçlerini de güçlendirmektedir. Çebi'nin (2024) Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencileriyle yürüttüğü çalışmada, atık tekstil malzemelerinin sanatsal üretimlerde kullanımı hem estetik ifade biçimlerini çeşitlendirmiş hem de öğrencilerin çevresel sorumluluk bilincini artırmıştır. Öğrenciler, atık materyallerle yaratıcı eserler ortaya koyarken, aynı zamanda geri dönüşüm ve sürdürülebilirlik konularında eleştirel düşünme geliştirmişlerdir. Bu tür uygulamalar, sanat eğitiminin öğrencilerin ekolojik sorunlara yönelik duyarlılıklarını güçlendirerek sanatı toplumsal bir sorumluluk alanına taşıyabileceğini göstermektedir (Çebi, 2024).

2.3. Program ve Uygulamalardaki Güçlü Yönler

Görsel sanatlar eğitiminin disiplinlerarası ve deneyimsel yapısı, ekolojik sanat için uygun bir zemin yaratmaktadır. Türkiye'de bazı okullarda ve belediye destekli atölyelerde çevre temalı projeler öğrencilerin dikkatini çekmektedir. Bu uygulamalar, öğrencilere hem çevresel hem sanatsal kazanımlar sağlamaktadır.

Sanat eğitiminin ekolojik boyutunu güçlendiren projeler bulunsa da, uygulama düzeyinde çeşitli sınırlılıklar dikkat çekmektedir. Hannigan'ın (2025) sanat-temelli çevre eğitimi yaklaşımlarına ilişkin derlemesi, çoğu ekolojik sanat projesinin süreklilik, materyal desteği ve öğretmen yeterliliği açısından sınırlı olduğunu vurgulamaktadır. Çalışmaya göre, bu projeler genellikle kısa süreli ve pilot uygulamalar olarak kalmakta, ulusal müfredat politikalarına kalıcı biçimde entegre edilememektedir. Bu durum, ekolojik sanatın eğitimde daha güçlü bir konum kazanabilmesi için program geliştirme, öğretmen eğitimi ve kurumsal destek mekanizmalarının güçlendirilmesi gerektiğini göstermektedir (Hannigan, 2025).

2.4. Karşılaşılan Sınırlılıklar

Ekolojik sanat pedagojisinin müfredata tam olarak entegre edilmemesi, öğretmenlerin materyal eksiklikleri ve pedagojik bilgi yetersizlikleri uygulamalarda sınırlılıklar yaratmaktadır. Bu nedenle ekolojik sanatın Türkiye'de daha sistemli bir şekilde öğretim süreçlerine entegre edilmesi gerekmektedir.

Ekolojik sanat pedagojisinin eğitim programlarına entegrasyonu, önemli fırsatlar sunmasına rağmen, uygulama düzeyinde çeşitli sınırlılıklarla karşılaşılmaktadır. Hannigan'ın (2025) sanat-temelli iklim değişikliği yaklaşımlarına ilişkin kapsamlı derlemesi, ekolojik sanat projelerinin çoğunun kısa süreli pilot uygulamalarla sınırlı kaldığını ve kalıcı müfredat politikalarına entegre edilmediğini göstermektedir. Çalışmada ayrıca, öğretmenlerin materyal eksiklikleri, yöntemsel bilgi yetersizlikleri ve kurumsal destek mekanizmalarının zayıflığı öne çıkan temel engeller arasında sayılmaktadır. Benzer biçimde Çebi'nin (2024) atık malzemelerle sanat üretimine ilişkin çalışmasında da öğrencilerin çevresel farkındalık düzeylerinin yükseldiği bulgulanmış olsa da, bu tür uygulamaların yalnızca belirli projelerle sınırlı kalması, daha geniş ölçekli ve sürdürülebilir programların gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, ekolojik sanat uygulamalarının sistematik biçimde öğretim programlarına yerleştirilmesi, öğretmen eğitiminin

güçlendirilmesi ve uygulamaların kurumsal düzeyde desteklenmesi büyük önem taşımaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, ekolojik sanatın görsel sanatlar eğitiminde çok yönlü bir pedagojik potansiyel taşıdığını göstermektedir. Türkiye'de yapılan araştırmalar, bu potansiyelin hem öğrencilerin çevresel farkındalıklarını geliştirdiğini hem de müfredat uygulamalarında bazı sınırlılıklarla karşılaştığını ortaya koymaktadır. Örneğin Sarıbaş ve Coşkun'un (2024) yer temelli sanat etkinlikleri üzerine yaptıkları araştırma, ortaokul öğrencilerinin çevreyle kurdukları ilişkinin güçlendiğini ve estetik üretimle birlikte çevresel sorumluluklarının da arttığını göstermektedir. Benzer şekilde Çebi'nin (2024) üniversite öğrencileriyle yürüttüğü çalışmada, atık malzemelerin sanatsal üretimlerde kullanımı hem yaratıcılığı hem de çevresel bilinç düzeyini artırmıştır. Bununla birlikte, İpek-Öner, Diker-Coşkun ve Bülbül'ün (2024) içerik analizi, müfredatlarda ekolojik temaların dersler arasında dengesiz dağıldığını ve özellikle sanat derslerinde bu konuların yüzeysel kaldığını ortaya koymuştur. Tataroğlu'nun (2023) çalışması da öğretmen yetiştirme programlarında sanat ve tasarım içeriklerinin kuramsal düzeyde sınırlı kaldığını, ekolojik sanat perspektifinin yeterince entegre edilmediğini göstermektedir.

Uluslararası bağlamda elde edilen bulgular da bu sonuçları destekler niteliktedir. Finale'nin (2025) ilkokul öğrencileriyle yürüttüğü deneysel araştırma, çevre temalı sanat etkinliklerinin öğrencilerin bilişsel bilgi kazanımının ötesinde, çevreye yönelik tutum ve davranışlarını da olumlu yönde dönüştürdüğünü ortaya koymuştur. Hannigan'ın (2025) sanat-temelli iklim eğitimi programlarını incelediği derleme ise, bu tür projelerin pedagojik açıdan etkili olmasına rağmen, çoğunlukla kısa süreli pilot çalışmalarla sınırlı kaldığını ve sürdürülebilirlik ile kurumsal destek açısından eksiklikler bulunduğunu vurgulamaktadır.

Bu sonuçlar ışığında öneriler şu şekilde özetlenebilir:

- Milli Eğitim Bakanlığı öğretim programlarında ekolojik sanat kavramı sistematik ve derinlemesine yer almalıdır.
- Görsel sanatlar öğretmenlerine yönelik ekolojik sanat pedagojisi temalı hizmet içi eğitimler geliştirilmelidir.
- Öğrencilerin doğa temelli projeler ve geri dönüşüm malzemeleriyle üretim yapmaları desteklenmeli, bu uygulamalar sadece projelerle sınırlı kalmamalı, kalıcı ders içeriğine dönüştürülmelidir.
- Belediyeler, STK'lar ve üniversiteler işbirliğiyle çevre temalı atölye çalışmaları ve sergiler düzenlenmeli, öğrencilerin ekolojik farkındalıklarını deneyimsel yollarla geliştirmeleri sağlanmalıdır.
- Program ve uygulama sınırlılıklarının aşılması için kurumsal destek mekanizmaları güçlendirilmeli, öğretmen yeterlilikleri artırılmalı ve uzun vadeli politika belgelerine ekolojik sanat perspektifi dahil edilmelidir.

KAYNAKÇA

Çebi, S. (2024). From waste to art: A study on student creativity and environmental awareness. Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/4186008

Efland, A. (2002). Art and cognition. Teachers College Press.

Finale, S. (2025). Can we raise the level of environmental awareness through art? Sustainability Education Research, 7(1), 53–72. https://ojs.wiserpub.com/index.php/SER/article/view/5368

Gablik, S. (1991). The reenchantment of art. Thames & Hudson.

Hannigan, S. (2025). Reimagining climate change futures: A review of arts-based approaches. Futures, 164, 103318.

Inwood, H. (2008). Mapping eco-art education. Canadian Review of Art Education, 35(1), 57–72.

Millî Eğitim Bakanlığı. (2018). Görsel sanatlar dersi öğretim programı. MEB Yayınları.

Nurke, M. (2024). The visual arts' role in the development of students' noospheric worldview. World Journal of Education, 14(2), 112–124. https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1430338.pdf

Öner, M., Diker Coşkun, Y., & Bülbül, İ. (2024). Growing green minds: Ecological awareness across disciplines in Turkey's middle school curriculum (Grades 6–8). Acta Didactica Napocensia, 17(2), 137–152. https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1464039.pdf

Özsoy, V. (2003). Sanat eğitimi kuramları. Gazi Kitabevi.

Öztürk, G., & Yıldız, H. (2020). [Kaynağın tam künyesi eklenecek].

Sarıbaş, S., Kaya, V., & Polat, S. (2024). Local environmental experiences of middle school students in art education in Turkey. Education 3-13, 52(3), 305–317. https://doi.org/10.1080/03004279.2022.2137377

Sesigür, A., & Edeer, Ş. (2021). Place-based visual arts education in natural environment. Pegem Journal of Education and Instruction, 11(1), 117–140. https://www.researchgate.net/publication/348858051

Sterling, S. (2001). Sustainable education: Re-visioning learning and change. Green Books.

Şeren, N., & Gül, S. (2022). An innovative and interdisciplinary perspective on environmental issues through ecological art projects: A mixed methods study. Romanian Review of Geographical Education, 11(1), 73–91. https://www.researchgate.net/publication/362645298

Tataroğlu, E. (2023). Art/design content in teacher training programs in Turkey: A discussion. Cogent Education, 10(1), 2222975. https://doi.org/10.1080/2331186X.2023.2222975

UNESCO. (2015). Education for sustainable development goals. UNESCO.

Yeşilyurt, E., Demir, A., & Kaplan, M. (2025). Integrating ecological consciousness into environmental art education. Sustainable Development, 33(2), 347–359. https://doi.org/10.1002/sd.3474

4. OTURUM (4. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Zoran MATEVSKI-PhD. Hacı ABDULLA

ROLE OF RELIGION IN 21st CENTURY BALKAN SOCIETIES

Zoran MATEVSKI*
Dushka MATEVSKA*

ABSTRACKT

Every religion, regardless of the content of its teachings, becomes completely identical to all other religions when it enters into the dangerous game of inciting, justifying, or serving politics. Moreover, religion can give an even more terrible and sinister stamp to political violence, intolerance, self-interest, cruelty, and conflicts if it begins to be permeated by the spirit of perverse religious persistence and sick fanaticism. In this case, we are dealing with a meeting of perverted politics and false religion. Political and military leaders, driven by extra-religious motives, adapt original religious teachings for the purposes of manipulation for nationalist and war purposes. The paradox of the connection between religion and nationality arises from the fact that religion is linked to a universal heavenly community, while the nation is identified as an earthly community, so religion in itself cannot be a support for national differentiation. In political violence, intolerance and cruelty, religions give conflicts an even more terrible and sinister stamp, while all religions are similar. Therefore, every religion is facing a dramatic test of its credibility. Religions are expected to answer for what they have done for peace, forgiveness, coexistence, tolerance and understanding, how much they have helped the lonely, the sick and the rejected, whether they have raised their voices in favor of the poor, the exploited and the disenfranchised. Politics has often used religion to increase its effectiveness in secular conflicts. However, religion cannot be excluded from politics, and where this has been attempted, totalitarian regimes have emerged that have replaced religion with surrogate secular ideologies. While millions of people have lost their lives over the centuries because of the “wrong” religion, they have suffered equally, if not more, because of the “wrong” secular ideology.

INTRODUCTION

Religious exclusivism, or exclusivity, is the doctrine or belief that only one particular religion or belief system is true. This is in contrast to religious pluralism, which believes that all religions provide valid responses to the existence of God. A number of Christian denominations assert that they alone represent the one true church – the church to which Jesus gave his authority in the Great Commission. The Catholic Church, the Eastern Orthodox Church, the Oriental Orthodox communion and the Assyrian Church of the East each understand themselves as the one and only original church. Muslims believe that Islam is the original and primordial faith, or fitrah, that was revealed by Muhammad. Muslims maintain that previous messages and revelations have been partially changed or corrupted over time and consider the Quran to be the unaltered and the final revelation from Allah. Religious concepts and practices include the five pillars of Islam, which are basic concepts and obligatory acts of worship, and following Islamic law, which touches on virtually every aspect of life and society, encompassing everything from banking and welfare, to warfare and the environment. Although most Jews are pluralist or inclusivity some Jews believe that the God of Abraham is the one true God. The Jews believe the God of Abraham entered into a covenant with the ancient Israelites, marking them as his Chosen People, giving them a mission to spread the concept of monotheism. Jews do not consider their closeness to be a mark of superiority to other nations, but a responsibility to be an example of behavior for other nations to emulate. Buddhist religious exclusivism may be seen in the implication that those who do not accept the teachings of the Buddha, such as the Eightfold Path, are destined to repeat the cycle of suffering through endless reincarnations; while those who

* Professor, PhD, Ss. Ciryl and Methodius University in Skopje, Faculty of Philosophy, North Macedonia
* Professor, PhD, Ss. Ciryl and Methodius University in Skopje, Faculty of Pedagogy, North Macedonia

practice the true way can reach enlightenment. Neo-Buddhist groups sometimes consider their tradition the true path to enlightenment and engage in strong evangelical efforts to influence those they consider to be in darkness. Several sects associated with Nichiren Buddhism may be included in this category. However, many followers of Eastern religions are not exclusivist. For example, there are millions of Buddhists who would also consider them to follow Confucianism or Taoism (Soper and Fetzer, 2018).

Exclusivism and religious pluralism are two opposing ways of looking at world religions in relation to one's own faith. Most people in the world probably take an exclusivist position: they believe that their religion, and only theirs, is completely true. Most believe that their God communicated universal truths by special revelation given to their spiritual ancestors or patriarchs. This knowledge has been passed on to present-day humanity, often in the form of religious texts. People hold tenaciously to their particular faith, believing it to be God's revealed wish for all humanity. They view the Gods of other religions as false. Some may even view other faith groups or denominations within their own religion to be false. Exclusivism, the belief that one's religion is true and that all others are false, can develop into hatred of other faith groups and their members. Religious exclusivism is often a major cause of much of the world's civil unrest, civil wars, mass crimes against humanity and genocide (Kester, 2022).

If we wish to define religious exclusivity according to the example of Christianity, we can do it in this way. Christianity is a religion, which excludes when it calls for its believers to dedicate all of their lives towards God, and not to the polytheistic gods. On the other hand, Christianity does not exclude when it urges its followers that if they cannot accept the God of their neighbors, then they should accept their neighbors. If they cannot accept their faith, they can accept that they are faithful. However, religious institutions frequently endeavor to exclude other believers from Earth and Heaven, because they are different from them. They have distorted history for this purpose. Their ideas are clear: we have an exclusive historical right to a certain religion, which is unavailable to you. For example, Jews on the foundations of Abraham, Isaac, Moses, Jacob and David were the blessed nation of God, who were supposed to spread the truth of the one God (Jehovah), but instead of using this blessing and spread the truth to all peoples of the world, as time passed, they made an unbreakable wall between them and other peoples. They simply told the neighboring people: I am sorry, but we are the historical descendants of Abraham, Moses and David, and as such, our God is not your God (Матевска, 2021).

1. RELIGIOUS NATIONALISM AND RELIGIOS FUNDAMENTALISM

Against liberal and Marxist expectation, ethnic nationalism is increasing. Ethnicity as such is not necessarily bad and may meet human needs for recognition in an increasingly impersonal global society. However, the desire for separate and exclusive nationhood for ethnic groups such as we are seeing in Second Yugoslavia is divisive and damaging whether religion plays an important role in maximizing or minimizing ethnic exclusiveness. It notes that in fact religious and ethnic conflicts are closely linked in many places. There the collapse of a previous ideology, the threatened failure to hold together a society of different ethnic groups, and the strong religious beliefs of ordinary people, Yugoslavia is a particularly shocking example of ethnic separation. It is unlikely that the ethnic conflict in Bosnia and Herzegovina will become as explicitly a religious conflict. But concepts of exclusive salvation and religious rivalry in Yugoslavia are mirrored in many right-wing groups in South Africa. These groups are therefore likely to be as non-amenable to rational, political or economic considerations as the Serbs, Croats or Bosnians (Ramet, 2008).

In modern societies there is a new phenomenon called religious nationalism. It is a substitute for (post) ethnic nationalism. It occurs at a time when believers and religious organizations are not satisfied or disappointed with secular or secular nationalism. The nation is the only legitimate foundation of the modern state. The little unity that has remained in modern societies is a nation-state that finds its own rituals and values in nationalism. Religious nationalism is a particular social phenomenon that requires an institutional

approach to better represent and affirm collectivisms (Omer and Springs, 2013).

According to this, religion is the basis of national collectively and the source of its values and ultimate social goals. Religious nationalism is a form of politicized religion, in which politics is a religious obligation. In its work, it is very similar to religious fundamentalism, as it offers a concept for the radical change of social, cultural, political and economic relations in modern societies. But there is also a qualitative difference between religious fundamentalism and religious nationalism. Fundamentalist movements according to their doctrine are universal and apply to all individual believers who belong to a particular religion regardless of their place of residence and activity, ethnicity and citizenship. In contrast, religious nationalists are speculative and their doctrine refers to a specific ethnic group. They have a dual exclusivity. For one thing, they have an extremely negative approach to members of other religious and ethnic groups. Second, they exclude all those who profess to be atheists, agnostics, and unbelievers (Bogomilova, 2015).

Religious nationalism today calls for the right to govern politics, as it is one of the important factors for the creation of ethno-national policies in certain countries. It is in the function of manipulating the historical past, in the function of daily political events. During the 2001 conflict, both the MOC-OA and the IFC were politicized. God occupies the inferior world. It does not interfere with the political problems of the people. That is why religion should never be confused with politics. Religion is a community of people with God and the state is a community of people between them. Because of their political engagement on a religious basis, religious fundamentalism and religious nationalism have become political ideologies. Individuals and groups can reach out to religion to provide a unique but endangered sense of identity. But at the same time, they can also abuse religion to assert the superiority of the individual or social group over the "others." Global society is a threat to them. Religion contributes to both social conflict and cohesion. In many respects, the aspect of conflict is merely the obverse of social cohesion. Some conflict is an integral part of what holds groups together. A tendency in our society to think of conflict, in the abstract, as “bad”; cohesion, in the abstract, seems „good”. Yet when we examine some concrete instances of cohesion and conflict, we see that we evaluate the content, not the process, as good or bad (Maltby, 2025).

That is why the crisis of identity makes religious fundamentalism the most current and most controversial ideology of modern times. The claim of Universalist religions that the world was created by one God does not lead us to the conclusion that religion is one of the most significant driving forces of globalization. Christianity and Islam have proven to be the most effective globalizing forces, especially because of their mission. It is most explicitly expressed in Islam. The secular purpose of Islam is to establish a community of believers in which the practices set forth in the Quran will be followed consistently and engaged in a militant version of the Holy War against infidels. It is believed that the demographic growth of Muslims is already saying that Islam could be a religion of globalization. Yet fundamentalism is only an answer to the challenge of globalization (Herriot, 2009).

From here, the question arises where the relevance of religious fundamentalism originates and what does its revitalization mean at the beginning of the 21st century? We could give two contrasting explanations to this question. From the first point of view, fundamentalism is an essential deviation, a symptom of the adjustment that societies take when they are accustomed to modern, secularized culture. Proponents of the second view hold that fundamentalism is of lasting importance and are convinced that it is a consequence of the failure of secularism to satisfy the constant human desire for spiritual values and spiritual truth. Although Shiite fundamentalism in Iran has produced the most fervent commitment, yet Islam in general is a means of expressing anti-Western aspirations by creating antipathy primarily to globalization as a world process. This was quite evident in the Taliban regime in Afghanistan and jihadist groups (such as al-Qaeda) for whom the spiritual quest for religious foundations and traditions has become synonymous with militant politics and armed struggle. There are several important factors for the spread of religious fundamentalism in the global age. First of all, it is the crisis of secularization and de-

secularization of the world in Berger's sense.

Nevertheless, as we have previously pointed out, globalization is the most important factor for the re-actualization of religious fundamentalism. This is especially true in parts of the world where people's ethnic and religious identity is threatened and constantly challenged. One of the essential features of fundamentalism is its opposition to the modern world. The crucial question now arises: what are the reasons for religious fundamentalism, which is basically a positive political ideology, to turn into a negative phenomenon that relies on aggression in pursuit of its goals? As an example, reflecting the uncertainties following 1989can is discovered in the Balkans where, in the tragic events of the 1990s, newly acquired and fragile nationalities sought in a variety of ways to bolster their positions with appeals for religious justification. On such action, ethnic cleansing or the purification of territory is an obvious consequence of such policies. Once again it fits the analysis of fundamentalism already offered, manifesting in particular the desire for clear-cut solutions, in this case for unambiguous boundaries, territorial or otherwise (Vekovic and Jevtic, 2024 (A)).

When religious exclusivity reaches its highest momentum and when relations between different religious groups reach a boiling point, then we can talk about religious wars. This also happened in the territories of former Yugoslavia where Muslims, Orthodox Christians and Catholic Christians clashed with each other. Whereas religious wars have been fought largely by religious wars in the past, this type of conflict is now fought primarily for national, political, ideological, state, or business reasons. In contemporary conflicts, religions often play an important role, especially when it comes to states or groups that differ in their ethnic and religious, cultural and even civilization differences. There are three major processes happening globally today. First, it is the strengthening of fundamentalist tendencies in major world religions. Second: the essential role of the Christian Churches in radical change in certain European countries, primarily in Poland and Ukraine. Third: strengthening the ecumenical processes. This has consequently increased the role of religion in resolving conflicts and building peace. But this positive role of Religious Organizations can most often be felt when it comes to individual forms of aggression and violence. When it comes to conflicts of a mass nature or wars between states, then it is usually the religious organizations that unfortunately stand by (Vekovic and Jevtic, 2024 (B)).

2. RELIGIOUS EXCLUSIVISM IN R. NORT MACEDONIA

A key parameter by which the intensity of religious exclusivity in the Republic of North Macedonia can be measured is the religious communities and religious groups. The biggest influence in modern Macedonian society is on the Macedonian Orthodox Church - Ohrid Archbishopric (MOC-OA) and the Islamic Faith Community (IFC). What is the relationship between the religious and political elite in the state? Religious communities can practice religion in various ways, from preaching religious tolerance and religious dialogue to non-acceptance of one another and inciting hate speech. Religious exclusivity is often used as a means of attaining certain church interests and as a means of manipulating the religious feelings of believers in the state. Contemporary Macedonian society is beset with social-political and ethnic-religious crises and conflicts. The most common and most difficult issue to resolve after the 2001 conflict is how to improve relations between different ethnic and religious groups. The role of religion and religious organizations in addressing this issue is enormous. Religion is a lifestyle and religious values shape the personalities of citizens as they are. But often, as elsewhere in the world, religion and religious sentiment are abused to make it easier for people to reach and manipulate them for the sake of achieving political, economic, ethnic, and other goals. For ISIL, for example, religion is a major discourse in the pursuit of their interests in power and money.

The 2001 conflict ended without a winner, and the Ohrid Framework Agreement does not offer definitive and once and for all closed issues. That is why everything that is politically different is brought about in a religious context. Most of the political and religious

elite do this wisely because they obviously fit into a divided Macedonian society on all grounds. Religion in itself is not a problem, because historically, religious diversity in Macedonia has been respected. The problem comes from political and religious centers of power. In the foreseeable future, no dramatic change is expected either in the direction of modernization of religious organizations or in the direction of substantial democratization of the political parties in North Macedonia. Especially considering that patriarchy is still a dominant ideology in Macedonian society. That is why in the statements of religious leaders we rarely find statements that speak of respect for all human rights (including religious), and reactions to cases where they are not respected or severely violated. Such messages can have a profound impact on believers in building community and eliminating discrimination and exclusivity.

They rightly criticize the views of the IFC, especially its head, but show no willingness to criticize the actions of Orthodox Christians leading to Christian nationalism and fundamentalism. The two largest religious organizations in the country have no readiness for religious dialogue and cooperation. It should be very interesting to point out the role of the MOC-OA and IFC during the conflict in R. of Macedonia in the year of 2001. It is undisputable that both the religious and the political circles do not have enough courage for a thorough analysis of the causes, motivations and the consequences of that conflict. This can be done only by the scientific circles. The scientific analyses show that the 2001-year conflict does not have typical characteristics of a religious conflict. As in many other cases and circumstances the religious feelings were abused for political goals. The future analyses will show whether, at what extant and in what way the religious feelings of the citizens of both the Christian and Islamic religion have been abused.

In this context, it will be interesting to answer the question whether MOC-OA and IFC by means of their practical actions do settle down or, on the contrary, they stir the ethnic issues and misunderstandings even more. Since they are separated from the government, they cannot be direct culprits for all of the interethnic problems in R. of Macedonia. The Government and the political parties that act in it are responsible for these issues. If it had been a matter of the structures of both the MOC-OA and IFC, then there would not have been ethnic conflicts in R. of Macedonia. These conflicts are present, because the religious communities have never been consulted. However, this does not make them free from any responsibility: if not for what they have said then, at least, for the things that they have never mentioned, but which they should have. One can get an impression that the largest religious organizations in R. of Macedonia do not have enough strength to begin to talk on their own religious language, but rather at the given socio-political moment they use the collective language of their own environment where the ethnocentrism becomes an ideology of the new time. Although the conflict in 2001 was not as intense as the conflict in Bosnia and Herzegovina, the religious elite of the MOC-OA and the IFC did not show any readiness for religious dialogue and cooperation in the post-conflict period in R. of North Macedonia. In contrast, the religious organizations in Bosnia and Herzegovina in the last few years have been intensively cooperating and fighting together against religious and ethnic intolerance in a state that is maximally divided on all socio-political and cultural grounds (Matevski, 2024 (A)).

Now the question is why this is so. In order to give a deeper assessment of the practical operation of the MOC-OA, the position of the Orthodox ecumenical authority on this issue should be taken into consideration. Because the Synod of the MOC-OA does not act in isolation, it is in collusion with other Orthodox churches and in particular with the Ecumenical Patriarchate, the Russian Orthodox Church, and even the Greek Orthodox Church (because most of the Macedonian bishops were ordained to Mount Athos). In the name of Orthodoxy, the MOC-OA takes into account the view that military conflicts are a bad phenomenon to be condemned for violating God's Commandments. However, the Church is aware that in the present circumstances violence cannot be avoided in certain situations. That is why violence is endorsed in such situations. We can therefore conclude that the processes of secularization and DE secularization in North Macedonia are between

Nietzsche's „God is dead" and Dostoyevsky's „If there is no God, then everything is permissible" (Манасиевски, 2016).

CONCLUSION

Today, religion often feeds nationalism or nationalist aspirations. Occasionally it is captured by them. Ethnic conflict in the former Yugoslavia, for example, is organized more along religious than along other lines. This is not because the Serbs, Croats, and Bosnians are particularly religious people, but because their formal religious allegiances have become the only salient division between them. Serbian identity is historically tied to Eastern Orthodoxy, Croatian identity to Roman Catholicism, and Bosnians identity to Islam. The 2001 conflict in Macedonia had similar characteristics. According to the influence of internal and external factor, Macedonian and Albanian ethnic collectivizes are developing as independent and clearly distinct communities, which stress their difference of positions with the growing clarity. With unnoticeable intensity, the religious collectivizes practice mutual exclusion, closure, self-sufficiency, ignorance and indifference to other confessions, which necessarily leads to further disintegration of the confessional community, which does not open possibilities to overcome opposition between them, but instead contributes to growing radicalization.

Islam and Christianity are part of the Eastern faiths, but they do not exclude each other. Judaism, Christianity and Islam use different names for same God. Probably, that is because they want to show and prove their difference. But also, they allow young believers of different religious to pray and confess in the same Holy Temple. Unbelievably, problems appear when internal misunderstandings and conflicts occur inside these religious and ethnic communities. Due to economic, political, social and cultural reasons, problems and difficulties that cannot be solved inside the community do appear. In that moment as a kind of rule, they seek for the scapegoat. Who would that be? Certainly, in these cases, they are searching for the victim in someone from the members of an ethnic community that is near them. In that way real reasons for social crises are successfully hidden and also dislocates the attention of its members who are really guilty and should be expelled and punished. Therefore, highly accepted maxim is the one that says that one, who cannot converse, humanly with the believer of its own religion, would be even less able to do it with the member of another faith (Matevski, 2024 (B)).

The Orthodox Church and the Orthodox state act according to an agreement, they disillusion any danger that might endanger the world order that was granted by God, no matter if this danger comes from internal or external emperor's enemies or from the blasting effects of the church heresy. This union between the saint and the worldliness has been established in order to retain the social order. However, in the modern states, besides the dominant religion i.e. religion of the majority, there are also other religions of the minor ethnic groups. Therefore, mutual perseverance and tolerance are extremely important. It enables them to exist one by another, maintaining their mutual balance and limiting them.

While on the level of religion there are some common traits and similar scale of values in terms of human life (peace among people, respect for family and property) based on which rules can be established for coexistence of people with different religious affiliation (if they stick to the teachings of their faith), on the level of religious organizations that follow the logic of their interests we can easily observe sources of conflicts. Religious organizations have their own worldly interests and pursuit of power, especially in relation to other groups or religions. Following these interests and goals, they estimate the position of their group over the others. Based on the estimates and the interest of preserving the identity and the participation in the power, sometimes religious teachings and often sermons and actions of priests encourage and incite aggression and conflicts over secular interests. Therefore, the two largest religious organizations in North Macedonia, MPC-OA and IFC should strive for true original religion and religiosity and prevent its ideologization and interference with earthly interests. It should be insisted especially on those features of religion that are positively correlated with the principles of tolerance, pluralism and

interculturalism. But also in their sermons, they should especially strive to highlight the ethical principles and fundamental values of religions in the name of which they act, and that would reduce deviant actions in the contemporary Macedonian society.

In a multi-religious and multi-ethnic society such as North Macedonia, which is still in the process of building trust between the Albanian and Macedonian ethnicity after the 2001 conflict, it is very important the heads of the major religious communities to be careful and moderate in the statements they give to the media and the sermons for their believers, especially if those statements concern the religious “other”. Dogmatic intolerance is transmitted also as intolerance among believers regarding the religious “other”. For the development of religious and ethnic tolerance in ethnically and religiously heterogeneous societies, the proper representation of the tradition of others, inside of “our” religious and ethnic community, is especially important. In such a representation the decrease of significance or denigration of religious and cultural traditions of others should be completely avoided. To be tolerant of other cultures means to be civilized. The attitude towards the different is important for coexistence. We should learn to have a dialog, to collaborate and learn from those who are different from us.

REFERENCES

Bogomilova, Nonka. 2015. Religion in a Secular Context: Balkan Projections. Sofia: Paradigma

Herriot Peter. 2009. Religious Fundamentalism (Global, Local and Personal). UK: Routledge

Kester, Gerard. 2022. The New Europeans: A Roadmap for Mutual Integration and Democratic Ownership (Europe des cultures / Europe of cultures). P.I.E-Peter Lang S.A.

Maltby, Paul. 2025. Christian Fundamentalism and the Culture of Disenchantment. USA: University of Virginia Press

Манасиевски, Александар. 2016. Религиски фундаментализам и толеранција. Скопје: Фокус Ин

Матевска, Душка .2021. Религиски системи. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Matevski, Zoran (Editor) .2021. The Role of Religion in Peace and conflict. UK: Cambridge Scholars Publishing

Matevski, Zoran (Editor) .2023. Religious Particularism VS. Religious Universalism. UK: Ethics International Press Ltd

Matevski, Zoran (Editor).2024. Religious Conflicts in the World: Causes and Possible Solutions. Skopje: Faculty of Philosophy at Ss Cyril and Methodius University in Skopje (A)

Matevski, Zoran (Editor). 2024. Religion and politics: is secularization a myth or reality? Skopje: Faculty of Philosophy at Ss Cyril and Methodius University in Skopje (B)

Omer, Atalia and Springs Jason. 2013. Religious Nationalism: A Reference Handbook (Contemporary World Issues). New York: ABC-CLIO

Soper, Christopher and Fetzer, Joel. 2018. Religion and Nationalism in Global Perspective. UK: Cambridge University Press

Ramet, Sabrina. 2008. Serbia, Croatia, and Slovenia at Peace and at War: Selected Writings, 1983—2007. Berlin & Münster: Lit Verlag

Vekovic, Marko and Jevtic Miroljub (Editors). 2024. When Politics Meets Religion. UK: Routledge (A)

Vekovic, Marko and Jevtic Miroljub (Editors). 2024. When Politics Meets Religion: Navigating Old Challenges and New Perspectives. UK: Routledge (B)

1947 ÖNCESİ URDU ŞİİRİNDE MİZAH

HUMOR IN URDU POETRY BEFORE 1947

Hakan KUYUMCU*
Melda Yonca ÖZDEMİR**

ABSTRACT

The development of humorous elements in Urdu literature has been a subject of interest to scholars. The influence of British rule in the subcontinent, as well as translation activities initiated by educational institutions such as Fort William College and Delhi College, have been identified as significant factors in the acceleration of the development of Urdu language and humour. Concurrently, movements such as the Aligarh movement have been noted for their role in promoting Westernisation in society. During this period, humour was also employed as a medium for criticising the British colonialist mentality through magazines and newspapers that rejected Western culture. Consequently, humour attained a broad audience through publications in poetry and prose. Mir Jafar Zatalli is regarded as the first humourist of Urdu literature, with his social and political criticism being a significant contribution to the genre. The art of Iham, which is synonymous with the art of Tevriye in Turkish and Persian and signifies 'the use of a word with double meaning, allusion, word play', has contributed to the development of humour in Urdu poetry. In a similar manner, the Rihti style, which was employed by male poets who utilised feminine vocabulary, also incorporates elements of humour. The poetic riddles of the Turkish poet Amir Husrav and the poems of Kabir Das also demonstrate that Urdu humour has evolved on the basis of multilingualism and cultural diversity. Humour is not merely a literary genre; it is also characterised by historical, social, cultural and political elements. The present study employs a qualitative research method, underpinned by textual analysis, to examine the role and evolution of humour in Urdu poetry during the period preceding the partition of India in 1947.

GİRİŞ

Müslüman Hint tarihi, insanlığa acı duygusunu işleyen hüsranlarla dolu olaylarla karşı karşıya kalmıştır. Bölünme öncesi ülkede hüküm sürmüş İngiliz yönetimi, Hindistan topraklarına kasıtlı batılı uyarlamaları ile topluma düzeltilmesi mümkün olmayan derin izler bırakmıştır. Bunun yansımalarını o dönemin Urdu Edebiyatında görmekteyiz. Özellikle nesir türünde mizah ve eleştiri içeren eserler de İngiliz yönetimindeki Hindistan'ın son dönemine (1857-1947) yaklaştıkça üretilmeye başlandı. Ancak bölünme dönemine gelene dek mizahi şiir tarzı saraylarda, günlük yaşamda, insana ait; romantik, gülünç, övgü ve yergi gibi olguları işledi. Urdu dili Edebiyatında nesrin başlangıcının günümüze yakın tarihli olması mizahi noktada geç kalmışlığı da açıklar. Hindistan'da görev yapan İngilizler için kurulan *Fort William Koleji* ve *Delhi Koleji* gibi eğitim kurumlarında başlanan çeviri çalışmaları ile Urdu dilinin modernleşme süreci başladı (Kuyumcu, 2006, s. 137). Bu eğitim kurumlarından çıkan yayınlar aracılığıyla, Hindistan toplumu çeşitli batılı akımlarla ve felsefelerle tanıştı. Bu noktada, İngiliz hakimiyeti boyunca Hint toplumuna yapılan yaptırım ve ayrıştırılmaya karşın; Hint milletine toplumca batılılaşmayı öneren, dünyanın nabzını ve güncel normlarını takip etmeyi tavsiye eden *Aligarh* hareketi gibi akımların da şekillenmesi sağlanmıştır. *Aligarh* hareketi ayrıca Urdu nesrinin ilerlemesinde önemli bir yere sahiptir (Kuyumcu, 2006, s. 138). Ancak İngilizlerin işgalci varlığına boyun eğmeyen; Batı (İngiliz) dilini, kültürünü, dinini reddeden ve ülkesinde batılı oluşuma yer vermek istemeyen yazarlar ve şairler de oluştu. Bu yazarların yaptığı kinayeye, mizaha, eleştirilere dergi ve gazetelerde yer verildi. Böylece Urdu Edebiyatı mizahi şiiri ve nesri, batılılaşma karşıtı olan görüşlere sayfalarında yer veren haftalık, aylık düzenli yayınlanan dergi ve gazetelerle yayınlanmaya başlamıştır.

* Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Urdu Dili ve Edebiyatı Bölümü,
** Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Urdu Dili ve Edebiyatı Bölümü,

1. URDU ŞİİRİNDE MİZAHIN BAŞLANGICI VE GELİŞİMİ

Urdu Edebiyatı tarihine baktığımızda, Urdu Edebiyatının sözlü ve yazılı şiirlerle ortaya çıktığını, gelişme süresince de yine şiir üzerinde ilerlediğini görülmektedir. Haliyle Urdu Edebiyatında mizah da şiirle başlamıştır (Şahbaz, 2023, s. 2) Urdu dilinde şiir yazan şairler arasından mizahi eserler kaleme alınmaya başlanmıştır. Bu şairler arasında gülmece şiir yazan ilk kişinin Mir Cafar Zatalli (1658-1713) olduğuna kanaat getirilse de Amir Husrav'in bilmecelerinin şiirselliği, Urdu gülmece Edebiyatında bahsi geçen ilk kişinin Amir Husrav olmasını sağlamıştır. Zatalli'den sonra sözlerinde açıkça mizah gözlemlenen kişi Mirza Muhammed Rafi Savda'dır. Savda'nın mizah anlayışı genel olarak zengin zümreyle alay etmiş, sınıflar arası uygulanan muamelelere işaret etmiştir.

Savda'nın döneminin ardından Nazir Akbarabadi iyi bir eleştiri şairi olarak karşımıza çıkmıştır. Nazir'den bahsetmek önemlidir ancak Nazir'in eserlerindeki hicivlerde güldürme amacı görülmediğinden, adını yalnızca bu bölümde zikretmekle sınırlı kaldık. Nazir Akbarabadi'nin çağdaşı olan Mirza Asadullah Han Galib mizahçı olarak değerlendirilmemiştir, ancak Galib'in şiirlerinde ve nispeten mektuplarında mizah esintileri görülmüştür. Kendi kusurlarıyla barışık ve okuyucuyu güldürme amacıyla kaleme aldığı eserleri onun adını zikretmemizi gerekli kılmaktadır.

18. yüzyılda Hindistan alt kıtasında gelişen siyasi ve toplumsal değişiklikler Urdu Edebiyatında mizahi şiirler üzerinde etkisini göstermiştir. Hem Urdu Edebiyatında mizah açısından hem de Hindistan coğrafyasında radara alınan yeni Edebi ve siyasi hareketler açısından bu dönem, yeniliklerin ve alışılmamış fikirlerin dönemidir. Modernleşme sürecine giden bu zamanda, geride kalan dönemlere özlem de vardır, eskiden kurtulmanın manifestosu da vardır. Şiirdeki mizah açısından bu dönem yeni bir çağın başlangıcıdır, 19. ve 20. yüzyılın mizahi konularını belirler. Yaklaşık iki yüzyıllık bu süreçte şairler, dünya genelinde yankı bulan milliyetçilik ve bürokrasi temalarına daha evrensel açıdan baktılar. İngiliz hakimiyetindeki Hint alt kıtasında eğitim, yönetim, inanç, kültür, dil gibi alanlarda yaşanan çarpıklıkları mizahi şekilde ele alan şairler arasında Zarif Lakhnovi (1870-1937), Şavkat Thanvi (1904-1963), Hacı Lak Lak (1894-1961) gibi isimler ön plana çıkmıştır. Macid Lahori (1913-1957), şiir tekniğinde ve düşüncede geleneksellikten sıyrılmak isterken, aynı çağın şairi olan Akbar Allahabadi (1846-1921) ise geleneksel konularla ve yöntemlerle yeni teknikleri denemeyi tercih etmiştir.

Urdu şiiri, etkisi altında kaldığı Farsçadan önemli anlamda eserler içerir. Konu mizah olduğunda da Farsçadan etkilenen hiciv ve mizah karşımıza çıkar. Urdu mizahının ilk izlerine şiir türünde Türk asıllı şair Amir Husrav (1253-1325)'in v Hint asıllı mistik şair Kabir Das (1398-1518)'ın şiirlerinde rastlanır. Bu iki şair, aynı zamanda Urdu dilinin nasıl bir yapıdan oluştuğunu, Farsça, Arapça ve Hintçe gibi farklı dillerin bir araya gelerek tek mısrada anlamlı bütün oluşturan Urdu dilinin zenginliğine ışık tutması açısından önemli yere sahiptir. Amir Husrav'in mizah içeren eserleri yukarıda da değinildiği gibi 'bilmece' türünde karşımıza çıkar. Günümüzde dahi Pakistan ve Hindistan'da ağızdan ağıza dolaşan Amir Husrav'in bilmeceleri, Şahin Zafer Ulvi'nin derlediği *En-Nasr Book Agency* tarafından yayımlanan, *Amir Husrav ki Paheliyan* adlı eserde yer almaktadır (Çakmakçı & Temiz, 2021, s. 612). Bu iki şair de farklı dillerden sözcükleri aynı mısrada bir araya getirmiş, söyledikleri somut kelimeler aracılığıyla ima edilen soyut anlamlar türeterek okuyucuyu düşündürürken gülümsetmişler ve mizaha öncülük etmişlerdir.

Aşağıda Amir Husrav'in tekerleme tarzında söylenen bilmecesinde, farklı dillerde aynı anlama gelen sözcüğün cevabı aranmıştır:

Farsça söyledim anlaşılmadı	فارسی بولی آئی نہ
Hintçe söyleyince Ayna anlaşıldı	ہندی بولوں آرسی آئے

Türkçe aradım bulamadım/aramak faydasız oldu	ترکی ڈھونڈی پائی نہ
Husrav kimseye söylemeyin dedi: Ayna	خسرو کہے کوئی نہ بتائیے: آئینہ

(Dehlevi, 2009, s. 47).

2. BAĞIMSIZLIK ÖNCESİ URDU ŞİİRİNDE MİZAH YAZAN ŞAİRLER

Günümüzde Urdu Edebiyatçıları ve akademisyenlerince Mir Cafar Zatalli (1658-1713) ilk Urdu mizahçısı olarak kabul edilir. Mizahı adeta kişisel üslubu haline getirmiş söylemek istediklerini alaycılıkla ifade etmiştir. Dönemin soylularını ve din adamlarını eleştirme ve ötesinde, onları yazdığı şiirleriyle gülünç duruma düşürmüştür. Konuşulmayanları söylemiş, sarsıcı etki yaratmıştır.

Zatalli'nin kişiliğini ve Edebi üslubunu Prof. Dr. Halil Toker, *Urdu Şiirine Genel Bir Bakış* adlı makalesinde "Son derece cesur, alaycı bir insan olan ve hatalı gördüğü şeyleri çekinmeden eleştiren" (2011, s. 292) şeklinde tanımlamıştır. İleri gelenlere korkusuzca söylediği şiirlerle damga vurmuş, gösterişçi dindarlara tepki olarak mizahı kullanmıştır. Zatalli, dönemin sosyal yapısını iyi gözlemleyen bir şairdi ve sistemin açıklarını dile getirerek son çırpınışlarda olan Hint Türk İmparatorluğunun hükümdarı olan Avrangzeyb'i eleştirmiştir.

Buğday ve fasulye geçerli akçedir	سکّہ زدہ برگندم و موٹھ و مٹ
Rızık katili (kötü) padişah Ferruh Siyar'dır	بدشاہ دانہ کُش فرخ سیر

(Mahmud, 2012, s. 42).

'Padişah' anlamına gelen بادشاہ kelimesinin harfini eksik yazarak, 'kötü' anlamına gelen بد kelimesi ile yazması da beyite eleştirel bir nükte katmıştır.

Aşağıdaki satırlarda Cafar Zatalli'nin ölüm hükmünü veren, onuncu Babür Sultanı Farruh Siyar'a gönderme yaptığı tartışmalı beyit verilmiştir:

Zatalli'nin ölümünü resmen ilan eden Ferruh Siyar, saraya ve halka şu beyiti söyletmiştir:

Buğday ve fasulye geçerli akçedir	سکّہ زدہ برگندم و موٹھ و مٹر
Padişah Ferruh dizgini elinde tutandır	بادشاہ ہے تسسمہ کش فرخ کہیں

(Faruki, 2008, s. 4).

Zatalli, iyi derecede Farsça ve Hintçe biliyordu. Söz konusu şiir olduğunda, günlük, sıradan dil olarak kabul edilen Urdu diline istemeyerek eserlerinde yer vermiştir. Çünkü Zatalli, çağdaşlarının şiir yazarken başvurduğu Rehta ile de alay ediyordu (Sadid, 1985, s. 185). Küçümsediği Urduca ile alaycılıkla uydurduğu mısraları, 'Zatalli' adının günümüzde Urdu Edebiyatında anılmasına, her ne kadar desteklemese de Rehta olarak bilinen bu şiir dilini kullanarak, temeli atılan yazılı Urdu şiir sanatına katkıda bulunduğu, Urdu dilinin evrilmesine yol açtığı aşikardır (Ataullah, 2008, ss. 451-452). Kaleme aldığı alaycı tavırlar ve gergin konular sebebiyle yeterince Edebi öneme değer görülmemiş olan Zatalli'nin kullandığı bu mahlas da "gereksiz konuşma, asılsız ve yararsız söz" anlamına gelmektedir (Eşref & Soydan, 2022, s. 286). Eserleri *Zatalname* ve *Külliyat-ı Mir Cafar Zatal*'dir.

Mir Muhammad Rafi Savda (1713-1781), Urdu edebiyat tarihinin en bilinen şairlerinden birisidir. Delhi'nin kaybolan ihtişamına tanıklık etmişti ve şiirlerinde sık sık bu konuyu metaforlarla dile getirmişti. Savda, eleştirel dille ailesinin zenginliğini, cimriliğini ve onların çıkarcı, küstah davranışlarını da alaya almıştır. Gösteriş için yapılan savurganlığa, maddi güce sahip olmanın getirdiği çirkinliklere, tutum olarak nitelendirilen cimriliğin yol açtığı mağduriyetler zincirine dikkat çekmiştir. Ailesinin zengin olmasında, çalışanlarına uyguladığı küçük düşürücü davranışlardan da söz etmiştir. Duygularını ve kişiliğini rahatlıkla ifade etmesi, şiirlerine hiciv katmasının büyük etkenlerinden birisidir. Yaşadığı çağın insanlarına duyduğu öfke ve üzüntüyü şiirlerine yansıtmıştır. Farsça yazmaya başladığı şiirlerinin ardından, Urdu dilinde de kendine has bir yöntemle yazmaya devam etti. Her iki dilde yazdığı şiirler, onun kişiliği hakkında hayata dair özgüvenli olduğunu, düşüncelerinin olgunluğunu ön plana çıkarıyor. Hayatın bahşettiği nimetlerin farkındaydı; duyduğu kederi ve öfkeyi şiir yoluyla gideriyordu, alaycı bakış açısı yazma yeteneğini silah gibi kullanmasını sağlıyordu (Russell, 1958, s. 37).

Savda'nın, eleştiri ve mizahı kendisine dönük ithamla yaptığı görülür:

Ey Savda, yazıklar olsun bu cihana ne işler yapmaya gelmiştik

سوداؔ ہزار حیف کہ آ کر جہاں میں ہم

Fakat neleri yapıp gittik

کیا کر چلے اور آتے تھے کس کے کام لتے

(Türkmen, 1992, s. 18).

(Kanda, 2002, s. 22).

Eserleri arasından bilinenler; *Afkar-ı Savda, Divan-ı Savda, Kulliyat-ı Savda*'dır.

Urdu Edebiyatında Galib, mizahçı olarak değerlendirilmez fakat nazım ve nesirlerinin oldukça kapsamlı olması sebebiyle Galib'in eserlerinde mizah yaptığı görülmektedir. Konu mizah olduğunda da onun adını zikretmemek kaçınılmazdır.

Mirza Asadullah Han Galib (1797-1869), Urdu edebiyatında mizahçı olarak değerlendirilmez fakat nazım ve nesirlerinin teması öyle kapsamlıdır ki; konu mizah olduğunda da Galib'in adını zikretmemek kaçınılmazdır. Galib, kendine güvenen ve bağımsız bir yapıda kişilik olarak bilinmektedir. Aynı zamanda sıcakkanlı, düşünceli ve cömert bir insan olarak tanınmıştır. Geniş bir arkadaş çevresine sahip olan Galib, dostluk bağlarına önem vermiştir. Ancak rakiplerine karşı tavrı oldukça sertti ve bir kez aldatıldığında affetmemiştir. Galib'in Allah'a inancı tam olsa da dini kurallara bağlı kalmak yerine, yaşamın keyiflerini ön planda tutmuştur. Şarap, güzel kadınlar, satranç ve seçkin dostluklar gibi zevklerden hoşlandığı yazdığı şiirlerden anlaşılmaktadır. Asil bir geçmişe sahip olmanın ve soylu bir aileye mensup olmanın verdiği gururla yaşamayı benimsemiştir ancak atalarının yaşam tarzını sürdürmeye çalışması maddi sıkıntılar yaşamasına yol açmıştır. Galib'in bu tutumu hayatındaki pek çok sorunun kaynağı olmuştur. Ait olduğunu hissettiği sınıf ile maddi dünyanın koşulları arasındaki çelişkiyi dengeleyememesi onun isyanının temel haline gelmiştir. Onun hayat görüşü biat etmeye uzaktır ve daha çok hayalperest boyuttadır. Duygusal kişilik yapısının altında, istediği yaşama ulaşamamanın verdiği isyan vardır.

Şiirlerinde yaptığı ironiyle karşımıza çıkan örneklerinden birini aşağıda görmek mümkündür:

واعظ نہ تم پیو نہ کسی کو پلا سکو

Vaiz sen içme, kimseyi de içiremezsin

کیا بات ہے تمہارے شرابِ طہور کی

Senin cennet şarabının ne anlamı var?

İçinde binlerce yılın şehvetli hurileri olsa bile جس میں لاکھوں برس کی حوریں ہوں

Öyle cenneti kim ne yapsın? ایسی جنت کا کیا کرے کوئی

(Şahbaz, 2023, s. 6).

Mizahın hayatın acı yönlerine güldürmekteki işlevini Galib samimiyetle ve ustalıkla yapmıştır. Temin etmesi gereken ihtiyaçlarını karşılayamayacak kadar sefalet içindeyken, kendisinin acınası bu haliyle alay etmiştir. Galib ile öğrencisi Kurban Ali Beg arasında geçen mektuplaşmada melankolinin mizahi yanını şu örnekle sunabiliriz:

"Merhaba! Nasıl olur da seni bir tefeci yakandan tutar sürükler? Ne haldesin? Rezil sefil seni! Sağdan soldan aldığın ödünç parayla mahzenden şarap aldın, kumaşçıdan kumaş, meyveciden mango ve tefeciden para aldın! Borçlarını geri ödeyecek paran olmadığını bilmeliydin!" (Mahmud, 2012, s. 141).

Galib'in mektuplarında, kendine dönük mizahi bakış açısında değindiği diğer konular arasında tembellik ve yaşlılık da görülmektedir[1].

Kendisini çirkin bularak görünüşü ile alay ettiğini ise aşağıdaki beyitte görmek mümkündür:

Güzellikleri istersin Asad ama چاہتے ہیں خوبرویوں کو اسدؔ

Önce suratına bakman gerek آپ کی صورت تو دیکھا چاہئیے

(Ağa, 1990, s. 101).

Seyyid Akbar Hüseyin Allahabadi, 1846-1921 yılları arasında yaşamış, Urdu şiirine yeni soluk getirmiş şairlerden biridir; şiirde sembolizm akımının önünü açmış, Mir Taki Mir'den sonra en fazla Urduca kelime kullanan şair olmuştur (*Akbar Allahabadi*, t.y.). Batılı eğilimlere yönelmemiş, geleneksel kültürün savunuculuğunu yapmıştır. Aşağılanan Hint kültürünü terk etmemiştir. Akbar ile Urdu mizahi şiirinde yenilikler görülmeye başlanmıştır. Kendisi başlı başına bir dönüm noktası olmuştur, onun şiirleri 19. yüzyılda zirveye ulaşmıştır (Ağa, 1990, s. 112). Geleneksel olmasına karşın pek çok farklılığı Urdu şiirine kazandırmıştır. Yazdığı tarzla reform yaratmış, onun zamanına kadar seyrek görülen mizah içeren şiirler artık Akbar ile süreklilik kazanmıştır. Sembolik anlamda **اونٹ** *aunt* (teyze, deve), **مرزا** *mirza* (soylu), **شیخ** *şeyh* (din adamı), **انجن** *enciyn* (motor) kelimelerini ilk kez kullanmıştır. Kendisinden sonra büyüyen sembolizm akımında bu kelimelerin anlamı önem kazanmıştır. Şair, şiirlerinde toplumdaki ahlak ve psikolojiye değinmiş; politikacıların çirkin yüzünü tanıtmıştır. Akbar İngilizlerden şahsına gelen takdiri ve övgüyü kabul etmemiş ama Hint toplumu siyasetçilerinin uyarılarını da göz ardı etmiştir. Devlet işlerindeki aksayan hizmetleri gözlemlemiştir. Açık sözlü olması onu mizahçı olarak öne çıkarmıştır. Avadh Panç'ta önemli bir yeri olan Akbar'ın mizah anlayışını kavrayabilmek için ince bir zeka yetisi gerektiği de söylenmektedir (1990, s. 113). Oldukça kapsamlı bir külliyatından anlaşılmaktadır ki kaleme aldığı konular ve uyguladığı şiir biçimleri açısından o şiirde ustaydı ve sadece mizah yapmamıştı; bazı konularda mizahı şiir yeteneğine araç olarak kullanmıştı:

Büyüklerle (yaşlılara) eşlik edenler nereye kadar onlara sadık kalsın بوڑھوں کے ساتھ لوگ کہاں تک وفا کریں

Ölümün bile gelmediği büyüklere ne yapalım بوڑھوں کو بھی جو موت نہ آئے تو کیا کریں

(*Read Full Mazahiya Shayari by Akbar Allahabadi*, t.y.).

Eserleri arasından *Ganc-i Pinhan, Avratname, Akbar ke Latife*, *Gandhiname* bilinmektedir. Tüm şiirleri ise *Kulliyat-i Akbar*'de yer almaktadır.

19. yüzyıl mizah şairlerinden Makbul Hüseyin Zarif Lakhnavi, 1870-1937 yılları arasında yaşamış ve Edebi zevklerini ailesinden almıştır. Edebi ekollerin şekillendiği Lakhnov'da yaşaması ise onun estetik yönünü güçlendirmiştir. Zarif Lakhnovi'nin abisi tanınmış şair Mevlana Safi'ydi ve Zarif'e mizahi şiirler yazmasını o tavsiye etmişti. Zarif',

[1] Mirza Galib'in mektuplarını görmek için bk. Galib. M. Galib ke Hattot. Enver Book Depot.

Altaf Hüseyin Hali'den ve Akbar Allahabadi'den etkilenmişti (Kanda, 2002, s. 49). O, çocukluğundan itibaren şiir söyleşilerine (müşaire) katılmaya başlamıştı; farklı eyaletlerde düzenlenen müşairelere de davet ediliyordu. Şair olarak tanınan Zarif Lakhnovi, aynı zamanda nesir tarzında da esereler kaleme almış; yaşadığı dönemin mizah dergisi olan *Avadh Panç'ta* yazarlık ve editörlük yapmıştır. Irak ve İran'a yaptığı seyahatlerinde Ortadoğu'yu anlatan *Seyahatname* adlı şiirini yazmıştır. Zarif'in başyapıtı olarak kabul edilen şiiri *Şamat-i Elekşın* Avadh köylü dilinden yazılmıştır (Paşa, 1976, s. 22). Diğer ünlü mizahi şiirlerine *Şiir-i Aşub, Davet, Hamare Lider* eserleri örnek verilebilir. Tüm şiirleri ise *Divanci* eserinde yer almaktadır. Hayatın acı yönlerine gülme yoluyla tepki verdiği aşağıdaki beytinde anlaşılmaktadır:

Dünya binlerce keder verdi ama ey Zarif! دنیا نے غم ہزار دیے، لیکن اے ظریفؔ!

Ben her bir gamı gülmeyle uçurdum میں نے ہر ایک غم کو ہنسی میں اُڑا دیا

(Kanda, 2002, s. 1).

Tam adı Abdul Macid Çohan olan Macid Lahori (1913-1957), Urdu Edebiyatı yazın türlerine önemli katkılarda bulunmuştur. Hindistan ile Pakistan'ın iki farklı ülke olarak kurulmasından sonra *Namakdan* adlı dergiyi çıkarmış ve kısa sürede geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır.

Sıradan insanların yaşadığı sorunları ve toplumdaki çarpıklıkları şiirlerine konu etmiştir. Eleştiri şairi olan Nazir Akbarabadi gibi, o da günlük hayattan meselelerle okuyuculara empati kurmalarını sağlamayı amaçlamıştır. Macid Lahori'nin şiirleri, sıradan insanların etrafında gelişen günlük konularının yansıması olmuştur (Paşa, 1965, s. 24). Şiirlerinde, yönetici sınıfın ahlaksızlığı, siyasi oyunlar ve toplumdaki adaletsizlikler gibi konulara hiciv dolu bir dille yaklaşmış, ancak bu eleştirilerini, mizahla harmanlayarak okuyucuları güldürmeyi başarmıştır. Özellikle İkbal, Galib, Nazir gibi ustaların eserlerini kendine has bir bakış açısıyla yeniden yorumlayarak, geçmiş ile kendi çağı arasındaki farkları gözler önüne sermektedir. Örneğin, *Farman-ı Albis* adlı şiiriyle, İkbal'in *Farman-ı Hüda*'sına gönderme yaparak toplumdaki ahlaki çöküşü eleştirmiştir[2]. Macid Lahori, şair olmanın ötesinde yazdığı konularla toplumun aynası olmuştur. Şiirleriyle hem güldürmüş hem de düşündürmüştür. Onun eserleri, günümüzde dahi güncelliğini hissettirmektedir:

Bayram buluşmaları vesile oldu عید ملنے کا ایک بہانہ ہوا

Yoksa kimse gelip gitmez oldu ورنہ کوئی آتا نہ جانا ہوا

(*Read Full Mazahiya by Majeed Lahori*, t.y.)

Çin ve Arabistan bizim, Hindistan bizim چین و عرب ہمارا، ہندوستاں ہمارا

Yaşamaya evimiz yok, tüm cihan bizim رہنے کو گھر نہیں ہے، سارا جہاں ہمارا

(*Maceed Lahori Shairi, Rekhta*, t.y.)

Takhallusu Hacı Lak Lak olan, tam adı ise Ata Muhammed Hacı Lak Lak olan şair (1894-1961), Urduca ve Farsça hakimiyetinin iyiliğini eserlerinde okuyuculara yansıtır. *Zamindar*, *Ahsan*, *Şahbaz* ve *Masavat* gibi birçok Urduca dergide ve gazetede de yazarlık yapmıştır. Ayrıca kendisi *Laklaka* adlı haftalık bir dergi de çıkarmış, ancak bu dergiyi kısa süre sonra yayımlamayı bırakmıştır. Mizah şairliği kariyerinin başlangıcı 1934 yılında *Zamindar* dergisi ile olmuştur ve onun bu dergideki mizah şiirlerini Lak Lak mahlasıyla tanımaktayız (Lak Lak, t.y., s. 5). Şair takhallusunun anlamını şu şekilde açıklamıştır: "Yaklaşık bir yıldır Irak'ta görev yapıyordum, burada Hacı Lak Lak adını verdikleri uzun bacaklı bir kuş türü var ve Irak halkı bu kuş göç ettiğinde onun hacca gittiğine inanıyor.

[2] Ferman-ı Elbis Şiiri için bk. Paşa, A. C. (1976). Urdu ke Panç Mizahiya Şair. Shafaat Book Depot. Sayfa 169.

Benim de bacaklarım oldukça uzun olduğundan Arap arkadaşlarım bana bu ismi verdiler" (Lak Lak, 1962, s. 9). Eleştiri ve sivri dilli yazılarını ise Abu-Allah Çişti takma adını kullanmıştır. Lak Lak'ın öne çıkan özelliği, üslubunun sadeliği, açıklığı ile düşünce yapısının evrenselliğidir. Şairin sık bahsettiği konu ise, ekonomik anlamda geçinmedin zorluğudur. Lak Lak'ın şiirleri ağırlıklı olarak toplumdaki sınıfsal adaletsizliklerle beraber, modernliğin kendi milleti için eğreti durduğu kanaatindeydi.

Amadni aur Harç şiirinde şair, yükselen maliyetlerin maaşlı sınıflar üzerindeki etkileri hakkında yorum yapmaktadır:

Bu bir buçuk kuruşla/gelirle neler yapayım ki	میں اس ڈیڑھ آنے میں کیا کیا بناؤں
Akrabalara yardım mı edeyim, misafirleri mi ağırlayayım	عزیزوں کی امداد مہماں نوازی
Yoksullara sadaka mı vereyim, iyilik ve cömertlik mi edeyim	غریبوں کو خیرات احساں طرازی
Yiyeceği, giyeceği mi halledeyim, dünya düzeni mi kurayım	خوراک اور پوشاک میں دنیا سازی
Bayram geldi, İslami bayramlar da oldu	ہیں میلے بھی اسلامی تہوار بھی ہیں
Böyle fırsat gelmişken kendine sahip olmak da var	ہم ایسے مواقع پہ خوددار بھی ہیں
Harcamaya hemen hazırız	بہت خرچ کرنے کو تیار بھی ہیں
Musibetten meteliksiz kalmışız da	بلا سے جو بے برگ و بے بار بھی ہیں
Bu masrafların hikayesini kime anlatayım	کسے داستان مصارف سناؤں

(*Read Full Mazahiya Shayari by Haji Laq Laq*, t.y.).

Lak Lak'ın tüm şiirleri 1939 yılında *Laklaka* içerisinde yayınlandı. Şairliğin yanısıra yetenekli bir nesir yazarı olan Lak Lak'ın *Dranti* ve *Avaz-i Lak Lak* adında kısa öykü mecmuası da bulunmaktadır.

Muhammed Ömer Şavkat Thanvi (1904-1963)**,** bir süre Pakistan Radyosu'nda görev almıştır. Burada ülkenin en prestijli gazetelerinden biri olan *Cang*'da hem yayın kurulunda yer almış hem de editörlük yapmıştır. Eserleri, *Cang* haricinde *Hamdam, Lakhnov* ve *Millet* gibi birçok Edebiyat dergisinde de yayınlanmıştır.

Thanvi, hem mizah ustası hem de düşünür olan çok yönlü bir yazardır. Şair, gazeteci ve hikâye yazarı kimlikleriyle edebiyat dünyasına önemli katkılarda bulunmuştur. Özellikle mizah alanındaki başarılarıyla ön plana çıkmıştır. Thanvi'nin, geleneksel şiir anlayışıyla modern yaklaşımı ustalıkla harmanlayarak kendine has bir üslup geliştirdiği görülmektedir. Modern tarzda yazdığı şiirleri, Urdu şiirinin en üst düzey örnekleri olarak kabul edilmektedir (Paşa, 1965, s. 22). Avadh Panç dergisinin mizaha aldırdığı yeni solukla ince esprilerini yeni dönemin keskin gözlemleriyle birleştirme fırsatı bulmuştur. Öne çıkan şiirleri arasında *Agar Meyn Vazir Ho To*, *Mümin, Çunança* yer almaktadır. Şavkat Thanvi'nin kaleme aldığı mizahi romanlara ise *Munşi Ci, Muskaratin, Bahrupiya, Begam Sahiba, Bivi, Bad ki Kursi, Dünyayi Tabassüm* eserleri örnek verilebilir. Thanvi, kalemini mizah ve hicivde silahlaştırmış, sadece eğlendirmek için değil, toplumun çıkmaz açan sorunlarına dikkat çekmek için de kullanmıştır.

Aşağıdaki dörtlükte Thanvi'nin kültür ve dilin ayrışımına dikkat çektiği görülmektedir:

"Suya" yalnızca "cal" veya "pani" deyin	کہو ''آب'' اور ''جل'' کو تم صرف ''پانی''
O Urduca, diğeri Hintçe, buysa Hindustani	وہ اردو وہ ہندی یہ ہندوستانی
Dil bir olacak ki kalpler bir olsun	زبان ایک ہوگی تو دل ایک ہوگا
Bu gayret güzel de fakat dil...	یہ کوشش تو اچھی ہے لکین زبانی

(Paşa, 1976, s. 91).

Şair dil kelimesini hem gönül-kalp manasında hem de konuşulan dil anlamında kullanmıştır. Böylece birlik duygusunun aynı kültürü ve dili paylaşan bu milletin, gönülden de dilden de birlikte olması gerektiğini vurgulamaktadır.

SONUÇ

Mizahi Urdu şiirinde öne çıkan temalar, değişen çağlarla birlikte tarihi arka plana göre değişiklikler göstermiştir. Hint-Türk Hükümdarlığı dönemi boyunca Urdu şiirinde mizah, eleştirel bir komiklik sunmuş; din ve ahlak suçu işleyenlerin öfkesini alayla yansıtma işlevini görmüştür. Saray halkının ve soyluların adaletsiz uygulamaları, gerçeği yansıtmayan abartılı yaşam biçimleri Edebiyatın konusu olmuştur. Bu anlamda şiirde mizah, sıradan insanların soylulara karşı kullandığı bir silah görevini üstlenmiştir. Vurgulanan temalar arasında ahlak, iyilik, dürüstlük, yaşam yolundaki yalnızlık gibi konular alaycılık ile işlenmiştir. Ancak toplumun yozlaşmasına değinilen mizahta ise yerginin içerisinde gizli bir mizah serpiştirildiği görülmektedir. Hint-Türk İmparatorluğunun son evrelerinde ise mizah, saraylıların var olan sorunlardan uzaklaşma biçimi olarak soyluların kendi aralarında alay ettikleri konuları işlemiştir.

Kullanılan şiir biçimi ise çoğunlukla kaside ve mersiye olmuştur İngiliz yönetimindeki Hindistan döneminde Urdu şiirinde mizah, oluşan yeni akımlarla birlikte gerek temalar açısından gerek biçim açısından büyük bir değişikliğe uğramıştır. Şiir ve mizah sözlü müşairelerden ziyade yazılı ve basılı kanallardan sunulmaya başlanmıştır. Bu süreçte batıdan öğrenilen düşünce akımları Hint toplumunu bilinçlendirmiş, doğuya özgü olan kavramlar sorgulanmıştır. Öte yandan milliyet bilinci ile batıya karşı doğunun gelenekselliği de savunulmuştur.

Urdu mizahi şiirinde dil ve üslup, tarihsel gelişim içinde hem estetik oyunlara hem de toplumsal değişimlere bağlı olarak şekillenmiştir. Ekber Şah döneminde (1556-1605) Rehta adıyla anılan erken Urdu şiirinde, Farsça ve Hintçenin birleşiminden doğan İham sanatı, çok anlamlı sözcükleri şüpheye ve belirsizliğe dayalı bir tarzda kullanarak hem esprili hem de hicivsel bir imkân sunmuş, şairliğin göstergesi kabul edilmiştir (Sadid, 1985, s. 186). 19. yüzyılda ise İngiliz sömürüsü, eğitimdeki değişiklikler ve modernleşme süreçleri, mizah şiirinde hem dil düzeyinde İngilizce sözcüklerin beyitlere katılmasına hem de içerik düzeyinde siyasi ve sosyal hicvin öne çıkmasına yol açmıştır (Türkmen, 1992, s. 14). Bu bağlamda Avadh Panç dergisi ve çevresindeki şairler, muhafazakârlıkla ve İngiliz hayranlığıyla alay eden bir üslup geliştirerek, Urdu mizahi şiirine yalnızca kelime oyunlarına dayalı estetik değil, aynı zamanda toplumsal hiciv boyutunda da güçlü bir ifade kazandırmışlardır (Ağa, 1990, s. 98). Böylelikle Urdu mizahi şiiri, klasik dönemdeki kelimelerin sanat oyunlarından modern çağın toplumsal eleştirilerine uzanan zengin bir üslup evrimi sergilemiştir.

Urdu şiirinde mizahın başlangıcına dair izler Amir Husrav'in söylediği bilmece tarzındaki şiirlere dayandığı anlaşılmaktadır. Bu dönemde şiirlerin Hintçe beyitler temelinde Farsça kelimeler barındırdığı ve ses açısından birbirine yakın, anlam olarak uzak sözcüklerin aynı dizede kullanıldığı görülmektedir. Şiir ile mizahın kesiştiği bu noktada Amir Husrav dönemi için mizah teorisi içerisinde ifade etmek gerekirse; Amir Husrav' ait bilmecelerin mizahın *rahatlama* kuramı çerçevesinde yer aldığını söyleyebiliriz. Bu kuramda, insanın doğası, taşıdığı olumsuzluklardan sıyrılmak için gülmeye ihtiyaç duymaktadır. Bu bilmeceler de insana ait düşünce ve duyguları gülerek eğlenceli deyişlerle stres ve gerilimden uzaklaştırarak ifade etmeye yöneldiği anlaşılmaktadır.

Urdu dilinin ilk ve klasik dönemi olarak kabul edilen Gazneliler, Tuğluklar ve Babür İmparatorluğu süresince mizahi şiirlerin konusu ve amacı direkt olarak hükümdarı yermek, soyluların iki yüzlülüğünü ve açgözlülüğünü açığa çıkarmak, şeyh olarak adlandırılan din adamlarının çıkarcılığını gözler önüne sermek olduğu görülmektedir. Urdu şiirinin başlangıcından bu yana şairler tarafından mizaha başvurulmuştur. Ancak Urducanın klasik döneminde mizah, kendisini ayırt etmenin güç olduğu hiciv maskesinin arkasında kalmıştır. Bu bağlamda Urducanın klasik döneminde yazılmış gülmece şiirinin daha çok hiciv barındırdığı söylenebilir. Yukarıda bahsi geçen dönemlerin mizah teorisi bakımından ele

alacak olursak; eleştirel yaklaşımların *uyumsuzluk* ve *üstünlük* kuramları üzerinden yapıldığını görmekteyiz. Şairler, uygunsuz olan, görünüşü ile aslı arasında benzerlik bulunmayan durumları ifade etmede, çelişkileri komikleştirmişlerdir. Yine şairlerin, kendilerinde sahip olduğu değerleri eleştirdiği kimselerde görememesiyle şahsını üstün konuma koyup yergi yapmakta sakınca görmediği anlaşılmaktadır.

Urdu Edebiyatının modern döneminde ise İngiliz sömürgesi altındaki Hindistan'ın Pakistan kurulana dek siyasi baskılar, ahlakın yozlaşması gibi toplumu ilgilendiren durumlara şairler tarafından mizahla tepki verilmiştir. 1857 ile 1947 yılları arasında gelişen olaylarla beraber ülkede İngilizceye olan yatkınlığın arttığı görülmektedir. İngiliz kültürüne olan ilgi Edebiyatta da yer edinmiştir. Bu dönemde Hint toplumu dini kimlik ayrışımına maruz kalmış hatta mecbur bırakılmıştır, bu ayrışma Hint milletini iki farklı sınıfa bölmüştür. Mizahın yükseldiği bu yıllarda konu çoğunlukla bu ayrışmayı irdelemektedir. İngiliz hakimiyetini ve onu destekleyenleri hedef almaktadır. Artık günlük hayatta ve Edebiyatta İngilizce kelimelere çok sık rastlanmasıyla lügate giren bu İngilizce sözcükler de gülünçleştirilmiştir. Akbar Allahabadi, Şavkat Thanvi gibi şairlerin İngilizce kelimeleri kelimenin asıl anlamında, yalın bir halde şiirinde kullanmaktan çekinmediği görülmektedir. Ayrıca mizahın, Urdu şiirinde dilbilimsel bağlamda yeni teknikler kullandığı izlenmiştir. Şairlerin kasıtlı olarak üzerinde durduğu İngilizce sözcükleri tercih etmelerindeki asıl gayenin dilde ve kültürde meydana gelen değişiklikleri ironik biçimde alaya alma düşüncesi olduğu görülmüştür. Dilbilgisel biçimde yapılan mizahi çağrışımların, mizah teorisi kapsamında *kavrama* kuramı çerçevesinde sınıflandırıldığını bilmekteyiz. Bu dönemde tercih edilen İngilizce kelimelerin sembolik manada bir sonraki Edebi akımlara öncü olduğu da görülmüştür. 18. yüzyıl çağında yazılan mizahi şiirlerin konusu ise toplumca birlik olamamak, çıkarcı biçimde aslından vazgeçip İngiliz kültürüne yönelmek, yazılan şiirlerin sanat değerinin kalmaması, eğitimsizlik, geri kalmışlığa mahkûm olma düşüncesi olarak görülmektedir. Zarif Lakhnovi, Hacı Lak Lak, Şavkat Thanvi gibi şairlerin bu konular üzerinde durmaktayken, Macid Lahori ise modernleşme hususunda ısrarlı ve gelenekselliğe yergili yaklaşımıyla karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Çakmakçı, M. K., & Temiz, M. E. (2021). Türk Asıllı Şair Emir Hüsrev-i Dihlevi'nin Hint Kültürüne ve Edebiyatına Tesirleri. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *23*(42), 609-624.

Dehlevi, A. E. (2009). *Emir Hüsrev ki Peheliyan*. Malik Book Depot.

Eşref, A. B., & Soydan, C. (2022). *Urduca-Türkçe, Türkçe-Urduca Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Faruki, Ş. R. (2008). Burning Rage, Icy Scorn: The Poetry of Ja'far Zatalli. *Lecture under the auspices of the Hindi-Urdu Flagship*, *24*, 1-10.

Kanda, K. C. (2002). *Masterpieces of Humorous Urdu Poetry*. Sterling Paperbacks.

Kuyumcu, H. (2006). Urducanın Gelişiminde Etkin Olan Batılı Eğitim Kurumları ve Aligarh Hareketi. *Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, *20*, 133-146.

Lak Lak, H. (t.y.). *Laklaka*. Urdu Academy.

Lak Lak, H. (1962). *Kalem-i Lak Lak*. Hindustani Publishers.

Maceed Lahori Shairi, Rekhta. (t.y.). Rekhta. Geliş tarihi 10 Eylül 2025, gönderen https://www.rekhta.org/couplets/chiin-o-arab-hamaaraa-hindostaan-hamaaraa-majeed-lahori-couplets?lang=ur

Mahmud, H. (2012). *Urdu Edeb meyn Tanz-u Mizah ki Rivayet*. Urdu Academy.

Narang, G. C. (1973). The Princeton Manuscript Külliyat-ı Sevda. *Journal of the American Oriental Society*, *93*, 539-542.

Paşa, A. C. (1965). *Urdu ke Çar Mizahiya Şair*. Mekteba Din-u Edeb Lakhnov.

Paşa, A. C. (1976). *Urdu ke Panç Mizahiya Şair*. Shafaat Book Depot.

Read full mazahiya by Majeed Lahori. (t.y.). Rekhta. Geliş tarihi 10 Eylül 2025, gönderen https://www.rekhta.org/mazahiya/iid-milne-kaa-ik-bahaana-huaa-majeed-lahori-mazahiya

Read full mazahiya shayari by Haji Laq Laq. (t.y.). Rekhta. Geliş tarihi 30 Aralık 2024, gönderen https://www.rekhta.org/mazahiya/aamadanii-aur-kharch-kiraaya-makaan-kaa-adaa-karne-jaauun-haji-laq-laq-mazahiya

Russell, R. (1958). An Eighteenth-Century Urdu Satirist (Sauda, c. 1713-1780). *Indian Literature*, *2*(1), 36-43.

Şahbaz, M. (2023). Urdu Şairi min Tanz-u Mizah ki Rivayet ka Tahkik-u Tenkidi Caiza. *Research Journal Tahkikat*, *2*(10), 1-10.

Toker, H. (2011). Urdu Şiirine Genel Bir Bakış. *Şarkiyat Mecmuası*, *8*, 285-305.

KONYA- MERKEZ SADIR SULTAN MEZARLIĞI'NDAKİ MEZAR TAŞLARINDAN ÖRNEKLER

EXAMPLES OF GRAVESTONES FROM THE SADIR SULTAN CEMETERY İN CENTRAL KONYA

Nurcan BAHARGÜLÜ*
Gamze DURMAZ**

ABSTRACT

The cemetery is located adjacent to the Yanık Mosque on Sedirler Street in the Karatay district of central Konya. The gravestones are predominantly situated to the south and southeast of the tomb of Sadır Sultan. In this study, twenty-two gravestones in good condition, with legible inscriptions, were examined. The inscription panels on the remaining stones have been damaged and are no longer readable. Among the examined stones, twelve belong to women and ten to men. All graves are of the earthen type and lack footstones. The headstones are vertically oriented and rectangular in form. Based on the typology of the finials, sixteen feature pointed arches, four have triangular pediments, and one bears a male-specific headgear. The finial of one remaining example is broken, rendering its original form indeterminable. The earliest dated gravestone in the cemetery belongs to the year AH 1287 (AD 1870–71), while the latest is from AH 1343 (AD 1927–28). The inscriptions on the body surfaces of the gravestones, made from Sille and Gödene stone, were executed using the sunken relief technique. The epitaphs are generally written in the thuluth script and are devoid of decorative motifs, presenting a notably austere appearance. Although some scholarly studies on Konya's cemeteries and gravestones have included a portion of the stones examined here, the absence of a comprehensive and detailed investigation has necessitated this research. The aim of this study is to document the gravestones as archival records—akin to title deeds—and to ensure their transmission to future generations.

Keywords: Konya, Tomb, Gravestone, Sadır Sultan

GİRİŞ

Mezar; ölünün gömülü olduğu yer, çukur, gömüt, kabir, makber (TDK. 2025) anlamlarına gelmekte olup, mezarlık ise mezarda bulunan kişilerin kabirlerinin topluca bulunduğu yerlerdir. Mezar taşı ise ölünün gömülü olduğu yeri belirleyen küçük dikilitaşlardır (Sözen & Tanyeli, 1986: 160). Türkler; İslam Öncesi dönemlerde, Orta Asya'dan itibaren ölülerini toprağa gömmüşlerdir. Bu devirde ölen kişi eğer hükümdar, soylu veya zengin ise "Kurgan" adı verilen anıt mezarlara defnedilmiştir (Çetin, 2021: 88). Kurgan, mimari olarak Erken Devir Türk mezarlarıdır. Bu mezarların etrafı ahşap veya taş plakalarla duvar şeklinde kaplanmış ve çevresi ağaç kütükleriyle kapatılmıştır (Toraman, 2023: 600). Kurgan olarak bilinen anıt mezarlarda ölüyle birlikte ziynet eşyaları, atları, köleleri gibi değerli eşyaları bulunmaktadır. Bu durumun nedeni ise ahiret inancı ile bir bütün teşkil etmesidir. Çünkü ölen kişinin öteki dünyada yaşamını sürdürebilmesi için korunaklı bir yere ihtiyacı vardır. Yani kurgan bir nevi ölen kişinin öteki dünyadaki evidir (Çoruhlu, 2019: 22-27). Ölen kişi eğer soylu değil sadece halktan biri ise başucuna insan biçimli taşlar olarak bilinen balballar dikilmiştir (Dağı, 2015: 119).

Türklerin İslamlaşması ile ölülerin mezar baş ucuna baş taşı şeklinde balbal dikme geleneği devam etmiştir. İslam da yer alan mütevazılık mezarlıkların süslemeli olmasını engellemiştir. Ancak Türkler eski gelenekleri ve İslam dinini harmanlayarak kendilerine özgü bir sentez oluşturmuşlardır. Bu durumu en güzel şekilde gösteren mezar ve mezarlıklar hiç şüphesiz Osmanlı Döneminde karşımıza çıkmaktadır (Çetin, 2021: 88, 105, 106). İslam öncesindeki inanışlara göre eşya ve objeleriyle gömülen insanlar, İslamiyet'i kabul ettikten

*Dr. Öğr. Üyesi., Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Konya.
**Yük. lis. öğr., Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Konya.

sonra bu anlayıştan vazgeçmişler ve cesetlerini bir kefen ile defnettikleri görülmektedir. Dünya hayatının sadece dünyevi zevklerden ve menfaatlerden oluşmadığını vurgulayan İslam inancına göre asıl yaşamın uhrevi alemde gerçekleştiğine inanılmaktadır. İnsanların hayatta sahip olduğu varlıkların öbür dünyada hiçbir anlamının olmadığı inancı hakimdir (Özkan, 2012: 215, 218). İslam inancına göre şekil alan mezar geleneğinde mezarlara sadece defini yapılan kişinin kimlik bilgilerini içeren baş taşlarını koymak yeterli olmuştur (Karamağaralı, 1992: 1, 6).

Sadır Sultan Mezarlığında en eski mezar taşlarının 1800'lü yıllara ait olduğu görülmüştür. Ancak 13. yüzyıla ait olan Sadır Sultan türbesinin varlığı ve mezarlıktan müzeye kaldırılan 1314 tarihli bir mezar taşının tespit edilmesiyle mezarlığın Selçuklulardan bu yana kullanıldığını göstermektedir (Küçükdağ vd., 2012: 905,906). Mezarlığın kuzeydeki giriş kısmında yer alan, kare planlı, üzeri kırma çatılı, moloz taş duvarlı Türbenin etrafında gelişen mezarlık, ihata duvarıyla çevrelenmiştir. Türbenin Karatay Belediyesi tarafından 2000'li yıllarda restorasyon (Uz, 2017: 78) geçirmeden önceki halini İbrahim Hakkı Konyalı şöyle anlatıyor. "Türbe: Sedirlerde Yanık Cami Mahallesi'nde Yanık Cami'nin kıble tarafındaki mezarlığın içindedir. Dört köşeli bir plana göre hazırlanan ve kısmen yere gömülen türbenin duvarlarının alt kısımları iri ve gayri muntazam taşlarla, yukarı tarafı kerpiçle yapılmıştır. Üstü kara örtüdür", şeklinde tanımlamaktadır (Konyalı, 1997: 716,717).

1. KONYA SADIR SULTAN MEZARLIĞINDAKİ MEZAR TAŞLARINDAN ÖRNEKLER

S-1: *Hu El Merhume Atlantılı Hacı Veli Ağa'nın Halile Saliha Ruhuna Fatiha 1287*
S-2: *Hu El Merhum Vel Mağfur … Kadir oğlu Mevlüd Ağa'nın Ruhuna Fatiha1293*
S-3: *El Merhum El Mağfur derviş Murad oğlu Mehmet Ruhuna Fatiha 1299*
S-4: *Merhume Hacı Malik Zade Seyid Ağa'nın Kerimesi Elmas Ruhuna Fatiha 1306*
S-5: *Ya Hu Mesud Efendi Zade Hacı İbrahim Efendi Kerimesi Hatice Fatiha sene 1311*
S-6: *Merhume Eskili lahm Oğlunun Kerimesi Halime Ruhuna Fatiha 1314*
S-7: *…Mesud Efendi Zade…İbrahim Efendi zevcesi Aişe Hatun Ruhiçun Fatiha sene 1315*
S-8: *Merhume... Hacı Derviş Haremi Şerife Hatun Ruhuna Fatiha 1318*
S-9: *El Merhume Vel Mağfur Kerim Ağa Zevcesi Fatma Ruhuna Fatiha Sene 1319*
S-10: *El Merhum Kasap Hacı Yusuf Mahdumu Muhammed Efendi Ruhuna Fatiha 1322*
S-11: *El Merhum Mesud Efendi Mahdumu Hafız Mehmed Efendinin Ruhiçun Fatiha sene 1324*
S-12: *El merhum Ziyaretten Murat bir duadır Bugün bana ise yarın Sanadır Atlantılı Hacı Ali Efendi Ruhuna Fatiha sene 1325*
S-13: *El Merhum Muallim El Sıbyan Mesud Efendizade El Haç İbrahim Efendi Ruhuna Fatiha sene 1326 Receb 15*
S-14: *Merhume Dağlı Zade Hacı Osman Zevcesi Hacı Kezban Ruhuna Fatiha 1327*
S-15: *El Merhum Hacı Sarı Zade Sadık Efendi oğlu Ömer efendi Ruhuna Fatiha 1334*
S-16: *El Merhum Sarı Ali Zade Derviş Efendi …Hüseyin Ağa Ruhuna Fatiha 1337 / Safer / 28*
S-17: *Merhume Kasab Hacı Yusuf Mahdumu Receb Kerimesi Şerife Ruhuna Fatiha 1338*
S-18: *Merhume…Derviş...Hatun Ruhuna Fatiha 1340 Cumadelahire*
S-19: *El Merhume Dağlı Zade İsmail Haremi Fatma Ruhuna Fatiha 1343*
S-20: *Ya Hu El Merhum Vel Mağfur Mesud Efendi Kerimesi Aişe Hatun Ruhiçun El- Fatiha*
S-21: *Ah Mine'l-Mevt Nişan oldu mezarım iki … İbret al benden ey mümin kardeş Muallim el-Sıbyan es-Seyyid Mesud Efendi Ruhiçun El-Fatiha…*
S-22: *okunamamıştır.*

2. DEĞERLENDİRME

2.1. Malzeme ve Teknik:

Mezar taşlarında Konya'ya özgü yerel malzeme olan Sille ve Gödene taşları kullanılmıştır. Taşlar incelendiğinde Gödene taşının Sille taşına göre daha dayanıklı olduğu

tespit edilmiştir (Kara ve Danışık, 2005: 474). Mezar taşlarının metin bölümlerindeki kitabelerde taş üstü zemin oyma ve kabartma tekniği kullanılmıştır.

2.2. Mezar Tipleri:

Sadır Sultan mezarlığında incelenen mezarların tamamının toprak tipi mezarlar olduğu tespit edilmiştir. Bu tip mezarların diğer tip mezarlara oranla daha çok tahrip olduğu görülmektedir.

2.3. Mezar Taşı Formları:

Baş taşları form olarak üç grupta ele alınmıştır. Bunlardan on altı adeti *Gövdesi dikdörtgen yatay kesitli, başlıksız, sivri kemer tepelikli* (S-3, S-4, S-5, S-6, S-8, S-9, S-10, S-11, S-12, S-13, S-14, S-15, S-16, S-17, S-18, S-19), dört adeti *Gövdesi dikdörtgen yatay kesitli, başlıksız, üçgen tepelikli* (S-1, S-2, S-20, S-21) ve bir adeti ise *Gövdesi dikdörtgen yatay kesitli, erkek başlıklı* (fes) tipte yapılmıştır (S-22).

2.4. Başlık Tipleri:

Osmanlı mezar taşlarının başlık formları kendi içinde erkek başlıklı ve kadın başlıklı olanlar şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Erkek başlıklı olanların genellikle sarıklı, kavuklu veya fesli olduğu (Güzel, 2019: 44-235), kadın mezar baş taşlarının ise günlük yaşamlarında başlarına taktıkları Hotoz başlığın yanında baş taşlarının süsleme unsuru olarak dilimli tepelikli ve bitkisel tepelikli (Çavuş, 2018: 103-105) olduğu bilinmektedir. Ancak yapılan çalışmada sadece S-22'deki mezarın baş taşı fes başlıklıdır. Benzerleri; Kırklareli (Kurtişoğlu, 2019: 104), Muğla (Kürüm., Nazlıay: 2019. 325) ve İstanbul (Bayraktar, 2019: 341) mezarlıklarında karşımıza çıkmaktadır.

2.5. Tepelik Tipleri:

Çalışma kapsamında mezar taşlarında iki tip tepelik formu tespit edilmiştir. Bunlardan on altı örnek *sivri kemer tepelikli*, (S-3, S-4, S-5, S-6, S-8, S-9, S-10, S-11, S-12, S-13, S-14, S-15, S-16, S-17, S-18, S-19), dört örnek ise *üçgen tepelikli* (S-1, S-2, S-20, S-21)'dir. Bunlardan sivri kemer tepelikli olanların benzerleri; Konya- Ilgın (Boran vd., 2019: 141) ve Beyşehir (Musmal., Çetinaslan: 2013: 350) mezarlıklarında üçgen tepelikli olanların benzerleri ise Konya-Sille (Kara., Danışık. 2005: 59), Karatay (Özçelik, 2022; 68), İzmir (Çağlar vd., 2022: 1598), Muğla (Biçici, 2013: 1420) ve Akşehir (Başbay, 2021. 109) mezarlıklarında görülmektedir.

2.6. Mezar Taşı Ölçüleri:

İncelenen mezar baş taşlarının toprağa gömülü olan kök kısımları ölçüme dahil edilmemiştir. Genel olarak baş taşların boyları 50-155 cm arasında, genişlikleri 30-48 cm arasında, kalınlıkları ise 6-20 cm arasında değişmektedir.

2.7. Süsleme:

Genel olarak Osmanlı Dönemi mezar taşlarında geometrik, bitkisel ve nesnel süslemeli motifler görülmektedir (Çetin, 2015: 93-97). İncelenen taşların tamamı süslemesiz, sade ve basit taşlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.8. Mezar Taşlarında Yazılar:

Prof. Dr. Halit Çal 'ın Gazanfer İltar ile yapmış olduğu "Giresun İli Osmanlı Mezar Taşları" isimli çalışması (Çal ve İltar, 2011) ve Prof. Dr. Mustafa Çetinaslan'ın "Taşların Dili İnegöl Mezarlıkları ve Mezar Taşları" adlı çalışmalarda (Çetinaslan, 2021) yer alan tasnifler esas alınarak makale başlıkları ve içerikleri oluşturulmuştur. Serlevha bölümünde yer alan "başlangıç ifadeleri" ikişer örnekte *Hu* (S-1, S-2) ve *Ya Hu* (S-5, S-20) bir örnekte ise *Ah Mine'l Mevt* (S-21) şeklindedir. "İnsanlara Uyarı" mezarlığı ziyarete gelenlerin de bir gün öleceğini ve dini üzere yaşamalarını temenni etmek için mezar taşlarında kullanılmıştır. İncelenen taşlardan iki örnek (S-12, S-21) bu kalıpta ifadeler içermektedir. "Tanrıdan **İstek"**

insanların doğrudan tanrıdan dua ve rahmet istedikleri kalıplardır. Altışar örnekte *El Merhum* (S-10, S-11, S-12, S-13, S-15, S-16) ve *Merhume* (S-4, S-6, S-8, S-14, S-17, S-18), ikişer örnekte *El Merhume* (S-1, S-19.) ve *El Merhum Vel Mağfur* (S-2, S-20), birer örneklerde ise *El Merhum El Mağfur* (S-3) ve *El Merhume Vel Mağfur* (S-9) ifadeleridir. "İnsanlardan İstek" ölen kişinin kendisi için insanlardan dua beklemesidir. İncelenen mezarlıkta bu kalıpta sadece bir örnek (S-12) bulunmaktadır. "Meslek-Unvan" dört meslek gurubu yer almaktadır. Bunlar; dört örnekte *Derviş* (S-3, S-8, S-16, S-18), iki örnekte *Kasap* (S-10, S-17), iki örnekte *Muallim El Sıbyan* (S-13, S-21) ve bir örnekte *Hafız* (S-11) meslekleridir. "Sülaleler" yirmi iki baş taşından sekiz tanesinde geçmektedir. Bunlar üçer defa Mesut Efendi Zade (S-5, S-7, S-13), ikişer defa Dağlı Zade (S-14, S-19) ve birer defa Hacı Malik Zade (S-4), Hacı Sarı Zade (S-15) ve Sarı Ali Zade (S-16) mezar taşlarında görülen sülale isimleridir. "Mezar Taşlarında Geçen Memleket ve Mahalle İsimleri" üç örnekte Konya'nın ilçelerine bağlı mahallelerin adı geçmektedir. Bunlar; iki örnekte (S-1, S-12) Kadınhanı İlçesine bağlı Atlantı Mahallesi ve bir örnekte (S-6) Aksaray İlçesine bağlı Eskilli Mahallesidir. "Fatiha Kalıbı" on altı örnekte, *Ruhuna Fatiha* (S-1, S-2, S-3, S-4, S-6, S-8, S-9, S-10, S-12, S-13, S-14, S-15, S-16, S-17, S-18, S-19), ikişer örneklerde *Ruhiçun Fatiha* (S-7, S-11) ve *Ruhiçun El Fatiha* (S-20, S-21) bir örnekte ise *Fatiha* (S-5) kalıbı kullanılmıştır. "Tarih" bölümlerinde genellikle ölüm yılları verilmiştir. Mezarlıkta en erken tarihli mezar taşı Miladi. 1870/71 yıllarına tarihlendirilen S-1 numaralı Saliha Hanıma ait olan mezar taşıdır. En geç tarihli mezar taşı ise Miladi. 1927/28 yıllarına tarihlendirilen S-19 numaralı Fatma'ya ait olan mezardır. Mezarlıkta bulunan taşlar 19.yüzyıl'ın sonlarından başlayıp 20.yüzyıl'ın ortalarına kadar devam eden bir döneme aittir. Bunun yanında mezar taşlarında gün, ay ve yıl olarak verilmiş iki mezar taşı vardır. Bunlardan S-13 numaralı İbrahim Efendi'ye ait olan Miladi. 13/ Ağustos / 1908 tarihli mezar taşı ve S- 16 numaralı Hüseyin Ağa'ya ait olan Miladi. 3/ Aralık/ 1918 tarihli mezar taşlarıdır. Sadece ay ve yıl olarak verilen bir mezar taşı da S-18 numaralı bir kadına ait olan Miladi. Ocak- Şubat/ 1922 tarihli mezardır.

2.9. Yazı Tipi:

İncelenen mezar taşlarının gövde yüzeyinde yer alan metin bölümlerinde ince veya kalın bir şeritle ayrılmış bordürlerin içerisine yazılar yerleştirilmiştir. Bu yazılar genellikle Sülüs hatla yazılmıştır. On dokuz örnekte *Sülüs* (S-1, S-2, S-3, S-4, S-5, S-6, S-7, S-8, S-9, S-10, S-11, S-12, S-13, S-14, S-15, S-16, S-19, S-20, S-21), iki örnekte ise *Talik* (S-17, S-18) yazı karakterinde mezar taşı tespit edilmiştir. Sadece S-22 numaralı mezarın baş taşının yazıları aşınmış olduğundan yazı tipi anlaşılamamıştır.

SONUÇ

Konya'nın merkez Karatay ilçesi Sedirler Caddesi üzerinde, Yanık Caminin güneyinde yer alan Sadır Sultan Mezarlığında yapılan incelemede yirmi iki adet baş taşı tespit edilmiştir. Mezarlıkta yer alan diğer taşların çoğu tahrip olmuştur.

Çalışma kapsamında incelenen mezarlıktaki taşların okunabilir durumda olanları göz önüne alınarak çalışmaya dahil edilmiştir. Daha önce Konya merkezde yer alan mezarlıklardaki taşların incelendiği ve Sadır Sultan Mezarlığından örnekler alındığı tespit edilmiştir. İncelenen bu taşlarda çalışma kapsamında kataloglarda yer verilmiştir. Taşların tamamına yakını benzer formda yapılmıştır. Herhangi bir süsleme öğesi bulunmayan taşlar oldukça sade düzenlenmiştir. Başlık tiplerinden yola çıkarak cinsiyetleri kadın ve erkek olarak belirlenmiştir.

Mezarlıkta incelenen yirmi iki adet baş taşın içinde en erken tarihli olan mezar S-1'deki Saliha Hanım'a ait olan Hicri. 1287/ Miladi. 1870/71 tarihlidir. Bunun dışında kalan diğer mezar taşları ise 19. yüzyıl sonlarına ve 20. yüzyıl ortalarına tarihlendirilmiştir. Taşların çoğunda Sülüs yazı karakteri kullanılmıştır. Malzeme olarak ise Konya yöresine ait Sille ve Gödene taşları tercih edilmiştir. Kitabe metinlerinde yer alan yazılar oyma-kabartma tekniğinde yazılmıştır.

Sonuç olarak; çalışma konusu olarak seçtiğimiz Sadır Sultan Türbesi Haziresinde

bulunan mezar taşlarının bilimsel olarak incelenmesinin en büyük amacı tarihi belge niteliği taşıyan taşların Türk kültürü ve Sanat Tarihi açısından korunarak gelecek nesillere aktarılması amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

Başbay, Başak. (2021). Akşehir Nasrettin Hoca Mezarlığı'ndan Beylikler ve Osmanlı Dönemine Ait Mezar Taşı Örnekleri. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, 9 (23), 87-110.

Bayraktar, S.B. (2019). Karacaahmet Mezarlığındaki Bir Grup Fes Başlıklı Mezar Taşı. The Journal Of Academic Social Science Studies, (78), 331-350.

Biçici. H. K. (2013). Muğla Ortakent'te Bulunan Osmanlı Dönemi Süslemeli Mezar Taşları-II. The Journal of Academic Social Science Studies, 6 (2), 1373-1436.

Boran, A., Mutlu, M., Aykaç, R., Yaşar, H. (2019). Ebedî İstirâhatgâh Ilgın Mezar Taşları. Ilgın Belediyesi Kültür Yayınları, Konya.

Çal, H., & İltar, G. (2011). Giresun İli Osmanlı Mezar Taşları. Giresun Valiliği Yayınları (1. Baskı). Ankara.

Çağlar, İ. M., Gürbıyık, C., & Doğtekin, A. (2022). Karaburun Kazası Hasseki (Haseki) Köyü Osmanlı Dönemi Mezar Taşları Üzerine Bir İnceleme. Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi, 9 (4), 1574-1601.

Çavuş, F. (2018). Osmanlı Mezar Taşlarının Sırları (1. Baskı). Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Çetin, Yusuf. (2015). Ağrı Mezar Taşlarında Form ve Bezeme Unsurları. The Journal of Academic Social Science Studies, (40), 87-105.

Çetin, O. (2021). Eski Türk İnanç Sistemi ile Osmanlı Mezar Taşlarının Etkileşimi. Türk Ekini Dil ve Kültür Dergisi, (6), 86-109.

Çetinaslan, M. (2021). Taşların Dili / İnegöl Mezarlıkları ve Mezar Taşları (2. Baskı). Matsis Matbaacılık.

Çoruhlu, Y. (2019). Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar/ Orta ve İç Asya'nın Erken Devir Türk Mezar Mimarisi Üzerine Bir Deneme. Ötüken Neşriyat Yayınevi.

Dağı, F. (2015). Balbal Dikme Geleneğine Anadolu'da Bir Örnek: Hz. Ökkeş Balbalları ve Balballar Üzerine Yeni Bir Yaklaşım. Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (2), 116-134.

Güzel, E. (2019). Taşlarda Saklı Medeniyet Osmanlı Erkek Mezar Taşlarında Serpuş Biçimleri. Çizgi Kitabevi.

Karamağaralı, B. (1992). Ahlat Mezar Taşları (1. Basım), Türk Tarih Kurumu.

Kara, H., & Danışık, Ş. (2005). Konya Mezarlıkları ve Mezar Taşları (1. Baskı). Meram Belediyesi Kültür Yayınları.

Konyalı, İbrahim H. (1997). Abideleri ve Kitabeleriyle Konya Tarihi (1. Baskı). Enes Kitap Yayınevi.

Kurtişoğlu, G. A. (2019). Kırklareli Karacaibrahim Mahallesi Eski Mezarlığı Osmanlı Dönemi Mezar Taşları. I. Uluslararası Geleneksel Türk Mezar Taşları Bildiri Kitabı İçinde, (19-21 Eylül- 2018/ Bakü-Azerbaycan) Editörler: Doç. Dr. Celil ARSLAN, Arş. Gör. Dr. Fadime ÖZLER, Uzm. Mustafa MAYDA. Khazar Üniversity Press.

Küçükdağ, Y., Erdemir, Y., & Şahin, B. (2012). KARATAY Tarih-Kültür-Sanat II. Karatay Belediyesi Kültür Yayını.

Kürüm, M., & Nazlıay, B. (2019). Muğla, Şeyh Külliyesi Haziresi ve Mezar Taşları. I. Uluslararası Geleneksel Türk Mezar Taşları Bildiri Kitabı İçinde, (19-21 Eylül- 2018/ Bakü-Azerbaycan) Editörler: Doç. Dr. Celil ARSLAN, Arş. Gör. Dr. Fadime ÖZLER, Uzm. Mustafa MAYDA. Khazar Üniversity Press.

Musmal, H., Çetinaslan, M. (2013). Konya İli Beyşehir İlçesi Fasıllar Köyü Mezar Taşları. International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 8 (7), 323-354.

Özçelik, Ali C. (2022). Konya Merkez Araplar Mezarlığındaki İslami Dönem Mezar Taşlarından Örnekler. XVI. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/ Sanat Etkinlikleri Bildirileri içinde (s. 63-70). 04-05-06 Temmuz 2022. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Yayınları.

Özkan, H. S. (2012). Türklerde Mezar Kültü, Ölü Gömme ve Mezar Taşı Geleneği (Şarkikaraağaç Örneği ve Geri Kalanlar). Tarih ve Kültürümüzde Karaağaç Bilgi Şöleni Bildirileri içinde (s. 215-218). Batı Akdeniz Kalkınma Ajansı ve Hamideli Derneği.
Sözen, M., & Tanyeli, U. (1986). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü (1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
Toraman, A. (2023). İslam Öncesi Türk Kültüründe "Anıt Kurgan" Geleneği Üzerine Bazı Tetkikler. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 40 (2), 599-611.
Uz, Mehmet A. (2017). Konya Alimleri ve Velileri (3. Baskı). Meram Belediyesi Kültür Yayınları.

FOTOĞRAFLAR

S-1

S-2

S-3

S-4

S-5

S-6

S-7

S-8

S-9

S-10

S-11

S-12

S-13

S-14

S-15

S-16

S-17

S-18

S-19

S-20

S-21

S-22

A COMPARATIVE SYNTACTIC ANALYSIS OF INTERROGATIVE SENTENCES IN ALBANIAN and TURKISH

Resul TELHAJ*

This study presents a comparative syntactic analysis of interrogative sentence structures in Albanian and Turkish, focusing on how each language encodes questions through word order, interrogative particles, and phrase structure. Despite being typologically distinct—Albanian as an Indo-European, SVO language and Turkish as a Turkic, SOV language—both exhibit rich interrogative systems worthy of detailed comparison.

The paper examines both yes-no questions and wh-questions, analyzing the role of question particles such as *a*, *mos*, and *vallë* in Albanian, and *mi/mı/mu/mü* in Turkish. Special attention is given to the syntactic positioning of these particles and their interaction with focus, polarity, and sentence-final verbs. Albanian interrogatives typically involve fronting of question words (*Kush erdhi?*, *Pse iku?*), following a wh-fronting pattern consistent with many Indo-European languages. In Turkish Wh-questions often allow the interrogative word to remain in situ (*Sen kimi gördün?*), differing structurally from Albanian.

Using examples drawn from descriptive grammars and corpora, the study aims to identify systematic syntactic patterns and deviations. Findings from this comparison reveal both typological divergence and certain shared strategies in clause structuring, despite the genealogical and typological distance between the two languages.

This research contributes to the field of comparative syntax and highlights implications for second language learning, translation studies, and computational language processing involving Albanian and Turkish.

Key words: *interrogative syntax, Albanian, Turkish, comparative linguistics, yes–no questions, wh-questions, word order, question particles*

* PhD., University of Elbasan “Aleksandër Xhuvani”, Albania.

BÜYÜK ERMENİSTAN HAYALİ UĞRUNA DAŞNAK ERMENİLER TARAFINDAN TÜRK-MÜSLÜMANLARA KARŞI GERÇEKLEŞTİRİLEN KUBA SOYKIRIMI (NİSAN-MAYIS 1918)

THE KUBA GENOCIDE COMMITTED AGAINST TURKIC-MUSLIMS BY DASHNAK ARMENIANS IN PURSUIT OF THE "GREAT ARMENIA" DREAM (APRIL–MAY 1918)

Rahshende BAYRAMOVA*

ABSTRACT

This article covers the genocide of Azerbaijanis committed by Armenian armed groups within the framework of events that took place in the Kuba district of Azerbaijan in 1918–1920. Based on archival information, the author concludes that the genocide had broad and far-reaching objectives. At the core of these objectives lay the realization of the "Great Armenia" dream, that is, the complete annihilation of the Turkic-Muslim population in the South Caucasus.

GİRİŞ

1918 yılının baharında Azerbaycan halkı tarihinde en kanlı ve korkunç facialardan birini yaşadı. Bakü ve Şamahı kazalarından sonra Kuba kazasında gerçekleşen bu soykırım yalnızca bölgeyle sınırlı kalmadı, aynı zamanda Ermeni-Bolşevik güçlerinin tüm Azerbaycan topraklarında uyguladığı etnik temizlik politikasının bir parçasıydı. Bu makalede Kuba kazasında Azerbaycanlıların maruz kaldığı soykırımın uygulanması, nedenleri ve sonuçları arşiv belgeleri, tanık ifadeleri ve tarihi kaynaklar temelinde incelenmektedir.

ANA BÖLÜM

Kuba Kazasındaki Durum ve Cezalandırma Birliklerinin Faaliyetleri

Gelovani, Kuba'yı terk ettikten sonra kazada görece bir istikrar sağlanmış, bu nedenle çevre bölgelerden ve Dağıstan'dan yabancı düşman güçlerle mücadeleye katılmış gönüllüler evlerine dönmüşlerdi. Bu nedenle, Hamazasp'ın liderliğinde Kuba'ya cezalandırma birliğinin gönderilmesi Kuba halkı için bir ölçüde beklenmedik olmuş ve ciddi bir direniş oluşturmak mümkün olmamıştır. Yalnızca Ermenilerden oluşan birliklerin şehre yaklaştığını duyan yerel liderler, güçlerini yeniden organize etmek için bazı adımlar atmış, birkaç köyde, özellikle Kusar nahiyesine bağlı Xuluq, Hil, Yasab, Bedülikölə köylerinde silahlı birlikler kurmuş ve ek yardım istemek için Dağıstan'a temsilciler göndermişlerdi.

Bakü guberniyasının diğer bölgelerinde olduğu gibi, Kuba'da da milli harekete darbe vurmak ve kendi iktidarını kurmak amacıyla Bakü Sovyeti'nin Bolşevik-Daşnak liderliği buraya ikinci kez askeri güç göndermeye karar verdi. Bu kez Hamazasp'ın liderliğinde yalnızca Ermenilerden oluşan bir cezalandırma gücü gönderildi. Hamazasp, birliğinin cezalandırma amacıyla Kuba'ya gönderildiğini inkar etmiyordu:"Ben Ermeni halkının kahramanı ve onun savunucusuyum. Sovyet iktidarı tarafından buraya cezalandırma birliğiyle gönderildim ki, iki hafta önce öldürülmüş Ermenilerin intikamını alayım. Ben buraya düzen kurmak ve Sovyet iktidarı tesis etmek için değil, öldürülmüş Ermenilerin intikamını almak için gönderildim" (1, s. 35-36). Hamazasp'ın bu sözlerini Kuba'da onunla görüşmeye getirilmiş pek çok tanık farklı biçimlerde teyit etmiştir. Tanık ifadeleri ve kaynaklar Hamazasp'ın Kuba'ya özellikle Azerbaycanlı halkı cezalandırmak amacıyla Şaumyan tarafından gönderildiğini doğrulamaktadır. Bu olaylardan sonra Bakü'ye giderek kazada Hamazasp'ın işlediği suçlar hakkında Bakü Sovyeti liderliğine bilgi vermek ve Sovyetin Kuba ile ilgili gelecekteki planları hakkında durumu netleştirmek amacıyla Şaumyan ve Caparidze ile görüşen Ə.Əlibəyov şöyle söylemiştir:"Şaumyan beni dinledikten sonra gülümseyerek dedi ki: 'Müslümanlar ve Türkler yüz binlerce Ermeni'yi öldürdü. Müslümanlar ise Ermenilerin Kuba'da iki Müslüman'ı öldürmesine şikayet ediyor ve gözyaşı döküyor.'"

* Dr., Kuba şehrinde "Soykırımı Anıt Kompleksi", Azerbaycan

(1, s. 39).

Gelovani de Kuba'ya Ermenilerden oluşan cezalandırma birliğinin gönderilmesinin fikir babasının Şaumyan olduğunu doğrulamıştır:"Hamazasp'ın birliğinde bir tek Rus yoktu, hepsi Ermeni Daşnak'tı. Bence cezalandırma birliği Kuba'ya Şaumyan'ın arzusu üzerine gönderildi ama askerlerin seçimi Savunma Bakanı Korganov'a bağlıydı" (1, s. 119). Daha Kuba şehrine ulaşmadan Ermeni haydut birlikleri yol boyunca sivil halkın yaşadığı köyleri yakıp yıkmaya başlamış, toplu katliamlar gerçekleştirmişti. Ermeniler yaşlılara, çocuklara, kadınlara bile merhamet göstermemiş, önlerine çıkan tüm Müslümanları yok etmişlerdi.

Ermeniler geldikleri treni Kızılburun'da durdurmuş, kendileri ise yerli halka zulmederek ilerlemeye karar vermişlerdi. Tanık ifadelerine göre, Nisan ayının sonlarında Hamazasp'ın birliği Haçmaz'a yaklaşmış, ancak burada yerli güçler onlara karşı koymuşlardı. Fakat güç dengesizliği yüzünden iki günlük çatışmalardan sonra cezalandırma birliği Kuba'ya girmeyi başarmıştı. Bu birliğin başında Hamazasp bulunuyordu. Yardımcısı Nikolay, rehberi ise "Değirmenci" lakaplı yerli Ermeni Harutyun Hayrapetov idi. A.Alibəyov'un bildirdiğine göre birlik yaklaşık 3 bin kişiden oluşuyor, 4 top ve 8 makineli tüfek taşıyordu (1, s. 34-39; 232, s. 180).

Gelovani'nin ve Hamazasp'ın birliklerinin Kuba'ya gelişi, genel olarak kazada soykırım olaylarının başlamasıyla ilgili kaynaklarda farklı tarihler verilmiştir. Kanaatimizce bu, o dönemde paralel şekilde iki farklı takvimin (Julian ve Gregoryen) kullanılmasıyla ilgilidir. Kaynaklardaki olayların kronolojik sıralamasıyla ilgili bazı tutarsızlıklar da bu durumla açıklanabilir.

SOYKIRIMIN DEHŞETLERİ VE TANIK İFADELERİ

1 Mayıs'ta üç koldan şehre giren Ermeni Daşnaklar derhal katliam ve yağmalamalara başladılar. Daha ilk gün şehrin alt kesiminde çoğunluğu kadın ve çocuklardan oluşan 715 Müslüman öldürülmüş, Büyük Şosse ve Pazar sokakları tahrip edilmişti. Birlik şehre girdikten sonra dört gruba ayrılmış ve karargâhlar kurulmuştu: Birinci karargâh Leontyev bahçesinin yanında, ikincisi Ermeni kilisesinin avlusunda, üçüncüsü dağda - Müslüman mezarlığı yakınlarında, dördüncü ve merkezî karargâh ise Yahudi kasabasının tepesinde yerleştirilmişti. Ermenilerin vahşeti sonraki günlerde de devam etmiş, ikinci gün 1012 sivil öldürülmüştü. Şehir halkının temsilcisi olarak Hamazasp'ın yanına gelen Ə.Əlibəyov ve diğerleri ondan ölenleri defnetmek için izin istemişse de, bu talep reddedilmişti. Hamazasp, yanında askerlerine hitaben katliam ve yağmalamaların durdurulmasını emretmişse de, Ə.Əlibəyov'un da belirttiği gibi, bu çağrı samimi değildi ve askerlerin onun sözlerini ters anlayarak daha fazla şiddet uygulaması amaçlanmıştı (1, s. 35).

Hamazasp, yapılan tüm başvurulara rağmen öldürülen Müslümanların cesetlerinin toplanmasına ve defnedilmesine izin vermemişti. Bu davranışın amacı açıktı – yerel halkı korkutmak ve dehşet içinde tutmak. Şiddet, katliam ve yağmalar 9 gün sürmüş, şehir halkının tüm mal varlığı bu süre içinde talan edilmişti.

Arşiv belgeleri incelendiğinde görülmektedir ki, Hamazasp Bakü'den 2000 kişilik bir birlikle gelmişse de, daha sonra ona destek amacıyla Petrovsk'tan Ermenilerden oluşan ek birlikler gönderilmiştir (3, s. 89). Mayıs ayının başlarında Gelovani ayrıldıktan sonra, Hamazasp'ın gelişiyle Kuba'da yağmalarla meşgul olan Daşnakların sayısının 2000 kişi olduğu iddiası yanlıştır ve birlik üyelerinin sayısı bu rakamdan birkaç kat fazlaydı. Görüşümüze göre, Daşnakların gerçek sayısı çok daha fazlaydı. Bu dönemi araştıran bazı yazarlar, Daşnak-Ermeni birliklerinin Kuba bölgesine üç kez saldırı düzenlediğini belirtmektedir (10, s. 213). 1918'in ilk beş ayında, Bolşevik kisvesi altında saklanan Ermenilerden ve Ruslardan oluşan büyük bir güç, baştan ayağa silahlı 5000'den fazla asker ve 300'den fazla yerli Ermeni milis, sivil halka karşı adeta savaş açmıştı.

Bazı araştırmacılara göre, 26 Nisan'da Derbent'ten Kuba'ya gönderilen Kızıl Ordu'ya ait bir askerî birim de dikkate alınırsa, yalnızca 1918 yılı içinde Kuba kazasına baştan ayağa silahlı 10 binden fazla Daşnak-Bolşevik askeri gönderilmiştir (2, s. 273). Olağanüstü Soruşturma Komisyonu'na sunulan başvurulara dayanarak denebilir ki,

Hamazasp'ın birliği Kuba kazasında bulunduğu süre boyunca yaklaşık 400 ev yağmalanmış, 2153 ev ise eşyaları yağmalanarak yakılmıştır. Genel olarak Komisyon belgelerine göre, kitlesel yakma taktiği uygulayan Daşnaklar tarafından 2153 ev, 5 han, 152 depo, 166 samanlık, 68 ahır, 312 dükkân, 17 değirmen, 4 atölye, 4 çayhane ve 284 başka bina yağmalanarak yakılmıştır. Hamazasp'ın birliği Müslümanların hatta dinî inançlarına bile saygı göstermemiş, birçok cami ve kutsal kitap Kur'an-ı Kerim yakılmıştır (4, s. 5-8; 232, s. 153-158). Komisyon belgelerine göre 24 caminin yağmalanarak yakıldığı bilinmektedir. Kusar gibi bazı bölgelerden sunulan protokollerde yakılan camilerle ilgili bilgi yer almamaktadır, bu nedenle yakılan cami sayısının daha fazla olduğu düşünülmektedir.

Cezalandırma birliği üyeleri Müslümanlar üzerinde insanlık dışı vahşetler uygulamışlardı. Tanık ifadeleri, Ermeni vandallarının yaralı ve ölülerin cesetleri üzerinde uyguladıkları işkencelerden zevk aldıklarını göstermektedir. Kana susamış Daşnak cellatları öldürdükleri Müslümanların cesetlerini bile rahat bırakmamışlardı (1, s. 47-49; 23, s. 187-189). Kuba sakini 40 yaşındaki Meşedi Həmdulla Əliyev şöyle diyordu: "Şehirde çok sayıda ceset gördüm, bunların yaklaşık 2/3'ü çocuk ve kadınlara aitti. Birçok kadının göğsü kesilmiş, cesetler hançerlerle tanınmaz hale getirilmişti" (1, s. 41-43; 232, s. 183-185).

Tanık ifadeleri ve diğer arşiv belgeleri incelendiğinde anlaşılmaktadır ki, çoğu zaman halk topluca alınıp uzak yerlere götürülüyor, orada öldürülüyor ve gömüldükleri yerler gizli tutuluyordu.

Abasbay Balabay oğlu Həsənbəyov ifadesinde şöyle demektedir: "Mayıs ayında Haçmaz'dan Kuba'ya gelirken, yol kenarındaki hendeklerde çakallar ve diğer hayvanlar tarafından parçalanmış Müslüman cesetleri gördüm" (5, s. 203-204).

Ermeniler tarafından öldürülen 300 kişinin 51 mezara gömüldüğüyle ilgili arşiv belgeleri mevcuttur (1, s. 120, 140; 232, s. 203-204, 229). Görüşümüze göre, her mezara yaklaşık 5 ceset gömülmesinin nedeni, yukarıda da belirtildiği gibi, cesetlerin günlerce sokaklarda kalması, ortaya çıkan korkunç durum ve 4 gün sonra nihayet din adamlarına gömme izni verilmesidir. Ancak cesetlerin sayısı çok fazlaydı. Din adamlarının Olağanüstü Soruşturma Komisyonu'na verdiği bilgilere göre, Kuba şehrinde defnedilen ceset sayısı 2800 kişiydi (1, s. 14-16; 232, s. 167-168).

Bazı kaynaklara göre yalnızca Velunts tarafından Kuba'da 160 ev yakılmış, ayrıca şehrin alt kısmında 700 kişi, toplamda ise 900 Müslüman kadın, yaşlı ve çocuk öldürülmüştür. Kuba'nın 3/4'ü onun emriyle yok edilmiştir (6, 1919, 6 Eylül). "İttihad" gazetesi Velunts ve Kuba'daki "faaliyeti" hakkında 6 Eylül ve 31 Ekim tarihli sayılarında şöyle yazmıştır: "Bu 'güvenlik görevlisi' tarafından Kuba'da 160 ev yakılmış ve 900 Müslüman kadın, yaşlı ve çocuk kurşuna dizilmiştir" (6, 1919, 6 Eylül, 31 Ekim).

Bazı yazarlara göre Hamazasp, Kuba'da bulunduğu ilk iki gün içinde şehirde ve kazaya bağlı köylerde 3200'den fazla Müslümanı katletmiştir. Qudyal Nehri kıyısında 700 silahlı genç vurularak öldürülmüş, böylece sadece iki gün içinde 3900'den fazla Müslüman hayatını kaybetmiştir (2, s. 16). Bazı bilgilere göre Hamazasp'ın vahşeti sonucunda 1918'in ilk beş ayında Kuba kazasında toplamda 16 binden fazla kişi öldürülmüştür (7, s. 68). Katliamdan sonra bile bir Ermeni subayı birkaç askerle Nügədi köyüne saldırmış, halkı cami önüne toplamış, bazı askerler evleri yağmalarken, bir anda cami önündekilere ateş açılmıştır. Korkuya kapılan halk kaçmaya başlamış, atış sonucu 5 kişi ölmüştür. Ancak durumu fark eden Çurayev, köye ek asker göndererek sivil halkın katledilmesini engellemiş, ardından Ermeniler köyü terk etmiştir. Bu olay hakkında hem Olağanüstü Komisyonun dinlediği tanıklar hem de eski Bolşevikler bilgi vermiştir (5, s. 256, 258; 8, s. 164). Bolşevikler kendi kayıtlarında, kana susamış Ermeni celladı Hamazasp'ın sadece Müslümanları değil, Ermenileri de öldürdüğünü yazmışlardır. Anma gecesi protokolüne göre, yardım almak ve hastaları tedavi ettirmek için Haçmaz'a giden İfraimov, burada Hamazasp birliğinin Kuba'dan gelen Ermeni ve Türkleri (yerlileri) vahşice katlettiğine tanık olmuş, cesetlerin topluca gömüldüğünü belirtmiştir (9, s. 11). Bu da gösteriyor ki, kana susamış Hamazasp, işlediği vahşetlere ileride siyasi bir kılıf uydurmak için kendi halkından kişilere karşı da katliam yapmış, böylece gelecekte Müslümanların Ermenileri katlettiği yönünde bir düşüncenin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Olağanüstü Soruşturma Komisyonu'na

sunulan listelerde yaralılarla ilgili çok az bilgi yer almıştır. Onlar hakkında belgelerde bilgi bulunmadığı için kesin bir sayı söylemek mümkün değildir.

Qaza'nın farklı köy cemaatlerinin uğradığı zararlarla ilgili Komisyon'a sunulan belgelerde genelde ailelerin zararları topluca gösterilmiş, bazı durumlarda yakılan ev ve binalarla ilgili bilgi verilmemiştir. Əlibəyov ifadesinde, yağmalanan malların Hamazasp'ın gelişinin 9. günü Ayrapetov'un gözetiminde arabalarla M.C.Bağırov'un evine taşındığını belirtmiştir (1, s. 34, 178-183). Bu olayı M.C.Bağırov da doğrulamıştır, ancak farklı bir şekilde: "Kuba kazasında bir haftalık sınır tanımaz eylemlerinden sonra Hamazasp'ın birlikleri kazanın tüm zenginliklerini toplayarak Bakü'ye gittiler. Diz çökerek ondan, yakılmış evlerin sahiplerine birkaç ev eşyası alabilmeyi rica ettim" (5, s. 79).

İslam dinini ve Doğu tarihini yok etmeye çalışan Daşnaklar, binlerce değerli kitabı da yok etmişlerdir. Kuba merkezindeki Əbdürrəhim Efendi'nin medresesini yakan Ermeniler, burada bulunan yaklaşık 1300 dini kitabı ateşe atmışlardır. Əbdürrəhim Efendi hatıralarında şöyle yazmıştır: "Bolşevikler Kuba'dan kovulduktan sonra medresedeki 3000'e yakın kitabı Məhərrəmkənd'deki evime taşıdım. Ancak 1300 kitabım Kuba'da kaldı. Onları Ermeniler medreseyle birlikte yakmışlardı" (5, s. 48). Bilgilere göre, Digah Camisi'nde yaklaşık 600–700 yıl öncesine ait, Arap ve Alban alfabeleriyle yazılmış kitaplar bulunuyordu. Ermeniler bu kitapları yok etmekle kalmamış, caminin 1 kilometre ötesindeki kutsal mekânın taşını da patlatmışlardır. Bu taş üzerinde Alban yazıları bulunan büyük bir bloktu (10, s. 48). Olağanüstü Soruşturma Komisyonu belgelerine göre Digah Camisi'nde altın varaklı çok sayıda Kur'an-ı Kerim yakılmıştır.

OLAĞANÜSTÜ TAHKİKAT KOMİSYONUNUN FAALİYETİ

Soykırım ve yağmalamalara katılan kazada yaşayan Ermenilerin bir kısmı Olağanüstü Tahkikat Komisyonu tarafından suçlu ilan edilmiş ve haklarında ceza davası açılmıştır. Bunlar arasında Kuba sakinlerinden Hartun Hayrapetov, berber Cavad Arutyunov, Avakov, balık sanayicisinin oğlu Avakov, Əmircanov'un öğrencileri, tüccar Mirza Əmircanov'un yeğeni, Mirzə Əmircanov, meyhaneci Məlikov, Qriqoriyan'ın oğlu Vartan, Mirzəcan'ın torunu Arutyun, değirmen sahibi Varlan Avakov, Arutyun'un babası, Aleksandr Mukasyans, Tatevos Yaqub oğlu, Babacan oğlu ve Arutyun Karapet oğlu, iki oğlu ve yeğeni yer almaktadır (4, 9-10; 5, s. 159-161).

Belirtmek gerekir ki, Taşnakların Kuba bölgesinde işledikleri soykırım ve çeşitli vahşetlere dair bilgiler esas olarak Olağanüstü Tahkikat Komisyonu belgelerine dayanmaktadır. Doğrudur, komisyonun Kuba kazası ile ilgili belgelerinde bazı eksiklikler, özellikle uğranılan zararların miktarının netleştirilmesiyle ilgili kusurlar olsa da, o dönemin olaylarını aydınlatmak açısından elimizdeki en kapsamlı belge topluluğudur.

1918 yılının Aralık ayında Gence bölge mahkemesi üyesi Andrey Novatski yardımcısıyla birlikte Kuba'ya gelerek soruşturmaya başlamıştı. 1918 yılının Nisan-Mayıs aylarında Kuba kazasında işlenmiş olan soykırımla ilgili soruşturma grubu birkaç ay boyunca onlarca tanığı dinlemiş, olay yerlerinde inceleme yapılmış ve 3 ciltlik, 451 sayfadan oluşan belge dosyası hazırlanmış, Olağanüstü Tahkikat Komisyonu üyesi Novatski komisyon başkanına Kuba şehri ve kazaya bağlı köylerde meydana gelen yıkımlar ve sivil halka karşı uygulanan şiddet hakkında rapor sunmuştur (5, s. 89).

Bahsi geçen 3 ciltlik belgeler şunlardır:

1. Kuba şehrinin yıkımı hakkında,
2. Dəvəçi ve Müşkür köylerinin yıkımı hakkında,
3. Kusar, 5. Fəthibəy ve Kuba kazası bölgelerine ait belgeler.

"Azərbaycan" gazetesi (Rusça), 26 Temmuz 1919 tarihli sayısında Olağanüstü Komisyon tarafından Dışişleri Bakanlığına 1918 yılı boyunca Bakü, Kuba, Şamahı, Göyçay ve diğer kazalarda Müslümanlara yönelik güç kullanımıyla ilgili belgelerin gönderildiğini yazmıştır. Bu belgeler yayımlanmak üzere incelenmekte olup, bu belgeler temel alınarak kitapçıkların basımına hazırlık yapılmaktadır (11, 1919, 26 июл).

1919 yılının Kasım ayında sunulan rapor doğrultusunda, Olağanüstü Tahkikat Komisyonu, komisyon başkanı Ə. Xasməmmədov ve diğer üyelerinin imzasıyla Kuba

olaylarında suçlu bulunan şahıslar hakkında ceza davası açılmasına karar verir. Bu dosyalar 29 Ocak 1920 tarihinde Bakü bölge mahkemesi savcılığına gönderilir. Ancak, 11 Ocak 1920'de Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin Antant Yüksek Konseyi tarafından de-facto olarak tanınması nedeniyle, Cumhuriyet Parlamentosu'nun 9 Şubat'ta kabul ettiği af yasasının ikinci maddesine göre, bu tarihten önceki etnik düşmanlık zemininde işlenmiş suçlara son verildiği ilan edilir ve bu dosyaların soruşturmalarının durdurulduğu bildirilir.

Nisan işgalinden sonra, 10 Ekim 1920 tarihinde Kuba kazası mahkemesinin birinci soruşturma komisyonu söz konusu dosyayı yeniden değerlendirerek, AXC parlamentosunun 9 Şubat'ta kabul ettiği af yasasına dayanarak etnik düşmanlık temelinde açılmış ceza davasına son vermek üzere dosyayı Kuba kazası halk mahkemesine gönderir ve dava kapatılır.

Genel olarak, Olağanüstü Tahkikat Komisyonu'nun topladığı belgeler ve tanık ifadeleri, Taşnakların ve Bolşeviklerin işlediği suçları ortaya koyan önemli tarihî belgelerdir. Bu belgelere dayanarak, Azerbaycan Halk Cumhuriyeti hükümeti tarafından 1919 ve 1920 yıllarında 31 Mart tarihi ulusal yas günü olarak anılmıştır.

Sonuç olarak, arşiv belgelerinin kapsamlı analizi, 1918 Kuba soykırımının Ermeni Taşnaklarının barışçıl Azerbaycanlılara karşı gerçekleştirdiği en trajik vahşet ve soykırım sayfalarından birini oluşturduğunu inkâr edilemez bir şekilde kanıtlamaktadır. Ermeni cellatlarının Azerbaycan'ın diğer bölgelerinde olduğu gibi Kuba kazasında da işlediği soykırımlar, Taşnakların Güney Kafkasya bölgesinde Türk-Müslüman nüfusu soykırıma uğratarak gelecekte Türksüz "Büyük Ermenistan" kurma planlarının bir parçasıydı. Bu planların uygulanmasında siyasi ve parti aidiyetlerinden bağımsız olarak tüm Ermeni güçleri aktif rol almışlardır.

Kuba soykırımının doğrudan organizatörleri Şaumyan, Korqanov; uygulayıcıları ise Hamazasp, Volunts ve Ermeni kökenli diğer canilerdi. Bolşevik ve Taşnak S. Şaumyan'ın başkanlığındaki Bakü Sovyeti'nin çoğunluğu Ermenilerden oluşan ve Taşnak Hamazasp'ın komutanlığındaki haydut Ermeni çetelerinin Kuba'da işlediği vahşetler, bir iç savaş ya da Sovyet yönetiminin kurulması olayı değil, bir halkın yalnızca etnik ve dini kimliğinden dolayı kitlesel olarak yok edilmesi – soykırım – idi.

SONUÇ

Kuba soykırımı sadece silahlı bir çatışma değil, bir halkın ulusal kimliği ve aidiyetine göre planlı bir şekilde yok edilmesi – soykırım – idi. Bu olayın başlıca organizatörleri Şaumyan ve onun adamları Hamazasp, Volunts ve onların çeteleri, Kafkasya'da Türksüz "Büyük Ermenistan" kurma fikrini gerçekleştirmeye çalışmışlardır.

Bu felaketler, Bolşevik kisvesi altında Taşnaklar tarafından işlenmiş ağır insanlık suçlarıydı. Amaçları sadece halkı korkutmak değil, aynı zamanda dini ve kültürel mirası yok ederek Azerbaycan'ın geleceğini silmekti. Olağanüstü Tahkikat Komisyonu belgeleri ve tanık ifadeleri, bu tarihi gerçeğin kanıtıdır.

KAYNAKÇA

1. ARDA, f. 1061, s. 1, iş 96
2. Məlikməmmədov M. Qanlı dərə: 1918-ci il Quba faciəsi, B., 2009, 415 s.
3. ARPİİSSA, f. 276, s. 2, iş 22
4. ARDA, f. 1061, s. 1, iş 95
5. Рустамова-Тогиди С. Куба. Апрель–май 1918 г. Мусульманские погромы в документах. Б., 2010, 552 с.
6. «İttihad» qəzeti.
7. İskəndərov A. Azərbaycanda türk-müsəlman soyqırımı probleminin tarixşünaslığı. B., Adiloğlu, 2006, 391 s.
8. ARPİİSSA, f. 456, s. 18, iş 37
9. ARPİİSSA, f. 276, s. 2, iş 19
10. Əroğul Ə. Erməni daşnak faşizmi və Azərbaycan, Bakı: Təhsil, 2007, 411 s.
11. «Азербайджан» газ

5. OTURUM (5. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assoc. Prof. Dr. HAxhi ADEMİ-PhD. FAriz HALİLLİ

NËPËR HULLITË E EDUKATËS POPULLORE SË SHQIPËRISË MESJETARE

THROUGH THE MAZE OF POPULAR EDUCATION IN MEDIEVAL ALBANIA

Eranda Halluni BILALI*
Nertila Ljarja HAXHIJ**

ABSTRAKT

This paper addresses the role of the popular education system during the Albanian Medieval period. In the absence of proper educational institutions, popular education, focusing on family, moral, physical, and military upbringing, played a key role in shaping the younger generations.

The physical and moral education of the youth was carried out in a practical and intuitive manner, transmitting values such as love for the homeland, mutual aid, cooperation, respect for elders, and the preservation of customs. The importance of aesthetic and cultural education, another key aspect of this paper, is expressed through costumes, games, musical instruments, and objects of daily life, serving as a persistent form of education in the absence of formal institutions.

The paper also discusses the role of the Kanun (customary law), assemblies, as well as the value of the spoken word and of the "oda" (guest room) as institutions where values like keeping one's word, hospitality, and generosity were forged.

The conclusions of the paper emphasize that the strength and validity of this popular educational tradition lay in the idea that education was a perpetual and all-encompassing process, closely linked to life practices and the concrete needs of society.

Key words: *popular education, Albanian Middle Ages, Kanun, family education, material culture.*

Traditat e vetëdijes politike, të psikologjisë etnike, të moralit e të kulturës së shqiptarit, i kanë rrënjët e kushtëzohen, në radhë të parë, nga sistemi popullor i edukatës dhe idealet e tij. Në Shqipëri tradita e edukatës popullore, gjatë shekujve ka qenë shumë e fuqishme, dhe përgjithësisht, është shquar për prirje të shëndosha kombëtare. Populli ynë ka përcaktuar idealet e veta edukative, qëllimet, përmbajtjen dhe mënyrat e realizimit. Këto kanë ndryshuar, janë pasuruar, por gjithnjë kanë mbajtur e mbajnë vulën e vet kombëtare popullore. Në thelb kanë mbetur të pastra dhe shërbejnë si një shembull i lartë për edukimin e breznive të reja.

Deri në shekujt XVI-XVII, në vendin tonë, pothuajse mungonin institucionet arsimore. Ndonëse pa shkolla në gjuhën amtare, në periudhën e Mesjetës populli nuk i ka lënë fëmijët e vet jashtë ndikimit të tij edukativ. Forca e pedagogjisë popullore ka qenë një nga faktorët më të rëndësishëm edhe në periudha të caktuara, si në Mesjetë, për edukimin e brezit të ri me dashurinë për atdheun, me trimërinë, besën, dinjitetin, mikpritjen e respektin për prindërit e të moshuarit, ndihmën e bashkëpunimin me njëri-tjetrin, gatishmërinë për ruajtjen e dokeve dhe zakoneve të trashëguara etj. Forca e gjallë dhe pavdekshme e pedagogjisë së popullit tonë ka qenë një faktor me rëndësi gjatë shekujve për edukimin e shqiptarit me dashurinë për punën. Gjatë punës prodhuese të rriturit i kanë dhënë brezit të ri përvojën, njohuritë e sidomos shprehitë e nevojshme praktike për të marrë pjesë në të. Në vendin tonë janë nderuar gjithnjë të moshuarit dhe njerëzit me përvojë pune dhe jete. Edukata e punës është një nga vlerat më të shquara të traditës popullore. Edukimi i virtyteve të larta morale dhe i zakoneve të mira kanë qenë një sferë tjetër e traditës popullore Breznitë e reja janë edukuar me frymën e atdhetarizmit, të trimërisë, të besës e të burrërisë, të nderit, të dinjitetit, të mikpritjes e të sedrës, të ndihmës e të bashkëpunimit me njëri-tjetrin etj.

* Universiteti i Shkodrës "Luigj Gurakuqi", Departamenti i Mësuesisë"
** Universiteti i Shkodrës "Luigj Gurakuqi", Departamenti i Historisë"

Kushtet e vështira të jetës, puna e rëndë fizike e krahut, luftërat e vazhdueshme kërkonin që breznitë e reja të ishin të përgatitur fizikisht, të zotëronin aftësi të larta luftarake. Prandaj edukata popullore përpunoi një brendi të pasur e forma të larmishme për edukimin fizik dhe ushtarak të shqiptarëve, të cilët, siç shprehet Barleti: "... *me njenën dorë... lëvronin arat dhe me tjetrën mbanin shpatën"*[1]. Kështu formimi i cilësisë fizike si forca, shkathtësia, durimi, të lidhura ngushtë me cilësitë morale, si guximi, trimëria, ndihma reciproke, dinjiteti kombëtar, familjar dhe personal, dashuria për popullin, tokën, gjuhën dhe atdheun kanë qenë gjithnjë synime edukative të mishëruara me aq mjeshtri në jetën shoqërore dhe familjare, të ruajtura e të trashëguara brez pas brezi

Populli ka treguar kujdes të veçantë për edukimin e shijeve të holla artistike të shprehura këto jo vetëm në folklorin e pasur, vallet e zhdërvjellëta dhe burrërore, në kostumet piktoreske me të gjitha ngjyrat pranverore, por edhe në mënyrën e jetesës, në veglat e punës, në sjellje, në bukurinë e fjalës, madje edhe në gjërat më të thjeshta të përdorimit vetjak.

Ai ka synuar në edukimin e brezit të ri me kthjelltësi mendimi e gjykimi . Fjala e urtë e popullit, aq e kursyer, e qartë, e kthjellët, e paktë, por e saktë, ka qenë një mjet i mrekullueshëm për zhvillimin mendor. Veprimtaria e lartë mendore, aftësia për të krahasuar, për të përgjithësuar përvojën empirike të jetës, ka qenë një objekt i veçantë i edukatës popullore.

Gjëegjëzat, fjalët e urta, proverbat, pyetjet, flasin qartë për traditën popullore në fushën e edukimit mendor. Të gjitha këto aspekte të edukatës popullore thellë në brendinë e tyre kanë pasur edukatën fetare. Kështu gjëegjëzat, duke dhënë një send konkret, na njohin me prejardhjen e atij sendi, me ndryshimet e tij. Ky funksion i bën gjëegjëzat jo vetëm mjet edukimi shtëpiak, por edhe shkollor. Fjalët e urta, si ato të mbledhura nga Frang Bardhi (1606-1643) apo humanistët e tjerë shqiptarë, mbartin jo vetëm filozofinë dhe përvojën ekonomike, por edhe pedagogjinë popullore, e cila ka vlerësuar lart rolin e mësimit e të edukatës. Edhe më herët fjalë të urta (lokucione) gjejmë në veprën e Buzukut (1555) dhe të rimara edhe në Kanunin e Lekë Dukagjinit. Populli ynë thotë*: "Dija është ar", "njeriu i pamësuar, është si druri i papunuar", "dituri e trimëri, brez argjendi e flori", "bëjnë mentë, më shumë se sa dhentë", "çdo gjë është gjë, i padituri është asgjë", "mos i lër djalit pasuri, por mësoi gramati*" etj. Është për t'u nënvizuar se në fjalët e urta popullore mishërohen edhe parime të rëndësishme të didaktikës, si për shembull: *"kali e ka me të ngarë, djali me të parë"* (për konkretizimin), *"kalli e deli kalli, por mendja fyll e veri"* (për zhvillimin e njëanshëm), *"më parë mëso veten, pastaj të tjerët"* (për nivelin kulturor, që duhet të ketë mësuesi)

Këto ideale edukative, populli ynë nuk pat mundur t'i realizojë nëpërmjet institucioneve arsimore dhe edukative, por ua mëkoi bijve të vet në mënyrë të natyrshmet edukatën familjare.

"Qëndresa e popullit ndaj politikës shkombëtarizuese dhe asimiluese që ushtronin pushtuesit e ndryshëm, mbijetesa etnike, ruajtja e identitetit tonë si popull e si komb, u shpreh në një masë të konsiderueshme nga kanunet e të drejtës zakonore që vepronin kryesisht në zonat malore. Në to gjejmë elementet e edukatës popullore, të cilët shërbyen si hallka të bashkimit të shqiptarëve kundër depërtimit të zakoneve e dokeve të huaja. Në pikëpamje edukimi, e drejta zakonore qe një "program" i detyrueshëm në zbatimin me përpikëri të rregullave të vëna"[2]. E drejta zakonore i njihte familjes, krahas detyrave ekonomike e të riprodhimit edhe funksionin edukativ. Për këtë në Kanunin e Lekë Dukagunit thuhet: *"Familia asht nji të mbledhun gjymtyrësh, të cilët gjallisin nën nji kulm, qëllimi i të cilës asht të shtuemit e gjindjes nëpërmjet martesës, të mkamunit e tyne për kahë zhvillimi i mendes e i shises*."[3] Edhe vetë akti martesës, apo riprodhimi familjar është i lidhur ngushtë

[1] Marin Barleti "Historia e Skënderbeut", Tiranë 1964, f.100
[2] Shefik Osmani, Probleme të ciklit të ulët, të arsimit dhe të kulturës, Aspekte të edukatës popullore në zonat malore të sanksionuara në të drejtën zakonore, f. 238
[3] Shtjefën Gjeçovi, Kanuni i Lekë Dukagjinit, Shkodër, 1933, f. 7

me punën*: "Me u martua don me thanë me marrë një niri sa për krah të punëve, sa për shtim të fëmijve"* [4] Kodet e të drejtës zakonore të trashëguara shekull pas shekulli nga brezi në brez, ndonëse të pashkruara, përfshijnë norma, sanksionojnë rregulla imperativë, përcaktojnë qëndrime, japin konsiderata, bëjnë vlerësime, përshkruajnë rite etj., që kanë të bëjnë me edukatën popullore, familjare, atë morale e patriotike. Aty ne zbulojmë gjurmët e etnopedagogjisë sonë. Aty ne gjejmë forcën e madhe mendore e shpirtërore të popullit tonë, i cili ka ruajtur me xhelozi në shekuj identitetin e edukatës së vet, përmes shumë pengesash, vështirësish, mundimesh që ka kaluar

Në punimin e konsultuar *"Rrnesa e kombit shqyptar ndër malcina"*[5], që është një vazhdim i Kanunit të Lekë Dukagjinit, Shtjefën K. Gjeçovi na jep një material me vlerë të madhe historike, etnopsikologjike dhe etnopedagogjike të shoqërisë shqiptare, banuese në vendet malore, kjo e specifikuar sipas moshave. Kjo është një dëshmi shumë e qartë ku pasqyrohet se si "e drejta zakonore" ka shërbyer si mjet i rëndësishëm për rregullimin e vetëdukimit dhe vetëqeverisjes së malësorëve.

Etapa e parë e jetës së njeriut, "*Fëminia*" përcaktohet, në këtë punim të së drejtës zakonore, qysh nga djepi e deri në moshën 15-16-vjeçare. Procesi i edukimit, gjatë gjithë kësaj moshe, është i pandërprerë. Ai në shtëpi merret me lojëra në mjediset e fëmijëve në punë e sipër, si dhe në mjediset e shoqërisë malësore. Objekti i kësaj edukate përqendrohet në edukimin e tri cilësive: besës, burrërisë, bujarisë. Këto tri cilësi konsiderohen dhe si veçori dalluese e "kombit shqiptar", ndaj të ushtruarit e tyre bëhet pa asnjë lëkundje. Pra edukohen, stërviten, vlerësohen. *"Shka asht drita për sy të nierit asht besa për burra e gra të Shqypnisë"*[6]. Rolin e këtij edukimi fillimisht e ushtrojnë nënat. Ato janë edukatoret e para, që bashkë me qumështin e ninullat mëkojnë te fëmijët e tyre bazat e këtyre ndjenjave. Më vonë nëpërmjet tregimesh të shumta u japin atyre shembuj se si mbahet besa, si ruhet e si respektohet ajo.

"...Besa e ndera, -shkruan Gjeçovi, janë dy fjalë jetike, dy fjalë që na i kanë lanë të parët për me i ruejtun si çmueshëm, si dy sytë e ballit, të cilëve s'u gjindet mostër në jetë".

Burrnia, kjo veti që ka të bëjë me karakterin, lidhet me pajisjen e burrit me armë, me përdorimin e saj me vend, me të drejtën për të marrë pjesë në kuvend me burrat. Që kur fillon të marri mend shqiptari, arma është e pandarë nga ai. Gjeçovi duke vlerësuar rëndësinë e edukatës që në moshën 5-6 vjeç shkruan: *"Zogu i shqyptarit, porsa të xanë me shqyptue fjalën, ma i pari mendim i tij është arma. Mendja asht me t'u habitë me fëmi shqyptarësh, 5-6 vjeç janë e bërthama e synit s'u luen ndër krisma pushkësh"*[7]

Etapa e dytë e jetës së njeriut të këtyre zonave, që fillon nga mosha 15-16 vjeç, "*Djelmënia*" specifikohet në katër drejtime, që përgjithësisht merr kjo moshë dhe konkretisht në atë të bariut, cubit, luftëtarit dhe punëtorit. Pak a shumë këto përfaqësojnë dhe disa shtresa ose grupe të malësorëve tonë. Secila prej tyre ka profilin e vet të edukatës. E përbashkët për të gjithë është arma dhe urrejtja ndaj lypjes, shtrirjes së dorës.

Bariu, i cili qe lidhur ngushtë me pronën, e ushtronte këtë profesion që prej "*kambësh të vogla*". Ai e dashuronte gjënë e gjallë. Preokupimi kryesor tij ishte: tufa në kullotë, fyelli në brez dhe pushka në krah. Pra puna, kënga dhe arma. Puna lidhej me sigurimin e jetës, kënga me gëzimin e saj, arma me mbrojtjen e nderit. Si bari ai është *"bari i mirë, bari kujdestar".* Ai ka ndërgjegje të lartë për ta kryer detyrën mirë, për ta ushqyer mirë tufën, për ta shtuar atë.

Bariu, si një mësues i mirë, e njeh kokë për kokë tufën e tij. *"Dyqind, pesqind e mje në nji mi kokrra dhi a dele me pasë bariu i maleve tona, krye për krye u njet emna e të gjitha këto fëmija mundohen me mbajtë në mend"*[8] Ai ka "gjuhën" e cila kuptohet nga sqapi ose dashi kumbonës, nga qentë ruajtës, disa prej të cilëve "*i shkojnë mbrapa tufës, disa para e disa brijëve bukur largas*". Edhe tufa e madhe e kupton zërin e bariut të regjur. Bariu ka

[4] Po aty
[5] E drejta zakonore shqiptare, Tiranë, 1989, f.477-493
[6] Po aty,f, 478
[7] Po aty, f. 480
[8] Po aty, f. 484

kohën e tij të lirë. Atë e shfrytëzon duke kundruar natyrën, duke pastruar armën ose duke i rënë fyellit. Këngët dhe rapsoditë janë mësimet e tij që ai i përsërit çdo ditë.

Një aspekt rëndësishëm i kësaj moshe nga ana edukative, patriotike e morale është figura e *" luftëtarit"*, që i përket moshës mbi 15-16 vjeç. Ai shkëputet nga shoqëria me fëmijë. Mbyllet një etapë, fillon një tjetër, ajo e moshës së rritur që ka karakteristikat e veta. Ai përgatitet për të hyrë në radhën e burrave. Gjëja kryesore për të, me të mbushur moshën 15-16 vjeç është sigurimi i armës. Akti i pajisjes së djaloshit me pushkë bëhet në praninë e të gjithë pjesëtarëve të familjes, me një ceremoni. Arma i dorëzohet djalit nga i ati ose nga i zoti i shtëpisë, me këto fjalë *"Qe pushkën or bir! Merre dhe e bajsh me nde"r* ose *"Qe or bir! Merre armën, se je ba për të, porse ven mend mos korisish vedin, votrën tande o fisin tand! Ma mirë dis, sa e nep armën për së gjalli!"* Përgjigjja nga ana e djalit ishte: *"Me nder kjosh, or tatë! Në më qitët puna, do t'ia zhern faqen vedit e fisit!"*. Është një variant i betimit.

Pajisja me armë e pjesëtarit të familjes ishte një ngjarje nga më të shënuarat e saj dhe më të gëzuarat e atij vetë. Pas kësaj ceremonie ndryshon qëndrimi, maturia ngrihet në një nivel të lartë, fjala ka peshën e vet, biseda mbarset me mendim. Arma ia shton detyrimet djaloshit *"Sado qillue djali i nanës shqyptare, s'ka burrë mishit, qi guxon thanë: "Lidhu e Ishoi armët në tokë"*[9]

Edukata ushtarake me dashurinë për vendlindjen në simbiozën shqiptar-armë, gjen mjaft elemente që janë kodifikuar në kanune: *Arma asht si këmisha e shtatit, si hija e trupit; Më sa dahet hija nierit, aq e dan pushkën prej vedit shqyptari; Arma muk tjetërsohet, as nuk dorëzohet.;*

Arma nuk lihet në luftë, kush e len s'ka sy e fage ndër burre me dal ma; Pushka e shokut të mbetun në luftë nuk lejohet t'i dorëzohet anmikut; Zakoni shqiptarit asht që me kangë të fillohet lufta dhe të lëshohen britma; Shqyptari i maleve s'ka voj me melmye groshët e për me lye pushkën do t'i gjindet;

Një shtresë tjetër e malësorëve është ajo e punëtorëve të bujqësisë që merren me ngarjen e qeve, me punimin e tokës, me sigurimin e bukës. Por toka malore është e varfër dhe fshatari malësor tregon më kujdes për armën se për tokën dhe kështu ndodh që shkëputet duke u endur herë këndej herë andej për të punuar tokën e huaj. Ai kthehet përsëri. Kënaqja me pak është e kundërta e kujdesit të madh qe ka për armën.

Duke e kundruar moshën e pleqërisë dalin në pah shumë aspekte të edukatës familjare, të anëve etike në marrëdhëniet në mes pjesëtarëve të familjes. Në familjen shqiptare sjellja dhe respekti ndaj më të mëdhenjve ka qenë gjithnjë një kërkesë parësore. I zoti i shtëpisë, i pari i saj, plaku i shtëpisë ka gëzuar respektin e të gjithëve. Edhe kur ai i është shmangur, nga mosha, çdo pune, bijtë tij kanë vazhduar gjithnjë t'i binden. *"Ndër porosi të para që u nep gjindes zoti i shtëpisë*, shkruan Gjeçovi, - *asht me iu bind plakut e mos me e mërzit."*

Në familjen malësore, gruaja ka qenë e diferencuar në trajtim. Ajo nuk ka gëzuar të drejtat e seksit tjetër, por roli i saj unik si amvisë, si zonjë e shtëpisë, si nënë dhe si fisnike, dallohej dhe nuk qëndronte më poshtë se i burrit. Vajza, që nga mosha shumë e re, duke e ndjekur dhe ndihmuar nënën si edukatore kryesore, mësonte mjeshtëritë e nevojshme për të qenë amvisë.

Në materialet e Gjeçovit thuhet se: *"si të fillojnë me lëshut shtat cuca, dmth. në moshën e "adoleshencës", e ama e merr në kujdes cucën e vet, i vëhet me e msue me qepë, me rregë, me tjerrë, me ba kollçikë a këso punësh të tjera qi i duhen me dijtë grues*..."[10]. Ajo mësohet të jetë e matur në fjalë, të jetë e ndershme. Femra është e paprekshme e *s'ka burrë mishi që guxon me e çnjerëzue*. Si nënë ajo edukon djemtë me krenari për veten, për fisin e për vendlindjen.

Një institucion me shumë vlera edukative në periudhën e Mesjetës janë kanunet, të cilët, nëpërmjet kodifikimit të normave juridike e morale të traditës popullore, kanë drejtuar

[9] Po aty, f. 487
[10] Po aty, f.492

jetën shoqërore, sociale e ekonomike të popullit tonë mbi bazën e një tradite e psikologjie vendase. Kanuni që njohim më shumë është Kanuni i Lekë Dukagjinit, nëpërmjet Atë Shtjefën Kostandin Gjeçovi, i cili për vite me radhë ka bërë një punë pasionante për përmbledhjen e tij nga goja e popullit. Por, krahas vlerës juridike dhe të organizimit të detyrueshëm të marrëdhënieve në një grup njerëzish, Kanuni shpalos edhe karakterin e tij edukativ. Ai përcakton qartë çfarë është e moralshme dhe çfarë jo, çfarë duhet pranuar dhe çfarë jo, duke përcaktuar tiparet me të cilat duhet të pajiset dhe të edukohet brezi i ri.

Pra kemi të bëjmë me transmetim të përvojës nga një brez te tjetri, ndërthurur me elemente psikologjike e pedagogjike. Duke e parë me këtë sy, nënvizojmë se në Kanunin e Lekë Dukagjinit bëhet fjalë për institucione edukative, parime të edukimit, parime të moralit etj. Institucion i tillë edukimi është, për shembull, kisha. Libri i parë në Kanunin e Lekë Dukagjinit fillon me institucionin e kishës. Kjo vendosje nuk është rastësi. Ajo është e lidhur me përparësinë që i jepej aspektit shpirtëror në ndërtimin e marrëdhënieve ndërmjet njerëzve.

Duke e gjykuar kohën kur vepronte Kanuni dhe mentalitetin e njerëzve të asaj kohe, nuk ka dyshim se kisha, famullitari dhe meshtari simbolizonin mirësinë, drejtësinë dhe pastërtinë hyjnore. Fjala e tyre, e shqiptuar në mjediset e kishës, si dhe morali që predikonin për një jetë tokësore të ndershme dhe të përvuajtur, larg tundimeve, joshjeve dhe veseve, ishin përçues të mesazhit që ata, si ndërmjetës, ua sillnin besimtarëve nga vetë Zoti. Nga kjo pikëpamje, kisha kishte funksionin e një institucioni edukativ. Por, që ta realizonte sa më frytshëm këtë detyrë, duhej që ky institucion të ishte i paprekshëm dhe të qëndronte në sytë e besimtarëve si një simbol i shenjtë. Është kjo arsyeja që në ndërtimin e marrëdhënieve sociale e ekonomike në Kanun, kisha dhe njerëzit e saj quhen të privilegjuar. Hija e kishës, që përfshinte famullinë dhe tokat e saj përreth, ishte e paprekshme.

Sipas Kanunit familja është celula bazë e organizimit të jetës shoqërore. Në kushtet e mungesës së shkollës në gjuhën amtare, familja ngarkohej nga kanuni edhe me detyra të mirëfillta të karakterit pedagogjik.

Kanuni vlerëson autoritetin e të parit të familjes, si një mjet edukativ për ndërtimin e marrëdhënieve të drejta midis të gjithë pjesëtarëve të familjes, për organizimin dhe drejtimin e frytshëm të të gjitha detyrave, problemeve dhe nevojave që ka jetesa në familje. Duke respektuar faktorin përvojë në këtë proces, rolin e drejtimit të familjes Kanuni ia beson më të moshuarit, apo vëllait më të madh në mungesë të prindërve. Megjithatë, ai nuk mbetet skllav i këtij parapëlqimi. Përkundrazi, lejon një përjashtim të rëndësishëm: nëse të moshuarit nuk janë të aftë, kryefamiljari zgjidhet nga të gjithë pjesëtarët e familjes, duke u bazuar në kriterin e aftësisë.

Në Kanun përcaktohen të drejtat, dënimet që mund të shpallë, si dhe detyrat e të parit të shtëpisë. Sipas Kanunit, çdo familje ka një zotëri shtëpie dhe një zonjë shtëpie. Gjatë përcaktimit të të drejtave dhe detyrave të tyre, ligjërohet një qëndrim ku vajza nënçmohet në krahasim me djalìn. Përveç kësaj, përcaktohet se familja ka detyrë të përgjigjet për çdo vepër të ligë ose dëm të shkaktuar nga një pjesëtar i saj.

Në problemet e sjelljes së fëmijëve, Kanuni njeh përgjegjësinë prindërore, pavarësisht nga mosha. Kjo gjë rrit kujdesin për problemin e edukimit, që është edhe sot një çështje e mprehtë e pedagogjisë bashkëkohore.

Mbajtja e premtimit, e fjalës së dhënë, zë një vend të veçantë në Kanun, duke e vlerësuar si një nga tiparet më të rëndësishme të moralit njerëzor. E folura dhe premtimi aty, përcaktohen kështu: *"E folmja është premtimi i një sendi, që i mban kush kuej për një mund që do hjekë".*

Fjala e gojës është një tjetër element i karakterit moral, që i vë në marrëdhënie njerëzit. Kanuni kërkon që ajo të jetë e saktë, e matur, të mos lëndojë njeri, të mos marrë nëpër gojë njërin apo tjetrin, sepse: *"Gjuha është tulit e gjithçka bluen...Ai, që shkon tuj mbjellë e tuj hapë fjalë të këqia e gërgasa herë për njërin e herë për tjetrin me gojë të Kanunit, thirret argat i keq, as e thërret kush në punë, as i jep kush rrogë*". Po si do të veprohet, në të tilla raste? Kanuni e zgjidh problemin duke i vënë theksin një tjetër tipari e

norme morale dhe pikërisht betimit: *"Beja është një sjellje besimtare, nëpërmjet së cilës njeriu, tue dash me dalë sakaq prej një zhgarkimi të dhunshëm, do të prekë me dorë një shenjë besimi, duke e grishë emrin e Perëndisë në dëshmi të së vërtetës".*

Nderin Kanuni e ndan në dy lloje: nderin vetjak dhe nderin shoqëror. Nderin vetjak ai e lidh me faktin që si i miri, po ashtu edhe i keqi, kanë një vlerë; pra, secili e ka për vete, sepse secilit Zoti i madh i ka ngjitur dy gisht nder në lule të ballit.

Një vlerësim të veçantë Kanuni i bën mikut. Aty jepen hollësira se si vjen miku në shtëpi, si i shërbehet, si përcillet. Me këto norma janë edukuar breza të tërë shqiptarësh, me normën morale të bujarisë. Në Kanun thuhet se shtëpia e shqiptarit është e Zotit dhe e mikut. Po të hyri miku në shtëpi, edhe gjak të kesh me të, do t'i thuash "Mirëseerdhe!"

Edhe puna, si një nga veprimtaritë kryesore të njeriut dhe si një parim bazë i edukimit, trajtohet në Kanun. Megjithatë, sfera e veprimtarisë së punës nuk ishte shumë e gjerë në fshatin shqiptar të asaj kohe, duke u kufizuar kryesisht në punën e farkëtarit, të mullirit, të blojës dhe të ujitjes. Një gjë del, megjithatë, e qartë: puna në bujqësi dhe blegtori, me qëllimin kryesor të sigurimit të bukës së gojës si burim jetësor, ishte detyrë për të gjithë, duke përfshirë këtu edhe gratë.

Një vend të gjerë në Kanunin e Lekë Dukagjinit zë kapitulli "*Kanuni kundër mbrapshtive*". Për të përsosur portretin moral të anëtarit të fisit, Kanuni nuk paraqet dhe stimulon vetëm tiparet pozitive, që përmendem, por ai nënvizon edhe veset, që e prishin këtë portret, duke përcaktuar edhe rrugët për mënjanimin e tyre, gjithashtu edhe dënimet. Një nga këto të meta është "Hjekësia": "*Hjekës thirret ai icili me ndërmjetësi të mbrapshtë e për nen dhe jep ndihmë tjetrit, për me ba ndonjë rrënim, a ndonjë faqe të zezë në katund të ver*".

Vjedhja është një tjetër ves i dënuar rëndë nga Kanuni. Duke dashur t'i bëjë luftë një vesi të tillë në mënyrë sistematike dhe jo të sipërfaqshme, ai nuk i konsideron fajtorë vetëm hajdutin që vjedh direkt, por edhe bashkëpunëtorët e tij. Këta përfshijnë *simahorët* (fshehës të pasurisë), që e ndihmojnë hajdutin në vjedhjen e pasurisë së tjetrit, si dhe atë që i jep bukë hajdutit ose i ofron "konak".

Gjithmonë në kuadrin e respektit ndaj mikut, vjedhjen e tij Kanuni e quan "*faj i kobshëm*" dhe vjedhësit i përcakton "*faqe e zezë*". Një masë të sforcuar dënimi në Kanun parashikon dhe "*dy përnjohja*", që domethënë se gjëja e vjedhur do të zhdëmtohet dyfish, ose kur vidhen veglat e bujqësisë, vjedhësi do të zhdëmtojë për sa ditë kanë mbetur pa punë punëtorët e shtëpisë ku u vodhën veglat.

Institucioni më i lartë në Kanun, ku rrihen mendimet, gjykohen çështje të rëndësishme dhe ku flitet hapur ballë për ballë, është Kuvendi, që emërtohet: *"Burrat e maleve të Shqipërisë në Kuvend".* Ai e përcakton kështu: *"Kuvendi është një bashkim i fisit apo i fiseve me krenë pleq, stërpleq, vogjëli ose djelmëri e dheut, që kanë qëllim me rrahë ndonjë çështje a me lidhë ndonjë besë".*

Sipas materialit të grumbulluar nga Atë Shtjefën Gjeçovi, Kuvendet kanë qenë zhvilluar në këto vende: Mirdita, në Shën Pal ose në Grykën e Oroshit Lura, te Kisha në Katund të vjetër, Thkela, te Kroi i Fikut në Perlataj; Matja, në Lis, Malësia e Lezhës (Zhupa), në Molungë, te Dardha Kërbucë; Malësia e Krujës, në Bendë, Malësia e Tiranës, në Martanesh; Arbënia, në Lamshk; Kurbini, në Djerrë të Selitës, në Laç Sebaste; Luma në Bicaj; Malësia e Gjakovës, te Varret e Shalës; Dukagjini, në Kodër të Shën Gjergjit (Shosh); Puka, te qyteti i Pukës, Postrība, në qytet te xhamia (Drishtë); Mbishkodra, te kisha e Brigjës-Rrapshë; Kelmendi, në Qafë të Berdelecit, Capa (Zadrima), në Dajç; Nikaj e Mertur, te kisha e Nikajve, Mertur e Krasniqe, te Blini i Kuvendit (Selimaj). Pra, Kuvendet janë një dukuri që kanë qenë e përhapur në të gjitha krahinat e banuara nga shqiptarët. Ky fakt vërteton se ndikimi edukativ i tyre ka pasur një shtrirje mbarëkombëtare.

Kuvendet me përmbajtjen, mënyrën e organizimit, të veprimit, rregullat, metodat etj, kanë luajtur tradicionalisht, sidomos në periudhën e Mesjetës, rolin e një institucioni të rëndësishëm edukativ.

Në të gjitha malësitë shqiptare ka ekzistuar *"oda".* Ajo ka zëvendësuar zbrastësinë e arsimit. Sipas traditës, *"oda"* ishte njëfarë institucioni tradicional mësimi dhe edukimi, ku

derdhej gurra e pafund e urtësisë popullore. Me orë të tëra aty bëheshin kuvende, me zë të qetë e të matur, tregoheshin kujtimet e historisë së lavdishme, aty lëvdoheshin shembujt më të bukur të trimërisë, të nderit dhe të besës, aty shfrynte dufi dhe urrejtja për pushtuesin dhe veglat e tyre. Aty jehonte kënga, lahuta, çiftelia, fyelli e sharkia. "*Tingujt e lahutës , të çiftelisë dhe të fyellit kanë jehuar fort nëpër "odat". Me kësi tingujsh, të shoqëruar prej këngës së rapsodëve janë rritur shumë trima ë që ka nxjerrë Shqipëria. Të edukuar me këtë frymë, të rinjtë mezi prisnin të rriteshin e të bëheshin 15-16 vjeç që të rroknin armët e të luftonin për liri*"[11].

Si përfundim, tradita e edukatës popullore shqiptare të periudhës mesjetare nuk ka qenë thjesht një mënyrë mbijetese. Ajo ka qenë një mekanizëm i sofistikuar dhe i suksesshëm për ruajtjen, transmetimin dhe pasurimin e identitetit kombëtar, të vlerave morale dhe të njohurive praktike, duke i bërë të mundur jo vetëm mbijetesën, por edhe lulëzimin e kulturës shqiptare në kushtet historike më të vështira.

BİBLİOGRAFİ

Haxhiu, A. (1976). *Shota dhe Azem Galica*. Tiranë.
E drejta zakonore shqiptare. (1989). Tiranë.
Gjeçovi, S. (1933). *Kanuni i Lekë Dukagjinit*. Shkodër.
Osmani, S. *Probleme të ciklit të ulët, të arsimit dhe të kulturës*. Në *Aspekte të edukatës popullore në zonat malore të sanksionuara në të drejtën zakonore*.
Barleti, M. (1964). *Historia e Skënderbeut*. Tiranë.

[11] Ajet Haxhiu, Shota dhe Azem Galica, Tiranë, 1976, fq. 10

DENİZLİ ACIPAYAM HACI ÖMERAĞA (YAZIR) CAMİİ KALEM İŞLERİNDE SÜSLEME

DENIZLI ACIPAYAM HACI OMERAGA (YAZIR) MOSQUE PAINTING DECORATION

Ahmet AYTAÇ*
Ahmet KUZU**

ABSTRACT

In Turkish handicrafts, hand-carved ornamentation is a technique used primarily on book margins, walls, and carpets. Hand-carved ornamentation is frequently practiced in prestigious venues and places of worship. The magnificent patterns used in Turkish hand-carved ornamentation are often inspired by traditional motifs, mythological depictions, and nature.

The Hacı Ömer Ağa (Yazır) Mosque, located in the Yazır neighborhood, was built by Hacı Ömer Efendi. Its architecture, crafted in the "Baghdadi wood" style, has a simple exterior. However, it also stands out for its rich ornamentation.

Vegetal motifs are prominent in the interior decoration, particularly in the hand-carved designs. The mosque's walls are adorned with plant and fruit motifs such as flowers, roses, tulips, carnations, grapes, pears, apples, pomegranates, and watermelons. Still life and vegetal depictions, along with stylized plant motifs and geometric elements, are also present.

The Hacı Ömer Ağa Mosque is an architectural structure that features intriguing examples of the use of vegetal motifs in hand-carved designs. It ranks as a significant work among the decorated mosques of the Ottoman period.

Keywords: Decoration, motif, hand-carved design, architecture, mosque

GİRİŞ

Süsleme, uygulanacak yeri ya da objeyi daha dekoratif ve estetik hale getirmek için bir takım teknikler ile yapılan uygulamalar bütünüdür. İnsanlığın var olduğu dönemden itibaren yazının bulunmadığı zamanlardan başlayarak mağara duvarlarına ya da kayalar üzerine ritüel amaçlı olarak kimi tasvirlerin yapılmasıyla başlayan süsleme sanatı günümüze kadar gelmiştir. Süsleme ibadethaneler, çeşitli mekânlar ve eşyalar üzerine görsel zenginlik katan bir olgu olarak var ola gelmiştir. Kağıt yüzeyine uygulanan ebrudan, duvar ya da ahşaba yapılan kalem işlerinden, tekstile, taş ve ahşap oymacılığından, cilt ve maden sanatlarına kadar oldukça geniş bir alanda süslemecilik var olmuştur. Süsleme sanatlarında motifler bazen doğadan bazen de mitolojik ve kültürel kaynaklardan faydalanarak oluşturulmuştur. Motif kimi zaman doğal haliyle, kimi zamanda stilize, geometrik ya da şematik halleriyle uygulanmıştır. Süsleme milletlerin maddi kültürel mirası açısından çok önemli bir yere sahiptir. Geleneksel sanatlarda süslemeyi hüsn-ü hat, ebru, cilt, katı, tezhip, minyatür, tekstil, telkâri, kalem işi, seramik, çini ve diğerlerinde görmek mümkündür.

Kadim Türk kültürünün oluşturduğu yüz binlerce yıllık birikimin doğal bir sonucu olan Türk süsleme sanatlarının bir kısmı İslam öncesi dönemden, bir kısmı ise İslam sonrasına dayanan geleneğinin uzantılarıdır. “Kalem işi olarak adlandırılan duvar süsleme tekniği, 18. yüzyılda başlayıp özellikle 19. yüzyılda batılılaşma etkisiyle gelişmiş, zamanla bina, gemi ve tren tasvirleri, natürmortlar, sembolik motifler, hayvanlar ve hatta insan figürleri de kullanılmaya başlamıştır” (Demirarslan, 2016, 8).

İslam sanatının en dikkat çekici ve estetik yönlerinden birisi camilerdeki duvar süslemeleridir. Bu süslemelerde lale, karanfil, gül ve sümbül gibi çiçek bezemeleri sembolik anlamları ile de önemlidir. Tüm bu bezemeler sanatkârların elinde estetik birer sanat objesine dönüşür. Bu çiçek süslemeleri duvarlara, mihraplara, sütunlara yani mekan

* Dr. Öğr. Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın.
** Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü yüksek lisans öğrencisi, Aydın.

mimarisine ruh katmaktadır. Camii mimarisinde yer alan duvar süslemeleri, özellikle çiçek motiflerinin sıva üzerine uygulanmasıyla, fresk sanatına benzer tekniklerle hayat bulmuştur. Bu sayede yapıların iç mekânlarına derinlik ve anlam kazandırılmıştır. Fresk, yeni sıvanmış duvar üzerine su bazlı boyalarla yapılan resimlere denir. Eğer resim, hafif nemli sıva üzerine yapılırsa buna freskomezzo denir. Tamamen kuru sıva üzerine yapılan duvar resimlerine ise al- secco veya freskosekko adı verilir (Beykal, 1996, 16). Camii duvarlarındaki motif ve bitkisel çizimler, fresk tekniği ile boyanın sıvaya işleyerek kalıcı hale gelmesini sağlar. Böylece resimler uzun yıllar boyunca taze ve canlı kalır.

İlk Müslüman Türk devletleriyle başlayan, Selçuklularla değişimini ve gelişimini devam ettirmiş olan kalem işi sanatı, Osmanlı İmparatorluğu ile altın çağını yaşamıştır. XV. yüzyılın ortalarından başlayıp XVI. yüzyılın sonuna kadar süren Klasik Osmanlı döneminde Osmanlı sanatçıları rumi, hatayi, yaprak, bulut, penç, gonca gibi kendi geliştirmiş oldukları motifleri kullanıyorken, daha sonra barok, rokoko, ampir gibi Batı kökenli sanat üsluplarından etkilenmeye başlamışlardır. Bu dönemden sonra klasik Osmanlı motiflerinin yerini "C"ve "S" kıvrımları, antik motifler, natüralist çiçekli bezemeler almıştır (Hatipoğlu, 2007, 52).

Araştırmada caminin iç tarafındaki doğal boyalarla yapılmış kalem işi bezeme süslemeleri ele alınmıştır. Motif, desen, renk, üslup anlayışı ile dönemin karakteristik özellikleriyle detaylı araştırma ve görsel incelemesi yapılmıştır.

Bu çalışma Hacı Ömer Ağa Cami'sinin dekoratif iç mekândaki kalem işi süslemeleri incelemesi ile sınırlandırılmıştır. Minber, tavan ve duvarlar gibi mimari bölümlerde yer alan kalem işi süslemeleri makale çalışmasının kapsamı içerisinde değerlendirilmiştir.

Çalışma nitel araştırma yöntemi kullanılarak veri toplama tekniklerinden yararlanılarak içerisinde detaylı incelemeler ve betimsel analizler ile ortaya konmuştur.

KALEM İŞİ

"Sırf süslemek veya tezyin etmek maksadıyla yapılan resim ve şekillere ait sanat şubesine denir. Her hangi bir şeyin veya cismin göreceği işi, tabiat ve karakterini, yani mahiyetini değiştirmeyerek, onu sırf süslemek için satıhları üzerine renkli, renksiz çizgi veya oyma, kabartma olarak tezyinat sanatıdır (Arseven, 1975, 1854).

Bir başka tanıma göre sivil mimariyi oluşturan eserlerin iç duvarların, kubbelerini, kemerlerini, tavanlarını renkli boyalar ve bazen de altın varak kullanılarak, yapılan nakışlara "kalemişi" denir. Bu işi yapan sanatkâra da "Kalemkâr" veya "Nakkaş" denir (İrteş, 1996, 3).

Türk sanatında, teknik açıdan çeşitli özellikler gösteren kalem işi tezyinatı, uygulandığı malzemeye göre 5 ana başlık altında toplanmaktadır. 1- Sıva üstü kalem işi ve tekniği 2- Taş ve mermer üstü kalem işi ve tekniği 3- Ahşap üstü kalem işi ve tekniği 4- Deri ve bez üstü kalem işi ve tekniği 5- Malakâri tekniğidir (Kabakçı, 2013, 46).

Türk kalemişi sanatının gelişim süreci, kökeni bakımından oldukça derin ve çok katmanlı bir tarihsel arka plana sahiptir. Kalem işi süsleme geleneği, köklerini Türkistan'daki 8. ve 9. yüzyıllara tarihlenen Uygur sanatı örneklerinden almaktadır. Özellikle Hoço ve Bezeklik gibi önemli Uygur yerleşimlerinde rastlanan duvar freskleri hem teknik hem de kompozisyon açısından sonraki Türk süsleme sanatlarının motif dağarcığına kaynaklık etmiştir. Bu motifler zamanla biçimsel anlamda evirilerek yeni coğrafyalara taşınmıştır. Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya doğru gerçekleşen yer değişiklikleri ile birlikte, bu süsleme geleneği de İslam coğrafyasına entegre olmuş; özellikle Türklerin İslamiyet'i kabul etmesinden sonra, Uygur Türk sanatının stilize edilmiş bitkisel ve geometrik motifleri, İslam sanatının soyutlama ilkeleriyle büyük bir uyum göstermiştir. Bu uyum, desen ve kompozisyon anlayışının zenginleşmesine ve özgün bir Türk-İslam sanat geleneğinin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Selçuklu döneminde kalem işi sanatının gelişmesinde önemli bir faktör de dönemin nakkaşlarının büyük oranda Uygur asıllı Türk sanatçılardan oluşmasıdır. Bu nedenle Selçuklu mimarisinde görülen süsleme örnekleri, Türkistan fresk sanatının doğrudan izlerini taşımaktadır. Beylikler dönemine gelindiğinde ise kalem işi uygulamaları, yapısal unsurlar olan kubbe, tonoz, kemer ve duvar gibi çeşitli yüzeylerde sıva, taş ya da ahşap zemin üzerine gerçekleştirilmiş; özellikle bitkisel rûmi ve geometrik

desenlerle süslenen bu örnekler hem teknik hem de estetik olarak gelişim göstermiştir. Ne var ki, zamanla meydana gelen doğal tahribatlar, savaşlar ve restorasyon eksiklikleri nedeniyle bu erken dönem süslemelerin büyük bir bölümü ya tamamen yok olmuş ya da günümüze hasarlı bir biçimde ulaşabilmiştir. Yine de günümüze ulaşan örnekler sayesinde kalem işi sanatının Anadolu'daki tarihsel seyri, kültürel devamlılığı ve biçimsel dönüşümü hakkında önemli bilgiler edinilmekte; bu sanatın Orta Asya'dan Osmanlı'ya uzanan görkemli yolculuğu daha iyi anlaşılmaktadır (Erim, 2021, 639).

Anadolu Türk Sanatının kalemişi tekniğinde en erken örnekleri, taş üzerine alçak kabartına olarak yapılmış kırmızı ya da altın yaldızla boyalı rozetler, geometrik ya da rumi-palmet üslubunda ki süslemelerdir. Bunlar camii girişlerinde tonoz ve benzeri örtü sistemlerinin iç yüzeylerinde, insan elinin değemeyeceği yerlerdedir. Örneğin; Divriği Darüşşifa'sının tonozlarındaki kırmızı boyalı rumi-palmet üslubundaki motifler erken örneklerdendir. Selçuklu ve Beylikler devri ahşap tavanlarında daha zengin renkli süslemeler görürüz (Anonim, 1985).

Beyşehir Eşrefoğlu Camii ya da Çavuşköyü Camii tavanlarında ahşap üzerine rozet ve rumili kompozisyonlar l3. yüzyıldan kalan örneklerdir. Erken Osmanlı devri kalemişlerinden en erken örnek İznik, Hacı Camaza (Kırkkızlar) türbesinin rumi kıvrımlı pencere çevreleridir. 14. yüzyıla ait bu örnek mavi-beyaz çini ve seramik motiflerine benzerdir (Aslanapa, 1984, 395-396).

DENİZLİ ACIPAYAM YAZIR MAHALLESİ

"Yazır Mahallesi Acıpayam İlçesi'ne 20 km, Denizli'ye 80 km, Antalya Devlet Karayoluna 7 km uzaklıkta olup, rakım 1190 m'dir. Yüzölçümü yerleşim alanı olarak 225 bin dekar, yerleşim alanı olmayan miktar 6575 dekar olmak üzere toplam yüzölçümü 6800 dekardır. 565 haneli, 2436 nüfuslu, doğusu Burdur İli, batısı Bostan Köyü, Bedir Bey, güneyi Dodurgalar, kuzeyi Gümüşköyü ile çevrilidir. Eşeler (Erenler-Beşler) Dağı eteğinde kurulmuş Anadolu'nun güzel bir kasabasıdır" (URL1).

HACI ÖMER AĞA CAMİİ ve KALEM İŞİ SÜLEMELERİ

Osmanlı dönemi yapıları arasında önemli bir yeri olan Yazır Camii, Denizli'nin Acıpayam ilçesinin Yazır Köyü'nde yer almaktadır. Yazır Camii'nin diğer adı ise Çarşı Camii'dir. Caminin giriş kapısı üzerinde yazan kitabeye göre Hacı Ömer Ağa isimli bir kişi tarafından 1802-1803 yılında yaptırılmıştır. Camini en önemli özelliği ise XIII. yüzyılda nadir görülen ağaç direkli ibadet yerlerinden biri olmasıdır (https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/yazir-haci-omer-aga-camii).

Fotoğraf: 1, Camii'nin genel görüntüsü.

Dış görünüşü ile tarihi bir yapı olmadığını andıran camii, iç mekâna giriş yapıldığında içerisinde o döneme ait ahşap kolanlar ve dekoratif süslemeleri dikkat çeker. Süslemeler bakımından oldukça estetik olan sanatsal kalem işleri panoların iç kısmında hat yazıları, bitkisel bezemeler vd vardır.

Meyilli bir arazi ve geniş bir avlu içine kurulan caminin mimarisi dikdörtgen yapıdadır. Cami, minaresi ve kırma çatılı üst örtüsü ile dikkat çekmektedir. Yapının giriş kapısı, minberi ve tavanı ahşap süslemelerden oluşmaktadır. İki yanında mihrap nişleri ve iki katlı olarak tasarlanan pencerelerin yer aldığı yuvarlak kemerli kapı caminin harimine açılmaktadır. Harim duvarları ve tavanında bulunan süslemeler o döneme ait en güzel örneklerdendir.

Mahfile, girişin solundaki merdivenden çıkılmaktadır. Ahşap minber güneybatı köşeye yerleştirilmiş olup, S biçimindeki korkuluklar, dilimli kemerli köşk ve dolaplar eşsiz bir işçilik eseridir. İç mekânda bulunan duvar ve tavanlar renkli kalemlerle süslenmiştir (URL 2).

Tavandaki kalemişleri:

Fotoğraf: 2, Tavan süslemesi.

Fotoğraf: 3, Tavandan detay.

Ahşap zemin üzerine uygulanmış kırmızı ve yeşil tonlarda çiçek motifli kalem işi süslemesi dikkat çekicidir. Geleneksel Türk süsleme sanatının zarif bir örneğidir. Simetrik düzen içinde yer alan çiçek formu, klasik Osmanlı üslubunu yansıtan kalem işi detaylarını göstermektedir.

Doğu tarafındaki duvarda bulunan kalemişleri:

Fotoğraf: 4, Doğu duvarının genel görüntüsü.

Fotoğraf: 5.

Duvar üzerinde kulplu bir vazo ve içinde yaprakları sık olan demetli çiçek çalışması görülmektedir. Tek kulplu olup ibiği ile çizilen kahve rengin ağırlıklı olan ibrik içerisine karanfil demeti yerleştirilmiştir. Yaprakları ise kırmız ve pembe tonlar kullanılmıştır.

Fotoğraf: 6.

Beyaz duvar üzerine üç basamaktan olşan kaidenin üzerine iki tane kulpu olan kasenin içine hem çiçekli hemde meyveler olan bir kompozisyon ile natürmort çalışması vardır. Yayvan vazo içine bitki çeşitleri fazla olup sarı, kırmızı, yeşil tonlar kullanılmıştır.

Fotoğraf: 7.

Dikdörtgen içine çizilmiş natürmort çalışması dikkat çekmektedir. Meyveler ise karpuz kavun çizimde ön plana çıkmaktadır. Sebzelerin çok olduğu bir kompozisyonda ise kapak elma gibi meyve bitkileri çizilmiştir. Renk olarak yeşil kırmızı ve sarı tonları kullanılmıştır. Dallarında ise kırmızı tonlar vardır.

Fotoğraf: 8.

Beyaz duvar üzerine sarı renkli kulplu sürahiye benzeyen obje eski tabirle ibrik denilir. İçinde kırmızı ve sarı tonda çiçek ve yaprakları uzun olan bir çizim yapılmıştır. Sarı tonlar ile sürahinin etrafında kontur çizgileri ile hatları belli edilmiştir.

Fotoğraf: 9.

Kare ve dikdörtgen çerçeveler üzerinde, iki kompozisyon görülmektedir. Kare çerçevenin içinde yeşil kulplu vazonun içinde üç tane kırmızı çiçek motifi ve dallarında kırmızı küçük çiçekler çizilmiştir. Dikdörtgen içinde kalabalık natürmort çizimi yapılmıştır. Altı dalı ve kırmızı tonlar sık kullanılmıştır. Meyvelerden üzüm ve kavun elma çizimi ön plana çıkmıştır.

Batı tarafındaki duvarda bulunan kalem işleri:

Fotoğraf: 10, Batı duvarı genel görüntüsü.

Fotoğraf: 11.

Beyaz renkte siyah kontur ile üç basamaktan oluşan kaidenin üzerine turuncu tonda fanusun içine elma, üzüm meyveleri çizilmiştir. Çiçekli dallar çizilmiştir. Mavi çiçeklerde eklenmiştir. Dalları etrafa geniş bir şekilde yayılmıştır. Üzerinde çiçek çizilmiştir. Dalları kırmızı ve yeşil renkler kullanılmıştır.

Fotoğraf: 12.

Kare çerçeve içine geniş bir avlusu olan ve üç tane minaresi olan ve üç tanede balkonu vardır. Caminin iki tane giriş kapısı olup verandalı camii çizimi yapılmıştır. Avlusunda şadırvanı olan hem caminin hem de şadırvanın etrafında ağaç çizimi yapmıştır.

Fotoğraf: 13.

Tek kulplu ibriğin renk olarak kırmızı ve kahve rengi tonları ile boyaması yapılmşıtr. Form olarak ibriğin üzerinde ki hatları kontur çizgisi ile belli etmiştir. Kulpun içerisine yerleştirilen demet ise yeşil ton fazla kullanılmıştır. Yeşil tonun üzerinde çiçek türlerinde Karanfil kırmızı tonlar fazladır. Etrafa yayılmış olan dalların üzerine ise kırmızı çiçekler çizilmiştir.

Fotoğraf: 14.

Dikdörtgen çerçevenin içine natürmort çizimi yapılmıştır. Daha çok meyve ve bitki çeşitleri götülmektedir. Meyveler sarı ve turuncu tonlar kullanılmıştır. Çiçek çizimleride kırmızı rengin açık koyu tonları ve etrafına uzanan dalların üzerinde kırmızı yapraklar görülmektedir.

Fotoğraf: 15.

Camii tavanına altına yakın bir bölgeye yerleştirilen bu çizim de camii manzaralı bir peyzaj çzimi yapılmıştır. Dört tane mineresi olan geniz yapılı camii arka tarafında ağaçlar olan manzara resmi yapılmıştır. Camii çziminde sarı ve kahverengi tonlar kullanılmıştır. Açık yeşil ve sarı tonlar, bir araya gelerek zarif bir görsel etki yaratır.

Güney tarafındaki duvarda bulunan kalem işleri

Fotoğraf: 16, Güney tarafı genel iç mekan görüntüsü.

Fotoğraf: 17.

Zarif çizgilerle çizilmiş dörtlü kaide kontur çizgileriyle belli edilmiş olan hatları ve beyaz rengi dikkat çekicidir. Üzerine sarı tonda vazo ve meyve yaprak çzimleriyle dekoratif desen etkisi dikkat çekmektedir elma ve üzüm meyveleri kırmızı, sarı tonlarda öne çıkmaktadır. Yukarıya ve aşağıya sarkan dallar sarı ve yeşil renkler kullanılmış etrafında çiçekle ön plandadır

Fotoğraf: 18.

Geniş panolu, camii kompozisyonlu peyzaj çalışması yer almaktadır. Görselde çift minaresi olan camii iki katlıdır. Beyaz tonlar kullanılmıştır. Kapı ve pencereler kahverengi ile boyanmıştır. Arkadaki ağaçlar uzun ve yukarıya doğru sivrilmektedir. Caminin avlusu geniş bir yapıda resmedilmiş dekoratif etki yaratmıştır.

Fotoğraf: 19.

Vazo zeytin yeşili tonlarında, sade ama zarif detaylara sahiptir. Çiçeklerin yaprakları yeşil, taç yaprakları ise canlı kırmızı renktedir. Kompozisyon oldukça simetriktir ve duvara çerçeveli bir pano gibi yerleştirilmiştir. Kalem işi tekniğiyle uygulanan çalışma, cami iç mekânına canlılık katmakta ve huzur verici bir görünüm oluşturmaktadır.

Fotoğraf: 20.

Desen, tamamen bitki formlarına odaklanmıştır. Ana gövde yeşil renkte olup, kahverengi ince iple bağlanmış dalları yukarı yönelmiştir. Dalların uçlarında canlı kırmızı çiçekler yer alır. Yapraklar tek tek çizilmiş ve yeşilin üç farklı tonu kullanılmıştır. Dingin, geleneksel bir görünüm sunar.

Fotoğraf: 21.

İnce dallı bir çiçek yukarıya doğru yöneldiği bu süslemede, orta kısmında turuncu çiçekler belirli bir ritimle dallara yerleştirilmiştir. Gövde yeşil olup, kahverengi çiçek gövdesiyle bağlanmış çiçekle işlenmiştir. Yapraklar yeşil ve simetrik dağılmıştır ve etrafındaki dalların üzeinde kırmızı küçük yapraklar vardır.

Kuzey tarafındaki duvarda bulunan kalem işleri

Fotoğraf: 22, Kuzey kısmı genel iç mekan görüntüsü.

Fotoğraf: 23.

Koyu sarı renkteki bir vazonun içinden çıkan dallar, hafif yay şeklinde uzanarak uçlarında kırmızı çiçeklerle sonlanır. Aralarda yeşil yapraklar, kompozisyona hareket katar. Yanındaki beyaz boya ile boyanmış çift kulplu ve üstündeki desenleri kırmızı çiçek desenli vazo ve içine gül demeti ile çizilmiş yaprakları yukarıya çıkmaktadır. Etrafında kırmızı çiçekler vardır. Bu desenler geniş panolarda tercih edilmiş olabilir.

Fotoğraf: 24.

Çizimde, bir yanından kulplu geleneksel vazo, içine yerleştirilmiş bol yapraklı çiçek dallarıyla dikkat çeker. Yeşil yapraklar dışa doğru açılırken, kırmızı çiçekler merkeze yakın yerleştirilmiştir. Vazonun üst kısmında yeşil geçişli desenler yer almaktadır. Süsleme cami tavan köşe panolarında olabilir.

Fotoğraf: 25.

Oldukça geniş ve gösterişli üç tane vazo içinde çok sayıda çiçek ve yaprak yer almaktadır. Yeşil tonlarda işlenmiş yaprakların arasından fırlayan kırmızı çiçekler, resme hareket kazandırır. Vazonun sarı tonda , desenlerin canlılığını ön plana çıkarır. Ortadaki vazo ise bayaz tonda ve üzerinde çiçek motifleri vardır. İlk vazo ise diğer vazolara göre ince bir yapısı vardır koyu tondadır. Bu tür çalışmalar kadınların namaz kıldığı üst kat duvar nişlerine yerleştirilmiştir.

SONUÇ

Denizli Acıpayam Yazır Camii'nin iç mekân süslemeleri, hem estetik hem de kültürel açıdan büyük bir öneme sahiptir. Caminin duvarlarına uygulanmış kalem işleri ve resimsel bezemeler, geleneksel Türk-İslam sanatının taşrada nasıl yorumlandığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Yeşil, kırmızı, sarı ve kahverengi gibi renklerin özenle seçilerek kullanıldığı bu süslemelerde, özellikle natürmort tarzında hazırlanmış vazo, kulluk ve ağaç figürleri, mekâna özgün bir kimlik kazandırmıştır. Kalem işi tekniğiyle kuru sıva üzerine işlenen bu motifler, yalnızca süsleme amaçlı değil; aynı zamanda dini atmosferi güçlendiren, huzur ve dinginlik hissi uyandıran görsel anlatılar olarak değerlendirilmelidir.

Bu süslemeler, caminin sanat tarihi açısından sadece mimari değil, aynı zamanda duvar resmi geleneği bağlamında da incelenmesi gereken önemli bir örnek olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, camideki bu özgün süsleme anlayışı, bölgedeki diğer camilerle karşılaştırıldığında, Yazır Camii'ni farklı ve dikkat çekici kılmaktadır. Süslemelerin yerleştirildiği alanların seçimi, desenlerin oranları, kullanılan sembolik formlar ve renk dengesi; tümüyle caminin iç mimarisiyle bütünleşmiş, mekânsal algıyı estetik ve ruhani boyutta zenginleştirmiştir.

Bu bağlamda Yazır Camii, yalnızca ibadete açık bir yapı değil, aynı zamanda geçmişin sanatsal birikimini günümüze taşıyan değerli bir kültürel miras öğesidir. Caminin içinde yer alan her bir kalem işi ve duvar resmi, dönemin estetik anlayışını, halkın sanatla olan ilişkisi ve dini mekan algısını yansıtan sessiz tanıklardır. Bu eserlerin korunması, belgelenmesi ve gelecek nesillere aktarılması; hem kültürel süreklilik hem de yerel sanat tarihinin anlaşılması açısından büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

ANONİM, Anadolu Uygarlıkları Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi, 40. Fasikül, İstanbul, 1985.

ARSEVEN, Celal Esad, *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 4, İstanbul, 1975.

ASLANAPA, Oktay, Türk Sanatı, İstanbul, 1984, s. 395-396.

BEYKAL, Feryal, "Denizli ilinde 19. Yüzyılda Yapılan Duvar Resimli Yapılar", (Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), 1996, Denizli.

DEMİRARSLAN, Deniz, "19. Yüzyıl Türk Sivil Mimarisinde Duvar Resmi ve İstanbul Çatışması", *Mimarlık ve Yaşam*, 2016, 1 (1), s. 105-125.

ERİM, Gonca, "Tasarım İlkelerine Göre Bursa Yıldırım Cami Kalemişi Süslemeleri", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2021, 25 (2), s. 639-654.

HATİPOĞLU, Oktay, "XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İşi Tezyinatı", (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), 2007, Erzurum.

İRTEŞ, Semih, "Ahmet Paşa Camii Ahşap ve Kalem Üstü İşleri", *Art+Decor Arkitekt Dergis*", 3/1996, s. 66, 1996.

KABAKCı, Bekir. "Konya Sultan Selim / Selimiye Camisi'ndeki Kalem İşi Çalışmalarının Grafiksel Açıdan İncelenmesi", *Kalemişi*, 1.2, 2013, s. 41-72.

URL1: www.acipayambelediyesi.com.15.04.2025.10.15

URL 2: https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/yazir-haci-omer-aga-camii.17.04.2025.13.45

GÖRSEL İŞİTEL ANLATILARDA MOTİFLERİN İLETİŞİMSEL İŞLEVİ (SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM FİLM ÖRNEĞİ)

THE COMMUNICATIONAL FUNCTION OF MOTIFS IN AUDIOVISUAL NARRATIVES (SELVI BOYLUM AL YAZMALIM FILM EXAMPLE)

Hülya KAYNAR*
Fidan KORALTAN**

ABSTRACT

Communication is fundamentally a process based on the principle of action and reaction, based on the relationship between sender/sentee and target/perceived. One of the most important building blocks in the history of communication is the meaning established through recurring visual and auditory elements. In this context, motifs are symbolic indicators that convey cultural identity, social memory, and narrative integrity. In audiovisual narratives, colors, in particular, become powerful communication tools due to their motif value. The focus of this study is to examine the motif value of the color red as a recurring element in the cinema example.

Throughout history, the color red has been associated with many meanings in different cultures, including love, passion, danger, prohibition, and belonging. The use of red and its elements in cinema does not reflect a visual preference; it is also used as an index to guide the narrative by creating cultural and psychological associations in the audience. This study analyzes how the color red, a recurring visual element in the film "Selvi Boylum Al Yazmalım," becomes a motif using semiotic methods.

This study examines the color red from a semiotic perspective, demonstrating its powerful role as a motif that supports the emotional transformation of the characters, the conflicting nature of the relationships, and the dramatic structure of the narrative. In this respect, red, as the preferred element in audiovisual narratives, plays a central and important role in cultural and communicational contexts.
Keywords: motif, cultural memory, semiotics, red.

GİRİŞ

İnsanoğlu, yaradılışından gelen toplumsal varlık olma özelliğiyle tarih boyunca iletişime ihtiyaç duymuştur. Bu ihtiyaç, bireylerin yalnızca günlük yaşamlarını sürdürmelerine değil, aynı zamanda duygularını, düşüncelerini ve kültürel kimliklerini ifade etmelerine de hizmet etmiştir. Yazının icadına kadar geçen süreçte insanlar, iletişim için farklı yöntemler geliştirmiştir. Jestler, mimikler, beden dili, sesler ve çizimler, insanın kendini ifade etme çabalarının en eski örnekleri arasında yer alır. Bu ifade biçimleri zamanla somut semboller aracılığıyla daha sistematik bir hale gelmiş, doğayı öykünme temeline dayanan ve tekrar eden şekil ve desenler üzerinden anlam üreten motifler ortaya çıkmıştır.

Motifler, kültürel öge olarak geleneksel sanatlarda kullanımıyla işlev kazanmıştır. Halı, kilim, dokuma gibi geleneksel sanatlarla anılmış ve kabul görmüş olmasının yanı sıra görsel işitsel anlatılarda da güçlü iletişimsel işlev görmüştür. Özellikle sinema ve televizyon, reklam ve digital medya yapımlarında kullanılan motifler, medyanın kitlesel olma özelliğiyle birlikte izleyicide geleneksel ve aynı zamanda evrensel kültürel çağrışımlar yaratmaktadır. Motiflerin işlevi yalnızca geleneksel sanatlarla sınırlı kalmamıştır. Sinema, televizyon, reklam, belgesel ve dijital medya yapımlarında kullanılan motifler, izleyicilere duygusal, estetik ve kültürel çağrışımlar sunarak görsel iletişimin etkisini artırmıştır. Bu değeriyle motifler, geçmişten günümüze hem kültürel mirası taşıyan hem de iletişimsel işleviyle anlatının gücünü pekiştiren temel öğelerden biri olmuştur. Motiflerin görsel-işitsel anlatılardaki işlevlerini kavrayabilmek için iletişim ve kültür kuramlarıyla ilişkilendirmek

* Prof. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Mimarlık Güzel Sanatlar ve Tas. Fakültesi, Sivas
** Öğr. Gör., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi ,Cumhuriyet Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, Sivas

önemlidir. Bu bağlamda özellikle motif, kültürel bellek, göstergebilim, renklerin dili çalışmaları konuya perspektif katacaktır.

Bir yapıtta sık sık yinelenen süsleyici öğe (TDK) olarak tanımlanan motif görsel – işitsel anlatılarda çekim ölçeği, kostüm, aksesuar, dekor, renk gibi yapım elemanları şeklinde kullanılmaktadır ve çeşitli işlevlere sahiptir.

Chatman, tekrar eden görsel ya da işitsel motiflerin izleyicinin hikayeyi daha kolay takip etmesini ve anlatının bütünlüğünü algılamasını sağladığını ileri sürerek (Chatman, 1990, s.19-21) motifin anlatı tutarlığı sağlama işlevini belirtmiştir.

Motifler, izleyicinin duygu dünyasını yönlendirir. Belli renk ya da müzik teması, izleyicide sevgi, korku ya da gerilim gibi duygular uyandırabilir (Bordwel.&Thompson, 2010, s.63-67) yaklaşımıyla motifin duygusal yönlendirme işlevi belirtilmiştir.

Aynı zamanda motifler kültürel belleğin taşıyıcısıdır. Geleneksel sanatlarda (halı, kilim, dokuma) kullanılan motifler toplulukların tarihsel hafızasını ve kimliğini korur (Assmann,1992:s.38-41) yaklaşımıyla, kültürel kimlik ve bellek oluşturma işlevi belirtilmiştir. Süs öğesi olan motif anlatılara güç ve değer katarak bir anlamda kültürel belleğin yapı taşını oluşturmaktadır.

Toplumların kimlik inşasında kurucu rol oynadığını belirten Assmann, kültürel belleğin toplumsal kimliğin hafızası olarak, bir grubun kendisini geçmişiyle ilişkilendirme biçimi olduğunu (Assmann 2011,s.42) ileri sürerek bunu da dört temel aygıtla gerçekleştirildiğini belirtir.

Mekan; anıtlar, kutsal alanlar. Metin; kutsal kitaplar, edebiyat (Asmann,1992,s.57,61). Ritüeller; Dini pratikler, bayramlar Medya; modern çağda sinema, televizyon, digital kültür (Assman, 2011,s.45,120) görsel işitsel araçlar kültürel belleğin taşınmasında önemli göreve sahiptir örneğin tarihi bir dizi, geçmişi yalnızca yansıtmaz, aynı zamanda günümüz değerleriyle yeniden kurgular. Assmann'ın kuramı, özellikle günümüz görsel-işitsel kültürünü anlamada büyük önem taşır.

Kültürel kimlik kuramı, toplulukların süreklilik ve toplumsal kimliğini koruma altına alma özelliğiyle önem kazanmaktadır. Modern çağda medya ve sanat en güçlü bellek taşıyıcılarıdır.

Göstergebilim; işaretler bilimidir; her hangi bir aracın ve /veya türün işaret sistemi olarak incelenmesidir. Göstergebilim tek bir alanda değil, örneğin sanatta, edebiyatta. ve özellikle kitle iletişiminde görülür. Göstergebilim anlamın ne olduğundan çok nasıl yaratıldığını inceler. Göstergebilimin içeriği hakkında, temel tanımı ötesinde ortak bir fikir yoktur (Erdoğan, 2002.s.111-112). Göstergebilim 20.yüzyılda Avrupa'da başlatan Ferdinand de Sasusure olmuştur. Saussuure'nin Genel Dilbilimi ders notlarından Fransız kuramcılar yapısalcılığı ve post yapısalcılığı çıkarmışlardır (Erdoğan,a.g s.111).

Gösterge bilimin ilgi alanının merkezinde gösterge yer alır. Göstergelerin ve onların çalışma biçimlerinin araştırılmasına göstergebilim denir. Göstergebilimin üç temel çalışma alanı söz konusudur. *Göstergenin kendisi*; Bu alan gösterge çeşitlerinin, bunların çeşitli anlam taşıma yollarının ve göstergeleri kullanan insanlarla ilişkilendirilme biçiminin araştırılmasını içerir. *İçinde göstergelerin düzenlendiği kodlar ya da sistemler;* Bu çalışmalar içinde, toplumun ya da kültürün gereksinimlerini karşılamak için geliştirilen kodları ya da kodların iletilmesi için var olan iletişim kanallarını işletmek için başvurulan yolları ortaya koymak yer almaktadır. *Kodlar ve göstergelerin içinde işlediği kültür*; Kültürün kendi varoluşu ve biçimi de bu kodların ve göstergelerin kullanımına bağlıdır (Fiske,1996,s.62).

Göstergebilim dile dayalı ve dil dışı tüm göstergelerin nasıl anlam kazandığını da araştırır. Görsel İşitsel Anlatılarda Göstergebilim; Görsel-işitsel anlatılar (sinema, televizyon, reklam, video klip vb.), çoklu duyusal kanallarla renk, çekim ölçeği, dekor, kostüm gibi göstergelerle iletilen karmaşık anlam sistemleri barındırır. Bu nedenle göstergebilim, görsel ve işitsel göstergelerin nasıl bir araya gelerek bir anlam evreni oluşturduğunu çözümlemek için önemli bir kuramsal araçtır.

Göstergebilim anlamlandırma çalışmalarında Umberto Eco, göstergebilimi, dilsel göstergelerle sınırlamaz, kültürel göstergeleri de kapsayacak şekilde genişletir. Ona göre bir reklam ya da film sahnesi, yalnızca görüntülerden oluşmaz, toplumun kültürel kodlarını

da yeniden üreten bir "iletişimsel makine"dir (Eco, 1976, s. 68).
İkonik göstergeler; gerçeği benzerlik yönünden ele alır (İnsan yüzü, manzara). Dizinsel göstergeler; Nedensel ve/veya zamansal bağ kurar (Duman-Ateş), Simgesel göstergeler; kültürel olarak öğrenilen anlamlardır (Beyaz-Masumiyet, Kırmızı- Tutku) (Eco, 1976, s. 187–194).

GÖRSEL ANLATILARDA RENK KULLANIMI

Renk, görsel işitsel anlatılarda anlatının görsel düzeni içinde yinelenerek ya da belirli bağlamlarda kullanılarak duygusal, kültürel ve simgesel anlamlar üretir. Bu yönüyle renk, Barthes (1964) 'ın tanımladığı biçimiyle "anlam yoğunlaştırma" işlevini üstlenir; görünürdeki basit bir görsel unsur, anlatının derin yapısında ideolojik veya duygusal bir göstergeler sistemi haline gelir.

Motif olarak renk, tekrarlanan bir görsel öğe şeklinde izleyicinin belleğinde çağrışım yaratır ve anlatının tematik örgüsünü destekler. Örneğin araştırmanın konusunu oluşturan "Selvi Boylum Al Yazmalım" filminde kullanılan başörtüsü, renk çeşitliğiyle değişen duygu durumları yaratarak izleyicinin kültürel belliğiyle bağlantı kurar.

Sanatta kullanılan renklerin sembolik değerleri tartışılır. Jaffe, kırmızı için enerji ve güç anlamını yüklerken (Jaffe, 1964,s.266-269), Jung, yaşam gücü, kan, tutku, tehlike anlamlarını da eklemiştir (Jung, 1964, s.20-23).

Kırmızı insanlık tarihindeki en eski renklerden biridir. Antik çağda yaşamın, kanın, ateşin, sembolü iken Antik Roma'da kırmızı toğa, zafer ve iktidarı temsil etmiştir (Pastoureau, 2017,s.19-23). Kanın ve şehitliğin rengi olarak kurtuluşu simgelerken, şeytan, günah ve cehennem ateşiyle de özdeşleştirilmiştir. Aynı dönemde krallar ve Kardinaller kırmızı giysi giyerek toplumsal statü ve kutsal otoriteyi görünür kılmıştır Rönesans ve Modernleşme sürecinde; zenginliğin, ihtişamın rengi olmuştur (Pastoureau, 2017, s.83-88,112-120). Aynı zamanda sanat eserlerinde ve moda da kadınsı cazibenin de simgesi haline gelmiş, kırmızı elbise erotik çağrışımlar yapmıştır.

Fransız devrimi sırasında kırmızı bayrak hem halkın kanını hem de isyanı simgelemiştir (Jung, 1964, s.182). 19.yüzyılda komünist hareketlerin sembol rengi haline gelerek işçi sınıfının mücadelesini temsil etmiştir (Pastoureau, 2017, s.200-205). Kırmızı en eski renk olması anlam zenginliğini de beraberinde getirmiştir. Ancak diğer renklerin de sanatta tamamlayıcı değerleri elbette vardır. Sarı, enerji, ışık ama aynı zamanda "hastalık, solgunluk, çürüme" anlamlarını içerir (Jung,1964, s.23). Siyah; ölüm ve bilinç dışı, yas, gizem; Beyaz; masumiyet kutsallık, kırmızı; enerji ve güç sembolleri olarak kabul edilir (Jaffe, a.g. s.266-269). Mor; Asalet, mistisizm, ruhsal bütünleşme (Von Franz, 1964 ,s.161). Pastel tonların beyazdan hareketle masumiyet, saflık, çocuksuluk, anlamlarını sembolize eder (Jaffe, a.g. 269).

"SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM" ÖRNEĞİNDE KIRMIZI VE AL YAZMANIN GÖSTERGEBİLİMSEL AÇILIMI

Bir Atıf Yılmaz filmi olan "Selvi Boylum Al yazmalım" filminde filmin adıyla da özdeşleşen "kırmızı yazma" görsel anlatı olarak değerlendirildiğinde, filmin temel konusu olarak, köylü kızı Asya ve şehirli İlyas'ın kavuşamama öyküsüdür. Görsel anlatı çerçevesinden incelediğimizde köylü kızı Asya, baş örtüsü ile özdeşleşmiş, al yazma film boyunca motif değerini korumuştur. İlk sahnede siyah başörtülü, annesinin toplumsal değerlere bağlılığı ve baskısıyla mücadele etmeye çalışan, modernleşmeye açık, sevgiyi sadakatle bütünleyen inanca sahip, çok da güzel bir köylü kızını temsil etmektedir. Siyah örtü, Asya'nın mutsuzluğunu, boyun eğişini, çaresizliğini sembolize etmektedir.

Fotoğraf: 1, Asya ve siyah yazma (Elektronik erişim:1)

Öyküde; annesinden (bağlı olduğu sosyal değerler) uzaklaştığında siyah örtüyü kırmızı örtüyle değiştirmesi, sıradan bir köylü kızı olmadığını, mücadeleci, özgürleşmek isteyen ruhun ortaya çıkışını sembolize etmektedir.

Fotoğraf 2. Asya ve kırmızı yazmaya geçiş (Elektronik erişim:1)
Yazmasını değiştirerek özgürleşen, dik duruşuyla karar verici Asya.

Fotoğraf 3. Asya ve kırmızı yazma (Elektronik erişim:1)

İlyas karakteri, “aldırma gönül” sloganıyla bütünleşmiş kırmızı kamyonu, filmde tutkuyu yansıtmaktadır. Senaryonun ilerleyen döneminde İlyas’ın kamyonuna olan tutkusu öykünün temel temasını da yansıtmaktadır. Asya’da özgürlük, mücadele, algısı, İlyas’ta tutku, güç, enerji anlamını temsil etmektedir.

Fotoğraf 4. İlyas ve kırmızı kamyon (Elektronik erişim:1)

İlyas ve Asya’nın karşılaşmasında kırmızı yazma güzel köylü kızında cazibe vurgusuna dönüşmüştür. İlk görüşte aşk ve iç konuşmalarla yansıtılan duygular kırmızı renk motifiyle vurgulanmaktadır. Birlikte oldukları sürelerde Asya’da kırmızı yazma motifi devam eder.

Fotoğraf 5. İlyas ve aşık olan Asya (Elektronik erişim:1)

Aldatılıp, terk edildiğini düşünen Asya, evi terk eder. Aşkın, sevginin, sadakatin

simgesi kırmızı yazmayı geride bırakır. Anlamı: aşklarının simgesi “al yazmayı” bırakarak kırgınlıkla birlikte yokoluş.

Fotoğraf 6. Terk eden Asya’nın al yazması(Elektronik erişim:1)

Filmde üçüncü karakter Çemşit, Asya’nın hayatına girdiğinde yeşil parkalıdır. Güven ve doğallığı temsil eder, Asya Siyah yazmalıdır, hüzün ve çaresizlikle resmi ve güçlü duruş mücadelesi.

Fotoğraf 7. Cemşit’le yollarının kesişmesi (Elektronik erişim:1)

Film boyunca Samet’e kırmızı kıyafetler giydirilmiştir. Asya’da ise siyah yazma vardır, Samet kırmızı battaniye ile sarılmış, kırmızı kazak sıklıkla giydirilmiştir. Anlamı: Hüzünlü, yaslı Asya, Samet için mücadele etmekte, aşkının bayrağını taşımakta ve güç kazanmaktadır.

Fotoğraf 8. Cemşit’le birlikte yaşama tutunma(Elektronik erişim:1)

Cemşit’in Samet için aldığı oyuncağın rengi de kırmızıdır. Anlamı: Asya ve Samet’in kendisiyle birlikte kalmalarının arzusu, bağlanma ve etkileme çabasıyla var olma, mücadelesidir.

Fotoğraf 9. Cemşit’in (Elektronik erişim:1)

Geçen süre içinde beklentilerini besleyen Cemşit’in Samet için hazırladığı salıncak kırmızıdır. Anlam: Uzun süredir yanında kalan Samet ve Asya’yı sahiplenmiş ve mücadelenin zaferini ilanetmektedir.

Fotoğraf 10. Cemşit'in kırmızı salıncak boyaması (Elektronik erişim:1)

Zamanla İlyas'ın yokluğuna, Cemşit'e de (aşk değilse de) alışan Asya, yazmasız görüntüdedir. Anlamı: Şehir hayatına yüzünü dönen Asya vardır.

Fotoğraf 11. Yazmayı çıkaran Asya (Elektronik erişim:1)

Zaman içinde Cemşit'e alışıp (kaderine razı olan Asya) Cemşitle evlenirken yeni yaşamın heyecanı içindedir. Anlam:Pembe eşarp, kırmızı giysi tereddütle (sevgi yerini sadakat ve bağlılık duygularına bırakmıştır), kararlılık arsında gelip giden heyecanını yansıtır. Gelinlik giymemiştir. Sosyal değerlerin yansıması vardır. Resmi nikahın heyecanı da vardır.

Fotoğraf 12. Nikah sahnesi Elektronik erişim:1)

İlyas döndüğünde, Samet için aldığı oyuncak tabanca kırmızıdır.
Anlam: Çocuksuluğun masum heyecanı, yeniden aile olma arzusu ve mücadelede güç ve etkileyicilik.

Fotoğraf 13. İlyas'ın Samet'le bağ kurma aracı kırmızı tabanca (Elektronik erişim:1)

İlyas oğlunu sahiplenmek istemektedir. Pişmanlığın yerini umudu canlandıran ve tutkularına bencilce bağlanan İlyas'ın yine tutkularından güç umması vurglanmaktadır. Kırmızı tabanca, Kırmızı kamyon, Anlam: tutkunun tehlike unsuruna dönüşümünü yansıtmaktadır.

Fotoğraf 14. Tutkuların simgesi tabanca, çocuk, kamyon (Elektronik erişim:1)

Cemşit'le kalan Asya'dan ümidini kesen İlyas kırmızı kamyonuna "al yazmayı "bağlayıp uzakaşıyor. Anlam: Kamyonuna duyduğu tutkuyla hayatı değişen İlyas tutkularıyla yalnız kalıyor.

Fotoğraf 15. İlyasın gidişi (Elektronik erişim:15)

SONUÇ

Film örneğinde kırmızı renk ve yazmanın bir motif değeri kazanması ve hemen her sahnede yer bulması ve göstergebilimsel anlamlandırmalarla kültürel yansımaların harmanlanması ön plana çıkmaktadır.Görsel iletişim sürecinde, motiflerin küçük süsleme aygıtından daha öteye geçip, temayı oluşturduğu ve renk olgusunun görsel anlatımda ileişimsel işlevinin yoğun olduğu görülmüştür.

Sonuç olarak Atıf Yılmaz'ın 2 ödül, 9 adaylık alan filminin yeşilçam Klasiklerinde önemli yer almasının nedenleri arasında, göstergebilimin anlamsal zengiliğini, yerel ve global kültürle yansıtma becerisinden kaynaklağını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck.

Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barthes, R. (1964). Elements of semiology. New York: Hill and Wang.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film art: An introduction*. New York: McGraw-Hill.

Chatman, S. (1980). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Fiske, J. (1996). *İletişim çalışmalarına giriş* (Çev. Süleyman İrvan). Ankara: Ark Yayınları.

Jaffé, A. (1964). Symbolism in the visual arts. In C. G. Jung (Ed.), *Man and his symbols* (pp. 255–323). New York: Doubleday

Jung, C. G. (1964). *Man and his symbols*. New York: Doubleday.

Pastoureau, M. (2017). *Red: The history of a color*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Peirce, C. S. (1931–1958). *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (C. Hartshorne & P. Weiss, Eds., Vol. 2). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Saussure, F. de. (1983). *Course in general linguistics* (C. Bally & A. Sechehaye, Eds.). London: Duckworth. (Orijinal çalışma 1916)

von Franz, M.-L. (1964). The process of individuation. In C. G. Jung (Ed.), *Man and his symbols* (pp. 157–254). New York: Doubleday.

Erdoğan, İ. (2002). *İletişimi anlamak*. Ankara: Erk Yayınları.

Elektronik Erişim Kaynakları

Elektronik erişim-1: Erişim Tarihi: 14.09.2025 Erişim Adresi: https://www.google.com/search?q=selvi+boylum+al+yazmal%C4%B1m+izle&oq=&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUqCQgAECMYJxjqAjIJCAAQIxgnGOoCMgkIARAjGCcY6gIyDwgCEC4YJxjHARjqAhjRAzIJCAMQIxgnGOoCMgkIBBAjGCcY6gIyCQgFECMYJxjqAjIJCAYQIxgnGOoCMgkIBxAjGCcY6gLSAQkyNzc0ajBqMTWoAgiwAgHxBZybTDR99o1z8QWcm0w0ffaNcw&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:31b8b0e0,vid:0u2XHF5q6pM,st:0

16. YÜZYIL İSTANBUL'UNDA EVANİ GRUBU ÇİNİ TABAKLARDA ÜZÜM MOTİFİ*

GRAPE MOTIF ON EVANI GROUP TILES PLATES IN ISTANBUL OF 16TH CENTURY

Sinem Çakar KİREZ***
Mesude Hülya (Şanes) DOĞRU*****

ABSTRACT

16th century tile art experienced its most productive period, with its rich design programs and applications, where muralists in the palace workshop simultaneously used various patterns designed in a single space. The success of this period is largely due to the proximity to Istanbul and the head ceramists of Iznik, whose high-quality tiles were produced under the supervision of master tile craftsmen. The meticulous work of these master craftsmen ensured that Iznik became the preferred tile center of the period. For centuries, İznik served as a major production center, seamlessly producing Kashi and Evani tile patterns. Generally, floral or semi-stylized motifs, as well as rumi and clouds, were used as essential elements in the decoration of tiled areas. In addition to these motifs, some motifs such as spring branches, irises, roses, carnations, and violets are used in moAre limited ways, but not in every design. When we look at the rare examples that have survived to the present day, we see that grapes and grape clusters are among the rare motifs among the Evani group plates. In the 16th century Iznik production tile plates, grape clusters are seen in the middle part of the plate, and in some of the clusters, in addition to large grapes, small grape clusters that seem to disappear in the plate are used. The grapes were usually designed in clusters of three. These clusters were worked with leaves, branches, and stems. In the decoration, thin pieces of branches called as twigs, a small part of which is wrapped around grape branches and the remaining parts are used as filling, are also an aesthetic element in these designs. Within the scope of this study, the drawing details of grapes, leaves, branches and small details of grape motifs used on blue and white plates will be discussed, and grape bunches will be compared and evaluated with their differences in detail.

Keywords: Grape motif, Iznik, 16th century, Evani, tile plate, blue-white

GİRİŞ

Türk tezyinat sanatında, özellikle klasik dönemde, üslup açısından önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu dönemde, üslup olarak ileri derecede şekillendirilmiş bitkisel tasarımın yanı sıra, Topkapı sarayı nakkaşhanesinde Tanındı,2006:331-332) sernakkaş olan Kara Memi'nin katkılarıyla yarı üsluplaştırılmış motifler (şükûfe) ön plana çıkmaya başlamıştır. Sarayın hasbahçesinde üretilen çiçeklerin kullanıldığı bu yeni bir üslubun ilk örnekleri tam stilize motiflerle birlikte kullanılmıştır. Kara Memi'nin Hasbahçede yetiştirilen çiçekleri kitap sayfalarına taşıması, onun sanatsal perspektifinin bir örneğidir ve bu üslubun çini bezemelerine de yansıması, Türk süsleme sanatının zenginliğini ve çeşitliliğini göstermektedir (Raby&Atasoy, 1994:223). Duvar çinilerindeki meyve tasvirleri, geleneksel natürmort anlayışından farklılık göstererek, doğrudan ağacın dalında resmedilmiştir. Bu yaklaşım, doğanın canlı ve dinamik bir parçası olarak tasvir edilmesini sağlamaktadır. Bu aynı zamanda geleneksel estetik anlayışın da bir göstergesidir.

Bahar ağaçlarının süsleme unsuru olmanın ötesinde sembolik bir anlam taşıdığı da bir gerçektir. Çiçek açan ağaçlar, umut, bekleyiş ve geleceği simgeler. Umut dolu bir bekleyiş, insana hayatı anlamlandıran bir direnç sunar ve yaşam sevinci kazandırır. Meyve veren ağaç, bereket ve bolluğun sembolüdür. Olgunlaşan meyve, dalda kalmayarak yeniden hayat bulmak üzere toprağa dönüşü simgeler. Meyveli ağaç, birçok kültürde hayatı

* Sempozyum kapsamında sözlü olarak sunulacak olan bildiri, "16. Yüzyıl İstanbul Mimarisi ve Çini Evanilerde Üzüm Motifi" isimli tez metninin kaynak olarak kullanılması ile hazırlanmıştır.

** Sinem Çakar Kirez, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları ASD. Öğrencisi
*** Mesude Hülya (Şanes) Doğru, Doç. Dr. Sakarya Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi, Sakarya

ve bilgiyi simgeler. Ağaç, kökler ve süreklilik, meyve ise olgunlaşma ve yaşam döngüsünü temsil eder. Bu nedenle meyveli ağaç, insanlığın varoluşsal sorunlarıyla ilgili derin bir sembolizm taşır. 16. yüzyıl İznik çinilerinde, meyve motifleri genellikle sınırlı çeşitlilikte kullanılmıştır. En sık rastlanan ise, üzüm salkımlarıyla dolu asma ağacıdır. Bu tasvirler, sonsuzluğu simgeleyen kompozisyonlarda sıklıkla yer almakta ve çini bezemelerde kendine özgü bir yer edinmektedir (Demiriz, 1999:165-168).

BİR BEREKET SİMGESİ OLARAK ÜZÜM

Üzüm, bağcılığın geliştiği, özellikle Ege, Akdeniz, Orta Doğu ve Anadolu uygarlıklarında mitolojik dönemlerden itibaren bolluk, bereket ve verimliliğe işaret eden kutsal bir meyve olarak kabul edilmiştir. Mistik, dinî sistemler ve edebî gelenekler içindeki güçlü semboller arasında yer almaktadır. Arkeolojik bulgulara göre vatanı Anadolu olan üzümün geçmişi İ. Ö. 4000-3500 yıllarına kadar uzanmaktadır. Anadolu tarihinde Hititlerden bu yana üzüm her uygarlıkta kutsanmış bir meyvedir (Şenocak 2007:165-166). Tarih öncesi çağlardan itibaren yetiştirilmeye başlanmış olan üzüm, Türk halk kültüründe gerçek ve sembolik anlamlarıyla önemli bir yere sahiptir. Halk edebiyatının hemen hemen bütün türlerinde üzümün destan, masal, halk hikâyesi ve efsane gibi anlatmaya dayanan türlerin dışında atasözlerine, bilmecelere, mânilere, ninnilere, türkülere, vs. de konu olduğu görülmektedir.

16. YÜZYIL ÇİNİ SANATINDA EVANİ VE KAŞİ

Çini sanatında erken dönemden itibaren birçok teknik kullanılmıştır. Bunlar; sırsız tuğla, sırlı tuğla, tek renkli sırlı çiniler, kabartma, mozaik, lüster, minai ve lacverdina, renkli sır ve sıraltı teknikleridir. Bu tekniklerden 16. yüzyılın ortalarına kadar renkli sır tekniği 16. Yüzyılın ortalarından sonra da sır altı tekniği kullanılmıştır (Yetkin, 1964:60-102).

16. yüzyılın ortalarına doğru dönemin fetihleri ve bu bölgelerden saray nakkaşhanesine getirilen sanatçılar ile birlikte tasarımlarda kullanılan motiflerde büyük bir zenginlik görülür. Yavuz Sultan Selim'in 1517'de Tebriz'i fethi ile İstanbul'a Safevi sanatçılardan daha sonra Osmanlı saray sernakkaşı olan Şahkulu getirilmiştir. Saray nakkaşhanesinin başına Şahkulu'nun kendisinden sonra yetiştirdiği müzehhip Karamemi geçmiştir. Sarayın önemli bölüklerinden oluşan Ehl-i Hiref teşkilatı (Kal'a, 1995:423)çeşitli uzmanların mensubu olduğu, sarayın eğitimli üretimini sağlayan sanatkâr ve zanaatkarlar topluluğudur. Nakkaşlar kitap sanatlarında olduğu gibi mimarilerin kalem işi, çini ve metal işlerine ait desenlerde hazırlayıp uygulamışlardır (Öney, 1995:93).

16. yüzyılın ikinci yarısından sonra bütün teknikler terkedilerek sır altı tekniğinin kullanılmaya devam ettiği görülür. Sır altı tekniğinde önce bir astar çekilir, daha sonra tahrirlenerek uygun renkler ile boyanır. Sır içine daldırılarak kurutulmasının ardından fırına verilir. Fırında üzerindeki sırın etkisi ile camlaşması renklerde daha canlı bir etki bırakır. Bu dönemde yarım yüzyıl kadar kullanılacak olan mercan kırmızısı eklenir. 16. Yüzyıl ile natüralist üslubun ortaya çıktığı ve bu üslup ile çizilen lale, sümbül, karanfil, gül, gül goncası, süsen ve nergis gibi çiçekler, üzüm salkımları, bahar dalları, selvi ve elma ağaçlarının kompozisyonları zenginleştirdiği görülmektedir. Ayrıca yine bu dönem saz yolu üslubu ile sivri dişli yapraklar, çeşitli kuş figürlerinin hatta efsanevi hayvanlarında yoğun olarak kullanıldığı bilinmektedir. Osmanlı saray sanatçılarının bu yaratıcı gücü bu zenginleşmenin en büyük etkenidir. Osmanlı saray üslubu, çeşitli sanat dallarıyla birlikte çini sanatında üslup bütünlüğü sağlamıştır.

16. YÜZYIL EVANİ ÖRNEKLERİNDE ÜZÜMLÜ TABAKLAR

16. yüzyıl İznik çinilerinde, meyve motifleri genellikle sınırlı çeşitlilikte kullanılmıştır. En sık rastlanan, üzüm salkımlarıyla dolu asma ağacıdır. Bu tasvirler, sonsuzluğu simgeleyen kompozisyonlarda sıklıkla yer almakta ve çini bezemelerde kendine özgü bir yer edinmektedir (Keskiner, 2007:68).

Evani gruba dâhil edilen tabak örnekleri işlevsel objeler olmakla birlikte bezeme açısından dönemin estetik anlayışını yansıtan önemli materyallerdir.

Üzüm motifi, İslam sanatında hem sembolik hem de estetik bir anlam taşımakta, aynı zamanda bezeme düzeninin süreklilik gösteren öğeleri arasında yer almaktadır. Bu çalışma kapsamında mavi beyaz örneklerden oluşan 18 adet üzümlü çini tabak incelenmiştir. Bu örneklere bakıldığında; üzüm motifinin, yapısı gereği üç ana öğeden oluşmakta olduğu görülmektedir: yaprak, salkım ve dallar. Tabak formlarının merkezine yerleştirilen üzüm salkımları, genellikle yaprak ve dallarla çevrelenmiş; bu motifler dairesel kompozisyon anlayışı içerisinde düzenlenmiştir. Bu örneklerde motifin ana eksenle ilişkisi, stilize yaklaşımı ve kontur kullanımındaki farklılıklar, çini üretim merkezlerinin teknik çeşitliliğine işaret etmektedir. İncelenen evani örneklerinde bu üç öğenin biçimsel farklılıklar gösterdiği, döneme, üretim tekniğine ve uygulandığı yüzeye göre çeşitlendiği tespit edilmiştir. Yapraklar genellikle iri formlu, geniş yüzeyli ve damar detayları belirgin olarak işlenmiş; kobalt mavisi, firuze veya yeşil tonlarla renklendirilmiştir. Bazı evani örneklerde yaprak formu daha geometrik ve simetrik kurgulanmıştır. Evani örneklerin üretim tarihi ve menşeilerine bağlı olarak kompozisyon yoğunluğu, renk kullanımı ve bordür bezemelerinde tipolojik çeşitlilik izlenmiştir.

Evani çini örneklerinde üzüm yaprağı ve salkım tasvirlerindeki biçimsel farklılıklar gözlemlenmektedir. Motifin yaprak formu, damar detayları, salkım dizilişi ve kompozisyon yerleşimi gibi unsurların dönemsel ve üslupsal değişimleri belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Özellikle yaprak çizimlerinde görülen stilize yaklaşım ile doğal betimleme arasındaki farklılıklar, üslup değişimlerinin ve dönemin estetik anlayışının ipuçlarını vermektedir.

Üzüm salkımları, dairesel formlar hâlinde dizilmiş küçük tanelerle oluşturulmuş; salkımların yönlenmesi, tabaklarda genellikle aşağıya doğru sarkar biçimde yerleştirilmiş; desen alanının doluluğu sağlanmıştır.

Tirfil motifi, evani örneklerde yardımcı bezeme unsuru olarak kullanılmıştır. Bu motif, üzüm salkımının arasına veya çevresine yerleştirilerek desenin bütünlüğünü tamamlamış; çoğunlukla hatayi ya da kıvrık dal motifleriyle birlikte kullanılmıştır. Tirfilin kullanımı, bezeme alanının yoğunluğunu arttırmakla birlikte, kompozisyonun ritmini belirleyen bir unsurdur.

Evanilerde üzüm salkımı bezemeleri dairesel formdaki yüzeye uygun şekilde merkezden dışa doğru yayılan kompozisyon anlayışı ile düzenlenmiştir. Merkezde konumlanan bir veya birden fazla üzüm salkımı, onları çevreleyen yaprak ve dal formlarıyla birlikte dengeli bir bütünlük oluşturacak şekilde kurgulanmıştır. Kompozisyon yerleşiminde simetriye önem verilmiş; dal hareketleri ile yüzeyde boşluk kalmayacak biçimde alan doldurulmuştur. Tabak yüzeylerinde hem merkezde hem de kenarlarda tepelik, bulut ve çiçek gibi tamamlayıcı motiflerle üzüm kompozisyonunun desteklendiği dikkati çekmektedir. Ayrıca, kullanılan renkler kobalt mavisi, turkuaz ve fîrûze tonlarının ağırlıkta olduğu ve yüzeyde görsel bir bütünlük sağlamak amacıyla ton farklılıklarının dengeli biçimde kullanıldığı görülmektedir.

Evani örneklerde üzüm motifinin zaman içerisindeki form, renk ve kompozisyon bakımından dönüşüm geçirdiği; 16. yüzyıl başlarındaki örneklerindeki sade ve belirgin bir anlatımın, yüzyılın son dönem örneklerinde daha yoğun ve karmaşık bezemelere dönüştüğü görülmektedir. Bu bağlamda hem mimari hem de evani örneklerde üzüm motifinin zaman içerisindeki form, renk ve kompozisyon bakımından değişim geçirdiği gözlemlenmektedir. Bu değişim süreci, özellikle mimari çini süslemelerinde zamanla farklı üslup anlayışlarının etkisiyle belirginleşmiş; evani çinilerde ise 16. yüzyıla özgü klasik dönem estetik anlayışı korunmuştur. İncelenen evani örneklerde, üzüm salkımı kompozisyonlarının dengeli, sade ve simetri odaklı bir biçimde düzenlendiği; mimari örneklerde ise zamanla desen yoğunluğunun artarak daha süslemeci bir yaklaşımın benimsendiği görülmektedir. Böylece, üzüm motifinin kullanımı hem yapı işlevine hem de dönemin estetik anlayışına bağlı olarak farklılıklar göstermiştir. Özellikle evanilerde klasik üslubun belirgin olduğu ve bu eserlerin 16. yüzyıl Osmanlı sanatının karakteristik özelliklerini güçlü bir şekilde yansıttığı tespit edilmiştir.

Tablo 1. Çalışmaya konu olan 16. yüzyıl evani grubu üzümlü tabaklar

Antaki Koleksiyonu, Halep 45.5 cm. (1530-1535)	Homayzi Koleksiyonu, Kuveyt 40.5 cm. (1525-1530)	Özel Koleksiyon, Londra 49.5 cm. (1535-1545)
Lady Barlow Koleksiyonu,Cambridge, 32.6 cm. (1565)	Sadberk Hanım Müzesi, 34 cm. (1530-1540)	Asmolen Müzesi, Oxford 41.0 cm.(1530)
Ömer Koç Koleksiyonu 29.0 cm. (1570-1580)	Edward C. Moore Koleksiyonu 36.2 cm. (1570)	Harris Brisbane Dick Fund 38.4 cm. (1570)
Tianminlou Koleksiyonu 44.5 cm. (1403-1425)	Kunst und Gewerbe Müzesi, Hamburg 35.2 cm.(1550)	Çinili Köşk 33.7 cm. (1550-1575)

Bilfen Sanat Koleksiyonu 29.0 cm. (16.yüzyıl)	Bilfen Sanat Koleksiyonu 34.0 cm. (16.yüzyıl)	Bilfen Sanat Koleksiyonu 35.5 cm. (16.yüzyıl)
Kochukyo, Tokyo 38.0 cm. (1403-1425)	Victoria & Albert Müzesi 35.0 cm.(1560)	Sotheby's Müzayede evi, Londra 29.0 cm. (1570)

1 numaralı tabloda yer alan 16. yüzyıla ait evani örneklerinde renk paletinin sınırlı olduğu; kobalt mavisi, firuze, yeşil ve zaman zaman kontur çizgilerinde kullanılan lacivert tonların ağır bastığı görülmektedir. Bu döneme ait tabaklarda üzüm salkımları genellikle kobalt mavi ile betimlenmiş; yapraklar ise firuze, bazen de yeşil renk tonlarıyla renklendirilmiştir. Renk geçişleri sınırlı, yüzeydeki kontrast dengelidir ve zemin beyazdır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Üzüm, bereket, cennet tasviri ve yeniden doğuş gibi kavramlarla ilişkilendirilerek, sanatsal bezemenin ötesinde kültürel ve dini bir simgeye dönüşmüştür. Motifin bu çok katmanlı anlamı, özellikle dini yapılarda kullanımını anlamlı kılmakta, aynı zamanda estetik ve manevi işlevi bir arada yürütmektedir.

Bu çalışma kapsamında ulaşılabilen 18 adet Osmanlı evani grubuna ait üzüm motifli örneklerin 15. yüzyıl sonları ile 16. yüzyıl sonlarına kadar uzanan bir tarih aralığında üretildikleri görülmektedir. Üzüm motifi bu dönemde bitkisel kompozisyonun tamamlayıcı bir unsuru olarak öne çıkmıştır. Üzüm salkımları genellikle stilize edilmiş, yapraklar geniş yüzeyli ve belirgin konturlarla sınırlandırılmış, kıvrık dallar ise motifin yönlendirilmesini sağlamıştır. Osmanlı çinilerinde üzüm, yalnızca dekoratif bir unsur değil, aynı zamanda doğayla kurulan estetik ilişkinin bir parçası olarak ele alınmıştır. Konu kapsamında ele alınan evani grubu tabaklarda renkler kobalt mavi, firuze, yeşil(yapraklarda) gibi tonlarla sınırlı tutulmuş, simetri ve boşluk doluluk dengesi ön planda tutulmuştur.

Evani grubu örneklerdeki uygulamalar, üzüm motifinin dönemin sanatsal dili ile simgesel işlevini yansıttığını göstermektedir. İncelenen çini tabaklarda üzüm motifleri, genellikle dairesel yüzeyin merkezine yerleştirilmiş; yaprak, kıvrık dal ve salkım gibi öğelerle desteklenmiştir. Kompozisyonlar merkezden çevreye yayılan bir düzen göstermekte, yüzeyin neredeyse tamamı motiflerle kaplanmakta; bordürlerde ise tepelik, rûmî, bulut ve stilize çiçek motifleriyle bütünlük sağlanmaktadır. Erken dönem tabaklarda kobalt mavi ve firuze tonları hakimken, geç dönem örneklerinde dha çok yapraklarda kullanıldığı görülen zümrüt yeşili renk çeşitliliğini arttırmış; motif detaylarında yoğunluk gözlemlenmiştir. Bazı örneklerde yaprakların doğaya daha yakın işlendiği, bazılarında ise geometrik stilizasyonun

tercih edildiği görülmektedir. Salkımlar, sıkışık ya da dağınık; büyük ya da küçük formlar halinde betimlenmiş, dal hareketleri ise kompozisyonlara dinamizm katmıştır. Tirfil motifinin evani tabaklarda yardımcı bezeme unsuru olarak kullanıldığı ve yüzeyde ritim sağladığı belirlenmiştir.

Sonuç olarak, bu araştırma Osmanlı çini sanatında üzüm motifinin yalnızca estetik bir öğe olmadığını, Osmanlı toplumunun görsel kültüründe önemli bir anlam katmanı oluşturduğu ve sanatsal ifade biçiminde belirleyici bir rol üstlendiği anlaşılmaktadır. Üzüm motifinin zamana bağlı estetik değişimlere uğramakla birlikte, sembolik anlamını koruyarak varlığını sürdürdüğü; klasik Osmanlı çini sanatında hem teknik hem de kültürel bir sürekliliğin temsilcisi olduğu muhakkaktır.

KAYNAKÇA

Demiriz, Y. (1999). Çini Bahçesi, *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü,* (edt. Ara Altun), İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Yayını, 163-197.

Kal'a, A. (1995), Esnaf, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C.11, s.423-430). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Keskiner, C. (2007). *Türk Motifleri*, Turing ve Otomobil Kurumu yayını

Öney, G. (1995). Çini ve Seramik, *Geleneksel Türk Sanatları,* T.C. Kültür Bakanlığı

Raby, J.&Atasoy, N. (1994). İznik Seramikleri, TEB, Alexandria Press London

Şenocak, E. (2007). Türk Halk Kültüründe ve Mitolojik Bağlamda Üzümün Yeri, *Milli Folklor* (19) 76, 164-172

Tanındı, Z. (2006). Nakkaşhane, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C.32, s.331-332). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Yetkin, Ş. (1964). Türk Çini Sanatında Bazı Önemli Örnekler ve Teknikler, *Sanat Tarihi Yıllığı* (1), 60-102

SEMBOLDEN SENSÖRE: MEZOPOTAMYA İKONOGRAFİSİNDE KOZALAK VE BANDUDÛ SEMBOLLERİNE ALTERNATİF BİR YORUM

FROM SYMBOL TO SENSOR: AN ALTERNATIVE INTERPRETATION OF THE CONE AND BANDUDÛ SYMBOLS IN MESOPOTAMIAN ICONOGRAPHY

M. Serpil ALTUN*

ABSTRACT

In Mesopotamian civilizations—particularly in reliefs from the Assyrian and Babylonian periods—figures frequently appear holding a cone (mullilu) in the right hand and a bandudû bucket in the left. These figures have traditionally been interpreted within a religious iconographic context, associated with purification, fertility, and the transmission of divine power. They are especially linked to the "Apkallu," semi-divine beings who were believed to have taught humanity agriculture and rules for living.

This study offers an interdisciplinary approach, informed by my background in both fine arts and biology, to examine the cone and bandudû symbols from a proto-scientific perspective. It is suggested that these symbols may be rooted in a practice of natural observation.

Pine cones are highly sensitive to environmental humidity: their scales close in moist conditions and open in dry air. This feature makes it technically feasible to use them as primitive hygrometers (humidity sensors). Indeed, in contemporary biomimetic research, pine cones serve as models for passive humidity sensors and self-shaping materials. In agrarian Mesopotamian societies, the timing of humidity and rainfall held critical importance for agricultural planning. This study proposes that, in addition to their conventional iconographic meanings, the cone and bandudû may have also functioned as rudimentary hygrometers.

Key Words: Apkallu, Cone, Bandudû, Hygrometer

GİRİŞ

Güneybatı Asya'da, doğuda Zagros Dağları eteklerinden başlayıp batıda Levant kıyılarına (Filistin, Lübnan, Suriye) kadar uzanan ve kuzeyde Mezopotamya ovalarını kapsayan zengin coğrafya, literatürde "Bereketli Hilal" olarak tanımlanmaktadır. Farklı iklim kuşaklarının kesişim noktasında yer alan bu bölge, zengin bitki çeşitliliği ve nehir taşkınlarının sağladığı alüvyonlarla tarıma elverişli hale gelmiştir. Dağlardan gelen yağışlarla desteklenen bu verimli topraklarda avcı-toplayıcı göçebe yaşamdan, tarım ve hayvancılığa dayalı yerleşik düzene geçişe dair en erken arkeolojik bulgular ortaya çıkmıştır (Yıldırım ve Aytan, 2023: 2).

Tarımsal faaliyetlerin yoğunlaşmasıyla birlikte tahıl ambarlarının inşa edilmesi, ürünlerin depolanması, kanal ve bentlerle sulama tekniklerinin geliştirilmesi gibi yenilikler, Mezopotamya uygarlıklarının ekonomik temellerini oluşturmuştur. Sümer, Babil ve Asur toplumları, söz konusu üretim pratikleri üzerine yükselmiş; bu nedenle arkeolojik buluntularda tarım ve hayvancılıkla ilişkili sahneler, simgeler ve anlatılar sıkça betimlenmiştir.

Özellikle Yeni Asur dönemine ait rölyeflerde, sulama sistemleri ve sulu tarımla bağlantılı görsellerin yanı sıra bitki örtüsüne, tahıl başaklarına ve hayvancılıkla ilgili sahnelere rastlanmaktadır. Bununla birlikte, doğa ve bereketle ilişkilendirilen semboller dikkat çekici biçimde öne çıkmaktadır. Dini ritüellerin betimlendiği rölyeflerde, genellikle ellerinde çam kozalağı ve "bandudû" olarak adlandırılan kova benzeri kaplar taşıyan figürler görülmektedir. Bu ikonografik unsurlar, araştırmacılar tarafından uzun süre bereket, arınma ve tanrısal kudretin temsilleri olarak yorumlanmıştır.

Bununla birlikte, Mezopotamya uygarlıklarında tarımın toplumsal ve kültürel yaşamın merkezinde yer aldığı dikkate alındığında, söz konusu sembollerin yalnızca dini

* Öğr. Gör., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Söke MYO, Moda Tasarımı Programı, Aydın, Türkiye

bağlamda değil, pratik işlevler çerçevesinde de değerlendirilmesi mümkündür. Bu çalışmada, özellikle Asur ve Babil dönemine ait rölyeflerde karşımıza çıkan kozalak ve bandudû sembollerinin, bilinen ikonografik yorumlarının ötesinde, basit birer higrometre işlevi görmüş olabileceği düşüncesi ileri sürülmektedir. Böylelikle, dini ikonografi ile tarımsal pratikler arasındaki ilişkiye dair alternatif bir okuma önerilmektedir. Bu doğrultuda, öncelikle mevcut ikonografik yorumlar literatür taraması yoluyla özetlenmiş, ardından sembollerin potansiyel alternatif işlevleri, özellikle higrometre benzeri nem ölçüm araçları olarak kullanılma ihtimali tartışmaya açılmıştır.

Çalışmada yöntem olarak, ikonografik çözümleme ve karşılaştırmalı yorumlama yaklaşımı benimsenmiştir. Öncelikle rölyeflerdeki sembollerin biçimsel özellikleri, kullanım bağlamları ve sahnelerdeki konumları değerlendirilmiş; ardından biyomimetik araştırmalar ışığında çam kozalaklarının nem değişimine duyarlılığı incelenmiştir. Böylelikle sembollerin hem dini hem de işlevsel anlam katmanlarını bir arada değerlendiren disiplinlerarası bir yorum geliştirilmiştir.

Bu yaklaşımın temel amacı, Mezopotamya ikonografisinde uzun süredir sabitlenmiş yorum kalıplarını yeniden düşünmek ve sembollerin olası pratik işlevlerine dikkat çekmektir. Böylece, hem antik tarımsal teknolojilere dair yeni bir perspektif sunmak hem de dini sembollerin gündelik yaşamla olan ilişkisine dair daha bütüncül bir kavrayış geliştirmek hedeflenmektedir.

ASUR VE BABİL RÖLYEFLERİNDE KOZALAK VE BANDUDÛ SEMBOLLERİ

Mezopotamya uygarlıklarında dini ikonografinin önemli bir parçası olan çam kozalağı ve *bandudû* sembolleri, uzun süredir araştırmacıların ilgisini çekmektedir. Özellikle Yeni Asur dönemine (MÖ 9.–7. yüzyıllar) ait saray rölyefleri, Mezopotamya sanatının en zengin ikonografik repertuvarını sunmaktadır. Nimrud (Kalhu), Ninova ve Khorsabad'da ortaya çıkarılan bu rölyeflerde, koruyucu ruhlar (*Apkallu*) olarak tanımlanan kanatlı figürlerin (Fotoğraf 1), çoğunlukla sağ ellerinde çam kozalağına benzeyen bir nesne, sol ellerinde ise kova biçimli *bandudû* taşıdıkları görülmektedir (Reade, 2003: 134). Bu sahneler genellikle kutsal ağaç motifleri, kraliyet figürleri ya da tanrısal varlıklarla ilişkili bir bağlam içerisinde işlenmiştir.

İkonografik çözümlemeler, söz konusu nesnelerin dini ve ritüel bağlamlarla yakından ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır. Black ve Green (1992: 52), kozalak ve *bandudû* ikilisini "arınma ritüellerinde kullanılan semboller" olarak yorumlamış; Bahrani (2014: 89) ise bunların kraliyet otoritesine tanrısal bereket aktarımını temsil ettiğini öne sürmüştür. Ornan (2005: 61), bu sahnelerin mekânın ya da hükümdarın "temizlenmesi" ve tanrıların himayesi altına alınması işlevini sembolik olarak vurguladığını belirtmektedir.

Bununla birlikte, rölyeflerdeki sahnelerin detaylı incelenmesi, sembollerin yalnızca dini bir ritüeli temsil etmekten öteye geçtiğini düşündürmektedir. Kozalakların biçimsel betimlemeleri, gerçekçi ayrıntılarıyla çam kozalağına büyük ölçüde benzemektedir (Fotoğraf 2). Benzer şekilde, *bandudû* figürleri de kap formu ve taşıma biçimi itibarıyla işlevsel bir nesneye işaret etmektedir. Bu durum, sanatçının sembolleri soyut bir metafor olarak değil, gündelik hayatta bilinen nesnelerden hareketle şekillendirdiğini düşündürmektedir. Figürlerin kozalakla işaret ettiği yön, çoğunlukla "kutsal ağaç" (Fotoğraf 3) ya da "kraliyet figürü" gibi bereketle doğrudan ilişkili ögelere yöneliktir. Bu durum, tarımsal verimliliğin ve doğurganlığın doğrudan temsil edildiğini düşündürmektedir. Kozalak ve *bandudû*'nun sürekli birlikte betimlenmesi, ritüel ile pratik işlevin bir arada bulunduğu daha katmanlı bir anlamı ima etmektedir.

Özellikle kraliyet saraylarında ve kutsal mekânlarda yer alan bu rölyeflerin izleyici kitlesi düşünüldüğünde, sembollerin hem tanrısal meşruiyeti hem de tarımsal bereketi işaret eden çift katmanlı bir anlam taşıdığı ileri sürülebilir. Tarımın toplumsal ve ekonomik yaşamın merkezinde olduğu bir uygarlıkta, kozalak ve *bandudû* ikonografisinin bereket ve doğurganlıkla sınırlı olmayan, aynı zamanda çevresel gözleme dayalı pratik işlevlere de gönderme yapabileceği ihtimali önem kazanmaktadır.

Bugüne kadar yapılan çalışmaların büyük çoğunluğu sembolleri dini bağlamda ele

almakta; tarımsal yaşamla bağlantısını çoğunlukla dolaylı ve sembolik bir düzeyde açıklamaktadır. Ancak bu nesnelerin işlevsel bir araç olarak kullanılmış olabileceğine dair tartışmalar sınırlı kalmıştır. Dolayısıyla literatürde, bu ikonografik öğelerin pratik, özellikle de çevresel gözlem veya tarımsal süreçlerle ilişkili işlevler bağlamında yeniden değerlendirilmesine yönelik bir boşluk bulunmaktadır.

ÇAM KOZALAKLARININ NEM DUYARLILIĞI: BİYOMİMETİK PERSPEKTİF

Çam kozalakları, botanik araştırmaların uzun süredir ortaya koyduğu üzere, çevresel nem koşullarına duyarlı doğal yapılardır. Kozalak pullarının higroskopik özellikleri, havadaki bağıl nem oranına göre açılıp kapanmalarını sağlamaktadır. Kuru ve düşük nemli ortamlarda kozalak pulları dışa doğru açılarak tohumların serbest bırakılmasına imkân tanırken, nemli ve yağışlı koşullarda pullar kapanarak tohumların dağılmasını engellemektedir (Dawson, 1997: 511). Bu biyolojik mekanizma, tamamen pasif bir süreç olup herhangi bir metabolik enerji gerektirmemektedir; odunsu pulların farklı dokularındaki nem emilim oranları arasındaki fark, mekanik bir hareket üretmektedir.

Son yıllarda biyomimetik araştırmalar, bu özelliği “doğal higrometre” olarak değerlendirmiştir. Örneğin Reyssat ve Mahadevan (2009), çam kozalaklarının nem değişimine karşı 1–2% oranındaki bağıl nem farklılıklarına duyarlı bir şekilde tepki verdiğini ve bu tepkinin açılma-kapanma hareketiyle gözle görülebilir hale geldiğini göstermiştir. Bu özellik, günümüzde nem sensörleri ve pasif iklimlendirme teknolojileri gibi çeşitli mühendislik uygulamalarına ilham vermektedir (Elbaum & Abraham, 2014).

Bu veriler ışığında, Mezopotamya toplumlarının kozalakların çevresel koşullara verdiği bu belirgin tepkileri gözlemlemiş olmaları muhtemeldir. Tarıma dayalı bir toplumda, nem oranının belirlenmesi ekim zamanının, hasat koşullarının ve ürün depolama yöntemlerinin düzenlenmesinde hayati önem taşımaktadır. Dolayısıyla rölyeflerde betimlenen kozalakların, yalnızca bereketin sembolü değil, aynı zamanda tarımsal faaliyetler açısından pratik bilgi sağlayan doğal göstergeler olarak algılanmış olabileceği düşünülmelidir.

Bu noktada kozalakların “higrometre benzeri” işlevi, Mezopotamya’daki ikonografik kullanımına alternatif bir yorum kazandırmaktadır.

İKONOGRAFİK SAHNELERİN DİSİPLİNLERARASI YAKLAŞIMLA YENİDEN YORUMU

Arkeolojik ikonografiyi botanik ve biyomimetik araştırmalarla bir araya getirerek, sembollerin yalnızca sembolik ya da metafizik anlamlarını değil, aynı zamanda gündelik yaşamla olan ilişkilerini de ortaya koyabiliriz.

Kozalakların higroskopik özellikleri, nem değişimlerine duyarlılığı ve bu özelliklerin günümüzde bile mühendislik projelerine ilham vermesi, antik toplumların doğal çevreyi gözlemleyerek geliştirdikleri pratik bilgi sistemlerinin önemini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, Mezopotamya sanatında sıkça karşılaşılan sembollerin aynı zamanda çevresel gözleme dayalı tarımsal işlevler taşıması, sembollerin işlevselliği ile metaforik anlamları arasında köprü kurmaktadır.

Sanat tarihi ve ikonografik çözümlemeler, bu sembollerin dini ritüellerdeki kullanımını açıkça göstermektedir. Ancak biyomimetik perspektif, sembollerin aynı zamanda birer “doğal sensör” olarak işlev görmüş olabileceğini ileri sürerek, ikonografik okumalara farklı bir boyut kazandırmaktadır. Bu yaklaşım, sembollerin çok katmanlı doğasını anlamak için önemlidir: kozalak yalnızca bereketin sembolü değil, aynı zamanda nem değişimini gösterebilen doğal bir higrometre; *bandudû* ise yalnızca kutsal suyun kabı değil, bu gözlemin tamamlayıcı unsuru olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Mezopotamya uygarlıkları, tarım ve hayvancılığa dayalı üretim sistemleriyle sadece ekonomik değil, aynı zamanda kültürel ve sembolik anlam dünyalarını da inşa etmişlerdir. Bu bağlamda kozalak ve *bandudû* sembolleri, uzun yıllar boyunca yalnızca dini ritüellerin

ve bereketin göstergeleri olarak değerlendirilmiştir. Ancak bu çalışmada, söz konusu sembollerin işlevselliği ile ikonografik anlamlarının iç içe geçtiği ileri sürülmüştür.

Kozalakların higroskopik özellikleri, nem değişimlerine verdiği tepkiler ve modern biyomimetik araştırmalara ilham kaynağı olmaları; antik toplumların çevreyi dikkatle gözlemleyerek tarımsal ve ritüel pratiklerine dahil ettikleri doğal unsurları işaret etmektedir. Benzer şekilde *bandudû* kabı, kutsal suyun sembolik taşıyıcısı olmasının yanı sıra, doğayla kurulan bu ilişkinin somut bir uzantısı olarak okunabilir. Kozalak, hem doğurganlık ve bereketin simgesi olarak dini-ritüel bir anlam taşımış, hem de tarımsal pratiklerde çevresel koşulların gözlemlenmesinde kullanılan doğal bir sensör olarak işlev görmüş olabilir. Böyle bir çift işlevlilik, Mezopotamya sanatında sıklıkla görülen dini ve gündelik yaşamın iç içe geçmesi olgusuyla da örtüşmektedir.

Bu disiplinlerarası yaklaşım, ikonografik sembollerin yalnızca mitolojik ya da dini bağlamda değil; aynı zamanda tarımsal, çevresel ve teknolojik işlevleriyle de ele alınabileceğini göstermektedir. Böylece Mezopotamya sanatındaki sembollerin, çok katmanlı ve dinamik bir bilgi sisteminin yansımaları olduğu anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma; Mezopotamya ikonografisinde kozalak ve *bandudû* sembollerinin alternatif bir yorumunu sunarak, sanat tarihi, arkeoloji, botanik ve biyomimetik araştırmalar arasında yeni bir tartışma alanı açmaktadır. Bu tür disiplinlerarası yaklaşımların, yalnızca antik sembollerin değil, geçmiş toplumların doğa ile kurdukları ilişkinin de daha bütüncül bir biçimde anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Fotoğraflar: Soldan sağa **1-**Yeni Asur dönemine ait, elinde kozalak ve *bandudû* tutan “Apkallu” tasvirli saray rölyefi. (Fotoğraf: Thierry Ollivier, 2011, Louvre Müzesi koleksiyonu) **2-** Asur Kralı II. Assurnasirpal'in Kraliyet Sarayı'ndaki anıtsal taş kabartmalar üzerindeki kozalak detayı (Black, Green 2003: 46). **3-** Nimrud'daki Kuzeybatı Sarayı'ndan çıkartılan panelde, kutsal ağacın yanında elinde kozalak ve *bandudû* ile tasvir edilmiş bir “Apkallu” görülmekte. Metropolitan Müzesi koleksiyonu, https://www.metmuseum.org/art/collection

KAYNAKÇA

Bahrani, Z. (2014). *Rituals of power in Assyrian art*. Cambridge University Press.

Black, J., & Green, A. (1992). *Gods, demons, and symbols of ancient Mesopotamia: An illustrated dictionary*. University of Texas Press.

Dawson, C., Vincent, J. F. V., & Rocca, A.-M. (1997). How pine cones open. *Nature*, 390(6655), 668–668.

Elbaum, R., & Abraham, Y. (2014). The role of hygroscopic movement in pine cone scales: From biology to biomimetic applications. *Journal of the Royal Society Interface*, 11(93), 20140401.

Ornan, T. (2005). *The symbolic function of Assyrian palace reliefs*. Journal of Near Eastern Studies, 64(1), 45–72.

Reade, J. E. (2003). Assyrian sculpture. In J. Boardman, I. E. S. Edwards, E. Sollberger, & N. G. L. Hammond (Eds.), *The Cambridge Ancient History* (Vol. 3, pp. 120–145). Cambridge University Press.

Reyssat, M., & Mahadevan, L. (2009). Hygromorphs: From pine cones to biomimetic bilayers. *Journal of the Royal Society Interface*, 6(39), 951–957.

Yıldırım, M., & Aytan, B. (2023). *Early agricultural practices in the Fertile Crescent*. Ankara University Press.

6. OTURUM (6. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE ALPER-Assist. Prof. Dr. Zhuljeta KADILLI

KAVRAMSAL TEKSTİL UYGULAMALARI ÖRNEĞİNDE GAZLI BEZLE GAZZE'Yİ OKUMAK

READING GAZA WITH GAUZE IN THE EXAMPLE OF CONCEPTUAL TEXTILE APPLICATIONS

Ayşegül KARAKELLE ALPER*

ABSTRACT

Gauze is a loosely woven, translucent fabric widely used today, particularly in the healthcare sector, for dressings and surgical procedures. The common term "gauze" is not actually correct; the original name for this product is "gas cloth." The term originates from the city of Gaza in Palestine. In the Middle Ages, a fine silk fabric known as "gazzatum" was exported from Gaza to Europe and spread to various cultures over time. The English word "gauze" is thought to derive from the French word "gaze," which in turn derives from the city of Gaza. An alternative view suggests that the word derives from the Arabic and Persian word "qazz" (raw silk). Historically used for clothing, gauze is now made from cotton and plays an important role in medical applications. Its preference for products such as bandages and gauze pads stems from its hydrophilic properties. It is also used in bookbinding to hold book sections together. In this context, gauze, with its etymological origins and historical functionality, is a material of significant cultural and medical significance.

This study explores the stories of works using gauze, once produced in Gaza, Palestine, a material that heals the wounds of the world but is now unable to heal its own wounds.

Key Words: Art, Gaza Cloth, Metaphor

GİRİŞ

"Gauze" (gazlı bez) sözcüğü, İngilizceye Fransızca *gaze* aracılığıyla geçmiş ve zamanla modern tıbbın en temel materyallerinden biri hâline gelmiştir. Çoğu etimolojik kaynağa göre bu sözcük, Orta Çağ'da ipek dokumacılığında önemli bir merkez olan Filistin'in Gazze kentinden türemiştir. Nitekim 13. yüzyılda Gazze'den Avrupa'ya ihraç edilen ve *gazzatum* adıyla bilinen ince kumaş, bu kelimenin kökeni olarak gösterilmektedir. Alternatif bir görüş ise sözcüğün Arapça ve Farsçada "ham ipek" anlamına gelen *qazz* teriminden türediğini öne sürmektedir.

Etimolojik kökenine ilişkin farklı yaklaşımlar bulunsa da, Gazze'nin "gauze" kavramıyla tarihsel olarak şifa ve tedavi ile ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir. Ancak günümüzde Gazze, bu tarihsel çağrışımın ironik bir biçimde tersine dönmesiyle, kendi sosyo-politik ve insani "yaralarının sarılmasına" ihtiyaç duyan bir coğrafya konumundadır. "Gauze" sözcüğünün kökenine dair iki temel yaklaşım bulunmaktadır. Birinci yaklaşım, kelimenin doğrudan Gazze kentiyle bağlantılı olduğunu savunur. *Oxford English Dictionary* (1989) ve benzeri etimolojik kaynaklar, kelimenin 13. yüzyıldan itibaren Avrupa dillerinde kullanılmaya başlandığını ve Gazze'den gelen ince ipek dokumalarla ilişkilendirildiğini belirtir. Ayrıca Orta Çağ Avrupası'nda Filistin'den gelen tekstil ürünlerinin yüksek prestije sahip olduğu da literatürde vurgulanmaktadır (Miller, 2007; Khan, 2015).

İkinci yaklaşım ise kelimenin, Arapça *qazz* veya Farsça *qazz* (ham ipek) sözcüğünden türediğini öne sürer (Harper, 2012). Bu görüş, kelimenin yalnızca coğrafi değil aynı zamanda malzeme temelli bir kökene işaret ettiğini savunur. Ancak bu görüşün Gazze bağlantısını tümüyle reddetmediği, aksine her iki etimolojik çizginin tarihsel olarak birbiriyle örtüşebileceği ileri sürülmektedir. Etimolojik tartışmalar, yalnızca dilsel bir köken meselesi olmaktan öte, Gazze'nin tarihsel kimliğinin ve dünya ticaretindeki yerinin de anlaşılmasını mümkün kılmaktadır. Orta Çağ'da Gazze'den Avrupa'ya ihraç edilen ince dokumaların, tedavi ve şifayla özdeşleşen bir tekstil ürününe dönüşmesi, kenti küresel bir dolaşım ağı

* Prof..Dr. Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Hatay

içinde konumlandırmıştır. Bu bağlamda “gauze”, yalnızca bir medikal malzeme değil, aynı zamanda Gazze’nin kültürel ve ekonomik tarihinin bir yansımasıdır.

Ne var ki, günümüzde Gazze, tarihsel olarak dünyaya “yaraları saran” bir ürün ihraç eden bir merkez olmaktan ziyade, kendi insani ve toplumsal yaralarının sarılmasına ihtiyaç duyan bir coğrafya hâline gelmiştir. Bu durum, etimoloji ile güncel sosyo-politik bağlam arasında ironik bir paralellik kurmayı mümkün kılar. Gazze’nin bir zamanlar şifa dağıtan bir dokuma ürünüyle anılması, bugün ise insani krizlerle özdeşleşmesi, kelimenin çağrıştırdığı sembolik anlamı dönüştürmektedir.

Türk dokuma özellikle de kumaş sanatı tarihine bakıldığında köklü bir geleneğe sahip olan Türklerin tarih boyunca kullandıkları kumaş çeşitlerinin sayısının bir hayli fazla olduğu görülmektedir. Zaman içerisinde yıpranan bir materyal olması nedeniyle günümüze kadar çok az örnek ulaşabilmiştir. Kaynaklarda adı geçen kumaş türlerinin sayısının 650 civarında olduğu bilgisine literatür kaynaklarında rastlanmaktadır. Bu kumaşlardan birisi de gaze bezidir.

Gaze bezi hafif ve ince (şeffaf) bir dokuma türüdür. Bazı çözgü ipliklerinin kıvrımlı değişimler gösterdiği bu dokuma türünde iki dizi çözgü ipliği kullanılır. Dokuma sırasında hiçbir devinim yapmayan sabit iplikler ve kıvrımlı iplikler olarak iki çeşit çözgü kullanılır. Her sabit iplik çoğunlukla bir kıvrımlı iplikle birlikte kullanılır. Dokuma esnasında kıvrımlı iplikler ait oldukları sabit ipliklerin sağında ve solunda almaşık olarak kalkarak hareket eder. Böylece çözgüye sıkıca bağlanmış atkı ipliklerinin geçeceği ardışık ağızlıklar oluşur. Bu da iplikler arası aralıkları değişmeyen hafif bir dokuma elde etme imkânı sağlar. Çözgünün dokuma tezgahına geçirilişi sırasında, kıvrımlı ipliklerin düzeni sabit ipliklere göre değiştirilerek çeşitli türde gazeler elde edilebilir (düz gaze, chambery gazesi, çift kıvrımlı gaze vb. gibi). Ayrıca gaze armürü, fantezi kumaşlar dokumak için diğer armürlerle de birleştirilebilir. Gazenin çözgü ve atkı iplikleri arasında çok düzgün aralıklar içerme özelliği bu kumaşın baskı kalıbı ve elek yapımında kullanılmasına da elverişli olmuştur. (Salman, 2011: 212-213).

Bu çalışmada; Filistin’in Gazze kentine yaşanan dramda çok büyük bir yıkımla karşı karşıya kalan halkın haklı direnişini metaforik bir yaklaşımla sunmak amaçlanmıştır. Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinin seçmeli sanat atölye dersi kapsamında yapmış oldukları çalışmalardan beş çalışma örneklem olarak ele alınmıştır. Tasarımlarda malzeme, teknik, tasarım öğelerini kullanma ve diğer unsurlar serbest bırakılmış ayrıca yapmış oldukları tasarımların hikayelerini de yansıtmaları istenmiştir. Tasarımlarda gazlı bez ana tema olarak belirlenmiş bunun yanı sıra yine atıl tekstil malzemeleri ile diğer yardımcı materyaller kullanılmıştır.

Tasarım 1: Yeniden Doğuşun Kozası

Bu çalışma; bir şehrin ve bir halkın küllerinden ve köklerinden yeniden doğuşuna tanıklık etmek amacıyla üretmiştir. Gazlı bezden örülen koza, yalnızca bir kelebeğin yuvası değil; aynı zamanda Hatay’ın yaralarından örülen umudun simgesidir. 6 Şubat depremlerinin ardından yerle bir olan sokakların taşıdığı anlam, yalnızca taş ve molozla

sınırlı değildir; bu mekânlar aynı zamanda hafızayı ve aidiyeti de barındırmaktadır. Söz konusu eser, yıkıntıların arasından yükselen sessiz çığlığı ve yeniden filizlenmeye başlayan yaşamın biçimsel karşılığını yansıtmaktadır. Koza, dönüşümün ve yeniden doğuşun metaforu olarak değerlendirilmiştir. İçine kapanan yaşamların, zamana yayılan sabırla tekrar ışığa yönelişini temsil etmektedir. Yaklaşık yüz el yapımı çiçek, bu toprakların inadına yeniden yeşerme iradesini somutlaştırmaktadır. Her bir çiçek, farklı bir hikâyeyi ve ayrı bir umut tomurcuğunu ifade eder. Tek tek ve emekle üretilen bu çiçekler, Hatay'ın kendi elleriyle yaralarını sarışının sembolü hâline gelmiştir. Bu bağlamda sanat, yalnızca bir anlatı değil, aynı zamanda bir direniş biçimi olarak vücut bulmaktadır.

Tasarım 2: İncili Küpe mi?

Bu çalışma, yalnızca bir yüzün ya da bir figürün resmedilmesi değil; çağımızın suskunluğa gömülmüş çığlığının yankısıdır. İnci küpeli kız artık sanat tarihinin zarif bir simgesi değil, yıkımın ortasında gözyaşlarını selfiye sığdırmaya çalışan insanlığın tanığıdır. Başındaki sargı, hem bedensel yarayı hem de çözüm arayışlarının gecikmiş vicdani sancılarını simgeler. Arkada yükselen dumanlar ve patlamalar, ekranlarımızın soğuk camına çarpıp dağılan ateş parçaları gibidir: bizi yakmaz, ama varlığımızın güvenli mesafesinden seyirlik hale gelir.

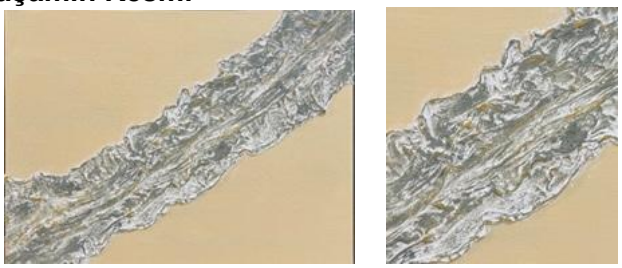
Bu eser, savaşın estetize edilmiş bir dekoru değil; empati yoksunluğumuzu aynaya yansıtan bir kırılma noktasıdır. Dijital dünyanın kısa süreli öfke ve kınamalarının, acının ağırlığını taşımaktan ne kadar uzak olduğunu yüzümüze vurur. Her bakışta, yalnızca bir görüntü izleyicisi değil, sorumluluğun da ortağı olduğumuzu hatırlatır. Tablonun sessizliği, aslında bize yüklenen bir soru cümlesidir: Seyretmekle yetinmek, yok oluşa onay vermek midir?

Tasarım 3: Yeniden Doğuşun Kalbi

Bu çalışma; parçalanmışlığın içinden doğan umudu görünür kılmak amacıyla tasarlanmıştır. Kompozisyonun temel öğelerinden biri olan renkli kumaş parçaları, geçmişin izlerini, kolektif hafızayı ve bireyin kırılgan yanlarını temsil etmektedir. Her bir parça, yaşamın sürekliliği içinde taşıdığı farklı deneyimlerin ve kırık dökük anıların somut karşılığı olarak değerlendirilmektedir. Eserin merkezinde konumlandırılan kalp, gazlı bezden inşa edilmiştir. Gazlı bezin, yaraları sarma işleviyle özdeşleşen yapısı, burada yalnızca bir malzeme seçimi olmaktan çıkıp sembolik bir anlam kazanmaktadır.

Bu çalışmada acının onarıcı gücüne ve iyileşme ihtimaline işaret etmektedir. Kalp, en derin yaralardan doğan yeniden inşa sürecini ve insanın varoluşsal direncini görünür kılmaktadır. Bu bağlamda eser, acının pasif bir deneyim değil; umutla birleştiğinde dönüştürücü bir güç olduğunu vurgulamaktadır. Kalbin atışı, yalnızca biyolojik bir işlev değil, aynı zamanda yaşamın sürekliliğini, yeniden doğuş iradesini ve kolektif dayanıklılığı temsil etmektedir. Böylece eser, bireysel kırılganlıkların toplumsal bir iyileşme süreciyle bütünleşebileceğini göstermektedir. Sonuç olarak *Yeniden Doğuşun Kalbi*, kırılganlık ile direncin, acı ile umudun, parçalanmışlık ile yeniden bütünleşmenin sanatsal bir ifadesi olarak değerlendirilmektedir.

Tasarım 4: Yaşamın Resmi



Bu çalışma aslında savaşın değil, yaşamın temsili olarak kurgulamıştır. Ona göre her patlamanın ardından dünyaya gelen bir bebek, her yıkıntının içinde filizlenen bir çiçek ve her yasın ortasında beliren bir umut kıvılcımı vardır. Bu nedenle eser, umudu taşıyanların ve umudu yaşatanların görsel ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Tablo, kurşunların arasında eğilmeyen başların ve karanlıkta dahi yüzünü ışığa çevirenlerin direncini görünür kılar. Çalışma bu yönüyle, bu kaotik durumu yalnızca bir travma değil, aynı zamanda varoluşsal bir direnç ve süreklilik göstergesi olarak konumlandırmaktadır.

Gazze, bu bağlamda, sadece acının mekânı değil; aynı zamanda inadına sürdürülen bir yaşamın da simgesidir. Yaşamın sürekli akan bir nehre benzetilerek, onun hiçbir engelle durdurulamayacağına dair mesaj vurgulanmaktadır. Böylece eser, savaşın yarattığı yıkımın karşısında, yaşamın sürekliliğini ve umudun dirençli doğasını temsil eden bir manifesto niteliği kazanmaktadır.

Tasarım 5: Asamblaj/Kim kime…?

Eserde, dünyayı çevreleyen sistematik, koyu ve düzenli görünümlü ancak aynı zamanda karmaşık ipler, küresel sermayenin kârını artırma amacıyla dünyayı bilinçli, planlı ve örgütlü bir biçimde kaosa sürükleyişini simgelemektedir. Silah, petrol ve maden gibi sektörlerin oluşturduğu güçlü lobilerin, gezegenin kaderini kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirdiğine dikkat çekilmektedir. Kot/jean kumaş, küresel güçlerin düşük kaliteli pamuklarla üretilen tekstil ürünlerini popüler kültür aracılığıyla dolaşıma sokarak ve “parasal yardım” adı altında farklı ülkeleri sömürerek uyguladığı hegemonik pratiklerin bir göstergesi olarak kullanılmıştır.

Eserin bir diğer katmanında Filistin’den başlayan, Ukrayna ve Doğu Türkistan’dan geçen gazlı bez şeritleri yer almaktadır. Bu unsur, bir dönem Gazze’de üretilen gazlı bezin bütün dünyanın yaralarını saran bir işlevi olduğunu hatırlatırken, günümüzde hem Gazze’nin hem de söz konusu üç coğrafyanın derin yaralara sahip olduğu ve artık kendilerinin iyileştirilmeye muhtaç bir hâle geldiğini simgelemektedir. Filistin, Ukrayna ve

Doğu Türkistan bölgelerinin üzerine damlatılan batikon ise bu coğrafyalarda süregelen acıların ve zulmün devamlılığını görünür kılmaktadır. Batikonun seçimi, hem yaranın kendisini hem de bu yaranın sürekliliğini temsilen yapılmıştır.

SONUÇ

"Gauze" sözcüğünün kökenine ilişkin tartışmalar, dilbilimsel bir incelemenin ötesinde tarihsel ve kültürel bir bağlama da işaret etmektedir. Gazze, Orta Çağ'da ipek dokumacılığıyla Avrupa pazarlarına açılırken, ürettiği kumaşlar "yaraları saran" bir işlev kazanmıştır. Ancak günümüzde Gazze'nin kendisi, uluslararası kamuoyunun dikkatini çeken insani yaralarıyla gündeme gelmektedir. Dolayısıyla, "gauze" kavramı hem tarihsel hem de sembolik açıdan Gazze'nin değişen imgesini yansıtan güçlü bir metafor olarak değerlendirilebilir. Gazze, Orta Çağ boyunca yalnızca stratejik konumu nedeniyle değil, aynı zamanda dokumacılıkta ulaştığı ileri düzeyle de öne çıkmıştır.

Kentte üretilen ve Avrupa'ya *gazzatum* adıyla ihraç edilen ince kumaşlar, hem ticari hem de kültürel bir değer taşımıştır. "Gazze bezi" olarak bilinen bu dokumalar, gevşek dokulu, yarı saydam ve narin yapılarıyla hem tıbbi hem de estetik kullanımlara uygun nitelikteydi. Tekstil tarihi açısından Gazze bezi, Akdeniz'in çok katmanlı ticaret ağları içinde önemli bir yer edinmiştir. İpek, keten ve pamuk gibi hammaddelerden üretilen bu kumaşların özellikle Avrupa saraylarında ve tıp alanında kullanıldığına dair veriler, bölgenin tekstil ihracatında oynadığı rolü doğrulamaktadır. Dolayısıyla Gazze, yalnızca bir üretim merkezi değil, aynı zamanda küresel dolaşıma giren bir tekstil mirasının kaynağıdır.

El sanatları perspektifinden bakıldığında ise Gazze bezi, yüksek düzeyde zanaatkârlığın bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Dokuma tekniklerinde gösterilen ustalık, kumaşın inceliği ve şeffaflığı, yalnızca işlevsel değil aynı zamanda estetik bir değer de üretmiştir. Bu yönüyle Gazze bezi, dönemin sanat anlayışını ve kültürel beğenisini yansıtan bir el emeği ürünüdür. Aynı zamanda bölgenin Bizans, Arap ve Osmanlı tekstil geleneklerinden izler taşıyarak çok kültürlü bir kimliğin yansıması olmuştur. Sanatsal ve sembolik açıdan Gazze bezi, hem şifayla hem de kırılganlıkla ilişkilendirilebilir. İnceliği ve narin yapısı, yaraların sarılmasına hizmet ederken, aynı zamanda Gazze'nin kendi tarihsel ve sosyo-politik kırılganlığına dair güçlü bir metafor sunmaktadır. Günümüzde ise Filistin coğrafyasında dokumacılık ve nakış gibi el sanatları, kültürel kimliğin ve direnişin bir ifadesi olarak yeniden yorumlanmaktadır. Bu bağlamda Gazze bezi, yalnızca tarihsel bir tekstil ürünü değil, aynı zamanda kolektif hafızanın ve kültürel sürekliliğin sembolü olarak değerlendirilebilir.

TEŞEKKÜR

Bu araştırmaya konu olan çalışmalarda emeği geçen Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerime katkılarından dolayı teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

Harper, D. (2012). Online etymology dictionary. Retrieved from https://www.etymonline.com/

Khan, M. (2015). Textiles and trade in the medieval Mediterranean: A historical analysis. Journal of Middle Eastern Studies, 47(3), 245-262. https://doi.org/10.1080/123456789.2015.00000

Miller, A. (2007). Silk roads: Textiles and commerce in the medieval world. Cambridge University Press.

Oxford English Dictionary. (1989). Gauze. In J. A. Simpson & E. S. C. Weiner (Eds.), The Oxford English Dictionary (2nd ed.). Oxford: Clarendon Press.

Salman, F. (2011). Türk Kumaş Sanatı, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.

DEFORMATION AND DESTRUCTION OF CULTURAL and HISTORICAL OBJECTS IN ALBANIA. CASE STUDY CITY OF TIRANA

Manjola XHAFERRI*

ABSTRACT

This paper aims to bring to attention the fate that has suffered and is suffering the monuments of culture and archaeological wealth in Albania in general and the city of Tirana in particular. Cultural monuments are disappearing day by day in Tirana, where it turns out that only in the last six years, 35 objects no longer enjoy this status. The capital has about 260 cultural monuments, and almost half of them are villas and private residences, but which have been left in oblivion, collapsed or degraded.

What I present as problematic in this paper is: Why should historical monuments in Tirana be demolished?

It is not even a question of why the capital is growing with new constructions, nor why new neighbourhoods are being established, where there were no urban environments before. The point is, why in their name are hit the documentary environments of the historical development of Tirana, at the same time as those with traditional rural origins from antiquity and the Middle Ages, then the urban environments and evidence objects of the period of formation of Tirana as capital (since 1920), then evidence of the rise of Tirana with European features in the '20s-'30s of the last century, further the objects and urban environments typical of the socialist period (including those of the so-called Stalinist or Russian architecture), which we like or do not we want are evidence of experienced historical reality, etc.

As an example, we can mention the houses of the Toptans, on Tefta Tashko street, a cultural monument of the first and second categories. Although they enjoyed protected status under the law, they collapsed in 2020, while this project was in progress. From the interviews with the residents of the area and the community that lives around the villa, it has been evidenced the fact that there is no official notification nor acknowledgement of the removal of the status of the villa before it collapses. The two residential villas collapsed at night and the concern of the residents of the area in what used to be called "Pine" street seems to be the increase in urban density, which will bring problems for the whole neighbourhood, especially with road traffic.

Another flagrant collapse is the National Theater on May 17, 2020, at 4 am. A modernist Art Deco style theatre, built by the Italians in 1939, when the capital was occupied by the fascists, and considered by many Albanians and several preservation organizations as a historical-cultural monument not only of Albania but of Europe as a whole.

The above examples clearly show that Tirana has been disfigured and for a decade has lost all the value of a historical city. What raised its values as a historical city was the intertwining between the oriental architecture, with the Latin one, the western style of the monarchy with the Russian style of communism. So, Tirana used to be a historical mix, how beautiful and complex, how well-known and intriguing, how developed and traditional. The question we ask is; what is Tirana today; The European City of Youth, the City of chaos and the noise, or the city that buried history for multi-story buildings without an urban plan!!

Key Words: Deformation, Destruction, Historical objects, Albania, Tirana

* Assist. Prof. Dr., “Aleksander Moisiu” University, Political Science and Law Faculty, Department Political Science Durrës, Albania

TÜRKİYE'DE DÖRT EL PİYANO ALANINDA YAZILMIŞ ARAŞTIRMALARIN İNCELENMESİ

AN EXAMINATION OF RESEARCH WRITTEN IN THE FIELD OF FOUR-HAND PIANO IN TURKEY

Kenan TÜFEKCİ*

ABSTRACT

The primary goal of piano education is to foster an individual's love of music, develop their musical taste and cultural knowledge, and equip them with the fundamental skills and behaviors that will enable them to play the piano effectively and accurately. Four-hand piano exercises, also known as "duets" in the literature, offer pedagogical benefits, particularly for beginners, such as establishing rhythmic harmony, developing aural awareness of polyphony, acquiring the ability to play at a steady tempo, improving sight-reading skills, and increasing the student's self-confidence.

Piano duets are chamber music pieces performed by two pianists on one piano. Because these pieces are played by two performers, they are often referred to in the literature as "four-hand pieces." The term "duet" was used between 1780 and 1930 to describe both chamber music pieces written for two pianists on a single piano and for two pianos. However, today, this term is used exclusively for pieces performed by four hands on a single piano. Pieces composed for two pianos are now more commonly referred to as "duo."

The purpose of this study is to systematically examine academic research on the subject of four-hand piano (piano duet) in Turkey. Four-hand piano, a performance genre in which two pianists play together on the same piano, holds an important place in both pedagogical and performance aspects. Four-hand piano is increasingly gaining attention in the literature, particularly for its potential to foster student-teacher interaction and foster rhythmic harmony and musical collaboration skills. Postgraduate theses and peer-reviewed journal articles in this field in Türkiye were reviewed to analyze the existing literature. This research is a qualitative study, and document analysis was used to collect data. Studies published between 2000 and 2024 in the national Higher Education Thesis Center, Ulakbim, Tr Index, and international databases were examined.

Keywords: Piano, Four Hands Piano

GİRİŞ

Piyano çalışmak veya çalmak genellikle bireyin yalnız gerçekleştirdiği bir aktivitedir. Piyanonun çoksesli müziğe uygunluğu ve geniş ses aralığı, onu hem bireysel hem de toplu icralar için elverişli kılmakta; bu özellikler, müzik eğitimi ve icrasında en çok kullanılan enstrümanlardan biri olmasını sağlamaktadır.

Piyano literatürü hem solo piyano eserlerini hem de piyano topluluklarına ait sanatsal üretimleri kapsayan köklü bir geçmişe sahiptir. Piyano topluluğu, iki ya da daha fazla piyanistin aynı eseri bir veya birden fazla piyanoda birlikte icra etmesi anlamına gelmektedir. Bu topluluk formu; piyano düeti, iki piyano için düet, altı el piyano, sekiz el piyano ve on iki el piyano icralarına kadar farklı biçimlerde sunulabilmektedir. Piyano düeti, iki piyanistin aynı piyanoda birlikte çalmasını ifade ederken (dört el); iki piyano için düet, aynı eserin iki piyanist tarafından iki ayrı piyanoda icrasını tanımlamaktadır. Tarihsel süreçte piyano topluluğu, sosyal ve kültürel gelişmelere paralel olarak kademeli bir evrim geçirmiştir. Günümüzde ise bu icra biçimi, konser repertuvarında önemli bir yer edinmiş olup, işbirlikçi sanat anlayışı içerisinde piyano literatürüne yeni bir perspektif kazandırarak alanda özgün bir çalışma alanı oluşturmuştur (Lee 2021:1).

Piyano öğrencileri genellikle zamanlarını ve dikkatlerini solo eserleri incelemeye ve icra etmeye yoğunlaştırırlar. Ancak topluluk içinde çalma becerilerini geliştirmek için yeterli

* Dr. Öğr. Üyesi, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Kırşehir

fırsat bulamadıklarında, oda müziği gibi topluluk çalışmalarında diğer müzisyenlerle uyum sağlamakta zorlanabilirler. Bu nedenle, toplu müzik çalışmaları ihmal edilmemelidir. Çünkü topluluk içinde çalmak yalnızca keyif ve eğlence sunmakla kalmaz, aynı zamanda her seviyedeki öğrenci için önemli faydalar sağlar (Tan 2007:1).

Piyano düeti çalarken yapılan gözlemler sayesinde yetenekli müzisyenlerin fark edilebileceğini belirtmektedir (Stowell 2008:20). Aynı zamanda düet çalmak, bir piyano öğrencisinin çalışırken içine düştüğü yalnızlığı azaltabilir (Van Breda 1995:14). Bu müzikal iş birliği sayesinde arkadaşlıklar kurulur ve müzikal birliktelik sağlanır (Stowell 2008:20).

Resim: 1, Johann Nepomuk della Croce: The Mozart Family (ca.1780)

Resim 1’de Johann Nepomuk della Croce'nin tablosunda görüldüğü gibi iki Mozart kardeşi Wolfgang, Nannerl (Maria Anna'nın ailedeki takma adı) ve ebeveynleri, dört el piyano çalışmalarını gerçekleştirdiği görülmektedir. Bütün bu bilgiler ışığında piyano eğitiminde birey solo performanslarının yanı sıra dört el icralarda bulunarak topluluk içinde iş birlik içinde müzikal yapıyı uyguladığı görülmektedir. Bu konu ile ilgili Türkiye’de yazılmış araştırmaların olduğu tespit edilmiştir.

Bu bildirinin amacı, Türkiye’de dört el piyano alanında yazılmış araştırmaların farklı değişkenlere göre analizini yapmaktır. Araştırmanın amacı doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi “Türkiye’de dört el piyano alanında yazılmış araştırmaların farklı değişkenlere göre nasıl bir görünüm sergilemektedir?” olarak belirlenmiştir. Bu problem cümlesinden yola çıkılarak aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır.

1. Dört el piyano alanında yapılmış araştırmaların türleri nedir?
2. Dört el piyano alanında yapılmış araştırmaların yazıldığı yıllara göre dağılımları nasıldır?
3. Dört el piyano alanında yapılmış araştırmaların yöntemlerine göre dağılımları nasıldır?
4. Dört el piyano alanında yapılmış araştırmaların sonuçları nelerdir?
5. Dört el piyano alanında yapılmış araştırmaların önerileri nelerdir?

1.YÖNTEM

Veri toplama yöntemi olarak doküman analizi kullanılan bu çalışma 2000-2024 yılları arasında Türkiye’de dört el piyano alanında yazılmış araştırmaları incelemeyi amaçlayan nitel bir çalışmadır.

Doküman analizi, araştırmada ele alınan olgu ve olgulara dair bilgilerin yer aldığı yazılı materyallerin incelenmesini kapsamaktadır (Şimşek ve Yıldırım 2011:187). İncelenen araştırmaların başlıkları aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Sayı	Başlık
1	Solo Piyano Eserlerinin Dört El Uyarlamalarına İlişkin Bir Çalışma Yöntemi ve Uzman Görüşleri Çerçevesinde Değerlendirilmesi
2	Piyano Eğitiminde Dört El Edebiyatı Uygulamalarının Müziksel ve Teknik Gelişime Katkıları
3	Carl Czerny Op.824 Dört El Piyano Etütlerinin Çeşitli Değişkenlere Göre İncelenmesi
4	Başlangıç Piyano Eğitiminde Dört El Çalışmalarının Öğrenci Başarı ve

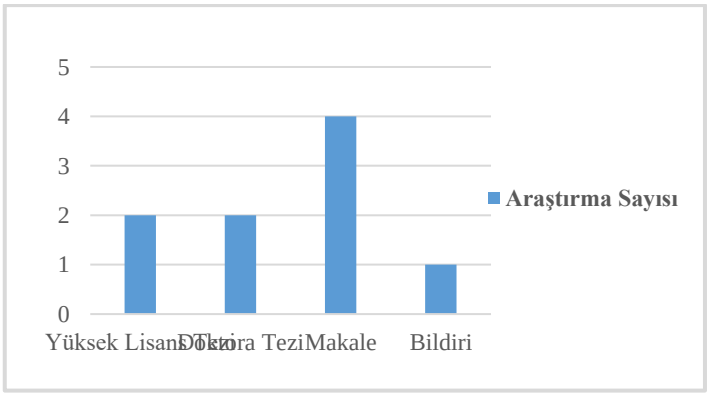
	Motivasyonuna Yönelik Öğretmen ve Öğrenci Görüşleri
5	Başlangıç Düzeyi Piyano Eğitiminde Dört El Çalışmalara İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri
6	Başlangıç Piyano Eğitiminde Dört El Kullanımının Önemi
7	Dört El Piyano Öğretimine İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri
8	Piyano Ensemble Türünün Tarihsel Gelişimi, İcracılık ve Çağdaş Müzik Eğitimindeki Yeri
9	Piyano Eğitiminde Dört El Çalışmalarının Yeri ve Önemi

Tablo: 1, İncelenen Araştırmaların Başlıkları

2.BULGULAR

Dört el piyano alanında yazılmış YÖK tez veri merkezi veri tabanında bulunan izinli tezlerin, google akademik ve dergipark'ta, ulaşılan araştırmalardan elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

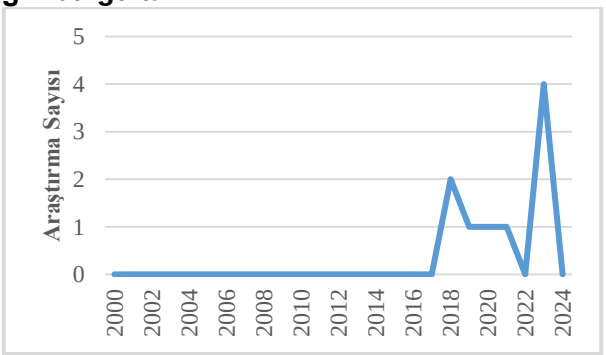
2.1. Türkiye'de dört el piyano alanında yapılmış araştırmaların türleri ile ilgili bulgular



Tablo:2, Türkiye'de Dört El Piyano Alanında Yapılmış Araştırmaların Türlerine Göre Frekansları

Tablo 2'de YÖK tez merkezi veri tabanında yazılmış olan izinli lisansüstü tezlerin, Google akademik, dergipark'ta ulaşılan bildiri ve makalelerin türlerine göre dağılımları gösterilmiştir. Dört el piyano alanında yapılan araştırma sayılarına bakıldığında yüksek lisans tezi iki, doktora tezi iki, makale 4 ve bildiride 1 çalışma olduğu görülmektedir. Bu araştırma sayılarına bakıldığında 4 çalışma ile makalelerin en yüksek bildirinin en düşük olduğu görülmüştür.

2.2. Türkiye'de dört el piyano alanında yapılmış araştırmaların yazıldığı yıllara göre dağılımları ile ilgili bulgular

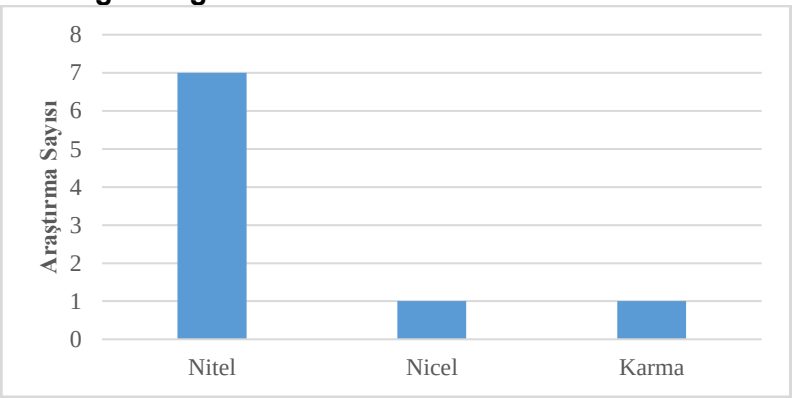


Tablo:3, Türkiye'de Dört El Piyano Alanında Yapılmış Araştırmaların Yazıldığı Yıllara Göre Dağılım Frekansları

Tablo 3'e bakıldığında incelenen araştırmaların 2000 ile 2024 yılları arasındaki

sayısal dağılımı gösterilmektedir. 2000-2017 yılları arasında dört el piyano alanında hiçbir araştırmanın yapılmadığı, 2018 yılından itibaren araştırma sayılarında artış olduğu ve en yüksek araştırma sayılarının 2023 yılında gerçekleştiği görülmektedir.

2.3. Türkiye'de dört el piyano alanında yapılmış araştırmaların yöntemlerine göre dağılımları ile ilgili bulgular



Tablo:4, Türkiye'de Dört El Piyano Alanında Yapılmış Araştırmaların Yöntemlerine Göre Dağılım Frekansları

Tablo 4'e bakıldığında dört el piyano alanında yapılmış araştırmalar arasında en yüksek sayıya sahip araştırma yönteminin yedi araştırma ile nitel araştırma yöntemi ile nicel ve karma yöntemlerine ait birer araştırma olduğu görülmektedir. Bu veriler doğrultusunda en fazla kullanılan araştırma yönteminin nitel araştırma yöntemi olduğu saptanmıştır.

2.4. Türkiye'de dört el piyano alanında yapılmış araştırmaların sonuçları ile ilgili bulgular

Türkiye'de dört el piyano alanında yapılan araştırmaların sonuçlarına bakıldığında beş temel başlık altında toplandığı düşünülmektedir. Bunlar; öğrenci motivasyon üzerine başarı etkisi, teknik kazanımlar, müzikal gelişimleri, ritmik beceri gelişimleri ve birlikte çalma becerileri şeklinde sıralanabilir.

Öğrenci motivasyon üzerine başarı etkisi ile ilgili araştırmaların sonuçlarına bakıldığında: Kalkanoğlu'nun (2018) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının piyano eğitiminin her aşaması ve seviyesinde motivasyon üzerine büyük katkılar sağladığı görülmüştür. Karakuş ve Tufan'ın (2018) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının başlangıç piyano eğitiminde kullanımı öğrencileri motive eden, gelişimlerini olumlu etkileyen ve piyanoyu öğrencilere sevdiren bir süreç olduğu görülmektedir. Atalay'ın (2019) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının öğrenci motivasyonları üzerinde tamamen etkili olduğu ve piyanodaki başarılarını artırmada etkili olduğu görülmektedir. Erdoğan'ın (2023) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının öğrenciler üzerindeki motivasyonuna olan etkisinin yüksek düzeyde olduğu görülmektedir.

Teknik kazanımlar ile ilgili araştırmaların sonuçlarına bakıldığında: Kalkanoğlu'nun (2018) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının piyano eğitiminin her aşaması ve seviyesinde teknik beceri anlamında büyük katkılar sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Atalay'ın (2019) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının öğrenci üzerinde teknik açıdan pek çok konuda geliştirdiği sonucuna ulaşılmıştır. Elik'in (2021) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının teknik açıdan öğrencilere katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Erdoğan'ın (2023) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının öğrenci piyano tekniği üzerinde ilerleme kaydettikleri sonucuna ulaşılmıştır. Göklen Yılmaz'ın (2023) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının etütler kadar olmasa da eser yapısında gerekli teknik unsurları barındırması durumunda teknik gelişimi destekleyebileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Müzikal gelişimleri ile ilgili araştırmaların sonuçlarına bakıldığında: Kalkanoğlu'nun (2018) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının piyano eğitiminin her aşaması

ve seviyesinde müzikal gelişime büyük katkılar sağladığı görülmektedir. Atalay'ın (2019) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının çocukların müzikal gelişiminde çok etkili olduğu düşüncesini savunduğu görülmektedir. Elik'in (2021) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının öğrencinin müzikal becerisine olan katkıları görülmektedir. Erdoğan'ın (2023) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının öğrencilerin bireysel olarak müzikal gelişimlerine katkılarının az olduğu, birliktelik içeren müzikal gelişimlerine katkılarının yüksek oranda olduğu görülmektedir. Karanis'in (2023) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının müzikaliteyi geliştirdiği görülmektedir. Göklen Yılmaz'ın (2023) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının öğrenci üzerinde müzikal becerilerine olumlu etki edeceği görülmektedir. Karanis ve Albuz'un (2023) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının müzikaliteyi geliştirdiği görülmektedir.

Ritmik beceri ile ilgili araştırmaların sonuçlarına bakıldığında: Karakuş ve Tufan'ın (2018) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının yeterli alt yapıya sahip olmayan öğrencilerde bireysel farklılıklar ve çalışma disiplini gibi etkene bağlı olarak ritme bağlı kalmada zorlandıkları sonucuna ulaşılmıştır. Atalay'ın (2019) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının öğrencilerin ritimsel yönden gelişimin sağlanmasında tamamen etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Erdoğan'ın (2023) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının öğrencilerde tempo tutma ve sayma becerilerine büyük katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Karanis'in (2023) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının ritim duygusunu geliştirdiği sonucuna ulaşılmıştır. Göklen Yılmaz'ın (2023) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının öğrencinin yanında çalan öğretmenine ritmik anlamda uyum sağlamaya çalışacağı; dolayısıyla eserin ritmik öğelerine daha dikkatli çalışacağı ve karşılaştığı yeni ritim yapılarını çözmeye daha hevesli olacağı sonucuna ulaşılmıştır.

Birlikte çalma becerileri ile ilgili araştırmaların sonuçlarına bakıldığında: Karakuş ve Tufan'ın (2018) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının öğrencilere piyanoyu sevdiren bir süreç olduğu ve öğrenci için oldukça zevkli ve heyecan verici bir çalışma olduğu görülmektedir. Eminova'nın (2020) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının mevcut çalma becerilerini geliştireceği görülmektedir. Erdoğan'ın (2023) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarının öğrencilerin birlikte çalma becerilerine katkılarının çok yüksek olduğu görülmektedir. Karanis'in (2023) araştırma sonucunda, öğrencilerin dört el piyano çalışmalarında birlikte uyum içinde çalmayı öğrendiklerine dair ortak görüşleri olduğu görülmektedir. Karanis ve Albuz'un (2023) araştırma sonucunda, dört el piyano çalışmalarında öğrencilerin birlikte çalma becerilerini geliştirdiği görülmektedir.

2.5. Türkiye'de dört el piyano alanında yapılmış araştırmaların önerileri ile ilgili bulgular

Türkiye'de dört el piyano alanında yapılan araştırmaların önerileri incelendiğinde dört el kaynak kitaplarının artırılması (ulusal müziğimize ilişkin), öğretmen tarafından öğrencilerin teşvikinin sağlanması, güncel parçaların düzenlenmesi, dört el piyano çalışmaları için ayrı bir ders saatinin oluşturulması, piyano derslerinde müzikal gelişimin sağlanması için dört el eserlere daha sık yer verilmesi gerektiği önerilmiştir.

SONUÇ

Türkiye'de dört el piyano alanı ile ilgili yapılmış araştırmaların farklı değişkenlere göre analizini yapmak amacı kapsamında elde edilen bulgulara ilişkin sonuçlar bu bölümde yer almaktadır. YÖK tez merkezi, Google akademik ve dergipark'ta ulaşılan lisansüstü çalışmaların, bildiri ve makalelerin türlere göre dağılımına ait bulgulardan elde edilen sonuca göre, dört el piyano alanında yapılan araştırma sayılarına bakıldığında makale sayılarının en yüksek, bildiri sayısının en düşük olduğu görülmüştür.

2000 yılından 2018 yılına kadar dört el piyano alanında gerçekleştirilmiş araştırmaların bulunmadığı görülmüştür. 2018 yılından itibaren dört el piyano ile ilgili gerçekleştirilen araştırmaların sayısında bir artış olduğu görülmektedir. Son yıllarda gerçekleştirilen çalışmalara bakıldığında 2023 yılında dört el piyano alanındaki çalışmaların

en yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Dört el piyano alanında yapılmış araştırmalarda en fazla kullanılan araştırma yönteminin nitel araştırma yöntemi olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Dört el piyano alanında yapılmış araştırmaların sonuçlarına bakıldığında piyano eğitiminin her aşaması ve seviyesinde motivasyon üzerine büyük katkılar sağladığı ve artırdığı, dört el piyano çalışmalarının piyano eğitiminin her aşaması ve seviyesinde teknik beceri anlamında büyük katkılar sağladığı, çocukların müzikal gelişiminde çok etkili olduğu, dört el piyano çalışmalarının öğrencinin yanında çalan öğretmenine ritmik anlamda uyum sağlamaya çalışacağı için eserin ritmik öğelerine daha dikkatli çalışacağı ve karşılaştığı yeni ritim yapılarını çözmeye daha hevesli olacağı, dört el piyano çalışmalarının öğrencilere piyanoyu sevdiren bir süreç olduğu ve öğrenci için oldukça zevkli ve heyecan verici bir çalışma olduğu sonuçları tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Atalay, N. (2019). Başlangıç piyano eğitiminde dört el çalışmalarının öğrenci başarı ve motivasyonuna yönelik öğretmen ve öğrenci görüşleri. (*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.*

Elik, T. (2021). *Carl Czerny Op. 824 dört el piyano etütlerinin çeşitli değişkenlere göre incelenmesi* (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Eminova, N. (2020). Piyano Ensemble Türünün Tarihsel Gelişimi, İcracılık ve Çağdaş Müzik Eğitimindeki Yeri. *Electronic Turkish Studies, 15*(1).

Erdoğan, Ö. A. (2023). Piyano eğitiminde dört el edebiyatı uygulamalarının müziksel ve teknik gelişime katkıları. *(Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.*

Karakuş, Z., & Tufan, E. (2018). BAŞLANGIÇ PİYANO EĞİTİMİNDE DÖRT EL KULLANIMININ ÖNEMİ. *Online Journal of Music Sciences, 3*(2), 122-149.

Karanis, G. (2023). Solo piyano eserlerinin dört el uyarlamalarına ilişkin bir çalışma yöntemi ve uzman görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi. *(Yayınlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.*

Karanis, G., & Albuz, A. Y. T. E. K. İ. N. (2023). DÖRT EL PİYANO ÖĞRETİMİNE İLİŞKİN ÖĞRETİM ELEMANI GÖRÜŞLERİ. *Asos Journal,* (136).

Lee, K. Y. (2021, August). The interpretations and pedagogical strategies of piano ensemble music. *In 7th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2021)* (pp. 58-65). Atlantis Press.

SERİN, Ç., & KALKANOĞLU, B. (2018). Piyano eğitiminde dört el çalışmalarının yeri ve önemi. *The Journal of Academic Social Science, 6*(68).

Stowell, P. (2008). PREPARING: The Young Collaborative Artist. *American Music Teacher, 58*(1).

Tan, Y. B. C. (2007). *Teaching intermediate-level technical and musical skills through the study and performance of selected piano duos.* West Virginia University.

Van Breda, C. (1995). Klavier Ensembleonderrig. *Die Suid-Afrikaanse Musiekonderwyser*, Vol. 126: 14-16.

Yılmaz, A. G. Başlangıç Düzeyi Piyano Eğitiminde Dört El Çalışmalara İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri.

Yildirim, A., & Şimşek, H. (2011). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Ankara: Seçkin Yayıncılık, 8.*

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Croce_MozartFamilyPortrait.jpg

PATCHWORK (KIRKPARE) ESTETİĞİ BAĞLAMINDA ANADOLU BELLEĞİ (FEMİNİST UYGULAMLAR)

Betül Serbest YILMAZ*

ABSTRACT

Patchwork is a technique historically practiced by women, involving the assembly of small fabric pieces to create cohesive and functional textile products. At first glance, patchwork may appear as a simple craft; however, from a feminist perspective, it gains significance as a domain reflecting women's labor, solidarity, collective memory, and identity expression.

This article examines patchwork within the framework of feminism, aiming to question the craft-art distinction, reveal the historical invisibility of women's labor, and discuss the feminist value of collective production. Patchwork has particularly emerged as a domestic practice in rural communities, where it intersects with household labor. The technique, which repurposes unused fabric pieces, not only demonstrates economic frugality but also highlights women's creativity and aesthetic sensibilities.

Historically categorized as "handicraft" or "domestic work," patchwork has been utilized by feminist artists to challenge hierarchical distinctions between art and craft and to make women's labor visible. Works such as Judy Chicago's *The Dinner Party* exemplify this approach. From a feminist perspective, patchwork is not merely a craft but a rich medium for expressing women's labor, solidarity, collective memory, and identity. Feminist art studies have repositioned this practice as an aesthetic, political, and social form of expression, interpreting patchwork as a "silent history" that communicates women's lived experiences. Consequently, patchwork serves both as a reinterpretation of tradition and as an enduring manifestation of feminist art's resistance aesthetics.

Keywords: Patchwork, Quilting, Women's Labor, Feminist Art, Cultural Memory, Gender

GİRİŞ

Toplumların yaşam biçimleri ve davranış kalıpları, tarih boyunca büyük ölçüde içinde bulundukları inanç sistemleri tarafından biçimlendirilmiştir. İnançlar yalnızca bireysel ritüeller veya toplumsal kuralların kaynağı olmakla kalmamış, aynı zamanda kültürün şekillenmesinde belirleyici rol oynamıştır. Bu bağlamda, kültürün en önemli özelliği kuşaktan kuşağa aktarılan bir süreklilik taşımasıdır. Bu aktarım süreci, sözlü geleneklerden maddi kültür unsurlarına, sanatsal üretimlerden deneysel düzenlemelere kadar uzanan geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır.

Soyut değerler, zaman içinde somut göstergelere dönüşerek bireylerin belleklerinde ve sanatçıların eserlerinde yeni anlam katmanları oluşturur. Bu göstergeler, farklı toplumsal bağlamlarda yeniden üretilerek kültürel bellek kavramının temel taşlarını meydana getirir. Kültürel bellek, bir toplumun geçmişi ile bugünü arasında köprü kurarken, eserle bütünleştiğinde somut bir boyut kazanır. Böylece sanat eserleri ve gündelik hayatın izleri, toplumsal belleğin göstergeleri olarak işlev görür. Kültürel bellek yalnızca geçmişin izlerini taşımakla kalmaz; aynı zamanda toplumların çağlar ve kuşaklar arası sürekliliğinin simgesel kanıtlarıdır.

Sanat, toplumların kültürel belleğinin oluşumunda ve aktarımında merkezi bir role sahiptir. Kolektif bellek, yalnızca yazılı kaynaklar veya tarihsel anlatılar aracılığıyla değil, aynı zamanda sanatsal üretimler aracılığıyla da kuşaktan kuşağa taşınır. Bu açıdan sanat, hem gösterge hem de taşıyıcı bir nitelik üstlenir.

Sanat, soyut inanç ve değerleri somutlaştırarak görünür hale getirir. Örneğin dini semboller, estetik formlar ve mimari düzenlemeler, toplumların metafizik düşüncelerini maddi kültüre dönüştürür. Böylece sanat eserleri, bireysel yaratıcılığın ötesinde toplumsal hafızanın somut belgeleri işlevini kazanır.

* Dr. Öğr. Ü. Betül Serbest YILMAZ Karamanoğu Mehmetbey Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Karaman

Sanat eserleri, geçmişten gelen kültürel kodları, sembolleri ve estetik anlayışları sonraki kuşaklara taşır. Minyatürlerdeki tarihsel sahneler, çinilerdeki motifler veya halılardaki semboller, toplumsal hafızanın yeniden üretilmesini sağlar. Jan Assmann'ın ifadesiyle kültürel bellek, bu tür materyal ve simgesel taşıyıcılar aracılığıyla süreklilik kazanır.

Sanat, toplumsal kimliğin inşasında da kritik bir rol üstlenir. Özellikle sanatsal bezemeler, kolektif kimliği güçlendiren birer hafıza mekânı olarak işlev görür. Bu eserler, toplumların aidiyet duygusunu pekiştirirken, kimliğinin de temel öğeleri haline gelir. Cilt sanatında kullanılan "kırkpare" süslemeler, estetik anlayışla birlikte kültürel sürekliliğin göstergeleridir. Anadolu kilimlerinde kullanılan koçboynuzu, hayat ağacı, bereket gibi motifler, inanç sistemlerinden beslenen semboller olarak kültürel belleğin taşıyıcıları olarak göze çarpar.

BELLEK KAVRAMI VE KÜLTÜREL BELLEK İLE İLİŞKİSİ

Bellek, Türk Dil Kurumu'nun güncel sözlüğünde "yaşananları, öğrenilen konuları ve bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü; dağarcık, akıl, hafıza, zihin" biçiminde tanımlanmaktadır (www.tdk.gov.tr). Bellek, temelinde bir anımsama eylemi olup anlatılara, yakın veya uzak geçmişe ve mekâna bağlı olarak ortaya çıkar (Doğu ve Deligöz, 2017: 546). Bellek kavramı, orijinal adı *De Memoria et Reminiscentia* olan "Hafıza ve Hatırlama" adlı eseriyle Aristo'dan itibaren birçok düşünürün ilgisini çekmiş; tıp, psikoloji ve sosyoloji gibi çeşitli bilim dallarının temel araştırma konularından biri olmuştur (Yalçınkaya, 2005: 22).

Bellek türlerine göre de sınıflandırılmaktadır. Deklaratif bellek ve non-deklaratif bellek temel ayrımını oluşturur. Non-deklaratif bellek, bilinçle ulaşılamayan öğrenilmiş yetenekleri ifade ederken; deklaratif bellek, sembolik ifade yoluyla başka alanlarda kullanılabilen bilgileri kapsar. Deklaratif bellek ise kendi içinde epizodik **ve** semantik bellek olarak ayrılır. Epizodik bellek, öznel deneyimlere dayalı ve bilinçli hatırlamaya bağlıdır; örneğin, daha önce gidilmiş bir kentin anımsanması epizodik belleğe örnek teşkil eder (Griffiths, 1999: 74). Semantik bellek ise bir kent hakkında önceden edinilmiş nesnel bilgilerin hatırlanması gibi bilgi depolama ve hatırlama süreçlerini ifade eder (Squire ve Zola, 1996: 13515).

İnsan, sosyal bir varlık olarak toplu yaşamaya gereksinim duyar ve günlük yaşamında yakın çevresiyle sürekli etkileşim içindedir. Bu etkileşimler sonucunda edinilen deneyimlerin beyinde saklanmasını ve yeniden hatırlanmasını sağlayan bellek, aynı zamanda özne ile nesne arasındaki ilişkinin sonuçlarını koruyan bir alan olarak işlev görür (Özak, 2008: 10). Kişisel bellek, bireyin yaşadığı anda oluşur; geçmişte deneyimlenmiş olaylar bu belleğin temelini oluşturur (Matsumoto, 2009: 304). Bununla birlikte bellek yalnızca geçmişle sınırlı değildir; şimdiyi ve geleceği de düzenleyen dinamik bir süreçtir. Belleğin kalıcı olmadığı, sürekli değişime açık olduğu, her anımsamanın yeni bir bellek katmanı yarattığı kabul edilmektedir. Sosyolojik açıdan bakıldığında bellek, bireyin toplumsallaşma sürecinde, içinde bulunduğu toplumsal bağlamda şekillenmektedir (Halbwachs, 1992: 36).

Toplumsal bellek ise belirli bir mekâna ve zamana dayanır. Bireyin bulunduğu çevre, kullandığı eşyalar, araç-gereçler ve mekânlar, belleğin aktarımında etkin rol oynar. Böylece bireysel bellek, yaşam süreci boyunca zaman, mekân ve ilişkili unsurlarla etkileşime girerek varlığını sürdürür. Bu bağlamda bireysel ve kolektif bellek, mekân-bilgi ilişkisi üzerinden okunabilir. Anımsama süreçleri göstergeler aracılığıyla gerçekleştiğinde, mekân belleğe ilişkin önemli bir bilgi deposu haline gelir. Bu durum, kültürel belleğin oluşumunda etkin rol oynayan mekânın, aynı zamanda kültürel bellek bağlamında da değerlendirilmesine olanak tanır (Çakır ve Gönül, 2015: 87).

İnsanın yaşamında yer alan her ürün, ilişki kurduğu her alan ve toplumsal gelenekler kültürel belleği oluşturan temel unsurlardır. İnsan belleğinin dışsal yansıması olarak tanımlanabilecek kültürel belleğin temel yapı taşı insandır. Toplum, farklı yaşam biçimleri, kültürleri ve gelenekleriyle kendi geçmişini üretmiş ve kuşaktan kuşağa aktarmıştır

(Assmann, 2015: 27-31). Bu aktarımda başvurulan değerler, kültürel ve kentsel belleğin oluşumunda merkezi bir rol üstlenmektedir. Dolayısıyla bir toplumun kimliğinin oluşumunda kültürel değerler ile kültürel belleğin etkileşimi kritik öneme sahiptir. Kültürel belleğin sürekliliğini sağlamak için ise sembollere ihtiyaç duyulur. Bu semboller, binlerce yılın ortak bilinci, deneyimleri, beklentileri ve eylemleri ile göstergelere dönüşerek anlam dünyaları yaratır (Assmann, 2015: 23).

Toplum üyeleri yaşamlarını büyük ölçüde gelenekler aracılığıyla sürdürmektedir. Bir geleneğin yaşatılması, yalnızca kültürel sürekliliğin değil, aynı zamanda toplumsal yaşamın devamlılığının da sağlanmasına katkıda bulunur. Bu çerçevede patchwork (kırkpare) geleneği, toplumsal yaşamda kendisini kültür ve sanat unsurları ile ortaya koyan önemli bir pratik olarak değerlendirilebilir. Toplumsal yaşamın işleyişinde kültürün işlevi belirgindir; toplumdaki pek çok kural ve ritüel kültürden beslenmekte, kültür ise gelenek yoluyla gelecek kuşaklara aktarılmaktadır. Gelenek, toplumun üyelerine belirli konularda rutin kalıplar sunarak bu kalıplara uyulmasını bekler. Bu bağlamda gelenek ile kültür arasında güçlü bir etkileşim söz konusudur.

Sanat, toplumsal yaşamın içerisinde doğar ve kendisini bu yaşama göre ifade eder. Sanatın işlevlerinden biri, toplumdaki fikirleri sorgulamak ve gündelik yaşam kültüründe var olan değerleri hatırlatmaktır. Bu açıdan bakıldığında patchwork (kırkpare) geleneği, toplumsal yaşamda kültürden beslenmekte, sanat aracılığıyla ise kendisini topluma sunmaktadır.

Patchwork (kırkpare), farklı kumaşların belirli bir kompozisyona göre bir araya getirilmesiyle yeni bir ürün ortaya çıkarma geleneğidir. Giysi, aksesuar veya ev tekstili ürünlerinin üretiminde kullanılan patchwork (kırkpare), atık ya da kullanılabilir durumdaki kumaş parçalarının çeşitli tekniklerle birleştirilmesiyle yapılmaktadır. Özellikle yokluk dönemlerinde tasarruf anlayışının öne çıkması, patchwork (kırkpare) geleneğinin öncelikle “yama kültürü” temelinde gelişmesine neden olmuş ve bu anlamda “kırkyama” adıyla anılır hale gelmiştir. Bununla birlikte patchwork (kırkpare), kadınların el emeğine dayalı bir sanat olması bakımından, kadınların toplumsal ve kültürel üretimdeki rolünü de güçlendiren önemli bir gelenektir(Görsel 1).

Görsel 1: Anonim Patchwork (kırkpare) örneği, 160x200cm

Patchwork (kırkpare) geleneği, kuşaklar arasında aktarılarak günümüze ulaşmış ve bu yönüyle “somut olmayan kültürel miras” kategorisinde değerlendirilmeye başlanmıştır. Halk sanatı niteliği taşıyan patchwork (kırkpare), belirli bir düzene göre oluşturulan kompozisyonlarıyla zaman içinde oldukça özgün örnekler üretmiştir. (Selük ve Şahin, 2023: 133).

Modern dönemde patchwork (kırkpare) geleneği, yalnızca geleneksel bağlamıyla değil, aynı zamanda bireysel tasarımlar ve moda olgusu ile de yeniden yorumlanmaktadır (Karatay, 2019: 142). Bu yeniden yorumlama sürecinde özellikle sürdürülebilirlik ve atık yönetimi kavramları öne çıkmaktadır. Sıfır atık yaklaşımıyla birlikte patchwork (kırkpare), hem işlevsel hem de estetik açıdan değer taşıyan yeni ürünlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Görsel 2).

Görsel 2: Apliklenmiş çanta modeli 30x50cm

Ayrıca çağın estetik anlayışına uygun olarak patchwork (kırkpare), farklı tekniklerle zenginleştirilmekte ve böylece özgün sanat eserlerine dönüşmektedir. Örneğin Zoe Hillyard'ın patchwork (kırkpare) yaklaşımını seramikle bir araya getirerek ürettiği eserler, bu geleneğin güncel sanatla nasıl etkileşime girebileceğini gösteren önemli örneklerdir (Sevim ve Yeşilmen, 2016: 186), (Görsel 3). Bu bağlamda kırkyama, yalnızca bir halk geleneği olarak değil, aynı zamanda çağdaş sanat pratikleriyle etkileşim kuran dinamik bir ifade biçimi olarak da değerlendirilmektedir.

Görsel 3: Zoe Hillyard, Hawaiian Vase, 2023Vase 25x115

Sanat, insan ve toplumların dünyayı nasıl algıladıklarına ilişkin soyut düşünceleri kapsayan bir olgudur. İnsanın akıl, emek ve yeteneklerini uyumlu bir ilişki içinde somutlaştırarak; plastik, ritmik ve fonetik ifade yollarını yaratması olarak tanımlanabilir (Mülayim, 1984: 99). Ancak farklı kültürlerin, bireylerin ve toplumların sanata dair etkileri göz önünde bulundurulduğunda, kavramın tanımlanmasında bir çeşitlilik söz konusudur. Ortak bir tanım üzerinde fikir birliği sağlanamamış olması, sanatın neredeyse hiçbir şekilde kesin bir formüle indirgenememesine yol açmıştır. Bu durum ise sanatı, herkesin kendi özgün yorumunu yapabileceği ve anlam yükleyebileceği zengin bir ifade alanı haline getirmiştir (Balkır, 2020: 32). Dolayısıyla her sanat eseri, içinde üretildiği topluma özgü farklı anlamlar kazanmakta ve bu toplumsal bağlamda yaşam bulmaktadır.

Sanat sosyolojisi, sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi bu bağlamda ele alır. Sanatı yalnızca bireysel bir ifade aracı değil, aynı zamanda toplumsal olguları aktaran, toplumsal durumları analiz eden ve söz söyleme kapasitesine sahip bir alan olarak görür. Sanat sosyolojisinin amacı, sanatın somut ve algısal boyutlarını sosyolojik bir dille kavramsallaştırmaktır (Soykan, 2021: 15).

Bu çerçevede sanat, temel olarak bir duyguyu, bir objeyi ya da bir olayı ifade etmeye yöneliktir. patchwork (kırkpare) geleneği de bu bağlamda yalnızca bir zanaat değil, aynı zamanda sanatsal bir ifade biçimi olarak değerlendirilmektedir. Farklı kumaşların estetik bir bakış açısıyla bir araya getirilmesi, patchwork (kırkpare) geleneğinin "kırkyama sanatı" olarak kavramsallaştırılmasına zemin hazırlamıştır. Ayrıca bu geleneğin halkın erişebildiği

malzemelerle, karmaşık olmayan teknikler aracılığıyla icra edilmesi, onun toplumsal yaşam içerisinde halk sanatı kimliği kazanmasına yol açmıştır.

Sanat sosyolojisi açısından değerlendirildiğinde patchwork (kırkpare) geleneği, yalnızca bireysel bir estetik üretim alanı değil, aynı zamanda toplumsal deneyimlerin ve kültürel değerlerin aktarım aracıdır. Sanatın toplumsal işlevlerinden biri, bireylerin ve toplulukların belleğinde yer etmiş duygu, düşünce ve olayları somutlaştırarak gelecek kuşaklara iletmektir. Bu açıdan patchwork (kırkpare), toplumun günlük yaşam pratiklerinden doğmuş, ancak estetik bir biçim kazanarak kolektif belleğin bir parçası haline gelmiştir.
Patchwork (kırkpare) ürünlerinde kullanılan kumaş parçaları, çoğu zaman bireylerin geçmiş yaşamlarına, aile hikâyelerine ve toplumsal hafızaya dair izler taşımaktadır. Her parça, üretildiği dönemin ekonomik koşullarını, kültürel tercihlerini ve toplumsal ilişkilerini yansıtır. Böylelikle patchwork (kırkpare), hem bireysel hem de toplumsal belleğin somut bir göstergesi olarak işlev görür. Assmann'ın (2015) vurguladığı üzere kültürel bellek, ortak semboller ve ritüeller aracılığıyla şekillenir patchwork (kırkpare) da bu sembolik yapısıyla toplumsal kimliğin inşasında önemli bir rol üstlenmektedir.

Aynı zamanda patchwork (kırkpare), toplum içinde özellikle kadınların emeğiyle şekillenmiş olması bakımından da toplumsal cinsiyet perspektifinden değerlendirilebilir. Kadınların gündelik yaşamın parçası olan kumaş parçalarını estetik kompozisyonlara dönüştürmesi, sanatın toplumsal yaşamla ne kadar iç içe olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda patchwork (kırkpare), hem bir el sanatı hem de kadınların kültürel belleğe katkı sunduğu özgün bir sanat formudur.

Feminist sanat kuramları, uzun süre "ev işi" veya "zanaat" olarak küçümsenen kadın üretimlerinin de sanatsal bir ifade biçimi olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Özellikle 1960'lardan itibaren gelişen feminist sanat hareketi, kadınların gündelik yaşam pratiklerinden doğan üretimlerini sanata taşıyarak hem kadın emeğini görünür kılmış hem de sanatın sınırlarını genişletmiştir. Bu bağlamda, patchwork (kırkpare) feminist sanatın temel tartışmalarına paralel bir şekilde değerlendirilebilecek önemli bir örnektir.
Feminist sanatın öncülerinden Judy Chicago, Miriam Schapiro gibi sanatçılar, nakış, dantel, kumaş işçiliği gibi "kadın işi" olarak küçümsenen teknikleri sanat pratiğine dahil etmiş; bu üretimleri birer direniş ve kimlik ifadesi olarak konumlandırmıştır. Bu yaklaşım, kadın emeğinin sanat tarihindeki görünmezliğine karşı bir itiraz niteliği taşımaktadır. Patchwork (kırkpare) geleneği de aynı şekilde, kadınların kolektif emeğini ve yaratıcılığını görünür kılan bir sanat formu olarak feminist sanatın bu perspektifiyle örtüşmektedir.

Patchwork (kırkpare) tarihsel bağlamda kadınların toplumsal cinsiyet rollerinin bir ürünü olarak ortaya çıkması, feminist sanatın ele aldığı "özel alan – kamusal alan" ayrımına da işaret eder. Ev içi üretim, çoğunlukla kamusal görünürlüğü olmayan bir pratik olarak kalırken, feminist sanat bu sınırları aşarak ev içi üretimleri kamusal alana taşımış ve onları sanat eserleri düzeyinde yeniden konumlandırmıştır. Bu anlamda patchwork (kırkpare), hem bir kadın dayanışması pratiği hem de feminist bir ifade biçimi olarak yeniden okunabilir. Günümüzde çağdaş sanatçılar, patchwork (kırkpare) yalnızca geleneksel estetik bir form olarak değil, aynı zamanda kadın emeğinin, direncinin ve kimliğinin sembolü olarak yorumlamaktadır. Bu yönüyle kırkyama, feminist sanat hareketlerinin ortaya koyduğu "kadın işi sanat" tezini somutlaştırmakta; kültürel bellek, toplumsal cinsiyet ve sanat arasındaki ilişkiyi güçlendirmektedir.

SONUÇ

Patchwork (kırkpare) geleneği, tarih boyunca kadınların gündelik yaşam pratiği olarak ortaya çıkmış, ancak zaman içinde estetik ve toplumsal bir ifade biçimi olarak önem kazanmıştır. Başlangıçta yalnızca işlevsel ve ekonomik bir üretim biçimi olan kırkyama, kuşaklar arası aktarımı sayesinde kolektif kültürel belleğin önemli bir unsuru hâline gelmiştir. Bu bağlamda patchwork (kırkpare), hem bireysel hem de toplumsal hafızayı somutlaştıran bir gösterge işlevi görmektedir.

Toplumsal cinsiyet perspektifinden bakıldığında, kırkyama kadın emeğinin görünür kılınması, toplumsal dayanışmanın güçlendirilmesi ve kadın kimliğinin ifade edilmesi

açısından önemli bir araçtır. Feminist sanat kuramları ve çağdaş sanat pratikleri, uzun yıllar "ev işi" olarak küçümsenen bu üretimi, estetik ve politik bir ifade biçimi olarak yeniden yorumlamıştır. Judy Chicago ve Miriam Schapiro gibi sanatçılar, nakış, dantel ve kumaş işçiliği gibi kadın emeğine dayalı teknikleri sanat pratiğine taşımış; patchwork(kırkpare)'nin feminist sanat bağlamında bir direniş ve kimlik ifadesi olarak okunmasına öncülük etmiştir. Günümüzde patchwork (kırkpare), sadece geleneksel bir halk sanatı değil, aynı zamanda sürdürülebilirlik, geri dönüşüm ve eko-feminist sanat perspektifleriyle yeniden yorumlanan çağdaş bir ifade alanıdır. Bu yönüyle kırkyama, kültürel mirasın korunması, toplumsal cinsiyet eşitliği ve kolektif belleğin yaşatılması açısından çok katmanlı bir önem taşımaktadır. Sonuç olarak patchwork (kırkpare), tarihsel bir gelenek, estetik bir üretim ve feminist bir direniş biçimi olarak, hem kültürel hem de toplumsal açıdan değerli bir sanat formu olarak günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Sonuç olarak patchwork (kırkpare), hem tarihsel bir halk geleneği, hem toplumsal cinsiyetin görünürlüğünü sağlayan bir araç, hem de çağdaş sanat pratiği olarak çok katmanlı bir önem taşımaktadır. Bu özellikleriyle hem kültürel mirasın korunmasına hem de toplumsal kimlik ve belleğin aktarılmasına katkı sağlamaktadır.

KAYNAKLAR

Assmann, J. (1997). Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik. (A. Bilgin, N. (2013). Tarih ve Kolektif Bellek. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Çakır, H., Gönül, B. (2015). "Tarihi Yapılarda Mekânsal Belleğin Korunması: İzmit Seka Selüloz ve Kağıt Fabrikasının Dönüşümü", Beykent Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi, Sayı8 (2):85-110.

Doğu , T., Deligöz M. V. (2017). Hafıza Kutusu: Bir Kentsel Kolektif Bellek Deneyimi. Megaron 12 (4) 545-552.

Grıffıts, D. (1999). "Episodic Memory: What Can Animals Remember About Their Past?" Trends in Cognıtıve Sciences 1999/ 3:74-80.930

Halbwasch, M. (1992). The Collective Memory. Ed. Lewis A.Coser, Heritage of Sociology Series.

Karatay, K., S. (2019). Kırkyama geleneği ve kullanım alanları. Journal Of Arts, 2 (3), 141-150. Https://Doi.Org/10.31566/Arts.2.010

Matsumoto, D. (2009). The Cambridge Dictionary of Pschology. NewYork: Cambridge University Press. NewYork Times 27 Nisan, 2017.

Mülayim, S. (1984). Plastik sanatlarda anlatım biçimleri ve üslup. Sanat Tarihi Dergisi, 3 (3), 97-114.

Özak, N., Ö. (2008). "Bellek ve Mimarlık İlişkisi Kalıcı Bellekte Mekânsal Öğeler". İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayımlanmamış Dr. Tezi).

Sevim, S. ve Yeşilmen, N. (2016). Kırkyamanın seramik sanatına yansıması: Zoe Hillyard Örneği, Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, 3 (1), 180-190.

Selük, A., T. ve Şahin, Y. (2023). Çağdaş tekstil sanatında aplike tekniği. Yedi, (29), 129-146. 35 Ayşegül DEDE / Toplumsal Yaşamda Bir Gelenek Olarak Kırkyama https://doi.org/10.17484/yedi.1113724

Soykan, Ö., N. (2021). Sanat sosyolojisi. Bilge Yayınları.

Squıre L.R., Zola S.M. (1996). "Structure And Function Of Declarative And Non-Declarative Memory Systems", PNAS 1996/93:13515.

Yalçınkaya, A. (2005). Siyasal ve Bellek Platon'u Anımsama. Ankara: Phoenix Yayınevi.

www.tdk.gov.tr, erişim tarihi: 19.09.2020

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. https://ekmekvegul.net/sectiklerimiz/gunun-bilgisi-kirkyama-nedir

Görsel 2. https://kirkbiryama.blogspot.com/2013/05/aplikelenmis-elyaflanms-2-canta-modeli.html

Görsel 3. https://kirkbiryama.blogspot.com/2013/05/aplikelenmis-elyaflanms-2-canta-modeli.html

SAYYİD YAHYA BAKUVİ'S RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL THOUGHT

SEYİD YƏHYA BAKUVİNİN DİNİ-FƏLSƏFİ GÖRÜŞLƏRİ

Elmira ABASOVA*

ABSTRACT

Sufism, which holds a significant place in Turkic-Islamic philosophy, is central to understanding the spiritual and intellectual history of the Islamic world. It represents not only a way of life but also a path to spiritual perfection through inner purification and moral excellence. One of the most prominent figures of Azerbaijani Sufism, Sayyid Yahya Bakuvi, played a crucial role in revitalizing and expanding the Khalwatiyya order in the 15th century. Rooted in the teachings of his predecessors, Bakuvi's thought and legacy left a profound mark on literary, philosophical, social, and political spheres, with the Khalwatiyya spreading widely across the Islamic world—from the Balkans to North Africa.

Author of more than twenty works and a poet under the pen name "Sayyid," Bakuvi made significant contributions to Azerbaijani cultural history. While fluent in Arabic and Persian like many Islamic scholars of his time, he notably composed his major philosophical treatise *Shifa al-Asrar* in Azerbaijani, thus aiding the development of national prose. His teachings, accessible even to common people, emphasize both the exoteric and esoteric dimensions of Islam. In the contemporary world, his message of inner unity and peace retains remarkable relevance, offering a conciliatory perspective within the Muslim community. The legacy of Sayyid Yahya Bakuvi, which has garnered enduring respect over five centuries, remains a valuable subject of scholarly exploration. This article offers an in-depth study of his religious and philosophical thought.

Keywords: Sayyid Yahya Bakuvi's legacy, Khalwatiyya order, Azerbaijani Sufi school.

GİRİŞ

Millətlər öz tarixini hər zaman mənəvi kökləri üzərində davam etdirməyə qabildirlər. Ulu Atatürkün söylədiyi kimi "Memleketimitimizi, cemiyyetimizi gerçek hedefe, mutluluğa eriştirmek için iki orduya ihtiyac vardır: Biri vatanı hayatını kurtaran asker ordusu, digeri milletin hayatını, istiqbalini yoğuran kültür ordusu. Bu iki ordunun her ikisi de kıymetlidir". Kültürel miras kimi dinin cəmiyyətdə böyük rolu təkzib edilməzdir. Din mədəni təkamülün əsas qolu kimi insanların xarici gerçəkliyi və özünü dərk etməsinin tarixi-sosial, mənəvi-psixoloji cəhətdən şərtləndirən bir vasitəsidir

Din keçmişimizin bu günümüzə olan mədəni iris və mirası, gələcək nəsillərə veriləcək ən zəngin və müqəddəs mənəvi dəyərlərimizdəndir. 1400 ildən çox tarixi olan İslam dini dünyanın böyük bir hissəsində çox güclü ideya tərzinə malikdir. Əslində, dinin özü sözün əsl mənasında məhz elə mənəvi tərəqqidir. Çünki din və mədəniyyəti bir-birindən ayırmaq qeyri mümkündür (Aslanova. 2002, s 290-292).

Tarix böyük Çin səddindən Adriatikə qədər böyük coğrafiyada Türk-İslam mədəniyyəti təyin edici və təsirli bir ünsür olmuşdur. Bu mədəniyyətin aparıcı qüvvələrindən biri kimi görkəmli müsəlman sufi mütəfəkkirlərinin (Nizami,Füzuli,Şəms Təbrizi,Yəhya Şirvani,Yunus Əmrə, Mövlanə,Hacı Bektaşi Vəli, Nəsirəddin Tusi, Hacə Əhməd Yasəvi,Kaşkarlı Mahmud, Əl Qəzali,Əl Ərəbi, İbn Sina və.s) Türk İslam fəlsəfəsi və din tarixində özünəməxsus mövqeyi olmaqla yanaşı əvəzsiz xidmətlərə malikdirlər. İrfan yolunun əsas qayəsi kimi kökü qədimlərə gedib çıxan Təsəvvüf elmi milli-mənəvi ən-ənəmizin mühüm cərəyanlarından biridir. Təsəvvüf əşrəfi məxluqat olan insanın Rəbbi ilə, özü və yaşadığı cəmiyyətlə münasibətlərini düzgün formada təyin edən mənəvi tərbiyədir. İnsanın daxili dünyasını cilalıyan Təsəvvüf,Quran və Sünnə istiqamətindən ayrılmayan

* Doctor of Philosophy in Philosophy, Academic Researcher MIRAS Social Organization for Support to the Study of Cultural Heritage Baku, Azerbaijan

tərbiyə metodudur. Təsəvvüfü İslamın ən gözəl şəkildə yaşanması olaraq mənimsədiyimiz zaman Rəbbimizin Kitabını və Hz.Peyğəmbər (s) gözəl həyatını örnək almaq kimi böyük məsuliyyətin altına girmiş oluruq. Bu bir həqiqətdir ki, bir çox din xadimləri öndər olaraq Anadolunun İslamla tanış olmasında, İrfan ən-ənəsinin yayılmasında tarixi şəxsiyyət kimi tarix sənəsində öz yerlərini tutmuş və mühüm mövqeyə malik olmuşlar. İnsan bir Axirət yolçusudur və Axirət üçün yaradılmışdır. Dünya görüşümüz " İman ilə İslamın yaxşı davranma və yaxşılıq etmə ilə zirvələşməsi və Qiyamətdə Allahın hüzuruna möhsinlər olaraq çıxarmaqdır (Sert, 2022, s 1-9).

Türk-İslam fəlsəfəsində önəmli mövqeyə malik təsəvvüf elmi, özünün bir sıra tarixi şəxsiyyətləri baxımından dərin məzmunlu və geniş imkanlarına istinadən çox önəmlidir. Anadolunun eyni zamanda Azərbaycanın ictimai-siyasi və mədəni tarixində mühüm rol oynamış gerçəkliklərdən biri də təsəvvüfdür .

İslami bir həyat tərzi və düşüncə sistemi olan Təsəvvüf- Sufilikdə xüsusi tərbiyə vasitələri ilə kamilliyə, yəni qəlb və ruh saflığına, yüksək əxlaqa çatdırılmaq, irfan sahibi olaraq həqiqi insanlıq məqamına ucalmaqdır.

Azərbaycan təsəvvüfünün yetişdirdiyi ən görkəmli şəxsiyyətlərdən biri olan Seyid Yəhya Bakuvinin sələflərinə istinadən yenidən təsisinə başladığı və inkişaf etdirdiyi xəlvətiyyə təriqəti XV əsrdən etibarən ədəbi-fəlsəfi, ictimai və siyasi sahələrdə böyük təsirə malik olmuş və müsəlman aləmində geniş şəkildə yayılmışdır.

Əsrlərin və yüzilliklərin ən böyük sınaqlarından keçib gələn təsəvvüf alimi kimi tanıdığımız İlahi eşq anlayışının sultanı, Peyğəmbər (s) yolunun yolçusu kimi tarixdə izlərini qoyub getmiş İrfan elminin bilicisi Seyyid Yəhya Şirvani Bakuvidir.

Azərbaycan mədəniyyət tarixinin mühüm bir hissəsi olaraq 20-dən artıq əsər qoyub getmiş, "Seyyid" təxəllüsü ilə şerlər yazmış bu mütəfəkkirin həyat və irsinin tədqiqi ən vacib vəzifələrdəndir. Seyyid Yəhya Azərbaycan xalqının Milli-Mənəvi xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən Xəlvətiyyə məktəbini müsəlman dünyasının ən mühüm İrfan məktəbinə çevirmişdir. Onun yaradıcılığı sadə insanların belə anlayacağı və faydalanacağı xarakterdədir. Məhz bu baxımdan Xəlvətilik Balkanlardan Şimali Afrikaya qədər İslam dünyasının müxtəlif bölgələrində yayılmağa müvəffəq olmuşdur. Seyyid Yəhya İslamın ümdə prinsiplərinin dərin mənalarını əks etdirən bir düşüncə sistemi yaratmaqla dinin zahiri hökmləri ilə yanaşı onun batini mənalarının qavranılmasına da böyük əhəmiyyət vermişdir (Rıhtım, 2013, s 6-8).

Seyyid Yəhya dilimizin inkişafında da böyük xidmətlərə nail olmuşdur. Beləki, ədib o dövrün İslam alimləri kimi Ərəb-Fars dillərinə müraciət etməsinə rəğmən Azərbaycan nəsrinin inkişafına töhvə olan ən önəmli əsəri sayılan "Şəfa əl Əsrar" ı ana dilimizdə qələmə almışdır. Seyyid Yəhyanın fikirləri və ümumən Təsəvvüf-İrfan düşüncələri müasir dövrdə belə çox aktualdır və müsəlmanlar arasında barışdırıcı mövqeyə malikdir.

Əsasən XI əsrdən təşəkkülə başlamış Xəlvtiyyə təriqətinin XV əsrdən etibarən həqiqi qurucusu Seyyid Yəhya Əş-Şirvani Əl-Bakuvidir. Beş əsrdən bəri bütün dünyada yayılan və böyük hüsni rəğbətlə qarşılanan Seyyid Yəhya Bakuvi irsinin öyrənilməsi təqdirəlayiq bir hadisədir.

Tədqiqatın səciyyəsi

Təsəvvüf Anadolunu eyni zamanda Azərbaycanın ictimai-siyasi və mədəni fikir tarixində mühüm rol oynamış gerçəkliklərdən biridir. Müsəlmanlar arasında "Mistisizm" meydana çıxdığı ilk dövrlərdə "Təsəvvüf" adı ilə tanınmağa başlamış və bu cərəyanın nümayəndələrini Sufi adlandırmışlar (Qasımov, 2020. s 11-12)

Bu dahilər içərisində müstəsna əhəmiyyət kəsb edən alimlərdən biri kimi Seyyid Yəhya Şirvani Bakuvidir. Türk İslam Təsəvvüf tarixinin görkəmli simalarından olan Seyyid Yəhya Bakuvi XIV əsrin sonlarında Şamaxıda doğuldur. Seyyid Yəhya sağlam bir şəcərə ilə İmam Musa Kazımın (ə) soyundan gəlir. Ata-babalarını hamısı da Naqiblər nəslindən olmuşlar. Əhli-Beytə mənsub olduğunu şeirlərində "Seyid" təxəllüsündən istifadə etməklə göstərmişdir. Seyid Yəhya Bakuvi Həzrətlərinin kəlamlarının izahını incələməklə sözün əsl mənasında bu nəsihətlərin dərin fəsləfi anlayışını izləmək mümkündür:

1.Dünya nemətlərinin ən gözəli iffət, axirət nemətlərinin seyyidi isə islamdır.

2. Məhəbbət sərxoşluqdur. Sevən ancaq məhbubunu müşahidə etməklə özünə gələr.

3. Xəlvət nəfsin, siyarət isə ruhun tərbiyəsidir.

4. İslam dini "təklif ağacı"dır. Onun kökü ixlasdır, meyvəsi haramdan qaçmaqdır, budaqları namazdır, yarpaqları orucdur, gözəl əxlaqı olmaq isə suyudur.

5. Cəhd və yalvarışın artmasına vəsilə olan elm zöhd elmidir. Cəhdin dünyanı tərk etmək, yalvarışında axirəti əldə etmək üçündür.

6. Elm su kimidir, səbr isə topraq kimidir. Necə ki, suda və torpaqda məxluqatın həyatı mövcuddursa, bu iksində də qəlbin həyatı vardır.

7. Nə zaman hava, həvəs və şəhvət yeli əsər isə, dalğalar qopub qumlar açığa çıxar. Cəhd eylə gəmini batırma. Şövq lövbərini sal, səbr et.

8. Nə zaman məvəddət (dostluq) yeli əsməyə başlasa, məhəbbət yelkənini qaldır. Nəfis dəryasını keçmək üzrə ol.

9. Zahir-batin aləminin abad olması üçün bu fuad şəhərində ağıl əmir, həva əsir olmalı.

10.Bir müsəlman iman etdikdən sonra əqli dəlillərlə imanını sağlamlaşdırıb şəkk, şübhə və tərəddüdlərdən təmizləməzsə, tövhidin dadını duya bilməz. Ancaq şəhadətin mənasını lazımı şəkildə öyrənib, sidq və ixlas ilə qəlbdən qəbul edəcəyi təqdirdə tövhidin ləzzətini tapmış olar. (Rıhtım, Ahmet Bakırkaya, 2013, s.56-57)

Beləliklə, Azərbaycan mədəniyyət tarixinin mühim bir hissəsi olaraq, 20-dən artıq əsər qoyub getmiş "Seyid" təxəllüsü ilə şeirlər yazmış, bu mütəfəkkirin həyat və irsinin tədqiqi ən vacib vəzifələrdəndir. Seyid Yəhya Azərbaycan xalqının milli-mənəvi xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən Xəlvətiyyə məktəbini müsəlman dünyasının ən mühim məktəbinə çevirmişdir. Onun yaradıcılığı sadə insanların belə anlayacağı və faydalanacağı xarakterdədir. Məhz bu baxımdan, Xəlvətilik Balkanlardan Şimali Afrikaya qədər İslam dünyasının müxtəlif bölgələrində yayılmağa müvəffəq olmuşdur. (Rıhtım, 2013, s.82-85)

Seyid Yəhya İslamın ümdə prinsiplərinin dərin mənalarını əks etdirən bir düşüncə sistemi yaratmaqla dinin zahiri hökmləri ilə yanaşı onun batini mənalarının qavranılmasına da böyük əhəmiyyət vermişdir. Seyid Yəhya dilimizin inkişafında da böyük xidmətlərə nail olmuşdur. Belə ki, ədib o dövrün İslam alimləri kimi ərəb-fars dillərinə müraciət etməsinə rəğmən, Azərbaycan nəsrinin inkişafına töhfə olan ən önəmli əsəri sayılan "Şəfa əl Əsrar"ı ana dilimizdə qələmə almışdır. Seyid Yəhyanın fikirləri və ümumən təsəvvüf-ifran düşüncəsi müasir dövrdə belə çox aktualdır və müsəlmanlar arasında barışdırıcı mövqeyə malikdir. Əsasən, XI əsrdən təşəkkülə başlamış Xəlvətiyyə təriqətinin XV əsrdən etibarən həqiqi qurucusu Seyid Yəhya əş-Şirvani əl-Bakuvi irsinin öyrənilməsi təqdirəlayiq bir hadisədir. Beş əsrdən bəri bütün dünyada yayılan və böyük rəğbətlə qarşılanan Seyid Yəhya Bakuvi Həzrətləri dini fəlsəfi ideyaların carçısı kimi Türk-İslam dünyasının tarixində ən önəmli mövqeyə layiqdir.

NƏTICƏ

Fikirlərimizi yekunlaşdıraraq, belə bir qənaətə gəlmək mümkündür ki, hər hansı bir yanar dağın od alovunun qarşısını almaq mümkün olmadığı kimi, təsəvvüfün, özəlliklə də, İslam təsəvvüfünün yer üzünə axmasının qarşısını alacaq heç bir qüvvət və qüdrət yoxdur. Bu dediklərimizə sübut olaraq səkkiz əsrlik bir yol keçmiş Mövlanə həzrətlərinin kəlamlarının müasirliyi və aktuallığı əyani sübutdur. Bəlkə də bu gün həmin mürşidi kamillərin miras qoyub getdiyi nəsihətləri bilməməsi, onların əsərlərini tanımaması müasir gəncliyin ən böyük qəbahətidir. Müasir həyatımızda İslam dünyası Peyğəmbərinin gətirmiş olduğu İslami duyğulara Qərb aləminin yabancı, üsyankar yanaşması, İslamı yalnış tanıtması bəşəriyyəti fəlakətlərə uğratmaq qədər təhlükəlidir. Mövlanə Həzrətlərinin buyurduğu kimi "Bir yerde yangın çıksa, hatta Kur`an yansa da, manası yanar mı?" (Rahmet Kapısı 2015, s.16) Quran bizə bir çox həqiqətləri öyrətməklə yanaşı, həm də bu inancları daha güclü sevməyi təlqin etməkdədir. Mövlanə Həzrətləri və onun kimi digər mürşidlərin tövsiyyəsi ilə Allahın istədiyi bəndə olaraq Peyğəmbərimizin məmnunluğuna nail olmaqla İlahi varlığa qovuşmaq ən

böyük diləyimizdir. Bütün bunları birlik halına gələrək topluluqla həyata keçirməliyik. Allah bizi bu birlikdən, bərabərlikdən və Aqillərimizin insanlıq üçün qoyub getdiyi mənalara hörmət etməkdən ayırmasın və daima doğru yolda bərqərar etsin. Təsəvvüf yollarının bütün pillələrində son mürşiddən Peyğəmbərə qədər uzanan bir mənəvi zəncir mövcuddur. Bu zəncirin tarixi baxımdan kamil olması təsəvvüfi feyz və bərəkətin səhih olaraq davam etməsi üçün çox önəmlidir. Bir təsəvvüf yolunun sağlamlığının ən böyük dəlili sağlam bir silsiləyə sahib olmasına bağlıdır. Xəlvətilik silsiləsində Hz.Peyğəmbərdən başlayaraq Pir Ömərə qədər on doqquz, Piri-Sani Seyid Yəhyaya qədər isə iyirmi üç şeyx mövcud olmuşdur. Qaynaqlarda göstərildiyi kimi, Seyid Yəhyanın 20 minə yaxın müridi olmuşdur. Bunların üç yüz altmışının xilafət aldığı bildirilməkdədir. Həmin müridlərdən ən öndə gedənləri Pir Vəhaəddin Ərzincani, Dədə Ömər Rövşəni, Həbib Qaramani, Pir Şükrullah, Əlaəddin Rumi, Ziyaəddin Yusif Müşküridir. Xəlvətiyyə təriqəti özündən sonra Xəlifələri vasitəsilə Anadolu, İran, Azərbaycan, Afrika və Balkanlara kimi geniş şəkildə yayılmışdır.

Seyid Yəhya Şirvani, öz yolunu ardıcıllar yetişdirmək vasitəsilə yaymaqla kifayətlənməmiş, eyni zamanda yazdığı əsərlərlə Xəlvətiliyin prinsiplərini və fəlsəfəsini inşa etmiş və ərsəyə gətirmişdir. Onun əsərləri sayəsindədir ki, bu təriqətin düşüncə sistemi və üsulları dəyişmədən günümüzə qədər gəlib çatmışdır. Seyid Yəhya tərəfindən təsəvvüf sahəsində yazılmış olan əsərlərin məzmun zənginliyi, onun elmi, fikrini və ədəbi dərinliyini göstərir. Bununla yanaşı, çox saylı əsərlərin mövcudluğu da tam diqqət mərkəzindədir. Məsnəvi və qəzəl tərzindəki nəzm əsərlərində Həllacın və Nəsiminin coşqusunu, Mövlanə və Əttarın hikmətini, Nizaminin təfəkkür dərinliyini görmək mümkündür.

Sevindirici haldır ki, Seyid Yəhyanın bütün əsərləri əlyazmalar şəklində dünyanın bir sıra kitabxanalarında, əksəriyyət etibarilə də Türkiyədə mühafizə olunaraq günümüzə gəlib çatmışdır. Hal-hazıra qədər olan araşdırmalarımızda on doqquz ədəd olaraq təsbit etdiyimiz əsərlərinin Türkiyə kitabxalarında iki yüzə yaxın nüsxələri mövcuddur. (Rıhtım, 2013, s.73-75)

Seyid Yəhya İslamın ümdə prinsiplərinin dərin mənalarının kəşfinə xidmət edən bir düşüncə sistemi yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Seyid Yəhya ən önəmli əsəri sayılan “Şəfa əl Əsrar”ı öz ana dilimizdə qələmə almaqla dilimizin inkişafına böyük xidmət göstərmişdir. Seyid Yəhyanın fəlsəfi fikirləri və ümumilikdə təsəvvüf İrfan düşüncəsi müasir dövrdə belə müsəlmanlar arasında yaradılmağa cəhd göstərilən ədavətin aradan qaldırılması üçün güclü bir vasitədir. (Mehmet Rihtim, 2013, s.6-8) Sözün əsl mənasında “Şəfa əl Əsrar”-da dərin bir təsəvvüfi-fəlsəfi təfəkkür mövcuddur. Seyid Yəhyanın da təmsilçisi olduğu təsəvvüf düşüncəsi dinlərarası dialoqa da öz tövhəsini verə bilir. “Yaradılanı Yaradandan ötrü sev” prinsipi hansı dinə mənsub olmalarından asılı olmayaraq insan sevgisini önə çəkən humanist bir prinsipdir. Təsəvvüfə görə insanlar arasındakı fikir və etiqad fərqlilikləri onların bir-birlərini sevmələrinə və qarşılqlı dialoq qurmalarına əngəl deyildir. Təsadüfi deyildir ki, bu gün müsəlman olmayanlar arasında belə İbn Ərəbi, Mövlanə Cəlaləddin Rumi və Seyid Yəhya Bakuvi kimi İrfan ustadlarının dini görüşləri yayılmaqdadır. Bu da təsəvvüfün hərtərəfli və birləşdirici dilinin ən ali nəticəsidir. Sonda qeyd etmək istərdik ki, 7 əsrdən bəri bütün dünyada yayılan və böyük hüsr rəğbətlə qarşılanan Seyid Yəhya Bakuvi irsinin öz doğma vətəni Azərbaycanda yenidən öyrənilib araşdırılması çox zəruri və mühim bir hadisədir.

QAYNAQLAR

Aslanova, R. (2002). İslam və mədəniyyət. AMEA Fəlsəfə və Hüquq İnstitutu, Elmi məqalələr məcmuəsi, 30, 320. Bakı: Adiloğlu**.**

Qasımov, T. (2020). Nəzəri İrfana giriş. Bakı: İrşad.

Rıhtım, M., & Bakırkaya, A. (2013). Könül memarları və İrfan yolu. Bakı: İpəkyolu nəşriyyatı.

Rıhtım, M. (2013). Seyid Yəhya Bakuvi. Bakı: Elm və təhsil.

Rıhtım, M. (2013). Seyid Yəhya əş-Şirvani əl-Bakuvi və Şəfa əl-Əsrar. Bakı: Elm.

Rahmet Kapısı Uluslararası Kenan Rifai sempozyumu bildirileri. (2015). İstanbul: Nefes Yayınları.

Sert, A. (2022). Qəlbi tərbiyə məktəbində – İrfan söhbətləri. Bakı: İpəkyolu nəşriyyatı.

7. OTURUM (7. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Qafar JEBİYEV-PhD. Leyla HESENZADE

ANTİK GEBELE – UNESCO DÜNYA MİRASI LİSTESİ'NE ADAY EŞSİZ BİR ARKEOLOJİK ŞEHİR

ANCIENT GABALA – A UNIQUE ARCHAEOLOGICAL CITY NOMINATED FOR the UNESCO WORLD HERITAGE LIST

Gafar CEBİYEV*
Fariz HALİLLİ**

ABSTRACT

The ancient city of Gabala stands out as a unique multi-layered archaeological center in the Caucasus with an uninterrupted settlement tradition from the 5th century BC to the 18th century AD. Once the ancient capital of Caucasian Albania, the city comprises three main sections: Gullutala, Salbir, and Gala. The enigmatic oval structures and large storage jars discovered in the Gullutala section attest to the advancement of early urban planning and commercial infrastructure. In the Salbir and Gala sections, monumental fortress walls, ceramic water systems, public buildings, and evidence of international trade have been uncovered.

Reflecting traces of Greek, Roman, Parthian, Sasanian, Arab, Shirvanshah, and Safavid cultures, ancient Gabala served as a bridge between Eastern and Western civilizations. As a multicultural and multi-confessional city, Gabala fostered an environment of coexistence among various ethnic and religious communities. The level of urbanization evidenced by archaeological finds, the development of public infrastructure, and examples of city planning make Gabala unparalleled in the region.

Nearly a century of archaeological research, international collaboration with South Korea, and conservation efforts have demonstrated the global significance of this rare cultural heritage site. With its architectural heritage, historical depth, and universal value, the ancient city of Gabala is worthy of inscription on the UNESCO World Heritage List.

Key Words: Ancient Gabala, Caucasian Albania, archaeological heritage, oval structures, UNESCO

GİRİŞ

Antik Gebele şehri, Azerbaycan Cumhuriyeti'nin kuzeybatı kesiminde, Şeki-Zakatala ekonomik bölgesine dâhil olan Gebele ilinin Çukur-Gebele, Mirzebeyli ve Tövle köylerinin çevresinde yer almaktadır. Şehrin sınırları, kuzeyde Büyük Kafkasların güney etekleri, güneyde Acınohur ön dağları, batıda Komrat, doğuda ise Kaş ve Kilisedağ silsileleri ile belirlenmiştir.

Büyük Kafkasların güney eteklerinden başlayan Karaçay, Covurluçay ve Koçalan dereleri, Antik Gebele şehrinin güneyinde Türyançay ile birleşerek Kura nehrine dökülmektedir. Bu akarsular, bölgede çok eski dönemlerden itibaren sürekli yerleşim alanı oluşmasını sağlayan en önemli su kaynaklarıdır.

Antik Gebele şehrinin Güllütala bölümü, en eski kesim olup, Part ve Roma devletlerinin küresel siyasi, ekonomik ve kültürel etki alanında bulunan Kafkas Albanyası'nın başkenti olduğu erken dönemleri kapsamaktadır. Şehir, MÖ V. yüzyıldan MS I. yüzyıllara kadar 50 hektarlık bir alanda, zanaatkârlık ve ticaret merkezi olarak Kafkasya'nın en büyük şehirlerinden biri olmuştur.

Son araştırmalar göstermektedir ki, Antik Gebele şehrinin Güllütala bölümünden Karaçay ve Covurluçay arasındaki yaylaya (Kale ve Selbir bölgelerine) göç, MÖ III. yüzyıldan itibaren başlamıştır. Şehrin Selbir olarak bilinen kısmı MÖ III. yüzyıldan MS XI. yüzyıla kadar uzanan süreçte Roma ve Sasani imparatorlukları ile Arap Hilafeti gibi büyük

* Prof. Dr., Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Arkeoloji ve Antropoloji Enstitüsü, Azerbaycan.
** Dr., Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Arkeoloji ve Antropoloji Enstitüsü

devletlerle ilişkiler içinde bağımsızlığını koruyan, Hristiyanlık ve İslam'ın ortaya çıkış ve yayılış dönemlerine uyum sağlayan Kafkas Albanyası'nın önemli şehir merkezlerinden biri olmuştur.

Gebele şehrinin Kale bölümünde ise yaşam MÖ III. yüzyıldan MS XVIII. yüzyıla kadar devam etmiştir. Kale bölgesinde Roma ve Sasani imparatorluklarının, ayrıca Arap Hilafeti'nin siyasi etkisini, zamanla Şirvanşahlar, Selçuklular, Moğollar, İlhanlılar, Karakoyunlular, Akkoyunlular, Safevîler ve Afşarlar sürdürmüştür.

Bugün Antik Gebele şehrinin kalıntıları, Selbir bölümünde 12 hektar, Kale bölümünde 13 hektar olmak üzere toplam 25 hektarlık bir alanda, pişmiş ve kerpiç duvarlara sahip kale-şehir görünümüyle zengin bir zanaatkârlık ve ticaret merkezi manzarası sergilemektedir. Şehrin doğu kenarı Covurluçay'ın sel suları sonucunda yıkıldığından, ilk dönemlerde şehrin alanının daha geniş olduğu anlaşılmaktadır.

Antik Gebele şehri, üç bölümünün tamamında (Güllütala, Selbir ve Kale) ve var olduğu tüm dönemlerde, Doğu ve Batı dünyası arasında, Hazar ve Karadeniz güzergâhında, İpek Yolu ve Avrasya'nın küresel ticaret yolları üzerinde yer almıştır. Buradan geçen yoğun kervan yolları şehrin uluslararası önemini artırmış ve büyük devletlerin ilgi alanına dahil etmekle sonuçlanmıştır. Büyük Plinius'un (M.S. 23-79) ve Claudius Ptolemaios'un (M.S. 100-170) tasvir ettiği Gebele ile XVI. yüzyılda Osmanlı şairi Asafi'nin betimlediği Gebele, kesintisiz yaşamın şahidi kimi görünmektedir. Bununla birlikte, Gebele putperestlik, Hristiyanlık ve İslam dini anlayışlarının devamlılığını izlemek için mühim bir kültür merkezi olarak da öne çıkmaktadır (Halilli, 2012, s. 18).

Gebele, farklı etnik ve dini toplulukların yaşadığı kozmopolit bir şehir idi. Burada başlangıçta pagan Alban, Gel, Leg, Kimmer, Sak ve Hun toplulukları yaşamış; onları Hristiyan Alban, Udi, Kasaani, Tat, Hun ve Sabir toplumları izlemiş; daha sonra Yahudi Hazar toplulukları, ardından ise Sünni Şafii ve Hanefi mezhebine mensup Müslüman Türk, Tat ve Kafkas halkları yerleşmiştir.

Arkeolojik araştırmalar sonucunda geniş bir alanda antik ve ortaçağ şehir altyapısına ait idari ve konut yapıları, yollar, su ve kanalizasyon şebekesi ile tahkimat sistemi kalıntıları ortaya çıkarılmıştır. Çeşitli amaçlı yapıların temelleri çoğunlukla maden taşı ve işlenmemiş dere taşından, duvarları kerpiç ve pişmiş tuğladan, örtüleri kiremitle inşa edilmiştir. Şehir, seramik borular aracılığıyla su ile donatılmış, binalarda tuvalet ve sanitasyon birimlerine de rastlanmıştır. İnşaatlarda bağlayıcı harç ve sıva olarak toprak ve kireç kullanılmıştır. İslam dönemine ait kamu binalarının cepheleri turkuaz renkli çinilerle kaplanmıştır. Kapı ve pencerelerde destek, kilit, çivi ve süsleme unsurları çoğunlukla çelik ve bakırdan yapılmıştır.

Gebele sakinleri, yapı malzemelerini yerel kaynaklardan: dere taşını Karaçay ve Covurluçay'ın yataklarından, kili Covurluçay'ın sol kıyısındaki tepelerden, maden taşını Kaş dağlarından, ahşabı ise dere vadilerindeki ormanlıklardan toplamışlardır. Yerel malzemelere dayalı bu mimari, kentin doğal çevre ile bütünleşmesini ve uyumunu yansıtmaktadır.

OLAĞANÜSTÜ EVRENSEL DEĞERİN GEREKÇELENDİRİLMESİ

Antik Gebele şehrinin tarihi, 2.500 yıllık bir dönemi kapsayarak bölgedeki siyasi, ekonomik ve kültürel değişimlerin devamlı şekilde izlenmesine imkân tanımaktadır. Çok tabakalı arkeolojik kompleks, Büyük Kafkas dağlarının eteklerinde, Karaçay ve Covurluçay nehirlerinin kıyılarında şehir yaşamının sürekliliğini göstermektedir.

MÖ V. yüzyıldan MS XVIII. yüzyıla kadar uzanan bu şehir, olağanüstü evrensel değerini kanıtlayan iki benzersiz özelliğe sahiptir:

- Şehrin Güllütala bölümünde 200'den fazla büyük hacimli tahıl küpünden oluşan gıda deposu ve çevresindeki eşsiz oval yapılar;
- Selbir ve Kale bölümlerinde taş ve tuğladan inşa edilmiş görkemli sur kalıntıları.

Oval yapılar, gizemini hâlâ korumaktadır. Uzmanlara göre Kafkasya mimarisi için bir yenilik oluşturan bu yapılar (hipodrom veya keramikos) Yunan-Roma dünyasıyla bağlantıyı da işaret etmektedir. Kamu binalarının çatı örtülerinde kiremit kullanımının yaygınlığı bu tezi

güçlendirmektedir.

Şehrin Güllütala'dan Selbir ve Kale'ye taşınması sürecinde, önce taş ve kerpiçten, X. yüzyıldan sonra ise ağırlıklı olarak pişmiş tuğladan inşa edilen sur duvarları, kentin ihtişamını ve başkent statüsünü açıkça ortaya koymaktadır. Her iki benzersiz özellik, Antik Gebele şehrine uzun süre boyunca Kafkasya'nın en önemli ticaret ve zanaatkârlık merkezi olma konumunu kazandırmıştır.

Gebele şehrinde yaklaşık yüz yıla yakın bir süredir arkeolojik araştırmalar aralıklı olaraq sürdürülmektedir. 1926 yılında Azerbaycan Devlet Müzesi'nin müdürü Davud Şerifov'un başkanlık ettiği bir heyet, şehrin Kale bölümünde kazılara başlamıştır. Kazıların sonuçları, Gebele şehrinin zengin maddi kültürünü izlemeye imkân verdiğinden, çalışmalar 1930 ve 1940'lı yıllarda da sürdürülmüştür. İshak Ceferzade, Saleh Gaziyev ve Ömer İsmizade tarafından başlatılan çalışmaları, 1950-1970'li yıllarda Gara Ahmedov, İlyas Babayev, Firudin Kadirov ve Gafar Cebiyev devam ettirmiştir (İsmizade, 1962; Babayev, 1974; Babayev, 1977; Babayev, Necefova, Memmedova, Mustafayev, Hüseynov & Alışov, 2016). 2000-2020 yıllarında ise Gebele Kazı Ekibi, Kore Cumhuriyeti bilim insanlarının kazılara katılmasıyla uluslararası bir niteliğe kavuşmuştur. İlyas Babayev, Gafar Cebiyev ve Ceyhun Eminli'nin Güllütala, Selbir ve Kale'de yürüttükleri kazılar sonucunda ortaya çıkarılan arkeolojik kalıntılar, koruma amacıyla örtülmüştür (Cebiyev, 2017; Cebiyev, 2020; Cebiyev & Halilli, 2024).

Kim Jong-il'in başkanlık ettiği Koreli arkeologlar grubu, Selbir'den alınan kömür örneklerinin radyokarbon analizini gerçekleştirmiş ve Selbir'e yerleşimin, Güllütala bölgesinde şehir yaşamının henüz sona ermediği bir dönemde, M.Ö. III. yüzyıldan itibaren başladığını ortaya koymuştur.

Azerbaycan SSC Bakanlar Kurulu'nun 27 Mart 1978 tarihli, 101-5PC sayılı Kararı ile Gebele Devlet Tarihî-Sanatsal Korusu kurulmuştur. 2014 yılında ise, Koru'nun yakınında Antik Gebele şehrinin maddi kültürünü yansıtan Gebele Arkeoloji Merkezi inşa edilerek hizmete açılmıştır. Bunun dışında, Antik Gebele şehrine ait arkeolojik materyaller Millî Azerbaycan Tarihi Müzesi, Gebele Tarih ve Etnografya Müzesi ile Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Arkeoloji ve Antropoloji Enstitüsü'nün arkeoloji fondu ve müzesinde muhafaza edilmekte ve sergilenmektedir.

2005 yılından itibaren Gebele Devlet Tarihî-Sanatsal Korusu'nda, sivil toplum kuruluşu olan SEBA (Seul-Bakü) Azerbaycan-Kore Kültür Değişim Derneği'nin desteğiyle Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Arkeoloji ve Antropoloji Enstitüsü'nün arkeologları tarafından kazılar yapılmaktadır. 2009 yılından itibaren ise Kore Cumhuriyeti'nden gelen arkeologlar grubu da bu çalışmalara katılmıştır. SEBA (Seul-Bakü) Azerbaycan-Kore Kültür Değişim Derneği tarafından arkeolojik kalıntıların korunması, konservasyonu, yayımlanması ve tanıtımı yönünde geniş çaplı çalışmalar gerçekleştirilmiştir (Gebele Arkeoloji Kazı Ekibi, 2014).

Antik Gebele şehrinin oval yapıları, antik dünya mimarisinin Kafkasya'da nadiren karşılaşılan evrensel değere sahip örneklerindendir. Güllütala'daki oval yapılar, Kafkasya'da başkent şehir planlamasının gelişimini anlamak açısından önemli anıtlardır. İşte bu görkemli şehir planlamasına dayanarak, Romalı yazar Büyük Plinius (M.S. 23-79) Naturalis Historia (Doğa Tarihi) adlı eserinde Gebele (Cabalaca) şehrinden, Albanya'nın "başkent"i olarak bahsetmiştir. Onun ardından Yunanlı yazar Klaudyos Ptolemaios (M.S. 100-170) Geographia (Coğrafya) adlı eserinde Albanya'nın 26 yerleşim yeri arasında Gebele (Chabala) şehrinin adını da zikretmiş ve koordinatlarını vermiştir (Latyschev, 1904).

Antik Gebele şehri, antik dünya mimarisi ile yerel mimarinin bütünleşmesini yansıtan bir şehir görünümü ortaya koymaktadır. Burada, bölge için nadir rastlanan oval yapılarla birlikte, üzeri kiremit kaplı çok sayıda idari ve konut binalarının bulunması da şehrin Doğu ile Batı arasında üstlendiği önemli siyasî, ekonomik ve kültürel rolü anlamaya yardımcı olmaktadır. Antik Gebele şehrinde ve çevresinde ortaya çıkarılan Büyük İskender, Seleukoslar ve Partlara ait drahmiler ile bu drahmilere benzetilerek basılan çok sayıdaki yerel Alban sikkeleri, şehirde canlı bir ticaretin varlığını göstermenin yanı sıra, dönemin siyasî güçleri hakkında da bilgi sunmaktadır.

Arkeolojik literatürde bu tür yapıların tam bir benzeri bilinmemektedir. Ancak bu yapılar, az da olsa Roma'nın gösteri yapılarıyla benzerlik göstermektedir. Muhtemeldir ki, Gebele'de ortaya çıkarılan bu yapıların kalıntıları, pagan inançlarıyla bağlantılı dinî tören ve gösteri salonları olmuştur. Bu yapılarda devlet açısından önemli toplantıların da gerçekleştirilmiş olması mümkündür. Görünüşe göre, bu toplantılara yalnızca özel izne sahip olan kişiler katılmıştır. İçeri girerken katılımcılar, görevliler tarafından denetlenmiştir.

Bu yapılar, antik dünyanın gösteri yapıları olan stadyum, hipodrom ve amfitiyatroları andırmaktadır. Ancak, tam olarak onların aynısı değildir. Örneğin, Gebele'nin oval planlı yapıları, Roma amfitiyatrolarını, Pompeii şehrindeki amfitiyatroyu, Roma'daki ünlü "Büyük Sirk"i ve benzeri yapıları hatırlatmaktadır. Gebele'nin oval planlı yapılarının, çok sayıda insanın katıldığı dinî törenler, devlet açısından önemli toplantılar düzenlemek ve gösteriler sahnelemek amacıyla daha çok kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Antik Gebele şehri, Yunan, Part, Roma, Sasani, Arap Halifeliği, Şirvanşahlar, Selçuklular, Moğollar, İlhanlılar, Karakoyunlular, Akkoyunlular, Safevîler, Osmanlılar ve Afşarlar dönemlerine ait eşsiz ve görkemli yapılara sahiptir. Bu yapılar, şehrin Selbir ve Kale bölümlerinin beş kilometre kuzeyinde, Mirzebeyli vadisinde yer alan kaynaklardan su getiren bir sistemle desteklenmiştir. Şehre geniş çaplı pişmiş toprak borularla taşınan su, fizikî kanunlar esas alınarak şehir içinde dağıtılmıştır.

Antik Gebele şehri, beş oval yapısı ile Kafkasya'da spora önem verilen antik dönem şehirlerinden biri olarak nitelendirilmektedir. Daha sonraları bu yapılar özgün özelliklerini yitirerek farklı amaçlarla kullanılmış olsa da, ovalların esasen spor oyunlarıyla ilişkili olduğu konusunda hiçbir şüphe yoktur. Oval yapılar çevresinde yürütülen arkeolojik araştırmalar, yeni şehir planlama unsurlarını ortaya koyacaktır. Bu bakımdan Antik Gebele şehri, Kafkasya'da eşsiz bir örnek teşkil etmektedir.

Eşsiz mimarî mirası ve altyapı sistemiyle birlikte, Antik Gebele şehri var olduğu binyıllar boyunca çokkültürlü değerlerin somutlaştığı bir yerleşim yeri olmuştur. Burada farklı etnik ve dinî topluluklar bir arada yaşamıştır. Pagan inançlarına sahip Alban, Gel, Leg, Kimmer, Sak ve Hun topluluklarını; Hristiyan Alban, Udin, Kasaani, Tat, Hun ve Sabir toplulukları izlemiş; onları ise Yahudi Hazarlar, daha sonra da Sünni Şafii ve Hanefi mezhebine mensup Müslüman Türk, Tat ve Kafkas halkları əvəz etmiştir. Arkeolojik araştırmalar, Antik Gebele şehrinde dinî yapıları ve tören alanlarını ortaya çıkarmıştır. Coğrafyacı Strabon, M.Ö. I. yüzyılda Albanya'da ay tanrıçası Selene'ye inanışla ilgili dikkat çekici bilgiler vermektedir (Strabon, 1961). Günümüzde, önceleri paganizmin, daha sonra ise Hristiyanlığın önemli bir dinî merkezi olan Kilsedağ tapınaklar kompleksinde arkeolojik araştırmalar yürütülmektedir. Kafkasya'nın en eski ve en kompakt Hristiyan topluluklarından biri olan Udinler ise yakınlardaki Nic köyünde yaşamaktadır.

ÖZGÜNLÜK ve BÜTÜNLÜK BEYANI

Antik Gebele şehri, 10 Nisan 1998 tarihli, 470-IQ sayılı "Tarih ve Kültür Anıtlarının Korunması Hakkında" Azerbaycan Cumhuriyeti Yasası ile koruma altına alınmıştır. Antik Gebele şehri ayrıca Azerbaycan Cumhuriyeti Bakanlar Kurulu'nun 2 Ağustos 2001 tarihli, 132 sayılı "Azerbaycan Cumhuriyeti topraklarında devlet korumasına alınmış taşınmaz tarih ve kültür anıtlarının önem derecelerine göre sınıflandırılmasının onaylanması hakkında" Kararı ile devlet korumasına alınmış ve 54 numara altında dünya çapında öneme sahip arkeolojik anıt olarak kayda geçirilmiştir. Antik Gebele şehrinin araştırılması, korunması ve tanıtılması amacıyla ise Azerbaycan SSC Bakanlar Kurulu'nun 27 Mart 1978 tarihli, 101-5pc sayılı Kararı ile Gebele Devlet Tarihî-Sanatsal Korusu kurulmuştur.

2005 yılından itibaren Gebele Devlet Tarihî-Sanatsal Korusu'nda, SEBA (Seul-Bakü) Azerbaycan-Kore Kültür Değişim Derneği'nin desteğiyle Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Arkeoloji ve Antropoloji Enstitüsü'nün arkeologları tarafından kazılar yürütülmektedir. 2009 yılından itibaren ise Kore Cumhuriyeti'nden gelen bir arkeologlar grubu da bu çalışmalara katılmıştır. 2018-2019 yıllarında Antik ve Erken Orta Çağ Gebele Arkeoloji Kazı Ekibi tarafından Selbir bölgesinde ve Gebele Devlet Tarihî-Sanatsal Korusu çevresinde antik döneme ait mezar anıtları ve yerleşim alanları da araştırılmıştır. Kazı

alanlarının üzeri kapatılmış, kalıntılar konservasyon altına alınmış, bilgilendirme levhaları ve yönlendirme işaretleri yerleştirilmiştir (Gebele Arkeoloji Kazı Ekibi, 2016).

2014 yılında, Gebele Devlet Tarihî-Sanatsal Korusu yakınında Gebele Arkeoloji Merkezi inşa edilerek hizmete açılmıştır. Üç katlı olan Arkeoloji Merkez; iki sergi salonu (müze), restorasyon laboratuvarı, konferans salonu, kütüphane, arkeolojik arşiv/fon ve diğer birimlerden oluşmaktadır. Günümüzde Gebele Arkeoloji Merkezi'nde 4000'den fazla eser sergilenmektedir.

BENZER ÖZELLİKLERE SAHİP DİĞER ALANLARLA KARŞILAŞTIRMA

Antik Gebele şehri, Azerbaycan'ın gerek Dünya Mirası Listesi'nde gerekse Geçici Liste'de yer alan hiçbir anıtına benzememektedir. Her ne kadar bazı Orta Çağ mimarî unsurları benzerlik gösterse de, başkent şehir planlaması, çok katmanlı arkeolojik kompleks statüsü, özgün yapıları ve görkemli surlarıyla Antik Gebele şehri kendine has bir anıttır. Şehrin erken dönemine ait oval yapılar Kafkasya'da eşsizdir ve diğer bölgelerde analojisi bulunmamaktadır. Doğuda yaygın olarak görülen kerpiç mimarînin örneğini teşkil eden surlar, bugün dahi Güllütala bölgesinde ve Selbir'in kuzey kesiminde toprak yığınları şeklinde ihtişamını korumaktadır. Antik Gebele şehrinin tuğladan yapılmış sur kalıntıları ise daha iyi korunmuştur. Azerbaycan'da tuğladan inşa edilmiş sur örnekleri çok azdır; bunlar yalnızca Gence ve Şemkir şehirlerinden bilinmektedir. XVI. yüzyıl Osmanlı yazarı Âsafî'nin Şücaetnâme adlı eserinde yer alan minyatürlerde de Antik Gebele şehrinin surlarının tuğladan yapıldığı açıkça görülmektedir.

SONUÇ

Antik Gebele şehri, 2500 yılı aşkın tarihiyle Kafkasya'nın en eski ve sürekli yerleşim merkezlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Güllütala, Selbir ve Kale olmak üzere üç ayrı bölümden oluşan kent, farklı dönemlerde başkentlik yapmış, ticaretin ve kültürel etkileşimin merkezi olmuştur. Güllütala'daki oval yapılar, Kafkasya'da benzeri bulunmayan özgün bir mimarî örnek teşkil ederken, Selbir bölümü Roma, Sasani ve Arap Hilafeti gibi büyük devletlerle etkileşim içinde varlığını sürdürmüş; Kale bölümü ise M.Ö. III. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar kesintisiz yaşam alanı olmuştur. Kerpiç ve tuğladan inşa edilmiş görkemli surlar, hem Doğu hem de Batı inşaat geleneklerini yansıtarak kentin ihtişamını ortaya koymaktadır.

Su şebekesi, kanalizasyon sistemi ve konutlardaki sanitasyon birimleri, gelişmiş bir şehir altyapısının varlığını göstermektedir. Çok sayıda etnik ve dinî topluluğun bir arada yaşaması, şehri multikültürel bir yaşam alanı hâline getirmiştir. Arkeolojik buluntular, Gebele'nin İpek Yolu üzerindeki ticarî önemini ve uluslararası ilişkilerini kanıtlarken, sikkeler hem ekonomik canlılığı hem de siyasi güçlerin değişimini ortaya koymaktadır. Oval yapılar ise dini törenler, spor karşılaşmaları ve devlet toplantılarının düzenlendiği mekânlar olarak kullanılmıştır.

Antik kaynaklarda Plinius ve Ptolemaios'un Gebele'yi Albanya'nın başkenti olarak anması, şehrin tarihî önemini vurgulamaktadır. Yirminci yüzyılın başlarından günümüze kadar kesintisiz yürütülen arkeolojik araştırmalar, şehrin zengin maddi kültürünü gün yüzüne çıkarmıştır. Modern dönemde SEBA işbirliğiyle gerçekleştirilen koruma çalışmaları, kente uluslararası bir boyut kazandırmış ve 2014 yılında açılan Gebele Arkeoloji Merkezi ile güçlendirilmiştir.

Dünya Miras Komitesi'nin 47. oturumu, Fransa'nın Paris kentindeki UNESCO Genel Merkezi'nde gerçekleştirilmiştir. 11 Temmuz 2025'te Komite, Dünya Mirası Alanlarının Geçici Listesi'ne dâhil edilmek üzere sunulan adaylık dosyalarını incelemiştir. Bu çerçevede Azerbaycan'a ait "Antik Gebele Şehri", resmî olarak UNESCO'nun Dünya Mirası Geçici Listesi'ne eklenmiştir (UNESCO World Heritage Centre, 2024).

Tüm bu özellikleriyle Antik Gebele, özgünlük ve bütünlük açısından olağanüstü evrensel değere sahip bir kültür mirası niteliğindedir.

KAYNAKÇA

Babayev, I. (1974). Albanya devletinin ortaya çıkışı meselesi üzerine. Sovyet Arkeolojisi, 2, 48-54. Moskova, SSCB.

Babayev, I. (1977). Gebele yerleşiminde M.Ö. I. yüzyılın ikinci yarısı - M.S. I. yüzyıla ait bir kamu yapısının incelenmesi. Sovyet Arkeolojisi, 4, 217-227. Moskova, SSCB.

Babayev, I., Necefova, I., Memmedova, B., Mustafayev, L., Hüseynov, S. & Alışov, N. (2016). 2014 yılında Antik Gebele'de yürütülen arkeolojik araştırmaların kısa raporu. CBS.

Cebiyev, G. (2017). Gebele'de arkeolojik araştırmaların en önemli sonuçları. CBS.

Cebiyev, G. (2020). Büyük Önder Haydar Aliyev Gebele'yi nasıl kurtardı? F. Halilli (Ed.), Tarihi Mekânlar ve Anıtlar Üzerine Uluslararası Kuba Sempozyumu Bildirileri (13-14 Eylül 2019) içinde (s. 153-161). InPrint.

Cebiyev, G., & Halilli, F. (2024). Kafkasya Albaniyası - Kadim Azerbaycan Devleti. R. Zemon (Ed.), Kimlik, Kültürel Miras, Sürdürülebilir Kalkınma veya Yeni Krizlerle İlgili Turizm Sorunları: 11. Uluslararası Konferans "Ohrid-Vodici, 2023" Bildirileri içinde (s. 188-194). Gelişmiş Araştırmalar Merkezi. www.academia.edu/113419468

İsmizade, O. (1962). Antik Kafkas Albanyasının başkenti olarak Gebele. Kafkas Albanyası Tarihi Meseleleri içinde (s. 29-37). Bakü, Azerbaycan.

Halilli, F. (2012). Nazım ve resimlerle 1582 yılı Gebele olayları. Miras Dergisi, 4, 18-28.

Gebele Arkeoloji Kazı Ekibi. (2014). Gebele Arkeoloji Kazı Ekibi Raporları 2011-2012. CBS.

Gebele Arkeoloji Kazı Ekibi. (2016). Gebele Arkeoloji Kazı Ekibi Raporları. CBS.

Kalankatuklu, M. (2006). Albanya tarihi (Z.Bünyadov, Ed.). Avrasya Yayınları.

Latyschev, B. (Ed.). (1904). Scythica et Caucasica e Veteribus Scriptoribus Graecis et Latinis (Cilt II). St. Petersburg, Rusya.

Strabon. (1961). Strabon'un Coğrafyası (H. L. Jones, Çev.; Cilt V). Harvard University Press.

UNESCO World Heritage Centre. (2024, September 28). Ancient Gabala City [Tentative list entry]. UNESCO. https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6778

80 YEARS AFTER THE CONGRESS OF PRIZREN: THE LEGITIMIZATION OF ANNEXATION AND VIOLENCE AGAINST ALBANIANS

Haxhi ADEMİ*

The jubilee year marking the 80th anniversary of the end of World War II, and simultaneously the pivotal developments of 1945, necessitates a critical return to the events that shaped the historical fate of Kosovo. In this context, the Congress of Prizren (1945), often described as a political forum of "popular legitimacy," in reality represented a formal mechanism directed by the centers of Yugoslav power. Its decisions did not reflect the will of the absolute Albanian majority but signaled the political and legal subjugation of Kosovo to Serbia.

Research on this congress relies primarily on contemporary documents, the results of Albanian and foreign historiography, and the period press, enabling a comprehensive and impartial analysis. Findings indicate that the decisions adopted in Prizren were deeply unjust, with severe historical consequences. They were not based on the universal right of peoples to self-determination but on the principle of force and the interests of dominant peoples—Serbs, Montenegrins, and Macedonians.

In this context, Xhavit Nimani's statement, in which he followed Belgrade's directives and declared the "desire" for Kosovo to join the Federal Serbia, clearly demonstrates that the congress was a political façade. Through this process, the principles of the Bujan Conference (1943–1944), where Albanians had declared the right to unite with Albania, were overturned. Instead of respecting national aspirations, further fragmentation of Albanian-inhabited areas was legitimized.

The consequences of this congress were institutionalized through subsequent decisions of federal and Serbian authorities, incorporating Kosovo into the Republic of Serbia as a formally autonomous unit but without real state powers. Autonomy thus served as a legal mask to conceal Serbian rule and ensure the continuation of marginalization, repression, and assimilation of Albanians.

From a broader historical perspective, the Congress of Prizren (1945) was not an ordinary event but a decisive act that turned the Kosovo question into a closed issue for Yugoslavia, denying Albanians the right to self-determination. This imposed process was accompanied by violence, political persecution, and staged trials against dissenters, marking the beginning of a prolonged period of oppression. In this way, the decisions of this congress became one of the most tragic moments in Albanian political history of the 20th century, with consequences that resonated well into the end of the century and beyond.

Keywords: Congress of Prizren, annexation, Albanians, self-determination, repression, etc.

* Assoc. Prof. PhD – Senior Scientific Associate for the 20th Century, Institute of History 'Ali Hadri', Prishtina, Republic of Kosovo.

FJALËKRIJIMET RASTËSORE (OKAZIONALIZMAT) NË MEDIEN SHQIPTARE, SI MUNDËSI TË REJA PËR PASURIMIN E GJUHËS SHQIPE

Rakela LUNİKU*

Në dekadat e fundit, media e shkruar shqiptare është bërë një terren aktiv për prodhimin e fjalëve të reja, të krijuara për të emërtuar fenomene të reja, për të përcjellë efekte stilistike apo për të përmbushur nevoja komunikative, të cilat mendojmë se janë një mundësi e mirë për pasurimin e leksikut të shqipes. Ky artikull synon të paraqesë një panoramë të qartë të fjalëkrijimeve më të përhapura dhe funksionet e tyre në diskursin publik shqiptar.Të tilla fjalëkrijime, janë tregues i gjallërisë së gjuhës shqipe dhe adaptimit të saj ndaj zhvillimeve teknologjike dhe ndikimeve ndërkulturore.

Nëpërmjet këtij studimi synojmë të analizojmë fjalëkrijimet rastësore, të evidentuara në medien shqiptare si forma spontane fjalëformimi me funksion ironik, kritik, apo ekspresiv.

Në fokus do të jenë mënyrat e formimit të tyre në kontekstin publicistik si edhe ndikimi i tyre në diskursin publik dhe në pasurimin leksikor të shqipes.

Puna është mbështetur në një korpus konkret nga medie të shkruara apo nga rrjetet sociale përgjatë viteve 2000-2025, duke vlerësuar strukturën morfologjike dhe funksionin e këtyre fjalëkrijimeve.

Fjalë kyçe: fjalëkrijime rastësore**,** medie e shkruar, diskurs publicistik, prurje leksikore, formë spontane, funksion ironik, efekt stilistik.

* Assist. Prof. Dr., Aleksandër Xhuvani University, Albania.

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDAN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'DE PİYANO'NUN SOSYO-KÜLTÜREL DEĞİŞİMİ

THE SOCIO-CULTURAL CHANGES of THE PIANO IN TURKEY FROM the OTTOMAN EMPIRE to the PRESENT DAY

Sinan TÜFEKCİ*

ABSTRACT

From the 14th century until the invention of the piano, various keyed instruments of varying sizes, materials, and mechanisms were developed and used. Examples include the hydraulus, claviciterion, clavichord, epinet, virginial, church organ, and harpsichord. The limited availability of materials at the time and the need for continuous improvement played a significant role in the piano's development into its current form. The piano (piano e forte) was invented in 1711 by Bartolomeo Cristofori, a Florentine master maker. The piano's mechanism consists of small hammers integrated into a steel structure, a lever system that activates these hammers, and sound-dampening pieces of cloth that stop the strings from vibrating. Today, pianos are classified into three main groups: upright (wall-mounted), grand, and digital (electronic). Grand pianos are further subdivided into three sizes: quarter-, half-, and full-size. Thanks to their mechanism, the intensity of the sound produced varies depending on the force exerted by the player on the keys.

During the reign of Sultan Abdülmecid in the Ottoman Empire, following the proclamation of the Tanzimat Edict, the piano began to be incorporated into palace life. During this period, Sultan Abdülmecid learned a Western language, accepted a decoration bestowed by a foreign state, visited an embassy, and attended a ball. In these respects, he stands out as a figure who pioneered many firsts in the Ottoman modernization process. The Reform Edict (February 18, 1856), also declared during the reign of Sultan Abdülmecid, accelerated the influence of Western culture on the Ottoman Empire, permeating not only military and administrative structures but also social life. This cultural transformation, which can be described as "European," brought about a reshaping process in many areas, from human relations to dress and finery, from architecture to music and urban life.

The purpose of this study is to examine how the socio-cultural status of the piano in Türkiye has changed from the Ottoman Empire to the present day. This paper is important because it allows for an evaluation of Turkey's cultural modernization process within the context of music history. This study utilizes a literature review and compilation of information.

Keywords: Ottoman, Piano, Socio-cultural

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyılda ivme kazanan toplumsal ve kültürel dönüşüm süreci, müzik alanında da belirgin etkiler yaratmıştır. Bu dönemde Batı müziğinin etkisiyle Osmanlı müzik yaşamına giren piyano, yalnızca bir çalgı olarak değil, aynı zamanda modernleşme sürecinin sembollerinden biri olarak öne çıkmıştır. Piyanonun saray çevresinde ve özellikle hanedan mensupları arasında rağbet görmeye başlaması, bu çalgının kısa sürede geniş bir etki alanı oluşturmasına zemin hazırlamıştır. Piyanonun yaygınlık kazanması, müzik üretiminden eğitime, icradan yayıncılığa kadar birçok alanda yeni meslek gruplarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Besteciler, müzik eğitmenleri, icracılar, orkestra şefleri, nota basımcıları bu yeni kültürel ortamın aktörleri olarak şekillenmiştir.

Güzel (2020)'e göre sarayın kültürel tercihleri doğrultusunda biçimlenen bu dönüşüm, Tanzimat süreciyle eş zamanlı olarak Osmanlı'nın idarî yapısında yaşanan değişimle de doğrudan ilişkilidir. Tanzimat reformlarının bir uzantısı olarak Batı'ya yönelen bu kültürel açılım, Avrupai yaşam tarzının ve estetik anlayışın Osmanlı toplumunda daha

* Dr.Öğr.Üyesi, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Kırşehir

görünür hâle gelmesini sağlamıştır. Böylece piyano, sadece müziksel bir araç değil, aynı zamanda Batılılaşma sürecinin simgesel bir unsuru olarak Osmanlı modernleşmesinde özgün bir yer edinmiştir.

Bu bildirinin amacı Osmanlı İmparatorluğu'ndan günümüze kadar geçen süreçte piyanonun Türkiye'deki sosyo-kültürel konumunun nasıl değiştiğini incelemektir. Bu bildiri konusu, Türkiye'nin kültürel modernleşme sürecini müzik tarihi ekseninde değerlendirmeye olanak tanıması bakımından önemlidir. Bu çalışmada literatür taraması ve bilgi derlemesinden yararlanılmıştır.

PİYANONUN TARİHİ

Literatür araştırmalarında belirtildiği üzere (Stainer, 1909; Rowland, 1973; Erlich, 1990; İlyasoğlu, 2003; Sachs, 2006), 14. yüzyıldan piyanonun icadına kadar geçen süreçte, farklı boyutlarda, malzemelerle ve mekanizmalarla tasarlanmış çeşitli tuşlu çalgılar geliştirilmiş ve kullanıma sunulmuştur. Ana hatlarıyla bu çalgılar arasında hydraulus, klavisiterion, klavikord, epinet, virginial, kilise orgu ve klavsen gibi örnekler yer almaktadır. Söz konusu çalgıların yapımında kullanılan malzemelerin sınırlılıkları ve çalgıların işlevselliğini artırma ihtiyacı, piyanonun bugünkü formuna evrilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Resim: 1, Hydraulus
(https://ethw.org/Pipe_Organs)

Hidravlus, üfleme borusu ve tuşe kısmından oluşan iki ana bölümden meydana gelir. Piyanonun öncülü olarak kabul edilen bu çalgı, Eski Mısır'ın en önemli müzik aletlerinden biri olarak öne çıkar. Roma İmparatorluğu döneminde ise yüksek ses düzeyi sayesinde, halkı önemli olaylar ve duyurular için bir araya getirmek amacıyla kullanılmıştır (İlyasoğlu, 2003).

Resim: 2, Klavikord (Clavicord)
(https://mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_SMS_MM_POST_58859)

Klavikord, dikdörtgen formunda tasarlanmış bir çalgı olup, telleri bu yapının uzun kenarları boyunca yerleştirilmiştir. Bakırdan yapılmış tuşlara sahip olan klavikordda, tellere dik açıyla temas ederek titreşim oluşturan mızraplar bulunur (Erlich, 1990).

Resim: 3, Epinet (Epinette)
(https://mimo-international.com/media/CM/IMAGE/CMIM000030709.jpg?_ga=2.52126505.1241501683.1755677596-1194361161.1755677596)

Epinet, Venedikli usta Spinetti tarafından Psalterion adlı çalgıya klavye ve mekanizma eklenerek geliştirilmiştir. Bu çalgıda klavikord da kullanılan bakır levhalar yerine, tuşların ucunda dik konumda bir tahta çubuk ve bu çubuğun yan tarafına sabitlenmiş kuş tüyünden yapılmış bir mızrap yer almaktadır (Sachs, 2006).

Resim: 4, Kilise Orgu (Ecclesia organi)
(https://karnavalsanat.com/blog/besteci/johann-sebastian-bach/attachment/olympus-digital-camera/)

3. yüzyılda, İskenderiyeli mühendis Ktesibios tarafından yapıldığı ifade edilen kilise orgunda, sesin metal borulardan geçen hava yoluyla üretildiği belirtilmektedir. İki ya da üç katlı tuş dizilimine sahip olabilen bu çalgıya eklenen ses tahtaları sayesinde farklı ton renklerinin de elde edilebildiği aktarılmaktadır (Stainer, 1909).

Resim: 5, Virjinal (Virginial)
(https://en.wikipedia.org/wiki/Virginals)

Virjinal, epinetin bir türü olup, mekanizmasında dik konumda bir tahta çubuk ile bu çubuğun yanına sabitlenmiş kuş tüyünden yapılmış bir mızrap yer almaktadır (İlyasoğlu, 2003).

Resim: 6, Klavsen (Clavircodio)
(https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Austrian-School/414353/Franz-Joseph-Haydn%27a-%281732-1809%29-ait-klavsen.html)

Klavsen, beş oktavlık bir ses aralığına sahiptir. Virginal ve Epinetin evrimsel devamı olarak, kuyruklu piyano formuna benzer şekilde geliştirilmiş bu çalgıya, üst üste yerleştirilmiş ikili, üçlü hatta dörtlü tel grupları eklenmiştir. Tellerin hareketlerini kontrol edebilmek amacıyla her bir tuşa ilave kaldıraç mekanizmaları entegre edilmiştir. Ses rengi ve mekanik yapı açısından, klavseni piyanoya en çok benzeyen çalgı olarak değerlendirmek mümkündür (Rowland, 1909).

Resim: 7, Duvar piyanosu ve kuyruklu piyano
(https://www.zuhalmuzik.com/steinway-sons-k-132-parlak-siyah-132-cm-duvar-piyanosu-k-132-e-p?srsltid=AfmBOopH5zkX6TvfROeSYS3ndlQi1nWVmJxsWR6-g_6nl47w1ZTVVAV6)
(https://www.zuhalmuzik.com/steinway-sons-b-211-parlak-maun-211-cm-kuyruklu-piyano-b-211-mh-p?srsltid=AfmBOopO3Jmo0x1G6uVr8v2EK4ldit5B_6kM4KJjTDY0yO1ONa_-_CbA)

Piyano (Piano e Forte), 1711 yılında Floransalı Bartolomeo Cristofori tarafından icat edilmiştir. Güven'e (2010) göre, piyanonun mekanizması; küçük çekiçler, bu çekiçleri harekete geçiren kaldıraç sistemi ve tellerin titreşimini durduran ses söndürücü kumaş parçasından oluşan bir düzeneğe sahiptir. Klavsende olduğu gibi, piyanoda da her nota için üç tel kullanılmaktadır. Toplamda 88 tuştan oluşan piyano, yapılarına göre duvar tipi ve kuyruklu olmak üzere iki ana gruba ayrılır.

Kuyruklu piyanolar ise çeyrek, yarım ve tam kuyruklu olmak üzere üç alt grupta sınıflandırılmaktadır. Piyanonun mekanizması, icracının tuşlara uyguladığı kuvvete bağlı olarak ses şiddetinde farklılıklar oluşmasına olanak tanır.

OSMANLI İMPARATORLUĞU DÖNEMİNDE PİYANO

Osmanlı İmparatorluğu modernleşme süreci içerisinde, tarihsel olarak en büyük engellerden biri olarak değerlendirilen Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması, bu yapıya bağlı olan Mehterhane-i Hümayun'un da sona ermesine yol açmıştır.

Bu gelişmenin ardından kurulan Muzıka-yı Hümayun, yalnızca yeni bir müzik kurumunu temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda Osmanlı'nın müzikal tercihlerinin Batı yönünde kurumsallaştığının da açık bir göstergesi olur. Bu kurumun kurulmasıyla birlikte Batı müziği Osmanlı topraklarında sistemli bir şekilde gelişim gösterir (Güzel, 2020:249).

Bu kültürel etkileşimde, yalnızca padişahlar değil, diğer saray mensupları da aktif rol

oynar. Özellikle piyano eğitimi, hanedan üyelerinin müziksel yetişmelerinde temel bir araç haline gelir ve aldıkları eğitim doğrultusunda piyano eserleri besteler ve icra ederler (Karakaya, 2018:32).

Zamanla bu çalgının kullanımı ve ona duyulan ilgi, hanedan çevresiyle sınırlı kalmaz; saray dışına taşarak Osmanlı toplumunun daha geniş kesimlerine ulaşır. Böylelikle piyano, imparatorluk genelinde Batı müziğine yönelik ilgiyi artıran önemli kültürel bir unsur konumuna gelir (Kosal, 2001:18).

Osmanlı sarayı hareminde kadınlardan oluşan bir müzik topluluğu kurularak çalgının sarayda aktif olarak kullanılması sağlanmıştır. Saray yaşamında müziğe verilen önem doğrultusunda, birçok hanım piyano çalarak başarılı birer icracı olmuştur. Bu durum, Osmanlı'da kadınların sanatsal alandaki etkinliğini ve müziğe olan katkılarını ortaya koymaktadır (Gültek, 2007:430).

Batılı ifade anlayışı müzikte oluğu gibi diğer sanat disiplinlerine de yansımış ve bu yansıma sonucunda geniş kitlelere ulaşmıştır (Birer, 2018:77).

CUMHURİYET DÖNEMİNDE PİYANO

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, toplumun çeşitli alanlarında olduğu gibi sanat alanında da köklü dönüşümler gerçekleştirilmiştir. Atatürk, çağdaşlaşma hedefi doğrultusunda sanatı toplumsal kalkınmanın önemli bir unsuru olarak görmüş ve bu alanda çeşitli yenilikleri hayata geçirmiştir. Batılılaşma süreci kapsamında birçok kurum yeniden yapılandırılmış, sanat eğitimi kurumsal bir temele oturtulmuştur. Bu bağlamda, 1917 yılında İstanbul'da kurulan ve halka açık ilk müzik eğitimi kurumu olan Dârülelhan, Cumhuriyet dönemiyle birlikte yeniden düzenlenmiş ve konservatuar niteliği kazanmıştır. 1923 yılında yapılan bu dönüşüm sonucunda kurum, günümüzde İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı olarak faaliyet göstermektedir. Önceleri yalnızca Türk müziğinin öğretildiği programlara, Cumhuriyet dönemiyle birlikte çoksesli müzik de dâhil edilmiştir. Böylece müzik eğitimi, geleneksel yapısını korumakla birlikte evrensel müzik anlayışını da benimseyen daha kapsamlı bir niteliğe kavuşmuştur. 1924 yılında Musiki Muallim Mektebi kurulmuş; aynı yıl, Osmanlı döneminde saraya bağlı olarak faaliyet gösteren Mızıka-i Hümâyun Ankara'ya taşınarak "Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti" adıyla yeniden yapılandırılmıştır.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte piyano eğitiminin kurumsal bir temele oturtulması ve toplumun geniş kesimlerine ulaştırılarak yaygınlaştırılması amaçlanmıştır (Karakaya, 2018:58).

Bu dönemde gerçekleştirilen reformlar çerçevesinde, yetenekli gençlerin yurt dışına gönderilerek sanat eğitimi almaları teşvik edilmiş; eğitimlerini tamamladıktan sonra yurda dönerek çeşitli kurumlarda görev üstlenmeleri sağlanmıştır. Özellikle müzik eğitimi amacıyla gönderilen öğrencilerin büyük bir kısmı öğrenimlerini Fransa ve Almanya'da sürdürmüş; bu durum, zamanla Türk müzik yaşamında Fransız ve Alman ekollerinin etkili olmasına yol açmıştır. Böylece, söz konusu ekoller piyano eğitimi başta olmak üzere müzik eğitiminin genel yapısını biçimlendirmeye başlamıştır (Kodak, E. & Demirbatır, E. (2008:92).

İdil Biret dâhil olmak üzere Ali Darmar, Ulvi Cemal Erkin, Nevit Koddalı, Necil Kazım Akses, Leyla Pınar, Gülsin Onay, Verda Erman, Hüseyin Sermet gibi isimler müzik eğitimi amacıyla gönderilen genç yeteneklerdir (Kodak, 2007:720).

GÜNÜMÜZDE PİYANO

Piyanonun, hem bir müzik çalgısı olarak tarihsel gelişim süreci hem de Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine uzanan dönemde gerek çalgı gerekse bir ev objesi olarak toplumda yer edinme biçimi, bu çalgının yalnızca sanatsal bir araç değil, aynı zamanda toplumsal ayrışmayı belirleyen sembolik bir unsur olarak da işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Günümüzde de piyano, özellikle seçkin toplumsal kesimlerin kendilerini diğer sınıflardan ayırt etme ve farklılıklarını görünür kılma aracı olarak varlığını sürdürmektedir.

1925 yılında Atatürk'ün öncülüğünde başlatılan ve başarılı öğrencilere yurtdışında öğrenim görme olanağı tanıyan burs programları ile "özel statü" kapsamında sağlanan destekler, 1987 yılından sonra büyük ölçüde uygulama alanı bulamamaktadır. Bu durum,

çok sayıda yetenekli öğrencinin gerekli maddi desteğe ulaşamamasına yol açmakta; söz konusu burs programlarının adı ise zamanla kamuoyunun hafızasında silinmektedir. (Tunçdemir, 2004:6).

Günümüzde piyano eğitimi, farklı yaş gruplarına ve yeterlilik düzeylerine hitap eden çeşitli kurumsal yapılar içerisinde sunulmaktadır. Devlet Konservatuvarları, Üniversitelerin eğitim ve güzel sanatlar fakültelerine bağlı müzik bölümleri, Bunların yanı sıra, özel müzik okulları, sanat merkezleri ve bireysel eğitmenler aracılığıyla yürütülen piyano eğitimi de giderek yaygınlaşmaktadır. Bu kurumlar, hem hobi amaçlı hem de akademik hedeflere yönelik eğitim programları sunmaktadır.

SONUÇ

Sonuç olarak, piyano, Osmanlı İmparatorluğu'ndan günümüze uzanan süreçte yalnızca bir müzik çalgısı olarak değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve sembolik bir unsur olarak önemli bir rol üstlenmiştir. Osmanlı döneminde saray çevresinde başlayan piyano kullanımı, Cumhuriyet ile birlikte kurumsal bir yapıya kavuşarak geniş kitlelere ulaştırılmaya çalışılmıştır. Cumhuriyet'in modernleşme ve Batılılaşma hedefleri doğrultusunda piyano eğitimi, sanatın evrensel boyutunu yansıtan önemli bir araç haline gelmiş; yurtdışı eğitim bursları ve konservatuvarların kurulması bu süreci desteklemiştir. Günümüzde ise piyano eğitimi, farklı kurumsal yapılarda sürdürülen çok katmanlı bir sistem içinde varlığını devam ettirmekte; ancak maddi destek mekanizmalarının zayıflaması, yetenekli bireylerin eğitim olanaklarına erişiminde ciddi sınırlamalara yol açmaktadır. Bu durum, piyano eğitiminin hem yaygınlaştırılması hem de fırsat eşitliği temelinde yeniden yapılandırılması gerekliliğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Birer, M. (2018). Osmanlı Eğlence Müziği Geleneklerinde Sosyo-Kültürel Etkileşim, *Ahenk Müzikoloji Dergisi,* (3), 66-83.

Erlich, C. (1990). *The piano a history*. New York: Oxford University Press.

Gültek, B. (2007). *Piyano – Bir Çalgının Biyografisi*. Ankara: Epilog Yayıncılık.

Güven, G. (2010). *Piyanonun Gelişimi ve Teknik Yönden Romantik Dönemin Sonuna Kadar İncelenmesi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Güzel, A. (2020). "XIX. Yüzyılda Piyano ve Osmanlı Kadını", *Academic Journal of History and Idea*, 8(1), 246-261.

İlyasoğlu, E. (2003). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karakaya, Ö. Y. (2018). *Bir Kültürel Sermaye Birikim Aracı Olarak Piyano*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Kodak, E. (2007). Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Yetişen Piyanistlerin Ülkemizde Klasik Müzik Etkinlikleri ve Piyano Eğitimine İlişkin Görüşleri Üzerine Bir Çalışma. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 15(2), 719-726.

Kodak, E. & Demirbatır, E. (2008). Cumhuriyet Döneminde Yetişen Solist Piyanistlerimizin Piyano Eğitimi Üzerine Görüşlerine İlişkin Bir Araştırma, *Eğitim Fakültesi Dergisi XXI,* (1), 91-109.

Kosal, V. (2001). *Osmanlı'da Klasik Batı Müziği*. İstanbul: Eko Basım Yayıncılık.

Rowland, R. (1973). *History of piano*. USA: Cambridge Universty Press.

Sachs, C. (2006). *History of musical instruments*. New York: Dover Pub Inc.

Stainer, J. (1909). *The organ*. London: Novello Pub Inc.

Tunçdemir, İ. (2004). Çoksesli Müzikte Üstün Bir Yetenek: Fazıl Say. *İnsan Bilimleri Dergisi*, 1(1), 1-21.

NATIONAL ART TRADITIONS IN THE MODERN ARCHITECTURE OF TURKMENISTAN

Oğuljeren HAJIYEVA*

Şäherleriň binägrlik işlerini alyp barmakda bu ulgamyň yzygiderliligini saklamagy dowam etmek hökmandyr. Türkmenistan öz döwlet Garaşsyzlygyna, Bitrapalygyna eýe bolandan soň, şäher binagärliginde milli gurluşyk we bezegçilik däplerine täzeden dolanyp gelmegiň zerurlygy ýüze çykdy. Munuň üçin milli ymaratçylygy ýüzleý däl-de, ony içki kanuna laýyklykda çuňňur öwrenmek we has-da kämilleşdirmek hökmandyr. Türkmenistanyň Prezidenti Gurbanguly Berdimuhamedowyň başyny başlan täze durmuş-ykdysady syýasatynyň hem-de şäher binagärliginiň geriminiň ýaýbaňlanmagynyň netijesinde saýlanyp alnan ýoluň dogrudygyny aýtmak mümkindir. Bu wezipäniň çözgüdi, ilkinji nobatda, şäher binagärliginiň baş ugry bilen aýrylmaz baglanyşyklydyr. Çünki, şeýle çemeleşmeler milli däpleriň tutuş binagärlik gurşawyna doly laýyk gelmegini göz öňünde tutýar. Şonuň üçin hem çeperçilik bezeg däpleri umumy şäher gurluşygynyň esasy ýörelgesiniň ösüşiniň çygryndan çykmaly däldir, şeýle-de, aýry-aýry monumentalçy hudožnikleriň döredijiliginiň äheňlerine gabat gelmelidir. Şäheriň düzümini bezemek bilen birlikde Türkmenistanyň monumentalçylary örän asylly wezipäni: biziň döwletimiziň ileri tutýan maksatlarynyň birini ýerine ýetirýärler, ýagny, baý ruhy mirasy gorap saklaýarlar we köpçüligiň arasynda giňden ýaýradýarlar.

Gurmagyň, döretmegiň iň ýokary basgançagy döredijilikdir. Çeper halk döredijiligi we halkyň senedi bilelikde alanyňda, bitewi ulgamy emele getirýär hem-de maddy-ruhy durmuşyň gazanýan üstünlikleri hasaplanýar. Şeýlelikde hem, nesilllerden-nesillere geçirilip gelinýär. Däp-dessurlar türkmen halkynyň tutuş taryhynyň dowamynda biziň medeniýetimiziň çuň gatlaklarynda ýaşap gelýär. Türkmenistanyň hormatly Prezidentiniň görkezmesi boýunça döredijilik wekilleri hem-de ykdysadyýet pudagynyň işgärleri üçin ýokary amatlykly jaýlaryň giden toplumy guruldy. Bu toplum medeniýetiň hem-de ykdysadyýetiň kiçeňräk şäherçesini emele getirdi. Täze şäherçäniň binalarynyň bezeg işleri bolsa şäheriň içinde çuň mazmunly ymaratlaryň ençesesini döretmegi başaran türkmen monumentalçylaryna tabşyryldy. Ol bezeg işleri – Aşgabadyň medeniýet we ykdysadyýet şäherçesiniň häzirki zaman köp gatly ýaşaýyş jaýlarynyň daş tarapynyň bezeg-haşamlary, ýagny, mozaikalardyr.

Başgaça aýdanyňda, mozaika daşlardan, syrça, çüýşe, mermer bölejiklerinden jebis sepleşdirilip çekilen suratlar hem-de milli äheňli nagyşlardyr. Medeniýet we ykdysadyýet işgärleriniň şäherçesi üçin saýlanyp alnan alty sany taslamanyň dördüsi suratkeş Ç. Saryýewiň eserleridir. Türkmenistanyň halk suratkeşi Çarymyrat Saryýew ençeme ýatda galyjy haşamlanan bezegleriň awtorydyr. Bu taslamalar soňra jaýlaryň diwaryny bezemekde üstünlikli peýdalanyldy. Işleriň galan bölekleri Muhammet Goçmyradow hem-de Meret Baýramow tarapyndan ýerine ýetirildi.

Ýerine ýetirilen mozaikalaryň gerimi 2500x1200 metr ölçegdedir. Türkmenistanyň halk hudožnigi Çarymyrat Saryýew döreden çeper bezegleriniň her birinde türkmen halkynyň asyrlardan-asyrlara geçip gelýän gadymy däplerini dowam edýär. Onuň Atatürk köçesi bilen “10 ýyl Abadançylyk” şaýolunyň çatrygyndaky binanyň gapdal diwarynda ýerine ýetiren “Miras” diýlip atlandyrylan ilkinji mozaiki işinde ýurdumyzyň taryhy künjeklerinde geçirilen arheologiki gazuw-agtaryşlaryň tapyndylarynyň nusgalaryny görýäris. Bu gadymdan galan nusgalar ajaýyp reňkleriň sazlaşygynda amaly-bezeg sungatynyň milli äheňlerine utgaşdyrylypdyr. Bu ýerde türkmen topragynyň dürli döwürlerdäki taryhynyň baý arheologiki tapyndylary giňden görkezilýär.

Olaryň arasynda ilkidurmuş jemgyýetiniň oturymly oba-şäherleriniň harabalyklaryndan tapylan, toýundan ýasalan gap-gaçlary, gadymy Nusaý galasynyň gülläp-ösen döwründan ýadygärlik galan ritonlary,

Rodogunanyň heýkelini, Änew galasynyň metjidiniň haşamlanan gapysyny mysal

* PhD., Sanat Tarihçisi, Türkmenistan.

getirmek mümkindir. Parfiýa döwletiniň dünýäde tanalýan paýtagtlarynyň biri – Nusaýyň köşklerinde hem-de ybadathanalarynda sungat ussatlarynyň döreden ajaýyp eserleri saklanypdyr. Olara aýallaryň mermer daşyndan sünnälenip ýasalan heýkelleri, owadan nagyşly öý goşlary, ýüpek matalar, aýnadan we piliň süňkünden ýasalan öý-hojalyk enjamlary, ýerli zergärleriň elinden çykan gymatbahaly daşlardan bezelen şaý-sepleri degişlidir. Aýallaryň heýkellerinde şol zamanlarda-da olaryň uzyn köýnekleri, kellelerine soňky döwürdäki türkmen zenanlarynyň börüklerine meňzeş şaý-seplerden bezelen topbylary geýendiklerini çaklamak mümkindir. Ussat monumentalçy suratkeş Ç. Saryýew öz eserlerinde ata-babalarymyzyň bize goýup giden täsin, diýseň, baý medeni mirasyny synlamaga mümkinçilik döredýär. Onuň beýik binalaryň diwarlarynda şekillendiren mozaika bezegleri örän köp öwüşginlerde ýerine ýetirilse-de, olar daşyndan dagynak görünmeýär, gaýtam, birugurly, saýhally hem-de bitewi täsir galdyrýar. Şol köp öwüşginli reňkler biri-birine gatylyp-garylmaýar, aýry-aýry alamatlar-nyşanlar umumy kompozisiýadan bölünip aýrylmaýar. Olar türkmen zergärleriniň ýasaýan şaý-sepleriniň milli äheňli nagyşlarydyr we edil şu günlerde-de nepisligi bilen bizi geň galdyrýar.

Türkmenistanyň halk suratkeşi Çarymyrat Saryýew «Tebigatyň gözelligi» diýip atlandyryan ýene-de bir düýpli bezeg eserinde bizi Türkmenistanyň ösümlikler we haýwanat dünýäsini içgin synlamaga çagyrýar. Halylaryň nagyşlary we keşdeleriň jähekleri gül-gülälekli tebigatyň nusgasydyr. Deňölçegli keşdeleriň näzik zolaklarynyň içinde näzik, görmegeý keýikler ine-gana otlaşyp ýörler, guşlar pasyrdap, al-asmana galýarlar, günüň ýagty halkasynyň aňyrsynda duran, ganatlaryny ýaýýan tawusyň müň dirli reňkdäki ýeleklerinden şugla saçylýar. Nowruz gelende, gadymy topraga täzeden jan giryär, sähralaryň ýüzüni gyzyl güller we gülgüne çigildemler örtýär, olaryň aňyrsynda alyslarda daglaryň diş-diş kertleriniň sudury ümezläp görünýär. Baharda çöl gözel görke giryär: Gyrkylyk yzly çäge alaňlary, agşam şapagynda sazaklaryň, çerkezleriň, sözenleriň ýaýbaň şahalary göze ilýär, olar suratkeşiň ylhamyny joşduryp, ony täze-täze şekilleri döretmäge ruhlandyrýar.

Çarymyrat Saryýewiň «Toý» diýlip atlandyrylan ýatda galyjy mozaika eseri paýtagtyň ýene-de bir beýik binasynyň görküne görk goşýar. Toý üçin ýazylan saçagyň üstüne dürli-dümen naharlar, nazy-nygmatlar, ir-iýmişler jemlenipdir. Desterhanyň daşyna üýşen ─ toýa gelen ýaşlar milli lybaslara beslenip tans edýärler, türkmen toý-baýramlarynyň aýrylmaz hemrasy hasaplanýan dutardyr gyjak hem dabaranyň esasy nyşany hökmünde bu eseriň kompoziýasynyň esasy bölegini düzýär. Nagyşlaryň deňölçegli geometrleşdirilen stilde ýerine ýetirilmegi toý-baýramçylyk däpleriniň aslyýetiniň asyrlaryň jümmüşinden gelip çykýanlygyny aňladýar. Mozaikanyň kompozisiýsyanyň deňölçegliligini saklamak üçin toý dabarasy «gapylyk» diýilýän haly nagşynyň içinde ýerleşdirilipdir. Eser, esasan, goňur-tyllaýy reňkleriň sazlaşygynda ýerine ýetirilipdir.

Bu sanalyp geçilen mozaika bezeg pannolary häzirki zaman şäheriniň binagärliginde halkyň taryhy hakdaky nähilidir bir maglumatlary köpçülige habar beryär. Desgalaryň degresinde üýtgäp, çalşyp duran peýzažlar dürli-dürli nazaryýetden seredilende, türkmen şäher binagärliginiň biziň döwrümizdäki ösüşiniň içki mazmunyny doly açyp görkezýär. Şol içki mazmun binagärliginiň öňe ümzük atýan hereketini aňladýar, awtorlaryň özboluşly çemeleşmelerini we täzeçe döredijilik çözgütlerini äşgär ýüze çykarýar, şeýlelikde hem bütin dünýäde peýdalanylýan häzirki zamanyň çeper beýan ediş usullarynyň çuňňur meselelerine ünsi çekýär.

Ykdysady toplumyň Atutürk köçesiniň ugrunda ýerleşýän ýaşaýy jaý toplumynyňy haşamly bezegleriniň ýene-de biri ─ «Çolam» ýa-da « Ak ýüplük» diýlip atlandyrylýar. Bu bezeg jähegi çarwalaryň gadymy ýaşaýyş jaýy- «Ak öýüň» kese daşyna aýlanýan guşagy bolup, ol ─ alaja: gara-ak ýüpden gezekleşdirilip örülýär. Suratkeş Çarymyrat Saryýew bu täsin çeperçilik çözgüdinde gadymy eýýamlardan bäri dowam edip gelýän nagyşlaryň özboluşly aýratynlyklaryny göçme manysynda bermek üçin özüniň ähli ukyp-zehinini orta goýupdyr.

«Girih » diýlip atlandyrylýan nagyşlaryň fonunda köki baryp-ha orta asyrlaryň ─ Parfiýanyň senetçilik däplerine siňip gidýän labyryň şekili hem-de S harpyna ─ «gülýaýdy»

keşdesine, şeýle-de, küşt tagtasynyň owunjak torlaryna meňzeş alamatlardan bezelen üçburçly gap-gaçlaryň görnüşleri peýdalanylypdyr.

Şeýlelikde, suratkeş Ç. Saryýew dürli-dürli bezeg usullaryny biri-birine utgaşdyryp, her bir aýratynlykda alnan ymaratyň, desganyň özboluşlylygyny hem-de ähmiýetini nygtap görkezmek üçin özüniň gaýtalanmajak özboluşly äheňlerini döredýär.

Monementalçy suratkeş Ç. Saryýew diňe bir Aşgabat şäheriniň binagärlik toplumlarynda däl, eýsem, Marydaky ajaýyp bilim ojagynda ─ welaýat kitaphananysynyň binasynda-da mozaika bezegleri arkaly öz seperçilik pikirlerini mozaika bezegine öwürmegi başardy. Bu bilimler öýüniň baş girelgesini dabaraly reňklerde janlandyrylan Soltan Sanjaryň kümmetiniň keşbi bezeýär. Ol Beýik Seljuklar döwletiniň şan-şöhraty we medeniýetde ýeten belent sepgitleri, harby ýörişlerde gazanan deňsiz-taýsyz ýeňişleri baradaky gahrymançylykly wakalary biziň döwrürdeşlerimize gürrüň berýär.

XI-XII asyrlar ─ seljuk-türkmen serkerdeleri, doganlar Togrulbegiň hem-de Çagrylbegiň döwleti dolandyran wagtynda Gündogarda beýik imperiýalaryň biriniň döredilmeginiň binýadynyň goýlan wagtydyr. Bu döwür Nusaýyň, Ürgenjiň, Merwiň medeniýetiniň iň ýokary derejede gülläp ösen döwürleridir, senetgärligiň we söwdanyň iri merkezlerine öwrülen asyrydyr. Şonuň ýaly-da, bu pannoda Uly we Kiçi Gyzgalalaryň, ýagny, ülkämiziň meşhur taryhy-arheologiki ýadygärlikleriniň biri suratlandyrylypdyr.

Awtor bu galanyň keşbini suratkeş M. Baýramow bilen bilelikde döredipdir. Gahrymançylykly wakalara baý mirasymyzyň keşbini şekillendiren, bu atlary agzalýan suratkeşleriň döreden özboluşly bezeg işleri olaryň diýarymyzyň geçmişinden çuňňur habaralydygyny görkezýär, şol şöhratly ýollaryň awtorlary döredijilik gözleglerine ruhlandyranlygyna şaýatlyk edýär. Bu atlary agzalan suratkeşler Marydaky täze bir ymaratyň taslamasyny döretmekde-de taryhy döwri dogruçyl hem-de ezber suratlandyrmak üçin arheologiki tapyndylary ýadawsyz öwrenipdirler.

Bu ymarat Mary welaýatynyň merkezindäki Taryh we ülkäni öwreniş muzeýidir. Bina gabarasynyň uly-ýaýrawlygy, ilkinji nobatda-da, çylşyrymly meýilnamalaşdyrylyşy boýunça suratkeşleriň ozalky işlerinden düýpli tapawutlanýar. Binanyň ýokarsyndan seredeňde, ol Oguz hanyň ýyldyzyna meňzeýär. Muzeýiň jaýy 2009-njy ýylda guruldy we onuň dört burçunyň her biriniň diwarynyň daş ýüzüni 212 sm x600 sm ölçegdäki mozaiki panno bezeýär. Şol diwarlaryň daşky bezegi türkmen halkynyň medeni mirasynyň taryhyndan söhbet açýar: ülkämiziň meşhur arhitektura ýadygärlikleri bilen tanyşdyrýar, gadymy Marguş hem-de Goňurdepe şäherleriniň gazuw- agtaryş işlerinde tapylan gymmatly täze arheologiki materiallaryň aýratynlyklaryny nygtaýar. Şeýle hem türkmen halkynyň döreden naýbaşy haly-palaslarynyň nagyşlaryny, altyn-kümüş şaý-seplerini, ösümlik hem-de haýwanat dünýäsiniň gözelliklerini, dabarasy dag aşan ahalteke bedewlerini, edil şonuň ýaly-da, baý medeni mirasymyzyň beýleki dünýä belli önümlerini wasp edýär.

Mary welaýatynyň Taryhy we ülkäni öwreniş muzeýiniň girelgesindäki bezeg pannolarynyň birinde Uly Gyzgala suratlandyrylypdyr, bu kompozisiýanyň her gapdalynda bolsa halkymyzda «gapylyk» diýlip atlandyrylýan halylaryň nusgasy ýerleşdirilpdir. Suratkeş taryhy ýadygärligi hem-de çeper elli türkmen gelin-gyzlarynyň döreden ajaýyp senedini utgaşdyrmak usulyny ulanypdyr. Onuň ikinji eseriniň bezegini synlan tomaşaçylarda durmuşyň suw ýaly akyp gidýänligi hakda oýlanmalary oýarýar, awtoryň dünýä barada filosofiki garaýyşlary we umuman, durmuşa düşünişi babatda çuň pikirlere batyrýar.

Bu pannoda biz halkyň arasynda keramatly hasaplanýan sopy Alamberdaryň ýadygärligini görýäris. Bu ýadygärligiň bezeg nusgasynyň iki gapdalynda suratkeş «ömür daragtynyň» keşbini şekillendiripdir. «Ömür daragty» – dirilik we ölüm hakdaky baky teswirnamadyr. Ol baky durmuş ýoluny nesilleriň dowam edýänligini, şunlukda-da, ata-babalaryň gadymy däp-dessurlaryny geljege alyp gidýändiklerini tekrarlaýar.

Bu pelsepeli beýanaty Ç. Saryýewiň ýene-de bir bezeg pannosy doly subut edýär. Onda biziň eýýamymyzdan öňki II müňýyllykda gülläp ösen gadymy Marguşdan tapylan zenan heýkeljikleriniň ─ nesil öndürijiliginiň simwoly, oraçalaryň hem-de ak öýleriň

täriminden asylýan çuwal halylar stilleşdirilen görnüşde ulanylypdyr. Soňra bu bezegler dini filosofy Hoja Ýusup Hamedanynyň köne Merwdäki aramgähiniň şekili bilen dowam etdirilýär. Bu aramgäh beýik akyldaryň jaýlanan ýerinde dikeldilipdir. Häzirki günlerde Orta asyrlaryň bu meşhjur sopysynyň aramgähi dindarlaryň zyýarat ojagyna öwrüldi. Şunuň ýaly-da, şeýle wajyp dünýewi pelsepäniň dowamy hökmünde ýene-de bir taryhy ýadägrligiň meşhur teke gölli halylaryň nagyşlary bilen ezber utgaşdyrylmasynyny mysal getirmek mümkindir. Mary welaýatynyň Taryhy we ülkäni öwreniş muzeýiniň demirgazyk burçunyň diwarlarynyň daşky bezeg pannolaryň kompozisiýasy beýleki burçlaryňkydan düýpgöter üýtgeşikdir. Biz bu ýerde gadymy miflerdäki jandar göwreli, bürgüt ganatly ýa-da ýolbars kelleli fantastik garaguşuň, ýa bolmasa-da, ýüzi ýörite ýazgyly resminamalaryň, şeýle-de kitap sahypalarynyň möhür-tagmalaryny synlaýarys.

Bular biziň eýýamymyzdan owalky II müňýyllyga degişli gadymy Goňurdepe hem-de Marguş şäherleriniň harabalyklarynda ýüze çykarylan arheologiki tapyndylardyr. Meşhur rus arheolog alymy W.I. Sarianidi 40 ýylyň dowamynda geçiren gazuw-agtaryş işleriniň netijesinde türkmen topragynda dünýäniň täze ─ bäşinji medeniýetiniň merkezini açdy we onuň Demirgazyk-Mesopotamiýa siwilizasiýasy bilen ýakyn aragatnaşyk saklandygyny subut etdi. Alym bu açyşy üçin ençeme halkara sylaglaryna hem-de Magtymguly adyndaky halkara baýragyna mynasyp boldy. Türkmen topragynyň taryhynyň ähli döwürleri Türkmenistanyň halk hudožnigi Ç. Saryýew bilen suratkeş M. Baýramowyň Mary welaýatynyň Taryhy we ülkäni öwreniş muzeýiniň binasynyň diwarlarynyň daşky bezeg pannolarynyň umumy kompozisiýasynda jikme-jik beýan edilýär.

Şeýlelikde, türkmen milli sungatynyň öňden däbe öwrülen hem-de häzirki zaman durmuşyna çuňňur ornaşan nagyşlaryň we keşdeleriň simwolikasy medeni mirasyň nesilme-nesil dowam edýändiginiň aýdyň mysalydyr. Ýöne, häzirki döwrüň durmuşyna ýiti, syngç nazaryny salýan suratkeşleriň hem-de dizaýnçylaryň döreden çeper eserleri jemgyýet bilen zamananyň arasyndaky baky gatnaşygy çeper keşplerde beýan edýär. Döwürdeş suratkeşlerimiz taryha ýüzleý däl-de, gaty çynlakaý, düýpli çemeleşip, geçmişimiz bilen häzirki günlerimiziň arasyndaky baglanyşygyň täze serhetlerini açmaga, täze gözýetimlerine ýetmäge synanyşýarlar. Şol açylýan täze sepgitleriň hemmelere düşnükli bolmagy üçin bolsa, elbetde, hudožnikleriň oýlanyşykly döredijilik ymtylyşlary, zehinleriniň ruhubelent, joşgunly galkynmagy hökmandyr.

8. OTURUM (8. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Hande KILIÇARSLAN-PhD. Lediona LUMI

KIRŞEHİR YÖRESİNDE NAZAR İNANCI VE UYGULAMA ÖRNEKLERİ

BELIEF IN THE EVIL EYE AND PROTECTIVE PRACTICES IN THE KIRŞEHIR REGION

Hande KILIÇARSLAN*

ABSTRACT

Located in the heart of Anatolia, Kırşehir is a city distinguished by its rich cultural heritage. Among the region's deeply rooted folk beliefs, the notion of the evil eye holds a significant place in both rural and urban communities. The evil eye, commonly referred to as göz değmesi in local parlance, is believed to cause harm to people, animals, or possessions through envious or malevolent glances. These harms may manifest as sudden illnesses, accidents, or misfortunes, which are often attributed to the influence of the evil eye.

Despite ongoing processes of modernization, belief in the evil eye remains widespread in Kırşehir. Protective measures taken against it can be broadly categorized into symbolic and traditional practices. Symbolic practices include the incorporation of bone fragments in woven textiles, wall ornaments made from the uzerlik (Peganum harmala) plant, household items crafted using knitting techniques, symbolic plants such as branches of the iğde tree (Elaeagnus), broom-like shrubs, tassels on woolen socks, and motifs woven into textiles. Traditional narratives and ritual practices aimed at averting the effects of the evil eye also form a significant part of the region's intangible cultural heritage.

In this study, ten different protective practices against the evil eye categorized as symbolic and traditional were identified through field research conducted with local women in the Kırşehir region. The findings, based on first-hand data, are presented through concrete examples that illustrate how these practices are applied in everyday life. The primary aim of this paper is to document the socio-cultural foundations and practical expressions of the belief in the evil eye in Kırşehir, thereby contributing to an understanding of the continuity of folk beliefs within the broader framework of Anatolian cultural heritage.

Keywords: Evil Eye, Kırşehir, Peganum Harmala, Lead Pouring, Evil Eye (Mal de Ojo)

GİRİŞ

Halk arasında en yaygın inanışlardan biri olan nazar, arapça kökenli olup, TDK'ya göre; "*belli kimselerde bulunduğuna inanılan kıskançlık veya hayranlıkla bakıldığında insanlara, eve, mala mülke hatta cansız nesnelere kötülük verdiğine inanılan uğursuzluk; göz*" anlamındadır (https://sozluk.gov.tr/nazar, 2025, Artun, 2011:312).

Bakış, bakma, göz atma üzerine tanımlanan nazar, bazı bakışların canlı veya cansız varlıklar üzerinde getirdiği etki, kötü hâdiseler, uğursuzluklar olarak geçmektedir. Bu tip durumlarda *nazara geldi, nazara uğradı* ifadesi kullanılmaktadır. "Nazar insanı mezara, deveyi kazana sokar." "Alim gitme pazara / Uğratırlar nazara / Alim öldü diyenler / Kendi girsin mezara (Halk Türküsü)" gibi halk söyleyimleri bilinmektedir. Nazar atmak (atfetmek), nazar değmek, bakmak, incelemek, nazar eylemek eylemlerinin yanı sıra, nazar değmemesi için söylenen "Allah kötü gözlerden korusun" anlamında da halk arasında sıklıkla söylenen iyi dilek sözü vardır. *Mevlânâ Hudâvendigâr bize nazar kılalı / Onun görklü nazarı gönlümüz aynasıdır* (Yûnus Emre'den), lütuf ve keremle bakmak anlamında tasavvuf da kullanılmıştır (https://lugatim.com/s/nazar, 2025).

İslamiyet kaynaklı olan nazar, uygulamaları konusunda dini ölçülerde yer almadan çoğunlukla büyüsel kaynaklı, halk arasında inanılmış uygulamalardır. Halk arasında hastalıklarda, nazara karşı kurşun dökme, kömür söndürme, mum dökme, üzerlik yakma gibi "*urasa*"lar vardır. Dolu yağarken sokağa bir demir parçasının atılması, sarılığa yakalanan kişinin suratına habersizce tükürülmesi, gebe bir kadının meyve vermeyen bir ağacın dibine bir taş alıp yerleştirmesi bazı bilinen urasa örnekleridir. Bu uygulamalarda

* Prof., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

Türkçe olarak okunan dua ve temennilere de "*sanaka*" denilmektedir. "Elemtere fiş kem gözlere şiş" gibi (Artun, 2008:31-32, Artun, 2011:313,315).

Nazara gelen çocuğa koruma amaçlı halk arasında nazarlıklar takılır. Nazarlıklar pasif büyü araçları olarak da geçmektedir. Bazen bir göz boncuğu veya maşallah yazılı altın takı, bazen de bir bitki (çitlembik ağacının kabuğu, iğde ağacından parça) parçası veya hayvan kabukları (deniz hayvanlarının kabukları, kaplumbağa kabuk parçası), şap parçası gibi ürünler takılabilmektedir. Bu parçalar çocuklara takılabildiği gibi insanlar geçim kaynakları olan hayvanlarına da takmaktadır (Artun, 2011:314).

Nazar, 3 farklı yöntem ile halk arasında inanış olarak devam etmektedir. Nazar değme, korunma ve uzaklaştırma şeklindedir. Halk arasında *renkli göz ve sarışın insanların* daha çok nazarları değdiğine inanılır. Korunmak için *evlerde üzerlik, at nalı* gibi süs eşyaları bulundurulur. Uzaklaştırmak için de kurşun döktürmek, ateşte tuz çatlatmak, Nas, Felak surelerinin okunması gibi bazı inanışlar nazar için kullanılmaktadır (Artun, 2011:314-317).

Bu gibi inanış ve uygulayımlar Kırşehir ve çevresinde de sürdürülmektedir. İç Anadolu Bölgesi'nin ortasında yer alan kültürel birikimiyle dikkat çeken şehirde nazar inanışı ve uygulayımları devam etmektedir. Kırşehir'de nazardan korunmak için kullanılan yöntemler arasında sembolik/simgesel ve geleneksel anlatımlı olanlar vardır.

Kültürel değere sahip yöresel dokumaların üzerinde kemik parçaların yer alması, üzerlik bitkisinden yapılmış duvar aksesuarları, örgü tekniği ile yapılmış kullanım eşyaları, iğde dalı gibi sembolik bitkiler, süpürge gibi çalı, örgü çorap püsküllleri, dokumalarda yer alan motifler gibi sembolik anlatımların yanı sıra geleneksel anlatılarda nazardan korunmak için yapılan uygulamalardandır.

Bu bildiride yörede ifade edilen simgesel/sembolik ve geleneksel olmak üzere nazardan korunma uygulamaları alan araştırması yapılarak yöre insanından bilgi elde edinilmiştir. Tespit edilen bilgiler bildiride açıklanacak örneklerle yöredeki uygulama şekli anlatılmıştır. Bildiri, Kırşehir'de nazar inancının sosyo-kültürel temellerini ve pratiklerini belgeleyerek, halk inançlarının Anadolu kültüründeki sürekliliğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

KIRŞEHİR YÖRESİNDE NAZAR İNANCI VE UYGULAYIM ÖRNEKLERİ

Anadolu'daki nazar inanışlarının aynısı veya benzerleri de Kırşehir ve çevresinde sürdürülmektedir. Yöredeki halk, nazardan korunmak için bazı sembolik veya geleneksel uygulayımlar yapmaktadır. Üzerlik otu süslemeleri, duvarlarda sembolik örgü ürünleri, bitki parçaları, ev kapılarına asılan geyik kafası, at nalı gibi semboller yörede görülen ve sürdürülen uygulayımlardan bazılarıdır. "El" almış kadınların kurşun dökmesi, nazar değmiş kişinin başından tuz çevirmek, sae taşı ocakta yakmak (tütütme) gibi geleneksel uygulayımlar da yörede devam edilenlerdendir.

Yörede yapılan alan araştırmaları sonucu tespit edilen bilgiler sonrasında simgesel/sembolik ve geleneksel uygulamalardan bazıları varsa uygulama şekilleriyle birlikte başlıklar altında verilmiştir.

Simgesel/Sembolik Uygulayımlar

Nazarlıklarda sözsüz iletişim aracı olarak kullanılan sembolik uygulayımlar psikolojik anlamda insanı koruduğu düşünülmektedir. Duvara asılan bir simge dolaylı yoldan karşı tarafa geçen iletişim aracıdır. Bu tip sembolik uygulayımlar, kültürel mirasın devamlılığına da katkı sağlamaktadır.

Fotoğraf: 1., Örgüden yapılmış nazarlıklar (Fatma Akıntı, Topçu mah., Aydoğmuş, Mucur, 2017-Sultan Kaya, Müderris mah. Kaman, 2018)

Fotoğraf 1'de görülen Kırşehir yöresine ait örgü çoraplar, yörede nazarlık olarak kullanılmaktadır. Çorap ağzı görseldeki püskül süslemelerle kapatıldıysa, bu yörede duvar nazarlığı olarak bilinmektedir. Ayrıca çorap tabanında yer alan deniz kabukları, nazar boncukları gibi kullanılan süslemeler yörede nazardan korunma için kullanılan diğer malzemelerdendir.

Fotoğraf: 2., Üzerlik (Fatma Akıntı, Topçu mah., Aydoğmuş, Mucur, 2017-Çiçekdağı, 2017-Ümmü Şahin, Kızılağıl köyü, Mucur, 2017)

Üzerlik otu veya nazarotu olarak da geçen üzerlik, *Zygophyllaceae* familyasının *Peganum Harmala L.* İsmiyle adlandırılan bir bitkidir. Çoğu tropikal bölgede yetişse de bir kısmı da ılıman iklimde yaygın olan otsu, çalımsı ender olarak da ağaç formunda bitkilerdir (Çoşkun vd 1998). Meyvelerinin, sıra ile ipe dizilmesi ile, değişik şekilli nazarlıklar yapılmaktadır. Orta Anadolu'da pek çok eve asılır. Tohumları nazara uğradığı sanılan kişilerin tütsülenmesinde kullanılan drogların başında gelir (Baytop 1999). Kırşehir merkez ve köylerinde hemen hemen her evde kullanılan bu nazarlık sembolünü yöredeki kadınlar ipe dizmekte ve üzerine bazı süslemeler yapmaktadırlar (Fotoğraf 2).

Fotoğraf: 3., Otsu bitkiler-nazarlık (Yukarı Hacıahmetli, Çiçekdağı, 2017)

Kurutulmuş üzerlik veya bir başka bitki topakları Fotoğraf 3'te görülmektedir. Genellikle kapı girişlerine ve merdiven çıkışlarına asılmaktadır. Yöre insanı ev ve kapı girişlerine asarak nazara karşı korunmaya inanmaktadırlar.

Fotoğraf: 4., Dokuma üzerinde kullanılan simgeler (Göllü köyü, Merkez, 2018- Meryem Şahin, Yalnızağaç köyü, Çiçekdağı, 2017)

Kırşehir'de 13.yüzyıldan beri dokumacılıkla uğraşılmaktadır. Bu anlamda en önemli dokuma merkezlerinden biri sayılmıştır. Özbağ ve Mucur dokuma açısından önemli ilçelerdendir. Nazar ve nazarlık için yörede yapılan simgeler, dokumalar üzerinde kullanılan motiflerin yanı sıra düz çizgili veya tahtalı sarı kilim olarak adlandırılan dokumalar üzerinde de kumaş parçaları veya yün parçaları görülmektedir. Bu tip dokumalar çoğunlukla yörede duvar kilimi olarak kullanılmaktadır (Fotoğraf 4).

Fotoğraf: 5., Boncuktan yapılmış nazarlıklar (Ümmühan-Tuncay Kılıç, Tatık Köyü, Kaman, 2018- Fatma Akıntı, Topçu mah., Aydoğmuş, Mucur, 2017)

Yörede tespit edilen simgesel nazarlıkların başında boncuk malzemelerden yapılmış olanlarda vardır. Nazar boncuğu veya iğde dalları ile süslemesi yapılmaktadır. İğde dalları bu şekilde kullanıldığı gibi yörede çocukların sırtına çengelli iğne ile de tutturulmaktadır (Fotoğraf 5). İğde dalının nazara karşı geldiğine inanılmaktadır.

Fotoğraf: 6., Denizkabuğundan yapılmış nazarlıklar (Fatma Akıntı, Topçu mah., Aydoğmuş, Mucur, 2017)

Deniz kabuğu dokumalar üzerinde veya nazarlıklar için süslemelerde sıklıkla yörede kullanılan malzemelerdendir. Simgesel nazarlıkların başında gelmektedir ve tek başına değil bir başka malzemelerle birleştirilerek nazarlık olarak kullanılmaktadır (Fotoğraf 6).

Fotoğraf: 7., İğde kabuğundan (dadan) yapılmış nazarlık (Dağıstan Arslan, Yağmurlu Armutlu köyü, Merkez, 2025)

Fotoğraf 7'de iğde ağacından yapılmış ve yörede "*dadan*" denilen nazara karşı yapılmış kolye görülmektedir. Özellikle yörede kız çocuklarına takılmaktadır. Küçük iğde ağaçlarından 2-3 cm şeklinde, oyuklu veya tırtıklı kenarları olan dadanlar yörede farklı süslemelerle de nazarlık için kullanılmaktadır (Fotoğraf 5).

Fotoğraf: 8., Kurutulmuş hayvan başı (Dağıstan Arslan, Yağmurlu Armutlu köyü, Merkez, 2025)

Kırşehir'de bahçe kapılarına veya ev duvarlarına at, inek, eşek gibi ölmüş hayvan kafaları kurumuş dal parçalarının üstüne konarak özellikle bahçelerin ortasına konmaktadır. Bahçede olan sebze meyveye nazar değmemesi için yapılan nazara karşı korumalardandır (Etikan, 2022:243, Seçilmiş, thrs:124, Şahhüseyinoğlu, 2000:54-55) (Fotoğraf 8).
Kırşehir'de odun karasının çocuklara ya da çok nazara gelen insanların kulağının arkasına sürülmesi, sarımsak kokusunun kötü nefesi etkileyebileceği düşüncesinden yaşlı ya da çocukların ceplerine sarımsak parçası konulması sembolik nazar uygulamalarından bazılarıdır. Küçük kaplumbağa yavruları öldükten sonra içi boşaltılarak kurutulur. Dadan ile kaplumbağalar süslenir. Çocuk beşiklerine veya evlerin kapılarına asılır. Bu yöntemde yöredeki nazara karşı simgesel uygulamalardan bir diğeridir (Dağıstan Arslan, 2025).

Geleneksel Uygulayımlar

Fotoğraf: 9., Sae taşı-tuz yakma (Fatma Cebeci, Kurugöl, Mucur, 2017)

Nazar için geleneksel uygulamalardan biri nazara uğrayan kişinin başından tuz

çevirme, tuz serpme veya tuz yakmadır. Kırşehir'de sae taşı (Alüminyum şapı-(Al2(SO4)3) olarak ifade edilen kimyasal olarak tuz birleşeni olan taş, iplik boyamalarda koruyucu madde, rengin iplikte sabitlenmesi amacıyla da kullanılmaktadır. Sae taşı yörede nazara karşı olarak, ocak üzerinde Fotoğraf 9'daki gibi ateşe konulur ve erimesi beklenilir. Yörede buna *tütütme* denilmektedir (Etikan, 2022:244, Şahhüseyinoğlu, 2000:56).

Fatma Cebeci'nin aktarımına göre; sae taşı ocakta yanarken *"Her beşenin, gör meşenin, yeryüzünde kırmaşanın, yere basanın, nefis kesenin, hepsinin gözü için hepsinin gözü için hepsinin gözü için hepinize geçmiş olsun."* diyerek, 3 Fatiha, Felak ve Nas sure ve duaları okunur. Ateşte küçülene kadar sae taşı yakılır. Böylelikle kem gözlü kişinin kötülüğünün bertaraf edildiği düşünülmektedir.

Fotoğraf:10, Kurşun Dökme (Dönüş Keskinkılıç, Merkez, 2025)

Nazar giderme uygulamalarından en sık kullanılanı kurşun dökmedir. Bu Anadolu'nun her yöresinde uygulanmaktadır. Kurşun dökmeyi halk arasında "*Ocak*" diye adlandırılan kadınlar yapmaktadırlar. Nazara uğrayan kişi yere oturtulur ve üzerine bir örtü gerilir. İçi su dolu bir kaba birkaç demir para, nazar boncuğu ve iğne konulur. Ocak üstünde ayrı bir kapta biraz yağ ve kurşun eritilir. *"Hayır getir başımıza, iyileri çıkar karşımıza, Allah'ım aş, Muhammed'in yoldaş, bana düşman olanın ağzı mühür, dili taş"* diye söyleyerek, nazara uğrayanın başında tutulan kaba aktarılır. Böylece eriyen kurşun soğuk suyun içinde şekillenir. Çıkan şekiller, ocak kadın tarafından okunur. Bu işlem 3 kere tekrarlanır (Fotoğraf 10).

Kurşun dökerken suyun içine Kırşehir'de bazı malzemeler konulmaktadır. Fotoğraf 10'daki görsellerdeki görüldüğü gibi; çengelli iğne tüm kötülüklere batsın, nazar boncuğu göze gelmesin, tuz nazarı bertaraf etsin diye konulur. Daha sonra bunlar kurşun dökülenin üstünden çevrilir. Ayrıca bulgur bereket getirsin ve işlem sonunda kuşlara verilmek suretiyle suyun içine konulur. Elek içine konulan erkek terliği, erkek nazarının daha çok değdiğine inanılır. Bıçak, nazarı *bıçak gibi kesip atsın* diye, elek ise "kırklanmak" anlamıyla, delik sayısının kırktan fazla olması ve kötülüklerin bu deliklerden akıp gitmesi anlamında kullanılır. Bu geleneksel uygulama ile nazarın bertaraf edildiğine ve nazar değenin korunduğuna inanılmaktadır.

SONUÇ

Kırşehir yöresinde nazar inancı, köklü bir halk inanışı olarak hem bireysel hem de toplumsal yaşamın birçok alanında varlığını sürdürmektedir. Yöredeki uygulamalar, hem Anadolu genelinde görülen ortak halk inanışlarıyla paralellik göstermekte hem de bölgeye özgü yerel unsurlar barındırmaktadır. Bu çalışmada, Kırşehir'de nazar inancına bağlı olarak gerçekleştirilen sembolik/simgesel ve geleneksel uygulamalar alan araştırmasına dayalı örneklerle tespit edilmiş, yöredeki halkın nazara karşı geliştirdiği pratikler incelenmiştir.

Kırşehir yöresinde nazar inancı, halkın doğa, insan ve evrenle olan ilişkisini düzenleyen, geçmişten günümüze taşınan güçlü bir kültürel öğe olarak varlığını korumaktadır. Bu inanış etrafında şekillenen sembolik ve geleneksel uygulamalar, bireylerin manevi korunma ihtiyaçlarını karşılamakla kalmayıp, aynı zamanda kültürel kimliğin ve toplumsal dayanışmanın bir ifadesi olarak da işlev görmektedir. Dolayısıyla, bu tür halk inançlarının

belgelenmesi ve kültürel açıdan değerlendirilmesi, Anadolu'nun sözlü ve uygulamalı kültürel mirasının sürdürülebilirliği açısından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Artun, E. (2008). *Halk Kültürü Araştırmaları*. İstanbul.
Artun, E. (2011). *Türk Hakbilimi*. 7. Baskı. Adana.
Baytop, T. (1999). "Üzerlik Tohumu". *İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi Bitkiler ile Tedavi Geçmişte ve Bugün* (İlaveli İkinci Baskı). Nobel Tıp Kitabevleri. İstanbul.
Çoşkun, M. Tanker, N., Koyuncu, M. (1998). *Farmasötik Botanik*. Ankara Üniversitesi Eczacılık Fakültesi Yayınları Ders Kitapları No:78. Ankara Üniversitesi Basımevi. Ankara.
Etikan, S. (2022). "Kırşehir Yöresi Düz Dokumalarında Nazar İnanışını Simgeleyen Motifler". *Arış Dergisi*, Haziran/ Aralık - Sayı:20-21, s. 240-259.
Seçilmiş, G., Atılgan, M. (thrs). *Anadolu Kültürünün Nazar Boncuğu Kırşehir'in Gelenek ve Görenekleri*, Kırşehir: Kırşehir Valiliği Kültür Hizmeti. Yayın No: 13.
Şahhüseyinoğlu, N. (2000). *Anadolu Halk Kültüründe İnanç Motifleri*. Ankara.
URL 1: https://lugatim.com/s/nazar,12.09.2025
URL 2: https://sozluk.gov.tr/nazar, 12.09.2025

KAYNAK KİŞİLER

Dağıstan Arslan, Yağmurlu Armutlu köyü, Merkez, 2025
Dönüş Keskinkılıç, Merkez, 2025
Fatma Akıntı, Topçu mah., Aydoğmuş, Mucur, 2017
Fatma Cebeci, Kurugöl, Mucur, 2017
Meryem Şahin, Yalnızağaç köyü, Çiçekdağı, 2017
Sultan Kaya, Müderris mah. Kaman, 2018
Ümmü Şahin, Kızılağıl köyü, Mucur, 2017
Ümmühan- Tuncay Kılıç, Tatık Köyü, Kaman, 2018

THE STYLISTIC USE OF ORIENTALISMS IN FATOS KONGOLI'S PROSE

Rezarta XHAFERRI*
Meleq SHOPI**

ABSTRACT

In function of stylistic expressiveness in the work of a writer, there are diverse stratifications of words in terms of source, time, place or usage. This study deals with the borrowed lexicon in the prose of Fatos Kongoli, who is one of the most important representatives in contemporary Albanian literature.

In this study, we have focused only on orientalisms, often named as Turkisms, which oçupy the largest category of borrowisms in Kongoli's works. These borrowings, first of all, testify to the long historical and cultural contacts of Albanian with the oriental lexicon, as well as its relationship with this linguistic stratification. Among the oriental borrowings of Albanian, there are many words that have entered not only due to imposition, but also to help Albanian with some of its lexical deficiencies. The object of our study will be the orientalisms used by Kongoli for stylistic purposes, for character characterization, for expressive-emotional coloring, to convey positive or negative subjective attitudes, to build synonymous variants, to actualize and enliven the discourse. A large part of them are widely used even today in spoken language with added connotation. The methodological approach used is the quantitative and descriptive method of concrete examples from some representative works of the author, as well as the qualitative method of analysis and interpretation of stylistic-lexical colorings.

The stylistic use of this lexicon, in addition to other layers of the lexicon, not only shows the connection between peoples and cultures, but also brings a livelier and more realistic atmosphere to the work, and enriches the Albanian language itself.

Keywords: borrowed lexicon, orientalisms, stylistic use, expressiveness, linguistic characterization

HYRJE

Fondi leksikor i një gjuhe është në lëvizje të pandërprerë dhe ndryshon historikisht dhe jo vetëm në aspektin sasior, por edhe në atë cilësor. Gjithashtu, pasuria leksikore është një aspektet më të rëndësishme të një gjuhe. Ky pasurim bëhet duke krijuar fjalë të reja me brumin e vetë gjuhës, por edhe duke huazuar nga gjuhë të tjera. Gjuhët japin e marrin fjalë sipas nevojave të komunikimit dhe kontekstit historik e shoqëror. Nuk ka gjuhë të pastër vetëm me burimin leksikor autokton. Prej shekujsh shqipja ka huazuar fjalë nga popujt fqinjë ose pushtuesit.

Për shkak të zhvillimit historik, pushtimit të gjatë nga Perandoria Osmane, duke filluar nga shek. XV e deri në fillim të shek. XX me fitoren e Pavarësisë, Shqipëria, pra gjuha shqipe huazoi dhe bëri të vetat në fondin e saj fjalë e shprehje nga gjuha turke, perse, arabe që njihen me termin "*orientalizma*' ose "*turqizma".* Duke iu referuar zhvillimit historik dhe kulturor të shoqërisë shqiptare në këtë periudhë, faktorë të shumtë sollën ndryshime gjuhësore në shtresat e leksikut të gjuhës shqipe. Nevojat e zhvillimit të zejtarisë dhe tregtisë, forcimi i administratës, i gjyqësorit, i organizimit ushtarak dhe dendësimi i theksuar i procesit të islamizimit ndikuan në mënyrë të veçantë në rritjen e popullsisë së qyteteve, ndryshuan strukturën e saj dhe e vunë atë në lidhje të gjalla, të shumanshme e komplekse me jetën e me kulturën turko-orientale, përkatësisht osmane. Siç vëren Çabej, *orientalizmat janë të lidhura ngushtë me periudhën e gjatë osmane dhe kanë hyrë në shqipe përmes kanaleve të ndryshme shoqërore e kulturore*.[1] Kjo gjendje u pasqyrua gjerësisht, sidomos në leksikun e shqipes ku huazimet nga turqishtja morën përpjesëtime më të mëdha

* * PhD (c), "Aleksandër Xhuvani" University, Faculty of Humanities, Department of Linguistics, Elbasan, Albania
** Assoc. Prof. Dr., "Aleksandër Xhuvani" University, Faculty of Humanities, Department of Linguistics, Elbasan, Albania

[1] Çabej, E. Studime gjuhësore (Vol. 2). Tiranë: Akademia e Shkencave e RPSSH, 1976.

krahasuar me gjuhët e tjera. Por edhe në këtë kohë *gjuha e folur* vazhdoi të mbetej sfera kryesore e huazimeve. Megjithatë, krahas kësaj u gjallërua edhe një rrugë e re për depërtimin e turqizmave- *gjuha e shkruar*, e cila filloi të zhvillohej mbi bazën e mejtepeve e të medreseve dhe nëpërmjet krijimeve letrare me alfabetin arab. Kështu, në shekullin XVIII qytetet u bënë burimet themelore ku proceset e orientalizmit në një sërë fushash morën një zhvillim të veçantë; njëkohësisht qytetet filluan të veprojnë si përçues të këtyre proceseve edhe në fshat. Kështu që, në të dyja rrugët, qoftë në *gjuhën e folur*, qoftë në atë *të shkruar*, dhe nën trysninë e dyfishtë të pushtuesit të ri dhe të atyre shtresave të pasura vendase që ishin lidhur ngushtë, sidomos me ekonominë, por edhe me ofiqet politike të osmanëve, *turqizmat* vërshojnë në gjuhën shqipe në mjaft sfera të leksikut. Turqizmat që kishin hyrë në shqipe në dy-tre shekujt e mëparshëm në shekullin XVII e në fillim të shekullit XIX hyjnë në masë, duke përfshirë shumë fusha të veprimtarisë shoqërore shqiptare.

Sigurisht që është e vështirë të kemi një pasqyrë të plotë e shteruese të këtij ndikimi gjuhësor në periudhën e parë e të dytë, përkatësisht shek XIV-XVI dhe XVII-XVIII. Megjithatë, gjurmimet e bëra dhe të dhënat e mbledhura na e bëjnë të mundshme të kemi një ide pothuajse të qartë mbi *ritmet* e procesit të lartpërmendur. Por mund të themi se, në *botimet shqipe* të shekujve XIX-XX me karakter fetar, publicistik, letrar-artistik, shkencor, didaktik etj. në *tekstet folklorike* të botuara deri në vitet e para të pasluftës së dytë botërore, në *Kartotekën e Leksikut të Shqipes*, si edhe në të gjithë *fjalorët e shqipes* të hartuar në dy shekujt e fundit, sidomos duke përfshirë këtu edhe *"Fjalorin e orientalizmave në shqipe",* të përgatitur nga T. Dizdari (që pa dritën e botimit vetëm më 2005), e që përfaqëson përmbledhjen më të pasur të turqizmave që kanë depërtuar në leksikun e shqipes, janë dokumentuar mbi *4000 fjalë* që gjuha shqipe ka marrë hua *drejtpërsëdrejti* nga turqishtja gjatë më se katër shekujve.

Një pjesë e tyre, *pjesa më e vogël,* hyri më thellë në përdorimin popullor dhe zuri vend në mënyrë pak a shumë të qëndrueshme në *sistemin leksikor* të shqipes. Pjesa tjetër, *pjesa më e madhe* (afërsisht rreth dy të tretat e turqizmave të huazuar në të dyja periudhat) pati luhatje të ndryshme, gjeti një përdorim të sipërfaqshëm, të pjesshëm, të njëanshëm ose dhe fare të rastit, e nuk depërtoi *asnjëherë* në fondin themelor të fjalëve të gjuhës shqipe, qëndroi pak a shumë në shtresat më anësore të leksikut dhe në fund të fundit, nuk zuri vend në *sistemin leksikor të shqipes*. Pikërisht me këtë vlerë jo të barabartë shoqërore dhe gjuhësore të turqizmave shpjegohet, në radhë të parë, fati i ndryshëm që patën dy pjesët e lartpërmendura të tyre në gjuhën shqipe që nga lëvizja e madhe Rilindjes sonë Kombëtare.

Shumica e fjalëve që hynë në gjuhën shqipe nga turqishtja janë huazime të shekullit XVIII e të fillimit të shekullit XIX. Këtë e tregon qartë edhe burimi i tyre: ndër ta *turqizma të mirëfilltë* janë rreth *1700*, ndërsa rreth *2000* janë *arabizma e persizma*, që kanë hyrë në shqipe nëpërmjet turqishtes dhe që, në përgjithësi, nuk mund të hynin në periudhën e parë kur turqishtja në një masë jo të vogël nuk i kishte e përvetësuar mirë as ajo vetë.

Nga sa më sipër, për sa i përket shtresëzimit të turqizmave në shqipe mund të nxirren shumë përfundime, por ne po ndalemi në dy përfundime përmbledhëse.

Së pari, me jetën qytetare lidhen kryesisht rreth tri të katërtat e turqizmave që kanë hyrë në shqipe, siç u tha më sipër, në shumicën dërrmuese që nga fundi i shekullit XVII e deri aty nga mesi i shekullit XIX. Kjo shpjegon, ndër të tjera edhe ritmet e shpejta të huazimit të tyre në këtë periudhë. Leksiku i bujqësisë, i blegtorisë dhe i disa sferave të tjera që lidhen drejtpërdrejt, tërësisht ose më tepër me fshatin, përfshin rreth vetëm një të katërtën e huazimeve nga turqishtja.

Së dyti, në grupin e parë, domethënë në grupin më të madh të huazimeve më se një e treta përfaqësohet nga termat e administratës, të organizimit ushtarak e gjyqësor, si edhe të fesë islame. Kjo do të thotë se rreth një e katërta e të gjithë turqizmave të dokumentuara në shqipe lidhet me sfera të tilla të veprimtarisë shoqërore që kanë pasur një qëndrueshmëri më të vogël se sferat e tjera. Këtu gjejnë, ndër të tjera, shpjegimin e vet edhe ritmet e shpejta të pastrimit të gjuhës shqipe nga shumica e këtyre huazimeve gjatë gjysmës së dytë të shekullit XIX në kohën e Rilindjes Kombëtare e aq më tepër në kushtet

e reja të shtetit kombëtar të pavarur shqiptar.

Po të shohim fatin që kanë pasur huazimet turke në shekujt XIX-XX mund të vërejmë një dukuri të rëndësishme, e cila dëshmon përsëri se qytetet kanë luajtur rolin kryesor jo vetëm si vatra e përçues kryesor të huazimeve, por edhe si vatra e përçues të përpjekjeve për ta pastruar shqipen nga këto huazime. Në gjuhën shqipe hynë së bashku me kulturën osmane: si kulturë materiale (mjete, objekte të jetës së përditshme, mallra konsumi, zeje, veshje, orendi etj.), si kulturë shpirtërore (leksiku fetar), apo si kulturë ekonomike, juridike, shtetërore-administrative të pashmangshme për vetë kontekstin. Dhe, si rrjedhojë, shumë fjalë të burimit oriental u asimiluan plotësisht nga shqipja dhe u bënë dhe janë edhe sot pjesë e fondit të saj dhe të pazëvendësueshme me fjalë shqipe, duke u ndier të "familjarizuara" me shqipen. Por me kalimin e shekujve shumë fjalë dolën e dalin herë pas here nga leksiku, ose duke u zëvendësuar me fjalë shqipe, ose duke kaluar në statusin e arkaizmave dhe historizmave.

Por statusi i orientalizmave në gjuhën shqipe ka shfaqur problematika të ndryshme kohë pas kohe:

- Osmanizmat (turqizmat) hynë relativisht vonë në shqipe, pasi shqipja ishte një gjuhë e vjetër dhe e kultivuar që në hershmëri të paktën si gjuhë e folur dhe fjalët e huazuara nuk u integruan sa duhet në sistem. Ato ishin kryesisht emra dhe shumë pak folje dhe kjo e bënte më të vështirë shtimin e këtij leksiku përmes fjalëformimit.
- Një numër i madh turqizmash hynë në gjuhën shqipe edhe pse nuk ishte e nevojshme, kur shqipja i kishte fjalët përkatëse, të cilat me kalimin e kohës nisën të dalin nga përdorimi;
- Në përgjithësi ndikimi i osmanizmave (turqizmave) depërtoi fillimisht në qendrat urbane dhe vetëm shumë më vonë është përhapur edhe në zonat rurale. Shtresa e mesme qytetare ishte më e mbingarkuar me orientalizma, sesa shtresa fshatare, meqë ky grupim social ishte më shumë i lidhur me pushtetin osman. Në përgjithësi, fshati shqiptar mbeti më pak i ndikuar nga osmanizmat, sidomos sa i përket leksikut abstrakt dhe të kulturës.

Raporti i shqipes me orientalizmat filloi të ndryshojë në kohën e Rilindjes Kombëtare Shqiptare si një prirje kundërasimiluese, si përpjekje për zgjim të përgjithshëm të krenarisë kombëtare, por edhe si aspiratë e patriotëve shqiptarëve për të kthyer sytë nga kultura Perëndimore dhe u nxit prirja për pastrimin e shqipes nga turqizmat e orientalizmat. Për to ndryshon qëndrimi, duke i konsideruar ato si shenja të një mendësie tashmë të prapambetur. Brenda një shekulli, statusi i turqizmave në ligjërimin joletrar u përmbys: nga mishërim i mendësisë urbane perandorake, në mishërim të mendësisë së prapambetur, fshatarake, provinciale të shqiptarit të vjetër, që i kishte mbetur ora "në kohën e turkut." Purizmi oriental në gjuhë pati dhe pasojat e veta, sepse dhe e varfëroi shqipen, por dhe shumë fjalë të krijuara nga rilindësit shqiptarë nuk u përthithën nga populli dhe mbetën të kufizuara. Kur poetët shqiptarë nisën të shkruanin poezi e poema apo të përkthenin kryevepra botërore panë se largimi i orientalizmave e varfëronte shqipen. Për këtë arsye shumë orientalizma/turqizma nuk u larguan plotësisht nga gjuha shqipe, por fituan statusin e përdorimit stilistik, për dhënie të ngjyrimeve shprehëse-emocionale, nuancave të holla letrare, të cilat veçse e pasurojnë shqipen. Në autorë të ndryshëm, por dhe në ligjërimin e përditshëm sot ka shumë fjalë të burimit oriental që përdoren për përshkrimin e kontekstit historik, për të dhënë atmosferën orientale, për të karakterizuar personazhet apo për të ngjyrosur stilistikisht ligjërimin me humor e ironi.

Funksioni stilistik i orientalizmave (turqizmave) tek Fatos Kongoli

Letërsia shqipe e periudhës së osmanizmit, ashtu si dhe jeta shoqërore e shqiptarëve, u ndikua ndjeshëm nga kontakti i gjatë historik me Perandorinë Osmane. Ky ndikim nuk u kufizua vetëm në planin politik e shoqëror, por la gjurmë të dukshme edhe në gjuhë e letërsi. Gjatë shekujve XVI–XIX, në krijimtarinë letrare të autorëve shqiptarë u shfaqën elemente të shumta leksikore të huazuara nga turqishtja osmane, persishtja dhe arabishtja, të cilat hynë në gjuhën e përdorur të përditshme dhe më pas edhe në gjuhën artistike. Orientalizmat shfaqen në veprat e shkrimtarëve të bejtexhinjve, ku u përdorën si

mjet shprehës për të ndërtuar atmosferën e kohës, për të përforcuar tonin religjioz ose satirik, por edhe për të dhënë një kolorit gjuhësor që lidhej drejtpërdrejt me realitetin e përditshëm të shoqërisë shqiptare. siç e pohojnë edhe studiuesit, *Orientalizmat u shfaqën për herë të parë fuqishëm në poezinë e bejtexhinjve, ku pasqyronin realitetin e përditshëm me ngjyrim oriental.*[2] Në traditën e bejtexhinjve, orientalizmat shpesh kishin funksion të dyfishtë: nga njëra anë pasqyronin botën konceptuale islame dhe leksikun e saj të pasur, ndërsa nga ana tjetër përdoreshin për të shënjuar tipa shoqërorë, vese, ose për të ironizuar sjellje konkrete. Pikërisht ky dimension ironizues dhe përqeshës, i lidhur me gjuhën popullore, do të mbetej si një "trashëgimi" në letërsinë shqipe, duke kaluar nga ligjërimi poetik i shekujve të mëparshëm në gjuhën narrative të autorëve modernë.

Megjithatë, gjatë periudhës së *Rilindjes Kombëtare,* orientalizmat filluan të perceptoheshin ndryshe. Në përpjekjen për të ndërtuar një gjuhë letrare të pastër dhe një identitet kulturor evropian, shumë rilindës i panë huazimet orientale si shenja të prapambetjes dhe si mbetje të një bote që duhej kapërcyer. Për këtë arsye, në krijimtarinë e tyre ata ose i shmangnin, ose i përdornin me ngjyrim të theksuar kritik e përçmues, sidomos kur ironizonin mentalitetin osman të kohës. Kështu, orientalizmat morën një funksion të ri: u bënë shenja të gjuhës së "tjetërkujt", të pushtetit të huaj, ose të tipave shoqërorë që përfaqësonin mendësinë e vjetër osmane.

Në prozën moderne, orientalizmat shpesh marrin funksion ironik ose grotesk, duke shërbyer jo thjesht si shënues kulturor, por si mjet kritik ndaj realitetit.[3] *Përdorimi i orientalizmave në letërsinë bashkëkohore shqiptare lidhet me mënyrën se si këto fjalë përdoren ende në komunikimin e përditshëm, shpesh me nuanca emocionale ose denigruese*.[4] Në këtë rrafsh, përdorimi i orientalizmave nga **Fatos Kongoli** nuk është një fenomen i izoluar, por lidhet organikisht me këtë traditë të gjatë të gjuhës dhe letërsisë shqipe. Ndryshe nga autorët e bejtexhinjve, që shpesh i përdornin si mjet stilizimi për t'i dhënë gjuhës së tyre ngjyrim oriental, dhe nga rilindësit që i shihnin si shenja të prapambetjes për t'u ironizuar e refuzuar, Kongoli i ripërdor në një kontekst tjetër historik dhe kulturor: në letërsinë e tranzicionit shqiptar. Ai i ngarkon ato me funksion ironizues, përçmues e kritik, duke i kthyer në shënjues të absurditetit të realitetit shoqëror e politik shqiptar. Në këtë mënyrë, orientalizmat tek Kongoli shfaqen si elemente që mbajnë gjallë kujtesën historike të gjuhës, por që marrin një dimension të ri artistik në funksion të vizionit të tij narrativ. Fatos Kongoli është një nga shkrimtarët më prodhimtarë e më të njohur shqiptar i periudhës së tranzicionit, pra i letërsisë moderne e postmoderne shqiptare. Me romanet e tij që përfshijnë harkun kohor të realitetit shqiptar nga vitet 70-të deri në ditët tona, ai përpiqet të vizatojë absurditetin e situatave të krijuara përgjatë komunizmit, por dhe të ashtuquajturës "demokraci të deformuar" shqiptare. Kongoli është realist, përzgjedh si personazhe të tij njerëz të zakonshëm dhe përcjell dramat e tyre ekzistenciale. Ai përdor ligjërimin bisedor dhe përzgjedh si mjet stilistik përdorimin e humorit dhe kryesisht ironizues, duke kaluar dhe në sarkazëm me situatat ku ndodhen personazhet. Gjuha e tij është e qartë, e kuptueshme, por që fsheh drama të thella të individit. Karakteristikë e leksikut të tij është përdorimi kryesisht i fjalëve nga fondi i konsoliduar i shqipes, por sigurisht përdor dhe *huazime.* Ndër huazimet që zënë vendin më të madh janë huazimet orientale, *turqizmat apo orientalizmat*. Arsyet e përzgjedhjes së tyre janë për të përcjellë sa më mirë qëndrimin e tij ironik përballë një realiteti absurd, tone humoristike, kritike e nënçmuese. Ai i përdor orientalizmat për të vënë në lojë personazhet, për të kritikuar, denigruar e ironizuar karakterin, sjelljet dhe veprimet e personazheve të caktuara.

Në këtë punim nuk do të analizojmë gjithë orientalizmat e përdorura, pra tek fjalët që i përkasin tashmë fondit të shqipes e janë pothuajse neutrale, por do të ndalemi tek ato që përdoren për të dhënë ngarkesë të madhe emocionale. Studimin tonë e kemi

[2] R. Qosja, Historia e letërsisë shqipe – Romantizmi. Prishtinë: Rilindja. ; Fjalor i gjuhës së sotme shqipe, Tiranë, 1980. (1984). J. Kastrati, Për letërsinë e bejtexhinjve. Tiranë: Universiteti i Tiranës, Instituti i Gjuhësisë dhe Letërsisë, 1963.
[3] A. Vehbiu, Kundërpërdorimi i fjalëve. Tiranë, Dudaj, 2007.
[4] Gj. Shkurtaj, Sociolinguistika. Tiranë, Toena, 2004.

përqendruar vetëm në dy romane të tij, si: "I humburi" dhe "*Kufoma*". Këto janë dy nga romanet më tronditës të Kongolit dhe fjalët vishem me ngjyrime të forta stilistike. Në këto romane kemi vjelë shembuj të ndryshëm që jo vetëm përsëriten herë pas here në të njëjtin roman, por dhe në gjithë romanet e tjera të Kongolit. Nga vjelja e bërë kemi evidentuar se Kongoli përdor huazimet orientale, si: 1) fjalë, emërtime për të etiketuar e karakterizuar personazhet; 2) fjalë që ngjyrosin atmosferën, përsëri për ta ironizuar ; 3) shprehje frazeologjike që kanë në përbërje fjalën e huazuar nga turqizmat.

Sipas krahasimeve të bëra mes Fjalorit të Turqizmave të Tahir Dizdarit që janë të përfshira dhe në Fjalorin e Gjuhës së sotme shqipe (1980) kemi konstatuar se Kongoli shfaq një parapëlqim, një përzgjedhje me qëllim ligjërimor të orientalizmave që e kanë ndihmuar shkrimtarin të përcjellë nivelin e kulturës gjuhësore përkatëse të rrethanave dhe përshkrimit të tyre. Fjalët e përdorura jo vetëm që njihen mirë nga autori, por njihen mirë nga gjithë lexuesit dhe janë në koherencë me kuptimin me të cilat ato janë ruajtur në gjuhën shqipe. Në këtë kuptim, orientalizmat që përdor Fatos Kongoli në romanet e tij nuk duhen parë vetëm si elemente gjuhësore të ligjërimit bisedor, por si vazhdimësi e një rruge të gjatë historike të letërsisë shqipe. Tek bejtexhinjtë orientalizmat shfaqeshin si shenja të një bote të përditshme me kolorit oriental, tek Rilindësit si shënjues të një bote që duhej kapërcyer dhe ironizuar, ndërsa tek Kongoli marrin funksion të ri: *huazimet orientale kthehen në mjete artistike për të zbuluar dramën e individit dhe absurditetin e realitetit shqiptar të shekullit XX e XXI. Orientalizmat tek Kongoli mund të lexohen si një vijim i traditës letrare shqiptare, ku ato janë rimarrë dhe riinterpretuar në kontekste të ndryshme historike.*[5] Përdorimi ironik, denigrues apo grotesk tek romanet*"I humburi*" dhe "*Kufoma*" dëshmojnë se orientalizmat, ndonëse të trashëguara nga periudha osmane, kanë fituar jetë të re në prozën moderne shqiptare, duke u bërë shënjues të fuqishëm stilistikë në rrëfimin e Kongolit.

Përdorimi i huazimeve orientale në prozën e Kongolit

1. *Emra, mbiemra për cilësitë e individit me kuptim ironizues për të karakterizuar personazhet:*

Çapaçul, horr, sejmen, budalla, kopuk, delenxhi, veremli, derdimen, soj, sorollop, kallëp, kodosh, karagjoz, teveqel, gjynahqar, biçim, kallëp, hafije, xhelat, kapadai, batakçi, hajdut, legen, pehlivan, batall, çyryk, zagar, hajvan, zdap, ters, surrat, delenxhinj etj. Madje fjalën"surrat" e lidh me fjalë të tjera për të shtuar ngarkesën negative, si: surrat veremliu, surratngrysur, surretër

Më poshtë po japim disa shembuj konkretë dhe kuptimin e tyre në *Fjalorin e gjuhës së sotme Shqipe* (1980). Edhe në fjalor shpjegohet që këto fjalë janë ose me kuptim të vjetruar (arkaizma, historizma), ose përdoren me kuptim të figurshëm përkeqësues, ngjyrim negativ dhe i përkasin ligjërimit bisedor.

- Nuk më tha as maskara, as kopuk, as delenxhi. f. 13. (I humburi);...me përjashtim të dy personave që, sips saj, ishin delenxhinj. f. 132,

KOPUK, -ligj. bised. sharje. Horr; DELENXHI, ~ sharje. Njeri i poshtër e i pacipë...

- Unë e shihja me sytë e një çapaçuli që ndiqte qëllime kriminale. f. 23. Përpara saj vetja më dukej një çapaçul. f. 73. (I humburi); ...nëse mund të quhen të tilla grindjet e një çapaçuli me prirje rrugaçi... f. 26,

ÇAPAÇUL,- ligj. Bised., keq.. I çrregullt e i pazoti, i pavlerë, që nuk e përfillin

- ...ai qëndron në gatishmëri me shufrën e hekurit në pritje të horrave. f. 21(I humburi)

HORR, ~ bised. sharje. Njeri me vese të këqija, që sillet keq, njeri pa cipë e pa nder;

- Sipas Kleas, veremliu K.K do të shkonte të ankohej tek shefja e administratës. f. 17. (Kufoma); Kanë thënë: pa shiko, ai surrat veremliu, guxon të mos na përfillë? (I humburi); ...sot këtu nuk ka nevojë njeri për surretërit tanë. f. 152, (Kufoma); Njerëzit surratngrysur s'i kemi qejf. f. 59.

[5] Sinani, Sh. Orientalizmat dhe ndërtekstualiteti në letërsinë shqipe, Studime Albanologjike, 12, f.45–60, 2009.

VEREM,- mjek. vjet. Sëmundja e tuberkulozit. I hyri veremi. Ka pamje të shëmtuar.; SURRAT, -bised. keq. Njeri me fytyrë të shëmtuar a të keqe; fig. njeri i keq e zemërlig.

- Dhe vështronin kalimtarët, dh talleshin me derdimenët, dhe u hidhnin fjalë vajzave. f. 148, (I humburi)

DERDIMEN, ~ mospërf. Torollak, leshko; teveqel

- "Lulu, mendova, kodoshbashe, kështu e lë vetëm tët zonjë...? f. 161, (I humburi)

KODOSH,-keq. Njeri i paturp, që bëhet ndërmjetës për punë të pamoralshme; njeri i djallëzuar, që është i shkathët për të mashtruar etj.

- Fagu po zhdëpte një djalë nga ata të bregut të lumit, ndërsa sejmenët e tij rrinin e bënin sehir. f. 25, (I humburi); Po themi Rudolfi me sejmenët e tij, të ardhur enkas nga parajsa e Zotit apo ferri i tokës për të më kopanisur mua. f. 207, (Kufoma); Në të vërtetë isha shndërruar në sejmen të Valmirit shumë kohë para ngjarjes së mësipërme. f. 27 (I humburi)

SEJMEN,- Keq. fig. Ai që i shërben verbërisht dhe si mercenar një më të fuqishmi.; SEHIR, - bised. keq. Nuk merr pjesë, nuk ndihmon për një punë, rri duarlidhur.

- Teveqel, si kujton, mund ta pohojë hapur një vajzë në ka fjetur ndonjëherë me dikë? f. 162. (I humburi)

TEVEQEL,-bised. Që është pak i metë nga mendja; që i merr gjërat me mendjelehtësi; i trashë; që nuk i kap gjërat shpejt, budalla.

- Është frikacak, biçim studenti, s'ka për të rrezikuar për të një si Luluja. f. 193. (I humburi)

BIÇIM, ~ thjeshtligj. Një farë, një gjë e papërcaktuar mirë ose që i ngjan diçkaje.

- Atëherë përse veprove kështu, dua të them, fute dy nga ata maskarenjtë e tu, të rrihnin në errësirë një njeri të pambrojtur, një gjynahqare që s'i ka prekur kujt një qime floku? f. 193, (I humburi)

GJYNAHQAR, ~ bised. I shkreti, i gjori, i mjeri.

- E quanin Llambro, flitej se ishte hafije. f. 199. (I humburi)

HAFIJ/ E, ~ vjet. Spiun. Kuptim keqësues.

- ...kisha dashur vetëm të hakmerresha kundër babait të saj, xhelatit të fëmijërisë sime. f. 242. (I humburi)

XHELAT, ~ I fig. njeri gjakatar e i pamëshirshëm; vrasës mizor, i keq, i dhunshëm.

- Por miku im s'donte t'ia dinte, madje më quajti hajvan. f. 161, (Kufoma)

HAJVAN, ~ bised. Kafshë (zakonisht kafshë ngarkese) (edhe fig. thjeshtligj.,shar.). Ngiste hajvanët. Paska qenë fare hajvan.

2. Emra dhe folje që lidhen me jetën sociale, që përshkruajnë kontestin, atmosferën groteske, ironike dhe absurde.

Dajak, llaf/llafosem, qebaptore, qofte, kallkan, kallkanos, turli, pusullë, qorrsokak, qorr(qorrolleps), ujdi mëhallë, panxhë, qyngje, gjiriz, hale, shallvare, hanxhar, çengel, sëkëlldis, hallakat, bimçë, bodrum, çehre, dylbi, cullufe, zdap, esëll, termite, derman, pishman, hapsanë, derman, mesele, hanxhar, taraf, shuplakë, qar, bollëk, sehir etj. Autori krijon dhe vargje sinonimike me huazimet, si: biçim, kallëp, soj, ku nënvlerëson personin.

- ...Franci më shpjegoi se këto grupe, nja pesë a gjashtë, përfaqësonin tarafet e ajkës intelektuale. ...Franci e pa të nevojshmet më jepte sqarime rreth natyrës së tarafeve, me qëllim, që siç tha, unë të mos qorrollepsesha. Një gjë është interesante: ithtarët budallenj nuk e kuptojnë se kapot e tarafeve, kur vjen punë dinë të merren vesh me siguri. f. 154, (Kufoma).
- Një kallëpi si unë, me qimen e derrit, nuk i lejohen batuta të tilla. f. 15 (Kufoma)
- Një gjë nuk e kisha çuar ndërmend se dajakun e parë do ta haja nga drejtori. f. 14, (I humburi)
- Ky sqarim do të vinte papritur , në një mënyrë të sëkëlldisur. f. 16, (Kufoma)
- Kësaj radhe ai nuk më goditi as me shuplakë, as me shufër. f. 12. (I humburi)

- Është një mesele e ngatërruar, tha, ty s'ka ç'të duhet. f. 139, (I humburi)
- Për të shuar urinë, duhet të kisha shkuar më parë tek qebaptorja "Bregu i lumit"... i cili gatuante qofte me përbërje të dyshimtë. f. 9. (I humburi)
- Po të bie në ujë, unë do të kallkanosem në çast. f. 133, (I humburi)
- Syve ua bëri dermanin me syzet e diellit...f. 99, (Kufoma)
- Nga anë e anës vinin këtu turlilloj peshkatarësh. f. 135, (I humburi)
- Mbi të gjitha hap sytë, mos u qorrolleps. Po u qorrollepse, ...f. 165. (I humburi)
- Atëherë pata një yshtje të nxirrja zarfin të shihja ç'kishte në të. f. 181, (I humburi)
- M'u duk sikur një qenie pa fytyrë me hanxhar në dorë, më turrej prapa. f. 31, (Kufoma)
- Në këtë mes malli për gurët e sokakut , siç thuhet, nuk hyn fare. f. 6, (I humburi)
- Një ujdi midis tyre mund të arrihej vetëm me pazarllëk. f. 182, (I humburi)
- ...oficeri fytyrëkuq me dorën panxhë. Ma vuri panxhën nën mjekër, më ngriti kokën. ..atëherë i rashë në të se në panxhë mbante një copë leckë.... (I humburi)
- Kush ka dalë me qar nga kjo botë, marrok, ti apo unë? Qarin tënd e shoh, ka vite që e shoh. f. 120, (I humburi)
- Syrgjyni i Dorian Kamberit familjarisht u mor vesh të nesërmen. f. 7. (I humburi)
- Sytë e Ladit ishin të trishtuar, çehrja e tij e zbehtë, 107 (I humburi)
- E quan bej, i thotë se atje janë mbledhur një tufë çifligarësh, f. 90 (I humburi)
- ...theksova banjat, jo haletë... f. 15, (Kufoma)

3. Emra me prapashtesë tipike të huazimeve orientale.

- Disa nga prapashtesat tipike të orientalizmave janë: *xhi, çi, çe, lli, li, llëk, së*z
- Thashethemet e rastit i ndoqa me ndjesinë e hajdutit që ka marrë pjesë në një vjedhje dhe rri e dëgjon gomarllëqet e të tjerëve. f. 7, (I humburi)
- Të tjerë thoshin se merrej me spiunllëqe. f. 178. (I humburi)
- Ordinerë ishin pa dyshim, nga ata zorraxhinjtë e klubit. F. 191, (I humburi)
- ...duke parë shkallën sipërore të majmunllëkut servil të një kuadri. F. 82, (I humburi)
- Ata janë shumë qejflinj e tepër xhelozë. f. 19(I humburi).

4. Shprehje frazeologjike që kënë si fjalë bërthamë një huazim oriental.

Shembujt e mëposhtëm janë marrë nga romani "I humburi".

...vjen e fshihesh pas trungut të pishës si hajdut. f. 71; Po ne ia këpusim kokën, e bëjmë të hajë dhe me gjithë sorollopin! Paguanin Haraç, f. 29; ...Për të shpëtuar nga qorrsokaku, f. 48, S' më ha meraku, f, 33; E kishte futur në një sëkëlldi, f. 84; Na nxore bojën, f. 89I bërë çakërrqejf; 90; U bëra esëll, f. 90; ishim esëll, f. 94; E ka nën hyqëm, 101; nën hyqmin e xhaxhait, 101; Të hapet një avaz, 101; Kisha hapur një telash, 102; Ka dalë më me qar, f. 120; Djalin e Filanit, f. 125; Bëj zap, f. 139; Me nxehtësinë që hidhte poshtë si saç, f. 161; ta bësh nijet, f. 217; S'ke ymër as sa një pulë, f. 228; ...nuk i mbeti hatri, f. 250.

PËRFUNDIME

Në përfundim të këtij artikull mund të përvijojmë se kur huazimet përdoren në masën e duhur, kur janë të domosdoshme, kur sjellin ngjyrime dhe nuanca stilistike për të pasqyruar karakteret e personazheve, atmosferën emocionale e mendimtare, kur është i justifikueshëm artistikisht përdorimi i tyre, ato veçse e pasurojnë gjuhën. Huazimet orientale në veprën e Kongolit janë përdorur si pjesë e ligjërimit bisedor, si zgjedhje stilistike e tij, janë përdorur me kuptim përkeqësues, përçmues e ironizues për të krijuar një panoramë të gjallë të një realiteti të zymtë e absurd. Kongoli shfrytëzon gjithë mundësitë që këto huazime i japin, si emra, si mbiemra, si shprehje frazeologjike. Gjuha e tij tingëllon e gjallë, e freskët e popullore, dhe nuk është dëmtuar aspak as domethënia, as receptimi i tekstit, por vërteton

lidhjen e ngushtë të popujve, kulturës e gjuhës. Një tjetër përfundim i rëndësishëm është se përdorimi i orientalizmave në prozën e Kongolit dëshmon aftësinë e autorit për të përthithur trashëgiminë gjuhësore dhe për ta rikontekstualizuar atë në një realitet modern, ku këto fjalë nuk janë vetëm relikte historike, por mjete të fuqishme shprehjeje artistike. Në këtë mënyrë, Kongoli e lidh të tashmen me të shkuarën dhe krijon një urë gjuhësore e kulturore mes brezave. Gjithashtu, përdorimi ironik dhe grotesk i orientalizmave është tregues i një strategjie artistike që synon të shpalosë absurdin, varfërinë shpirtërore dhe konfliktet e individit në një shoqëri të traumatizuar. Kjo tregon se huazimet nuk funksionojnë vetëm si "ngjyrim leksikor", por marrin rol semantik e simbolik në strukturën e veprës. Më në fund, studimi i orientalizmave në veprën e Kongolit dëshmon se këto elemente, të trashëguara historikisht nga periudha osmane, nuk janë thjesht mbetje të një leksiku të vjetër, por kanë fituar jetë të re si bartëse të kuptimeve të reja artistike, duke treguar vitalitetin e gjuhës shqipe dhe mundësitë e saj për pasurim stilistik e shprehës.

BIBLIOGRAFIA

1. Dizdari, T. *Fjalor i Orientalizmave*, Tiranë, 2006.
2. Çabej, E. *Për një shtresim kronologjik të huazimeve turke të shqipes*, SF,1975,1
3. Çabej, E. (1976). *Studime gjuhësore* (Vol. 2). Tiranë: Akademia e Shkencave e RPSSH.
4. Qosja, R. (1984). *Historia e letërsisë shqipe – Romantizmi*. Prishtinë: Rilindja.
5. Fjalor i gjuhës së sotme shqipe, Tiranë, 1980.
6. Kostallari, A.: *Rreth depërtimit të turqizmave në gjuhën shqipe gjatë shekujve XVII-XVIII, Gjurmime albanologjike*. SSHF, Prishtinë 1978.
7. Harri, U. *Veçori të turqizmave në gjuhën shqipe përmes "Fjalorit të Orientalizmave" të Tahir Dizdarit*, doktoratë, https://unitir.edu.al/
8. Vehbiu, A. *Fati i turqizmave në shqipe*. https://peizazhe.com/2011/08/10.
9. Vehbiu, A. (2007). *Kundërpërdorimi i fjalëve*. Tiranë: Dudaj.
10. Kastrati, J. (1963). *Për letërsinë e bejtexhinjve*. Tiranë: Universiteti i Tiranës, Instituti Gjuhësisë dhe Letërsisë.
11. Shkurtaj, Gj. (2004). *Sociolinguistika*. Tiranë: Botimet Toena.
12. Sinani, Sh. (2009). *Orientalizmat dhe ndërtekstualiteti në letërsinë shqipe*. Studime Albanologjike, 12, 45–60.
13. Kongoli, F. *I humburi*. Toena, Tiranë, 1992 (botim i 2017-ës).
14. Kongoli, F. *Kufoma*. Toena, Tiranë, 1994.

ORGANİK KÖKENLİ MÜCEVHER TAŞLARININ GELENEKSEL KUYUMCULUK SANATINDA KULLANIMI

THE USE OF ORGANIC-ORIGIN GEMSTONES IN TRADITIONAL JEWELRY ART

Ufuk ÖREN*
Servet AKAR**

ABSTRACT

Organic-origin gemstones have held a distinctive position in the art of jewelry-making throughout history due to their aesthetic qualities, symbolic meanings, and cultural significance. Materials such as amber, pearl, coral, mother-of-pearl, and tortoiseshell have been widely employed in traditional jewelry practices, not only for their unique natural characteristics but also for their workability. This paper examines the historical trajectory of organic-origin gemstones within jewelry art, focusing on their aesthetic, technical, and socio-cultural dimensions across various periods and regions.

From a gemological perspective, the chemical and physical properties, durability, and processing techniques of these materials are analyzed to reveal the rationale behind their selection by traditional artisans. Furthermore, case studies from Ottoman jewelry, Central Asian adornment traditions, and Mediterranean jewelry culture are discussed to highlight the artistic value and social functions of these gemstones. In addition, contemporary issues such as sustainability, environmental protection, and ethical trade have become increasingly relevant in relation to the use of organic gemstones. Particularly, the international trade restrictions on certain materials—such as coral and tortoiseshell—have led to a growing demand for alternative materials within the jewelry industry.

In conclusion, the role of organic-origin gemstones in traditional jewelry art extends beyond their aesthetic or technical attributes, serving as vital components in the transmission and preservation of cultural heritage.

Keywords: Organic-origin gemstones, traditional jewelry art, cultural heritage, gemology.

GİRİŞ

Mücevher taşları, tarih boyunca yalnızca estetik değerleriyle değil, aynı zamanda kültürel, ekonomik ve sembolik işlevleriyle de insan yaşamında önemli bir yer edinmiştir. Çoğunlukla inorganik kökenli minerallerden oluşan değerli taşların yanı sıra, organik kökenli materyaller de yüzyıllar boyunca süsleme ve takı yapımında tercih edilen önemli hammaddeler arasında yer almıştır. Kehribar, inci, mercan, sedef ve kaplumbağa kabuğu gibi organik kökenli mücevher taşları, hem doğal oluşum süreçlerinden kaynaklanan kendine özgü görünümleri hem de işlenebilirlik özellikleri nedeniyle geleneksel kuyumculuk sanatında özel bir konuma sahiptir. Bu taşlar, farklı kültürlerde çeşitli anlamlar yüklenmiş, kimi zaman kutsal, kimi zaman da toplumsal statünün göstergesi olarak kullanılmıştır [1,2]

Organik kökenli mücevher taşlarının kullanımı, tarihsel bağlamda incelendiğinde, Mezopotamya'dan Antik Yunan'a, Roma'dan Osmanlı'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada zengin örneklerle karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, kehribar özellikle Baltık bölgesinden Akdeniz havzasına taşınarak antik ticaret yollarında önemli bir değer kazanmış; inci, hem Uzak Doğu hem de Orta Doğu kültürlerinde zarafet ve saflığın simgesi olmuştur. Mercan ise Akdeniz kıyılarında çıkarılarak hem dini törenlerde hem de süs eşyalarında kullanılmıştır. Sedef işçiliği, Anadolu'da yüzyıllardır varlığını sürdürerek, yalnızca takılarda değil, aynı zamanda mimari süslemelerde de estetik bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu örnekler, organik kökenli taşların yalnızca kuyumculuk sanatında değil, aynı zamanda kültürel mirasın aktarımında da merkezi bir rol üstlendiğini

*Dr. Öğr. Üyesi, Adnan Menderes Üniversitesi, Karacasu Memnune İnci MYO, El Sanatları Bölümü, Karacasu, Aydın
**Öğr.Gör., Adnan Menderes Üniversitesi, Karacasu Memnune İnci MYO, El Sanatları Bölümü, Karacasu, Aydın

göstermektedir [1,3,4,5].

Gemolojik açıdan değerlendirildiğinde, organik kökenli mücevher taşlarının mineralojik yapılarından farklı özellikler taşıdığı görülmektedir. Bu malzemeler çoğunlukla biyojenik süreçlerle oluşmuş olup, canlı organizmaların doğrudan ya da dolaylı katkılarıyla meydana gelmiştir. İnci istiridyeler ve midyeler gibi kabuklu canlıların salgılarıyla oluşurken; mercan, denizel ortamda yaşayan poliplerin kalsiyum karbonat salgılarıyla meydana gelmektedir. Kehribar ise milyonlarca yıl önce ağaçlardan salgılanan reçinenin fosilleşmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu köken farklılıkları, söz konusu taşların fiziksel ve kimyasal dayanıklılıklarını, işlenme tekniklerini ve kullanım alanlarını doğrudan etkilemiştir. Kuyumculuk sanatında organik taşların tercih edilmesinde, parlaklık, renk çeşitliliği, hafiflik ve kolay şekillendirilebilirlik gibi özellikler belirleyici olmuştur [6,7,8].

Bununla birlikte, günümüzde organik kökenli mücevher taşlarının kullanımında bazı sorun alanları da öne çıkmaktadır. Özellikle mercan ve kaplumbağa kabuğu gibi türlerin uluslararası ticareti, çevresel kaygılar ve biyolojik çeşitliliğin korunması nedeniyle ciddi kısıtlamalara tabi tutulmaktadır. Birleşmiş Milletler'in desteklediği CITES (Nesli Tehlike Altındaki Türlerin Uluslararası Ticaretine İlişkin Sözleşme) kapsamında bu taşların bir kısmı kontrol altına alınmıştır. Dolayısıyla geleneksel kuyumculukta yüzyıllardır kullanılan bazı organik materyallerin, günümüzde sürdürülebilirlik ve etik ticaret ilkeleri çerçevesinde yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir[8].

Bu bağlamda organik kökenli mücevher taşlarının geleneksel kuyumculuk sanatındaki kullanımı, yalnızca tarihsel bir olgu değil, aynı zamanda günümüz için de önemli bir tartışma alanıdır. Kültürel mirasın korunması, el sanatlarının yaşatılması ve sürdürülebilir üretim anlayışı çerçevesinde organik taşların kuyumculuktaki rolünün yeniden ele alınması gerekmektedir. Bu bildiride, organik kökenli mücevher taşlarının tarihsel gelişimi, gemolojik özellikleri, geleneksel kuyumculuk sanatındaki kullanım biçimleri ve günümüzde karşılaşılan sürdürülebilirlik sorunları bütüncül bir perspektifle incelenecektir. Böylece hem geçmişten günümüze devam eden kültürel süreklilik hem de geleceğe yönelik alternatif arayışlar ortaya konulacaktır

1. ORGANİK KÖKENLİ MÜCEVHER TAŞLARI

Organik kökenli mücevher taşları, mineral yapılı taşlardan farklı olarak biyolojik süreçler sonucunda oluşmuş değerli materyallerdir. Doğrudan ya da dolaylı biçimde canlı organizmaların katkısıyla meydana gelen bu taşlar, estetik görünümleri, renk çeşitliliği, hafiflikleri ve işlenebilirlik özellikleri sayesinde tarih boyunca kuyumculuk sanatında özel bir konum kazanmıştır. Kehribar, inci, mercan, sedef ve kaplumbağa kabuğu en bilinen organik kökenli mücevher taşları arasında yer almakta olup, bu materyaller yalnızca takı ve süs eşyalarında değil, aynı zamanda toplumsal kimlik, inanç ve sembolizm bağlamında da önemli roller üstlenmiştir. Mezopotamya'dan Antik Yunan'a, Roma'dan Osmanlı'ya kadar pek çok uygarlıkta kullanılan bu taşlar, farklı kültürlerin estetik anlayışlarını yansıtmış, geleneksel kuyumculukta hem teknik hem de sanatsal bakımdan özgün eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Günümüzde ise bu taşlar, hem geleneksel el sanatlarının devamlılığı hem de sürdürülebilirlik ve etik ticaret bağlamında yeniden değerlendirilmektedir [2,3,4,8,10].

1.1. Kehribar (Amber)

Kehribar, milyonlarca yıl önce kozalaklı ağaçların salgıladığı reçinenin fosilleşmesiyle oluşan organik kökenli bir mücevher taşıdır. Renk yelpazesi sarıdan kahverengiye, kırmızıdan yeşile kadar geniş bir çeşitlilik gösterir ve şeffaf ya da yarı saydam yapısıyla ışığı geçirgen bir estetik sunar. Antik çağlardan itibaren hem doğal güzelliği hem de kolay işlenebilirliği sayesinde takı ve süs eşyalarında yaygın olarak kullanılmıştır. Baltık bölgesi, dünyanın en önemli kehribar yataklarına sahip olup tarih boyunca "Kehribar Yolu" olarak bilinen ticaret ağları aracılığıyla Akdeniz havzasına ve Orta Doğu'ya taşınmıştır. Bu bağlamda kehribar, yalnızca estetik bir materyal değil aynı zamanda ticari ve kültürel bir değer unsuru olmuştur. Gemolojik açıdan kehribarın en dikkat çekici özelliklerinden biri

hafifliği ve kolayca cilalanabilir yapısıdır. Ayrıca bazı kehribar türleri içerisinde bitki, böcek ya da küçük hayvan fosillerini barındırması nedeniyle hem bilimsel hem de sanatsal açıdan ilgi çekicidir. Tarih boyunca şifa verici özelliklere sahip olduğuna inanılmış; özellikle Orta Çağ'da tılsım ve muskaların yapımında kullanılmıştır. Osmanlı döneminde de kehribar, tesbih yapımında ve takılarda yaygın olarak değerlendirilmiş, toplumsal ve dini yaşantıya estetik bir boyut katmıştır [1,7,11].

1.2. İnci (Pearl)

İnci, organik kökenli mücevher taşları arasında en değerli ve en çok bilinenlerden biridir. Midye ve istiridye gibi kabuklu deniz canlılarının kabuk içlerinde, genellikle bir yabancı cismin etrafında kalsiyum karbonat (aragonit) ve konkiolin tabakalarının birikmesiyle oluşur. Doğal inciler, bu sürecin tamamen kendiliğinden gelişmesiyle ortaya çıkarken, günümüzde yaygın olan kültür incileri insan müdahalesiyle başlatılan süreçlerin ürünüdür. Renkleri beyazdan pembeye, kremden siyaha kadar çeşitlilik gösterebilir; yüzey parlaklığı (lüster) ise incinin değerini belirleyen en önemli özelliklerden biridir. Tarih boyunca inci, zarafet, saflık ve asaletin sembolü olmuştur. Antik Çin'de ölümsüzlüğün simgesi olarak kabul edilmiş, Antik Roma'da ise lüks ve statünün göstergesi olmuştur. İslam coğrafyasında cennet tasvirlerinde incilerden sıkça söz edilmiş, Osmanlı sarayında inciler padişah kaftanlarında, taçlarda ve takılarda yoğun biçimde kullanılmıştır. Avrupa'da Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde kraliyet mücevherlerinde inciye büyük önem verilmiş, hatta incinin yalnızca soylular tarafından kullanılmasına izin veren yasalar dahi çıkarılmıştır. Gemolojik açıdan incinin en önemli özelliklerinden biri organik yapısının hassasiyetidir. Mohs sertliği 2,5–4 arasında değişir; bu nedenle çizilmeye ve aşınmaya karşı hassastır. Bununla birlikte, inciler doğru koşullarda yüzyıllarca bozulmadan korunabilir. Günümüzde inci üretimi, özellikle Japonya (Mikimoto yöntemi), Çin ve Güney Pasifik ülkelerinde yaygın olup, küresel mücevher ticaretinde önemli bir paya sahiptir. İnci, hem tarihsel hem de güncel bağlamda kuyumculuk sanatının en zarif ve en sembolik taşlarından biri olmayı sürdürmektedir [2,3,8,12].

1.3. Mercan (Coral)

Mercan, denizel ekosistemlerde yaşayan koloni hâlindeki poliplerin kalsiyum karbonat ($CaCO_3$) iskeletlerinin birikmesiyle oluşan organik kökenli bir mücevher taşıdır. Özellikle Corallium rubrum türü, "Akdeniz kırmızı mercanı" olarak bilinir ve takı yapımında en çok tercih edilen türdür. Renkleri beyazdan pembeye, turuncudan koyu kırmızıya kadar değişiklik gösterebilir. Özellikle derin kırmızı renge sahip mercanlar tarih boyunca en değerli çeşitler arasında sayılmıştır. Antik dönemlerden itibaren mercan, hem süsleme amacıyla hem de koruyucu özellik atfedilerek kullanılmıştır. Antik Roma'da yeni doğan çocuklara nazardan koruyacağına inanılan mercan kolyeler takılmış, Orta Çağ'da ise tılsım ve muskalarda yaygın olarak değerlendirilmiştir. Akdeniz havzasında özellikle İtalya ve İspanya kıyılarında mercan işçiliği gelişmiş, Napoli, Torre del Greco ve Sardunya önemli mercan merkezleri hâline gelmiştir. Osmanlı döneminde de mercan, ziynet eşyalarında ve dini nitelikli süs eşyalarında değerli bir malzeme olarak tercih edilmiştir. Gemolojik açıdan mercan, Mohs sertlik skalasında 3–4 arasında yer alır ve işlenmesi kolaydır. Yoğun yapısı cilalandığında parlak bir yüzey verir. Bununla birlikte organik kökenli yapısı nedeniyle asitlere ve yüksek ısıya karşı hassastır. Günümüzde mercanların çıkarılması ve ticareti ciddi çevresel tartışmalara konu olmaktadır. Özellikle aşırı avlanma, habitat tahribatı ve iklim değişikliği nedeniyle birçok mercan türü tehdit altındadır. Bu nedenle mercanın uluslararası ticareti CITES kapsamında denetim altına alınmıştır. Sürdürülebilirlik ve biyolojik çeşitliliğin korunması amacıyla mercan kullanımına sınırlamalar getirilmiş, kuyumculuk sektöründe alternatif malzeme arayışları başlamıştır [4,9,10,13-16].

1.4. Sedef (Mother of Pearl)

Sedef, istiridye, midye ve bazı deniz salyangozlarının kabuklarının iç yüzeyini kaplayan parlak tabakanın işlenmesiyle elde edilen organik kökenli bir süs materyalidir. Bu

tabaka, esas olarak kalsiyum karbonat (aragonit) ve organik bağlayıcı konkiolinden oluşur. Sedefin en dikkat çekici özelliği, ışığı kırarak farklı açılarda çok renkli (iridesans) bir parlaklık oluşturmasıdır. Bu görsel zenginlik, onu tarih boyunca hem mücevher yapımında hem de dekoratif sanatlarda vazgeçilmez kılmıştır. Tarihsel açıdan bakıldığında, sedef kullanımı Antik Mısır'dan itibaren bilinmekte, Orta Çağ Avrupa'sında ve İslam coğrafyasında yaygın olarak görülmektedir. Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde sedef kakma sanatının zirveye ulaştığı bilinmektedir. Ahşap üzerine sedef kakma teknikleriyle üretilen Kâbe kapıları, rahleler, müzik aletleri ve mobilyalar, bu sanatın en seçkin örneklerini sunar. Kuyumculuk alanında ise sedef, yüzük, kolye, küpe ve broş gibi takılarda kullanılarak hem estetik hem de sembolik değer katmıştır. Osmanlı sarayında sedef işçiliği, özellikle Edirne ve İstanbul atölyelerinde gelişmiş, dönemin usta sanatkârları tarafından incelikli eserler üretilmiştir [2,5,17].

1.5. Kaplumbağa Kabuğu (Tortoiseshell)

Kaplumbağa kabuğu, özellikle Hawksbill deniz kaplumbağasının (Eretmochelys imbricata) üst kabuğundaki (karapas) keratin tabakalarının işlenmesiyle elde edilen organik kökenli bir süs materyalidir. Esas olarak sert keratinden oluşan bu malzeme, saydamlığı, kahverengiden altın sarısına uzanan benekli desenleri ve cilalandığında ortaya çıkan parlaklığı sayesinde tarih boyunca büyük değer görmüştür. Antik dönemlerden itibaren Asya, Orta Doğu ve Avrupa'da kaplumbağa kabuğu takı, tarak, kutu, gözlük çerçevesi ve müzik aletlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Renk oyunları ve estetik görünümü nedeniyle lüks eşya yapımında tercih edilen bu materyal, özellikle Rönesans ve Barok dönemlerinde Avrupa saraylarında büyük ilgi görmüştür. Osmanlı döneminde de kaplumbağa kabuğu, mücevher yapımında, tesbihlerde ve bazı gündelik objelerde değerli bir süs unsuru olarak kullanılmıştır. Kaplumbağa kabuğu ısıtıldığında yumuşatılabilir, preslenerek veya kalıba alınarak şekillendirilebilir. Bu özelliği, kuyumculuk ve zanaatkârlıkta ince işçilik gerektiren tasarımlar için ideal bir malzeme olmasını sağlamıştır. Ancak, organik yapısı nedeniyle çizilmeye ve ısıya duyarlıdır. Günümüzde ise kaplumbağa kabuğunun kullanımı ciddi etik ve çevresel sorunlar nedeniyle uluslararası ölçekte yasaklanmıştır. Hawksbill türü başta olmak üzere pek çok deniz kaplumbağası nesli tükenme tehlikesi altındadır ve CITES kapsamında sıkı koruma altına alınmıştır. Bu nedenle modern kuyumculukta tortoiseshell yerine sentetik malzemeler veya alternatif organik kaynaklar kullanılmaktadır [18-23].

1.6. Oltu Taşı (Jet)

Oltu taşı, organik kökenli bir süs taşı olup aslında linyitin metamorfizma sonucu yoğunlaşmış bir formudur. Karbonca zengin odunsu materyallerin jeolojik süreçlerle sıkışıp kömürleşmesiyle oluşur. Siyah, parlak ve yoğun yapısı nedeniyle "siyah kehribar" olarak da adlandırılır. Mohs sertliği 2,5–4 arasında değişir; kolay işlenebilmesi ve cilalandığında parlak bir yüzey kazanması onu kuyumculuk ve süs eşyası yapımında değerli kılmıştır. Oltu taşı, Erzurum'un Oltu ilçesi ve çevresinden çıkarıldığı için bu isimle tanınır. Osmanlı'dan günümüze özellikle tesbih yapımında, yüzük, kolye, broş ve kutu gibi eşyalarda yaygın olarak kullanılmıştır. Hafifliği, kolay şekillendirilebilirliği ve parlak siyah renginin zarafetiyle halk arasında geniş kabul görmüştür. Ayrıca elde tutulduğunda ısınması ve sürtünmeyle hafif elektriklenme göstermesi, ona mistik bir anlam yüklenmesine yol açmıştır. Günümüzde Oltu taşı, yalnızca yerel bir süs taşı değil, aynı zamanda Erzurum yöresinin önemli bir kültürel miras unsuru olarak değerlendirilmektedir. Jeolojik miras niteliği taşıyan doğal taşlar arasında sayılmakta ve bilimsel çalışmalarda da bu yönüyle ele alınmaktadır. Ayrıca Erzurum'daki usta sanatkârlar, Oltu taşı işçiliğini yaşatarak hem bölge ekonomisine katkı sağlamakta hem de geleneksel el sanatlarının devamlılığını sürdürmektedir [24-28].

1.7. Fildişi (Ivory)

Fildişi, fil başta olmak üzere mors, deniz aygırı, narval ve bazı deniz canlılarının dişlerinden ve azı dişlerinden elde edilen organik kökenli süs materyalidir. Esas olarak dentin yapısından oluşan fildişi, kalsiyum fosfat ve kalsiyum karbonat minerallerinin yanı

sıra organik maddeler içerir. Sert, dayanıklı ve aynı zamanda kolay işlenebilir yapısı ile tarih boyunca değer görmüş, beyazdan krem tonlarına uzanan doğal rengi ise zarafet ve asaletin sembolü olmuştur. Antik Mısır'dan Roma'ya, Mezopotamya'dan Osmanlı'ya kadar birçok uygarlıkta fildişi, lüks ve prestij göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Küçük heykeller, dini objeler, kakma süslemeler, tespihler, mücevherler ve kılıç kabzaları fildişinin en yaygın kullanım alanları arasında yer almıştır. Orta Çağ Avrupa'sında dini ikonlarda fildişi büyük önem taşımış, Osmanlı sanatında ise özellikle ince oyma işçiliği gerektiren eserlerde tercih edilmiştir. Fildişinin yoğunluğu ve pürüzsüz dokusu, sanatkârların ince detaylı tasarımlar yapmasına olanak tanımıştır. Ancak bu değerli materyalin aşırı kullanımı ve özellikle fil avcılığı nedeniyle, 20. yüzyıldan itibaren ciddi çevresel ve etik sorunlar gündeme gelmiştir. Afrika ve Asya fillerinin avlanması sonucu nüfuslarının azalması, fildişi ticaretini uluslararası ölçekte tartışmalı hale getirmiştir. Günümüzde fildişinin uluslararası ticareti CITES kapsamında büyük ölçüde yasaklanmış, yalnızca belirli koşullarda ve sınırlı miktarlarda yasal ticarete izin verilmiştir. Modern kuyumculuk ve el sanatlarında fildişi yerine sentetik materyallerin, kemik veya diğer organik alternatiflerin kullanımı teşvik edilmektedir [2,29-31].

1.8. Taşlaşmış Ağaç (Petrified Wood)

Taşlaşmış ağaç, jeolojik süreçler sonucunda odunsu dokunun minerallerle (çoğunlukla silis, kuvars, kalsedon) yer değiştirmesiyle oluşan fosilleşmiş bir materyaldir. Organik dokunun yerini mineral bileşenler almasına rağmen, hücresel yapı ve yıllık büyüme halkaları büyük ölçüde korunur. Bu nedenle taşlaşmış ağaç örnekleri, hem bilimsel hem de estetik açıdan oldukça değerlidir. Renk çeşitliliği; demir, mangan ve bakır gibi iz elementlerin varlığına bağlıdır. Antik dönemlerden itibaren taşlaşmış ağaç, dayanıklılığı ve estetik görünümü nedeniyle süs eşyalarında, tılsımlarda ve dekoratif objelerde kullanılmıştır. Kuyumculuk sanatında ise cilalanmış plakalar veya boncuklar halinde işlenerek kolye, yüzük ve broş gibi takılara dönüştürülmüştür. Renkli desenleri ve özgün dokusu, her bir parçayı eşsiz kılmaktadır. Gemolojik açıdan taşlaşmış ağaç, Mohs sertliği 6,5–7 arasında olduğundan diğer organik kökenli materyallere kıyasla oldukça dayanıklıdır. Bu özelliği, hem mücevher yapımında uzun ömürlü kullanım sağlar hem de koleksiyon değerini artırır. Dünyada özellikle ABD (Arizona'daki "Petrified Forest"), Madagaskar ve Endonezya taşlaşmış ağaç açısından zengin bölgeler olarak bilinmektedir. Türkiye'de de Kars, Erzurum ve Ankara çevresinde taşlaşmış ağaç örneklerine rastlanmaktadır [32-34].

SONUÇ

Organik kökenli mücevher taşları, tarih boyunca yalnızca estetik nitelikleriyle değil, aynı zamanda kültürel, toplumsal ve sembolik işlevleriyle de kuyumculuk sanatında önemli bir yer edinmiştir. Kehribar, inci, mercan, sedef, kaplumbağa kabuğu, oltu taşı, fildişi ve taşlaşmış ağaç gibi örnekler, farklı coğrafyalarda ve dönemlerde hem teknik ustalığın hem de sanatsal yaratıcılığın bir göstergesi olmuştur. Günümüzde ise bu taşların bir kısmı, özellikle mercan, fildişi ve kaplumbağa kabuğu gibi türler, biyolojik çeşitliliğin korunması ve etik ticaret ilkeleri çerçevesinde ciddi kısıtlamalara tabi tutulmaktadır. Dolayısıyla organik kökenli mücevher taşlarının geleneksel kuyumculuktaki kullanımı, geçmişten günümüze uzanan kültürel bir sürekliliğin göstergesi olmakla birlikte, aynı zamanda sürdürülebilirlik ve çevresel sorumluluk bağlamında yeniden değerlendirilmesi gereken bir konudur. Bu açıdan, geleneksel el sanatlarının korunması ve gelecek kuşaklara aktarılmasında, etik ve çevreye duyarlı üretim anlayışıyla bütünleşen yaklaşımlar büyük önem taşımaktadır

KAYNAKLAR

[1] Beck, C. W., & Shennan, S. J. (1991). Amber in prehistoric Britain (Oxbow Monographs in Archaeology, Vol. 8). Oxford, Oxbow Books.
[2] Ogden, J. (1982). Jewellery of the ancient world. New York, Rizzoli.
[3] Strack, E. (2006). Pearls. Rühle-Diebener-Verlag.
[4] Tescione, G. (1973). The Italians and their coral fishing. Naples, Fausto Fiorentino.

[5] Kerametli, C. (1961). Osmanlı devri ağaç işleri, tahta oyma, sedef, bağ ve fildişi kakmalar. Türk Etnografya Dergisi, 55, 5–13.
[6] Hartwig, S. (2019, August 16). Organic gems part VI: Coral. Jeweller Magazine. Retrieved from https://www.jewellermagazine.com/Article/8474/Organic-Gems-Part-VI-Coral
[7] Poinar, G. O. (1992). Life in amber. Stanford, Stanford University Press.
[8] Hughes, R. W., Manorotkul, W., & Hughes, E. B. (2017). Ruby & sapphire: A gemologist's guide. Bangkok, Lotus Publishing.
[9] CITES. (2023). Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora: Appendices I, II and III. Geneva, UNEP.
[10] Bruckner, A. W. (2009). Rate and extent of decline in Corallium (pink and red coral) populations: Existing data meet the requirements for a CITES Appendix II listing. Marine Ecology Progress Series, 397, 319–332.
[11] Langenheim, J. H. (2003). Plant resins: Chemistry, evolution, ecology, and ethnobotany. Portland, Timber Press.
[12] Kunz, G. F., & Stevenson, C. H. (1908). The book of the pearl. New York, The Century Co.
[13] Tsounis, G., Rossi, S., Grigg, R., Santangelo, G., Bramanti, L., & Gili, J.-M. (2010). The exploitation and conservation of precious corals. Oceanography and Marine Biology: An Annual Review, 48, 161–212.
[14] CITES. (2023). Appendices I, II and III (Precious corals). Geneva, UNEP.
[15] Smith, C. P., McClure, S. F., Eaton-Magaña, S., & Kondo, D. M. (2007). Pink-to-red coral: A guide to determining origin of color. Gems & Gemology, 43(1), 4–15.
[16] Wikipedia. (2025, September 5). Precious coral. In Wikipedia. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Precious_coral
[17] T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t.y.). Sedef kakma sanatı. Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı.
[18] Wikipedia. (2025, September 5). Tortoiseshell. In Wikipedia. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Tortoiseshell
[19] Nahill, B., von Weller, P. & Barrios-Garrido, H. (2020). The global tortoiseshell trade. Seaturtle.
[20] Trusheim, L. (2011). Balancing ethics and restoration in the conservation treatment of an 18th-century sewing box with tortoiseshell veneer. AIC Objects Specialty Group Postprints, 18, 85–94.
[21] Braun, T. J. (2002). A new material for producing faux tortoise shell fills. Wooden Artifacts Group Postprints, American Institute for Conservation, 10, 73–81.
[22] Groombridge, B., & Luxmoore, R. (1989). The green turtle and hawksbill (Reptilia: Cheloniidae): World status, exploitation and trade. Lausanne, CITES Secretariat.
[23] CITES. (2023). Appendices I, II and III (Hawksbill turtles). Geneva, UNEP.
[24] Kazancı, N., & Gürbüz, A. (2014). Jeolojik miras nitelikli Türkiye doğal taşları. Türkiye Jeoloji Bülteni, 57(1), 19–44. doi:10.25288/tjb.298752
[25] T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t.y.). Oltu taşı işlemeciliği. Erzurum Kültür Portalı.
[26] Wikipedia. (2024, September 10). Oltu stone. In Wikipedia. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Oltu_stone
[27] Doğanay, H. (1997). Fitolojik kökenli bir fosil: Oltu taşı. Doğu Coğrafya Dergisi, 3(2), 25–32.
[28] Alparslan, E. (2010). Oltu taşı, altın ve gümüş kullanılarak üretilen kol düğmesi ve kravat iğnesi örneklerinin incelenmesi. Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks, 2(2), 179–189.
[29] Penniman, T. K. (1952). Pictures of ivory and other animal teeth, bone and antler. Oxford, Pitt Rivers Museum.
[30] Stiles, D. (2004). The ivory trade and elephant conservation. Environmental Conservation, 31(4), 309–321. doi:10.1017/S0376892904001613
[31] CITES. (2023). Appendices I, II and III (Ivory trade regulations). Geneva, UNEP.
[32] Mustoe, G. E. (2008). Mineralogy and geochemistry of late Eocene silicified wood from Florissant Fossil Beds National Monument, Colorado. In H. W. Meyer & D. M. Smith (Eds.), Paleontology of the Upper Eocene Florissant Formation, Colorado (GSA Special Paper 435, pp. 127–140). Boulder, CO, Geological Society of America.
[33] Mustoe, G. E. (2018). Mineralogy of non-silicified fossil wood. Geosciences, 8(3), 85.
[34] Wikipedia. (2025, September 5). Petrified wood. In Wikipedia. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Petrified_wood

ÇARPANA DOKUMA USTASI GÜLENDAM POLAT

TABLET WEAVING MASTER GÜLENDAM POLAT

Sultan SÖKMEN*

ABSTRACT

Tablet weaving is a traditional technique used throughout history, particularly in Central Asia, to produce ribbons used by people to secure their tents or carry their children on their backs. Today, this technique is being reinterpreted for its aesthetic and functional aspects and is being kept alive by integrating it with contemporary production practices. Gülendam Polat, a Tablet Weaving Artist at the Ministry of Culture and Tourism's Department of Traditional Handicrafts, who produces and trains students in tablet weaving, performs the weaving process using traditional methods. Polat doesn't limit the Tablet weaving technique to traditional ribbon production; she also adapts it to a variety of functional and decorative items, including guitar straps, card holders, slippers, hats, and camera straps. This traditional handicraft, which was on the verge of extinction, is regaining visibility through Polat's efforts and has the potential to be passed on to future generations. This study will utilize the methods and techniques of scanning, observation, and oral interviews. The purpose of this research is to examine the life of Gülendam Polat, an artist at the Ministry of Culture, her activities in tablet weaving, and her work.

Keywords: Tablet, Weaving, Weft, Warp, Gülendam Polat.

GİRİŞ

Dokumacılık, çözgü ve atkı ipliklerinin belirli düzenlerde kesiştirilmesiyle yüzey oluşturulan tekstil üretim yöntemlerinden biridir. İpliklerin sistemli biçimde üstten ve alttan geçirilmesiyle dokuma yüzeyi oluşturulmaktadır.

El dokuması ürünler, kullanılan tekniğe ve araca göre gruplandırılmaktadır; bunlar kirkitli dokuma, mekikli dokuma ve çarpana dokumadır (Onuk vd., 1998: 9). Çarpana dokuma, adını kullanılan “çarpana” adlı araçtan almaktadır (Tulay, 2017: 146). Çarpana, 5x5–7x7 cm ölçülerinde, 1–3 mm kalınlığında ve genellikle kare biçiminde hazırlanan; sert deri, fildişi, karton veya iskambil kâğıdı gibi farklı malzemelerden yapılabilen levhalardır. Karenin dört köşesinde açılmış deliklerden, seçilen desenleme ve dokuma yöntemine göre çözgü iplikleri geçirilir (Atlıhan, 2020:190). Dokumada ağızlık kart yüksekliği kadardır. (Uzunöz, 2020: 314). Kartlarla gerçekleştirilen bu çözgü yüzlü dokumalar “çarpana dokuma” ya da “kartlı kolan dokuma” olarak adlandırılmaktadır (Kahvecioğlu, 2007: 731). Günümüzde ise bant, kuşak, kemer ya da bağ gibi kullanım alanlarına göre farklı isimlerle anılmaktadır (Atlıhan, 2017:35). Anadolu’daki bazı araştırmacılar kolan dokuma ile çarpana dokumayı aynı teknik gibi aktarsa da, aslında birbirine benzeyen ürünler üretmelerine rağmen yapım yöntemleri farklıdır. (Deniz, 2000:89). Çarpana dokumalar geçmişte, çuvalların kenarlarını sağlamlaştırmak, eşyaları taşımak için bağ olarak, çocukları sırtında taşırken düşmelerini engellemek ya da giyimde kuşak olarak değerlendirmek için kullanılmıştır (Onuk vd., 2005: 25). Oldukça eski bir geçmişe sahip olan bu teknik, M.Ö. 7. yüzyıla ait örneklerle belgelenmiştir (Ergür, 2002: 45). Antik Mısır’da da rağbet gören çarpana dokuma, farklı kalitelerde kumaşların yanı sıra kurdele üretiminde de kullanılmıştır. Bu amaçla dört veya altı köşeli plakaların bulunduğu özel tezgâhlardan yararlanılmış; köşelerde açılan deliklerden çözgüler geçirilmiş, ağızlık da plakaların çevrilmesiyle değişmiştir (Yağan, 1978: 21). Günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi’nde korunan Kuran ciltleri, kuşaklar, kılıç askıları ve dizginler, çarpana tekniğinin en gelişmiş örneklerini yansıtmaktadır (Kosswing, 1970: 83). Günümüzde çarpana dokumalar, hem estetik hem de işlevsel özellikleriyle yeniden ele alınmakta; çağdaş üretim anlayışlarıyla bütünleşerek varlığını sürdürmektedir. üretim yapan ve öğrenci yetiştiren Gülendam Polat, Kültür ve

* Dr. Öğretim Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Afyonkarahisar

Turizm Bakanlığı tarafından Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı olmaya hak kazanmıştır.

Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı: Somut olmayan kültürel mirasın belirli unsurlarının geleneksel yöntemlerle öğrenilerek yaşatılması, icra edilmesi ve yorumlanması için gerekli bilgi ve becerilere sahip olan ve bunların aktarımını sağlayan kişileri ifade etmektedir (URL 1). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yaşayan Miras ve Kültürel Etkinlikler Genel Müdürlüğü, sanat veya zanaat icra eden ve ilgili kurullarca uygun görülen kişileri Halk Kültürü Bilgi ve Belge Merkezi'ne "Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı" olarak kaydetmekte ve bu kişilere "Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı Kartı" vermektedir (URL 2). Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı Gülendam Polat, çarpana dokuma alanında geleneksel yöntemleri yaşatarak dokuma çalışmalarını devam ettirmektedir.

1. YÖNTEM

Araştırmanın evreni Anadolu'da geleneksel sanatlarımızdan olan çarpana dokuma üzerine çalışma yapan ustalar; örneklemi ise çarpana dokuma ustası Gülendam Polat ve bu alanda yapmış olduğu çalışmalardır. Bu çalışmada alan araştırması yöntemlerinde sözlü görüşme ve gözlem teknikleri kullanılmıştır. Araştırmada veriler çarpana dokuma ustası Gülendam Polat ile sözlü görüşme yapılarak ve gözlem tekniği ile elde edilmiştir. Çarpana dokuma sanatı alanındaki ulaşılabilen kaynaklar taranmıştır. Bu araştırmanın amacı, Gülendam Polat'ın hayatını, çarpana dokumacılığındaki faaliyetlerini ve eserlerini incelemektir.

2. GÜLENDAM POLAT

Gülendam Polat 20.09.1973 Sivas'ın Kangal ilçesinde doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Sivas'ta tamamlamıştır. 1994 yılında, Erciyes Üniversitesi Kayseri Meslek Yüksekokulu Büro Yönetimi ve Sekreterlik bölümünden mezun olmuştur. 2024 yılında, Cumhuriyet Üniversitesi Sivas Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Geleneksel El Sanatları bölümünden mezun olmuştur. Kültür ve Turizm Bakanlığının hazırlamış olduğu festivallere davet edilmekte, çarpana dokumasını tanıtıp gelecek kuşaklara aktarmak için çalışmaktadır. Halen Tarım Orman Bakanlığı'na bağlı Sivas El Sanatları Eğitim Merkezi Müdürlüğünde çarpana dokuma alanında usta öğretici olarak görev yapmaktadır. 2022 yılında çarpana dokuma alanında "Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı" ünvanı almıştır (KK-1).

Fotoğraf 1. Gülendam Polat (Gülendam Polat Arşivi, 2025).
Fotoğraf 2. Uluslararası Sivas Enleri El Sanatları Ödülü (Gülendam Polat Arşivi, 2025).

Sergiler

"Kartların Çarpanı Dokumaya Yolculuğu Sergisi" Kişisel Sergi, Sivas Sanayi Mektebi Müzesi 18 - 24 Mayıs 2022

"Çarpana Dokuma", Kişisel Sergi, Halk Eğitim Merkezi Hayat Boyu Öğrenme Haftası Etkinlikleri, Yıl Sonu Sergisi, 1 Haziran 2022

"Destek Olalım": Uluslararası Çevrimiçi Karma Sergisi, 10- 30 Nisan 2023

Ödüller

Sivas Çarpana Dokuma Sanatçısı Uluslararası Sivas Enleri El Sanatları Ödülü Kültür Elçisi, Sivas Bileşenleri Konseyi, 16 Temmuz 2022 (Fotağraf 2)

Festivaller

Altın eller 2 Sivas'ta Buluşuyor Festivali, Sivas, 16 -21 Ağustos 2022
Altın Eller 3 Sivas'ta Buluşuyor Festivali, Sivas, 16- 21 Ağustos 2023
Yaşayan Miras Festivali, Sivas, 11-13 Nisan 2025
Yaşayan Miras Festivali, Afyonkarahisar, 16- 18 Mayıs 2025
Yaşayan Miras Festivali, Erzincan, 15 -17 Ağustos 2025

Atölye Çalışmaları

Çarpana Dokuma Workshop Etkinliği, Sivas Arkeoloji Müzesi Uluslararası Müzeler Günü Etkinlikleri 18 Mayıs 2024

Çarpana Dokuma Workshop Etkinliği, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Ilkokulu, 19 Haziran 2025 (KK-1).

3. ÇARPANA DOKUMA TEKNiĞi

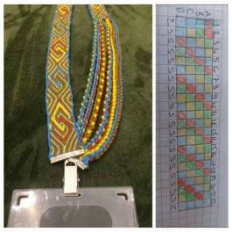
Çarpana dokumalar çözgü yüzlü dokumalardır. Çarpanalar (Dörtgen, sekizgen vs) hazırlanır. Desen şablonu oluşturulur. Çarpana levhalarının üzerine saat yönünde A B C D diye harflendirilir ve çarpanalar numaralandır. Çarpana sayısı dokumanın enini belirler. Desen şablonuna iplik geçirme yönleri yazılır (öden arkaya (Z), arkadan öne (S). Şablona göre iplik renkleri sayılarak dokumanın boyu belirlenip ipler o uzunlukta kesilir. 1. Karttan başlayarak şemaya göre iplerin yönlerine ve renklerine göre (Z ya da S) kartlara ipler takılır. Kartların her birine ipler takılır ve düğüm atılır, bu işlemden sonra A D üstte olacak şekilde kartlar ayarlanır. Topluca düğüm atılır. Çözgü iplikleri taranır. Kartların olduğu taraf belimize kemerle sabitlenir. Diğer taraf başka bir yere sabitlenir. Iplerin aynı gerginlikte olması sağlandıktan sonar atkı ipi mekiğe sarılarak hazırlanır. Hangi dokuma tekniği kullanılacaksa (ileri geri, çoklu çevirme, çift yön dokuma, konum değiştirme, sumak dokuma) ona gore çarpanalar döndürülerek ağızlık açılır ve aradan atkı atılır, dokumaya devam edilir. Dokuma tamamlandıktan sonra uç kısımları, geleneksel elde düğüm tekniği örgüsü örülerek bitirilir (Fotoğraf 4). Ne amaçla kullanılacaksa yapılan çarpana dokuma ürün haline getirilir (KK-1).

Fotoğraf 3. Gülendam Polat geleneksel yöntemle çarpana dokuma yaparken (Gülendam Polat Arşivi, 2025).

Fotoğraf 4. Uç kısımları geleneksel elde düğüm tekniği ile örülmüş çarpana dokuma örneği (Gülendam Polat Arşivi, 2025).

Fotoğraf 5. Gülendam Polat'ın yapmış olduğu 22 kartlık çarpana dokuma örneği, desen şeması, Dokuma Tekniği: 4 ileri 4 geri (Gülendam Polat Arşivi, 2025).

Fotoğraf 6. Gülendam Polatın yapmış olduğu 36 kartlık Çarpana Dokuma Örneği, Desen Şeması, Dokuma Tekniği: 6 ileri 8 geri 8 ileri (Gülendam Polat Arşivi, 2025).



Fotoğraf 7. Gülendam Polatın yapmış olduğu 22 kartlık çarpana dokuma örneği, desen şeması, Dokuma Tekniği: Tablo 1 (Gülendam Polat Arşivi, 2025).

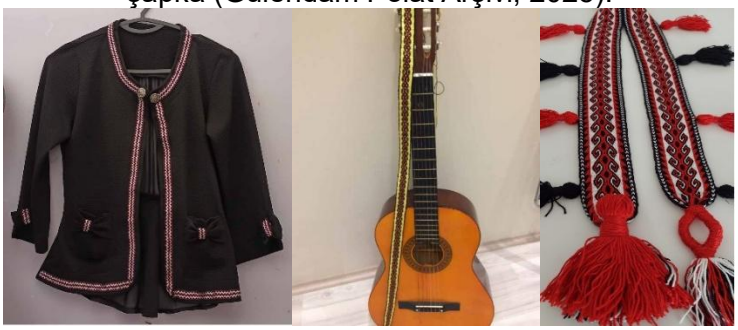
	İLERİ	GERİ
34	1.22	
33	1.11.22	12.21
32	1.11.22	12.21
31	1.11.22	12.21
30	1.10.12.22	11.13.21
29	1.9.11.13.22	10.12.14.21
28	1.8.10.11.14.22	9.12.13.15.21
27	1.7.9.11.15.22	8.12.14.16.21
26	1.6.9.11.16.22	7.12.15.17.21
25	1.5.7.11.17.22	6.12.16.18.21
24	14..6.11.18.22	5.12.17.19.21
23	1.3.5.11.19.22	4.12.18.20.21
22	1.4.9.10.12.20.22	2.3.5.8.11.13.19
21	1.5.9.11.13.19.22	2.4.6.8.10.12.14.18
20	1.6.10.11.14.19.20.22	2.5.7.9.12.13.15.18.21
19	1.7.11.15.21.22	2.6.8.10.12.14.16.20
18	1.2.8.11.16.22	3.7.9.10.12.15.17.21
17	1.3.4.9.12.13.17.22	2.5.8.10.11.14.16.18.21
16	1.4.10.12.14.18.22	5.9.11.13.15.17.19.21
15	1.3.11.13.14.19.22	4.10.12.18.20.21
14	1.4.12.18.20.22	2.3.5.11.19
13	1.5.12.17.19.22	2.4.6.11.18
12	1.6.12.16.18.22	2.5.7.11.17
11	1.7.12.15.17.22	2.6.8.11.16
10	1.8.12.14.16.22	2.7.9.11.15
9	1.9.12.15.22	2.8.11.14
8	1.10.12.14.22	2.9.11.13
7	1.11.13.22	2.10.12
6	1.12.22	2.11
5	1.12.22	2.11
4	1.12.22	2.11
3	1.22	
2	1.22	
1	1.22	

Tablo 1. Fotoğraf 7' de 22 kartlık ve 34 aşamada ileri geri tekniği (Gülendam Polat Arşivi, 2025).

4. GÜLENDAM POLAT'IN YAPMIŞ OLDUĞU ÇARPANA DOKUMA ÖRNEKLERİ

Gülendam Polat, çarpana dokumalarında eski kullanım alanlarına ilaveten modern çağın estetiğine uygun yeni kullanım alanları ilave etmektedir. Gitar askısından kartvizitliğe, terlik ve takılardan şapka ve at başlığına kadar uzanan geniş bir yelpazede, hem işlevsel hem de dekoratif ürünlere dönüştürmektedir. Sanatçı, çalışmalarında koçboynuzu, elibelinde ve suyolu gibi birçok geleneksel motifi tercih ederek, Türk kültürünün köklü sembollerini günümüze taşımakta ve kültürel mirasla güçlü bir bağ kurmaktadır (KK-1).

Fotoğraf 8. Çarpana dokuma terlik (Gülendam Polat Arşivi, 2025). Fotoğraf 9. Çarpana dokuma kolye ve bileklik (Gülendam Polat Arşivi, 2025). Fotoğraf 10. Çarpana dokuma şapka (Gülendam Polat Arşivi, 2025).



Fotoğraf 11. Çarpana dokuma ile tasarlanmış ceket (Gülendam Polat Arşivi, 2025). Fotoğraf 12. Çarpana dokuma gitar askısı (Gülendam Polat Arşivi, 2025). **Fotoğraf 13.** Çarpana dokuma at başlığı (Gülendam Polat Arşivi, 2025).

SONUÇ

Çarpana dokuma, tarihsel kökleri Orta Asya'ya uzanan, hem işlevsel hem de estetik açıdan zengin, elde dokuma özelliğini kaybetmeyen bir geleneksel dokumadır. Günümüzde bu sanat, modern üretim pratikleriyle birleşerek yeniden hayat bulmakta ve geniş bir kullanım alanına yayılmaktadır. Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı Gülendam Polat'ın çalışmaları, bu geleneğin korunmasında ve gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. El emeğiyle hazırlanan ürünlerin hem Türkiye'nin farklı bölgelerinde hem de yurt dışında ilgi görmesi, çarpana dokumanın kültürel değerinin ve sürdürülebilirliğinin kanıtıdır. Çarpana dokuma atölyelerinin sayısı artırılarak daha fazla öğrencinin bu sanatı öğrenmesi sağlanabilir. Yurt içi ve yurt dışında sergiler, fuarlar ve atölye çalışmaları düzenlenerek çarpana dokuma tanıtımı yapılabilir. Üniversiteler ve meslek yüksekokullarında çarpana dokuma tekniklerinin ders programlarına dahil edilmesi, akademik alanda kalıcılığını güçlendirebilir. Dijital platformlar ve e-ticaretin daha etkin kullanılmasıyla ürünlerin daha geniş kitlelere ulaşması sağlanabilir. Kültür politikaları kapsamında, somut olmayan miras taşıyıcılarına yönelik destek programlarının artırılması ve sanatçıların desteklenmesi önerilmektedir.

KAYNAKLAR

Atlıhan, Ş. (2017). "Anadolu ve Topkapı Sarayı'ndan Çarpana Dokumalar", Marmara Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

Atlıhan, Ş. (2020). “Çarpana Dokumaların Sanatsal Özellikleri”. Folklor Akademi Dergisi. Cilt:3, Sayı: 4, 190 – 201.
Bekir Deniz, (2000).“Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları”, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Bakanlığı Yayını, s. 89.
Ergür, A. (2002) Tekstil Terimleri Sözlüğü, Boğaziçi Yayınevi, İstanbul.
Taciser Onuk vd. (1998). İçel El Sanatları, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
Kahvecioğlu, H. (2007).“Türkiye’de Kolan Dokumacılığı Güzelpınar Köyü (Denizli) Örneği”, Icanas 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara, s. 729-748.
Kosswing, L. (1970). Türk Etnografya Dergisi, Çarpanacılık ve Istanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan Çarpana Dokumaları, S.83, Türk Tarih Kurumu Basimevi, Ankara.
Onuk, T, Akpinarli, H .F., Ortaç, H.S., Ayda, D., Küçükkömürler, S., Köklü, H. (2005). "Ankara ili El Sanatları ve Beslenme Kültürü", AKDveTYK., Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
Tulay, A. S. (2017). Afyonkarahisar Kültür Sözlüğü, Afyonkarahisar Belediyesi Kültür Ve Sosyal Işler Müdürlüğü Kültür Yayınları, Yayın No: 47.
Uzunöz,S.Y. (2020). Tekstil Sanatlarında Çarpana Dokuma Tekniğinin Kullanımı, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2020, Cilt: 13, Sayı: 29, 308-328
URL 1. https://teftis.ktb.gov.tr/Eklenti/128204,dosyadetaygosterservletpdf.pdf?0 Erişim tarihi: 01.09.2025.
URL 2. https://yakegm.ktb.gov.tr/TR-93482/somut-olmayan-kulturel-miras-tasiyicisi-karti.html, Erişim tarihi: 01.09.2025.
Kaynak Kişiler KK-1: Gülendam Polat, 1973 Doğumlu, Çarpana Dokuma Ustası, Sivas (Görüşme: 15.08.2025- 05.09.2025).

QOBUSTANDA YENİ TEXNOLOGİYALARIN TƏTBİQİ VƏ ONLARIN KÜLTÜR TURİZMƏ TƏSİRİ

APPLICATION OF NEW TECHNOLOGIES IN GOBUSTAN and THEIR IMPACT ON CULTURAL TOURİSM

Aynur ƏLƏKBƏROVA*

ABSTRACT

In the modern era, the role of technologies in the development of cultural tourism is indispensable. Museums presenting information about ancient civilizations are not only satisfied with preserving the past, but also try to attract the attention of visitors with innovative presentation tools. In this regard, the Gobustan National Historical and Artistic Reserve is one of the rare places where the cultural heritage of Azerbaijan is presented with modern technologies. The digital and interactive technologies applied in the museum are considered a significant turning point in terms of both culture and tourism. The technologies applied in the Gobustan Museum in recent years cover several main areas: touch screens and interactive panels - which allow visitors to get information about rock paintings and ancient human life. 3D binocular viewing systems - a panoramic view of the reserve can be viewed with 3D viewing devices installed in the museum's "Gobustan Rock Art and Cultural Landscape" hall. Visitors return to ancient times through monitors that provide a visual journey to the Anazagha cave with the help of virtual reality (VR) and digital modeling. Innovative ticketing system (i-ticketing) - etc. Through the online ticket system, tourists can make reservations in advance and carry out the entry process more conveniently. When talking about the impact of new technologies on cultural tourism, the application of these technologies in the Gobustan Museum and its contributions to cultural tourism are particularly noteworthy. This approach also has a significant impact on the preservation and digital archiving of cultural heritage. Thus, through technology, rock paintings and archaeological artifacts are systematized and archived in digital format. This creates conditions for their long-term preservation and transmission to future generations.

Thus, the innovative technologies applied in the exhibition halls of the Gobustan Museum prove that museum tourism has entered a new stage. Here, thanks to the educational, interactive and visual presentation format, historical and scientific knowledge is conveyed to visitors (local and foreign citizens) in a different way. This approach also plays an important role in the introduction and promotion of Azerbaijan's cultural heritage. Such technological innovations not only add aesthetic and functional value to museum tourism, but also play an educational role and encourage visitors to have a deeper contact with history.

Keywords: Gobustan, cultural tourism, museum, new technologies, cultural heritage

GİRİŞ

Müasir dövrdə qloballaşma və texnoloji inqilab kültür miras obyektlərinin idarə olunmasında və turizm sahəsində yeni yanaşmaların tətbiqini zəruri etmişdir. Azərbaycan qədim tarixi, kültür irsi ilə zəngin ölkə olaraq kültür turizmin inkişafına xüsusi önəm verir. Bu baxımdan ölkəni dünya miqyasında tanıdan Qobustan Dövlət Tarixi- Bədii Qoruğu Azərbaycanda açıq səma altında muzey statusunda fəaliyyət göstərən və ölkənin mədəni irsinin təbliğində əsas mədəni turizm məkanlarından biri sayılır. “Onun abidələri mezolit dövründə orta əsrlərədək böyük tarixi dövrü əhatə edir” (**whc.unesco.org**). Buradakı muzey innovativ texnologiyaların tətbiqi baxımından da nümunəvi rol oynayır. Qoruğun muzeyində tətbiq edilən rəqəmsal texnologiyalar yalnız turizm potensialını gücləndirmir, həm də kültür mirasın qorunmasına xidmət edir. “Qobustan Dövlət Tarixi-Bədii Qoruğu (“Qobustan Qaya Sənəti Mədəni Landşaftı”) 2006-ci ildə milli status alıb, 23 iyun - 2 iyul 2007-ci il tarixində

* Azərbaycan, Bakı, AMEA Memarlıq və İncəsənət institutu, “Kulturologiya və İncəsənətin Nəzəriyyəsi” Şöbəsinin Elmi İşçisi

Yeni Zelandiyanın Kraystçorç şəhərində keçirilən UNESCO-nun Ümumdünya Mədəni İrs Komitəsinin 31-ci Sessiyası çərçivəsində Ümumdünya Maddi-Mədəni İrs Siyahısına daxil edilmişdir" (unesco.preslib.az).

Əcdadlarımızın həyat tərzini əks etdirən, minilliklərin izini daşıyan petroqlifləri və qayaüstü təsvirləri ilə Qobustan yalnız elmi və arxeoloji tədqiqatlar üçün deyil, həm də beynəlxalq və yerli kültür turizmin inkişafı üçün xüsusi önəm kəsb edir. Qobustan təkcə Azərbaycanın deyil, bütün bəşəriyyətin keçmişinə açılan bir pəncərədir. "Qayaüstü qayıq rəsmlərinin tədqiqatçısı, görkəmli Norveçli tətqiqatçı- səyyahı Tur Heyerdal Qobustanda olarkən bu rəsmlərə yüksək tarixi qiymət vermişdir" (Qobustan reserve; unesco.preslib.az).

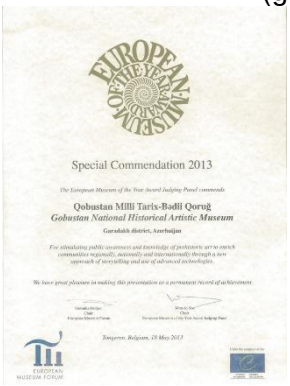
Azərbaycanın müstəqillik illərində muzey işi sahəsində aparılan islahatlar nəticəsində bir sıra müasir texnoloji avadanlıqlar tətbiq edilmiş, muzeylərin ekspozisiya formatı qlobal trendlərə uyğunlaşdırılmışdır. Bu baxımdan Qobustan Milli Tarixi-Bədii Qoruğunun muzey kompleksi ölkədə müasir texnologiyaların tətbiq olunduğu aparıcı kültür - turizm məkanlarından biri hesab olunur. Müasir dövrdə muzey turizminin inkişafında yeni texnologiyaların rolu əhəmiyyətli dərəcədə artmaqdadır. Ənənəvi muzey ekspozisiyalarını rəqəmsal formatla birləşdirən yanaşmalar ziyarətçilərə həm maarifləndirici, həm də interaktiv təcrübə təqdim edir. Xüsusilə açıq səma altında fəaliyyət göstərən muzeylərdə bu texnologiyalar ətraf mühitlə harmoniyada qurulan təqdimat formatları ilə ziyarətçilərin tarix və kültürlə daha yaxından tanış olmasına imkan verir. Bu baxımdan Qobustan Milli Tarixi-Bədii Qoruğunun muzeyi mühüm nümunələrdən biri hesab olunur.

Texnologiyaların mədəni turizmə təsiri ;

Yeni texnologiyaların tətbiqi Qobustanda kültür turizmin inkişafına bir sıra müsbət təsirlər göstərmişdir:

1. Turist axınının artması – innovativ təqdimatlar Qobustanı həm yerli, həm də xarici turistlər üçün daha maraqlı etmişdir.
2. Maarifləndirmə funksiyası – tarixi kültür miras daha anlaşıqlı və vizual şəkildə təqdim olunur.
3. Kültür mirasın qorunması – rəqəmsal texnologiyalar fiziki eksponatlarla birbaşa təmasın qarşısını alaraq onların uzunömürlülüyünü təmin edir.
4. Qlobal tanıtım – yeni texnologiyalar Qobustanın beynəlxalq turizm bazarında tanınmasına şərait yaradır.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyevin müvafiq sərəncamına əsasən Qobustan Milli Tarixi-Bədii Qoruğunun muzeyi 2011 - ci ildə tamamilə yenidən qurularaq istifadəyə verilmiş, Azərbaycanın ən müasir və texnoloji baxımdan inkişaf etmiş muzeylərindən biridir. Bu muzey Qobustan qayaüstü təsvirlərinin qorunduğu və UNESCO - nun Dünya Mədəni İrs Siyahısına daxil edilmiş ərazi olan Qobustan Milli Qoruğunun ərazisində yerləşir. "2013- cü ildə qoruğa UNESKO tərəfindən çox az sayda tarixi ərazilərə şamil edilmiş "Gücləndirilmiş mühafizə" statusu verilib (gobustan-rockart.az:).



Qobustan Milli Tarix-Bədii Qoruğuna 2013 - cü ildə Avropa İlin Muzeyi Mükafatında (European Museum of the Year Award) verilmiş "Special Commendation" sertifikatıdır.

Bunlarla yanaşı "Qobustan qayaüstü rəsmləri 2019-cu ildə İSESKO-nun İslam İrsi Siyahısına daxil edilib" [Nəzirov, 2022].

Qobustan Milli Tarixi-Bədii Qoruğunun muzeyinin ümumi strukturu: Muzey binası 2 mərtəbədən ibarətdir. Hər mərtəbədə 6 ekspozisiya otağı fəaliyyət göstərir -ümumilikdə var. Yeni texnologiyalarla (rəqəmsal sərgilər, 3D turlar, elektron bələdçi, senron ekranlı elektron manitorlar, digər müasir təqdimat üsulları və s.) təchiz olunmuş muzeyin birinci mərtəbəsindəki zallar aşağıdakı əsas mövzulara həsr olunmuşdur.

1. Vestibül
2. Qobustan : UNESKO – nun Ümumdünya mədəni irsi
3. Qobustanın təbii mühiti
4. Qobustanda arxeoloji kəşf
5. Zamanda səyahət
6. Qədim dövr insanların həyatı

Qobustan muzeyinin birinci mərtəbəsində yerləşən giriş ekspozisiya otağında yəni vestibül zalında ziyarətçilər üçün interaktiv elektron monitor vasitəsilə (sensor ekrandan)Azərbaycan və ingilis dillərində muzey binasının ekspozisiya zallarının planı (muzeyin mərtəbəli planı) və onların məzmunu haqqında ətraflı məlumat təqdim olunur. Muzeydə tətbiq olunan yeni texnologiyalar sırasında ('i-ticket' sistemi 2015 - ci ildən mövcud olmuşdur, lakin bu muzeydə 2025 - ci ildən tətbiq olunub) artıq 2025 - ci ildən etibarən 'i-ticket' sistemi də fəaliyyət göstərir ki, bu sistem vasitəsilə ziyarətçilər Qobustan muzeyinə gəlmədən öncə onlayn platforma üzərindən biletlərini əldə edə bilirlər. Muzeyə daxil olarkən həmin bilet üzərindəki QR (kuar) kod xüsusi aparat vasitəsilə skan edilir və nəticədə yerli və xarici ziyarətçilər rahat şəkildə muzeyin daxilinə və ekspozisiya zallarına keçid əldə edir.

Bundan başqa - canlı bələdçidən (və ya canlı bələdçi olmadan) fərqli olaraq elektron və rəqəmsal bələdçi aparatından istifadə etməklə Azərbaycan, rus, ingilis, fransız, ərəb və ukrayna dillərində olan hər hansı dili seçməklə elektron aparatda Qobustan muzeyi, həmdə Böyük daş dağının yuxarı səthi hissəsi haqqında məlumat əldə etmək mümkündür. Hər otaqda, hər zalda nömrələnmə yerləşdirilmiş və həmin nömrəyə uyğun olaraq seçim edirik - məsələn; Qobustan muzeyini və aidiyyatı olan nömrəni seçirik. Elekron bələdçi seçdiyimiz bölümü göstərməyə başlayır. İstəyə uyğun olaraq dayandırıb 2 ci ekskursiya zalına keçə bilərik.

2. Qobustan : UNESKO – nun ümumdünya mədəni irsi zalı

Növbəti zallardan biri də “Qobustan: UNESKO - nun Ümumdünya Mədəni İrsi” adlanan xüsusi sərgi zalıdır. Bu zalda qlobus üzərində muzeydə tətbiq olunmuş yeni texnologiyalardan biri olan sensor ekranlar vasitəsilə UNESKO-nun Dünya Mədəni İrsi Siyahısına daxil edilən, 9 müxtəlif ölkələrdə yerləşən qaya üstü təsvir mərkəzləri haqqında məlumat əldə etmək olar.

Bu mərkəzlərə daxildir :

1.Azərbaycan (Qobustan),
2.Əlcəzair (Tassili-n-Accer),
3.Fransa (Vezer),
4.İspaniya (Altamira)
5.Avstraliya (Kakadu),
6.Amerika (C.Amerikada, Argentinada) Las Manos mağarası,
7.Nambiya - Tvifelfonteyn
8. Hindistan – Bimbetka
9. Amerika Birləşmiş Ştatları – Nyuspeyper Rok

Rəqəmsal aparat və ya sensor ekrana toxunaraq qaya üstü təsvirləri daha yaxından görüb məlumat əldə edərik.

Qlobusdan əlavə zalda nümayiş etdirilən sensor monitorlar vasitəsilə ziyarətçilər Afrika, Avropa, Asiya, Şimali və Cənubi Amerika qitələrində yerləşən və dünya miqyasında qorunan qayaüstü təsvir məkanları ilə tanış ola bilirlər. Bu məkanlar arasında Norveçin - Alta, Fransanın -Vezere vadisi, İtaliyanın -Val Camonica, Hindistanın - Bimbetka, Çilinin - Val Camarones, Avstraliyanın -Kakadu Milli Parkı, Əlcəzairin - (Afrika)Tassilin -Accerin, Portuqaliya və İspaniya (Avrasiya) Portuqalyada - Fozkoa və İspaniyada - Sieqa , Şimali Amerikada (Meksikada) Sierra de, San- Fransisko, Avstraliyada Kakadu, Karnarvon Qorc

,Verde Malinin Bandiagara səddi və digər ərazilərdə yerləşən qədim petroqlif abidələri yer alır.

Qlobusun üzərində yerləşdirilmiş sensor aparatla şəkildəki digər sensor aparat arasındakı fərq ondan ibarətdir ki, qlobusda yalnız UNESKO-nun Ümumdünya Mədəni İrs Siyahısına daxil edilmiş 9 ölkədəki qayaüstü təsvirlər nümayiş olunur, lakin zalda olan ümumi sensor aparat (Şəkil 1)isə dünya üzrə mövcud olan bütün qayaüstü təsvirlərin yerləşdiyi ölkələri əhatə edir.

Şəkil 1 . Zalda olan ümumi sensor ekranlı monitor

Avrasiya –Fransa (Vezer dərəsi), Norveç (Alta), İsveç (Tanum), Portuqalya (Foz Koa), İspaniyada (Sieqa), İspaniya (Altamira və Pireney yarımadasının Aralıq dənizi hövzəsi, İtalyada (Valkamonika), Hindistan (Bimbetka) Azərbaycan (Qobustan), Qazaxıstan (Tamqali), Monqolustan (Monqol Altayı) və.s.

Qobustanın təbii mühiti zalında müasir sensor ekran vasitəsilə biz Xəzər dənizində baş verən geoloji dəyişikliyi görə bilərik. Bir milyon il öncə Qobustan ərazisi Xəzər dənizinin suları altında olub və zaman keçdikcə dənizin suları geri çəkilmiş, bu dağlar üzə çıxmağa və insanlar bu ərazidə yerləşməyə başlayıblar. Həmin prosesi sensor ekran vasitəsilə izləmək mümkündür. Beləliklə “sensor ekranda Xəzər dənizinin necə dəyişildiyini əks etdirən videotəqdimatı müşahidə etmək, Qobustanın təbiəti, florası haqqında məlumatlar almaq mümkündür” (Nəzirov, 2022).

Qobustanda arxeoloji kəşf – Məlumdur ki, arxeololqlar hansısa eksponatları tapdıqları zaman bu nümunələr tam vəziyyət və halda üzə çıxarılmır. Yəni hər hansı əşya, qab, alətlər qırıq halında olsada, rəqəmsal aparat texnologiyası vasitəsilə isə bu nümunələrin keçmişdə hansı formada olduğun görə bilərik.

Növbəti, 5 – ci zal “Zamanda səyahət” adlanır. “İnsanlar ilk dəfə Qobustana gələnə qədər bu ərazinin iqlimi, ətraf mühiti, və mədəni inkişafı böyük dəyişiklərə şahid olub. Bu otaq həmin dəyişikliklərin miqyasını nümayiş etdirir. Qonaqlar burada dinozavrlar dövründən etibarən bugünkü Qobustanda və ümumiyyətlə, Azərbaycan tarixində baş verən ən mühüm hadisələri müşahidə edə bilir” (**gobustan-rockart.az**). Qobustan muzeyində yerləşən “Zamanda Səyahət” zalı sensor ekranın ən çox istifadə olunan zalıdır. Bu zalda 8 ədəd sensor ekran vasitəsilə müxtəlif eksponatlar və proseslər haqqında ətraflı və interaktiv məlumat əldə etmək mümkündür. Məsələn, bu ekranlardan biri dulus çarxına həsr olunub. Ziyarətçilər sensor ekran vasitəsilə qədim dövrlərdə dulus çarxlarının hansı forma və üsullarla hazırlandığını vizual şəkildə izləyə bilirlər. Burada dulusçuluğun ilkin mərhələlərində əllə formalaşdırma üsullarından tutmuş, eramızdan əvvəl IV minillikdə dulus çarxının ixtirasına qədərki inkişaf prosesi əyani şəkildə təqdim olunur. Ekranda həmçinin həmin dövrdə bu çarxlar vasitəsilə qabların necə hazırlandığına dair animasiyalar və vizual materiallar da mövcuddur.

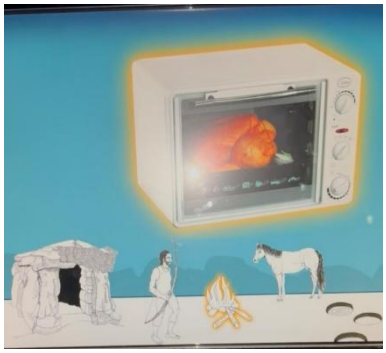
Növbəti, sensor ekran “Qobustan bu gün: Qobustan Muzeyinin ətraf ərazisinin görünüşü” adlanır. Bu bölmədə yerləşdirilmiş monitor vasitəsilə Qobustan ərazisində yerləşən palçıq vulkanlarını və xüsusilə onların püskürmə prosesi vizual şəkildə təqdim olunur. Ziyarətçilər bu texnoloji vasitə ilə palçıq vulkanlarının necə yarandığını və fəaliyyət mexanizmini əyani şəkildə müşahidə edə bilirlər.

Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan dünyada palçıq vulkalarının çoxluğuna görə tanınan ölkədir. Onların bəziləri Qobustandadır. Azərbaycan dünyada palçıq vulkan sayına görə öncül yerlərdən birini tutur.

Növbəti sensor ekranda odun necə əldə olunduğunu görə bilərik. Azərbaycan ən qədim ocaq izi 700000 il (yeddi yüz min il) əvvəl ibtidai insan tərəfindən istifadə edilmiş və qoruyub saxlanılmışdır. İlk ocaq izləri Azıx mağarasında tapılıb. Qobustanda isə 15000 il (on beş min il) bundan əvvələ aiddir. Çaxmaq daşını bir-birinə vuraraq ocağın əldə olunmasının təsviri və ya ağac qırıntılarını bir-birinə sürtərək qığılcımın yaranmasını aydın şəkildə mərhələli görmək olur. Digər sensor ekranda qədim dövrdə ibtidai insanların müxtəlif əmək alətlərinin hazırlanmasını görə bilərik. Məsələn ; ox və kamanın hazırlanması və s. Altıncı sensor ekranda “Yallı” rəqsi nümayiş etdirilir. Bildiyimiz kimi, Qobustandakı bəzi qayaüstü təsvirlərdə ibtidai petroqliflər formasında, əl-ələ tutaraq dairəvi şəkildə hərəkət edən insan fiqurları əks olunmuşdur. Bu təsvirlər tədqiqatçılar tərəfindən qədim Azərbaycan xalq rəqsi olan yallını xatırladan ayin kimi qiymətləndirilir. Alimlərin ehtimalına görə, bu cür kollektiv rəqslər ovdan əvvəl uğur arzulamaq, bir növ dini-ayini ritualların icrası məqsədilə yerinə yetirilirdi. Sensor ekranda həmçinin Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının ifasında yallı rəqsi video çarx vasitəsilə nümayiş olunur ki, bu da keçmişlə bu gün arasında mədəni bağlantı yaradır. Yeddinci sensor ekran “Ovçuluqdan təsərrüfata” adlanır. Bu bölmədə sensor ekrana toxunmaqla Azərbaycan və ingilis dilləri arasında seçim edərək məlumat əldə etmək mümkündür. Ekranda orta paleolit, üst paleolit, mezolit, neolit, eneolit və tunc dövrlərinə dair məlumatlar təqdim olunur. Bu mərhələlərdə insanların yaşayış tərzi, məişət həyatında baş verən dəyişikliklər izah olunur. Sensor ekrana toxunduqda hər bir dövrə uyğun kənd təsərrüfatının təşəkkülü, əkinçilik və maldarlığın yaranması, eləcə də həmin dövrlərdə mövcud olmuş heyvan növləri görünür və vizual məlumatlar ekrana əks olunur.

Növbəti 1- ci mərtəbənin sonuncu, 6 – cı zalı “Qədim dövr insanların həyatı dövrü” zalı adlanır. Bu zalda “daş əmək alətlərinin hazırlanması və onların funksiyaları barədə məlumatlar əks olunub. 3D ölçülü daş əşyanın nümayişi Paleolit, Mezolit və Neolit dövrlərinə aid alətlər və onların hazırlanma üsulu stenddə təqdim olunur” (Nəzirov, 2022).

Zalın ən diqqətçəkən texnoloji elementi interaktiv sensor aparatdır. Bu aparat vasitəsilə ziyarətçilər qədim dövrlə müasir dövr arasındakı həyat tərzi fərqlərini interaktiv şəkildə müqayisə edə bilirlər. Beləliklə, ziyarətçilər aşağıdakı dəyişiklikləri vizual və praktik şəkildə sensor aparata toxunaraq görə bilərlər.



- ✓ **Məskunlaşma:** Qədim insanlar mağaralarda yaşadığı halda, bu gün müasir evlərdə yaşayır.
- ✓ **Ovçuluq vasitələri:** Əvvəllər ox və kaman kimi sadə alətlərdən istifadə olunurdusa, bu gün ov üçün müasir silahlar istifadə edilir.
- ✓ **Qida hazırlığı:** Ocaqların yerini bu gün sobalar əvəz etmişdir
- ✓ **Nəqliyyat:** At və digər heyvanların yerini müasir nəqliyyat vasitələri – avtomobillər tutmuşdur.
- ✓ **Məişət əşyaları:** Su quyuları əvəzinə bu gün qab-qacaqlardan, suya baxaraq özlərin görə bilirdilərsə indi isə güzgüdən istifadə edilir.
- ✓ **Müalicə vasitələri:** Bitkilərlə müalicə və ya təbii vasitələrlə gündəlik həyat idarə olunurdusa, bu gün dərmanlar geniş yer tutur .

Bu cür texnoloji yanaşma ziyarətçilərə təkcə informasiyanı öyrətmir, həm də onu təcrübədən keçirməyə imkan verir. Beləliklə, muzey yalnız sərgi məkanı deyil, həm də canlı öyrənmə platforması rolunu oynayır. Bu texnologiyaların tətbiqi Qobustan kimi açıq səma altında yerləşən muzeylərin turizm potensialını artırmaqla yanaşı, onların maarifləndirmə funksiyasını da gücləndirir. Xüsusilə gənc nəsil üçün bu tip yeni texnologiyalar təhsilə olan marağı artırır, muzeylərə olan münasibəti dəyişir və təcrübəyə əsaslanan öyrənmə modelini təşviq edir.

Yeni texnologiyalarla (elektron bələdçi, senron manitorlar və.s.) təchiz olunmuş muzeyin (-1) cı mərtəbəsindəki zallar aşağıdakı əsas mövzulara həsr olunmuşdur.

1. Qədim dövr incəsənəti
2. Əsrlərdən gələn petroqliflər
3. Qobustanın qədim dövr rəssamları
4. Petroqliflərin mənası
5. Heyvanlar və ovçular
6. Qobustan qayaüstü incəsənəti mədəni landşaftı

Beləliklə “Azərbaycanın açıq səma altında olan Qobustan Milli Tarixi-Bədii Qoruğu kültür turizmdə rolu ölkənin kültür mirasına irsinə, turizmin, təhsilin və kültürün inkişafına, milli varlığın qorunmasına böyük təsir göstərir. Bu muzeylər ölkənin kültür mirasın qlobal səviyyədə tanıdılmasında, Azərbaycanın sanat və kültür sərvətlərinin dünya ictimaiyyətinə çatdırılmasında mühüm rol oynayır” (Алекберова, 2025).

NƏTİCƏ

Qobustan Milli Tarixi-Bədii Qoruğunun muzeyində tətbiq olunan yeni texnologiyalar – elektron bələdçi, sensor ekranlar, rəqəmsal sərgilər, 3D turlar və “i-ticket” sistemi – muzey turizminin müasir tələblərə uyğun inkişafına şərait yaradır. Bu texnologiyalar sayəsində muzey yalnız sərgi məkanı kimi deyil, həm də maarifləndirici və interaktiv öyrənmə platforması kimi çıxış edir. Qobustanın zəngin kültür irsinin innovativ təqdimatı həm yerli, həm də xarici turistlərin marağını artırmaqla yanaşı, Azərbaycanı beynəlxalq miqyasda tanıdan mühüm kültür turizm məkanına çevirir. Beləliklə, Qobustan muzeyi yeni

texnologiyalar kontekstində həm estetik, həm maarifləndirici, həm də funksional baxımdan nümunəvi muzey modeli kimi dəyərləndirilə bilər.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

Алекберова А.Ю. Азәрбайҗанда мәдәни туризмны үстерүдә ачык һавадагы музейларның роле. с. 113-119 // Фәнни Татарстан, Казань, 2025. № 1, с. 201

gobustan-rockart.az: [Electronic resource] / Gobustan Rock Art Culture Preserve. URL: https://gobustan-rockart.az/

Qobustan reserve. Heydər Əliyev Fondu, Bakı, 2002. s. 9

Nəzirov S. Ecazkar tarix yadigarımız. Qobustan dünyası. Elmi-metodiki, populyar jurnal, №2(2), 2022, s. 105

unesco.preslib.az: Qobustan Dövlət Tarixi-Bədii Qoruğu (Qobustan Qaya Sənəti Mədəni Landşaftı) [Electronic resource] / UNESCO Preslib.az. URL: https://unesco.preslib.az/az/page/UkYs26uE4T

whc.unesco.org: Gobustan Rock Art Cultural Landscape [Electronic resource] / UNESCO World Heritage Centre, ID 1076. URL: https://whc.unesco.org/en/list/1076

9. OTURUM (9. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Serkan İLDEN-PhD. Ornela ÇOKU

TÜRK KÜLTÜRÜ ve MİTOLOJİSİNDE KARGA ile KUZGUN SEMBOLİZMİ

CROW AND RAVEN SYMBOLISM IN TURKISH CULTURE AND MYTHOLOGY

Serkan İLDEN*

ABSTRACT

Turkic-speaking peoples who dominated a vast geography, particularly Central Asia, attributed sacredness or special powers to various animals and plants, influenced by their belief systems, religions, and the fauna and flora of their regions. Crows and ravens, among these animals, were associated with symbols of wisdom, foresight, and courage both in animist belief systems associated with shamanism or nature cults, and in epics and mythologies produced by oral culture. Crows/ravens, which also figured in Turkic creation myths, were considered symbols of the Göktürk Gök God. Among the Uyghurs, a story is known that God sent three ravens/crows, fluent in all languages, to Böğü Kagan. Wherever something important was happening, these ravens/crows would immediately go there, observe its progress, and report it to Böğü Khan. An almost identical version of this story appears in the Viking epics about the god Odin. While the meanings and symbolic values attributed to ravens and crows are closely linked to belief systems, a broadly positive approach, including sacredness, was previously observed. After the Turks adopted Islam, a negative perspective developed on these animals due to their ability to feed on carrion, and they were even associated with bad luck. Of course, the fact that the crow is one of the five animals permitted to be killed in Islam plays a significant role in this belief (the other animals permitted to be killed are mice, scorpions, crows, kites, and predatory dogs). In Anatolia, crows and ravens are also associated with both their feeding habits and their nesting areas, such as trees in cemeteries, and are considered bearers of ill omens and bad news.

This study examines the symbolic meanings attributed to ravens and crows in Turkish culture and mythology.

GİRİŞ

Asya başta olmak üzere geniş bir alanda etkisi ve hâkimiyeti sürmüş olan Türk halkları; içinde yaşadıkları coğrafya, bu coğrafyanın içinde yer alan bitkiler, hayvanlar ve hayali olarak yaratmış oldukları doğaüstü varlıklar, dini, sosyal ve sözlü kültürün pek çok alanında kendine yer bulmuştur. İçinde yaşanılan coğrafyanın kendilerine has özellikleriyle ayrı bir önem atfedilen kuşlar yırtıcı ya da yırtıcı olmamasına da bağlı olarak, Türk halk inançlarında Gök Tanrı inancıyla bağlantılı görülmüş ve koruyucu ruh olarak kabul edilmiştir. Anadolu'daki efsanelerde turna, leylek, güvercin, karga, baykuş, yusufçuk kuşu, kumru, kaz, ördek gibi çeşitli kuşlara destan, anlatı, hikaye ve masallarda rastlanılmaktadır. "Kuş, Türklerde Gök Tanrı'nın idaresindeki bir varlıktır ve kutsaldır. Bundan dolayı da kuş, insan için uğurlu bir canlıdır ve insana iyilik sağlayan bir yanı vardır. Diğer yandan kuş, Şamanizm inancı içerisinde ölen birinin ruhu olarak değerlendirilir. Ölen kişilerin ruhlarının bir kuş olarak göğe uçmaları, Türklerde oldukça yaygın bir düşüncedir (Sever, 1999: 86). En eski, yazılı Türk dil, edebiyat ve kültür belgeleri olan Göktürk Kitabeleri'nde; "uçmak, havalanıp gitmek, ölmek" gibi anlamlara gelmektedir (Ersoy, 2015: 29). Kuşların oldukça fazla yer aldığı en önemli kaynaklardan biri Kutadgu Bilig diğeri ise Divânü Lügati't- Türk'tür. Kutadgu Bilig'te 29, Divânü Lügati't- Türk'te ise 62 kuş adı geçmektedir. Kuşlarla bu kadim birliktelik Anadolu sahasında da varlığını devam ettirmiştir (Aydemir, 2013: 275). İnsanların doğan, kartal, kuzgun gibi büyük cüsseli kuşları kutsal sayıp tanrı kabul etmeleri ya da hayvan-ata/hayvan-ana kültüyle benimsemeleri de korkunun ve saygının ürünü olarak karşımıza çıkar (Yiğit, 2018: 287). Dünyanın yaratılışında rol alan, destanlarda ise kahramana yardımcı olup yaşadığını ailesine haber veren yine kuşlardır. Değişen yaşam koşullarına bağlı olarak kuşlar da şekil değiştirerek bu güne gelebilmişlerdir. Masallarda bu değişim

* Prof. Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Kastamonu

daha az görülürken, efsanelerde bu durum biraz daha farklılaşmıştır.

Türk dilli halkların özellikle inanç sistemleri ve mitolojisinde yer alan kuşlar incelendiğinde bunların kartal, şahin gibi yırtıcı-avcı kuşlar, kaz, ördek, sülün kuzgun/karga gibi yırtıcı olmayan kuşlar ve simurg, huma, grifon gibi hayali uçan hayvanlar-varlıklar olarak sınıflandırılmaları mümkün olmaktadır. Çeşitli kutsallık veya özel güçler atfedilen bu kuşlar İslamiyet öncesi inanç sistemi içinde ongun sayılmışlardır. Zira kuşun ruhun simgesi olduğu düşüncesi Orhun yazıtlarında ki ifadelerden de anlaşılmaktadır. Türkçede ki "uçmak" sözcüğü cenneti ifade ettiği gibi aynı zamanda ölümü de ifade etmektedir. Kuşlara yüklenen bu anlamlar şamanların donuna büründüğü veya yardım aldığı hayvanlar olmasına da neden olmuştur (Çoruhlu, 2006:151). Özellikle de kaz, karga, baykuş, kuğu gibi hayvanların en fazla suretine bürünülen hayvanlar olmasında Türk yaratılış efsanelerinde Ülgen ve Erlik'in kuş formunda sonsuz su üstünde uçtukları tasavvurunun da etkisi olmalıdır. Göktürklerde Göktanrı'nın sembolü olarak kabul görmüştür. Uygurlarda ise Tanrı'nın, Böğü Kağan'a bütün dilleri bilen üç kuzgun/karga gönderdiği, bu kuzgunların/kargaların nerede önemli bir şey oluyorsa, hemen oraya gittikleri ve o işin nasıl olup bittiğini gözlemleyerek Böğü Han'a bildirdiklerine dair hikâye anlatıldığı bilinmektedir. Bu hikâyenin neredeyse tamamen benzerinin Vikinglerin Tanrı Odin ile ilgili destanlarında da yer aldığı görülmektedir.

Karga, yalnızca doğadaki varlığıyla değil halk inanışlarından tasavvufî yoruma, mitolojik kökenlerden edebî sembolizme kadar uzanan çok boyutlu anlam dünyasıyla Türk İslam edebiyatında dikkate değer bir yer edinmiştir. Gece uçması, tiz sesi, siyah tüyleri ve leş tüketimi gibi özellikleri nedeniyle olumsuz çağrışımlar taşısa da (Gençoğlu, 2003:58'den aktaran Çiftçi, 2005:115) kargadan kaynaklanan sembolik anlam zamanla farklı kültürel kodlarla yeniden yorumlanmış hem kötülüğün hem de hikmetin simgesi hâline gelmiştir. Bu yönüyle karga yalnızca uğursuzluğun değil aynı zamanda derin metafizik sorgulamaların, nefsin halleriyle yüzleşmenin ve bilgelik arayışının edebî temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Çiftçi, 2005:115).

Kuzgun ve kargalara yüklenen anlam ve sembolik değerler inanç sistemleri ile yakın bir ilişki içinde olması nedeniyle daha önceleri kutsallığın da içinde yer aldığı geniş bir olumlu yaklaşım gözlemlenirken İslamiyet'in Türkler tarafından kabulünden sonra, leşle de beslenen hayvanlar olmaları nedeniyle bu hayvanlara olumsuz bir bakış açısı geliştirilmiş ve hatta uğursuzluk ile ilişkilendirilmişlerdir. Tabi bu inanışta İslamiyet'te öldürülmesine izin verilen beş hayvandan birisinin Karga/kuzgun olmasının da büyük etkisi vardır (Öldürülmesine izin verilen diğer hayvanlar fare, akrep, karga, çaylak ve yırtıcı köpektir). Anadolu coğrafyasında da karga ve kuzgunlar hem beslenme alışkanlıkları hem de mezarlıklardaki ağaçlar gibi yuvalandıkları alanlarla ilişkilendirilip, uğursuz, kötü haber taşıyıcıları vb olarak kabul edilmişlerdir.

1. TÜRK MİTOLOJİSİNDE KUZGUN ve KARGA

Türk ve dünya mitik ve efsane anlatıları içerisinde baskın roller üstlenen ve sıkça kullanılan sembollerden biri de kuşlardır. Kanatlı olmaları, insanların erişemediği göklerde kanat çırpmaları dolayısıyla bugün dahi özgürlüğün sembolü olan kuşlar, kadim zamanlarda da insanın sıradan ya da doğal dünyasını doğaüstü güçlerin alanlarına taşıyan aracılar olarak görülmüşlerdir. Bunda şüphesiz onların hem uçabilme özelliklerinin, hem de gökte bulunduğuna inanılan tanrıya yakın olmalarının etkili olduğunu söyleyebiliriz. Bu aracılık vazifesi kuşların, insan deneyiminin ötesinden insana bilgi getiren "haberciler" şeklinde düşünülmesini de beraberinde getirmiştir. Aynı zamanda ölümden sonra insan ruhunun çıktığı yolculukta da görülen kuşlar birçok mitolojide dünyanın yaratılışıyla ilişkilendirilmiştir. Kuşlara dair sembolleştirmeler, onların genel özellikleri dışında, taşıdıkları renklerden ve yaşam biçimlerinden de etkilenmiştir. Bunun en güzel örneklerinden biri, kuşkusuz kargalardır. Ölümü çağrıştıran kara renkleri, uğursuz olarak nitelenen sesleri ve leşlere olan düşkünlükleri neticesinde kargalar ve bu gruba mensup kuzgunlar, olumsuz sembolleştirmelerin taşıyıcıları olmuş ve bu olumsuz sembolleştirmeler halk edebiyatı ürünlerinde yer almıştır. Ancak kargalar söz konusu olduğunda günümüzde olumsuzluğu

göstergesi olmalarına karşın, tarih boyunca çeşitli söylencelerde olumlu roller taşımışlardır. (Özbaş, 2010: 57-58). Irk Bitig'de dini anlamda kuzgun ve sıgun keyik'in yan yana yer aldığından ve sıgun keyik ile kuzgunun gök tanrısının hayvanları olduğundan bahseden Esin, kuzgunun gök tanrının kulu olduğunu ve bey mevkiindeki gök tanrısının, kul nispetindeki kuzgunun yalvarmasını dinlediğini söylemektedir (Esin 2006:212) Göğün zirvesini, güneyi ve ateş unsurunu sembol eden kuş saksağandı. Chou sülalesinin sembolü olan al kargaya da kartal gibi kurban verilirdi. Irk Bitig'de tanrının hizmetli kuşu kuzgun olarak geçer. Göktürklerde ongun olarak gördüğümüz hayvanlardan biri kurtken diğeri kargadır. Ayrıca Tibetlilerde karga Göktanrı sembolüdür. Ayrıca "kaz, karga, baykuş, kuğu şamanın en çok suretine girdiği hayvanlardır" (Çoruhlu 2006: 157). Türk mitolojisinde ise kargaya başta olumlu bir anlama sahip daha sonra olumsuz anlam yüklenen bir şekilde rastlanmıştır. Zira yaradılış efsanesine göre "Tanrı Ülgen insan vücudunu yarattıktan sonra ona can vermek için Kara Han'a bir kuzgun göndermiştir" (Uraz 1992: 156). Karga İslamiyet öncesi Türk kültüründe ve mitolojik düşünce sisteminde karga metaforu, şeytan ve kötülüğün (Çoruhlu,1999:177) simgesi ayrıca Azrail'i simgeleyen bir canlı olarak (Büyükkol ve Öztütüncü, 2021:134) değerlendirilmenin yanında kutsiyetle iç içe geçmiş çok yönlü bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk toplumlarında Gök-Tanrı inancı çerçevesinde gelişen Şamanist gelenekte karganın şamanların suretine büründüğü varlıklardan biri olarak kabul edilip gökle yer arasında gidip gelen haber getiren ve ruhlar âlemiyle bağlantı kurabilen bir kuş olarak tahayyül edilmektedir.(Çoruhlu,1999:174). Aynı zamanda karga, kutsal güç anlamındaki "kut" ile ilişkilendirilmekte ve bu bağlamda Tanrı'nın lütfu, bereketi ve meşruiyetinin taşıyıcısı sayılmaktadır. "Kut" kavramı, Eski Türk inanç sisteminde Tanrı'dan gelen ilahi güç, nasip ve bereket anlamına gelmektedir (Önal,2009:61). İslamiyet sonrasında ise Kutadgu Bilig gibi eserlerde "Allah'tan gelen nur, iyilik, hikmet ve kudret" olarak yorumlanmaktadır. (Bogenbayev ve Calmırza, 2014:73) Günümüzde bile "kutlu olsun" ve "kutlamak" gibi ifadelerde bu sembolik anlayışın izleri yaşamaya devam etmektedir. Halk söyleminde yer alan "baht kuşu" tabirinin de bu düşünceyle bağlantılı olarak karga ile ilişkilendirilmekte olduğu görülmektedir (Çiftçi,2025:116).

Mitolojide ve destanlarda gördüğümüz kuzgun/kargaların genellikle bir karşılık bekleyerek ya da beklemeyerek kahramanla hareket eden veya çoğunlukla bir başka hayvan ile işbirliği içinde olan hayvanlar olarak gözlenmektedir. Özellikle kurt ve karganın da dahil olduğu destan ve hikayeler bu bağlamda çok önemlidir.

Türk kültür tarihinde, kargadan bahseden anlatılarda karga, kurtla beraber görülmektedir. Asıl olarak kurtarıcılık ya da yol göstericilik fonksiyonlarının kurt tarafından üstlenildiği ve araştırıcılar tarafından da sadece kurdun öne çıkarıldığı, Çin yıllıklarında Hun döneminden önce Proto Türkler olarak adlandırılan Vusunları anlatan hikâyede geçmektedir. İki farklı varyanta sahip bu anlatıda, terk edilmiş bir çocuğun bir kurt tarafından emzirilmesi ve bir karganın da ağzında taşıdığı et parçasını çocuğa verip onu beslemesiyle karşılaşırız (Ögel 1993:14 ve (Roux 2005:301). Bu iki anlatıda da dişi kurdun süt vererek, karganın ise ağzında et parçası ile savaş sonrası tüm ailesi yok edilmiş tek başına ıssızlığa terk edilen çok küçük bir çocukla ilgilendikleri, onu besledikleri görülür. Bu mitolojik hikâyenin, bir benzerinin Moğollar arasında da olduğu da görülmektedir. Oyrat Moğollarının kahramanlık destanı Jangar'da, destanın kahramanı Jangar, iki yaşındayken bozkırda terk edilmiş, fakat dişi bir kurt ortaya çıkarak sütünü emmesine izin vermiş ve bir karga da ona yemesi için bir şeyler getirmiştir. Kurdun ve karganın birlikte küçük bir çocuğu koruması ve beslemesi Moğolların Budizm inancı içindeki Lama Jiambel Jöngdui ile ilgili bir efsanede de geçmektedir. Lama Jiambel Jöngdui'nun yurdundan kovulan annesinin onu bir mağarada bırakarak yiyecek aramaya çıktığı, döndüğünde ise mağaranın dışında bir karganın uçtuğu, bir kurdun ise mağaradan dışarı koşarak çıktığı anlatılır. Hayvanların çocuğa zarar verdiğini düşünen anne mağaraya girdiğinde çocuğun dudaklarında süt damlacıkları olduğunu görünce çocuğun karnının tamamen doyduğunu anlar (Jila 2006:166-167). Tüm bu anlatılarda, kurt ve karganın birlikteliğinin tesadüfi olmadığı, iki hayvanın işbirliği içerisinde, kahramanı hayatta tutan ya da besleyen unsurlar oldukları görülür. gerçek yaşamda tabiatta yiyecek için birbirini takip eden iki hayvan olmalarının da efsanelere bu şekilde bir etkisi

olmuş olabilir. Zira kuzgun/karga leşi bulduğunda sert derinin parçalanması için kurt gibi yırtıcı hayvanlara ihtiyaç duyar, yırtıcılar deriyi parçalayıp eti yedikten sonra kalan parçalar ise karga gibi kuşların beslenmesine olanak verir.

Kuzgunun dahil edildiği bir başka hikâye ise Kazak Türklerinin önemli destanlarından olan Keklik ile Kuzgun anlatısıdır. Destanda keklik, kuzgun ve saksağanın insanken hayvana dönüşme hikayesini anlatılır. Destanda kuzgun zalim bir Han'dır ve tam kekliğe işkence ederken birden bire bir deprem olur ve tam o anda bugün bildiğimiz manadaki kuzguna dönüşerek kekliğin yere dökülen kanını gagalamaya başlar. Kuzgunun bugün leş arayıp durmasının sebebi kekliğinin kanına susamışlığındandır. Keklik ise Kuzgun'un kendisine yaptığı eziyetler ve yediği dayaktan dolayı vücudu beneklenir ve yarılan alnındaki kan lekeleri başının tepe kısmında bir kızıllık olarak kalır (Qazaq Ädebi Tiliniŋ Sözdigi, XIII, 2011: 38,; Yıldırım, 2013:133). Yine Altayların "Boktu-Kiriş, Bora Şeeley" destanında saksağan kendi canı karşılığında kahramana yardımcı olmuş ve kahramanın dediği yere haber götürmüştür. Tuvaların Tanaa Herel destanında da, Erlik; saksağan ve kuzgundan Tanaa Herel'i yakalamalarını ister. Ancak saksağan ve kuzgun kendilerine yara veren kahramanın geçmesine izin vermişlerdir. Aslında Altayların Boktu-Kiriş, Bora Şeeley ve Tuvaların Tanaa Herel destanında saksağan ve kuzgun kendi çıkarları karşılığında zorda kalan kahramana yardım ederlerken Tuvaların Han Şilgi Attıg Han-Hülük destanında, kahraman üst âleme giderken bir engel ile karşılaşır ve saksağan ile kuzgunu gönderip bir aşıt olup olmadığını sorar. Saksağan ve kuzgun gidip bakarlar. Çok yorgun bir şekilde dönüp aşıt bulunmadığını söylerler. Bu destanda da kendileri için bir çıkar olmadan kahramana yardımcı oldukları görülür (Mücük,2020:64-65).

2. ERKEN DÖNEM İSLAMİYET'E GEÇİŞ SÜRECİNDE TÜRK KÜLTÜRÜNDE KARGA

Oğuz Türklerinin yaşamını konu alan Dede Korkut Kitabı'nda karganın yer aldığı iki anlatı mevcuttur. İslamiyet'in de etkisinin hissedildiği bu anlatılardan Dirse Han Oğlu Boğaç Han hikâyesinde Boğaç Han'ın beylik almasının ardından babasının kırk yiğidini anmaz olması üzerine ona bir oyun oynanmasını konu alır. Dirse Han artık bey olan oğlu Boğaç'ı tertiplediği bir av sırasında öldürmeye çalışır. Hikâyede av dönüşünde oğlunu göremeyen annenin yanına kırk kız alarak oğlunu aramaya çıkması ve çok uzaklarda kargaların bir dere yatağına konup uçtuklarını görmesi üzerine oraya doğru giderek yaralı oğlunu bulması konu alınır (Ergin 2007:30). Burada kargalar kahramanı koruyan figür olmak yerine leş yiyici kötü bir hayvan olarak gösterilmiştir. Fakat annesine oğlunun yerini göstermiş olması onu bir bakıma yine kurtarıcı rolüne yönlendirmektedir. Bu İslamiyet öncesi Vusun'un hikâyesiyle bir bakıma benzerlik göstermektedir. Fakat öncesinde tam bir kurtarıcı olarak görülen karga İslamiyet'le birlikte leşçi özelliği ile de vurgulandığı göz ardı edilmemelidir.

3. İSLAMİYET'TE KARGA

İslam dininin yayıldığı dönemlerde kuzun ve kargalar siyah renkleri, leşçi olmaları, bir şeyler çalmaları gibi özellikleri onların uğursuz sayılan ve çok sevilmeyen hayvanlar olmalarına neden olmuştur. Ancak Kur'an-ı Kerîm'de geçen Hâbil-Kâbil kıssasında; kardeşini öldüren Kâbil, cesedi ne yapacağını bilmezken Allah, toprağı eşeleyen bir karga göndermiş ve böylece ilk defin işlemi bu kuştan öğrenilmiştir (Mâide, 5/31). Fahreddin Râzî bu kıssayı "cehalet karşısında ilahi bir uyarı" olarak yorumlamakta ve kargayı insana hakikati gösteren bir vasıta olarak değerlendirmektedir. Bursevî ise aynı kıssayı "nefsin ilk uyanışı" şeklinde değerlendirerek karganın insanın iç dünyasına dönük ilk sorgulama hâliyle özdeşleştiğini ifade etmektedir. Bu yönüyle karga, tasavvufî gelenekte de zaman zaman nefsin kabuğunun ilk kez kırıldığı metafizik eşiği temsil etmektedir. Karga, ayrıca Kur'an-ı Kerim'de Hz. İbrahim'e yönelik dört kuş kıssasında da dolaylı biçimde yer almakta ve tasavvufî yorumlar bu anlatıyı insanın nefsini terbiye etme süreciyle ilişkilendirmektedir. Bakara Sûresi 260. âyette Allah, Hz. İbrahim'e dört farklı kuşu kendine alıştırıp parçalamasını, ardından her birini farklı dağa bırakmasını ve çağırmasını buyurmuş ve bu kuşların parçalarının birleşerek dirileceğini göstermiştir. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî

Mesnevi'de bu kıssayı, insanın ruhsal yolculuğuna ve nefsin terbiyesine dair alegorik bir anlatı olarak yorumlamaktadır. Bu bağlamda kaz hırsı, tavus makam sevgisini, karga uzun yaşama arzusunu ve horoz ise şehveti simgelemektedir. (Çiftçi,2025:116) .

Yine bir inanışa göre kargalar Hz. Ali'nin mezarına pislemişlerdir. Çok yaygın bir hikâyeye göre ise Hz. Muhammed düşmanlarından kaçmak üzere bir mağaraya saklandığında, onu ilk fark eden, o zamanlar beyaz olan kargadır. Karga, Hz. Muhammed'i ele vermek için "Ğar! Ğar!" yani "Mağara Mağara" diye bağırır. Ancak onu anlamayan Hz. Muhammed'in düşmanları mağaraya bakmadan geçip gider. Hz. Muhammed de mağaradan çıkınca kargayı kara renge dönüştürerek onu lanetler. O günden sonra da karga işte bu "Ğar! Ğar!" şeklindeki hain ötüşünü tekrarlamak zorunda kalır (Sax 2006: 64). Böylelikle zaman içinde karga rehberliği, haberciliği ve zekâsı ile oluşturduğu anlamı yitirir ve kötülüğü çağrıştırır. Burada karga imajının olumludan olumsuza dönüşmesinde onun renginin kara ve siyah olmasıyla, Türk kültüründe kara rengin kuzeyi, ölümü, kötülüğü, soğuğu vb. sembolize etmesinin de önemli olduğunu belirtmekte yarar vardır (Özbaş 2010: 62).

Diğer taraftan Türklerin İslamiyet'i benimsemesi Şamanizm'de kutsal sayılan kuşların yeni bir kimlikle yeniden yaratılıp yaşamasını engelleyememiştir. Kuşa dönüşüm velilerin kuş donuna girmesiyle varlığını ve de kutsallığını devam ettirmiştir. Özellikle kuş donuna girme velilerin kerameti olarak kabul edilmiş, böylece yeni kimlikle, eski inanç yaşamını devam ettirme imkânı bulmuştur (Altın, 2016: 89-90). Kuş donuna girme motifi Anadolu'da en çok Alevi Bektaşi zümreler arasında yaşama imkânı bulmuştur. Anadolu Alevilerinde kuşa dönüşen din büyükleri ile varlığını korumuştur. Ahmet Yesevi turna, Hacı Bektaş Veli şahin ve güvercin, Abdal Musa güvercin donuna giriyormuş (Pınarbaşı, 2012: 98-101).

SONUÇ

Orta Asya başta olmak üzere Anadolu, Doğu Avrupa ve Ortadoğu'da gibi geniş bir coğrafyada hâkimiyet sürmüş olan Türkler karga ve kuzgunlar yaşadıkları coğrafyanın ve dâhil oldukları inanç sistemleri çerçevesinde daha önceleri kutsallığın da içinde yer aldığı öncel olarak olumlu, ancak bazı zamanlarda olumsuz bakılan bir hayvan olarak kabul etmişlerdir. Fakat İslamiyet'i kabul etmelerinden sonra olumlu bakış açısı neredeyse kaybolmuş daha çok olumsuz bakılan hayvanlar olmuşlardır. Bu olumsuz bakış açısı renklerinin siyah olması, leşle de beslenmeleri, dini hikayelerde kötülüğün sebebi ve habercisi olmaları, hatta uğursuzluk ile ilişkilendirilmeleri gibi anlamlar yüklenmesinin de etkisi olmuştur.

KAYNAKÇA

Bogenbayev, N., & Calmırza, A. (2014). Eski Türk Dünya Görüşündeki "Kut" Ve "Karga" Kavramları. Millî Folklor, 26(13), 6979.

Büyükkol, S., & Öztütüncü, S. (2021). Türk Mitolojisindeki Karga/Kuzgun İmgesinin Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları. Motif Akademi Halk Bilim Dergisi, 14(33), 131–145.

Çiftci, Pınar (2025). Kanatların ötesinde: Tavus, Karga, Baykuş ve Bülbülün Türk İslam Edebiyatı Ve Kültürel Anlatılardaki Simgesel İzleri, GAB Akademi, 5(1), 114-125.

Çoruhlu, Yaşar (1999). "Türk Mitolojisinin ABC'si", Kabalcı Yayınevi, İstanbul

Çoruhlu, Yaşar. (2006). Türk Mitolojisinin Anahatları, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Demirdağ, Muhammet Fatih (2017). "Alevi-Bektaşi Şiirinde Kuş Mitolojisi", Osmanlı Araştırmaları Dergisi, Sayı:2/Ağustos,

Ergin, Muharrem (2007). Dede Korkut Kitabı, İstanbul, Boğaziçi Yayınları.

Esin, Emel (2001). Türk Kozmolojisine Giriş, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

Esin, Emel (2006). Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

Jila, Namu (2006). "Myths and Traditional Beliefs about the Wolf and the Crow in Central Asia. Examples from the Turkic Wu-sun and the Mongols, Asian Folklore Studies", 65, 161-177.

Mücük, Mehtap (2020). "Sibirya Sahası Türk Destanlarında Kahramana Yardımcı Kuşlar

Üzerine Bir İnceleme" Düşünce ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:3 • Aralık,. 41-67
Ögel, Bahaeddin, (1993). Türk Mitolojisi (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar), I. Cilt, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
Önal, M. Naci (2009). Kutsalın Türk Kültüründeki İzleri: Tanrısal Simgecilik. Millî Folklor, 82, 61.
Özbaş, Mustafa. (2010). "Kurtarıcı Kargadan Burnu Pislikten Çıkmayan Kargaya: Türk Halk Anlatılarında Karganın Dönüşümü", Millî Folklor, Sayı. 88, Ankara.
Roux, Jean-Paul, (2005). Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
Sax, Boria. (2006). Toplumun Aynasında Karga, (çev. Banu Büyükal), Kitap Yayınevi, İstanbul.
Sever, Mustafa (1999). "Türk Mitolojisinde Kuşlar". Millî Folklor, S. 42, s. 83-88.
Uraz, Murat. (1992). Türk Mitolojisi, Mitologya Yayınları, İstanbul.
Yeliz Gençoğlu (2023). Eski Anadolu Türkçesi Metinlerine Göre Uğur ve Uğursuzluk (13.-15.Yüzyıllar), (Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 58.
Yıldırım, Seyfullah (2013). İcracının Elinde Türün Değişmesine Bir Örnek: Kazak Türklerinin "Keklik İle Kuzgun" Dastanı, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi, Cilt 2, Sayı: 6, Kış, 125-143

SOME FEATURES OF OMITTED WORDS, PHRASES OR SENTENCES IN TRANSLATING THE TRAGEDY OF "MACBETH" BY NOLI. A COMPARATIVE VIEW BETWEEN THE ORIGINAL TEXT OF SHAKESPEARE AND THE TEXT TRANSLATED BY FAN NOLI

Ornela ÇOKU*

The article aims to present the omitted words, phrases or sentences by Fan Noli, in the translation of the tragedy of 'Macbeth' written by 'Shakespeare'. We will present that this process of translation is not only having good knowledge of the language but also possessing good knowledge of the culture for which the text was written. The article presents that a text in order to be translated from one language to another must be translated not only word by word, but by omitting words, phrases or sentences of the SL. Linguistic systems are comparable. In this article we will present that Noli's translation does not depend only on the linguistic context, but also on something, that we call information about the world or encyclopedic information.

The article will present that omitting words phrases or sentences in translation aims to reproduce the original text in a way, adapting to the grammatical structure of the TL. Through this translation, Noli aimed to be completely faithful to the intentions and realization of the original text of the writer. We will present that this kind of translation is more flexible and allows the translator's intuition and sensitivity towards the original.

The used method is juxtaposing and comparing.

Key words: translator, omitted words, phrases, original, source language, target language.

Symbols: [N:105] Fan Noli "Macbeth", Tirana, 1943, page, 105.

[Sh:290] Shakespeare volume II, 27, Great books of the Western World, 1952, p. 290.

Another characteristic of Noli's translation is the *removal* of some words. Umberto Eco says that to translate always means "to smooth out and throw away" some of the implications that the word contained in the original. In this sense, translating never says the same thing. The interpretation that precedes any translation must determine how many and which of the possible deductive implications that the word suggests can be thrown away, without ever being completely sure that we have not lost an ultraviolet reflection, an infrared allusion.[1]

I think Noli acted in this way, that is, by removing words, groups of words, or sentences, to allow the verses to sound as good in Albanian language as possible, without distorting the meaning of the sentence.

Thou'rt mad to say it.
Is not thy master with him, who, were't so.
Would have informed for preparation? [Sh:288]
Mos je i marrë që më thua gjë t'atillë? [N:33]

Noli did not translate the second and the third line. As it can be seen, he translated only the first line, removing the other two. I think that the translator, that is, Noli, found it unnecessary to write the explanations of Lady Macbeth, because when the notion of essential content allows us to use an equivalent idea of clearer meaning, it represents a smaller limitation, so to speak, a minimum criterion of translation processes, but not an absolute parameter.

Another feature of Noli's translation is that in the same line we have lexical deletion and compensation.

Here, my good lord. What is 't that moves your highness? [Sh:298]

* PhD., "Aleksandër Xhuvani" University, Elbasan - Albania

[1]Umberto Eco, Të thuash gati të njëjtën gjë, përvoja përkthimi, Dituria, 2006, f. 99.

Këtu imzot. Ç'ju tremb e ç'ju tmerron? [N:87]

In this verse, Noli has removed the words *good and your highness,* but he has compensated the idea by adding the Albanian expression "*what terrifies you."= "ç'ju tmerron"*

Got not my horse the better
I must become a borrower of the night
For a dark hour or twain. [Sh:295]
Në qoftë se nuk m'ecën kali mirë
Besoj se do t'arrij pasi të ngryset. [N:70]

Word for word the Albanian translation would be:

Po të mos më ecë kali mirë
Do t'i bëhem borxhli natës
Për një apo dy orë të mesnatës
Besoj se do t'arrij pasi të ngryset

By not translating word for word, Noli has done a pretty good translation by eliminating the line *I must become a borrower of the night* - which in Albanian language would be*:*

Do t'i bëhem borxhli natës
Për një apo dy orë të mesnatës

I think that Noli did not feel the need to translate the sentence because this is summed up*: I believe I will arrive after dark.*

Some say, the earth was feverous and did shake. [Sh:292]
Dhe u trondit, u drodh i tërë dheu. [N:57]

As it can be seen, if we compare Shakespeare's lines in English and their translation into Albanian, we can say that Noli has eliminated the original words of Shakespeare, *some say,* which in Albanian language mea*n: thonë*.

Ay, Madam, but returns again tonight. [Sh:296]
Po kthehet sonte përsëri. [N:76]

In the first and second line Noli has eliminated, *Ay, Madam* -in Albanian language: *hey madam*. Even though the words have been removed, the meaning of the lines is not broken, because Noli has been focused on Banquo's action.

It is noticeable that Sylvie has a poor language from a lexical point of view. We encounter words that are repeated more than once, but before we talk about lexical poverty we need to reason about the game of coincidences (precisely in the Baudelairean sense of the word), that the text creates between different figures. So the rule should be such that even when we are tempted to do so, we can never enrich the author's lexicon. Unfortunately, sometimes the translator is forced to act differently,[2] that is, to remove words, expressions, or sentences.

There are countless cases where a suitable translation is impossible, and therefore the author authorizes the translator to skip a word or even an entire sentence, if he understands that in the overall economy of the book, this loss is incalculable. [3]

In the following verses:

No more that thane of Cawdor shall deceive
Our bosom interest: go pronounce his present death,
And with his former title greet Macbeth. [Sh:285]
S'na tradhëton dot Than' i Kodrit më;
Shko lajmëro dënimn' e tij në vdekje
Dhe titullin e tij ia jap Makbethit. [N;17]

[2]Umberto Eco, Të thuash gati të njëjtën gjë, përvoja përkthimi, Dituria, 2006, f. 101
[3] Umberto Eco, Të thuash gati të njëjtën gjë, përvoja përkthimi, Dituria, 2006, f. 105

Noli has eliminated translating the second verse, ***Our bosom interest.*** There are countless cases where it turns out that a literal translation is impossible. In the above case, there is a loss of a phrase.

So please you, it is true: our thane is coming:
One of my fellows had the speed of him, [Sh:288]
Ēsht'e vërtetë, zonjë; Thani ynë vjen
Dikush prej shokëve kaloi përpara [N:33]

In the above-mentioned verses Noli has eliminated the expression, *So please you.* Peter Newmark writes that: All the same, we translate words, because there is nothing else to translate, there are only words on the page, there is nothing else in it. We do not translate isolated words, we translate words as a whole more or less (sometimes less than more, but never nothing), bound by cultural, syntactical, circumstantial, co-locational, and dialectical contexts of individuals. [4]

Is this a dagger which I see before me,
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee. [Sh:290]
A është kamë kjo që shoh përpara;
Me dorezën nga dora ime? Pa ta kap! [N:46]

In the first line, Noli did not translate the English pronoun *me*, in Albanian language meje and in the second line, the English verb *come*, in Albanian language *eja,*

I have done the deed. Didst thou not hear a noise? [Sh:291]
E bëra. Nuk dëgjove një shamatë? [N:48]

In this verse, Noli probably did not want to translate the English word *deed*- in Albanian language *vepër.* He deliberately leaves it implied. At the same time, Noli has given Macbeth's mental state, which over time is worsening, is being destroyed.

They did so, to the amazement of mine eyes
That look'd upon't. Here comes the good Macduff.
How goes the world, sir, now? [Sh:294]

The three verses mentioned above, which are related to Ross's words, were not translated by Noli. They belong to page [N:65]. I think that, perhaps, Noli may have overlooked these verses without realizing it. He translated only part of the second verse, specifically:

Here comes the good Macduff. [Sh:291]
Ja ku na vjen Makdafi. [N:65]

In this verse Noli has avoided the word *good.* I think that this verse, which is attributed to *Plaku* in Albanian language, Noli may have inadvertently missed it, because the above-mentioned sentence was said by Rossi, while Noli attributes it to Plaku.

We should have else desired your good advice, [Sh:295]
Kam dashur të të lypja ca këshilla. [N:69]

In the above-mentioned verse, Noli has removed the adjective *"good".*

On the other hand, the greater the degree of use of language resources, consequently the degree of importance of form, the greater the possibility of semantic losses. The greatest semantic losses are encountered during the translation of poetry, due to the fact that poetry utilizes the entire spectrum of possibilities and all linguistic resources. The translator of scientific-technical literature is not allowed to create neologisms, except in cases where the relevant terminology is missing in the target language for various reasons, while the advertiser or the publicist can use any necessary linguistic source. As for the translation method, the most appropriate method should be the semantic method combined with the creation of equivalent effects, in which fidelity to the original text is combined with its functionality. [5]

No, indeed, my lord.[N:302]
Jo, imzot. [N:107]

[4] Peter Newmark, Atextbook of translation, Prentice Hall, New Zork, London, Toronto, 1988, f.75
[5] Viktor Ristani, Kontribut Në Studimet Përkthimore Gjatë Viteve '90, Geer, 2010, f.221

In this verse, Noli has removed the English word, *indeed,* which in Albanian language would be *me të vërtetë.*

Wisdom! to leave his wife, to leave his babes,
His mansion and his titles in a place
From whence himself does fly? He loves us not; [Sh:302]
Si? Urtësi! Të lërë gruan vetëm
Me bij e me shtëpi e t'ikë tinës? S'na dashka: [N:109]

In these verses, Noli has removed Shakespeare's sentence *"from whence does he fly?"* which in Albanian language means*: nga kush largohet ai vetë?*

Every one that does so is a traitor, and must be hanged. [Sh:302]
Tamam, dhe duhen varur që të gjithë. [N:112]

In this verse Noli eliminated the English sentences *Every one that does so is a traitor*. = *Çdokush që vepron kështu është tradhëtar.* So everyone who acts so (swears and lies). I think that in the stage conversation Noli has taken into account that the listener understands the interlocutor better.

And must they all be hanged that swear and lie? [Sh:302]
Të gjithë sa betohen dhe gënjejnë? [N:112]

In the above-mentioned verse, Noli has removed Shakespeare's sentence Must be hanged which in Albanian language means: *Duhet të varen.* He probably thought that the sentence is implied and it is not necessary to write it out because the meaning of whole verse is not spoiled.

What is this
That rises like the issue of a king,
And wears upon his baby-brow the round
And top of sovereignty? [Sh:301]
Kush është ky që ngrihet si bir mbreti,
Kjo foshnje me kurorën përmbi kokë? [N:104]

The English word *Sovereignty*, which in Albanian language means: *mbretërore*, has been removed, because Noli implies it himself, and he thinks that even Albanian-speaking readers will understand that it is related to the royal crown.

He has kill'd me, mother:
Run away, I pray you! [Sh:303]
Më vrau, nënë! Ikë, Ikë! [N:115]

In the aforementioned verse, Noli has eliminated Shakespeare's sentence: *I pray you*! which in Albanian language means: *Do të lutem për ty.*

Good night, good doctor. [Sh:307]
*Natën e mirë. [*N:136]

In the aforementioned verse, Noli has removed Shakespeare's phrase *"good doctor."* In the Albanian language means: *Mjek i mirë.*

This tune goes manly.
Come, go we to the king; our power is ready;
Our lack is nothing but our leave; [Sh:306]
Tamam kjo këngë i ka hije burrit;
Fuqia jonë ësht e pregatitur
Dhe s'na mungon asgjë veç lejes Mbretit. [N:130]

In the above-mentioned verses, Noli has removed the original line:
Come, go we to the king =which in Albanian language means: Ejani, të shkojmë te mbreti.

Noli has also removed the vowel *-ë* or the use of the apostrophe (') after the verb *is*, in Albanian language it should be *është or ësht'* when it is accompanied by a vowel. That is a characteristic of his style. May be it is a slip of pen.

Let me endure your wrath, if 't be not so.

Within this three mile may you see it coming.
I say, a moving grove. [Sh:309]
Mund ta shikosh dhe vetë së këtejmi;
Vërtet, lëvizi dhe po ecën pylli. [N:148]

The first verse *Let me endure your wrath, if 't be not so. =* is not translated which in Albanian language should be: *Më dëno në se nuk është e vërtetë*,
The verse this three mile, has also been removed, in Albanian language means: *tre milje së këtejmi*. Even though the words have been removed, the meaning remains intact.

Is thy master stirring?
Our knocking has awaked him; here he comes [Sh:292]
Noli has not translated Mackduff's words that should be in [N:55]
Au zgjua Zotëria?
Trokitja jonë e zgjoi; ja ku po vjen, [N:55]

The question of the first line, *Is thy master stirring?* has been eliminated by Noli. Likewise, the words of the second line, *Our knocking has awaked him; here he comes* which in Albanian language word for word would be:

Trokitja jonë e zgjoi; ja ku po vjen, Noli attributes it to the doorkeeper, in fact this line was uttered by Macduff.

Regarding this problem, Landers states that this option does not refer to cutting out a portion of the work that presents difficulties - deleting any part of the original text is the equivalent of unconditional surrender, an admission that a certain word, phrase or construction is beyond the translator's ability to render. Rather, what is omitted is the explanation, leaving the reader to his own devices.[6]

In conclusion, we say that through this kind of translation, Fan Noli aimed to remain completely faithful to the intentions, semantic meaning, and realization of the writer's original text. This type of translation is flexible and allows for the translator's intuition and sensitivity to the original.

REFERENCES

Clifford. E. Landers, Literary Translation, A Practical guide, British Library, 2001
Peter Newmark, A textbook of translation, Prentice Hall, New York, London, Toronto, 1988,
Viktor Ristani, Kontribut Në Studimet Përkthimore Gjatë Viteve '90, Geer, 2010,
Umberto Eco, *Të thuash gati të njëjtën gjë, përvoja përkthimi*, Dituria, 2006

[6] Clifford. E. Landers, Literary Translation, A Practical guide, British Library, 2001, f. 95

MİNYATÜR SANATINA TÜRK MİTOLOJİSİNİN YANSIMALARI

REFLECTİONS OF TURKİSH MYTHOLOGY ON MINIATURE ART

Esma Nur YILDIZ*
Mutluhan TAŞ**

ABSTRAC

Miniature occupies a position within the realm of traditional arts. This art form has deep roots in Turkish communities, having been preserved over time and maintaining its cultural significance from the Uyghurs to the present day. The term "miniature" is derived from the Latin term "miniare," which means "to paint red," thus providing a historical context for the term's use. A considerable number of individuals tend to conflate this concept with that of "minium," which is defined as "small." Consequently, they erroneously associate all diminutive artistic creations with miniature. Consequently, for a certain period, each small work was erroneously accepted as a miniature. However, as is the case in all branches of art, miniature is subject to its own unique set of conventions and constraints. Consequently, not every diminutive work is a miniature. The purpose of miniatures is to facilitate the comprehension of information presented in written form by providing visual aids. Therefore, it can be concluded that the illustrations in question are book illustrations. Consequently, miniature art originated in the eastern region and exerted a significant influence on its development in the west. A wide array of subjects was depicted in miniature paintings. A systematic examination of this phenomenon can be facilitated by the application of a structured framework, which organizes the relevant data under four primary headings. The aforementioned categories encompass landscapes, portraits, description studies, and mathematical studies. In some cases, scenes depicting hunting were incorporated, while in others, scenes depicting warfare were included.

The term "miniature" lacks an exact equivalent in Ottoman, Arabic, and Persian. However, during the Ottoman period, the term "nakkaş" was used to denote the artist specializing in miniature paintings. The term "Nakş" is of Persian origin. The term "embroidery" in contemporary Turkish has undergone a semantic shift. The Ottoman Period is widely regarded as the pinnacle of miniature art. It has been documented that sultans traveled to Europe.

Key Words: Miniature, The Mythology of Turkey

GİRİŞ

Minyatür, geçmişten günümüze uzun yıllardır yerini koruyan köklü bir sanat dalı olmayı başarmıştır. Farklı birçok millette minyatür sanatının dokularına şahit olmak mümkün. Türk Kültür ve çevresinde minyatür sanatının gelişimi ise Uygur Duvar resimleri ile başladığı kabul edilir. Uygur duvar resimlerinden günümüze kadar çeşitli etkileşimler ve değişimlerle varlığını sürdüren minyatür; kelime kökeni olarak *miniare* (kırmızıya boyamak) kelimesinden gelmektedir. Miniare Latince kökenli olup Orta çağ Avrupa'sında yazma kitapların bölüm başlarına kırmızı boya kullanılarak yapılan tezhibi ifade ederdi. Zamanla kültürler arası aktarımla İtalyancada *miniatura*, Fransızcada *miniature* Türkçeye de Minyatür olarak geçmiştir (Mahir, 2012). Türkçe tam karşılığı bulunmamaktadır. Fakat Osmanlı döneminde Minyatüre *Nakış*, minyatürü yapana da *Nakkaş* denilmiştir. Nakış kelimesi bugün faklı el sanatını ifade eder.

Minyatür en genel tanım olarak yazma eserlerde yani kitaplarda anlatılan konunun rahat anlaşılması için yapılan küçük resimlerdir. Fakat ilerleyen süreç içerisinde gelişimlerle beraber minyatür; kitap resimlerinden ayrı bir sanat dalı olarak kabul edilir. Çünkü her küçük

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara
** Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara

kitap resmi minyatür olarak kabul edilemez. Her sanat dalında olduğu gibi bazı kuralları ve sınırlılıkları bulunur. Perspektif kullanılmaz; Önemli olan kişi büyük resmedilir, Figürler üst üste çizilmez; Realisttik üslupla çalışılır. Olay en ince ayrıntısına kadar anlatılır. İnce bebek kedi gıdısının tüyünden yapılmış fırçalar kullanılırdı (Mahir, 2012).

Minyatürde herhangi bir konu kısıtlaması bulunmaz. Dönemsel olarak ağırlıkta çalışılan konular değişkenlik gösterir. Manzara, portre, destanlar konu olarak ele alınmıştır. Amaç anlatılan metni görsele dökmektedir. Yani bir savaşın anlatıldığı metinde bir savaş minyatürü ya da dönemin haritasını görmek mümkündür. Dönemin savaşları, ekonomik durumu ya da dini, incelenen minyatür eserlerde hissedilir. Özellikle dinin etkisi çok fazladır. Türk milleti genel olarak Maniheizm, Budizm, Hristiyanlık, Yahudilik ve İslam dini çerçevesinde kalmıştır (Özcan, 2018). Maniheizm dininin temel ilkesi eşitliktir. Bundan dolayı Uygur dönemindeki minyatür eserlerde figürlerin eşit resmedildiği görülür. Hiçbir figürün üstünlüğü yoktur. Bu durum minyatür üzerindeki din etkisini fazlaca gösterir.

Minyatürlerde çok çeşitli konulara yer verilir. Gerçek konuların yanı sıra çeşitli mitolojik konularda yer almıştır. Bazen kullanılan çeşitli hayvanlarla bunu sağlamışlar, kimi zaman da destanları anlatarak bu hikayelere yer verilmiştir. Aynı zamanda kutsal kitaplarda anlatılan hikayeler de betimlenmiştir.

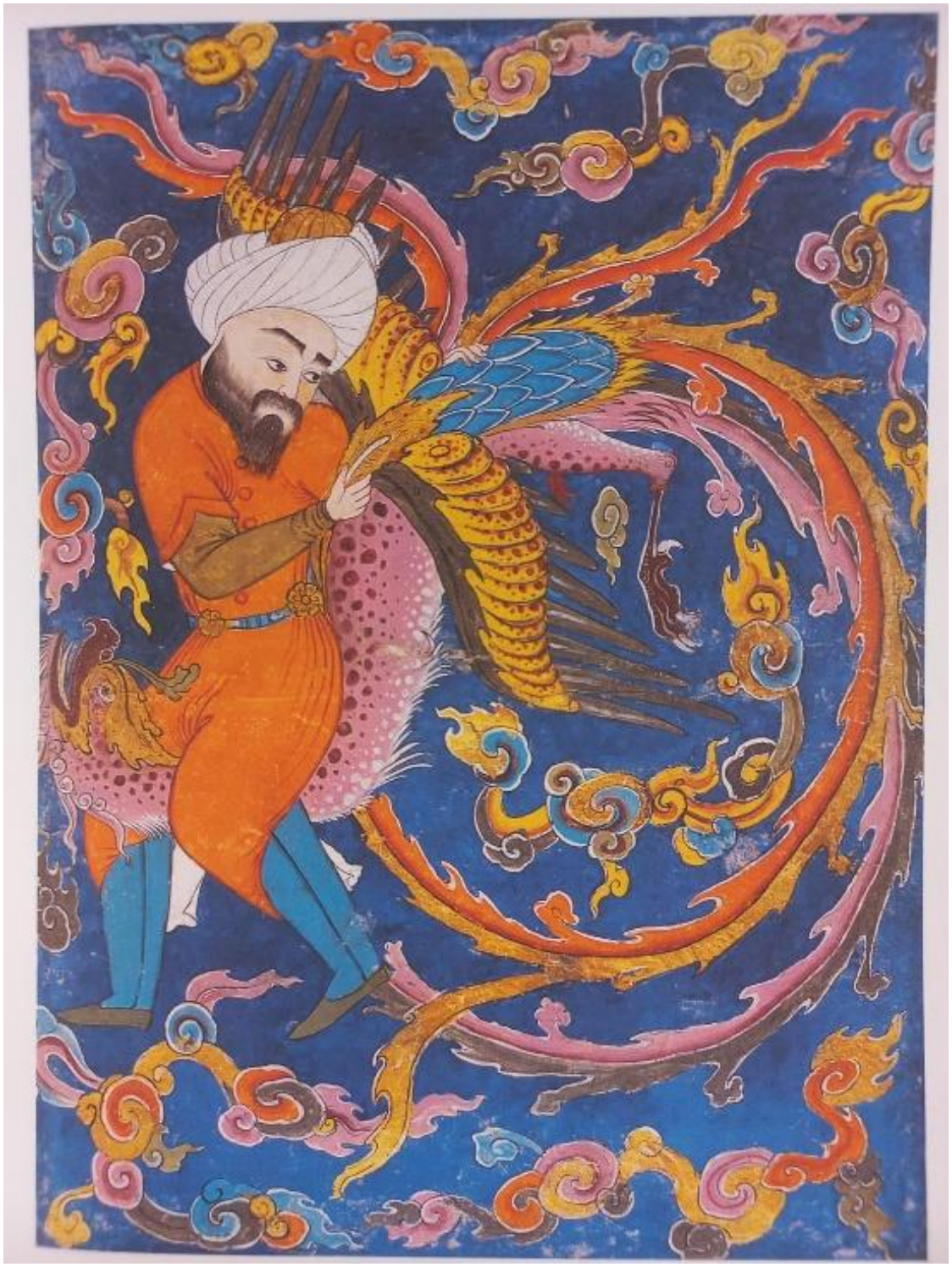
Mitolojinin sanatla etkileşimi sanat eserlerine birinci malzeme kaynağı oluşudur. Bunun yanı sıra sanat eserinin arka planını destekleyen öge konumundadır (Zayim ,2024). İlk duvar resimlerinden itibaren inceleyecek olursak hep mitler üzerinden hikayeleştirilerek anlatılmaya çalışılmıştır.

Türk mitolojileri de oldukça zengin bir yere sahiptir. Destanlar, dede korkut hikayeleri, mesneviler, dini kitapta yer alan hikayeler Türk mitolojisinin temel taşlarını oluştururlar. Mitoloji ile dini kavramlar fazlaca içi içe geçmiştir. Bu yüzden dini resimlerde gerçek üstü bir durum gösterdiği için mitolojiye yakındır.

Türk minyatür resim sanatında yer alan başlıca Türk mitolojisindeki ana kavramlar ve figürler; Nuh Peygamberin Tufanı (30.syf), Alp Er Tunga Destanı (Afrasiyab) (36.syf), Kayrahan (52.syf), Azna Han (Mehmet Siyah Kalem' in Minyatürlerinden) (84.syf), İye (Acabül Mahlukat) (94.syf), Uçmag (cennet, Falname) (100.syf), Hızır, İlyas, Hıdırellez (158.syf), Siyenpi Destanı (Sıkça minyatürde yer verilen Siyenpi Okçu Tasviri) (184.syf), (Taşağıl, 2025), Uygurlara ait Bezeklik Tapınaklarından 12. Mabette bulunan freskler, Kalender Paşanın yazmış olduğu Falnamede yer alan minyatür resimler (Çakmak, 2025), Zekeriya Bin Mahmud El Kazvini Acabül Mahlukat isimli eserinde yer alan minyatür resimler, Matrakçı Nasuh tarafından yazılan Süleymanname' de yer alan minyatür resimler, Kelile ve Dimne (İbnül Mekarim Hasan), Varkayla Gülşah, Şahname,

Görsel 1: Varka ile Gülşah'ın vedası.
Kaynak: https://www.sanatinyolculugu.com/varka-ve-gulsah-mesnevisi/

Varka ile Gülşah Anadolu Selçuklu Dönemine ait bir mesnevidir. İran edebiyatında Ayyuki, Türk edebiyatında da Yusuf-i Meddah tarafından kaleme alınmıştır. Mesnevinin konusu aşktır. Görsel 1' deki minyatürü inceleyecek olursak; simetriden kaçınılmıştır. Ortada yer alan ağaç hayat ağacını sembolize ettiği düşünülür. Bunun sebebi benzer hayat ağacı ve üzerindeki kuş motifi Beyşehir Kubadabaddaki çinilerde yer alır. Hayat ağacının anlamı minyatürün konusuyla da bakıldığında aşklarının ölümsüzlüğünü ifade eder. Üzerinde yer alan kuş ise aşklarının koruyuculuğunu ifade eder. Hemen solunda yer alan çiçekteki nar motifleri de benzerlik gösterir. Nar Kuran-ı Kerimde de kutsal meyve olarak yer alır. Minyatürdeki anlamına bakacak olursak da ebedi hayatı, kudreti sembolize eder. Sağ tarafında yer alan çiçekli sarmaşık ise bağlılıklarını ifade eder (Berber & Başar, 2019).



Görsel 2: Bukrat' ın (Hipoktar) Simurga binip ilaç almak için Kafdağı'na gitmesi (*Falname*, TSM H. 1703).
Kaynak: Metin And, Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası (İstanbul: YKY, 2007), 319. Syf.

1. Ahmed döneminin önemli eserlerinden olan Falname, Osmanlı döneminde Kalender Paşa tarafından yeniden düzenlenmiştir. Yazarı kesin olarak bilinememektedir. İsminden de anlaşılacağı üzere fal üzerine bir yazma eserdir. 34 tane minyatür resim çalışması yer alır. Genel olarak dini konular ağırlıktadır. Bu yüzden 'Peygamberler Falnamesi' olarak da nitelenir. Falnamedeki minyatürler arasında görsel 2 de yer alan

Bukrat'ın Simug' un sırtına binip ilaç almak için Kaf dağına gidişi resmedilmiştir (Çakmak, 2025). Minyatür sanatında kuş çok fazla kullanılan motiflerdendir. Türkler Müslüman olduktan sonra, Kaf Dağı hikayelerinde yer alır. Kaf dağının kutsallığı, nefsin temizliği ile ilgilidir. Kuş motifi birçok efsanede yer almakla beraber önemli bir yere sahiptir. Güney Sibirya da yaşan Türk halkları kuşlara kutsallık yükleyerek inanış haline getirmişlerdir (Taşağıl, 2025).

Görsel 3: Hz. Süleyman cinlerle (*Acabu'l Mahlukat*, BL Or. 13935).
Kaynak: Metin And, Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası (İstanbul: YKY, 2007), 174. Syf.

Zekeriya el Kazvini Tarafından kaleme alınmıştır. İran, Arap ve Türk edebiyatında birçok çeşitli eseri bulunur. İnsanın varoluşunda çevresini nasıl algıladığını sorgulatan, ansiklopedik değer taşıyan eserdir (Yılmaz, 2020). Minyatürde gerçek üstü cin karakterleri yer alır. Hz. Süleyman'ın önemi başındaki alevli hale ile ifade edilmiştir. Cin ise; kutsal kitaplarda ifade edildiği gibi meleğin tam zıttıdır. Çirkin, şeytan, her şekilsiz şey cine benzetilir. Baykuş gibi bazı hayvan sesleri cine benzetilmiştir (Mahir, 2012).

Türk Minyatür Sanatında yer verilen diğer mitolojik motifler;

"Dağlar, genel bir olumsuz durumdan sonra ferahlık vermiştir. Hz. Muhammedîn Hira dağına çıkması ya da Hz. Nuh'un Cüda dağında kalması örnek gösterilebilir.

Ağaçlar; zeytin, incir, hurma ve nar ağaçları Kuranı Kerimde kutsal kabul edilir. Minyatürlerde de ağaç tasvirleri çokça yer alır.

Kuyular, derin ve karanlıktır. Bu yüzden gizem, gerilim ve merak uyandırır. Cinlerin bulunduğuna inanılır.

Kutsal Sular; hastalıklara iyi geldiğine, günahlardan arındırıp kötülükleri yok ettiğine inanılır." (And, 2007).

İslamiyet'in kabulünden önce Uygurlular tarafından belirli bir düzeye getirilen Türk resim ve minyatür sanatı, İslamiyet sonrası farklı yollarla Anadolu'ya taşınmıştır. O dönemde Anadolu' da hüküm süren Selçuklu Devleti Uygur nakkaşlarına e sahipliği yapmıştır ve Minyatür sanatında Selçuklu devrini başlatmışlardır. Fakat Selçuklu döneminden yazma eserler maalesef günümüze çok fazla ulaşamamıştır (Elmas, 1998). Selçuklu Dönemine ait bazı Minyatür eserler; Varka ve Gülşah, Dioskorides De Materia Medica, El- Sufi' nin Sabit Yıldızları, El Cezeri' nin Otomata' sı, Nasr-el-Din Sivasi' nin Tezkeresi, Selçuklu Şehnamesi dir. Selçuklu dönemi minyatür eserler az sayıdadır. Minyatürlerde Uygur ve İran etkisi görülür. Yuvarlak suratlar, çekik gözler gibi Uygur etkileri hissedilir (Çok).

Osmanlı dönemine yön veren önemli bazı sanatçılar; Sinan Bey ve öğrencisi Şiblizade Ahmed, Matrakçı Nasuh, Nigari (Haydar Reis), Nakkaş Osman, Nakkaş Hasan, Ahmed Nakşi, Musavvir Hüseyin İstanbuli, Levni (Abdülcelil Çelebi), Refail, Kapıdağlı Konstantin 'dır (Mahir, 2012).

Osmanlı döneminde Minyatür Sanatı saray ve çevresinde fazlaca ilgi görmüş ve zirve dönemini yaşamıştır. Dönemin padişahları Türk sanatçıların yanı sıra Avrupa'dan birçok sanatçı getirip portre resimlerini yaptırmışlardır. Padişahların portrelerine lale motifinin fazlaca kullanıldığı görülür. Lale, sadece Osmanlı döneminde değil Uygur döneminde prenslerin portre resimlerinde de görülür. Osmanlı dönemi padişahlarının portrelerinde yer alan lale motifi tasavvufi anlam ifade eder. Allah sembolü yüklenmiştir (Uğurlu& Turgut, 2024).

Cumhuriyet sonrası Minyatür sanatçıları;

Osmanlı Döneminde Yükselişe geçen minyatür sanatı büyük ilgi toplamasına rağmen Osmanlı Devleti'nin çöküşüyle ekonomik durumların zayıflaması gibi sebeplerle minyatür sanatı da zayıflamıştır. Osmanlı Devletinden sonra Türkiye Cumhuriyeti' nin kurulması ile tekrar canlanan sanat eğitimleri, unutulmaya yüz tutmuş Minyatür sanatını tekrar hatırlatır. Turgut Zaim (Orta Oynu), Bedri Rahmi Eyüpoğlu (İstanbul), Yurdaer Altıntaş (Tarifi Bende), Devrim Erbil, Oya Zaim Zatoğlu, Zeki Fındıkoğlu (Pencere), Fevzi Karakoç (Cirit), Nusret Çolpan, Taner Alakuş, Özcan Özcan, Murat Palta gibi sanatçılar minyatür tarzındaki çalışmaları tekrar bir ivme kazandırmıştır (Marabaoğlu, 2024). Geleneksel sanatın dokularını çağdaş sanatla harmanlayan sanatçılarımız minyatür sanatını farklı açılardan eserlerinde yer vermişlerdir. Zeki Fındıkoğlu'nun *'Pencere'* isimli eserinde camiye benzeyen bir mekânda, mihraptan Anadolu'ya açılan bir pencereyi tasvir eder. Mihrabın önündeki meyve tabağı da sanki Anadolu topraklarından, cennetten, bizlere bir ikrammış gibi uzatılır. Hemen arkada yer alan servi ağaçları ise hayat ağacını sembolize ederken, kutsallığı hissettirir (Yayan& Demirel, 2020).

SONUÇ

Sonuç olarak Türk Minyatür sanatı geçmişten günümüze kadar aktarılan geleneksel sanatlar arasında kendine yer bulmuş ve korumuştur. Konular, kompozisyonlar, boya kullanım şekilleri, tekniği gelişerek günümüze kadar ulaşır. Kompozisyonlarda yer verilen birçok farklı geleneksel motifler yer alır. Kimi zaman gerçek anlamıyla kullanımlarının yanı sıra manevi anlamlarına da çokça başvurulan mitolojik motiflerde farklı dinlerin etkileri de söz konusudur. Kompozisyonlarda sıkça karşılaştığımız bazı mitolojik motifler; selvi ağacı, incir ağacı, asma, nar, elma, yılan, kurt, kuş, pars, cinler, melekler' dir. Her sanat dalı farklı dönemlerdeki farklı olgulardan etkiler taşır. Fakat mitoloji ve minyatür sanatı arsında derin bağları bu motifler kurar. Türk mitolojisi, yaşandığına inanılan birçok gerçek üstü olayları kapsar. Kimi zaman bu olaylar kutsal kitaplarında yer alırken kimi zamanda Atalar kültürüyle aktarılmış sözlü metinlerdir. Fakat minyatür bu noktada mitolojiyi yanı gerçek üstü ifadeleri görsele dönüştürür. Türk sanatçıların önem vererek, gelenekle çağdaşı birleştirme kaygıları minyatür sanatını bugünkü formuna ulaştırmıştır.

KAYNAKÇA

Ahmet Taşağıl, Türk Mitolojisi (İstanbul: Kronik Yayınevi, 2025)

Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012), 15.

Berber, N., & Başar, M. R. (2019). Tarihsel, öyküsel ve illüstratif açıdan Varka ve Gülşah. Sanat Dergisi (33), 70-79.

Çakmak V. (2025). *Falname TSMK H.1703 Minyatürlerinde kompozisyon, figür ile doğa elemanlarının incelenmesi ve özgün minyatür tasarımları* (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi). Yök.

Çok, Ö. Ü. B. Anadolu Selçuklu Dönemi Minyatür Sanatının üslup özellikleri. *BİLİM, EĞİTİM*, 151.

Elmas H. (1998). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkiler* (Doktora Tezi, Selçuklu Üniversitesi). Yök.

Marabaoğlu M. (2024). *Cumhuriyet sonrası "Türk Minyatür Sanatı' nda" çağdaş yaklaşımlar ve Özcan Özcan* (Yüksek Lisans Tezi, Giresun Üniversitesi). Yök.

Metin And, Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası (İstanbul: YKY, 2007), 319

Özcan, Ş. B. (2018). Uygur Minyatürlerinde metin-resim ilişkisi ve sonrası. *İstem*, (31), 125-145.

Uğurlu, S. S., & Turgut, A. Y. (2024). 16. Yüzyıl Osmanlı saray kumaşlarında ve tezhip sanatında çiçek sevgisi: Lale. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, *17*(47), 1753-1775.

Yayan, G. H., & Demirel, A., (2020). Günümüz Türk Resminde Minyatür Sanatına Çağdaş Yaklaşımlar. Turkish Studies , cilt.15, sa.3, 1767-1782.

Yılmaz, H. (2020). Doğu Türkçesiyle Yazılmış Acâibü'l-Mahlûkat Tercümeleri. *Journal of Turkish Language and Literature*, *60*(2), 781-794.

Zayim D. (2024). *Türk Şamanist mitolojisinde demonik varlıkların Mehmed Siyah Kalem minyatürlerinde çağdaş yorumlanması* (Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi). Yök.

İnternet Kaynakları:

https://www.sanatinyolculugu.com/varka-ve-gulsah-mesnevisi/

KEŞİKÇİDAĞ ƏRAZİSİNDƏ YERLƏŞƏN YOVŞANLIDƏRƏ KURQANLARINDA APARILMIŞ ARXEOLOJİ TƏDQİQATLAR

ARCHAEOLOGICAL INVESTIGATIONS CONDUCTED AT THE YOVSHANLIDERE KURGANS LOCATED IN THE KESHIKCHIDAGH AREA

Musa MURSAGULIYEV*

ABSTRACT

The Yovshanlidere area is situated in the long and narrow depression stretching from Sariyokhush to Aghgol within the Jeyranchol Plateau. The name derives from the abundance of yovshan (wormwood) plants in the region. The kurgan burials found here are sometimes closely grouped and other times spaced apart. Kurgans No. 3, 4, and 7, which have been investigated archaeologically, differ in both size and structure. Significant discoveries include a quadrangular bronze spearhead held in the hands of a semi-flexed skeleton of a warrior, a bronze ornamental item found near the ankle area, paste beads, obsidian tools, and twelve richly decorated ceramic jars. Each jar features intricate dot-impressed and stamped decorations on the neck and shoulder, filled with a special white substance, creating an inlay (incrustation) effect. Inside the jars were found burnt animal bones, believed to have served as offerings for the afterlife. These findings offer crucial insights into the military technology, social structure, and burial rituals of the time. The anatomical positioning of the skeleton and the placement of the spearhead indicate that the individual held warrior status and was likely buried through a ceremonial ritual. Such a type of spearhead is considered extremely rare not only in Azerbaijan but across the entire South Caucasus region. Above the burial mound, after a 0.5-meter layer of earth, fourteen paired galtan stones (large stone slabs) - each weighing approximately 1 ton, 0.60 meters wide, and 2 meters long - were discovered. At the head of these stones was a stone idol carved in the form of an ox. A circular limestone seal found in the soil-based kurgan provides new data on the early forms of administrative control and concepts of property ownership.

GİRİŞ

Tarixi-mədəni irsimizin qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi müasir dövrün ən aktual vəzifələrindən biridir. Azərbaycanın qərbində, yerləşən “Keşikçidağ” Dövlət tarix-mədəniyyət qoruğu bu baxımdan xüsusi tarixi, strateji, mədəni və elmi əhəmiyyət daşıyır. Qoruq ərazisi təkcə təbiət mənzərələri və dini-memarlıq abidələri ilə deyil, eyni zamanda arxeoloji baxımdan olduqca zəngin və çoxqatlı təbəqəliliyə malik əraziləri ilə də seçilir. Azərbaycanın arxeoloji xəritəsində xüsusi əhəmiyyətə malik olan bu qoruq qədimdən bəri müxtəlif sivilizasiyaların kəsişmə nöqtəsi kimi tanınır. Qoruq ərazisində aparılan sistemli arxeoloji tədqiqatlar, regionun zəngin tarixinin elmi əsaslarla öyrənilməsinə və daha dərindən anlaşılmasına imkan yaradır. Bu kontekstdə 2025-ci ildə AMEA Arxeologiya və Antropologiya İnstitutu ilə Mədəniyyət Nazirliyi yanında Mədəni İrsin Qorunması, İnkişafı və Bərpası üzrə Dövlət Xidmətinin birgə təşkilatçılığı ilə Ceyrançöl düzənliyində yerləşən Yovşanlıdərə kurqanlarında həyata keçirilmiş “Keşikçidağda elmi-arxeoloji qazıntılar və yay məktəbi - 5” layihəsi xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Beş ildir fasiləsiz keçirilən və ölkədə arxeoloji sahədə ilk sistemli yay məktəblərindən biri olan bu layihə yalnız praktik qazıntı prosesinə deyil, eyni zamanda gənc arxeoloqların peşəkar formalaşmasına xidmət edən kompleks bir elmi-pedaqoji platformaya çevrilmişdir. Yovşanlıdərə kurqanlarında aparılan sistemli tədqiqatlar müasir arxeoloji elmin nailiyyətlərinə əsaslanmaqla, həm maddi-mədəniyyət nümunələrinin sənədləşdirilməsi, həm də geniş kontekstual təhlili baxımından mühüm nəticələr vermişdir.

* Director of the "Keshikchidagh" State Historical-Cultural Reserve, Lecturer of Gazakh branch of Baku State University Azerbaijan

Əsas hissə

Yovşanlıdərə kurqanları bu baxımdan Ceyrançölün və bütövlükdə Keşikçidağ massivinin tarixində, bu ərazidə müxtəlif dövrlərdə yaşamış əhali qruplarının mədəni kimliyini və təkamül prosesini daha aydın anlamağa şərait yaradır. Arxeoloji qazıntıların aparıldığı Yovşanlıdərə yerli əhali tərəfindən bu cür adlandırılmışdır. Bu ərazi şərq-qərb istiqamətində maili təpələrlə əhatələnmiş, eni təqribən 600–800 metr, uzunluğu isə 5–6 kilometr olan geniş bir vadini əhatə edir. Coğrafi mövqeyi və təbii sərhədləri baxımından strateji yerləşməsi ilə seçilən Yovşanlıdərə sahəsində arxeoloji baxımdan əhəmiyyətli hesab edilən 3, 4, 5, 6 və 7 saylı kurqanlarda qazıntılar aparılmış, əldə edilən nəticələr və tapıntılar göstərir ki, Yovşanlıdərə kurqanları təkcə yerli əhəmiyyət daşımır, həm də Qafqazın, Ön Asiyanın və Şərqi Avropanın qədim köçəri və yarımköçəri mədəniyyət sistemləri ilə inteqrasiya olunmuş geniş transregional şəbəkənin bir hissəsi olmuşdur. Kurqanların quruluşu, dəfn inventarının zənginliyi, təbii coğrafi relyefə uyğun tikilməsi, həmçinin ərazidəki keramik, silah və bəzək əşyalarının təhlili bu qənaəti bir daha təsdiqləyir.

Şəkil 1. Arxeoloji qazıntılarda iştirak edən könüllülər

Arxeoloji qazıntıların aparıldığı 3 saylı kurqanın diametri 10 m olub, müasir yer səthindən hündürlüyü 0,9 m-dir. Keşikçidağ kurqanlar vadisində çox az rast gəlinən torpaq kurqanlardan biridir. Dərinliyi 0,6 m olan qəbir kamerasının uzunluğu 1,9 m, şərq-qərb istiqamətində eni isə 1,1 m idi. Qəbir kamerasından insan skeleti və müxtəlif məzmunlu saxsı qablar aşkar edilmişdir.

İnsan sekeletinin vəziyyətindən aydın olurdu ki, mərhum cənub-şimal istiqamətində (başı cənuba, ayaqları isə şimala istiqamətlənmiş halda), üzü şərqə, sağ çiyni üstə, sıx bükülü vəziyyətdə dəfn edilmişdir. Ehtimal ki, skelet orta yaşlı kişiyə məxsusdur. Qəbir kamerasında skeletin başının yuxarı hissəsində 3 gil qab (2 küpə, 1 kasa tipli), ayaq hissəsində (kameranın şimal küncündə) isə 2 gil qab (1 küpə, 1 iri ölçülü xeyrə tipli gil qab) qoyulmuşdur. Gil qabların 4-ü boz və qara rəngli, sonunu isə açıq qəhvəyi rəngli gildən hazırlanmışdır.

Arxeoloji qazıntıya cəlb olunmuş digər kurqanın (4 saylı) diametri 18 m, müasir yer səthindən hündürlüyü 1 m idi. Kurqanın üst örtüyü tamamilə orta ölçülü çay daşlarından sıx düzülmüşdür. Mərkəzi qəbir kamerasının üst daşlarının arasından 5 ədəd yanaşı qoyulmuş iy başlıqları aşkar edilmişdir. Açıq qırmızı gil qablardan (qalın divarlı) kəsilərək kənarları yonulmuş, hamarlanmış, ortadan deşiklər açılmış iy başlıqlarının üzərini qalın ərp qatı örtmüşdür. Qəbir kamerası şimal-cənub istiqamətində salınmışdır. Dərinliyi 0.6 m olan kameranın uzunluğu 2 m, şərq-qərb istiqamətində eni isə 1,1 m idi. Qəbir kamerasında olan insan skeletinin vəziyyətindən aydın olurdu ki, dəfn şimal-cənub istiqamətində, sağ çiyni üstə üzü qərbə, ayaqları dizdən aşağıya sıx bükülü vəziyyətdə həyata keçirilmişdir. Mərhum sol qolu yarımbükülü vəziyyətdə üzünə tərəf, sağ qolu isə dirsəkdən qatlanaraq qarına tərəf yarımbükülü vəziyyətə dəfn edilmişdir. Skeletin diz sümüyünün yanından 1 ədəd çox kiçik, miniatür formalı piyalə tipli (yaxud nəlbəki tipli) gil qab, kəllənin yanında 1 ədəd boz rəngli, böyük ölçülü dopu tipli qab, arxa hissədə, kürək sümükləri yanında isə qara rəngli, yaxşı

cilalanmış qazan tipli qab aşkar edilmişdir.

Diametri 12 m, müasir yer səthindən hündürlüyü isə 2 m olan 5 saylı kurqan strukturuna görə 6 saylı kurqanla eynidir. Qəbir kamerasında (şimal-cənub istiqamətində olub, ölçüsü 2,5x1,5 m idi) narın, qumlu qaratorpaq qatı ətrafın ağ rəngli gəcli-xırlı-çınqıllı torpağından kəskin seçilirdi. Kamerada insan skeletinin və gil qabların aşkarlandığı hissədən qərbə, kamera boyunca ağ gəcli xır və çınqıl qarışıq 50 sm enində və 40 sm hündürlüyündə sanki istina divarı kimi bir hissə vardır. Bu xüsusi gil məhlulla sanki bərkidilmişdir. Lakin, bu hissədən qərbə, qəbir kamerasında heç bir artefakta rast gəlinməmişdir. Sanki, bu səd qəbir kamerasını uzunu boyunca kameranı iki yerə bölmüşdür: insan nəşinin və qil qabların qoyulduğu yer (otaq) və tamamilə boş olan yer (otaq). Yəqin ki, bu əlamət o biri dünyaya inamın ifadəsi olaraq mərhumun “ruhunun qidalandığı və sükunət tapdığı yer” kimi ehtimal edilə bilər.

Qəbir kamerasında olan insan skeletinin anatomik quruluşundan məlum olurdu ki, bu skelet orta yaşlı kişiyə məxsus olmuşdur. Mərhumun baş tərəfində 1 ədəd orta ölçülü küpə, dizləri önündə isə daha bir ədəd iri ölçülü, nisbətən dərin xeyrə tipli gil qab qoyulmuşdur. İnsan skeletinin sinə sümükləri üstündə, ürək qabırğaları üzərində ağ rəngli bərk əhənğdaşı materialından hazırlanmış möhür, kəllənin yanında isə uzunsov, bir ucu kəskin əyintili çay daşından hazırlanmış alət tapılmışdır.

Şəkil 2. Cənubi Qafqazda nadir rast gəlinən dördtilli tunc nizə ucluğu

5 saylı kurqandan cənubda yerləşən 6 kurqanın diametri 14 m, müasir yer səthindən hündürlüyü isə 2,5 m-dir. Xırda çınqıl, qum və torpaqdan tökülmüş üst örtük əsasən qalındır. Qəbir kamerasının bu istiqamətdə uzunluğu 2 m, şərq-qərb istiqamətinə eni isə 1.4 m idi. İnsan skeleti kameranın şimal-cənub istiqamətində aşkarlanmışdır. Dəfn sağ çiyni üstə, üzü qərbə tərəf, dizlərdən bükülü vəziyyətdə (lakin qarına sıxılmış vəziyyətə deyil), baldır hissə bud hissəyə yaxınlaşdırılmış halda icra edilmişdir. Ayaq sümükləri yaxınlığından 1 ədəd obsidian parçası aşkar edilmişdir. Qəbir kamerasına 4 ədəd gil qab tapılmışdır. Onlardan 2-si küpə tipli, qalanları isə kiçik ölçülü kasa tipli qablar idilər. Küpələrin üzərində naxış elementləri izlənilir. Qəbir kamerasından kiçik ölçülü, nisbətən üçbucaq formalı 1 ədəd daş amulet aşkar edilmişdir. Orta Tunc dövrünə aid arxeoloji abidə kimi xüsusi elmi maraq doğuran 7 saylı kurqanın diametri 28 metr, müasir yer səthindən hündürlüyü isə 2 metr təşkil edirdi. Kurqanın örtüyü çınqıl qarışıq qumlu torpaqdan ibarət idi və onun qalınlığı 2 metrə qədər çatırdı.

Örtük layı aradan qaldırıldıqdan sonra, kurqanalatı sahədə iri ölçülü, ağır qaya daşlarından qurulmuş qəbir kamerası üzə çıxarılmışdır. Qəbir kamerasının baş hissəsinə yaxın sahədə yerləşdirilmiş uzunluğu 2,7 metr, qalınlığı 80 sm olan böyük daş - çarpanaq formasında yonulmuşdur. Bu daşın öküz formasında hazırlanması xüsusilə diqqət çəkicidir: daşın səthində işlənmə və hamarlama izləri aydın görünür. Baş hissə öküzün başı formasında təsvir olunmuş, bədən hissəsində isə öküzə xas olan əzələ çıxıntıları və anatomik cizgilər dəqiq və realistik şəkildə əks etdirilmişdir. Boyun hissə isə iri əzələli və qabarıq olaraq təqdim edilmişdir ki, bu da tunc dövrü heyvan kultunun və bədii-estetik zövqün bariz nümunəsidir.

2,5 m dərinlikdən aşkar edilən qəbir kamerasında maraqlı dəfn adəti izlənilmişdir. O, yarımbükülü vəziyyətdə dəfn edilmişdir. Dəfn şimal-cənub istiqamətində, sağ çiyni üztə,

üzü qərbə tərəf olmaqla həyata keçirilmişdir. Onun ayaqları dizdən yarımbükülü vəziyyətdə, sol qolu dirsəkdən sinəsinə tərəf əyilmiş halda, sağ qolu isə dirsəkdən az bükülü vəziyyətdə idi.

Kurqanda yarımbükülü vəziyyətdə sərkərdənin (boyunun uzunluğu 2 metrdən artıq) əlində tutulmuş, dördtilli tunc nizə ucluğu, ayaq biləyi nahiyəsində aşkarlanan tunc bəzək əşyası, pasta muncuqlar və obsidiandan hazırlanmış əmək alətləri, 12 ədəd inkrustasiyalı və zəngin naxışlı saxsı küp aşkarlanmışdır ki, bu küplərin hər biri boğaz və çiyin hissələrində mürəkkəb nöqtəvari döymə və basma naxışlarla bəzədilib, həmin ornamentlərin içərisi isə xüsusi ağ maddə ilə doldurularaq inkrustasiya olunub.

Şəkil 3. Qəbir kamerasında aşkarlanmış inkrustasiyalı saxsı küplər

Küplərin içərisində “o dünya üçün azuqəlik” hesab edilən bişmiş heyvan (keçi, inək, at, qaban) sümükləri aşkar olunmuşdur. Bu tapıntılar həmin dövrün hərbi texnologiyasını, sosial strukturunu və dəfn ayinlərini əks etdirən mühüm sübut hesab olunur. Aşkar olunmuş skeletin anatomik durumu və nizə ucluğunun yerləşmə forması, həmin şəxsin döyüşçü statusuna malik olduğunu və ehtimal ki, xüsusi bir ritual mərasimlə dəfn edildiyini göstərir. Bu tip nizə ucluğu indiyədək nəinki Azərbaycanda, hətta bütövlükdə Cənubi Qafqaz regionunda son dərəcə nadir rast gəlinən tapıntılardan hesab olunur.

NƏTİCƏ

2025-ci ildə Yovşanlıdərə kurqanlarında aparılmış sistemli arxeoloji tədqiqatlar, “Keşikçidağ” Dövlət tarix-mədəniyyət qoruğunun arxeoloji xəritədəki strateji əhəmiyyətini bir daha təsdiqləmişdir. Qazıntılar nəticəsində əldə olunan materiallar və müşahidələr, təkcə yerli mədəni inkişaf mərhələlərini deyil, həm də Cənubi Qafqazın qədim köçəri və yarımköçəri cəmiyyətləri ilə bağlı daha geniş transregional kontekstin anlaşılmasına şərait yaratmışdır. Əldə edilən nəticələr göstərir ki, Yovşanlıdərə ərazisində yerləşən kurqanlar struktur baxımından müxtəlif formalarda inşa edilmiş, onların dəfn inventarları isə sosial statusa, ideoloji dünyagörüşə və mərhumun cəmiyyət içindəki yerinə dair mühüm informasiyalarla zəngindir. Kurqanların bəzi hallarda torpaq, bəzi hallarda çay daşı və iri qaya parçaları ilə örtülməsi, dəfn kameralarının forması, istiqaməti və orada yerləşdirilmiş materiallar müxtəlif dəfn ritual və sosial təbəqələşmə modellərinin bir-birindən fərqləndiyini göstərir. Bu müxtəliflikər arxeoloji periodizasiya üçün də əsaslı meyarlar təqdim edir. Xüsusilə 7 saylı kurqan orta tunc dövrünə aid olmuş və aşkar edilmiş öküz formalı iri daş plastika, dördtilli tunc nizə ucluğu və inkrustasiyalı keramik nümunələr bu sahənin təkcə dəfn yeri deyil, həm də dövrün dini inancları, hərbi strukturu və sənət zövqü baxımından unikal bir kompleks olduğunu ortaya qoyur. Bu kurqanda dəfn olunmuş şəxsin fiziki ölçüləri, yanına yerləşdirilmiş silah və əşyalar onun yüksək rütbəli bir sərkərdə olması ehtimalını artırır. Həmin tipli tunc nizə ucluğunun regionda indiyədək rast gəlinməməsi bu tapıntının həm tipoloji, həm də texnoloji baxımdan nadir bir nümunə olduğunu göstərir. Kurqanlardakı artefaktlar arasında gil qabların tipləri, formal diversifikasiyası və üzərindəki naxışların texnikası dövrün keramika sənətində yüksək ixtisaslaşmanın olduğunu sübut edir. Bəzi qabların içərisində heyvan sümüklərinin aşkar olunması o dünyaya azuqəlik inancının geniş yayılmış olduğunu təsdiqləyir. Bu isə arxaik inancların və dini-etnoqrafik təcrübələrin arxeoloji təzahür formalarını izləməyə imkan yaradır. Digər tərəfdən, bəzi qəbir

kameralarının iki yerə bölünməsi, onlarda istinad divarlarının və "boş otaqların" yaradılması o dünyaya dair simvolik və ritual kodların olduqca inkişaf etdiyini göstərir. Bu isə ölü ilə bağlı inamların yalnız sadə dəfn mərasimləri ilə məhdudlaşmadığını, məhz struktural planlaşdırma və məkan dizaynı səviyyəsində ifadə edildiyini sübut edir.

Bütün bu nəticələr, Keşikçidağ ərazisinin Orta Tunc dövrü də daxil olmaqla, müxtəlif arxeoloji mərhələlərdə genişmiqyaslı yaşayış və mədəni fəaliyyət məkanı olduğunu təsdiqləyir. Əldə edilən artefaktlar və onların yerləşmə konteksti, qədim insan cəmiyyətlərinin sosial strukturu, ərazi təşkilatlanması, dini-ideoloji düşüncə sistemi, sənətkarlıq texnologiyaları və beynəlxalq əlaqələrinə dair mühüm elmi informasiya mənbəyi rolunu oynayır.

Gələcək tədqiqatlarda aşkar olunmuş insan skeletləri üzərində Carbon-14 analizlərin həyata keçirilməsi, burada yaşamış əhali qruplarının mənşə, yaşam tərzi, qidalanma vərdişləri və miqrasiyası haqqında daha dəqiq və obyektiv məlumatların əldə olunmasına imkan verəcəkdir.

Yovşanlıdərə kurqanlarının sistemli şəkildə öyrənilməsi, regionun qədim tarixinin və mədəni kimliyinin tədqiqində elmi baza rolunu oynayır və Azərbaycan arxeologiyasının beynəlxalq səviyyədə tanıdılması üçün zəmin yaradır. Bu istiqamətdə genişmiqyaslı tədqiqatların davam etdirilməsi, beynəlxalq elmi əməkdaşlıq və multidissiplinar yanaşmalarla zənginləşdirilməsi elmi nəticələrin dərinliyini və obyektivliyini artıracaqdır.

KAYNAKÇA

1.Мурсагулиев М.Г., Юсифзаде Л.А., Мамедова Ф.Ю., Наджафов Ш.Н. Итоги археологических исследований, проведенных в Джейранчельской равнине в 2023 г. // Актуальная археология 7: материалы международной научной конференции молодых ученых, РАН ИИМК, СПБ, 1-4 апреля 2024 г.

2.Nəcəfov Ş.N. Ağstafa rayonu ərazisindəki Keşikçidağ Dövlət tarix-mədəniyyət qoruğu və Qazax rayonu ərazisindəki Avey Dövlət tarix-mədəniyyət qoruğunda aparılmış arxeoloji tədqiqat işlərinin hesabatı (14.12.2023-12.01.2024). AMEA AEİ, Çöl tədqiqatları şöbəsi. Bakı, 2024, 37 s.

3.P. Qasımov - Ceyrançöldə qədim mədəniyyət izləri - “Elm və Həyat” jurnalının 2023-cü il tarixli 4-cü buraxılışı.

4. P. Qasımov, M.Mursaquliyev - “Keşikçidağ Kurqanları”, İrs jurnalının 2024-cü il tarixli 124-cü sayı

5. Şamil Nəcəfov (2024). Ceyrançöl ərazisinin tunc dövrü kurqanları və onların yayılma ərazisi

6. Şamil Nəcəfov (2023). Ceyrançöl düzənliyində aparılan arxeoloji tədqiqatların nəticələri

5. Nəcəfov Ş.N. Ağstafa rayonu ərazisindəki Keşikçidağ Dövlət tarix-mədəniyyət qoruğu və Qazax rayonu ərazisindəki Avey Dövlət tarix-mədəniyyət qoruğunda aparılmış arxeoloji tədqiqat işlərinin hesabatı (14.12.2023-12.01.2024). AMEA AEİ, Çöl tədqiqatları şöbəsi. Bakı, 2024, 37 s.

6. Мурсагулиев М.Г., Юсифзаде Л.А., Мамедова Ф.Ю., Наджафов Ш.Н. Итоги археологических исследований, проведенных в Джейранчельской равнине в 2023 г. // Актуальная археология 7: материалы международной научной конференции молодых ученых, РАН ИИМК, СПБ, 1-4 апреля 2024 г. Невская Типография, с. 152-155 https://www.archeo.ru/izdaniya-1/vagnejshije-izdanija/pdf/2024AA7.pdf

7. Наджафов Ш.Н., Мурсагулиев М.Г., Алиева С.Б. 2024. Курганы эпохи бронзы равнины Джейранчель и зона их распространения // Ахинжановские чтения-2024: материалы международной научной конференции студентов и молодых ученых (г. Алматы, 24–26 апреля 2024 г.). Институт археологии им. А.Х. Маргулана, Алматы, с. 123-129.

8. Nəcəfov Ş. N., Mursaquliyev M. 2023. Ceyrançöldə qədim mədəniyyətin izləri // Elm və həyat, 4 (482), 63-67.

9. Nəcəfov Ş.N., Mursaquliyev M.H. Qarasoy kurqanlarında qazıntılar // Azərbaycanda 2023-cü ildə aparılan arxeoloji qazıntıların nəticələrinə həsr olunmuş elmi sessiyanın tezisləri. Bakı, 2023, Afpoligraf, s. 32-34

10.Мурсагулиев М.Г., Юсифзаде Л.А., Мамедова Ф.Ю., Наджафов Ш.Н. Итоги археологических исследований, проведенных в Джейранчельской равнине в 2023 г. // Актуальная археология 7: материалы международной научной конференции молодых ученых. Санкт-Петербург 01-04 апреля 2024 г. / Отв. ред. А.М. Киселёва. СПб.: ИИМК РАН. Невская Типография. С. 152-155. https://www.archeo.ru/izdaniya-1/vagnejshije-izdanija/pdf/2024AA7.pdf

THE ROLE OF SOCIAL MEDIA JOKES AND FOLK AYINGS IN VIRTUAL FOLKLORE

SANAL FOLKLORDA SOSYAL MEDYA ŞAKALARI VE HALK DEYİŞLERİNİN ROLÜ

Gunay YUSİFZADA*

ÖZET

Günümüzün modern çağında, teknolojik gelişmelerin ve dijital iletişim araçlarının hızlı ilerleyişi, geleneksel folklor biçimlerinin hem biçimsel, hem de içeriksel dönüşümüne zemin hazırlamıştır. Yüzyıllardır sözlü kültür aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılan halk anlatıları, atasözleri, deyimler, şakalar ve diğer folklor unsurları, artık dijital ortamda farklı şekillerde varlık göstermektedir. Bu dönüşüm sürecinde özellikle sosyal medya platformları, folklorun yeni aktarım mecraları haline gelmiştir. Bu platformlar, kullanıcıların hızlı ve geniş kitlelere ulaşmasını sağlayarak folklorun yayılma hızını ve çeşitliliğini artırmıştır. Sosyal ağlarda paylaşılan espriler, görsel-metin karışımı memler ve kısa mizahi içerikler, geleneksel halk deyişlerinin yeni bağlamlarda yeniden üretildiği örnekler sunmaktadır.

Çalışma, sanal folklorun önemli bir alt türü olarak değerlendirilebilecek sosyal medya şakalarını merkezine almaktadır. Araştırmada, bu şakaların oluşum süreci, üretim biçimleri, dijital kullanıcılar arasındaki dolaşımı ve bu süreçte halk deyişlerinin üstlendiği rol ayrıntılı olarak incelenmektedir. Ayrıca, söz konusu içeriklerin toplumsal eleştiri, mizah, dayanışma, grup kimliği oluşturma ve gündelik olaylara yorum getirme gibi işlevleri analiz edilmektedir.

Çalışmanın temel amacı, dijital ortamda ortaya çıkan bu yeni folklor biçiminin hem işlevsel yönlerini hem de yapısal özelliklerini ortaya koymaktır. Böylelikle, sanal folklorun toplumsal dinamiklerle ilişkisi, dijital kültür içindeki konumu ve gelenekselden dijitale uzanan değişim süreci anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda, sosyal medya şakaları sadece bireysel yaratıcılığın değil, aynı zamanda kolektif kültürel hafızanın ve toplumsal iletişim biçimlerinin de bir ürünü olarak değerlendirilecektir. Bu sayede, dijital çağda folklorun gelişimi ve toplum üzerindeki etkileri daha iyi anlaşılacaktır.

INTRODUCTION

In modern times, social media acts not only as a source of information, but also as a platform for people to react to social events and social issues. Social media, which is one of the digital platform systems, is considered a virtual space where the collective communicates and shares information. In this regard, Hikmet Guliyev notes that *"One of the most important sources of new folklore creativity in our modern era is social media"* (Guliyev, 2018:196). According to the author, unlike traditional folklore creative processes, the factual basis of virtual folklore processes is largely provided by social media.

Jokes, memes and short videos in "reel's" format shared on social media platforms, especially on social networks such as "Instagram" and "Tik-Tok", are of great importance in terms of the manifestation of collective reaction. These shares reflect social relations and current events in society. From this point of view, social media jokes should be evaluated not only as a means of entertainment, but also as symbolic means of expression in terms of reflecting the events of the time.

A joke is an expression that is said to make people laugh and have fun, and is often ironic, sometimes with a funny content. The main purpose of using a joke is to present an issue or event with humor. At the same time, people use jokes when indirectly touching on problems in society or entertaining them. The humorous expressions that appear in both folklores have the function of indirectly highlighting social, political or moral problems and making people think through laughter.

There are certain similarities between social media jokes formed in the Internet environment and some genres of folk art. The common feature of meme and joke texts formed in social media and each of the genres of anecdotes, proverbs and sayings of folk art is that they are rich in collective ideas and thoughts, as well as connected with mass

* PhD student, Institute of Folklore, Azerbaijan National Academy of Sciences. Azerbaijan, Baku.

consciousness. In this regard, Ramil Aliyev notes that *"Anecdotes are concise and funny stories that reflect the flaws in social life and everyday life"* (Aliyev, 2014:77).

Like the genres of folk art that emerged in the form of attitudes to the social and economic events of the period, social media jokes are also formed on the basis of attitudes to the social needs of the modern era. In joke-type texts formed on social media, people both express their attitude to the events and manage their social emotions against the background of the events. This type of joke texts are considered the best examples in terms of expressing the mood of society. In both traditional folk jokes and modern social media jokes, any idea is expressed indirectly. Such a form of expression does not only aim to entertain, but also serves to criticize existing social, political and cultural problems. *"In all types of jokes, the target of laughter is naivety, protest against arbitrariness, and intransigence against injustice"* (Aliyev, 2014:83). It should be emphasized that the examples that appear in both folklores play a special role in terms of resisting social injustices.

Along with all these similarities, the examples that appear in both folklores also have their own characteristics. Examples of jokes and funny sayings that exist in traditional folklore live in the memory of the people for a long time. At the same time, examples of this type have been passed down from generation to generation in the form of word of mouth. Examples of sayings and jokes that have been formed in the virtual environment appear directly in the Internet environment, as well as have a more rapid frequency of distribution by the user community on social media platforms. However, virtual jokes are notable for being more short-lived and are distinguished by the fact that they spread quickly and also lose their relevance quickly.

The forms of idiomatic or joke-type texts that appear on social media are more diverse and varied than their counterparts in traditional folklore, both in terms of structure and means of expression. Thus, jokes in the digital environment are more often expressed in a hybrid format with images, animations, videos, or a combination of each of these. Examples of jokes that appear in a hybrid format on social networks have a stronger effect in terms of both visual and emotional impact.

Unlike traditional folklore, a joke in a social environment can be presented together with words, pictures, animation, sound, and music effects, and can evoke a deeper emotional response in the audience. Examples in this format not only attract the attention of the audience more quickly, but also gain a rapid sharing rating on social media. In this regard, social media jokes are significantly different from traditional oral folklore with the multivariate ways of dissemination and transmission in the virtual environment. The capabilities of digital platforms create conditions for folklore to be constantly changing.

The reason for the rapid spread of social media jokes is that they are short, eye-catching, and most importantly, accessible. On the other hand, collective consciousness is also considered one of the main factors affecting the rapid spread of social media jokes. The development of information and communication technologies is considered one of the main factors ensuring the relevance of folklore day by day. Previously, in order to share an example or joke, it was necessary to either memorize it or write it down. Today, since this process takes place in a digital environment, this point is not considered necessary. Another interesting point is that since the joke genre is directly related to strong emotions, the details are not fully remembered when it is told. On the other hand, jokes are often funny in the immediate situation, meaning they may not have the same effect when told in another time or place. Considering these factors, today, compared to the past, it is more accessible and convenient to share joke-type examples among people and forward them to other users due to the functionality created by the technological sphere. Thus, from a technological perspective, this convenience encourages the circulation of jokes on social media to accelerate.

Jokes that are formed in the digital environment often touch on topical and current topics. Naturally, content that touches on such topical topics has a faster sharing frequency. At the same time, unlike tradition, the adoption of social media jokes by a larger audience

due to the versatility of the technological sphere in the virtual environment creates conditions for their delivery to a wider audience. In this regard, Hikmet Guliyev notes that *"Folklore processes that are moving from locality to globalization due to the opportunities created by the Internet are seriously different from previous periods in terms of subject and content, form and structure, and language-style features and images"* (Guliyev, 2018:187).

Although joke-filled texts that are formed in the social environment have an entertaining and humorous effect, each of them has a deep semantic meaning. The functionality of such examples in terms of influencing society can be specially noted. One of the main functions of jokes in traditional and modern folklore is not only to entertain people, but also to criticize social and individual behaviors, as well as stereotypes in a satirical form. Social media jokes, especially memes, allow the collective to express their attitude to social events indirectly or explicitly. Usually, the main purpose of creating these examples is to draw attention to the cultural and social problems of the time.

It is known that laughter is one of the tools that helps people relieve stress. In this regard, people get away from everyday problems through the jokes they share and encounter on social networks and feel comfortable in a certain sense. This is also related to the comfort that social media creates in people from a psychological point of view.

Analysis of joke-type expressions occurring in the digital environment suggests that usually such expressions are presented in a way that only a certain age or generation group can understand. Examples of this type are familiar only to people belonging to this group and make them laugh. Since other age groups do not fully understand these jokes, this sharing may not make them laugh. In this regard, examples related to social media jokes have the functionality of strengthening the sense of unity among people. Examples of jokes created by indicating specific years on social networks are of interest. For example, memes and expressions related to "children of the 90s", "youth of the 2000s", etc. can be especially emphasized. The sense of humor in examples of such jokes is strong and these examples are understandable for a specific group.

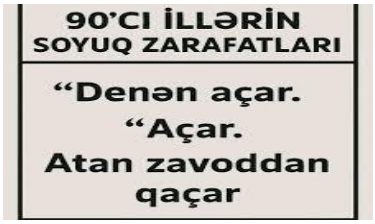


Figure 1. *"Cold jokes of the 90s. The one who says "key". Key. Your father runs away from the factory"* (URL-2).

Expressions such as *"Cold jokes of the 90s. The one who says "key". Key. Your father runs away from the factory"* are considered to be a series of school jokes familiar to children and young people of the 90s. When such jokes are shared on social media, they are familiar and funny only to users belonging to the 90s generation. For other age groups, these jokes are either incomprehensible or out of context. From this perspective, such examples can be considered specific forms of humor of virtual folklore and are considered valid for a certain group. In addition, issues of gender, age, social class and regional affiliation also play an important role in the content and formation of joke-type sayings. Examples created by groups of a certain age and class are the majority on social networks (For example, URL-1). In particular, there are many pages on the "Tik-Tok" social network where jokes are shared in video format (URL-2). Stereotypes about men and women are very widespread in sayings created in the virtual environment. In this type of materials, which are formed within the framework of male and female relations, an ironic attitude towards gender discrimination is also evident. Also, special sayings, dialects and stereotypes related to the regions of Azerbaijan are often the subject of jokes on social media. Also, special groups related to each region have been created on social media

networks, and users from those regions are provided with membership in these groups. Such steps can be evaluated in terms of promoting regional identities.

The interaction between folk sayings and jokes is one of the characteristic features of virtual folklore. In the virtual environment, cases of mixed presentation of genres by users are more common. Many reasons for the mixed formation of various folklore genres have been identified. Thus, users of the digital environment do not take genre criteria into account in the folklore process. On the other hand, the use of mixed forms in folklore materials creates conditions for violating the genre boundaries of these examples. For example, as a result of the simultaneous use of different models such as text, image, video, animation, etc. on social media platforms, both the form of expression and the meaning of the content of the text created can change. The transformation of sayings into jokes on social media, their re-contextualization and transformation, fulfills the functions of sayings as both entertainment and criticism. In this respect, sayings and jokes complement each other in the virtual space. This process, which exists in the virtual environment, is characterized by both the creativity of users and, on the other hand, commitment to tradition. This process once again shows that folklore is being reconstructed within the capabilities of modern technology and gaining new functions.

REFERENCES

1. Aliyev, R. Azerbaijani oral folk literature (Modern topical problems). Textbook. – Baku: Chirag Publishing House, – 2014. – 328 p.
2. Guliyev, H. Folklore in the virtual environment: tradition and communication/ – Baku: Sabah Publishing House, – 2018. – 253 p.
3. Kokalti / [Electronic resource] / January 12, 2021/ https://www.facebook.com/kokalti/posts/pfbid0gBifk98jNmpGp97pXpE6NNyThuDbiMunPJRUwRZfs4fkogq4VVGLSTiQM2Dm4MU3l// URL-1.
4. https://www.tiktok.com/discover/soyuq-zarafatlar. URL-2.
5. https://www.tiktok.com/discover/sitzarafatlar. URL-3.

10. OTURUM (10. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Şahin Abbas ÇELEBİ-PhD. Şehla HALİLLİ

GALİP RAÛF KİFİRLİ'NİN HAYATI VE ESERLERİ

THE LIFE and WORKS OF GALİP RAÛF KİFİRLİ

Shaheen Abbas Mustafa CHALABEE*
Muhammed ÖZTÜRK**

ABSTRACKT

The artists and works mentioned in this literature are not limited to those who lived and established themselves in the present-day Republic of Turkey. Divan literature has survived in all the lands to which the Ottoman Empire extended, from the Balkans to Crimea, Azerbaijan, Iraq, and so on. The subject of this study, XX. century Iraqi Turkmen Classical poet Galip Raûf Kifri. The poet wrote all the poems in his own handwriting.We aim to include a new study by giving information about the poems and vulgarities of Galip Raûf Kifirli, who lives in Kifri town of Kirkuk. We will try to create this study in two parts. In the first part, to give detailed information about the poet's life briefly. In the second part, by dividing the poems of Galip Raûf Kifirli, in the first part, there is a letter from his national poems, Kirkuk Castle, Nuralım, a mersiye to the Turkmen leader Necdet Koçak and a mersiye to Ata Hayrullah Bey, the greatest martyr of Turkmen. We are thinking of handling the poems of nightingale and poetry. It is the part of the laments of the other poems of the second part, and it is to express what he is talking about in the poem by taking a dedication to İhsan Hayrullah Bey and a dedication to Felekoglu. Nevertheless, the second part is a part of different poems from other poems, they asked man mennen, dream, Kifri, barley and wheat, this poem is a gift to all the people of Kifri, A message to the people of Kifri, a letter to my beloved, my friend and horyat, we will try to express what they talked about in his poems. .

Key Words: Galip, Kifri, Turkmen, Kirkuk, Poetry

GİRİŞ

Irak'ta yerleşme tarihlerinden, Nesimi'nin, yaşadığı döneme dek (1370-1417) hiç bir Iraklı Türkmen şair ve yazarlarının yetiştiği saptanmamıştır (Benderoğlu, A. 1988). Onun için Irak'ta yerleşen Türkmenlerin yazılı edebiyatı, XIV.yüzyılda doğan Nesimi ile başladığını söyleyebiliriz, fakat Türkmenlerin Irak'ta yerleşmeleri ile Nesimi'nin şiirde üstün örnekler vermesi arasında uzun bir süre vardır. Bu da bu süre içerisinde bir sözlü edebiyatın bulunduğunu kanıtlıyor. Böylece Irak'ta Türk edebiyatının Nesimi'den daha önce başladığını söyleyebiliriz (El-Azzavi A. 1956, s. 216-217). XII. Yüzyılın ikinci yarısı dönemlerde Türklerin Irak'a yerleşip çoğalmaları hızlanmıştır. Moğolların Irak'a girmesi ile Türk nüfusu daha da güçlenmiştir. Bunun başlıca sebebi, Moğol ordularının artık Türkleşmeye başlamış ve tabanda en yaygın dil olarak Türkçenin konuşulmasıdır (El-Azzavi A. 1956, s. 243). XIV. Yüzyılda Irak'taki etnik dokunun Türklerden yana bir görünüş kazandığı ve egemen topluluğun Türkler olduğu biliniyor. Celayirliler zamanında Bağdat'ın Türk kültürünün önemli merkezlerinden biri haline geldiği söylenebilir. Bu dönemde ülkenin kuzeyinden başlayarak, Bağdat'a kadar geniş çapta Türkleşme hareketi görülmüştür. Ayrıca Farsça'dan başka Türkçenin büyük rağbet kazanması, yine bu dönemde gerçekleşmiştir (Terzibaşı A. 1971, s. 22). XV. Yüzyılın başlarında Karakoyunlu Devleti'nin resmi dilinin Türkçe olduğu ve devlet fermanlarının Türkçe yazıldığı tesbit edilmiştir. Safeviler döneminde Irak'taki Türklerin nüfus bakımından güçlendikleri gözleniyor. XVI. Yüzyılda, Irak Türkmen edebiyatında, bütün Türk aleminde tanınan Fuzuli, Şemsi, Rindi gibi şairleri en tanınmış şairler olarak sıralayabiliriz. Irak (M.1534 - H.941) Osmanlı egemenliği altına girince, Azerice terk edilmiş ve bir Osmanlı Edebiyatı başlamış, bir takım yazar, şair ve din alimleri eserlerini Osmanlıca yazarak meydana çıkarmışlardır. Bunlardan Bağdatlı Ruhi, Gülşen-i Şuara yazarı Ahdi, Fuzuli'nin oğlu Fazli, ayrıca adları Gülşen-i Şuara tezkiresinde geçen aslında İranlı olup Bağdat'ta doğan Dai, asıl adı Mustafa olan Hakiki

* Prof. Dr., Kerkük Üniversitesi, Ziraat Fakültesi Orman Bölümü, Kerkük-ıRAK
** Yüksek Lisans Mezun,Ankara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Ankara

Bey, Türkçe, Farsça ve Arapça şiir yazan Bağdat Valisi Sinan Tavil'in oğlu Fikri Bey, Bağdat'ta bir zaman defterdarlık yapan Süleyman Efendi, Ekrem Kaytmaz Bey, nesir ve nazımda örnekleri bulunan Fayzi, bilgin sufi Ahmet Hariri, Bağdatlı Ateşi, Bağdatlı Cevheri, Bağdatlı Zihni Çelebi, Zari, Nadiri, Muhiti, Nasiri, Valhi, Rizai, Hattat Kavsi (Terzibaşı A. 1971, s. 24) adı geçen şairlerce, rahmetli avukat Ata Terzibaşı'nın bir makalesine dayanarak şair keşfi, Tabi, Nidai, İlmi, Nakdi ve Fehmi gibi şairleri de ilave edebiliriz (El-Azzavi A. 1956, s. 302).XVII.Yüzyılda ise, Bağdatlı Nazmi, Şeyhzade Çelebi, Bali-yi Hayali Çelebi, Mollazade Mahmut Efendi ve Mevlevi dervişlerinin Şeyhi Yahya Dede gibi şairler yetişmiştir (El-Dakuki İ. 1962). XVIII. Yüzyılda da devlet adamlarına dil uzatması nedeniyle Basra'ya sürülüp orada vefat eden Kerküklü Nevresi Kadim ve Erbilli Şair Garibi gibi şairlerin yetiştiğini söyleyebiliriz (Terzibaşı A., s. 25). Son iki Yüzyılda Irak'ta Klasik Türk Edebiyatı kuvvetli bir hareket gösterip bir çok şairler yetiştirmiştir. XIX. Yüzyılın ilk yarısında Kerküklü Asat Naib (1885-1932), Kerküklü Abdullah Safi, Muhittin Kabil ve tarihçi, çevirmen, yazar ve şair Mehmet Mihri en tanınmış şairlerden sayılır. XX. Yüzyılda da Esat Haç Mehmet, mahlası (Halis) olan Şeyh Rıza, Hıdır Lutfi, Hicri Dede ve Mehmet Sadık gibi şairlerin yetiştiğini söyleyebiliriz.

KİFRİ (SALAHİYE) İLÇESİ'NDE ÜNLÜ ŞAHSİYETLER ve EDEBİYATÇILAR

Türkmen yazarlar Kifri'yi eskiden Kerkük'e bağlı bir Türkmen yerleşim yeri olduğu, birçok yazar, şair ve kültür adamı yetiştiren, eğitim seviyeleri yüksek aydın ve seçkin insanlardan oluşan, milli şuur sahibi halkı ile bilinen vasıflarla tanıtmaktadır. Kifri'den yetişen birçok öğretmen sayesinde, Irak'taki Türkmen bölgelerinde, millî terbiye ve şuur sahibi sayısız öğrenci yetişmiştir. Ayrıca Kraliyat Döneminde de Kifri İlçesi'nden yatişen bakan ve milletvekilleri vardır. Bunların bazıları ise şunlardır; Ömer Nazmi Vendavi İçişleri Bakanlığı, Ahmet Muhtar Baban Kraliyet Divan Başkanlığı, Cemal Ömer Nazmi Ziraat Bakanlığı, Muhammed Said Vendavi Kraliyet Dönemi'nde ilk Türkmen Milletmekili, Muhammed Hac Numan Vendavi milletvekili, Muhammed Necip Beg Baban milletvekili olarak görevlerinde bulunan Kifirli şahsiyetler arasında yer almaktadır.

Edebiyat ve eğitim dallarında da Türkmen şehri Kifri'nin yetiştirdiği ünlü kişilikler vardır. el Makam el Iraki'nin kurucularından Bayatlı Şıltağ, Abdullah El-Hatip, Kamberoğlu ve Muçala'dır. Edebiyatçı ve şairleri ise; Mustafa Rejioğlu, Abdülhakim Mustafa Rejioğlu, Abülkadir Mübarek Hulusi, Şakir Sabır Zabıt, Halil Münevver[1], Mustafa Ragip, Musa Zeki Mustafa, Reşit ve Hurşit Kazım kardeşler, Rıfat Yolcu Çelebi, Abdülaziz Semin Bayatlı, Mutasim Namık Bayatlı, Şekibe Vendavi, Talip Raûf Vendavi, Galip Raûf Kifirli, Adil Gamgin, İbrahim Türk Memed, İhsan Cihat Bayatlı, Sezgin Bayatlı, Ergin Vahap Kifirli'dir.

Kifri İlçesi'nin dışında özellikle de Türkiye'de eğitim almış ve ünlü kişiler ise 1992-2000 yılları arasında Gazi Üniversitesi Rektörlüğünü yapmış olan ve 2006 yılında YÖK üyeliğine seçilerek göreve atanmış olan Prof. Dr. Enver Hasanoğlu, 1994 yılında Trakya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde bölüm başkanlığı yapmış olan Prof. Dr. Hidayet Kemal Bayatlı, İlk Türkmen kadını İstanbul Üniveristesi Edebiyat Fakültesi 1975 yılında Doktora ünvanını Türk Tarihi alanında alan ve Hidayet Kemal Bayatlı'nın eşi olan Prof. Dr. Nilüfer Rejioğlu Bayatlı, Kerkük Üniversitesi Ziraat Fakültesi Orman Bölümü başkanı şair ve edebiyatçı Prof. Dr. Şahin Abbas Çelebi, Kerkük Üniversitesi Eğitim Fakültesi Coğrafya Bölüm başkanı Prof. Dr. Zeynel Abidin Ali Bayatlı, Bağdat El-Mustansariyye Üniversitesi Fen Fakültesi Dekanı Prof. Dr. İhsan Şefik Demirdağ, Kerkük Üniversitesi Tıp Fakültesi Öğr. Üyesi olan Prof. Dr. Muhammed Aziz Vendavi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı alanında doktorasını tamamlayarak şu anda Bağdat Üniversitesi'nde akademisyen olarak devam eden Yrd. Doç. Dr. Ahmed Ferman, Yalova Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde akademisyen olarak halen çalışmalarına devam eden Dr. Öğr. Üyesi İhsan Hüseyin, Bartın Üniversitesi Temel İslam Bilimleri Bölümü Arap Dili ve Belagatı Ana Bilim Dalı'nda bir dönem akademisyen olarak

[1] Osmanlı döneminde (yaklaşık 125 yıl önce) KİFRİ'de yaşamış bir Türkmen halk ozanıdır.

çalışan Yrd. Doç. Dr. Münir Hasan Mustafa Bayatlı ve Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde doktora eğitimine devam eden Ali Hüseyin Bayatlı'dır. Bugün maalesef demografik yapısı değiştirilmiş olsa da aslında daha sonra aktarılacak bilgilere göre, Kifri eskiden beri özbeöz bir Türkmen yerleşim yeridir (Bayatlı, M. N. 2014, Çev. İhsan Hüseyin).

IRAK TÜRKMEN KLASİK ŞAİRLERİ ve ARUZ VEZNİ

Aruz vezni, VIII. asırda Arap edebiyatında başlayan ve sonraki dönemlerde Arap kültürü ve edebiyatının tesiriyle birçok milletin edebiyatlarında kullanılan bir şiir ölçüsüdür. Arap edebiyatı dışındaki edebiyatlarda aruz vezni kullanılırken birtakım değişikliklere uğramış, bir bakıma, o edebiyatların özelliklerine uygun hâle gelmiştir. Divân şiirinde ahengi oluşturan vezne "aruz" denir. Aruz, çadırın ortasına dikilen direktir. Bir çadırı nasıl direk ayakta tutarsa, Divân şiirini de ayakta tutan en büyük unsur, aruzdur. Hecelerin sayısını değil şeklini esas alan aruzdur. Yani aynı aruz kalıbında iki dizenin hece sayıları bir eksik bir fazla olsa dahi hecelerin şekilce uygunluğu aruz kalıbını doğrular. Çünkü aruz, hecelerin uzunluk ve kısalıklarına (kapalılık ve açıklıklarına) dayalı bir vezindir. Son dönem Irak Türkmen Klasik edebiyatında şiir yazan şairler, çoğu şiirlerinde aruz veznini kullanırlardır (Mahmood A. H. M., 2012).

GALİP RAÛF KİFİRLİ'NİN HAYATI

Ünlü Vendavi aşiretine mensup olan Galip Raûf Kifirli 1951 yılında Kifri İlçesi'nin İsmail Bey mahallesinde dünyaya geldi. İlk, orta ve liseyi Kifri'de, 1971 yılında bitirdi. 1972 yılında öğretmenlik enstitüsünü Erbil şehrinde tamamladı. 1977 yılında Kifri'de atanıp El-Makarim lisesinde sosyal öğretmenliği yaptı. Orada bir yıl kaldıktan sonra sekiz yıl boyunca askerlik görevi ve vatan borcunu ödeyerek daha sonra tekrar El-Makarim lisesine dönüp öğretmenlik vazifesini devam ettirdi. 2003 yılına kadar El-Makarim lisesinde mesleğini orada sürdürdü. Daha sonra emekliliğe ayrıldı. Galip Raûf Kifirli, Nur adında bir kız çocuğuna sahiptir. Emekli olduktan sonra kendisi Kerkük şehrine bağlı olan Çemçemal ilçesi yakınlarında bir Türk firmasında çevirmen olarak çalışmaktaydı. 1961 yılından beri şiir yazmaya başlamıştır. Onda şiir sevgisi ve etkisi çabuk göründü. Galip Raûf Kifirli, Şair Mehmet İzzet Hattat, Nasih Bezirgen, Mustafa Gökkaya, Osman Mazlum ve Felekoğlu'nun izinden yürüdü. Galip Raûf Kifirli**,** 2017 senesinde Allah'ın emrini yerine getirerek Hakk'ın rahmetine kavuşmuştur.

GALİP RAÛF KİFİRLİ'NİN ŞİİRLERİ

Kerkük Kalesi

Bel kazmalar işledi dan[2] geldi bana kal'a
O zulüm sana oldu girdi bedene kal'a
Şimir bunu yapmadı Hüseyin Hasan'a kal'a
Yoksa Danyal Peygamber vurdu mezene kal'a
Gürgür Baba babamız kal bize nene kal'a
İki yüz elli bin şehit verende Çanakkal'a
Dört milyon Türkmen bugün kurbandı sana kal'a
Ben de bu sözü dedim Nurdan Esene kal'a
İkisinde nezr etmişem Ömer Menden'e kal'a
Ne mutlu birgün dönüm bes bakım sana kal'a

Anama Bir Mesaj

Ölüm benden çok yakın, benden sonra girme kara
Her yazılan gelir başa, her çağ düşer bin çenbere
Sorma derdim sorma ana, şiir oldu bir deftere
Al tabutum sağ çignine, ölüm konağ her nefere

[2] acayip, taaccüb

Çakma resmim her köşeye deme Galip gittin hara[3]
Bir hastalık bende yaşar gah başında gah cigere
Nece ana uşağ besler sıxar[4] gösküne düşmez yere
Her kim beni senden sordu söyle gitti bir sefere
Yol uzağdı dönebilmez kapı bağlı yok pencere
Tut pencemi soy üzügüm darılmasan bu habere
Nişanlığım alma geri bir yadigâr o dilbere
Kokla beni öpüm elini kal sağlığtan sen bu kere
Ölüm değil bana konağ konağ olup peygambere

Kifri Halkına Armağan Olan Şiir

Gel sözlerim dinle Şahin
Bir diyendem binle Şahin
Düşman bizle karşı koydu
Yer atan zinle Şahin
Oda yanarsa söner Şahin
Yüzü kara döner Şahin
Avcı bize gözün tikmiş
Cüt kanatımız yonar Şahin
Yazığ yazığ havâr edeğ
Bir derdimizi hazâr edeğ
Kazma alağ çöle koşağ
Yatmağ için mezar edeğ

Kaybolan Bülbül

Bahçemde gezip sevgi arardın
Sevginle yanan bağrım yarardın
Güller kokusuna kendin sarardın
Ne yüzden bağdan kaçarsın bülbül
Bülbülden sordum bülbül vefasın
Tuttuğum yolun zevki sefasın
Dediler bizleri bu yolda asın
Sen yolumuzdan bezarsın[5] bülbül!
Kuşlardan seni salmıştım öge[6]
Gerektir sende yolumuzu döge
Hasretin her dem çıkıyor göğe
Demir yollarda kitarsın[7] bülbül!
Kumrular yuvayı bilmek istiyor
Kargalar yerini silmek istiyor
Çirkinler bize gülmek istiyor
Yazıklar olsun hazarsın bülbül
Ezelden verdik belimizi bele
Gözlerim yaşın dönderme sele
Kafeste kalıp yalvarma tele
Belli hayatın kurarsın bülbül

Horyatlar

Endim yolum enişti
Etrefi de kamıştı
Gören hanadan olu
Görmiyen görmemişti
Ömür getti hiçine

---

[3] nereye
[4] sıkmak fiili (sıkar)
[5] bıkmışsın
[6] öne
[7] tren

Elim getti biçine
Men nedim altun tasa
Kan kusuram içine
Ağacın tekin ekim
Bar[8] veren pekin ekim
Bulardan biçin biçmem
Be nece ekin ekim
Kaba sen
İnce menem kaba sen
Dünen yediy içinde
El yakadın kaba sen
Yerimiz türbeliğdi
Türbeliğe ka[9] ba[10] sen

SONUÇ

Türkmenler ancak XVIII. yüzyıldan sonra yazılı edebiyata geçebilmişlerdir. Onlar da yazılı edebiyattan önce destan, masal, atasözü, bilmece, türkü alanında, konularını yerli yaşayışlardan alan zengin bir halk edebiyatı geleneği oluşturmuşlardır.

Bu dönemde Dede Korkut, Leyla ile Mecnun, Aşık Garip, Yusuf ile Züleyha, Köroğlu çevresinde oluşan düzyazı nazım karışımı öyküler ve destanlar dikkati çeker. Irak'ta Türkmen edebiyatı, XIX. ve XX. yüzyıllarda önderliğini başta Namık Kemal, Ziya Paşa ve Abdülhak Hamit olmak üzere seçkin Türk edebiyatçılarının fikirlerinden etkilenmiştir. Şair şiirlerinde klasik ve modern birçok şairin ismine yer vermiştir. Şair, şiirlerinde bazen bugünkü üslup ve dili de kullanmıştır.

Galip Raûf Kifirli'nin şiirleri şimdiye kadar hiçbir kişi tarafından incelenmemiş olup, ilk defa olarak biz bu yola çıkarak bu konuyu incelemeye başladık.

KAYNAKÇA

Bayatlı, M. N. (2014). *Kifri Destanı*, Türkmeneli İşbirliği ve Kültür Vakfı, Çev. İhsan Hüseyin, Ankara.

Benderoğlu, A. (1988). *Irak Türkmen Edebiyatına Bir Bakış*, Kardeşlik Dergisi, C.1, s.8

Çelebi, Ş. A. (2016). *Galip Raûf Kifirli'nin Hayatı ve Eserleri.* (Yayınlanmamış Lisans Tezi). Kerkük Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Kerkük (Irak).

El-Azzavi, A. (1956). *Tarihu'l-edebu't-turki fi'l-Irak*, El Yazması, s.216-217.

El-Dakuki, İ. (1962). *Edep El-Türkmani El-Hadis*, Kardeşlik Dergisi, Sayı:9, s.3.

Mahmood, A. H. M. (2012). *Türkmen Şairi Osman Mazlûm ve Divânçesi*, İstanbul Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C. 59, S. 1.

Terzibaşı, A. (1971). *Irak'ta Türkmen Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, Kardeşlik Dergisi, C.1, Sayı:79, s.22.

[8] meyve
[9] kalk
[10] bak

SOCIO-POLITICAL SITUATION IN NAKHCHIVAN AT THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY

20. YÜZYILIN BAŞLARINDA NAHÇIVANIN SOSYO-POLİTİK DURUMU

Leyla RUSTAMOVA[*]
Abbas SEYIDOV[**]

ÖZET

20. yüzyılın başlarında Nahçıvan'ın sosyo-politik durumu son derece gergindi. “Büyük Ermenistan” hayalleriyle yanıp tutuşan Ermeni milliyetçileri zaman zaman bu bağlamda komşu halklara karşı toprak iddialarından vazgeçmiyorlardı. Ermeniler 1905-1908 yıllarında Bakü, Karabağ, Nahçıvan, Ordubat, Şerur-Dereleyez, Tiflis, Iğdır-Sürmeli, Kazah ve diğer bölgelerde Azerbaycanlılara karşı katliam yapmış, halkı acımasızca katletmiş, şehir ve köyleri yakmış, yok etmişlerdi. Bu yıllarda Ermeniler 200 binden fazla Azerbaycanlıyı çocuk, kadın, yaşlı ayırt etmeden katletmişlerdi.

1917-1921 yıllarında Azerbaycan'ın farklı bölgelerinde, ayrıca onun ayrılmaz bir parçası olan Nahçıvan, Şerur-Dereleyez bölgesinde on binlerce masum Türk-Müslüman nüfus Ermeniler tarafından acımasızca katledildi. 1918 yılında Erivan ilinde 211, Kars ilinde 92 Azerbaycan köyü yok edildi. Genel olarak 132 bin Azerbaycanlı soykırım kurbanı oldu.

Bu dönemde Nahçıvan ABD, İngiltere, Rusya ve Türkiye gibi devletlerin ilgi alanındaydı. Ermeni militanları halkı korkudarak kaçırmak, yok etmek ve bu topraklarda Ermeni devleti oluşturmak için mücadele ediyorlardı. Bazı devletlerden silah ve para yardımı alan Taşnaklar Şerur, Sederek, Zengezur'u Nahçıvan'a bağlayan bölgelerde toplu katliamlar yaptı. Sadece bir günde Nahçıvan ve Şerur'da 45 köy tamamen yok edilmişti.

Aynı senaryo Güney Azerbaycan'ın Hoy, Urmiye, Salmas bölgelerinde de yaşanıyordu. Orada masum öldürülen ahalinin sayısı 200 bine varmıştı. Güney Azerbaycan'da soykırım olayları bir az daha erken başlamış ve 1918 yılına kadar sürmüştü.

LOGIN

Armenian nationalists, harboring dreams of a "Greater Armenia," have periodically made territorial claims against neighboring nations. In pursuit of these ambitions, they implemented policies of ethnic cleansing and genocide, resulting in the expulsion or destruction of the Turkic-Muslim population from the ancestral lands of the latters. These acts of genocide were carried out systematically.

In 1905-1908, Armenians committed massacres against Azerbaijanis in Baku, Karabakh, Nakhchivan, Ordubad, Sharur-Daralayaz, Tbilisi, Igdir-Surmeli, Gazakh and other places, mercilessly killed the population, burned and destroyed towns and villages [Azərbaycanlıların soyqırımı haqqında, 1998:14]. Armenians killed more than 200,000 Azerbaijanis (children, women, and aged people) indiscriminately [Həsənov, 2016:9].

MAIN TEXT

The Russian army crossed the borders of the Ottoman state on November 1, 1914. Despite the severe battles for Kars, Ardahan, and Batumi, the harsh winter conditions and the superior preparation of the Russian army resulted in heavy Ottoman losses near Sarıkamış. The entry of the Russian army into Eastern Anatolia created conditions for the Armenians to commit massacres against the Turkic. More than 160,000 armed and trained Armenians entered the territory of Eastern Anatolia and started a massacre in the Russian army [İsgəndərli, 2015:4]. Following the October Revolution in Russia, the Russian troops received the order to withdraw from Eastern Anatolia in late 1917. Upon their leave, they

[*]Dos. Dr.. Institute of Archaelogy and Antropology. ANAS. Baku, Azerbaijan,
** Prof. Dr. Baku Engineering University, Baku, Azerbaijan.

told the Armenians, "These lands are yours; don't give them to the Turks, we will return". However, after the Russians departed, the Armenians were unable to maintain control of the region for even a month.

Armenians, unable to withstand Ottoman troops in Eastern Anatolia, fled and were subsequently urged to abandon. They were instructed to replicate the same violent scenario in Eastern Anatolia and the South Caucasus by cleansing the Turkic-Muslim population to establish a state there. This occurred in the Kars, Iğdır, Bayburt, Erzurum, Muş, and Trabzon regions of Eastern Anatolia (1914-1918), as well as in various parts of Azerbaijan, including Nakhchivan, Sharur-Daralayaz (1917-1921), resulting in the deaths of tens of thousands of Turkic-Muslim people. Dashnak military units initiated massacres against the Turkic-Muslim population in Azerbaijan, aiming to create and expand an Armenian state in the South Caucasus at the expense of neighboring states.

In August 1918, under the leadership of Dro, attacks were carried out against Azerbaijanis in the districts of Igdir and Etchmiadzin. In this region, more than 60 Azerbaijani villages were destroyed, and civilians were killed. By March 1918, 199 Azerbaijani villages in the Iravan district, and by September 1919, 62 Azerbaijani villages in the Etchmiadzin district were razed. By the end of 1919, all the villages in the Yerevan region, including Vedibasar, were destroyed, and many residents were killed. Survivors fled. During the genocide of Andranik's bandits and Dashnaks against Azerbaijanis in 1918-1920, a significant number of Azerbaijanis, estimated to be around 565,000, living in the territory of the modern Republic of Armenia (Western Azerbaijan) were brutally killed or displaced. In 1918, 211 Azerbaijani villages were destroyed in Iravan province and 92 in Kars province, resulting in the deaths of 132,000 Azerbaijanis [İsgəndərli, 2015:3-23].

In 1917-1921, the territory and population of Nakhchivan faced great difficulties. During this period, Nakhchivan was in the interest of countries such as the USA, England, Russia and Türkiye. After the compromise of Yerevan, Armenian nationalists tried to apply the same scenario to give Nakhchivan, Zangezur and Karabakh to them. They were fighting to expel and destroy the population by creating fear and to create an Armenian state at the expense of these lands. The Dashnaks, who received weapons and material support from the big states, committed mass genocides in the areas of Sharur, Saderak, and Zangezur that joined Nakhchivan. In just one day, 45 villages in Nakhchivan and Sharur were destroyed [Nəcəfli, 2016:50].

During this period, under the leadership of Kalbali Khan Nakhchivanski (1891-1931), the eldest son of Jafargulu Khan (1859-1929), a group of volunteers (partisan group) consisting of residents was created for the defence of Nakhchivan. As a result of the valour of Kalbali Khan Nakhchivanski, who was awarded the rank of major general by the government of the Azerbaijan Democratic Republic for his bravery on the battlefields against the Dashnak attacks, the Armenian formations around Nakhchivan were repeatedly crushed [İvanov, 2013:22].

The land of Nakhchivan, a forgotten remote land and then a Soviet province, was going through extremely difficult times. In Rudolph Ivanov's book, it is clear from the text of the two telegrams sent by the Chairman of the Nakhchivan Territory Revolutionary Committee Gadimov to Tiflis-Orjonikidze on March 23 and May 5, 1921: "The land of Nakhchivan, where the blood of tens of thousands of innocent workers has been shed, is currently in complete ruins as a result of the political national adventures of the Dashnaks. In Sharur, the bread belt of the region, the Dashnaks collected the grain harvest and took it away. There is no corner in the republic where the last heart-wrenching groans of a starving peasant are not heard. However, despite this, they trampled on the bodies of these hard-working people passing through the territory of Nakhchivan, carrying tens of thousands of pounds of wheat from Iran to Armenia. Currently, the bread crisis in the region has reached its apogee. People eat what they can get – horses, cats, dogs, etc. and live under the open sky. They have no way to protect themselves from natural dangers and the attacks of Iranian smugglers who steal and carry off their few remaining livestock. There is no corner where the cry of despair that hurts the human heart is not heard..." [İvanov, 2013:60-63].

The Dashnaks, who wanted to unite Nakhchivan to the Republic of Ararat, burned the civilians alive, buried them in the ground, brutally chopped the living people with axes, killed people and threw them into the Araz River to achieve their dreams. In 1918-1920, 428 people were killed in 56 villages in Sharur and Sadarak regions, 2,286 houses were destroyed, 7,178 people were left homeless, 6,740 people perished from poverty, 24 women were victims of rape, 3,971,200 pounds of food, 731,500 pounds of cotton, 169,250 sheep, 47,367 head of cattle were taken by Armenians. 54 villages were destroyed and 57, 240 people were killed in the Darelayaz region, the number of people killed was 64,408, 73,727 in some sources [Nəcəfli, 2016:51-52]. This was one-third of the population of the country. In 1919, with the introduction of two-month Armenian rule in the territory of Nakhchivan, the scale of massacres against the peaceful population of Azerbaijan increased.

As it is known, in May 1918, three independent republics such as Azerbaijan, Georgia and Armenia were established in the South Caucasus. The historical documents reflecting the relations between the Azerbaijan Democratic Republic and the Nakhchivan region state that the government and parliament of the Azerbaijan Democratic Republic constantly provide political, material, moral, and military support to Nakhchivan. In those years, huge countries such as the USA, England, France, and Russia used every means to hand over the territories of Nakhchivan and Sharur-Darelayaz to Armenians. Despite all the difficulties, the people of Nakhchivan defended themselves with the help of Türkiye and the Azerbaijan Democratic Republic.

Falsely, some documents indicate that the government of the Azerbaijan Democratic Republic not only could not ensure the territorial integrity of individual regions and the safety of their population but also did not even attempt to do so. However, archival documents and objective research show that this position is not true. The government and parliament of the Azerbaijan Democratic Republic paid attention to some issues related to Nakhchivan in their activities, domestic and foreign policy, did not allow the region to be occupied by Armenians and provided political, military, material and moral assistance to it" [Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti və Naxçıvan, 2010:6]. As noted by I. Musayev, "the leadership of the People's Republic of Azerbaijan and local government bodies have paid attention to these problems within their capabilities, and have taken an uncompromising position against internal and external hostile forces on the issues of the integrity and sovereignty of our lands" [Musayev, 1996:142].

The people of the Nakhchivan region have expressed their readiness to unite with the Azerbaijan Democratic Republic from the first day of its establishment. However, the current socio-political situation did not allow this dream to be realized. The Armenian arbitrariness in Zangezur prevented the assistance of the Azerbaijan Democratic Republic to Nakhchivan. In Nakhchivan, various forces tried to unite this land with one of the neighbouring states. Jafargulu Khan Nakhchivanski, the head of the Nakhchivan National Committee, which is part of the Araz-Turkic Republic; Taghi Bey Safiyev and their supporters to unite with Iran, Boyuk Khan; the head of the representative office of the Araz-Turkic Republic, Khalil Bey, and their supporters demanded to unite with Türkiye. Mirzalibey Bektashov, Behbud agha Shahtakhtinsky, Najafgulu Najafov, Ahmed Azimov and those who defended them saw the path of Nakhchivan's independence as part of Soviet Russia and under Soviet rule [Behbud ağa Şahtaxtinski: sənədlər və materiallar, 2017:16].

Armenian attacks on Nakhchivan continued in 1918-1920, despite the declaration of the Soviet government, even in early 1921. In this case, the Armenians who were moved to this area after the peace agreements of Gulistan and Turkmenchay were more active and declared Nakhchivan to be a part of Armenia. On the other hand, in the summer of 1918, Andranik Ozanyan's gangs were committing massacres in Julfa and other areas of Nakhchivan. In June of the same year, the people's army formed from the ranks of the population succeeded in removing Andranik's gangs from Nakhchivan.

The Araz-Turkic Republic, which existed between November 1918 and March 1919, did important work in the prevention of Armenian attacks, the unification of Nakhchivan land

with Azerbaijan, and the protection of the territorial integrity of the Azerbaijan People's Republic. The parliament of the Azerbaijan Democratic Republic urged the government to take serious measures regarding the genocides of Armenians in Iravan and Nakhchivan in its sessions held on January 8 and 25. First, 500,000 manats and then an additional one million manats are being allocated for the delivery of oil products to the region, the regularization of the post-telegraph line, the creation of the Nakhchivan Governor General, the organization of the government and the maintenance of military units.

In March 1919, the government of the Azerbaijan Democratic Republic sent relevant notes against the wishes of the British in Nakhchivan and the Americans in September to give the land to Armenia. During the Armenian attack on Nakhchivan in January 1920, the government of the Azerbaijan Democratic Republic was in a difficult situation, so the people of Nakhchivan turned to Türkiye. Representatives of the Azerbaijan Democratic Republic left Nakhchivan. In March, the Self-Defense Forces combined with the Turkish forces succeeded in driving the Dashnaks out of Nakhchivan.

CONCLUSION

Soviet power was established in Nakhchivan on July 28, 1920, under the control of the 11th Red Army.

Genocide against Azerbaijanis continued with full force in the Khoy, Urmiya, and Salmas regions of Southern Azerbaijan. During this period, the death toll reached an estimated two hundred thousand people. The events of genocide in Southern Azerbaijan began slightly earlier and continued until 1918 [Məmmədova, 2016:592].

The idea of a "Greater Armenia" remains one of the most cherished aspirations of Armenian nationalists. Some among the Armenian people have suffered due to this ideology. Indeed, there will be those who understand the truth also among our neighbours.

REFERENCES

1. Azərbaycanlıların soyqırımı haqqında (8 dildə). Bakı: 1998, 120 s.
2. Həsənov Ə.M. Azərbaycanlılara qarşı etnik təmizləmə və soyqırımı siyasətinin mərhələləri, Bakı: “Zərdabi LTD”, 2016, 80 s.
3. İsgəndərli A. 1915-1918-ci illərdə türk-müsəlman əhalisinə qarşı soyqırım. “Tarix, İnsan və Cəmiyyət” jurnalı, №2 (13), 2015, səh.3-23.
4. Nəcəfli G. 1917-1920-ci illərdə Şərqi Anadolu, Naxçıvan və İrəvan bölgəsində ermənilərin türk-müsəlman əhaliyə qarşı törətdikləri soyqırımları. Kitab: Azərbaycan xalqına qarşı 1918-ci il soyqırımları. Bakı: Azərbaycan Tarixçiləri İctimai Birliyi, 2016, səh. 45-55, 408 s.
5. İvanov R.N. Basqın. Moskva, 2009, (rus dilindən tərcümə edilib), Naxçıvan: “Əcəmi”, NPB, 2013, 463 s.
6. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti və Naxçıvan (tərtib edəni və ön sözün müəllifi akademik İ.Hacıyev), Naxçıvan: “Əcəmi”, 2010, 384 s.
7. Musayev İ. Azərbaycanın Naxçıvan və Zəngəzur bölgələrində siyasi vəziyyət və xarici dövlətlərin siyasəti (1917-1921-ci illər). Bakı Universiteti nəşriyyatı, 1996, 328 s.
8. Behbud ağa Şahtaxtinski: sənədlər və materiallar (toplayanı, tərtib edəni və ön sözün müəllifi akademik İ.Hacıyev), Naxçıvan: “Əcəmi” NPB, 2017, 336 s.
9. Məmmədova S. Cənubi Azərbaycanın Urmiya bölgəsində soyqırımı (1917-1918). Azərbaycan və Şərqi Anadoluda türk-müsəlman əhaliyə qarşı soyqırımları (1914-1920-ci illər)., III Beynəlxalq Elmi Konfransın Materialları, Şamaxı: 07-10 aprel, 2016-cı il, s. 592-597, 621 s.

AZERBAYCAN'IN GUSAR BÖLGESİNDEKİ CAMİ KİTABELERİNİN İNCELENMESİ

THE STUDY OF MOSQUE INSCRIPTIONS IN THE GUSAR REGION OF AZERBAIJAN

Habiba ALİYEVA*

ABSTRACT

The borders of the Gusar region, called the “northern gate” of Azerbaijan, are crossed by the Samur River in the north, the Greater Caucasus mountain range in the northwest and southwest and the Gusarchay valley in the southern part. Gusar, located 183 km from Baku, is distinguished by its flora and fauna. The Shah Mountain and its peaks attract climbers, Laza and Shahnabaz waterfalls, recreation centers surrounded by greenery and national cuisine attract visiting tourists.

The Gusar region, rich in green forests, mountains and waterfalls, is also distinguished by its historical monuments. The medieval religious and historical architectural monuments – the 16th-century Mausoleum of Sheikh Juneid, grandfather of Shah Ismail Khatai, founder of the Azerbaijani Shafavid State, in the village of Hazra on the slopes of Shahdag Mountain, ancient settlements, fortified castle walls, caravanserais, hammams, springs and mosques that introduced the Gusar region to the world, which occupies a strategic place in the geography of Azerbaijan with its ancient history and rich culture have become sacred pilgrimage sites for the local people. However, as in other regions of northern Azerbaijan that were under the long-term occupation of Russian tsarism (19th-20th centuries), the religious and historical monuments of Gusar were once used as warehouse and animal shelters, destroyed, turned into ruins and the inscriptions on them were deliberately erased or destroyed. Inscriptions are an indicator of the new development works undertaken by the rulers of a country, the years of economic growth, political influence, polity, borders, history, culture, writing style, etc.

This article deals with the processes of major renovation and restoration of the mosques of the Gusar region that have survived to the present day, mainly after Azerbaijan gained independence, the study of Arabic-Persian-Turkic inscriptions on religious-historical mosques, which we have studied for the first time in recent years, and their comparative analysis with mosques in Islamic geography.

Key words: Gusar – the “northern gate” of Azerbaijan, religious and historical architectural monuments, mosques

GİRİŞ

Azerbaycan'ın kuzey doğusunda Dağıstan sınırında bulunan Şirvanın Gusar bölgesi, kadim bir tarihe sahiptir. Kafkas Dağları'nın muhteşem doğasıyla öne çıkan bu bölge, ormanlarla kaplı dağları, şelaleleri ve nehir yataklarındaki Tugay ormanlarındaki çeşitli ağaç ve şifalı bitkileriyle dikkat çekmektedir. Ekolojik turizm rotası üzerinde, Gusar'daki ünlü Laza şelalesine giden yol üzerinde, 13. yüzyıldan kalma kale surlarının kalıntılarını, eski bir cami binasını, Azerbaycan Safevi devletinin kurucusu Şah İsmail'in dedesi Şeyh Cüneyd'in Şah Dağı eteklerindeki Hazra köyündeki 16. yüzyıldan kalma türbesini ve Hil, Balagusar, Anik, Yasab, Köhne Hudat ve Gündüz köylerinde eski türbeler, camiler, medreseler, köprüler ve çeşmeler vb. görebilirsiniz. Eski insan yerleşimlerinin ve kalelerin kalıntılarını görmek mümkündür. Şeyh Cüneyd, 1456 yılında Şirvan'ı fethetmek isteyen Şirvanşah Halilullah'ın birlikleri ile Şeyh Cüneyd'in birlikleri arasında çıkan bir savaşta şehit düşmüş ve Hazra köyüne defnedilmiştir. Safeviler Şirvan'ı ele geçirdikten sonra, 1544 yılında Hazra köyündeki mezarının üzerine bir türbe inşa edilmiş ve türbenin cephesine yerleştirilmiş bir kitabe bunu kanıtlamaktadır (Efendi, 2007:54), (fotoğraf1/2). Ünlü Azerbaycan epigrafisti A. A. Alasgarzadeh de türbenin hicri 951 (miladi 1544) yılında inşa edildiğini doğrulamaktadır (Alesğerzade,1956:769-776). Kitabeden anlaşılacağı üzere, anıtsal yapı, yani cami-türbe, Şah Tahmasib I döneminde, 951 (1544-1545) yılı sonlarında,

* Doç. Dr., Milli Azerbaycan Tarihi Müzesi, Azerbaycan

Hace Fahreddin Ahmed Ferahani'nin oğlu Hace Ziyaeddin Nizamülmulkun'un oğlu Ağa Muhammed tarafından yaptırılmıştır (Neymat,2008: 82-83). Gusar, kadim camileriyle ünlüdür. Gusar'ın Tac Mahal köyündeki 19. yüzyıldan kalma cami, Hindistan'daki Tac Mahal'e benzediği için bu adı almıştır. Gusar'ın Hil köyündeki camii ise, iç mekanı ve zengin yazıtlarıyla öne çıkan tarihi bir mimari anıttır.

I. GUSAR İLÇESİ HİL KÖYÜNDEKİ CAMİ KİTABELERİ

1. Caminin mihrabının dört köşesinde, siyah mürekkeple Âl-i İmran Suresi'nin 37. ayetinden bir bölüm yazılmış, büyük, güzel, sülûs tarzında, tek satırlık bir nesh yazılı kitabe bulunmaktadır(fotoğraf 3): **كلما دخل عليها زكريا المحراب *Çeviri:" Zekeriya her ne zaman kutsal yere girse ".***

2. Caminin mihrabında, çiçek desenli dairesel bordür içinde, tek satır halinde nesih yazıyla yazılmış, büyük, güzel, sülûs tarzında bir kitabe, sarı zemin üzerine siyah renkle Kur'an-ı Kerim'in "Muhammed" suresinin 19. ayetinin bir kısmı yazılmıştır: **فَاعْلَمْ أَنَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا اللَّهُ *Çeviri: "...(Ey Resûl!) Bil ki Allah'tan başka ilah yoktur....".***

3. Caminin mihrabında, özel bir bordürde, anagram ve sûlüs hatla büyük, güzel iki satırlık bir kitabe, siyah renkte İslam'ın sembolü yazılmıştır (fotoğraf 4): **لا اله الا الله محمد رسول الله / هو الله *Çeviri:"O Allah'tır, Allah'tan başka ilah yoktur ve Muhammed Allah'ın elçisidir"***

4. Caminin iç duvarında, özel çiçek desenleriyle bezeli altı dikdörtgen bordürden dördü, siyah renkli büyük, güzel, sülüs tarzı nesih hatla İslami kitabelerle yazılmıştır (fotoğraf 5, 6, 7, 8). 1. Kenardaki çiçek desenli kare bordürde, siyah renkle padişah tuğrası, ***TUĞRA*** (padişahın adı ve künyesi, lakap, imza vb. anlamına gelen Türkçe bir kelime) yazılmıştır. Orijinal Oğuz lehçesinde ise "tuğrağ" olup, hükümdarın basılı imzası anlamına gelir. Tuğralar, Osmanlı padişahlarının adlarıyla ilişkilendirilmiştir. Orhan Gazi'nin yaptırdığı ilk tuğra, Orhan bin Osman ifadesinden oluşmuş olup, tuğraların ilki 1324, diğeri ise 1348 tarihlidir. İlk Sultan Osman Gazi'ye ait herhangi bir tuğraya bugüne kadar hiçbir yerde rastlanmamıştır. Dolayısıyla 36 Osmanlı padişahından 35'inin tuğrası bulunmaktadır. Camide, hattat, nedense, 34. Osmanlı padişahı ve 113. İslam halifesi Sultan II. Abdülhamid'e (1876-1909 yılları arasında hüküm sürmüştür) (d. 21 Eylül 1842 - ö. 10 Şubat 1918) ait, meşhur hattatlar arasında "Tuğraların Sadık'ı" (Tuğraların Efendisi) olarak bilinen tuğrayı, Sultan Abdülmecid'in (d. 21 Eylül 1842 - ö. 10 Şubat 1918) Arapça yazısıyla yazmıştır (fotoğraf 9):

الحميد خان بن عبد المجيد المظفر دائما*: "Abdulhamid Han bin Abdulmecid el-Muzaffar her zaman".* Sağdan ikinci dairesel madalyonda, Allah'ın adı ***"الله - Allah"*** büyük harflerle yazılmıştır . Üçüncü orta kısımda, kare bordürde, yaprak ve dallardan oluşan bir yarım daire içinde, **"قال الله تعالى - *Allah-tala dedi ki:"*** ifadesinden sonra büyük harflerle Arapça bir yazıt yer almaktadır ve yazıtın alt kısmında, kare bordürde, metnin devamı, Kur'an-ı Kerim'in "Yusuf" Suresi'nin 64. ayetinden bir bölümdür; ***Çeviri: "...Allah, en iyi koruyan ve merhametlilerin en merhametlisidir!".*** Soldan 4. dairesel madalyonda, Hz. Muhammed'in (s.a.v.) adı büyük nesih hatla yazılmıştır.

5. yazıdan sonra, alt kısımda, beş ayrı kenar boşluğunda, güzel nesih yazısıyla tek satırlık Arapça yazılar bulunmaktadır. ***Çeviri: 64. "...Allah, en iyi koruyan ve merhametlilerin en merhametlisidir!".*** Soldan 4. dairesel madalyonda, Hz. Muhammed'in (s.a.v.) adı büyük nesih hatıyla yazılmıştır. 5. yazıdan sonra, alt kısımda, beş ayrı kenar boşluğunda, güzel nesih tek satırlık Arapça yazılar bulunmaktadır:

نقاش هاذا المسجد الخامع/ نصر الله و حاج محمد على الطا....غ/

الذي هو سيد البراهيم/لشفاعت محمد المختار

Çeviri:"Bu caminin mimarları Nasrallah ve Hac Muhammed Ali el-Tagh..., Şafaat Muhammed Muhtar'dır ki, Seyyid İbrahim peygamberin (sav) doğum tarihi olan Muhtar 1337". H.q1337=m.1918/19.

6. Caminin iç duvarının bordüründe bulunan kitabe, siyah mürekkeple nesih hatla yazılmıştır:

صانع هذا المسجد الجامع اوستاد الحسين القلي كريم واوستاد..و.. ا لدين... Çeviri: Çeviri: *"Bu caminin ustası*

Alhüseyin Aligulu Kerim'dir ve ustası da ..... ve.... senin elin...".

7. Caminin dış duvarındaki kitabe, dikdörtgen bir çerçeve içine siyah renkle, sekiz satırlık karışık hatla yazılmış olup, Kur'an-ı Kerim'in Bakara Suresi'nin 255. ayetinden (Ayet-el Kürsi duası) bir bölüm içermektedir.

8. Caminin dışındaki duvarda bulunan bir diğer kitabe ise, dört köşeli bir bordüre, beş satırlık, karışık hatla yazılmış, Kur'an-ı Kerim'in 51-52. ayetleri (Nazar ve ya Göz Duası) ve Allah'ın zikri, Allah'ın, Hz. Muhammed'in (sav) ve dört meşhur İslam halifesinin isimleri yazılmıştır:

الله محمد ابوبكر عمر عثمان علي..... ***Çeviri: .....Allah Böyükdür, Allah Böyükdür/ Allah, Məhəmməd, Abubəkir, Ömər, Osman, Əli " .***

9. Caminin dışındaki duvarda bulunan bir diğer kitabe ise, kare bordürün içine, nakkaş tarafından siyah renkli karışık hatla yazılmış beş satırlık Hadis-i Şerif ve caminin inşa tarihi yazılmıştır:

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيم / لاحول ولا قوة الا بالله العلي العظيم ١٣٣٠ / ***Çeviri: "Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla! Güç ve kuvvet ancak Allah'ın yardımıyladır. 1330" H.q. 1330=m. 1911/12.***

10. Caminin dışındaki duvarda bulunan kare bordürlü bir diğer yazıda, siyah renkli karışık hatla yazılmış dört satırlık bir Hadis-i Şerif bulunmaktadır:

/بسم الله الذي لا يضر مع اسمه شيء في الأرض/ بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيم
ولا في السماء وهو السميع العليم/ لاحول ولا قوة الا بالله العلي العظيم

Çeviri:"Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla! Adı anıldığında yerde ve gökte hiçbir şeyin zarar veremeyeceği Allah'ın adıyla. O, işitendir, bilendir. Güç ve kuvvet ancak Allah'ın yardımıyladır".

11. Caminin dışındaki duvarda bulunan bir diğer kare bordürde karışık iki satırlık bir kitabe yer almaktadır:

/جمادالاول ايده بنا اولدي **في سنة ١٣٣٠محرابلون** ***Çeviri: "Minber, hicri 1330 yılının Cemaziyülevvel ayında inşa edilmiştir." 1330 Hicri Perşembe 18.IV.1911.***

12. ilçesine ait Hil köyünün yanı sıra Anig köyünde bulunan ve zengin bir sanat eserine ve anlamlı bir kitabeye sahip olan Cuma camii de tarihi mimari eser olarak değerlendiriliyor***.***

II. GUSAR İLÇESİ ANİG KÖYÜNDEKİ CAMİ KİTABELERİ

1. Caminin mihrap taçkapısında, hattat bordüre büyük ve güzel bir sülüs hatla Kur'an-ı Kerim'in "Muhammed" suresinin 19. ayetinin bir kısmını tek satırlık kitabe ile yazmış, pencerenin üst kısmında ve kemerlerin orta kısmında çiçek motifleriyle Allah ve Hz. Muhammed (sav) isimleri tekrarlanmış, ortadaki kitabenin alt kısmında ise Allah isimleri siyah renkli ayrı ayrı sekizgen geometrik kartuşlar halinde güzel sülüs hatla yazılmıştır (fotoğraf 10): **فَاعْلَمْ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ** Mihrabın

1. Yazıtı: ***"....(Ey Resul!) Bil ki, Allah'tan başka ilah yoktur...." ;***

2. Mihrabın 2. yazısı: ***"الله - Allah" ve "Muhammed -محمد".***

3. Mihrabın 3.yazısı: Sağdan başlayarak **- "الرحيم هو الله الذي ... – O, Rahman olan Allah'tır…"** ve yazının geri kalanı solda kitabede devam ediyor (fotoğraf 11):**الملك الرَّحْمنِ الرَّحِيم لا اله الا هوالله**

Çeviri:" Mülkün sahibi, Rahman, Rahim olan Allah'tır. Allah'tan başka ilah yoktur".

2. Caminin kubbesinin iç kısmında, 16 adet mavi yelpaze biçimli dilim, dairesel bir bordürle birbirine bağlanmış olup, kubbenin tam ortasında, büyük siyah bir noktanın çevresinde, tek satırlık bir güzel nesih hatla Arapça İslam'ın sembolü yazılmıştır (fotoğraf 12): **لا اله الا الله محمد رسول ألله / لاحول ولا قوة الا بالله العلي العظيم** ***Çeviri: "O Allah'tır, Allah'tan başka ilah yoktur. Muhammed Allah'ın elçisidir. Güç ve kuvvet ancak Allah'ındır".***

3. Caminin içindeki kubbenin nefindeki mavi yelpaze şeklindeki süslemenin yanındaki dikdörtgen geometrik kartuşta hat yazısıyla ***"Allah-الله "*** kelimesi ve Hz. Muhammed'in (sav) ***"Muhammed- محمد "*** ismi yazılmıştır.

4. Caminin içindeki kubbenin orta kısmındaki mavi yelpaze şeklindeki süslemenin etrafında iki çiçek resminden sonra dikdörtgen geometrik bir kartuş içerisine hat sanatıyla

ustaların isimleri yazılmıştır: اوستا گراي /اوستا اغالر - ***"Geray usta, Ağalar usta"*** .

5. Caminin içindeki ikinci çiçek motifinden sonra dikdörtgen geometrik kartuşta hat sanatıyla ustaların isimleri yazılmıştır: اوستا حاخي بكر /اوستا مهمت ***"Hacı Bekir usta, Mehmet usta".***

6. Caminin girişinin üst kısmındaki 4 ayrı çerçevede kitabeler yer almaktadır. Nebati ve hendesî motifli kemerin üzerindeki kare çerçevede, Kur'an-ı Kerim'in "Âl-i İmran" suresi'nin 37. ayetinin bir kısmı, siyahrenkli, güzel, tek satırlık nesih hatla ve kitabe sülüs hatla yazılmıştır (fotoğraf 12):كلما دخل عليها زكريا المحراب ***Çeviri: "...Zekeriya, Meryem'in ibadet ettiği mihraba her girdiğinde...".***

7. Caminin girişinin üstünde, birinci kitabenin sağ tarafında, kare bordür içinde, iki satır Farsça, ikinci kitabe üç satır halinde yazılmıştır: بر سرو محراب مسجد لايق ***Çeviri: "Cami'nin mihrabı bir selvi ağacıdır (her dem yeşil bir ağaç) ….. övülmeye layıktır".***

8. Caminin girişinin üstünde, ilk kitabenin solunda, kare bordür içinde, siyah renkli, bazilikal çizgiyle, iki sıra, üç satır halinde Farsça 3.kitabe yazılmıştır: چهار چشم مومنان/ هيم ابوبكر،عمر،عثمان،على ***Çeviri: "Müminlerin göz nuru dörttür (Raşidun Halifeleri, dört halife veya dört sahabe): Ebu Bekir, Ömer, Osman ve Ali".***

9. Caminin girişindeki ilk kitabenin üst tabakasında, Arapça nesih yazısıyla üç ayrı bordür yazılmış olup, sağ ve sol tarafta siyah renkle tarih yazılmıştır **:** النقاش الفقر الى رحيم رحمن/ الحجى محمد علي بن محلى افندي البيلال/الساموريين ولاية داغستان

Çeviri: "Rahman ve Rahim (Allah) fakir (fakir) oymacı Hacı Muhammed Ali bin Mahli Efendi Dağıstan vilayeti". 4.üç parçalı bordürde yazılı kitabenin sağ tarafına ***١٣٣٩-1329 yılı,*** sol tarafına ise ***١٣٣٩-1339 yılı*** tarihi kazınmıştır. ***H. 1329=m. 1911 yılı; 1339=m. 1920/21 yılı.***

10. Caminin tavanında, iki dikdörtgen bordürden birinde altın su ve etrafında çiçek desenleri bulunan bir ay-yıldız figürü, diğerinde ise siyah harçla nesih hatla Arapça bir kitabe yer almaktadır (fotoğraf 13):نويت الاعتكاف - ***"Etikafa'nın Niyeti"[11].***

11. Caminin mihrap bölümündeki çiçek desenli üç sütundan birine, bir hattat siyahla Osmanlı Sultan Tuğrası'nı (padişahların mührü) yazmıştır. ***TUĞRA***, 35. Osmanlı padişahı ve 114. İslam halifesi Sultan V. Muhammed (Reşad) Han'a (d. 2 Kasım 1844 - ö. 3 Temmuz 1918 (73 yaşında) aittir (hükümdarlık dönemi 27 Nisan 1909 - 3 Temmuz 1918) (fotoğraf 14)**:** محمّد خان بن عبد المجيد المظفر دائما (رشاد) ***Çeviri: "Muhammed Han bin Abdulmecid el-Muzaffer her zaman (Reşad)".***

12. Caminin mihrap bölümünün sağ ve sol tarafında, dört bordür halinde, Arapça yazıyla yazılmış güzel bir kitabe bulunmaktadır: Kur'an-ı Kerim'in Maide Suresi'nin 114. ayetinin bir kısmı siyah renkle yazılmıştır (fotoğraf 15): بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ/

اللَّهُمَّ رَبَّنَا أَنْزِلْ عَلَيْنَا /مَائِدَةً مِنَ السَّمَاءِ تَكُونُ قال الله تعلى عزوجر /***Çeviri: "Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla! Yüce Allah bize şöyle buyurdu: "Ey Rabbimiz Allah'ım! Bize gökten bir sofra indir…".***

13. Caminin dış cephesinde, dört köşedeki duvarda, ustaların isimlerinin karışık bir hatla yazıldığı iki yazıt bulunmaktadır:

I. اوستا محمد بن پرضت ***-"Efendimiz Muhammed bin Parzat (oğlu)".***

II. .... اوستا اغالر/ اوستا قربان **–"Ağalar Usta, Kurban Usta....".**

14. Caminin dış duvarında, dikdörtgen çerçeveli, karışık hatla yazılmış iki satır yazı bulunan bir kitabe bulunmaktadır.

قد عمار هذاالبنا المسجد / تاريخ شهر صَفَر ١٣٢٩***Çeviri:"Bu cami, hicri 1329 yılının Safer ayında inşa edilmiştir". 1329 = 01.II.1911 (Çarşamba).***

SONUÇ

Gusar bölgesinde yaşayan yerel halkın yaşam tarzını yansıtan ve tarihimizin karanlık sayfalarına ışık tutan, Arapça, Farsça ve Türkçe yazılmış çeşitli tarihi mimari anıtlar üzerindeki daha önce okunamayan yazıtları ve anıt anıtları epigrafik açıdan ilk kez

[11] Not: İnsanın Rabbiyle olan bağını derinleştiren, geçici ve sınırlı bir ibadet olup, ibadet niyetiyle camide kalmasıdır.

incelemek. 11. ve 20. yüzyıl başlarına tarihlenen mimari ve anıt anıtlar üzerindeki epigrafik yazıtların manevi, dini ve felsefi özünü incelemek ve Azerbaycan tarihindeki önemlerini belirlemek.

Kur'an-ı Kerim'den ayetler, hikmetli sözler ve dönemin ünlü şairlerinin şiirlerinden (gazeller, rubailer, ağıtlar) oluşan Arapça, Farsça ve Türkçe Arap harfli yazıtların manevi ve dini özünü açıklamak. Sovyet yönetimi yıllarında yıkılan epigrafik anıtların arkeolojik kazılarında bulunan yazıtların sanatsal tasarımının ulusal özelliklerini ortaya koymak ve diğer maddi kültür anıtlarıyla karşılaştırmalı bir yorum sunmak.

Azerbaycan halkının taş hafızası olan epigrafik anıtlarımızın korunması, restorasyonu ve muhafazası konularını kamuoyuna duyurmak suretiyle gündeme getirmek ve bu anıtlar üzerine çeşitli içeriklerde hat yazıları yazmak suretiyle Azerbaycan halkının eğitim, din ve manevi yüceliğini ve mükemmelliğini geniş kitlelere ulaştırmak.

KAYNAKÇA

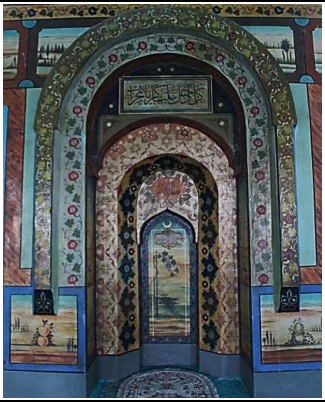
1. ALESGERZADE, Ə.Ə. (1956), Ağbil türbelerinin kitabeleri./Azerb, SSR EA Meruzeler, Bakü: Azerb.SSR EA neşriyyatı, c. XП, № 10, 1956, s. 769-776
2. ƏFƏNDİ, Rasim.(2002), Azerbaycan İncesanati. Bakü: Şark-Garb.
3. NEYMAT, M.S. Korpus epigrafiçeskih pamayatnikov Azerbaydjana. Tom.IV.Arabo-Perso-Türkoyazıçnıe nadpisi Guba-Haçmazskoy zonı i Yujnoqo Daqestana (VIII-naçalo XX vv.). Baku: Nurlan.

Fotoğraflar:

Şah İsmail'in dedesi Şeyh Cüneyd'in türbe ve kitabesi

Fotoğraf 1/2.

GUSAR İLÇESİ HİL KÖYÜNDEKİ CAMİ KİTABELERİ



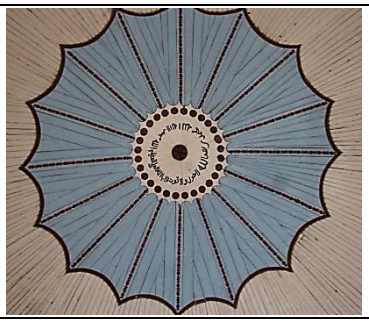
Fotoğraf 3. Fotoğraf 4.

Fotoğraf 5,6,7,8.

Fotoğraf 9. Abdülhamid Han'a ait Tuğra

II. GUSAR İLÇESİ ANİG KÖYÜNDEKİ CAMİ KİTABELERİ

Fotoğraf 10



Fotoğraf 11

Fotoğraf 12

Fotoğraf 13

Fotoğraf 14 V. Muhammed Han V Tugrası

Fotoğraf 15

TRASHËGIMIA KULTURORE KISHTARE NË MESJETË NË TROJET ARBËRORE: RASTI I KISHËS SË SHËN PREMTES NË LEZHË DHE AFRESKU "DARKA E FUNDIT"

Denis HİMÇİ*
Heldi KODRA**

ABSTRAKT

Trashëgimia kulturore kishtare mesjetare në trojet arbërore përfaqëson një komponent të rëndësishëm të trashëgimisë shpirtërore, historike dhe artistike të shqiptarëve. Kjo trashëgimi përfshin jo vetëm monumentet e kultit, por edhe veprat ikonografike, dorëshkrimet liturgjike dhe mbishkrimet që dëshmojnë për rolin e kishës si bartëse e identitetit kulturor dhe etnik gjatë shekujve VI–XV. Qëllimi i këtij studimi është të analizojë rolin e kishës mesjetare në ruajtjen e trashëgimisë kulturore në hapësirat arbërore, me fokus të veçantë në Kishën e Shën Premtes në Lezhë dhe afreskun monumental **"**Darka e Fundit**"**, i cili përfaqëson një kulm të ikonografisë kishtare shqiptare. Përmes hulumtimit historik dhe dokumentar dhe analizës gjuhësore ikonografike dhe semiotike të afreskeve do të shqyrtohen kuptimet nga ana gjuhësore e mbishkrimeve dhe kontekstit stilistik. Gjithashtu, nuk do të mungojë në artikull dhe krahasimi me shembuj të ngjashëm në Ballkan dhe në traditën bizantine e post-bizantine të këtij rasti kulturor në Shqipëri. Mbështetur në një literaturë bashkëkohore për historinë kishtare dhe përhapjen e krishterimit në Mesjetën shqiptare, si dhe studime të publikuara nga institucione të monumenteve të kulturës dhe qendrave të studimeve albanologjike, ky studim synon të kontribuojë në ndërgjegjësimin për vlerat unike të trashëgimisë kulturore, kishtare, mesjetare, shqiptare dhe nevojën për ruajtjen, dokumentimin dhe promovimin e saj në kontekstin e kulturës kombëtare dhe asaj ballkanike.

Fjalë kyçe: Trashëgimi kulturore kishtare, Kisha e Shën Premtes, Lezhë, afresku "Darka e Fundit",, identiteti kulturor, Mesjeta arbërore.

* PhD., Universiteti: "A.Xhuvani" Elbasan, Albania.
** Fakulteti i Drejtësisë, Universiteti i Tiranës. Albania

11. OTURUM (11. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assoc. Prof. Dr. Meleq SHOPI-PhD. Elmira ABASOVA

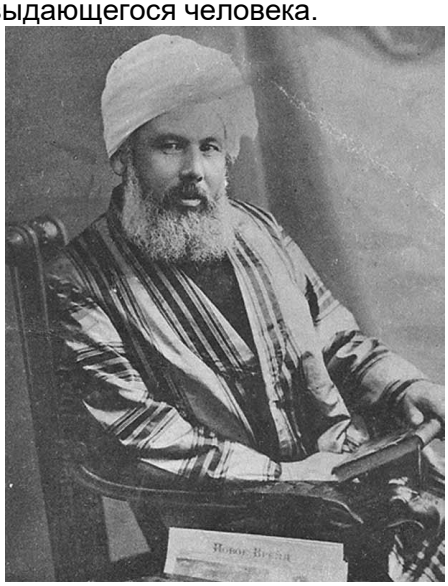
ABDRASHIT GUMEROVICH IBRAGIMOV - SCIENTIST, EDUCATOR, PUBLIC FIGURE OF THE SIBERIAN TATARS

Alishina KHANISA CHAIDATOVNA*

ABSTRACKT

Abdrashit Gumerovich Ibragimov was an advanced and progressive man of his time. He left behind a great scientific and literary legacy: he is the author of works on the history of the spread of Islam in Southeast Asia and the political history of the Tatars. Put political activity first, not scientific or literary activity. He was a born politician: he openly expressed his thoughts, spoke, wrote, without fear or hiding anything. It was for these qualities that his contemporaries respected him and highly valued his socio-political activity.

Абдрашит Ибрагимов стал известен широкому кругу общественности только в 1990 г. Еще в монографии Мухамета Гайнуллина “Татарская литература и публицистика (нач. XX в.)”, изданной в 1983 г., и монографии Р.Г. Амирханова “Татарская демократическая печать (1905-1907)”, напечатанной в 1988 г., нет даже упоминания имени этого выдающегося человека.



И только в декабрьском номере 1990 г. в “Казан утлары” появляется статья Гатауллы Исхаки, подготовленная к печати учениками академика М.Г. Усманова Джавдатом Миннуллиным и Раифом Мардановым. В январском номере “Идель” 1991 г. выходит статья Тауфика Айди “Габдерраšит Ибрагимов”, в которой объясняет причины отрицательного отношения, забвения имени Ибрагимова. В августовском номере 1992 г. журнала “Мирас” публикуется статья известного писателя Мухамета Магдиева “Тарихи кынгыравык”. В 1994 г. в майском номере журнала “Казан утлары” помещена статья академика М.Г. Усманова об эпистолярном наследии мусульманского ученого Ризаэддина Фахретдинова, В журнале приводится письмо А.Г. Ибрагимова от 07 марта 1926 г., описывается история создания письма. В 1997 г. в Турции вышла книга об Ибрагимове “Себерияле мәшһүр сәясәтче Габдерәшит Ибраһим” (автор Торекуглы).

Ибрагимов А.Г. получил известность под разными именами. Его личное имя в татарской литературе пишется как “Габдрашит”. В связи с тем, что при написании инициалов Г. Ибрагимов возникает ассоциация с именем писателя, ученого,

* Prof. Dr., University of Tyumen Institute of Social Sciences and the Humanities Volodarsky Str. 6, 625003, Tyumen, Russia.

государственного деятеля, Героя Труда Г.Г. Ибрагимова, некоторые ученые предложили называть его Рашит Ибрагимов. В русских документах его имя писалось “Абдрашид” в соответствии с сибирскотатарской орфоэпией. Мы считаем более правильным написание и употребление “Абдрашит Ибрагимов”.

Наш земляк Абдрашит Ибрагимов имел мировую известность. Его называли “Неутомимый путешественник”, “Колокольчик истории”, “Казый Рашит”, “Габдеррашид хазрат”, “Рашит бабай”, “Император ислама Рашит”, “Удивительный старец”, “Борец”, “Личность”...

Абдрашит Гумерович Ибрагимов родился 23 апреля 1857 г. в Тарском уезде Тобольской губернии. Его предки по языку и происхождению были тюрки. Полное имя - Габдеррашит бин Гумер бин Ибрагим бин Габдеррашид бин Габдеррахим.

Сам Абдрашит Ибрагимов относил себя к татарам. Отец Абдрашита принадлежал к бухарскому сословию. Бухарцы - это обобщающее название узбеков, уйгуров, таджиков и некоторых других народов, переселившихся из Средней Азии в районы Западной Сибири в 16-18 веках. Сибирские бухарцы называли себя бухарлык, сартами, а часть тарских и тюменских бухарцев - узбеками. Между татарами и бухарцами заключались браки и складывались родственные отношения. Состоятельные бухарцы женили своих сыновей на татарках, казашках, башкирках. Среди бухарцев были и земледельцы, кожевники, ткачи, строители, но основным их занятием была торговля. Были и крупные торговцы, занимавшиеся как внутренней, так и заграничной торговлей. На базарах и ярмарках в Тобольске, Тюмени, Таре, Омске, Ирбите продавали живой скот, лошадиные и коровьи шкуры, мясо, говяжье, баранье, конское сало, жир, шерсть, др. Насколько старательно и прилежно вели торговлю, настолько старательно и прилежно соблюдали предписания и каноны религии ислама. Бухарцы считали своим долгом и обязанностью заботиться об укреплении ислама в Сибири. И если в одной руке у них был товар, то в другой руке обязательно была книга.

В середине XYIII-первой половине XIX в. татары участвовали в налаживании торговых отношений с Востоком. На юго-восточной окраине татары наряду со среднеазиатскими торговцами выступали ключевым градообразующим элементом. Так возникали исламские анклавы и мечети в городах Сибири. В России с 1744 г. было официально разрешено возводить исламские богослужебные здания.

Предметом гордости мусульман во все времена является мечеть. Дед Рашита, Габдрашит баба, избранный ахуном г. Тара, приложил немало сил и энергии к тому, чтобы в Таре появилась каменная мечеть. Каменные мечети возводилась людьми состоятельными, заинтересованными в том, чтобы пожертвованный на богоугодное дело капитал и спустя столетия служил единоверцам. Таковы две каменные мечети в Ембаево, в Тобольске, в д. Тоболтуры Тобольского района Тюменской области. С момента постройки мечеть получает статус неприкосновенности и поступает под государственную опеку, которая сводилась к полицейскому контролю. По мнению доктора исторических наук И.К. Загидуллина, первые официально разрешенные властями каменные мечети были построены в 1768 г. в Касимове, в 1771 г. в Казани.

В 1790 г. Габдрашит баба посетил Ирбитскую ярмарку. Вернулся оттуда с деньгами, собранными путем добровольных пожертвований от купцов-мусульман. В 1793 г. каменная мечеть в г. Тара была возведена силами Саид баба из с. Аялы и Габдрашит ахуна.

После кончины ахуна дела в мечети стал вести его сын Ибрагим бай, от имени которого произошла фамилия Ибрагимов. Он был занят торговыми делами, но находил время для занятий в мечети и медресе, где преподавал шакирдам основы поэтического искусства. В 1823 г. он произвел ремонт мечети, сделал железную кровлю, лично покрасил ее в зеленый цвет.

Отец матери Абдрашита Ибрагимова, которого звали Ибрагим, был башкирского происхождения. Его пригласили в Тару исполнять должность муллы из с. Альменево Челябинского уезда Оренбургской губернии. Мама, Гафифа бине

Ибрагим бине Жагъфар, от природы была наделена талантом педагога, учительствовала почти 40 лет. Многие грамотные женщины, проживающие в Таре, были когда-то ее ученицами.

Родители Абдрашита отдали сына учиться, когда ему исполнилось семь лет. Начальное образование, прочные знания он получил от учителя по имени Зейналбашир. В десятилетнем возрасте любознательного и способного мальчугана отправили учиться в родное село матери Альменево.

Абдрашит в возрасте 17 лет остался круглым сиротой. Он едет в Тюмень и зарабатывает на жизнь случайными заработками физическим трудом, в то же время продолжает обучение в Тюменском медресе Яна авыл. Далее он получает образование в медресе с. Кышкар современного Арского района Татарстана, где до 20 лет является носителем почетного имени “шакирд”. В летний период вместе с другими шакирдами отправляется в казахские степи, где занимается учительским ремеслом. Заработав немного денег, возвращается в родные края.

Тяга к знаниям и стремление к неизведанному позволяет юноше попасть в Саудовскую Аравию. В 1877 г., минуя Стамбул, добирается до Хиджаза, далее в г. Медина. В течение четырех лет он усердно учится, изучает основы ислама, общается с учеными, мыслителями разных стран, совершающими хадж. Этот период был посвящен углублению знаний, полученных в Сибири и в Поволжье. В 1881 г. снова едет в Стамбул, знакомится с передовыми представителями турецкого общества. В нем развивается понимание того, что необходимо изменить методику преподавания, учебные программы, введение мировых научных дисциплин. С этими мыслями он возвращается домой. С 1885 по 1892 год занимает должности имама, мударриса. В скором времени знакомится с передовыми деятелями своего времени, такими, как Шигабутдин Маржани, Каюм Насыри, Ризаэтдин Фахретдин. Через семь лет в 1892 г. Рашит хәзрәт получает приглашение стать кази (мировым судьей) С 1892 по 1895 кази Оренбургского Магометанского Духовного Собрания.

В 1894 г., он вновь едет в Стамбул. Здесь он пишет книгу “Чулпан йолдызы” (Утренняя звезда), в которой анализирует современное национальное и политическое положение и состояние мусульманского общества России, заглядывает в будущее, рисует перспективы. Галимджан Ибрагимов, прочитав книгу, дает ей такую оценку: “Это первая книга первых татарских эмигрантов. Она быстро была напечатана в 1895 году и быстро распространена. В ней ведется агитация против царского самодержавия. Эту книгу тайно читали, передавая из рук в руки, из уст в уста, дабы не слышала полиция, вплоть до революции 1905 г.”

В 1896 г. Р.Г. Ибрагимов возвращается в Тару. В 1897-1900 г. совершает первое далекое путешествие: из Стамбула в Египет, Палестину и Хиджаз, затем во Францию, Италию, Австрию, Сербию, Болгарию. Через юг России на Кавказ, вдоль Каспийского побережья в Бухару, Туркестан, область Семиречья. Сибирским караванным путем вновь возвращается в Тару.

В 1899 г. прибывает в Петербург с намерением издавать татарскую газету. Не получив на это разрешения, Р.Г. Ибрагимов начинает печатать альманах “Миръат” (Зеркало). Этот альманах, блистающий тематическим разнообразием, пришелся по вкусу подрастающему поколению. Можно сказать, он был настольной книгой молодежи вплоть до 1905 года (всего вышло в свет 22 номера).

После событий Первой русской революции 1905 г. Р.Г. Ибрагимов открывает в Петербурге собственную типографию. В 1905-07 гг. он издает и редактирует татарскую газету “Ульфат” (Дуслык/Дружба), а на арабском языке журнал “ат-Тилмиз” (Шәкерт/Студент). Газета “Ульфат” быстро завоевывает популярность, ее тиражи достигают рекордного количества 4000 экземпляров. Но жизнь газеты оказалась недолгой - через полтора года по решению властей ее издание было приостановлено. Вскоре такая же участь постигла и “ат-Тилмиз”. Правда, после “Ульфат” вышло два номера газеты “Нажжат”, но и она вскоре была закрыта.

В эти годы А.Г. Ибрагимов публикует свое программное произведение

“Автономия”. “Это произведение написано на самую актуальную проблему. Ибрагимов первый поднял тему федерализма и сумел изложить ее письменно. Но в реакционные годы царствования Николая II, автора никто не понял. Ничего кроме насмешек книга не могла вызвать”, - писал современник Гатаулла Исхаки.

А.Г. Ибрагимов много сил отдает объединению соотечественников на волне революции 1905 г. Он - один из организаторов Всероссийских съездов мусульман в 1906-07 гг. В русской партии кадетов он выполняет роль представителя тюркских народов. Организует партию “Иттифак аль-муслимин”, избирается руководителем - членом ЦК партии.

В 1907 г., когда началась реакция, закрылись газеты и журналы, Ибрагимов был вынужден продать типографию и отправиться в путешествие. Вначале он едет в Восточный Туркестан, Самарканд, Бухару, Семиречье, оттуда вновь на родину. Через некоторое время увозит семью в Казань. В сентябре 1908 г. Абдрашит-хазрат отправляется в самое знаменитое свое путешествие, т.к. описывает все, что видит в пути. Таким образом на свет появляются его книги “Исламият дөньясы” или “Дәүре галәм”. Это произведение печатается одновременно на двух языках в двух газетах - в Казани “Баянел-хак”, а в Стамбуле “Сираты Мостакыйм”. Благодаря этой книге А.Г. Ибрагимов прославился как талантливый публицист, мастерски владеющий пером. Он стал известен не только в Сибири и в Турции, но и во всем мусульманском мире.

Путешествие в Японию заняло приблизительно полгода. Эта страна заинтересовала Абдрашита Гумеровича своим быстрым экономическим развитием. Здесь он не встречает противодействия исламу. А.Г. Ибрагимов и здесь старается распространить знания о тюркских народах, об их вере. Под влиянием его миссионерской деятельности некоторые японцы приняли ислам. Просветитель основывает здесь общество “Азия гекай” или “Сила, способная сохранить Азию”, ее руководителем назначает известного японского дипломата Охару, который известен мусульманам под именем Абубакир.

В Турции Ибрагимов становится членом движения “Младотурки”. Несмотря на пожилой возраст, едет на фронт в Африку и на Балканы, чтобы оказать моральную помощь молодым воинам-туркам. Когда началась первая мировая война, добивается освобождения многих военнопленных-мусульман, содержавшихся в Австро-Германии, заботится о них.

В шестидесятилетнем возрасте Абдрашит-хазрат из Стамбула отправляется на конференцию в Стокгольм, на которой должны были рассмотреть вопросы прекращения войны. По неизвестным причинам конференция откладывается. После начала Великой Октябрьской революции Ибрагимов вновь возвращается на родину. По воспоминаниям другого нашего известного земляка, долгое время работавшего главным архитектором Ташкента, доктора архитектуры Мидхата Булатова, А.Г. Ибрагимов организует в Тобольске и других городах митинги, выступает с пламенными речами перед татарским населением, призывая сбросить оковы колониализма, бороться за свободу.

С 1921 г. Абдрашит Гумерович Ибрагимов находится в эмиграции. При жизни нашего именитого земляка о нем было написано две статьи. В 1920 г. в учебник “Әдәбият юллары” была включена статья Гатауллы Исхаки “Габдерраҗшид хәзрәт Ибрагимов”. А в 1922 г. вышла статья Галимджана Ибрагимова ((1887-1938) “Тарихи кыңгыравык өзелде”. Интересна история этой заметки. В мировой печати того времени распространилась весть о смерти Ибрагимова, которая дошла и до Казани. Так, в февральском номере (№ 46, 1922) газеты “Татарстан хәбәрләре” промелькнула информация о смерти буржуазного журналиста Р. Ибрагимова и поэта Вакифа Жалаля на вокзале Ташкента. По этому поводу Галимджан Гирфанович Ибрагимов в 51 номере той же газеты от 01 марта помещает свою статью. В это время живой и невредимый Ибрагимов пересекает китайскую границу, попадает в Восточный Туркестан. Здесь он ведет агитацию среди уйгуров, казахов, татар, призывая к национально-освободительному движению. После этого случая в прессе и СМИ

упоминаний имени Ибрагимова не наблюдается вплоть до нашего времени. Можно сказать, его имя находится под запретом.

Через некоторое время Ибрагимов вновь едет в Турцию, т.к. все пути в Мекку пролегали через Стамбул. В 1930-31 гг. совершает паломничество. С 1933 г. жизнь Абдрашита Ибрагимова навсегда связана с Японией. Он оставляет Стамбул и добирается до Японии. Здесь он восстанавливает организацию “Азия гекай”, которая сохранилась до нашего времени. Старания “императора ислама” не пропали даром. Он признан мусульманами Индии, Малайзии, Индонезии. Народы этих стран получают национальные права во время второй мировой войны, в чем есть заслуга и Абдрашита Гумеровича Ибрагимова.

Последние годы жизни Ибрагимов целиком посвящает служению исламу, исполняет должность имама, воспитывает шакирдов, способных продолжить его дело. Скончался 31 августа 1944 г., похоронен в Токио.

Таким образом, наш земляк А.Г. Ибрагимов, общественный, политический и религиозный деятель, оставил яркий след в жизни мусульманских народов России и зарубежья. Он много путешествовал по странам Востока и Европы, изучал жизнь мусульманских общин, пропагандировал ислам.

Абдрашит Гумерович Ибрагимов был передовой и прогрессивный человек своего времени. Он оставил большое научное и литературное наследие: является автором трудов по истории распространения ислама в Юго-Восточной Азии и политической истории татар. Его перу принадлежит перевод “Мантыйк”, произведения “Чулпан йолдызы”, “Галәме ислам”, “Әл-котбе эш-шимали”, “Мең дә бер хадис” (в переводе), “Тәрҗемәи хәлем”, “Мөхтәсәре тарихе гомуми”, “һәркемгә кирәк”, “Вәҗдан мөхакәмәсе”, “Мең өч сәнәлек назыйрә”, “Гыйлме хале тыйбби”, “Собах садыйк”, “Доронкинга рәддия” и др.

Сам А.Г. Ибрагимов на первое место ставил не научную или литературную деятельность, а политическую. Он был прирожденным политиком: открыто выражал свои мысли, выступал, писал, ничего не боясь и не таясь. Именно за эти качества его уважали современники, давали высокую оценку общественно-политической деятельности. Мы имеем право гордиться своим легендарным земляком.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Алишина Х.Ч. Первый муфтий Японии // Федеральная просветительская газета «Татарский мир». – Москва. 2016. № 3. https://docs.yandex.ru/docs/view?url=ya-disk-public%3A%2F%2FhxUbMTZFlhzqwl5CjjWFgsEi1kgCNOzPRnsxE2k7Q3enuVsilTvrQpXKgcUHRLjMq%2FJ6bpmRyOJonT3VoXnDag%3D%3D%3A%2F2016%2Ftm0316.pdf&name=tm0316.pdf&nosw=1

Габдерәшит Ибраһимов. Тәрҗемәи хәлем. Китапны нәшер итү өчен Ф.В. Ахметова-Урманче әзерләде. - Казан: “Иман” нәшрияты. - 2001. - 136 б.

Габдерәшит Ибраһимов. Дәүре галәм (Дөнья тирәли). Китапны нәшер итү өчен Ф.В. Ахметова-Урманче әзерләде. - Казан: “Иман” нәшрияты. - 2001. - 132 б.

Байрамова Фаузия. Себер иленә сәяхәт. Габдрәшит Ибраһимов укыган авылда // Казан утлары. - 2008. - № 9. - 169-173 бб.

Галимуллин Ф. Ислам императоры - Рәшит казый // Казан утлары. - 2000. - № 3. - б. 145-149.

Госманов М. Котсыз еллар кайтавазы // Казан утлары. - 1994. - № 5. - б. 146-161.

Загидуллин И.К. Исламские институты в Российской империи: мечети в европейской части России и Сибири - Казань: Татарское книжное издательство, 2007. - 416 с.

Махмут Тәһир. Габдеррәшит Ибраһим // Габдерәшит Ибраһимов. Дәүре галәм (Дөнья тирәли). Китапны нәшер итә өчен Ф.В. Ахметова-Урманче әзерләде. - Казан: “Иман” нәшрияты. - 2001. - 132 б. - 126-132.

THE HAREM AS PART OF THE URBAN DEVELOPMENT OF THE CITY OF ELBASAN IN THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES, AND THE PRIVATE QUARTERS IN THE BEY'S PALACE

Zhuljeta KADILLI*

ABSTRACT

The Ottoman penetration into Albanian lands created premises for profound changes in the development of a series of general social processes, which have had a considerable impact on the historical development of Albanians. These changes were clearly manifested in the process of cultural developments, clearly expressed in the mentality and way of life, in urbanization, architecture, etc. These influences were clearly observed in the urban development of the city of Elbasan, which took on a completely Ottoman influence. An important place in urban planning would be the construction of the beyler's palaces. These palaces consisted of two parts, the selamllëk and the harem. The harem of the grand beyler's palaces, in its institutional and private sphere, clearly appears as the kingdom of the family. In Elbasan, the most famous harems were those of the grand beylers, among whom Vërlaci stood out. But how was it built and functioned? To write the article, we relied on archival documents, historiographical literature and the testimonies of the descendants of large families in Elbasan. In the context of a living tradition, which summarized public institutions within the perimeter of a certain territory, the harem represented first and foremost the space of the palaces in which the family was sheltered and developed in all its complexity. In such functional contexts, the creation of the necessary distances between the public and private spheres of the palaces goes through the establishment of a clear and impassable boundary. This is precisely where the term, haram, comes from, from which the word harem also derives. A harem is by definition a shelter or a space of the holy, or sacred.

Keywords: Elbasan, harem, palaces, beylers, sacred

INTRODUCTION

The Ottoman penetration into Albanian lands created premises for profound changes in the development of a series of general social processes, which have had a considerable impact on the historical development of Albanians. These changes were clearly manifested in the process of cultural developments, clearly expressed in the mentality and way of life, in urbanization, architecture, etc. These influences were clearly observed in the urban development of the city of Elbasan, which received a completely Ottoman influence. An important place in urban planning would be occupied by the construction of the beyler's palaces. These palaces consisted of two parts, the selamllek and the harem. The harem of the palaces of the great beylers, in its institutional and private sphere, clearly appears as the kingdom of the family. In Elbasan, the most famous harems were those of the great beylers, such as the Biçakçıns, Karaosmans, etc., among whom Vërlaci stood out. In the context of a living tradition, which summarized public institutions within the perimeter of a certain territory, the harem represented above all the space of the palaces in which the family was sheltered and developed in all its complexity. In such functional contexts, the creation of the necessary distances between the public and private spheres of the palaces passes through the establishment of a clear and impassable boundary. This is precisely where the term, haram, comes from, from which the word harem also derives. A harem is by definition a shelter or a space of the sacred.

1. THE HAREM, ITS CONTENT AND FUNCTION

According to Ferdinand Schevill, the most important private institution of any society is the family, and Ottoman society is no exception. The Ottoman family is so different from

* Assist. Prof. Dr., Kolegji Universitar "Beder",Tiranë-Albania

today's families that it plays an important role in human life. The fundamental characteristic of this family is the isolation of women. This is undoubtedly related to the inhibition of the development of Muslim women and their presentation as weaker than men[1]. In the rules of the Quran, the idea of equality between the sexes existed simultaneously and in contrast to a hierarchical conception of marriage and female dependence. So, while on the one hand there was a tendency to invite women to feel equal to men - something that was absent in the sacred writings of other monotheistic faiths - on the other hand, these principles were not respected in the legal aspect, which constitutes the technical interpretation of Islam. A gradual transformation of society was taking place, where the role of women underwent not only changes in relation to the marital strategy, these strategies deeply rooted in the upper classes, but the feminine image became the bearer of positive and negative ethical values, in a way, also from a religious point of view and, as such, were adopted by all levels of society[2]. Gradually, there was a shift to covering women, which is also their isolation. The main means of isolation is the harem (more precisely, harem), which constituted that part of the Muslim house that housed the wives of the Muslim[3]. Isolation and the harem, with some differences according to the ranks they belonged to, became spaces present in all social environments. In this new scenario, the man's control over the woman and her body came to the fore, preventing her from having relationships with other men. In this way, the ground was prepared for subsequent actions, which included the removal of women from certain social activities through which they could have contact with men other than their husbands, and physical isolation, which, little by little, would constitute a code[4]. Within the harem, the woman, who is the master's wife, remains confined together with the servants and children. Girls stayed with their wives in the harem until they were married, while boys remained in the harem until they were ten or twelve years old and then passed under the care of their father in the dwelling called selamllëk[5]. The harem constituted a sacred area into which no man except the master of the house could enter. When a woman left the harem for a certain period, she dressed in such a way that her feminine beauty was not noticeable. For this, she covered her face with a veil called yashmak, and her body with a garment called ferejhè. In this way she looks like a large and monstrous beetle running through the streets. As long as the woman is married she has a limited status, but she still receives property and rights. Meanwhile, when she divorces her husband, her moral status is definitely low. It cannot be otherwise, since throughout her life she is treated like a child and a prisoner.

The harem and, in general, the history of women, appears, sometimes strongly, with bright colors, sometimes with pale colors, until it fades, disappears altogether. Throughout the history of humanity, the history of women has shown that it has not had the same progress as traditional periodizations. So, the notions of decline, development, progress, crisis, do not have protagonists both men and women, at the same time? From this perspective, in a symbolic essay written in 1987, John Kelly asked: Have women had a Renaissance? The negative answer to this question posed the problem of the parallel development of female progress and that of the cultural progress of society[6]. The harem represents one of the broad structures of the feminine world, characteristic of some specific cultures, but, over the centuries, has transcended the history of women. What is the meaning of the term harem in countries with different cultures?

With the term “Harem” Westerners, on the one hand, understand the evocation of a fantastic world, made up of unusual pleasures, rare perfumes, permitted transgressions, lustful vibrations, agile movements that, instinctively, we want to know. On the other hand, we experience a humane and, in a way, compassionate feeling for those women who are

[1] Ferdinand Schevill, Ballkani Historia dhe Qytetërimi, Shtëpia Botuese UEGEN, Tiranë 2002, f. 197-198.
[2] Silvia Martini, Haremi, botë grash, Shtëpia Botuese “Panteon”, Tiranë 1999.
[3] Ferdinand Schevill, Ballkani Historia dhe Qytetërimi.., vep. e cit., f. 197-198.
[4] Silvia Mantini, Haremi, botë …., vep. e cit., f.15
[5] Ferdinand Schevill, Ballkani Historia dhe Qytetërimi…, vep. e cit., f. 197-198.
[6] Silvia Mantini, Haremi, botë….., vep. e cit., f. 4.

closed, covered and forced to share the same man between them. But, neither the first nor the second statement is absolutely true. In this space of women, judgments and prejudices, codes and excessive freedoms, dreams and realities, continuity and changes, norms and customs that, often, have taken on variable hues when placed in their historical and geographical contexts have been intertwined for centuries[7].

According to Ilber Ortaylı, the harem did not have an aristocracy, but where the devshirme system operated[8]. The harem, according to Ortaylı, was the house that ruled the state and was a unique institution. The ruling forms of the Ottoman dynasty were also unique; it did not resemble dynasties in the West, nor did it have any in the East, and in the Eastern monarchies there were models who accepted these forms or who coveted and envied them[9]. The harem is neither a place of pleasure, nor a place where injustice is committed, nor a paradise[10].

2. HAREM AS PART OF THE FAMILY ENVIRONMENT

The tradition, before the Ottoman conquest, where social life was quite active, as shown by the numerous social constructions, undergoes a major change. Private life takes on a primary importance, while social life is noticeably impoverished. Cult buildings and public baths are the only environments in which social life develops[11]. In the Late Middle Ages, the Albanian city, in addition to its strengthening, is also associated with the deepening of class differentiation, within the context of civil society.

The layer of large and medium-sized feudal lords, who lived in cities, the layer of functionaries and state officials as well as merchants, began to have claims not only for the typology of the dwelling, but also in the field of urban development. They began to have claims for building plots and their positions.

Every large family with a large number of members lives in a large compound, which is divided into two parts by a low wall, in the front the salamlëk, from where you enter all the rooms, and in the back, the haremlëk, which is the women's part. A large arched gate that leads into the front courtyard is also a sign of a good house. From all the studies done, the harem of the grand beys' palaces is given as the main part of the family. The harem as part of the palaces served the life of the entire family with all its complexity. In this context, the public life that took place in the palace and the private life that took place in the harem crossed a conventional and almost invisible border. Well understood as a space that housed the intimacy of the family institution, away from the attention and concern of the public life of the palace, the harem was certainly also the space of the gender kingdom[12].

In fact, harems are often considered as isolated parts, but the facts show that the harem maintained family and social ties within the palace. Specifically, engagements and marriages and agreements between the ojaks were made precisely in the harem. In the harem, girls generally lived who worked in various jobs, often according to their abilities. But in the harem, they were given the right to develop and affirm their abilities. Thus they learned about cooking, embroidery, tailoring, knitting, hygiene, etc[13]. They were also taught about the manner of reception, raising children, governing the apartment, etc., so they could also become administrators of the harem. The harem represents one of the broad structures of the feminine world, characteristic of some specific cultures, but which, over the centuries, has transcended the history of women. About 20-30 women and girls worked in the harem of the beylers[14]. The people who served in the harem were: kadat, tajat, dadat, hallajkat,

[7] Ibid p.5.
[8] Ilber Ortayli, Rizbulimi i Perandorisë Osmane, LOGOS-A, Shkup, Tiranë, Prishtinë, Tiranë 2018, f. 110.
[9] Ilber Ortayli, Familja në Shoqërinë Osmane, LOGOS-A, Shkup, Prishtinë, Tiranë 2014, f. 49.
[10] Ibid, p. 58.
[11] Emin Riza, QYTETI DHE BANESA SHQIPTARE E MESJETËS SË VONË, Kombinati Poligrafik, Shtypshkronja e Re, Tiranë 1991, f. 21.
[12] Holta Vrioni, Publikja dhe privatja në sarajin e beut, Përpjekja nr.36-37, Shqiptarët në Perandorinë Osmane, Tiranë 2020, f. 126.
[13] Ibid, p. 27.
[14] AQSH, Fondi Nr. 441, Ahmed Dakli, dosja nr.1, f. 182.

arapkat and beslemet[15]. The harem is a sacred area that no man except the master of the house can enter. When a woman leaves the harem for a certain period, she dresses in such a way that her feminine beauty is not noticeable. For this, she covers her face with a veil called *yashmak*, while her body with a garment called ferexhè[16]. The harem and, in general, the history of women, appears, sometimes strongly, with bright colors, sometimes with pale colors, until it fades, disappears altogether. Throughout the history of humanity, the history of women has shown that it has not had the same progress as traditional periodizations.

3. DIFFERENT VIEWS ON THE HAREM

With the term "Harem" Westerners, on the one hand, understand the evocation of a fantastic world, made up of unusual pleasures, rare perfumes, permitted transgressions, lustful vibrations, agile movements that, instinctively, we want to know. On the other hand, we experience a humane and in a way compassionate feeling for those women who are closed, covered and forced to share the same man between them. But, neither the first nor the second statement is absolutely true. In this space of women, judgments and prejudices, codes and excessive freedoms, dreams and realities, continuity and changes, norms and customs that, often, have taken on changing colors when placed in their historical and geographical contexts have been intertwined for centuries[17].

The harem, according to Ortaylı, was the house that ran the state and was a unique institution. Even the ruling forms of the Ottoman dynasty were unique; it did not resemble the dynasties of the West, nor did it exist in the East, and in the Eastern monarchies there were models who accepted these forms or who coveted and envied them[18]. The harem is neither a place of pleasure, nor a place where injustice is done, nor a paradise[19]. In other words, forbidden or *haram*, from which the term harem derives. According to Leslie P. Pierce, for an Ottoman subject, the term "*harem*" did not have the connotation of a space defined exclusively by sexuality. The word harem is from an important family of words in the vocabulary of Islam, derived from the Arabic root h-r-m.

These words take on one or two general—and certainly related—meanings associated with the root: to be forbidden or unlawful, and to be sacred, inviolable, or taboo[20]. A harem is by definition a sanctuary or space of the holy, or sacred. By implication, it is a space to which general access is forbidden or controlled, and in which the presence of certain individuals or certain modes of behavior are prohibited.

According to Meherdad Kia: In Europe, the "Oriental harem" conjured up images of exotic orgies and violent assassinations, in which a turbaned monarch acted as a bloodthirsty tyrant, compelled by his "Oriental" instincts to kill his real and imagined enemies while sleeping with as many concubines as he pleased each night. According to this wild and romantic image, the sultan's power over all his subjects was unlimited and his control over the women of the harem unfettered. Thus, in the European imagination, the harem symbolized not only free sex, but also a male despotism that allowed men, especially the sultan, to imprison and use women as sexual slaves. The meaning of women's lives was determined by their relationship with the male master they served[21]. However, despite the different views, two are the most commonly used and familiar meanings of harem to a non-Muslim public. The private chambers of a family and the women of a family. These meanings certainly existed in the vocabulary of contemporary Ottomans, but it is important to note that while the institution of the family harem ultimately stemmed from notions of

[15] AQSH, F. 32, D. 47, kutia 2, f. 10-35.
[16] Ferdinand Schevill, Ballkani Historia dhe Qytetërimi…, vep. e cit., f. 197-198.
[17] Silvia Mantini, Haremi, botë….., vep. e cit., f. 5.
[18] Ilber Ortayli, Familja në Shoqërinë Osmane, LOGOS-A, Shkup, Prishtinë, Tiranë 2014, f. 49.
[19] Ibid, p.58.
[20] Leslie P. Pierce, Haremi Perandorak, gratë dhe sovraniteti në Perandorinë Osmane, LOGOS-A, Shkup, Prishtinë, Tiranë 2015, f. 26.
[21] Meherdad Kia, Daily Life in THE OTTOMAN EMPIRE, The Grenëood Press Daily Life Through History Series, GREENËOOD, Santa Barbara, California 2011, f. 40.

proper sexual behavior—specifically, the belief that unmarried women and men who could legally engage in sexual intercourse should be kept separate—sexuality was not the dominant principle of regulation within the household. A wealthy Ottoman Muslim household included women bound to the male head of the household and to each other in what could be a complex structure of relationships, many of which did not involve a sexual role. The harem of a wealthy family would contain the wife or wives of the male head of the household and perhaps one or more female concubines[22] (a Muslim man could have four wives and an unlimited number of female slaves or concubines), however, polygamy seems to have been rare among the middle and upper classes of Ottoman society in the sixteenth and seventeenth centuries. Children, both male and female, and perhaps widowed mothers and unmarried, divorced or widowed sisters, of the husband also lived in the harem. The harem also contained female slaves, who could be the personal property of either the women or the men of the family.

4. THE HAREM OF THE BEYS IN ELBASAN, LATE 19TH CENTURY - EARLY 20TH CENTURY

During the first half of the 20th century, the most important urban centers of the Albanian territories contained several outstanding examples of monumental complexes of the tradition of modern Ottoman urban architecture, the presence of which was closely linked to certain families of the Ottoman provincial power. The surface of their architectural and urban expression, aided by elements of medieval architectural typology, complemented all the features that the inherent power of each family entailed. The preservation of such architectural complexes as symbols of power attributes until the 20th century, thus appeared as an indicator of the resistance and ability of these families to overcome all the reform eras of the empire, surviving the modernizing will of the centralized reorganization of power.

The beylers had their own large residences, the sarajës, in which they lived. “Part of the palaces was the harem and the salam. The palaces of Dervish Bey, Vërlac, Avlla Pasha, and Karaosman had their own separate selam and harem. In many other houses, the guest room (selamm) was not a separate building, but occupied one side of the house[23]. According to the memoirs of Ahmed Dakli, “Around 1850-1860, the palaces of the Ibrahim pashas were also very large. About 20-30 women and girls worked in their harem[24]. The palaces of the beys at that time also served as hotels or restaurants for free (free, we are in the years 1850-1860). Until the beginning of the 20th century, there were no hotels or restaurants in many cities of Albania. At that time, there were only a few “barns”, horse stables called “hane”. The traveler was forced to sleep in the inn, in a separate part of that building, to beat the horses in the smell of manure, or to go as a “friendly” guest in some bey’s guest house. Despite their evils, the generosity of the beys of that time to receive and escort friends who were more unknown than known is to be praised. People accustomed to living well from all over Turkey or any European country, who happened to pass through Elbasan, would be the guests of the most famous bey of the place, who was Sulçe bey (from the Biçakçin family)[25]”.

We must admit that harems in Elbasan do not have the same content as in the Ottoman Empire, they were simply places where the women of the family and their servants lived separately. However, the most famous in Elbasan from the end of the 19th century to the 1940s was the harem of Shefqet Vërlaci, which was often called the harem of the bey. Often in popular opinion this harem had a negative connotation and this was mostly related to Shefqet's father, Ismail Pasha Vërlaci, who liked to have fun with women. On the contrary, Shefqet Vërlaci was a correct man in this regard. Shefqet's wife, Semiramiz, his children

[22] Leslie P. Pierce, Haremi Perandorak …., vep e cit., f.30.
[23] Andromaqi Gjergji, Mënyra e jetesës në Shekujt XIII-XX, TIRANË 2002, f. 58.
[24] AQSH, Fondi Nr. 441, Ahmed Dakli, dosja nr.1, f.182.
[25] Ibid.

and a considerable number of female employees lived in it. The staff that served consisted of young girls, some orphans or poor. These worked without pay, but the family where they served and stayed had the duty to marry them off and provide them with a dowry. Here the girls learned to cook, embroider, sew and do other household chores. These girls were married off by the head of the house, in this case Shefqeti[26]. In general, marriages were organized by the beylers for these girls, even with honorable men. Even after marriage, these girls maintained ties with the families where they had served. They were invited to various celebrations and joys. If the marriage did not go well, if there were problems, or if her husband died, the girl did not return to her father, but to the lord she had served. There are many such cases in the beyler families in Elbasan. Most of the beylers in Elbasan had harems and especially selamllek.

CONCLUSIONS

In conclusion, we can affirm that the harems in the palaces of the beylers of Elbasan were part of the palaces in which their families lived. During the Ottoman period, the family was so different from today's families and played an important role in human life. The fundamental characteristic of this family is the isolation of women. And this function for its very content was performed by the harem, which was part of the beylers' palaces. The material heritage of the beylers could not be understood without the size and rare value of the palaces that became their refuge, also without the existence of the harem where the intimate life of the families was organized. The harem as part of the palaces served the life of the entire family with all its complexity. In this context, the public life that took place in the selamllëk and the private life that took place in the harem crossed a conventional and almost invisible border.

The beylers in Elbasan and beyond in the complex of their palaces had only the selamllek and the harem. But the harem was not of the same size and content as that of the Ottoman Empire, but of course the criteria on which it functioned were the same. In the context of a tradition of living, the public life that took place in the harem and the private life that took place in the harem crossed a conventional and almost invisible border. Well understood as a space that housed the intimacy of the family institution, away from the attention and concern of the public life of the harem, the harem was certainly also the space of the gender kingdom[27].

REFERENCES

AQSH, Fondi Nr. 441, Ahmed Dakli, dosja nr.1.

AQSH, F. 32, D. 47, kutia 2.

Gjergji, A.: *Mënyra e jetesës në Shekujt XIII-XX, TIRANE* 2002.

Kia, M.: *Daily Life in THE OTTOMAN EMPIRE*, The Grenëood Press Daily Life Through History Series, GREENËOOD, Santa Barbara, California 2011.

Mantini, S.: *Haremi,* botë grash, Shtëpia Botuese “Panteon”, Tiranë 1999.

Ortayli, I.: *Rizbulimi i Perandorisë Osmane*, LOGOS-A, Shkup, Tiranë, Prishtinë, Tiranë 2018.

Ortayli, I.: *Familja në Shoqërinë Osmane*, LOGOS-A, Shkup, Prishtinë, Tiranë 2014.

Pierce, L. P.: *Haremi Perandorak, gratë dhe sovraniteti në Perandorinë Osmane*, LOGOS-A, Shkup, Prishtinë, Tiranë 2015, f. 26.

Riza, E.: *QYTETI DHE BANESA SHQIPTARE E MESJETËS SË VONË*, Kombinati Poligrafik, Shtypshkronja e Re, Tiranë 1991.

Schevill,F.: *Ballkani Historia dhe Qytetërimi*, Shtëpia Botuese UEGEN, Tiranë 2002.

Vrioni, H.: *Publikja dhe privatja në sarajin e beut*, Përpjekja nr.36-37, Shqiptarët në Perandorinë Osmane, Tiranë 2020.

[26] Oral statement of Elizabeta Toptani, granddaughter of Shefqet Verlac, 75 years old.

[27] Holta Vrioni, Publikja dhe privatja në sarajin e beut, Përpjekja nr.36-37, Shqiptarët në Perandorinë Osmane, Tiranë 2020, f. 126.

HALUK UYGUR'UN TÜRK FOTOĞRAF SANATINA VE ADANA'NIN ESTETİK GELİŞİMİNE KATKILARI

HALUK UYGUR'S CONTRİBUTİONS TO TURKİSH PHOTOGRAPHY AND THE AESTHETİC DEVEILOPMENT OF ADANA

Berrak KILIÇ*
Mutluhan TAŞ**

ABSTRACT

Photography, derived from the Greek words *"phōtos"* (light) and *"graphy"* (to draw), literally meaning "drawing with light," emerged in the 19th century as an invention anticipated to radically transform the dynamics of global art. Initially serving as a tool for recording and preserving memories, photography gradually transcended its role as a mere documentation technique and began to leave profound impacts in social, cultural, and artistic spheres; evolving into a new mode of expression that fostered transformation. In the Ottoman Empire, the modernization movements accelerated by the Tanzimat Edict encouraged the integration of photography into artistic practice. Consequently, photography ceased to function merely as an auxiliary figure to painting and evolved into a growing form of artistic expression in Turkey.

From the 20th century onwards, photography in Turkey gained significance as a powerful artistic language and a medium of cultural transmission, during which certain artists assumed a pioneering role through both theoretical and practical contributions. In this context, Haluk Uygur has made notable contributions to the development of Turkish photography not only as a photographer but also through his roles as a writer and cultural entrepreneur. His works, writings, educational activities, and initiatives carried out particularly through local art platforms—most prominently the Altınoran Thought and Art Platform—have substantially contributed to the formation of Adana's aesthetic identity and to the strengthening of the city's cultural fabric. Through national and international awards, published books, and organized events, Uygur has approached photography as a language of communication, continuously renewing his artistic production while prioritizing the dissemination of a culture of sharing.

This study examines Haluk Uygur's contributions to art and to his local geography from a holistic perspective, analyzing how he positions photography not only as a visual form of expression but also as a tool of social interaction, through the use of qualitative research methods such as document analysis and interviews.

Keywords: Haluk Uygur, Turkish Photography, Adana, Aesthetic Identity

GİRİŞ

Nesiller boyunca sanat, yaratıcılık ile hayatımıza somut eserler katmanın yanı sıra toplumlara kültürel ve estetik açılardan katkı sağlamaktadır. Fotoğraf sanatı ise ilk önceleri belgeleme sonrasında ise estetik bir görsel sunulması amacıyla çağdaş sanatlar arasında önemli bir yere sahiptir. Bazı kaynaklar tarafından fotoğrafın icadı 19. Yüzyılda ortaya çıktığı söylense de, fotoğrafı bir düşünme faaliyeti olarak tanımlayan, ışık ve gölge aracılığıyla doğadaki nesneleri bir yüzeye aktarma çabası çok eski tarihlere kadar dayanmaktadır. Bu görüş küçük bir deliği olan karanlık bir odaya yani camera obscura'ya giren ışığın karşı duvarda ters ve sağı soluna dönmüş bir görüntü oluşturması bilgisinin yüzlerce yıldır bilinmesine dayanmaktadır. Çin'de yaşamış olan Mo-Ti'nin aktarmış olduğu bilgi, Aristoteles'in "Problemler" adlı eserindeki karanlık kutu prensipleri ve Platon'un sanata olan bakışı, camera obscura'nın felsefi temelini oluşturur. Bu da yüzyıllar öncesine dayanan bir fotografik düşünmedir. (Güler, 2013; Uygur, 2020). Konuya ilişkin ilk kapsamlı bilgileri ise Arap bilgini El-Heysem'den (Batı kaynaklarında Alhazen) edinmekteyiz. El-Heysem, ışığın gözden çıkmadığını, aksine güneşten kaynaklanarak nesnelerden yansıdığını ve görme

* Yüksek Lisans, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
** Prof. Dr. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara

olgusunun bu yolla gerçekleştiğini ortaya koymuştur. Ayrıca El-Heysem camera obscura'daki görüntüyü inceleyerek, optik biliminin gelişimine de önemli katkı sağlamıştır. El Heysem'in çalışmaları Roger Bacon aracılığıyla Avrupa'ya aktarılmış, Rönesans döneminde de Leonardo da Vinci gibi sanatçılar tarafından resim çizerken doğayı taklit etme amacıyla kullanılmıştır (Uygur, 2020).

Resim ve fotoğraf arasındaki benzerlikler, sanat tarihinde uzun süre tartışma konusu olmuştur. Platon'un sanatı "mimesis" (taklit) olarak küçümsemesine karşın, Leonardo da Vinci'nin ölmeden önce yapmış olduğu son eserlerden biri olarak bilinen "Vaftizci Yahya" adlı eserindeki ışık-gölge kullanımı, barok akımının öncüsü Caravaggio'nun ışık- gölge ve Rembrandt'ın "Gece Bekçileri" adlı eserinde yapay ışık arayışları, fotografik bakışın sanat içindeki erken örnekleri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda fotografik düşünme, sanatçının farklı mercekler aracılığıyla sonsuz bakış açıları geliştirme çabasının yansımasıdır (Uygur, 2020). Türkiye'de ise önde gelen birçok ulusal sanatçının yanı sıra kentini ulusa ve uluslararası mecralara tanıtan ve fotoğrafı estetik bir dil olarak kullanan sanatçılarımızdan birisi ise Sabahattin Haluk Uygur'dur (Ertan&Emektar, 2017).

Adana'da 30 Mart 1956'da dünyaya gelen Uygur, ilk olarak Çukurova Üniversitesi Tıp Fakültesin'den ardından ise Açık Öğretim Fakültesi Fotoğrafçılık ve Kameramanlık Bölümü'nden yüksek onur ödülüyle mezun olmuştur. Yurt içinde ve yurt dışında birçok yerde sergiler açmış, gösteriler yapmış ve seminerler vermiştir. Bunların yanı sıra birçok ulusal ve uluslararası fotoğraf yarışmalarında, Rofife Kısa Film yarışmasında ve Altın Koza Senaryo yarışmasında jüri üyesi olarak görev yapmıştır. Puduhepa Bilim ve Sanat Onur Ödülü, Şinasi Barutçu Kupası, Seyhan ve Adana Rotary Kulüplerinin verdiği meslek hizmet ve onur ödüllerinin ve Türk Tıp Talebeleri Birliği (Türk MISC) tarafından verilen 2015 yılı yılın sanatçısı ödüllerine sahiptir. Aynı zamanda Lions Klüplerinin en büyük ödülü kabul edilen Melvin Jones ödülünü de almaya hak kazanmıştır. 2017 yılında Çukurova Ödülü'de Uygur'a verilmiştir. Doksandan fazla kitapta fotoğrafçı, yazar, editör ve sanat danışmanı olarak imzası bulunmaktadır (Uygur, 2022).

FOTOĞRAFIN TARİHSEL ARKA PLANI ve FOTOGRAFİK DÜŞÜNME

Haluk Uygur, fotoğraf makinesinin (camera obscura) 2500 yıldır bilindiğini göz önünde bulundurarak, fotoğraf tarihini 1826'da Niepce'in icadıyla başlatmanın indirgemeci bir yaklaşım olduğunu düşünür. Uygur'a göre fotoğraf tarihi yalnızca teknolojik bir gelişme süreci değil, aynı zamanda diğer sanat dallarıyla birlikte ilerleyen düşünsel bir faaliyet tarihidir. 16. yüzyılda Daniele Barbaro'nun diyafram sistemini geliştirmesi, Kepler ve Schott'un aynalar ve mercekler aracılığıyla netleme ve taşınabilirlik sorunlarına getirdiği çözümler, modern fotoğraf makinelerinin temel teknik özelliklerini ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla Niepce'den önce de fotoğraf bir takım teknik buluşların etkisi altında kalmıştır. 19. yüzyılda ise Niepce, Le Gras'taki evinin penceresinden sekiz saatlik bir pozlama ile ilk kez karanlık kutunun arkasındaki görüntüyü bir yüzeye sabitlemiştir. Dolayısıyla Niepce'nin icat ettiği fotoğraf değil, fotoğrafın bir yüzeye sabitlenerek başkasına gösterebilme imkanıdır. Niepce'nin ardından Daguerre, bu tekniği geliştirmiş "daguerreyotip" yöntemini bulmuştur. Ancak fotoğrafın gelişmesi burada da bitmemiş, bugünkü anladığımız biçimiyle fotoğraf (negatif- pozitif ilişkisi) Talbot tarafından bulunmuştur. Bu buluş fotoğrafın çoğaltılabilmesini de sağlamıştır. Bu süreçte Sir John Herschel'in "hiposülfit" ile sabitleme tekniğini bulması ve "fotoğraf" kavramını bilimsel literatüre kazandırması da kritik bir dönüm noktasıdır. Renkli fotoğraf ise Lumière Kardeşler'in geliştirdiği *Autochrome* yöntemi ile hayat bulmuştur. Yüzyıllar içerisindeki tüm bu gelişmeler Uygur'a göre 1826 da icat edilen şey fotoğraf değil fotoğrafın teknolojik olarak çıkışıdır (Güler, 2013; Uygur, 2020).

SANATIN DÖNÜŞÜMDEKİ ROLÜ ve YERELDEN EVRENSELLİĞE ADIM

Uygur, sosyolojik ve sanatsal yaşam içerisinde dünyaya çoklu bakış açısıyla yaklaşmanın önemini özellikle vurgular. Bu yaklaşımını, kendisini "aksi adam" olarak tanımlayarak ifade eder. Buradaki "aksilik" olumsuz anlamda değil, tek noktadan bakış açısına karşı eleştirel bir duruşu simgelemektedir. Uygur'a göre, bir olguya yalnızca tek

açıdan bakmak, özellikle sanat söz konusu olduğunda, yanılgılara yol açar. Bu düşüncesini, küp örneği üzerinden açıklar: Küpe tek bir noktadan bakıldığında en fazla üç yüzü görülebilir; ancak bu, diğer üç yüzün olmadığı anlamına gelmez der. Dolayısıyla Uygur, tıpkı kübizmde olduğu gibi, çoklu bakış açısını sanat anlayışının merkezine yerleştirmektedir (Uygur, 2017)

Uygur'a göre Platon'un mağara alegorisi, "fotografik düşünme" ile özdeş bir nitelik taşımaktadır. Uygur, bu iki boyutlu görüntüleri zihnin yansımaları olarak değerlendirmekte ve insanların bu yansımaları gerçeklik olarak algıladığını belirtmektedir (Uygur, 2017). Dolayısıyla bu bakış açısı fotoğrafa gerçeklik konusunda yaklaşımımızı da belirler. Uygur, ta başından yapay zekâ uygulamalarına kadar bu görüntülerin gerçeğin ta kendisi olmadığını düşünür. Burada fotoğrafçının gerçeği kavramı ortaya çıkar. Yani bir öznellik belirir. Bu öznellik de fotoğrafı sanat yapan altyapılardan biridir. Uygur, bu düşünceyi uzun süredir dile getirmekte ve fotoğrafın doğasını Platon'un mağara alegorisiyle ilişkilendirmektedir. Ayrıca bu yaklaşımın kökenlerinin Platon'dan da önceye dayandığını ifade etmektedir. Konunun yalnızca bir teknoloji meselesi olarak değil, düşünme biçimi olarak ele alınması gerektiğini vurgulayan Uygur, bu bağlamda "fotografik düşünmenin" aslında resim ile aynı yaşta olduğunu savunmaktadır.

Haluk Uygur'a göre sanatın temel amacı, dünyayı olumlu yönde değiştirmektir. Kendi pratiğini de bu anlayışla temellendiren Uygur, fotoğrafı "duvara asılmak için değil, dünyayı değiştirmek için" ürettiğini belirtmektedir. Ona göre bir serginin başarısı, izleyicinin çıkışta "Gerçekten böyle miymiş?" diyerek düşünmeye başlamasında saklıdır. Sanatın dönüştürücü gücü de tam olarak burada ortaya çıkar.

Haluk Uygur, yerellik ve evrensellik ilişkisine bakıldığında öğrencilerine daima "kendi şehirlerinin fotoğrafçısı olmaları" gerektiğini vurgular. Bununla sanatın yerelden başlayıp evrene doğru uzanması gerektiği görüşündedir. Ona göre sanat, özelde ise fotoğraf, dünyayı ya da en azından bireyin kendi yaşamını değiştirme çabasıdır; bu nedenle değişim öncelikle bireyin kendi çevresinden başlamalıdır. Bu bağlamda Uygur, dünyaca ünlü fotoğrafçı Sebastião Salgado'yu örnek göstererek, Salgado'nun evrensel ölçekte en önemli fotoğrafçılardan biri olmasına rağmen, Adana'yı kendisinden daha iyi fotoğraflayamayacağını ifade eder. Bunun nedeni, fotoğrafın özünde "ışık" olması ve ışığın günün her anında, mevsimlerle ve aylarla değişen bir yapıya sahip olmasıdır. Uygur, kendi şehrindeki ışığın tüm inceliklerini, açılarını ve zamanlamalarını bildiğini; bu bağlamda yerel deneyiminin evrensel bir üstünlük sağladığını savunur (Uygur, 2012). Haluk Uygur'a göre sanat, yüzeye aktarılandan çok zihinde oluşan imgelerle ilgilidir. Bu yaklaşımını ney sanatçısı Omar Faruk Tekbilek ile yürüttüğü projede somutlaştıran Uygur, Tekbilek ile uzun süreli bir birliktelik sonucu gelişen ortak duyguları görselleştirmeyi amaçlamıştır. Tekbilek'i bulutların arasında ney çalarken fotoğraflaması, hem onun müziğin zirvesindeki yerini hem de şamanist ruhunu yansıtmasının bir ürünüdür.

Fotoğraf: 1. Omar Faruk Tekbilek

Uygur, evrenselliğe ulaşmanın yolunun yerellikten geçtiğini vurgular. Ona göre, bir

sanatçının kentini dünyadaki bir konuma taşıması, aynı zamanda kendisini de evrensel bir düzleme taşıması anlamına gelir. Bu nedenle yaşadığı kente yönelik ilgisi ve yaşadığı kent ile ilgili sanatsal çalışmaları, kenti kalkındırma ve görünür kılma çabasına dayanmaktadır. Ancak bu yaklaşımın temelinde sevgi kavramı yer almaktadır. Uygur'a göre yerellikten evrenselliğe giden yol, sevgiyle başlar: önce aileyi, sonra kenti, ardından vatanı sevmek gerekir diye düşünür. Sanatsal üretimin özünde bu sevgi anlayışı vardır; ona göre önemli olan, insanın bütün varlığıyla, "tüm hücreleriyle" sevebilmesidir (Baltacı, 2008).

HALUK UYGUR ve ADANA'NIN ESTETİK GELİŞİMİ

Adana'nın kültür ve sanat yaşamına önemli katkıları olan Uygur, yapmış olduğu sanatsal üretim ve kültür faaliyetlerinde sanatçı dayanışmasını kendisine şiar edinmiştir. Diğer sanatçılarla yapmış olduğu birliktelikler arasında Prof. Dr. Mutluhan Taş'da yer almaktadır. Taş ile birlikte gerçekleştirdiği çalışmalar arasında, Uygur'un da tasarımında pay sahibi olduğu Abidin Dino Parkı'nda yer alan Yaşar Kemal, Orhan Kemal ve Abidin Dino'ya ait heykel grubu ve farklı alan, meydan ve parklarda yaklaşık 15 heykel bulunmaktadır. Taş'ın yapmış olduğu bu heykeller arasında Atatürk, Lokman Hekim, Karacaoğlan, gibi tarihe mal olmuş kişiliklerin yanı sıra çeşitli soyut heykeller de yer almaktadır. Uygur'un vurguladığı üzere bu eserler yalnızca heykel olarak değil, kent üzerindeki estetik düzenlemeleriyle birlikte de birer proje niteliği taşımaktadır.

Fotoğraf: 2. Adana Abidin Dino Parkı

Fotoğraf: 3. Adana Lokman Hekim Heykeli

Fotoğraf: 4. Adana Atatürk Heykeli

Heykel projelerinin yanı sıra Uygur, Adana'da dört müzenin fikir babası, küratörü ve uygulayıcısıdır: Adana Sinema Müzesi, Atatürk Evi olarak bilinen Atatürk Müzesi (iç dekorasyonu kendisine aittir), Milli Mücadele Müzesi ve İlter Uzel Tıp Tarihi Müzesi. Ayrıca bunlar ile birlikte Uygur'un Seyhan Belediyesi'ne devrettiği tarihi bir binanın restore edilmesinden sonra "Haluk Uygur Güzel Sanatlar Evi/Müzesi"nin kurulması da planlanmaktadır. Bu müzede, kendisine ait fotoğraflar dışında zengin resim koleksiyonu (Abidin Dino, Ethem Çalışkan, Devrim Erbil, Mesut Dikel, Sıtkı Olçar gibi sanatçıların eserleri dahil) ve fotoğraf makineleri koleksiyonu yer alacaktır.

Uygur'un sanatsal katkıları yalnızca müzeler ve heykellerle sınırlı değildir. Medline Hastanesi, Başkent Hastanesi, Ramada Otel, Büyükşehir Belediyesi ana binası gibi birçok mekânda eserleri ve koleksiyonları sergilenmektedir. Kentte galerilerin açılmasına öncülük etmiş, Altın Koza Film Festivali'ni 1998 yılında yeniden hayata geçiren ekibin içerisinde sanat konseyi başkanı olarak 2013 yılına kadar yer almıştır. Bu süreçte, Adana'ya beş-altı yeni galeri kazandırılmış, tarihi Kız Lisesi binası restore edilerek sanat merkezi haline getirilmiştir. Ayrıca Uygur, Mutluhan Taş ile birlikte kente önemli sanatsal katkılar sağlamıştır. Altın Koza festivalinin simgesi olan Altın Koza heykelciği Taş tarafından tasarlanmıştır. Böylece Mutluhan Taş, Adana'da büyük ölçekli eserlerin yanı sıra çok sayıda küçük heykel ve maket üretmiştir. Atatürk heykeli dışında anıt heykelin bulunmadığı bir dönemde, tarihi Taşköprü üzerine sergilenen heykeller aracılığıyla anıt heykel kavramını Adana'ya tanıtmıştır.

Fotoğraf: 5. Altın Koza Ödül Heykeli

Haluk Uygur'un en uzun süren *Benim Güzel Çukurova'm, Benim Güzel Türkiye'm* projeleri onun kentine ve ülkesine duyduğu sevginin ifadesidir. Dünyanın pek çok yerini gezmiş olmasına rağmen, yalnızca Türkiye'ye ait fotoğraflar üretmektedir. Ona göre sanatçı, duygu ve düşüncelerini eserleriyle aktarmalıdır; bu bağlamda fotoğrafları, vatan sevgisini ifade etmenin bir aracı olarak görmektedir. Yaşadığı yerin ve Türkiye'nin olumsuz yönlerini görmeden fotoğraflarında güzellikleri görünür kılmayı seçmesi bu bakış açısından kaynaklanmaktadır. Çünkü o güzelliklerin öne çıkarılmasının çirkinlikleri azaltacağına inanmaktadır. Bardağın dolu tarafını göstererek de boş tarafının hissettirilebileceğine inanır.

Fotoğraf: 6. Benim Güzel Türkiye'm Koleksiyonu

Uygur, bu yaklaşımını yerellik üzerinden temellendirir. Ona göre Adanalı olmak bir statüdür. Bölgenin sıcağı, toprağın verimliliğini; verimlilik, halkın zenginliğini; zenginlik ise özgür ve dik başlı bir karakteri doğurmuştur. Bu kimlik, Adana'nın kültürel yapısında özgün bir yere sahiptir. Bu özgünlük evrene taşındığında yerelliği evrenselleştirmiş olacağını düşünür. Bu yüzden "sanat Adana için; Adana'dan dünyaya" şiarını benimser (Ertuğ, 2024).

SONUÇ

Haluk Uygur'un sanatsal yaklaşımı, fotoğrafın yalnızca teknolojik bir buluş değil, insanlık tarihi boyunca gelişen "fotografik düşünmenin" bir sonucu olduğunu göstermektedir. Uygur, çoklu bakış açısı, Platon'un mağara alegorisiyle kurduğu bağlantılar ve fotoğrafın toplumsal etkisine dair vurgularıyla, sanatı bir estetik üretim alanının ötesinde, düşünsel ve toplumsal bir dönüşümün aracı olarak ele almaktadır. Ona göre sanat (özelde fotoğraf), yerelden evrensele açılan bir köprü niteliğindedir ve sevgi temelinde şekillenen bu yaklaşım, bireyin kentinden başlayarak dünyayı değiştirme gücüne sahiptir. Uygur'un fotoğraf ve sanat alanındaki çalışmaları, hem Adana'nın kültürel gelişimine hizmet etmekte hem de evrensel anlamda sanata katkılar sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Baltacı, M. (2008). *Adana Fotoğraf Tarihi* (1). Adana. Ekin Yayınları.
Ertan, G.& Emektar, L.(2017). *Fotoğrafımızda 1960'tan Günümüze* (1). İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
Ertuğ, T. (2024). *Foto İntelijansiya* (1). Adana: Arka Plan Yayınları.
Güler, F.N. (2013). *Dijital Fotoğraf Öncesi Çağdaş Türk Fotoğraf Sanatı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
Uygur, S.H. (2022). *2017 Çukurova Ödülü S. Haluk Uygur* (2). Adana: Çukurova Sanat Girişimi Yayınları.
Uygur, S. H. (2017). *Sanatın aktüel tarihi (1)*. Adana: Karahan Kitabevi.
Uygur, S. H. (2020). *Fotografik düşünme tarihi (2)*. Adana: Karahan Kitabevi.
Uygur, S.H. (2012). "Fotoğraf" Tırnak İçinde Adana: Adana Yayınevi

INTRODUCING STUDENTS TO THE PAST: THE ROLE OF MUSEUMS IN SCHOOL PARTNERSHIPS

ÖĞRENCİLERİ GEÇMİŞLE TANIŞTIRMAK: MÜZELERİN VE OKUL İŞ BİRLİĞİNİN ROLÜ

Zeynab VALİYEVA*

ABSTRACT

Museums serve as powerful tools for introducing students to the past, offering direct encounters with historical objects and stories that stimulate curiosity and deepen understanding. When schools collaborate with museums, students gain access to experiential learning that extends far beyond the classroom.

Through guided tours, interactive exhibitions, and curated workshops, students engage with history in a meaningful way. These experiences not only make history more relatable but also foster critical thinking, creativity, and emotional connections to past events. Museums often provide tailored educational materials and digital platforms that align with national curricula, making them valuable partners in formal education.

Such partnerships enhance academic achievement while also promoting cultural awareness and social responsibility. Visiting a museum can spark a lifelong interest in history and heritage, helping students understand their place in the world and the experiences of those who came before them.

Furthermore, museums encourage reflection on historical consequences, identity, and human values. They offer a space where students can ask questions, challenge assumptions, and explore diverse perspectives.

By integrating museum visits into school programs, educators empower young people to become thoughtful, informed citizens who value history not just as a subject, but as a living connection to the world around them.

GİRİŞ

Modern dönemde eğitim sistemi sadece dersliklerle sınırlı değildir. Öğrencilerin çok yönlü gelişimi için okullar çeşitli kültür ocakları, bilimsel ve eğitim kurumlarıyla sıkı iş birliği yapmaktadır. Bu açıdan müzeler ayrı bir öneme sahiptir. Müzeler sadece tarihî eserlerin korunduğu mekânlar değil, aynı zamanda genç neslin geçmişle tanış olması, millî-manevî değerleri benimsemesi ve geniş bir dünya görüşü kazanması için önemli sosyal kurumlardan biridir.

Azerbaycan eğitim sisteminde müzelerle iş birliği köklü geleneklere dayanır. Daha Sovyet döneminden başlayarak okullular için çeşitli müze ziyaretleri, ders dışı etkinlikler ve tematik geziler düzenlenirdi. Bağımsızlık yıllarında ise bu gelenek daha da gelişmiş, devletin genç neslin millî ruhta eğitimine verdiği önem müzelerin rolünü daha da artırmıştır. Öğrenciler için müze gezileri sadece tarihî gerçeklerin öğrenilmesi değil, aynı zamanda canlı bir tecrübedir. Onlar ders kitaplarında okudukları bilgileri gerçek sergiler üzerinde görür, tarihin nefesini hisseder, geçmişle bugün arasında manevi bir bağ kurarlar. Bu süreç okul öğrencilerinin vatanseverlik duygularının güçlenmesine, tarihî mirasın korunmasına karşı sorumlulukla yaklaşmalarına ve aynı zamanda estetik zevklerinin oluşmasına büyük katkı sağlar.

Okul ve müze ilişkilerinin temel amacı sadece bilgi aktarmak değil, aynı zamanda öğrencilerde bağımsız düşünce, gözlem yeteneği, araştırma alışkanlıkları oluşturmaktır. Öyle ki, müzelerde düzenlenen dersler, interaktif etkinlikler ve özel projeler öğrencilerin yaratıcı potansiyelini ortaya çıkarır ve onları millî kimlikleriyle daha derinden tanıştırır. Böylece, müzelerle okulların iş birliği, öğrencilerin tarihî hafızasının güçlenmesi, millî-manevî değerlerin korunması ve geleceğin vatandaş profilinin oluşması açısından önemli sosyo-kültürel bir öneme sahiptir. Bu makalede Azerbaycan okullarında müzelerle iş

* Director of school lyceum number 166, Azerbaycan.

birliğinin tarihi, bugünkü durumu, öğrenciler için faydaları ve gelecek perspektifleri analiz edilecektir.

MÜZELERİN EĞİTİCİ İŞLEVİ

Müzeler, toplumun kültürel mirasını korumanın yanı sıra, aynı zamanda bir eğitim misyonu taşıyan önemli bilim ve eğitim ocaklarıdır. Onların temel görevlerinden biri, geçmişi gelecek nesillere aktarmak, tarihî gerçekleri canlı bir şekilde sunmak ve toplumsal bilincin oluşmasına katkı sağlamaktır. Bu açıdan müzeler, okul eğitimini tamamlayan ve öğrencilerin bilgi birikimini genişleten önemli bir sosyal kurum olarak karşımıza çıkar.

Eğitici işlev, her şeyden önce müzelerin bilgilendirici rolü ile ilgilidir. Burada sergilenen koleksiyonlar sadece maddi kültür örnekleri değil, aynı zamanda büyük bir eğitici potansiyele sahiptir. Öğrenciler müze sergilerini inceleyerek tarihî olayların özünü daha iyi kavrar, toplumun sosyo-politik ve kültürel gelişim aşamaları hakkında dolgun bir fikir edinirler.

Müzelerin eğitici faaliyetleri çeşitli yönlerde hayata geçirilir. Bunlar:
· Geziler ve rehberli programlar aracılığıyla öğrencilere teorik bilgileri görsel bir şekilde iletir;
· Konuya uygun sergiler düzenleyerek okul derslerinde öğrenilen materyali daha canlı ve etkili hale getirir;
· Çocuklar ve gençler için interaktif projeler hayata geçirerek öğrencilerin kendi gözlem ve analiz becerilerini geliştirir;
· Eğitici yayınlar ve öğretim materyalleri aracılığıyla öğrencilerin bilgilerini pekiştirir.

Azerbaycan müzelerinin eğitici faaliyetleri, millî benliğin güçlenmesine hizmet eder. Örneğin, Tarih Müzesi'nde, Halı Müzesi'nde veya Gobustan Millî Parkı'nda düzenlenen dersler, öğrencilere sadece tarihî gerçekleri değil, aynı zamanda halkın yaratıcı ruhunu, yaşam tarzını ve dünya görüşünü öğretir. Bu da onların millî-kültürel kimliğe bağlılığını güçlendirir.

Üstelik, müzelerde uygulanan modern teknolojiler (görsel-işitsel materyaller, 3D modeller, interaktif paneller) eğitim sürecini daha cazip ve etkili kılar. Bu yaklaşım, öğrencilerde öğrenmeye karşı ilgiyi artırır ve eğitimi modern gerekliliklere uyarlar.

Sonuç olarak, müzelerin eğitici işlevi sadece bilgi aktarmaktan ibaret değildir. Onlar, öğrencileri tarihî olayları anlamaya, eleştirel düşünmeye, millî mirasa saygılı yaklaşmaya teşvik eder ve toplumun gelecekteki gelişimi için sorumluluk bilincini oluşturur.

Azerbaycan Okullarında Müzelerle İş Birliği Geleneği

Azerbaycan eğitim tarihinde müzelerle okullar arasındaki iş birliği zengin bir geleneğe sahiptir. Bu ilişkiler bir yandan öğrencilerin bilgilerinin pekiştirilmesine, diğer yandan da onların millî-manevi eğitimine hizmet etmiştir.

Daha Sovyet döneminde okul müfredatlarında müze gezileri özel bir yer tutardı. Bakü'deki Azerbaycan Tarih Müzesi, Azerbaycan Devlet Sanat Müzesi ve ayrıca bölgelerde faaliyet gösteren yerel tarih müzeleri, öğrencilerin düzenli olarak ziyaret ettiği eğitim ocaklarıydı. Bu geziler aracılığıyla öğrenciler sadece ders materyallerini görsel olarak görmekle kalmıyor, aynı zamanda vatanseverlik, emekseverlik ve kolektivizm gibi fikirlere yönlendiriliyorlardı.

Bağımsızlık döneminde müzelerle iş birliği yeni bir içerik kazanmıştır. Devletin millî-manevi değerlerin korunmasına verdiği önem ve ayrıca genç neslin millî kimlik ruhunda şekillenmesi, bu iş birliğinin öncelikli yönlerinden biri haline gelmiştir. Bu açıdan, öğrencilerin Şehitler Hiyabanı, Karabağ savaşına adanmış müzeler, Haydar Aliyev Merkezi gibi yerlere düzenlenen gezileri özel bir öneme sahiptir. Bu ziyaretler öğrencilerde millî gurur duygusunu güçlendirir ve onları vatana sadık birer vatandaş olarak yetiştirir.

Günümüzde Azerbaycan okullarında müzelerle iş birliği çeşitli şekillerde hayata geçirilmektedir:
□□Okul gezileri ve ders dışı etkinlikler — öğrenciler tarih, sanat ve doğa müzelerine götürülür, sergiler üzerine tartışmalar yapılır;
□□Müze dersleri — bir dizi müzede müfredat programına uygun özel dersler düzenlenir;

Ortak projeler ve sergiler — öğrencilerin el işleri, araştırma projeleri müzelerde sergilenir;

Kültürel miras festivalları — müzelerle okulların ortak girişimiyle düzenlenen etkinlikler öğrencilerin yaratıcı potansiyelini ortaya çıkarır.

Bununla birlikte, ülkenin bölgelerinde bulunan okulların yerel müzelerle iş birliği de önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin, Gence, Şeki, Nahçıvan gibi tarihî şehirlerdeki müzeler, öğrenciler için canlı bir derslik haline gelmiştir. Öğrenciler kendi doğup büyüdükleri bölgelerinin tarihiyle tanışarak millî kimliğe bağlılık duygusunu daha derinden kavrarlar.

Böylece, Azerbaycan okullarında müzelerle iş birliği geleneği hem Sovyet döneminden miras kalan tecrübeye, hem de bağımsızlık yıllarında oluşmuş millî-manevi değerlere dayanır. Bu iş birliği, öğrencilerin çok yönlü gelişimine, tarihî hafızalarının güçlenmesine ve vatandaşlık bilinçlerinin oluşmasına hizmet eden önemli bir araçtır.

TARİHÎ HAFIZANIN OLUŞUMU VE ÖĞRENCİLERİN EĞİTİMİ

Her bir halkın varlığını koruyup sürdürmesi ve onu gelecek nesillere sağlam bir şekilde aktarabilmesi, onun tarihî hafızasının gücüne bağlıdır. Tarihî hafıza sadece yazılı kaynaklarla değil, aynı zamanda maddi ve manevi miras örnekleriyle yaşatılır. Bu açıdan müzeler, millî hafızanın taşıyıcısı ve koruyucusu olarak önemli bir işlevi yerine getirir. Okul öğrencilerinin müzelerle tanışıklığı, onların geçmişe olan bağlılığını güçlendirmenin yanı sıra, bir kişilik olarak şekillenmelerinde de belirleyici bir rol oynar.

Öğrencilerin tarihî hafızasının oluşumu birkaç yönde gerçekleşir:

- **Tarihî olayların canlı bir şekilde kavranması** – Ders kitaplarında öğrenilen olayları müze koleksiyonları üzerinde gözlemleyen öğrenciler, o dönemin atmosferini hisseder ve tarihe sadece bir olgu olarak değil, canlı bir süreç olarak yaklaşırlar.
- **Millî kahramanların tanıtılması** – Azerbaycan tarihi kahramanlık örnekleriyle zengindir. Karabağ savaşlarında şehit olmuş kahramanların anısına adanmış köşeler ve müzeler, öğrencilerde vatanseverlik ve fedakârlık duygularını güçlendirir.
- **Kültürel mirasın korunmasına ilgi** – Müzelerdeki antik günlük eşyalar, sanat eserleri, halılar ve diğer koleksiyonlarla tanışan gençler, kendi millî kültürlerine daha derin bir saygıyla yaklaşmaya başlarlar.

Tarihî hafızanın oluşum süreci aynı zamanda öğrencilerin manevi-ahlaki eğitimine de hizmet eder. Müze ziyaretleri sırasında onlar sadece geçmişi öğrenmekle kalmaz, aynı zamanda millî değerlerin insan hayatında oynadığı rolü de kavrarlar. Bu da genç neslin vatana sadakat, büyüklere saygı, emekseverlik, hümanizm ve adalet gibi değerlerle yetişmesine neden olur.

Modern pedagojik yaklaşımlar gösteriyor ki, müzelerde düzenlenen etkinlikler öğrencilerde eleştirel düşünce, gözlemcilik ve yaratıcı yaklaşım gibi niteliklerin gelişimine de olumlu etki yapmaktadır. Örneğin, bir koleksiyon parçası hakkında yapılan tartışma, öğrencinin sadece tarihî bir gerçeği ezberlemesiyle yetinmez, aynı zamanda onun sonuç çıkarma ve olaylar arasında bağ kurma becerisini de güçlendirir.

Özellikle belirtmek gerekir ki, Azerbaycan tarihinde yaşanmış trajediler – 20 Ocak olayları, Hocalı soykırımı ve Karabağ savaşıyla ilgili müzeler ve sergi köşeleri, gençlerin millî kimlik bilincinin oluşumunda paha biçilmezdir. Bu mekânlarda düzenlenen etkinlikler, öğrencilerde hem geçmişi unutmama hem de onu gelecek nesillere aktarma sorumluluğu yaratır.

Böylece, müzelerin tarihî hafızanın oluşumundaki katılımı, okul eğitim-öğretim sürecinin önemli bir bileşenidir. Bu, genç neslin hem bilim hem de maneviyat açısından gelişimine hizmet eder ve Azerbaycan toplumunun gelecekteki entelektüel potansiyelinin oluşumuna katkı sağlar.

MÜZELERİN DERS DIŞI EĞİTİM-ÖĞRETİM SÜRECİNDEKİ ROLÜ

Modern eğitim sisteminde ders dışı faaliyetler, öğrencilerin gelişiminde önemli bir yer tutar. Bu faaliyetler, bilgilerin sadece sınıf ortamında edinilmesini tamamlar; öğrencilerin

ilgi alanlarını, yaratıcılık yeteneklerini ve sosyal becerilerini geliştirir. Müzeler ise tam da bu süreçteki en etkili araçlardan biridir.

Müzelerin ders dışı eğitim-öğretim sürecindeki rolü birkaç yönde kendini gösterir:

1. **Ek eğitim mekânı olarak** – Müzeler, okul programında öngörülen konuları desteklemenin yanı sıra, derste değinilmeyen konuları da kapsar. Bu, öğrencilerin dünya görüşünü genişletir ve onları daha fazla okumaya, araştırmaya teşvik eder.
2. **Öğrencilerin aktif katılımının sağlanması** – Dersler çoğu zaman teorik bilgilerle sınırlıyken, müzeler öğrencilere görsel gözlem yapma, koleksiyon parçalarıyla tanışma, sorular sorma imkânı yaratır. Bu, öğrenme sürecini daha interaktif ve akılda kalıcı hale getirir.
3. **Yaratıcı faaliyetlerin düzenlenmesi** – Birçok müzede öğrenciler için resim, el işleri, maket hazırlama gibi etkinlikler düzenlenir. Bu, çocukların estetik zevkini geliştirir ve kendi becerilerini sergilemeleri için ortam yaratır.
4. **Manevi eğitim ortamı** – Müze ortamı sükûneti, düzeni, geçmişe saygıyı gerektirir. Bu ortamda öğrenciler sadece tarih öğrenmez, aynı zamanda davranış kurallarını, toplumsal alanda nasıl hareket edileceğine dair görgüyü (toplum içinde davranış kültürünü) benimserler.
5. **Vatandaşlık ve vatanseverlik eğitimi** – Özellikle Karabağ savaşına, 20 Ocak olaylarına ve millî kahramanlara adanmış müzeler, öğrencilerde vatanseverlik duygularını güçlendirir; devlete ve halka hizmet ideallerini pekiştirir.

Müzelerin ders dışı sürece katılımının en önemli sonuçlarından biri de öğrencilerin araştırma becerilerinin gelişmesidir. Örneğin, öğretmenler sıklıkla öğrencilere belirli bir koleksiyon parçası hakkında rapor hazırlama veya sergide gördüklerini yazılı olarak ifade etme görevi verirler. Bu, hem yazma alışkanlıklarını hem de analitik düşünceyi geliştirir.

Üstelik, modern müzelerde kullanılan multimedya sunumlar, sanal geziler ve interaktif köşeler, ders dışı sürecin kalitesini artırır. Bu teknolojiler çocukların ilgi alanlarına hitap eder ve öğrenmeyi daha modern, eğlenceli ve unutulmaz kılar.

Sonuç olarak, müzelerin ders dışı eğitim-öğretim sürecine katılımı, okul eğitimini zenginleştirir; öğrencilerin bilgilerini pekiştirmenin yanı sıra, onların bir kişilik olarak gelişimine de güçlü bir şekilde katkıda bulunur.

ULUSLARARASI DENEYİMLE KARŞILAŞTIRMA

Müzelerle okullar arasındaki iş birliği sadece Azerbaycan'da değil, dünyanın birçok ülkesinde eğitimin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilir. Çeşitli ülkelerin deneyimi gösteriyor ki, müzeler eğitimin kalitesini yükseltmek, öğrencilerin yaratıcı potansiyelini ortaya çıkarmak ve onların millî-kültürel bilincini oluşturmak için önemli bir araçtır.

Avrupa ülkelerinde müze pedagojisi özel olarak gelişmiştir. Örneğin, Almanya'da ve Fransa'da okul öğrencileri düzenli olarak müzeleri ziyaret eder ve burada özel eğitim programlarına katılırlar. Birçok Avrupa müzesinde "müze dersleri" (Museum lessons) kavramı oluşmuştur. Bu dersler okul müfredatına uyarlanır ve öğretmenlerle müze çalışanlarının ortak planlaması temelinde gerçekleştirilir.

ABD'de müzeler, toplumun eğitim merkezlerinden biri olarak faaliyet gösterir. Burada öğrenciler için interaktif sergiler, "eğlenerek öğrenme" ilkesine dayalı programlar mevcuttur. Ayrıca birçok müzede özel "çocuk bölümleri" faaliyet gösterir; burada öğrenciler koleksiyon parçalarına dokunabilir, deneyler yapabilir ve yaratıcı oyunlarla öğrenebilirler.

Türkiye deneyimi, Azerbaycan için özellikle yakın ve ilginç bir örnektir. Burada öğrenciler için tarihî-kültürel mirasa adanmış geniş çaplı projeler hayata geçirilir. "Okuldan Müzeye" programı çerçevesinde öğrenciler millî tarihleriyle yakından tanıştırılır, müzelerde seminerler, tiyatrolaştırılmış oyunlar ve interaktif dersler düzenlenir.

Azerbaycan deneyimi, uluslararası modellerle karşılaştırıldığında bir dizi benzerlik ve farka sahiptir. Benzerlik şuradan kaynaklanır: hem Azerbaycan'da hem de diğer ülkelerde müzeler, öğrencilerin millî-kültürel kimliğinin oluşumuna hizmet eder. Farklılıklar ise daha çok teknik imkanlarla ilgilidir: gelişmiş ülkelerde müzelerin öğretim faaliyetleri dijital

teknolojilerle zenginleştirilmiştir, Azerbaycan'da ise bu süreç son yıllarda hızla gelişmektedir.

Küresel deneyimin incelenmesi gösteriyor ki, müzelerle okulların iş birliği en iyi sonucu süreklilik ve sistematiklik ilkeleri temelinde verir. Yani geziler sadece tek seferlik bir ziyaret olarak değil, öğretim programının düzenli bir parçası olarak organize edilmelidir. Bu durumda müzeler sadece bir bilgi kaynağı değil, aynı zamanda okul eğitiminin bir devamı ve tamamlayıcısı rolünü oynar.

Böylece, uluslararası deneyimle karşılaştırma gösteriyor ki, Azerbaycan okullarının müzelerle iş birliği deneyimi, dünya eğitim sisteminde kabul görmüş uygulamalarla uyumluluk oluşturmaktadır. Ancak gelecekte bu iş birliğinin daha verimli olması için teknolojilerin uygulanması, metodik yaklaşımların zenginleştirilmesi ve öğretmen-müze çalışanı iş birliğinin genişletilmesi gereklidir.

SORUNLAR VE PERSPEKTİFLER

Azerbaycan okulları ile müzeler arasındaki iş birliği önemli sonuçlar verse de, bu alanda belli başlı sorunlar mevcuttur. Bunların ortadan kaldırılması, gelecekte daha verimli bir çalışmanın kurulmasına ve uluslararası deneyime uygun yeni yaklaşımların uygulanmasına imkan verecektir.

Mevcut Sorunlar:

1. **Maddi-teknik imkânların kısıtlılığı** – Birçok bölge müzesinin sergileme yöntemleri hâlâ eski metotlarla düzenleniyor, interaktif araçların azlığı öğrencilerin ilgisini tam olarak karşılamıyor.
2. **Sistemli iş birliğinin olmaması** – Bazı okullarda müze gezileri düzenli bir şekilde değil, sadece belirli günlerde düzenleniyor. Bu ise sürekli pedagojik etkiyi zayıflatıyor.
3. **Öğretmen ve müze çalışanları arasındaki iletişimin zayıflığı** – Gezilerin bir kısmı sadece ziyaret niteliği taşıyor, ancak öğretim programıyla sıkı bir şekilde ilişkilendirilmiyor.
4. **Maliye ve lojistik sorunlar** – Bazı bölge okullarının şehir müzelerine öğrenci götürme imkânları sınırlıdır. Bu ise müzelerin potansiyelinden tam olarak yararlanılmasına engel oluyor.
5. **Öğrencilerin pasif katılım sorunu** – Bazen geziler sadece rehberin anlatımıyla yetiniliyor, öğrencilerin interaktif bir şekilde sürece dahil edilmesi sağlanmıyor.

Gelecek Perspektifleri:

1. **Dijitalleşme ve sanal müzeler** – Modern teknolojiler sayesinde müzeler, sergilerini çevrimiçi platformlara taşıyarak daha fazla okulun, özellikle de uzak bölgelerde bulunanların faydalanmasına imkan verebilir.
2. **Müze pedagojisi programlarının genişletilmesi** – Öğretmenler ve müze çalışanları için ortak eğitimler düzenlenmeli, müze derslerinin okul müfredatına entegrasyonu güçlendirilmelidir.
3. **Bölgesel iş birliği ağlarının oluşturulması** – Her bölgenin müzesi ile yerel okullar arasında sürekli iş birliği anlaşmaları imzalanarak kalıcı ilişkiler kurulabilir.
4. **Müzelerde interaktif derslikler** – Öğrencilerin koleksiyon parçalarına dokunarak öğrenmesi, simülasyonlar ve oyunlar aracılığıyla konulara dahil edilmesi onların ilgisini artıracaktır.
5. **Uluslararası projelere katılım** – Azerbaycan müzeleri ve okulları, uluslararası eğitim-kültür projelerine katılarak hem yeni deneyimler kazanabilir hem de ülkenin kültürel mirasını dünyada tanıtabilir.

Görüldüğü gibi, sorunların varlığı müzelerle okul iş birliğinin önemini azaltmaz, aksine gelişim için geniş imkânların olduğunu gösterir. Bu doğrultuda hedefe yönelik adımlar atılırsa, müzeler yakın gelecekte Azerbaycan eğitim sisteminin ayrılmaz bir parçası haline gelecek ve öğrencilerin çok yönlü gelişimine daha güçlü bir katkı sağlayacaktır.

XHAMIA ILJAZ BEJ MIRAHOLLI NË KORÇË: NJË MONUMENT I TRASHËGIMISË KULTURORE DHE ARTISTIKE

Xhena DOKU*

ABSTRACT

The Iljaz Bej Miraholli Mosque in Korçë represents an important monument of Islamic heritage and Ottoman architecture in Albania. Built in the 15th century, the mosque serves not only as a place of worship but also as a testament to the history and cultural identity of the city of Korçë. This study addresses the architectural elements, history, and social function of the mosque, relying on documentary research, field observation, and comparative analysis with other Ottoman monuments in the region. Additionally, the perception of the local community and the challenges of preserving this site in modern times are presented. The results highlight the importance of the Iljaz Bej Miraholli Mosque as a bridge between the past and the present, emphasizing its special role in Albania's cultural and historical mosaic.

Keywords: Iljaz Bey Mirahori Mosque; cultural heritage; Ottoman architecture; cultural identity.

HYRJE

Xhamia e Iljaz Bej Mirahorit në Korçë përfaqëson një nga monumentet më të çmuara të trashëgimisë islame dhe të arkitekturës osmane në hapësirën shqiptare. E ndërtuar në fund të shekullit XV nga themeluesi i qytetit, Iljaz Bej Mirahori, kjo xhami nuk është vetëm një objekt kulti, por një dokument i gjallë historik që dëshmon për fillesat urbane, zhvillimin shoqëror dhe identitetin kulturor të qytetit të Korçës (Bashkia e Korçës, 2009). Si ndërtim i hershëm fetar, ajo përfaqëson modelin e parë monumental që shënoi fillimin e urbanizimit osman në trevat juglindore të Shqipërisë, duke vendosur themelet e një qendre të re qytetare që do të mbetej për shekuj me radhë epiqendra shpirtërore dhe kulturore e zonës (Mirahori Mosque, 2024). Në këtë kontekst, rëndësia e Xhamisë Iljaz Bej Mirahorit nuk kufizohet në funksionin e saj fetar. Ajo përbën një dëshmi të ndërthurjes së arkitekturës me historinë, të besimit me kulturën, të trashëgimisë shpirtërore me identitetin urban. Nëpërmjet elementeve të saj arkitektonike kupolës madhështore, minares elegante dhe dekorimeve të brendshme me motive gjeometrike monumenti shfaq qartësisht ndikimet e stilit osman klasik, por njëkohësisht bart elemente që e lidhin ngushtë me kontekstin lokal dhe mjeshtërinë ndërtimore shqiptare (Pine Albania, 2022). Kjo ndërthurje krijon një harmoni të rrallë midis funksionit liturgjik dhe vlerës estetike, duke e bërë xhaminë një vepër unike në historinë e arkitekturës shqiptare. Studimi i këtij monumenti merr rëndësi të veçantë për shkak të rolit që ai ka luajtur si urë lidhëse mes periudhave të ndryshme historike. Xhamia ka mbijetuar shekujsh ndryshimesh politike e kulturore, periudha përçarjesh fetare e ideologjike, si dhe transformime urbane që kanë ndryshuar fytyrën e qytetit. Megjithatë, ajo ka ruajtur autenticitetin e saj si simbol i bashkëjetesës dhe i qëndrueshmërisë kulturore të komunitetit korçar (Top Channel, 2012).

Metodologjia e studimit Studimi bazohet në një qasje kërkimore empirike, e cila synon të analizojë Xhaminë e Iljaz Bej Mirahorit në Korçë si një monument me vlera historike, arkitekturore dhe sociale, përmes të dhënave dokumentare, vëzhgimit në terren dhe perceptimit të komunitetit lokal. Metodologjia është konceptuar në mënyrë që të ndërthurë kërkimin cilësor me elemente të analizës përshkruese, duke e trajtuar objektin jo vetëm si ndërtim fizik, por edhe si simbol kulturor dhe identitar. Qasja kërkimore e këtij punimi është cilësore dhe empirike, pasi synon të përshkruajë dhe interpretojë fenomenin në kontekstin e tij natyror. Në këtë kuptim, studimi nuk kufizohet vetëm në analizën teorike të burimeve historike, por mbështetet në të dhëna të mbledhura drejtpërdrejt nga terreni, përmes vëzhgimit të objektit, fotografimit të elementeve arkitektonike dhe intervistimit të aktorëve lokalë që lidhen me historinë dhe mirëmbajtjen e xhamisë (Merriam & Tisdell,

* Researcher, Albania

2016). Kjo metodë lejon ndërtimin e një narrative të integruar, ku ndërthuren perspektivat historike, estetike dhe shoqërore.

Qëllimi i studimit Qëllimi i studimit është të dokumentojë, analizojë dhe interpretojë mënyrën se si Xhamia Iljaz Bej Mirahori është perceptuar dhe ruajtur ndër shekuj, si dhe të kuptojmë rolin e saj aktual në jetën kulturore të qytetit

Objektivat e studimit Identifikimin e burimeve historike dhe arkivore që lidhen me ndërtimin, funksionimin dhe transformimet e xhamisë; Analizën arkitektonike të strukturës përmes vëzhgimit të drejtpërdrejtë në terren; Kufizimet e kërkimit Studimi përballet me disa kufizime që lidhen me mungesën e burimeve arkivore të plota për periudhën e hershme osmane, si dhe me qasjen e kufizuar në disa pjesë të brendshme të objektit gjatë periudhës së restaurimit. Megjithatë, këto kufizime janë kompensuar me analiza krahasuese dhe me përdorimin e të dhënave të dokumentuara nga projektet restauruese të institucioneve kulturore.

KAPITULLI I RISHIKIM I LITERATURËS

1.1 Konteksti historik i ndërtimit të xhamive osmane në

Shqipëri Ndërtimi i xhamive osmane në Shqipëri përbën një ndër aspektet më të rëndësishme të trashëgimisë materiale dhe shpirtërore të periudhës pesëshekullore të sundimit osman. Këto monumente nuk janë vetëm vepra arkitekturore me funksion fetar, por edhe dëshmi të gjalla të ndërthurjes së kulturave, të proceseve të urbanizimit dhe të ndryshimeve shoqërore që ndodhën gjatë shekujve XV–XIX. Në mënyrë të veçantë, ato pasqyrojnë përpjekjet e administratës osmane për të konsoliduar pushtetin dhe për të formuar një identitet të ri qytetar në territoret shqiptare, përmes krijimit të qendrave urbane që kishin në qendër xhaminë si institucion publik, arsimor dhe shpirtëror (Shukar, 2018). Në periudhën e hershme osmane, ndërtimi i xhamive ishte i lidhur ngushtë me procesin e themelimit të qyteteve të reja dhe riorganizimit të hapësirave ekzistuese urbane. Në këtë kontekst, figura e themeluesit shpesh një komandant ushtarak, bej ose vakëfçi luante rol të rëndësishëm në krijimin e infrastrukturës fetare dhe administrative. Sipas historianit turk Halil İnalcık (1994), ndërtimi i një xhamie përfaqësonte një akt të fuqishëm simbolik, që shënonte transformimin e një hapësire të pushtuar në një qendër të organizuar sipas ligjit dhe kulturës osmane.

Sipas Korkut (2019), analiza e xhamive osmane duhet të shikohet në funksion të kontributit të tyre në formimin e peizazhit kulturor dhe urban të Ballkanit, duke i konsideruar si urë lidhëse mes Lindjes dhe Perëndimit. Kjo qasje bashkëkohore synon të nxjerrë në pah vlerën universale të trashëgimisë arkitekturore dhe të thellojë kuptimin e bashkëjetesës kulturore që ka karakterizuar hapësirat shqiptare ndër shekuj.

1.2 Tipologjia arkitekturore dhe vlerat artistike të xhamisë

Xhamitë osmane në hapësirat shqiptare përfaqësojnë një ndërthurje të jashtëzakonshme të arkitekturës monumentale dhe artit dekorativ, duke pasqyruar zhvillimin historik, fetar dhe estetik të periudhave të ndryshme të sundimit osman. Tipologjia e tyre arkitekturore është rezultat i një procesi të ndërlikuar të përshtatjes së modeleve të ndërtimit të përhapura në qendrat e mëdha osmane me traditat vendore të mjeshtërve shqiptarë. Kjo ndërthurje, siç thekson Meksi (2003), krijoi një stil të veçantë që ruan strukturën klasike osmane, por me elemente të veçanta që reflektojnë karakterin lokal dhe ndikimet kulturore rajonale. Në bazë të analizës historiko-arkitekturore, xhamitë osmane në Shqipëri ndahen në disa tipologji kryesore, të cilat lidhen me periudhën ndërtimore, funksionin dhe stilin estetik. Tipologjia më e hershme përfshin xhamitë me plan katërkëndor dhe kupolë qendrore, të frymëzuara nga modeli i Xhamisë së Fatihut dhe asaj të Bajazitit në Stamboll. Në këtë grup bën pjesë edhe Xhamia Iljaz Bej Miraholli në Korçë, e cila ndërthur elementet e arkitekturës klasike osmane me traditën ndërtimore shqiptare (Shkreli, 2012). Struktura e saj përbëhet nga një sallë qendrore me kupolë të madhe, një portik me harqe të gjerë dhe një minare elegante e ndërtuar me gurë të skalitur, që e lidh ndërtesën me peizazhin urban të qytetit. Nga pikëpamja konstruktive, këto xhami janë ndërtuar me

materiale vendase, gurë gëlqerorë, tulla dhe drurë që i japin ndërtesës një karakter të qëndrueshëm dhe harmoni me mjedisin përreth. Arkitektura e tyre e jashtme, siç vëren İnalcık (1994), përfaqëson përpjekjen për të krijuar një ndjesi qetësie dhe ekuilibri, në përputhje me parimet estetike të arkitekturës islame, ku proporcioni dhe simetria lidhen ngushtë me dimensionin shpirtëror të ndërtesës. Në rastin e Xhamisë Iljaz Bej Miraholli, vërehet një kombinim i veçantë midis masivitetit të strukturës dhe delikatesës së detajeve, ku çdo element ndërtimor, nga harqet e portikut deri te tamburi i kupolës, është trajtuar me përpikëri artistike.

1.3 Roli i Xhamisë Iljaz Bej Miraholli në zhvillimin urban dhe kulturor

Xhamia Iljaz Bej Miraholli në Korçë përfaqëson një nga monumentet më të hershme dhe më domethënëse të trashëgimisë osmane në Shqipëri, jo vetëm për vlerat e saj arkitekturore, por edhe për ndikimin që ka ushtruar në zhvillimin urban dhe kulturor të qytetit ndër shekuj. E ndërtuar në gjysmën e dytë të shekullit XV, kjo xhami shënoi një moment të rëndësishëm në formimin e qendrës urbane të Korçës, duke përcaktuar jo vetëm strukturën hapësinore të lagjeve përreth, por edhe funksionet shoqërore dhe ekonomike të zonës (Kiel, 1990). Në këtë kuptim, ajo nuk ka qenë thjesht një vend kulti, por një bërthamë qytetformuese, që kontribuoi në shndërrimin e Korçës nga një vendbanim i vogël në një qendër me identitet të qartë urban dhe kulturor. Në traditën osmane, ndërtimi i një xhamie përfaqësonte një akt me dimension të shumëfishtë: fetar, social dhe urbanistik. Çdo xhami e madhe shoqërohej zakonisht me objekte ndihmëse si medrese, mejtep, çezma, tyrbe dhe pazare, të cilat formonin atë që në literaturën osmane quhet külliye një kompleks institucional me funksione të ndryshme (Faroqhi, 2010). Xhamia Iljaz Bej Miraholli është një shembull tipik i këtij koncepti, pasi ndërtimi i saj u shoqërua me krijimin e një bërthame ekonomike përreth, ku vepronin zejtarë, tregtarë dhe artizanë. Kjo ndikoi ndjeshëm në konsolidimin e strukturës urbane të Korçës, e cila u zhvillua në mënyrë rrezore rreth xhamisë, duke formuar një tipologji që e gjejmë edhe në qytete të tjera osmane si Berat, Elbasan dhe Gjirokastër (Clayer & Bougarel, 2017). Dimensioni identitar i xhamisë lidhet ngushtë me rolin e saj si simbol i qëndrueshmërisë kulturore përballë ndryshimeve historike. Në periudha të trazuara, si ajo e pushtimeve të huaja apo e regjimit komunist, xhamia ka qenë objekt i presionit ideologjik dhe shpesh e privuar nga funksioni i saj fetar, por megjithatë ka mbetur pjesë e pandashme e kujtesës qytetare (Doja, 2020). Për shumë banorë të Korçës, ajo përfaqësonte një shenjë të identitetit historik dhe shpirtëror të qytetit, një kujtesë e heshtur e lidhjes së tyre me rrënjët kulturore dhe me themeluesin e qytetit, Iljaz Bej Mirahorin. Siç thekson Clayer (2012), në kulturat post-osmane të Ballkanit, monumentet fetare shpesh shndërrohen në simbole të identitetit lokal, duke kaluar përtej funksionit të tyre origjinal fetar. Nga pikëpamja kulturore, xhamia ka luajtur një rol të rëndësishëm në ndërtimin e identitetit kolektiv të qytetit. Ajo u bë qendër e jetës shpirtërore dhe një vend i ndërveprimit shoqëror, ku qytetarët jo vetëm kryenin ritet fetare, por edhe ndanin vlera, ide dhe tradita që kontribuuan në formimin e një kulture qytetare të veçantë (Clayer, 2012).

PËRFUNDIM

Nëpërmjet analizës së dokumenteve historike, vëzhgimeve në terren dhe krahasimeve me xhami të tjera osmane të rajonit, studiuesit kanë vërtetuar se ndërtimi i xhamisë Miraholli nuk ishte një veprim i izoluar, por pjesë e një procesi më të gjerë urbanizimi dhe qytetformimi që shënjoi Korçën gjatë shekujve XV–XVI (Popa, 2019). Ky proces shërbeu për të krijuar një identitet të ri qytetar, në të cilin objektet e kultit fetar nuk ishin thjesht vendfalje, por struktura që përfaqësonin dinjitetin, besimin dhe stabilitetin e komunitetit. Ndërtesa të tilla i dhanë qytetit ritëm zhvillimi dhe funksionalitet të qëndrueshëm, duke e shndërruar në një qendër të rëndësishme ekonomike dhe kulturore të juglindjes shqiptare (Islami, 2004).

Sot, në një periudhë ku globalizimi dhe urbanizimi po ndryshojnë fytyrën e shumë

qyteteve historike, Xhamia Iljaz Bej Miraholli mbetet një dëshmi e gjallë e një epoke ku arti, besimi dhe qytetërimi gjetën gjuhën e përbashkët të harmonisë. Përpjekjet për restaurimin dhe mirëmbajtjen e saj duhet të mbështeten në një qasje ndërdisiplinore që bashkon historianë, arkeologë, arkitektë dhe komunitetin vendas, duke synuar jo vetëm ruajtjen e formës fizike të monumentit, por edhe rigjallërimin e funksioneve të tij kulturore (Aliaj, 2021).

REFERENCA

- Aliaj, B. (2021). Trashëgimia urbane dhe sfidat e restaurimit në Shqipëri. Tiranë: Akademia e Studimeve Albanologjike.
- Bashkia e Korçës. (2009). Trashëgimia kulturore e qytetit të Korçës. Korçë: Drejtoria e Kulturës.
- Braun, V., & Clarke, V. (2019). Reflecting on reflexive thematic analysis. Qualitative Research in Sport, Exercise and Health, 11(4), 589–597.
- Byron, J. (2020). Community engagement and cultural heritage preservation in the Balkans. Oxford University Press.
- Ceka, N. (2005). Trashëgimia kulturore shqiptare dhe sfidat e ruajtjes. Tiranë: Akademia e Shkencave e Shqipërisë.

12. OTURUM (12. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Zeynep KÜÇÜKTURAL-Assist. Prof. Dr. Ufuk ÖREN

GELENEKSEL TÜRK SANATLARIMIZDAN İNCE KÂĞIT OYMACILIĞI KAAT'I SANATININ FARKLI UYGULAMALARI

DIFFERENT APPLICATIONS OF THE ART OF KAAT'I, ONE OF OUR TRADITIONAL TURKISH ARTS

Zeynep KÜÇÜKTURAL*

ABSTRACT

Book arts have always had a special place in Turkish culture. Many different techniques have been developed and applied in this area, both in terms of construction and decoration. Among these techniques, the art of kaat'ı has a remarkable place, especially in book covers and interior decorations. Kaat'ı is a method of decoration in which a motif or text is carefully cut onto thin paper or leather. The works made with this technique offer both an elegant visual and reflect the mastery of handcraftsmanship.

The aim of this declaration is to introduce the art of kaat'ı and to bring a different perspective to this art form in the light of kaat'ı works produced with different materials in line with today's contemporary art understanding. While the art of Kaat was made using traditional methods in the past, today it is being reshaped with different materials and techniques, combined with the contemporary art approach. This approach both increases the visibility of kaat'ı art and prevents it from being forgotten. Adding a new dimension to the art of kaat'ı by using different materials reinforces the value of this art in the modern world and makes it sustainable in the contemporary art environment. Transcending the boundaries of traditional kaat'ı art and enriching it in both aesthetic and expressive power, it makes a significant contribution to both art lovers and the art world. Thus, the historical and cultural values of kaat'ı art are preserved and integrated with contemporary artistic understanding.

Key Words: Handicrafts, Kaat'ı, paper carving, paper decoration, motif

GİRİŞ

Kâat'ı sanatı, Türk bezeme sanatları içerisinde estetik ve teknik açıdan önemli bir yere sahiptir. Bu sanat dalı, kâğıt veya deri gibi yüzeylerin ince bıçak ya da makas yardımıyla özenle oyulması, kesilmesi ve ardından belirli bir kompozisyon içinde zemine yapıştırılması esasına dayanır. Kâğıt kesme işlemi sonucunda elde edilen motifler hem oyulan desen hem de zemin üzerindeki boşluklar açısından iki yönlü değerlendirilebilir. Bu bağlamda, motifin kendisi "erkek oyma", kesilerek çıkarılan iç kısımlar ise "dişi oyma" olarak adlandırılmaktadır. Kaat'ı sanatı, filigre, silüet sanatı, dekopaj, kâğıt fligre, kâğıt kesme ve efşan gibi farklı adlarla da bilinmekte olup, hassas işçiliği ve görsel zenginliği ile dikkat çeken geleneksel süsleme tekniklerinden biridir.

Kaat'ı sanatı, Özönder'in Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü'nde, yazı veya motifin küçük ve sivri uçlu kalemtıraş benzeri bir aletle kurallarına uygun şekilde kesilip çıkarılması ve başka bir yüzeye yapıştırılması sanatı olarak tanımlanmıştır (Özönder, 2003). "Kaat'ı" kelimesi, Arapçadan Osmanlı Türkçesine geçmiş olan ve "kesmek, kesilmek" anlamına gelen "kat" kökünden türetilmiştir. Bu sanatta yapılan işleme "mukatta", bu işlemi gerçekleştiren sanatçıya ise "katta" (çoğulu "kattan") denilmektedir. Kaat'ı hem teknik ustalık hem de estetik hassasiyet gerektiren bir süsleme sanatı olarak, Türk-İslam sanat geleneği içinde önemli bir yer edinmiştir.

Bu sanat kolunun köklerini (filigre) deri oymacılığına ve VI.-X. yüzyıllar arası Kopt (Eski Mısır, Kuzey Mezopotamya sanatı) kitap kapları ile VIII.-IX. yüzyıllar arası Uygur sanatına ait kitap kaplarına dayandıran Filiz Çağman; Oymacılık sanatının kâğıda uygulanarak başlı başına bir sanat kolu haline gelişini XV. yüzyıl olarak açıklamaktadır. Yazılı kaynaklardan ve günümüze gelebilen örneklerden anlaşılacağı üzere XV. yüzyılın ikinci yarısında şimdi Afganistan toprakları üzerinde bulunan Herat'ta geliştirildiği

* Prof. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Bolu

sanılmaktadır (Çetintaş, 2001).

Kökleri Uzak Doğu'ya dayanan kaat'ı sanatı İslam aleminde XV. yüzyılda uygulanmaya başlamıştır. Bu sanatın kâğıt üzerindeki en eski örneklerine XV. ve XVI. yüzyıllarda Herat'ta yaşamış olan üstatların eserlerinde rastlanılmaktadır. Tarihçi Gelibolulu Mustafa Ali tarafından 1586 yılında yazılan ve hat, tezhip, minyatür, cilt ve oyma sanatları ile bunların ustalarından bahseden "Menakıb-Hünerveran" adlı eserin "Katı'an" (Oymacılar) bölümünde, bu dalın ilk ve en önemli temsilcisinin XV. yüzyılda Herat'ta yetişmiş ve orada eserler vermiş olan Abdullah Kaat'ı olduğu belirtilir. Yine aynı eserde, diğer kaat'ı ustaları arasında Abdullah Kaat'ı'nın oğlu ve aynı zamanda onun sanatını koruyan öğrencisi olan Şeyh Muhammed Dost Kaat'ı'dan, üstad babasının mertebesine yaklaşmış bir sanatkâr olarak söz edilirken, Şeyh Muhammed Dost'un öğrencisi Seng-i Ali Bedahşi ve hattat Mir Ali'nin oğlu Mevlâna Muhammed Bakır'ın da bu sahada seçkin üstatlardan olduğu ifade edilir. Mevlâna Muhammed Bakır genellikle babası Mir Ali'nin yazılarını oymuştur. Bu dönemde eser veren Heratlı kaat'ı ustalarının sanat kudretini en güzel şekilde ortaya koyan ince oyma yazılar, oyma tabiat tasvirleri ile çeşitli süslemeler, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde H. 2153 no.'da kayıtlı bulunan ve Fatih Albümü olarak bilinen eserde ve yine bu kütüphanedeki diğer albümlerde bulunmaktadır (Mesera, 1998).

Oyma sanatı ile ilgili eserlerin en güzel örneklerinin XV. yüzyılda Osmanlı Döneminde yapıldığı ve Fatih Sultan Mehmet zamanında Saray Nakkaşhanesi Baş Ustası Baba Nakkaşın nezareti altında Sultanın özel kütüphanesi için hazırlanan oymalı eserlerde rastlanmaktadır. Kusursuz güzellikte ve çok zengin rumi kompozisyonlar içerisinde bugün şaheser olarak niteleyebileceğimiz oyma eserlerin yapıldığı görülmektedir. Ancak bunların ortak çalışmalar olması nedeniyle imzaları bulunmamakta ve kim tarafından yapıldığı bilinmemektedir. Kanuni Sultan Süleyman, Fatih Sultan Mehmet, Yavuz Sultan Selim ve Sultan II. Beyazıt dönemlerinde, padişahların sanata ve kültüre verdikleri değer sayesinde süsleme sanatları büyük önem kazanmıştır. Böylece XV. ve XVI. yüzyılda Katı' önemli sanat dallarında biri olarak tarih de yerini almıştır (Çığ, 1972).

Kaat'ı sanatına ait örnekler genellikle cilt kapaklarında, el yazması eserlerde, albümlerde ve sanat albümlerinin iç süslemelerinde yer almaktadır. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman dönemi, kaat'ı sanatının en parlak dönemlerinden biri olmuş ve bu süreçte tezhipten sonra en önemli süsleme sanatı olarak kabul edilmiştir.

Osmanlı saray atölyelerinde büyük bir özenle üretilen bu eserler, aynı zamanda sanatın zarafetini ve teknik ustalığını yansıtmıştır. Anadolu'ya gelen Batılı gezginler, bu nadide eserleri ülkelerine götürerek, kaat'ı sanatının Avrupa'ya tanıtılmasına ve yayılmasına aracılık etmişlerdir. Bu durum, Osmanlı sanatının sadece doğuya değil, batıya da kültürel anlamda etkili olduğunu göstermektedir.

Osmanlı döneminde kaat'ı ustalarının elinden çıkan zarif oyma yazılar, doğa betimlemeleri ve süsleme kompozisyonları, dönemin estetik anlayışını yansıtan başyapıtlar arasında yer almaktadır. Bu eserlerin en önemli örnekleri bugün başta Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi olmak üzere birçok müze ve kütüphanelerde görülmektedir.

Kâat'ı sanatında desenler üç temel yöntemle hazırlanmaktadır:

1. Simetrik Kesim Yöntemi: Bu teknikte desen, tek bir kesimle hem pozitif (erkek oyma) hem negatif (dişi oyma) olarak elde edilmektedir. Desenin içinden çıkarılan, bağımsız parça "erkek oyma"; onun çıkarıldığı, boş kalan alan ise "dişi oyma" olarak adlandırılmaktadır. Bu yöntem hem ekonomik hem de estetik açıdan etkili sonuçlar vermektedir.

2. Kat Kat Yapıştırma Yöntemi: Bu uygulamada aynı desen, üst üste yapıştırılmış 7-8 kâğıt üzerinden tek seferde oyulur. Böylece aynı desenin birden fazla örneği elde edilerek, farklı çalışmalarda tekrar kullanılabilir. Bu yöntem zaman kazandırmasının yanı sıra üretim sürecini de hızlandırmaktadır.

3. Tek Tek Motif Oyma Yöntemi: Bu yöntemde desenin her bir motifi ayrı ayrı oyulmaktadır. Uygulama sırasında yalın kat (tek kat) ya da kat kat yapıştırma teknikleri kullanılabilir. Özellikle çok renkli ve karmaşık desenlerde tercih edilen bu yöntem, daha fazla detay ve çeşitlilik sunmaktadır.

Bu üç yöntem, kâat'ı sanatında hem geleneksel tekniklerin korunmasına hem de yeni yorumların ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır.

Kaat'ı sanatında genellikle renkli, aharlı ve ebrulu özellikte, orta kalınlıkta kağıtlar tercih edilmektedir. Bu kağıtlar hem dayanıklılık hem de estetik açıdan sanatın inceliklerini ortaya koymaya uygundur. Yapıştırıcı olarak ise geleneksel yöntemlerle hazırlanan nişasta muhallebisi kullanılmaktadır. Bu muhallebi, buğday nişastasının su ile pişirilmesiyle elde edilmekte ve içerisine az miktarda şap eklenmektedir. Şap eklenmesinin nedeni kâğıdın dayanıklılığını arttırması ve kurtlanmasını önlemektir. Nişasta muhallebisinin en önemli özelliği, kuruduktan sonra yapıştırdığı yüzeyde iz bırakmaması ve kâğıdın doğal dokusunu bozmamasıdır. Bu sayede, kaat'ı eserlerde hem sağlam bir yapıştırma sağlanırken hem de görsel bütünlük korunmaktadır. Ayrıca, kullanılan kağıtların aharlı ve ebrulu olması, esere derinlik ve özgünlük katarak sanatın estetik değerini artırmaktadır. Böylece, kaat'ı sanatında malzeme seçimi ve yapıştırma teknikleri hem eserin dayanıklılığını hem de görsel güzelliğini sağlamak adına büyük önem taşımaktadır.

Bildiride, kaat'ı sanatının tanıtılması amaçlanmış ve bu sanat dalının çağdaş sanat anlayışıyla uyumlu biçimde farklı malzemelerle yeniden yorumlanması üzerinde durulmuştur. Kaat'ı sanatının farklı malzemelerle yeniden yorumlanması bu sanatın görünürlüğünü artırmakla kalmayıp, unutulmaya yüz tutan bu değerli el sanatının yaşatılmasına da önemli katkı sağlamaktadır.

Farklı malzemelerin kullanımı, kaat'ı sanatını hem estetik açıdan zenginleştirirken hem de ifade gücünü güçlendirerek çağdaş sanat ortamında sürdürülebilirliğini sağlamaktadır. Böylece, geleneksel kaat'ı sanatının sınırları genişletilerek, tarihsel ve kültürel mirası korunmakta, modern sanat anlayışıyla harmanlanmaktadır. Bu süreç hem sanatseverler hem de sanat dünyası için kaat'ı sanatının önemini ve değerini yeniden vurgulamaktadır.

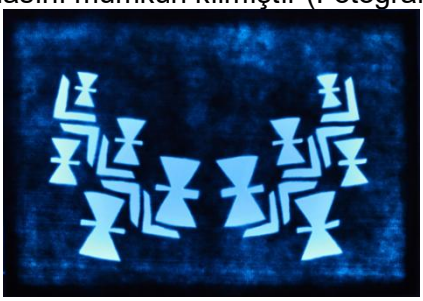
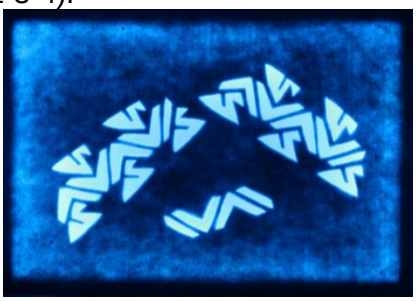
KAAT'I SANATININ FARKLI UYGULAMALARI

Fotoğraf: 1-2, Bereket ve Kuş Motifli Kaat'ı Çalışmaları (Balkanal, 2019)

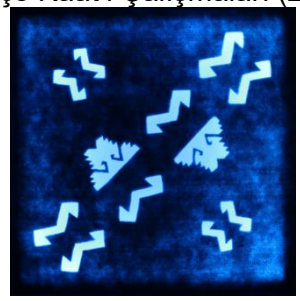
Fotoğraf: 3-4, Şamdan ve Karnıyarık Motifli Kaat'ı Çalışmaları (Balkanal, 2019)

Kaat'ı eserlerde kurutulmuş doğal yapraklar ana malzeme olarak kullanılmıştır.

Tasarım sürecinde, geleneksel kilim motifleri bu yaprakların üzerine kaat'ı tekniğiyle özenle oyulmuş, ortaya çıkan negatif (oyulan) ve pozitif (çıkarılan) parçalar kompozisyonun bütünlüğünü sağlamak amacıyla bir araya getirilmiştir. Bu uygulama hem doğal malzemelerin sanatla buluşmasını hem de geleneksel motiflerin çağdaş bir yaklaşımla yorumlanmasını mümkün kılmıştır (Fotoğraf 1-2-3-4).

Fotoğraf: 5-6, Kelebek, Kuş ve Su Yolu Motifli Keçe Kaat'ı Çalışmaları (Z. Küçüktural)



Fotoğraf: 7-8, Bereket, Yıldız, Eli Belinde ve Çengel (Çakmak) Motifli Keçe Kaat'ı Çalışmaları (Z. Küçüktural)

Kaat'ı eserlerde doğal keçe ana malzeme olarak kullanılmıştır. Tasarım sürecinde, geleneksel kilim motifleri keçeler üzerine kaat'ı tekniğiyle özenle oyulmuştur. Keçeler ahşap çerçevelere gerilerek pano şekline getirilmiştir. Panoların arkasına led şeritler yerleştirilerek ışıklandırılmıştır (Fotoğraf 5-6-7-8).

Fotoğraf: 9-10, Bukağı ve Bereket Motifli Kaat'ı Çalışması (Fener) (Z. Küçüktural)

Fotoğraf: 11-12, Bukağı ve Bereket Motifli Kaat'ı Çalışması (Fener) (Z. Küçüktural)

Fotoğraf: 13-14, Eli Belinde Motifli Kaat'ı Çalışması (Fener) (Z. Küçüktural)

Eserler kaat'ı oyma tekniğinin yöresel dokumalar üzerine uygulanması ile oluşturulmuştur. Yöresel dokumalar çay ile boyanarak renklendirilmiştir. Tasarımlarda kullanılan halı-kilim motifleri kaat'ı oyma tekniği ile yöresel kumaş üzerine uygulanmıştır. Kesilen parçalar ahşap fener üzerine geçirilerek son şekli verilmiştir (Fotoğraf 11-12-13-14). Ürünlerde doğal malzeme kullanılması, kilim motiflerine ve kaat'ı sanatına vurgu yapılması tasarımsal açıdan dikkat çekici ve önemlidir. Bu önem doğrultusunda geleneksel dokuma motiflerimizin farklı bir alanda ve farklı bir malzeme ile kullanılması ve yapılan ürünlerin sergilenmesi kilim motiflerimizin ve kaat'ı sanatımızın tanıtımı açısından dikkat çekici olmuştur.

SONUÇ

Tarih boyunca insanlar duygu, düşünce, inanç ve yaşam biçimlerini ifade etmek, geçmişi gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla çeşitli anlatım yolları geliştirmiştir. Bu anlatım biçimlerinin en kalıcı ve etkili olanlarından biri ise sanattır. Sanat, sadece bireysel bir ifade aracı olmanın ötesinde, kültürel bir mirasın taşıyıcısı ve toplumların kimliğini yansıtan bir yapı taşıdır. Geleneksel sanatlar bu bağlamda, geçmişin izlerini günümüze taşıyan ve kültürel sürekliliği sağlayan önemli öğeler arasında yer almaktadır. Bu sanat dallarından biri olan kaat'ı sanatı, Osmanlı'dan günümüze uzanan tarihî geçmişi, estetik yapısı ve zarif işçiliği ile dikkat çekmektedir. Kâğıt oyma sanatı olarak da bilinen kaat'ı, sadece teknik bir beceri değil, aynı zamanda döneminin kültürel, sosyal ve sanatsal anlayışını yansıtan özel bir anlatım biçimidir. Günümüzde, geleneksel yöntemlerin yanı sıra farklı malzeme ve yorumlarla yeniden ele alınarak yaşatılmaya devam eden kaat'ı sanatı hem kültürel mirasın korunmasına hem de çağdaş sanatla buluşmasına katkı sunmaktadır.

Bu bağlamda yürütülen çalışmalar, kaat'ı sanatını yalnızca tarihsel ve estetik değeri olan geleneksel bir miras olarak değil, aynı zamanda çağdaş sanat anlayışıyla bütünleşebilen, günümüzün ve geleceğin yaratıcı ifade biçimlerinden biri olarak değerlendirmektedir. Geleneksel tekniklerin yanı sıra yenilikçi yaklaşımlarla yeniden yorumlanan kaat'ı sanatı, bu sayede hem kültürel sürekliliğe katkı sağlamakta hem de modern sanat ortamında kendine özgü bir yer edinmektedir. Kaat'ı sanatının geleneksel ruhunu koruyarak çağdaş sanatla buluşturmak hem kültürel sürdürülebilirlik hem de sanatsal çeşitlilik açısından büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda yapılan her yeni üretim, geçmişle gelecek arasında güçlü bir bağ kurarken, sanatçının özgün bakış açısıyla yoğrulan çağdaş yorumlara da kapı aralamaktadır.

KAYNAKLAR

Balkanal, Z. (2019). Türk Kültürünün Değer Yargılarını Yansıtan Kilim Motiflerine Tasarım Açısından Alternatif Bir Yaklaşım; Kaat'ı Sanatında Uygulamaları. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (35), 341-352.

Çetintaş, V. (2001). "Eyüplü Bir Sanatçı Derviş Hasan Eyyubî", Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüp Sultan Sempozyumu V. İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları.

Çığ, K. (1971). Türk Kitap Kapları, İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık.
Mesara, G. (1998). Türk Sanatında İnce Kâğıt Oymacılığı (Katı'), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No: 215, Sanat Dizisi: 35, Minpa Basımevi, Ankara.
Özönder, H. (2003). Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri Terimleri Sözlüğü, Sebat Ofset Matbaacılık, Konya.

SETTLERS FROM SKOPJE IN THE PAZARDZHIK KAZA (DOBRICH) IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

Nedzad MEHMEDOVİC*
Fatima SALİFOSKA**

The oriental department collection of the national library of Bulgaria consists dozens of financial documents for crafts and trade for settlers from Ottoman Macedonia in the Pazardzik kaza (today city of Dobrich) for the period from the second half of XIX till the beginning the of XX century. Although the city of Skopje was an important center and crossroads within the Ottoman Empire, a large portion of its residents—particularly among esnaf —often chose to leave their homeland and seek work in other parts of the empire for various reasons. Migrants from Skopje are mentioned in several documents called "Yabancı Esnaf Ruhsatiye Tezkeresi", which are related to the payment of taxes by migrant workers arriving in the city of Dobrich The subject of this analysis will be the translation of the documents from Old Turkish to English language, through which the reasons for this type of commercial emigration would be found out. In the period of the second half of the 19th century, the region of South Dobrudja, as well as the city of Dobrich, represented an important crossroads where one of the largest fairs in the Balkans was held. The research will unravel many questions related to the finances of these merchants, the taxes they paid, the time they settled and stayed and their position at the beginning of the 20th century. In addition, it will give a new picture of the closeness between the inhabitants of different cities who, due to migrations for financial reasons and freedom, have forever left their centuries-old hearths

Key words: Migration, Skopje, Dobrich (Pazardzik kaza), crafts, trade

* Assoc. Prof. Dr., Institute for National History Skopje, North Macedonia
** Assoc. Prof. Dr., Institute of Spiritual and Cultural Heritage of Albanians

THE HISTORICAL-LINGUISTIC JOURNEY OF PATRONYMICS IN THE KARDHIQ REGION (GJIROKASTRA)

Vabona KALEMI*

ABSTRACT

In this paper we aim to address the historical-linguistic journey of patronymics (family surnames) in Kardhiq, the ways in which they have been formed, preserved and transformed through different historical periods.

The names in this region also reflect a tradition of the ancestors that living on a tribal basis has been an inherited tradition among Albanians. Since this region belongs to Laberia, Cabej notes that *"In terms of the geography of residence, the village of Lab is more of a tribal village".*

This paper sheds light on the influences exerted by political, social and linguistic factors, including influences from the ottoman conquerors. In this regard, we note the presence of patronymics as a continuation of anthroponymy, patronymics from anthroponymy that most often appear as shortened forms of them, and patronymics from greek-byzantine names, as well as arab-turkish names as a result of the region by the conquerors.

Method used. Collection of material from patronymic bearers, through interviews, archival sources, civil status registers of the province. We have carried out a linguistic analysis of the structure of patronymics, based on the use of extensive scientific literature by local and foreign scholars. Family surnames are a living proof of the intertwining of history with language.

Key words: patronymics, the role of borrowings, ottoman influences, structural analysis, Kardhiq province

HYRJE

Studimet për onomastikën, veçanërisht shqyrtimet rreth emrave të viseve (toponimeve) dhe emrave të njerëzve (patronimeve dhe antroponimeve) janë bërë tema të lakmueshme nga studiuesit e gjuhës shqipe. Çdo emërtim vendi, lumi a fisi ka një histori të vetën të fshehur në errësirën e së kaluarës, e që, siç thotë E. Çabej, "…*si një pjesë të thuash e pashkruar e leksikut të gjuhës janë caktuar të zëvendësojnë gjer diku, dokumentat e shkrimit që mungojnë kryekrejet para shek. XV*"[1].

Karakteristikë në krahinën e Kardhiqit (Gjirokastër) është prania e patronimeve si vijimësi nga antroponimia, patronime nga antroponime që në të shumtën e herës na dalin si trajta të shkurtuara të tyre dhe, patronime prej emrave greko-bizantinë, si dhe arabo-turq si rezultat i shkeljes nga pushtuesit.

Interes paraqesin edhe patronime prej origjinës që evokojnë vendin prej nga kanë pasur zanafillën e po kështu edhe ato që rrjedhin prej shërbesave fetare nofka e apelativa të kushtëzuara edhe nga fauna e flora. Një mbështetje për studimin tonë është edhe ndihmesa e materialeve nga studiues të huaj, si edhe shqiptarë për onomastikën si: A. Dauzat, E. Çabej, Gj. Shkurtaj, P. Daka, S. Sejdiu, J. Shpuza, R. Memushaj, Ç. Bidollari, Nebi dhe A. Caka etj.

Nisur për nga rëndësia që kanë patronimet dhe antroponimet studiuesi Çabej pohon: "*Këto emra tripjesësh të personave që i kanë së bashku si Veriu dhe Jugu i Shqipërisë janë gjurmë të lashta të njësië së dikurshme shqiptare…Cilado qoftë origjina e tyre brenda truallit shqiptar, këta kanë vlerë pa dyshim nga ky truall dhe shpjegon me rëndësinë që i jep shqiptari rruajtjes së fisit të vet edhe në emër."* Lidhur me kuptimin e patronimeve kemi pasur parasysh dy parime kryesore:

1. Lidhjet midis antroponimeve dhe patronimeve me realitetin e ngjarjeve të

* Dr."Albanian University" Faculty of Applied Sciences and Economics", Departament of Architecture, Desing, Tirana, Lektor:Albanian language and academic writing.

[1] E. Çabej, Studime etimologjike në fushë të shqipes, Tiranë, 1982, f. 43.

ndryshme që lidhen me këtë vis si dhe lidhjet me toponiminë.

2. Lidhjet e patronimeve me fjalët e tjera të gjuhës.

Faktorët historikë e socialë kanë lënë gjurmët e veta. *Prof. Ç. Bidollari pohon "Procesi historik i zhvillimit të tyre dhe prania e tij që kemi sot, është rezultat i një evolucioni të gjatë e në pajtim të plotë me sistemin evropian të indentifikimit të njerëzve, duke ngërthyer të gjithë tipat e patronimeve, që i gjejmë tek A. Dauzat."*[2] Krahina e Kardhiqit si një pjesë përbërëse e Labërisë është populluar herët. Në Kardhiq njihen nga banori deri vonë fisi dhe lagjja e arbëreshëve. Plesati është krijuar nga fisi i lashtë që njihen qysh në Mesjetë fisi i *Plesejeve*. Fshatrat e hershëm si Zhulat, Fushëbardha janë krijuar nga fiset: *Gjonthanas, Gjinas, Bidërrgjon, Llagaturi*, *Lekëgjonaj, Nikacaj, Nigere, Dhimqurk* si fise të ardhura me *Pap Zhulin,* sipas burimeve nga libra të shkruar prej banorëve të krahinës.[3] Gjithashtu gjejmë dëshmi edhe nga objektet e kultit, njihet patronimi *Gjeçi*, pra e dëshmon kisha e *Bidërr Gjeçit*.

Në shekullin XII, XIII përmenden fiset: *Prodaj, Dukaj, Kolaj, Bashaj*. Pra flasim për një krishtërim të krahinës. Flamur Çani pohon[4] nga regjistrimet e para të bëra në Mashkullorë nga Halil Hincik *"me bizant të zu inati…".* Gjithashtu kjo krahinë qysh herët përmendet nën varësinë e Himarës, dhe si fise të Himarës paraqiten (*himariotët, grisejtë*, *plesejtë edhe korvesejtë*). Këta të fundit të quajtur kryefamiljarë dhe ishin me emra *Haxhi, Brahim*. Kalimi i katolicizmit është bërë në vitet 1520-1583 këto janë të sakta se janë bërë për interes të taksave.[5]Marrëdhënia e patronimeve, antroponimeve dhe toponimeve është mjaft interesante. *"Fondi i vjetër i emrave te krishterë në Arbërinë e Jugut, sidomos në zonat e brendshme të saj Kurveleshi është e ruajtur i plotë në toponiminë dhe pjesërisht në mbiemrat e sotëm të familjeve duke shërbyer si një ndër provat e prejardhjes ilire dhe të njësisë etnike të arbërve"*[6] Në Mashkullorë kishte 150 familje të gjitha katolike, 5 ortodokse si: *Qirkajt, Priftajt, Palajt, Mehillajt, Vasilajt* në defterin e 1520, 14 vjet më vonë Mashkullora rezulton me 158 familje. Nga të dhënat që kemi shohim praninë e patronimeve prej antroponimeve. Vëmë re praninë e emrave të moçëm: *Dedë-a, Gjin-i, Ded, Mirosh, Lekë - a,* emra prej fjalëve të shqipes si: *Çuni, Këndell, Zogu,* të cilat janë shndërruar në patronime herë në trajtën kompozitë si: *Dedeniku, Miroshmarë, Gjinasi, Bidingjish*. Shumësia e emrave e shndërruar në patronim janë: *Dede, Jani, Gjon, Dhimo-Dhima, Jorgo, Lekë, Gjin, Cel*,i[7]. Ajo që vihet re në situatën patronimike është edhe patronimi kompozitë si emër i të atit dhe te birit, gjë që dëshmohet edhe në toponiminë e sotme: *Gjonmenzho, Gjothanas, Nikolicë, Gjinaziu, Bidërgjon, Dhimqurku.* Krahina e Kardhiqit ka pasur mjaft vajtje-ardhje edhe nga trevat veriore shqiptare. Këtë e vemë re në patronimet *Golemi, Skreli, i* (Shkodrës) *Çami, Labi,* të cilat janë të pranishme ende sot në këtë truall. Këto shpërngulje kanë ndodhur nga fundi i shek XV dhe më vonë, kur me mijëra fshatra u shpërngulën nga Bregdeti i Himarës dhe u vendosën në malësitë e Kurveleshit"[8]. Thuhet prej banorëve të moshuar se një pjesë e banorëve kanë ardhur edhe nga Himara, si *Çaranajt* në Fushëbardhë.[9] Sipas prof. R. Memushajt "*Kurveleshi i Sipërm me përjashtim të Gusmarit dhe Nivicës hiqen si një fis, sipas legjendës hiqen si një fis ky pati pesë djem Lekën, Peçon, Progon, Golon, Kolon[10], rishtas dhe këta ose pasardhësit, e secilit vëlla formuan përkatësisht fshatra me të njëjtin emër Kuçit, Golemit.* Lëvizjet më të mëdha të kësaj popullsie, kanë ndodhur në kohë të pushtimit turk. Ata banorë që qëndruan përjetuan zhvillime të reja në jetën e tyre si atë ekonomike, sociale e fetare. Në këto kohë kemi vërshimin e emrave *arabo-turk.* Ky proces u karakterizua me ndryshime shkallë–shkallë

[2] Ç. Bidollari Hulumtime onomastike, QSA 2010, f.37. Dauzat A., Les noms de famille de France, Paris, 1949, f. 49.
[3] Q. Muho, L. Nora, "Kali i kuq sa gjysmë shpati", f. 34.
[4] F. Çani, "Te rrapi në Mashkullorë", f78
[5] po aty, f.79.
[6]"R. Memushaj, "Histori e Kurveleshit" f. 124.
[7] Fjalor me emra njerëzish, (grup autorësh).
[8] Histori e Shqipërisë, II, Tiranë, 1967, f. 324.
[9] P. Çarcani, "Çarçanët e Fushëbardhës", Tiranë 2013.
[10] R. Memushaj, "Histori e Kurveleshit", Toena, Tiranë 2004, f. 45.

kryesisht edhe në sistemin patronimik. Ndeshim emra si: *Ahmet, Islam, Muhamet, Mustafa, Mulla, Beqir, Myrto, Brahimi,* Ali të cilët më vonë u shndërruan në patronime, duke pasur një vijimësi interesante, emri turk dhe patronimi katolik ose edhe ortodoks, për ato familje që vazhduan të jetojnë në këtë trevë. Patronimet*: Beqiri, Myrtaj, Brahimi* në Mashkullorë janë tri patronime të krijuara nga tri emra vëllezërish.

Megjithatë gjenden *emrat e besimit katolik* si: Gjon, Thanas. Gjithashtu tërheqja nga katolicizmi dhe përhapja e ortodoksisë bëri që të mbizotërojnë emrat dhe më pas këta janë shndërruar në patronim si: *Jorgo, Dhimo*-Dhimaj*, Jani, Niko*-Nikaj ose trajtat kompozitë *Dedeniku, Nikolicë* me papashtesa ku dallohet qartë edhe tradita shqiptare. Ruajtja e kësaj tradite duket edhe në trajtën që kanë marrë në këtë periudhë emrat e sipërm, *Jano* në vend të *Jani, Dhimo, Dhima* në vend të *Dhimitër.* Në krahinë kemi toponime dhe oikonime me prejardhje nga disa emra vëllazërish, etnonime me kuptimin e përdoruar si patronime *Zhulati, Golemi, Skreli, Labi, Çami, Brataj*. Gjithashtu vëme re se si antroponmi dhe patronimi janë emra të krishterë dhe e ruajtur me fanatizëm, besimin. Ndërsa shumica e patronimeve pas çlirimit gjenden prej besimit mysliman. Korrpusi i mbledhur është 110 fise të mëdha që mbartin këto patronime. Patronimet i ndajmë në këto kategori:

1. *Patronime që tregojnë vijimësinë e birërinë e prejardhjes së drejtpërdrejtë të mbartësve të tyre nga personi, emrin e plotë a të shkurtuar të cilin e mbajnë, nga ky i ati, a stërgjyshi:* Kryesisht shumësinë e patronimeve e kemi prej emrave orientalë, myslimanë *Myrtaj, Beqiri, Brahimi* (Mashkullorë) tri patronime nga djemtë e një paraardhësi, *Ahmetaj* vjen prej burimit oriental (Mashkullorë) *Jani* prej një të pari të fisit (Prongji), *Ibrahim-Bime* (Kardhiq), *Duro* nga Abdurraham (Plesat), *Hima* (Kardhiq) ka ardhur prej *Ibrahim, Muhameti* me variantet: *Muho* (Fushëbardhë), Muhamet+aj (Kodër), *Hamo* (Mashkullorë), *Lamaj* nga Islami (Mashkullorë), *Nini* (Kostandin), *Caca* nga *Anastas* (Fushëbardhë), *Matushi* (Mato) Mashkullorë, *Lazaj*-trajtë e shkurtuar e një emri oriental nga *Iliaz*, emër biblik, *Çani* (Mashkullorë) nga *Hasan.* Patronimet *Haloçaj, Kaçaj, Ruçi, Kasi, Çafaj* dikur *Pëllumbi* në Prongji, dikur kanë qënë patronime prej emrave të të parëve të fisit sipas burimeve prej të moshuarve [11]

2.*Mbiemra që tregojnë: vendbanimin, fshatin, krahinën, fisin, prej nga vijnë Zhulati, Golemi, Skreli, Çami, Brati-aj, Labi.*

3.*Patronime që tregojnë tituj fetare a grada të besimeve të ndryshme*

4.*Patronime që vijnë prej nofkave*

Për këto kategori kemi edhe disa nëndarje të tyre:

5.Patronime që tregojnë vijimësinë a birërinë drejtpërdrejt të mbartësve

Sipas emrit të një të pari:

5.1.Tipi kompozitë:

6. *Një tip i veçantë i patronimit janë edhe trajtat, dy a më shumë pjesëshe homogjene apo heterogjene sipas pikpamjes fetare:*

7. *Patronimet nga emra të moçëm:* një trajtë hipokoristike të emrit vetjak *Domeniku* prej latinishtes.

8. *Patronime nga e ka prejardhjen banori. Zhulati*, ky patronim ruhet në lagjen Varrosh (Gjirokastër), *Golemi* (Fushëbardhë), *Skreli* prej Shkodrës (Prongji), *Çami*, *Labi* (Palokastër), *Brataj* (Kardhiq). Ky tip patronimesh formon kategorinë e dytë të patronimeve të krahinës, por edhe të shqipes, sot nuk e gjejmë më. 9. *Patronime të formuar sipas një tiparia vesi:* 10. *Patronime sipas ndonjë pjese të trupit* 11. *Patronime prej faunës dhe florës* 12. *Patronime të formuar sipas një kombi tjetër*: 13. *Patronime nga fjalë e të shqipes që shprehin edhe respekt për gruan, motrën e madhe, vellain*. *Dadaj* (Mashkullorë) motra e madhe që kujdeset për të vegjlit, *Kadëna* (Prongji), *Minxha* (Plesat, Kodër) me kuptimin *axha-mixhak* që përdoret edhe në Veri të Shqipërisë. *Çelo* (Zhulat) janë patronime që shprehin respektforma, *Bala* (Prongji) fjalë e shqipes bal-ë" pullë në kokën e kafshës "ky patronim i dëshmuar që në 1222, në variantin *Balsha* në Veri të Shqipërisë, *Çelo-aj, Çeli* (Zhulat, Çepunë) respekti për vëllain e madh, *Çuni* (Çepunë), *Lala* nga një trajtë "*lalë"* për

[11] Xh. Lluri, "Prongjia dhe banorët e saj", f. 496-497.

vëllanë e madh që është shndërruar në kompozitë *Lalagjoni* (Zhulat), *Bashaj* (Fushëbardhë) nga një fjalë e shqipes. Në këtë krahinë gjejmë fjalëformën *Lalëmadhi* (Zhulat) thuhet se ky emërtim ka vazhduar të përdoret edhe si respektformë qysh në kohën e Papa Zhulit pasi të moshuarit shprehen se*"Lalëmadhi"* quhej djali i madh i tij.

9. *Format strukturore të patronimeve*

9.1. Patronime prej antroponimikë janë formuar me *–aj* që është pranuar si ndajshtesë e specializuar për formimim patronimesh.[12]

9.2. Mbizotërimi i gjedhës së përgjithshme me fundoret (u, a, e) Kemi grupin me *–u, -a,* ndihen si trajta njëjësi të shquara shkojnë te i njëjti grup, kjo siç përmendet edhe si "s*hquarje dialektore"*[13]

Grupi me *–a,* kemi dukuri dialektore që ka vepruar pas shtrirjes të antroponimeve. Grupi me *–o* dhe-*a*, ndihen si trajta të pashquar, trajta vokative "Patronimet *Duro* (Plesat), *Kazo* (Fushëbardhë). Këndvështrimet e ndryshme të studiuesve si të P. Dakës, Gj. Shkurtaj, Xh. Lloshit na japin një pasqyrë të gjerë hulumtimi etnologjik e sociolinguistik gjë që jemi munduar të sjellim përmes disa shembujve, kryesisht praninë e respektformave të përdorura në patronime. Patronimet: *Dadaj* (Mashkullorë) *dhe patronimi Minxha* (Plesat) *Kodër* (Zenelaj), *patronimi Kadëna* (Prongji). Brenda këtij tipi të patronimeve meriton vemendje kategoria e emërtimeve 2-3 pjesëshe. Nga korrpusi i mbledhur kemi:

9.3. *Trajta të përngjitur: Dedenik, Bidërgjon, Gjonthanas, Nikolicë.*

9.4. *Patronime nga dy elemente homogjene nga pikpamja fetare*: *Hisometaj, Gjokoli,*

9.5. *Hibride: Dhimqurku* (Zhulat),

9.6*. Temat antroponimikë që marrin pjesë në formimin e patronimeve të tilla dypjesëshe:Gjon, Gjin, Ded, Nik.*

9.7. Trajtë e cunguar: Gjo'-Koli, (Zhulat) *Mar'-leka,* Marleka, (Zhulat)

Në Jug kemi praninë e elementit *Gjon,* por si tema antroponimike përdoren edhe Gjin edhe variante të cunguar. Disa trajta janë: *Nikolicë* (Zhulat*), Dedenikë* (Zhulat), *Bidërrgjon, Gjonthanas, Gjinazi.*

9.8. *Trajta të shkurtuara përshtatje të emrave greko-bizantinë*

Trajta *Lazaj-Laze, Laska* nga Llazar, *Cace, Taçi,* nga Anastas.[14] Kategoria e dytë e emrave të këtij tipi ka funksionin në rolin e trajtave të shkurtuara fillimisht pastaj janë shndërruar në patronime, një traditë familjare. Përsa i përket emrave islamike të shndërruara si patronime ne na rezultojnë:

9.9. *Patronime prej bimës i prodhuar, por edhe për të tregëtuar*

Pushtimi turk solli një organizim të ri në strukturën e sistemit ekonomiko-shoqëror, titujve. Bashkë me emrat e huazuar të shndërruar në patronime hynë edhe prapashtesat *–çi, Loloç*i (Plesat). Patronimet *Kadëna*, pasqyrojne hierarki të asaj kohe midis përfaqësuesve femra. Patronimi *Qurku* (Zhulat) si pjesë përbërëse e patronimit *Dhimqurku,* mund të kemi të bëjmë me emrin e shenjtit *Qurk* ne Veri, qe vjen nga greqishtja e re *Kirkos* (Qirkos) feste popullore në 15 korrik, Çabej. Patronimi *Qirko* (Mashkullorë) duket se është i motivuar nga kjo festë.

10. *Prodhimi i artikujve ushqimorë*: *Piperi* (Humelicë)

10.1. *Patronime me burim nga nofkat.*Vërrejmë patronime që emërtojnë një të metë fizike, psikike, të karakterit njerëzor.

10.2. *Kuptimi i drejtëpërdrejtë, metaforikë.* Patronimi *Kalemi* (Mashkullorë) si metaforë e diturisë, *Llapi (*Mashkullorë), *Zhapa,* (Palokastër) patronime prej nofke.

10.3. *Patronim ku mbizotëron antonimia:* i madh/i vogël, *Lalëmadh*i (Zhulat) njësi leksikore mbiemërore që formojnë edhe patronime kompozitë Patronime nga greqishtja: *Kond-Kondo-Kondi (Fushëbardhë)* trajtë që është dëshmuar që në Mesjetë.

10.4. *Patronime që shprehin edhe moshën e re të patronimit: Çuni,* (Çepunë) djali i

[12] A. Xhuvani - E. Çabej, "Prapashtesat e gjuhës shqipe" në "Studimet gjuhësore", Vol, III, Prishtinë 1976, f. 196-197.
[13] Ç. Bidollari, "Hulumtime onomastike, QSA, Kumi 2010, f. 52.
[14] Kjo është konsultuar edhe nga hulumtimet e Ç. Bidollarit.

ri.

10.5. *Patronime nga spektri i ngjyrave: Ziaj* (Kardhiq)

PËRFUNDIME

Nga sa shqyrtuam më sipër mund të themi se: Procesi i krijimit dhe i zhvillimit të patronimisë në krahimën e Kardhiqit shpalos edhe njëherë vlerat historike, kulturore, gjuhësore në një truall të lashtë ku faktorët historikë e socialë kanë lënë gjurmët e veta. Kjo dëshmohet me patronime që tregojnë prejardhjen, me format strukturore të tyre, me praninë e patronimeve prej emrave greko-bizantinë, si dhe arabo-turq. Ndërtimi strukturor i patronimisë është ndërtuar mbi rregulla që vepronin në mbarë shqipen. Patronimet kanë vlerë studimore dhe mbartin vlera të mëdha gjuhësore. Janë një pasuri e vyer e cila duhet të njihet dhe ruhet nga brezat e rinj.

LITERATURA

Bidollari, Ç., (2010) Hulumtime onomastike, QSA, Dauzat A., Les noms de famille de France, Paris, 1949.
Bidollari, Ç., (2011) Fjalor i Patronimeve të shqiptarëve, QSA, Botimet Albanologjike, Tiranë**.**
Çabej, E., (1982), *Studime etimologjike në fushë të shqipes*, Tiranë.
Memushaj, R., (2004), Histori e Kurveleshit I, Toena,Tiranë.
Xhuvani, A.,-Çabej, E., (1976), *Prapashtesat e gjuhës shqipe*," Studime gjuhësore", Vol. III, Prishtinë.
Libra krahinorë
Çarçani, P., (2011) Çarçanët e Fushëbardhës, Edlora, Tiranë.
Çani, F., (2009), Te rrapi në Mashkullorë, Vëll. I, II,Tiranë.
Lluri. Xh., (2006), Prongjia dhe banorët e saj, Mirgeeralb, Tiranë.
Nora, L., Muho, Q., Kali i kuq sa gjysmë shpati, Argjiro.
Të dhëna nga gjendja civile Cepo", viti 2013
Fjalorë
Fjalor me emra njerëzish, 1982, Tiranë.
Burime të tjera
Histori e Shqipërisë, II, Tiranë, 1967,
Burime të zgjedhura për Historinë e Shqipërisë, Tiranë, 1962, II, dok. 192.

TURQIT E KRAHINËS SË PRESPËS TË MAQEDONISË

THE TURKS OF PRESPA REGION OF MACEDONIA

Salim Kadri KERIMI*

ABSTRACT

The central topic of this scientific research paper is the Turkish population of the Prespa Region, in the past and now. According to official data, the Turks are the second largest national community of Prespa Region. Besides Turks and the Macedonians, as the largest community, in this Region of Macedonia, as in the past and now, also are living Albanians, Egyptians, Vlachs, and members of other smaller national / ethnic communities. According to data contained in several census books from the Ottoman period, the appearance of the Turkish element in Prespa dates back to the 16th century, while according to some assumptions and indicions this element in Prespa could exist as early as the 15th century.

Nevertheless, in the 19th and 20th centuries, this element was denied and represented by some as Mohammedan - Pomak inhabitants of Bulgarian origin (V.Knchov; D.Gadzanov; G.Trajcev), as “brothers of our (Serbian) blood” (J.Hadzivasiljevic), as an “Muhamedan/ Islamized Christian Population” (J.G. von Han; V.Berar), as a “Albanian population, converted in Turks” (Q.Lita), as an“ Islamized Macedonian population” (V.Pianka). However, the facts confirme/ prove the opposite - the existence of the Turkish population in the city of Resen and in the villages: Kozyak, Gorna Bela Crkva, Carev Dvor, Drmeni and Lavci, it is confirmed by the Turks themselves and by several official documents and findings, which are described in detail in my studie.

The second part of this paper deals with the issue of emigration of the Turkish population from Prespa to the Republic of Turkey (50 and 60 years of the 20th century), and the emigration of most of them (in Argentina, USA, Australia, Canada, Denmark, Sweden, Norway, and other European countries), as economic migrants (in the 20s, 60s and 70s of the 20th century). As a result of these emigrations, the Turkish, as well as the rest of the Prespa population, decreased greatly and from 3.662 (in 1953) their number in 2002 was reduced to 1.797 people.

Keywords: Prespa Region, Macedonia, Turks, Macedonians, Albanians, Egyptians, Vlachs, Emigration

TË NDERUAR MIQ, ZONJA DHE ZOTËRINJ

Kam nderin dhe kënaqsinë të veçantë që sot ndodhem në qytetin e bukur të Elbasanit dhe që jam këtu, mes jush, si pjesëmarës i *Kongresit të 5-të ndërkombëtar për gjeografinë, artin, kulturën, historinë dhe folklorin e Ballkanit, Anadollit, Kaukazit dhe Tyrkistanit*. Tema e ligjëratës sime i është dedikuar Komunitetit turk të Krahinës të Prespës së Maqedonisë. Ky tubim më jep një mundësi të veçantë për të ndarë me ju rezultatet e hulumtimeve të mia mbi historinë, demografinë dhe migrimet e komunitetit në fjalë të Prespës, të cilit i përkas edhe unë vetë. Krahina e Prespës është një nga trevat të veçanta të Maqedonisë, Shqipërisë dhe Greqisë, për nga trashëgimia historike, etnografike dhe kulturore. Në këtë krahinë në të kaluarën hisorike dhe sot kanë bashkëjetuarë dhe vazhdojnë të bashkëjetojnë pjesëtarë të bashkësive të ndryshme etnike. Qendra administrative e Prespës së Maqedonisë është qyteza e Resnjës, e cila sipas vlerësimeve të antropollogut danez Xhonatan Metju Shfarz (Jonathan Matthew Schwartz)[1], paraqet një “mozaik multietnik”[2].

Turqit e Prespës janë pjesë përbërse e turqve të Maqedonisë dhe kudo që jetojnë

---

* Historijan – Diplomat i Karijerës Në Pension, Studijues, Publicist, Shkup,

[1] Jonathan Matthew Schwartz, “Piece of Mosaic - An Essay on the Making of Makedonija“, IP, Hojbjerg - Denmark, 1995.

[2] Po aty, 51.

në botë. Siç dihet, prezenca e parardhësve të turqve në Gadishullin Ballkanik daton së paku që nga shekulli i IV të erës së re, me vendosjen e Hunëve në këtë pjesë të Europës, dyke filluar nga viti 380 i erës së re. Pas Hunëve në Europë dhe Gadishullin Ballkanik kanë depërtuarë edhe këto disa fise të tjera turke: Avarët, Proto Bullgarët, Ouzët, Peçenekët, Kumanët, Selçukët dhe së fundi Turqit Osmanlinj, në gjysmën e dytë të shekullit të XIV. Sipas të dhënave që janë prezantuar nga studijuesi turk Jusuf Hamzaoglu (Yusuf Hamzaoğlu, 2019)[3], prezenca e paraardhësve të turqve në Ballkan daton shumë më herët, dyke filluarë që nga shekulli i X dhe i VII para erës sonë. Sipas disa zbulimeve më të reja dhe konkretisht sipas zbulimeve të studijuesve turq Jallçën Koçak dhe Ertan Ozjiit (Yalçın Koçak & Ertan Özyiğit)[4], pasardhës të një nga fiseve/ popujve më të vjetër të Gadishullit Ballkanik – Pellazgët janë turqit dhe jo shqiptarët, siç në të kaluarën kanë pretenduar disa studijues shqiptarë. Dyke u bazuarë në dokumente osmane prezenca e turqve në Prespë daton nga shekulli XVI, kurse sipas disa parashikimeve të parit e tyre në këtë krahinë datojnë që nga shekulli i XV-të. Sipas disa studijues shqiptarë - Qerim Lita[5]; Reshat Nexhipi[6], Hamit Kokalari[7], Skender Asani, Ardian Limani[8], e tj., pas Luftave Ballkanike 1912/1913, në teritoret ish jugosllave përfshirë edhe në Maqedoni, me përjashtime të vogla, Turqit qënkan zhdukur – nuk egzistuakan më. Autorët në fjalë dhe disa autorë të tjerë shqiptarë për ta bindur opinionin për "vërtetsinë" e tezës së tyre apsurde vazhdimisht janë përpjekur të gjithë popullatën myslymane të Shqipërisë, Kosovës dhe Maqedonisë ta paraqesin vetëm si popullatë shqiptare. Se sa e pavërtetë dhe shkencërish e pa bazuarë është teza e tyre shumë lehtë mund të vërtetohet duke i konsulltuarë të dhënat të shumta statistikore, duke filluarë së pakti që nga Regjistrimi i parë zyrtar i realizuarë nga institucionet përkatëse të Mbretërisë së Serbëve, Kroatëve dhe Sllovenëve, të vitit 1921. Sipas të dhënave të institucioneve në fjalë, në vitin 1921, sipas gjuhës amtare konkretisht në teritorin e Republikës së Maqedonisë së sotme kanë jetuarë rreth 118.000 turq dhe reth 110.000 shqiptarë. Gjithmonë sipas të dhënave në fjalë në Krahinën e Prespës së Maqedonisë së sotme, përsëri sipas gjuhës amtare, në vitin 1921 kanë jetuar 2.446 turq dhe 1.446 shqiptarë.

Nëse sot, për shembull, i vizitoni Shkupin, Tetovën, Gostivarin, Qendrën Zhupa në Rrethin e Dibrës, Strugën, Ohrin, Resnjën, Manastirin dhe një numër të madh të krahinave dhe qyteteve të Maqedonisë Lindore, lirisht do të vërenë se në ato qytete dhe krahina përveç maqedonasve, shqiptarëve, egjiptastve, romëve, vllehëve, serbëve, e tj. jetojnë edhe një numër i konsiderushëm turq. Sipas të dhënave statistikore nga vit 2002 numri i turqëve në Maqedoni ka qenë rreth 80.000 frymë (rreth % 4), kurse numri i tyre vetëm në Krahinën e Prespës ka qenë 1.766 frymë (% 9,10). Në të kaluarën historike dhe posaçërisht në shekujt XIX dhe XX egzistenca e turqve në Prespë është e mohuarë, duke u tentuarë për paraqitjen e tyre si popullatë e islamizuarë dhe turqizuarë me prejardhje bullgare, serbe, greke, shqiptare, maqedonase. Kur bëhet fjalë për popullsinë turke të kësaj krahine të Maqedonisë, vërehet një mungesë e dukshme e studimeve të veçanta. Sipas hulumtimeve të mia, para publikimit të studimit tim në lidhe me .është në fjalë nuk ekzistonte asnjë monografi apo studim i plotë, i dedikuar posaçërisht për turqit e Prespës dhe vendbanimet e tyre. Informacionet për këtë komunitet janë të shpërndara dhe shpesh të pasakta, të shtrembëruara ose të bazuara mbi paragjykime. Gjatë studimeve të mia kam evidentuar disa autorë që e kanë përmendur Prespën dhe popullsinë e saj në periudha të ndryshme historike. Ndër ta, mund të përmend: Vasil Kënçov, Gjeorgji Trajçev, Slavejko Arsov, Jovan

[3] Yusuf Hamzaoğlu, Avrupa'da Türkler ve İslamiyet, LOGOS A, Üsküp, 2019, 61.
[4] Yalçın Koçak – Ertan Özyiğit, BIG MAK, Rumeli Türkleri'nin Kayıp Tarihi, WİZART, İstanbul, 2016,24-37.
[5] Qerim Lita, Naçertania–K.Crvenkovski dhe identiteti shqiptar në Maqedoni (1945-1954), Vëllimi I-II, Shkupi, Shkup, 2007, 45,84,92,95; Qerim Lita, Shpërngulja e shqiptarëve nga Maqedonia në Turqi (1953-1959), Atudume Albanologjike 1, Shkup, 2009, 77, 78, 83, 84, 92, 105.
[6] Reshat Nexhipi, "Prespa dhe Manastiri nëpër shekuj", Feniks, Kërçovë, 2003, ?,160,
[7] Hamit Kokalari, Shkupi, Konsiderata etnografike, historika, ekonomike/ Üsküb, Considerations ethnographiques, historiques, economiques (1942/ 1943), ITSHKSH, Shkup 2015, 19, 90 - 92, 98 - 103.
[8] Skender Asani - Ardian Limani, Lëvizja Kombëtare shqiptare në Shkup 1908-1912 (dokumente) Shoqata e historianëve shqiptarë në Maqedoni, Shkup, 2012, 147-148.

Haxhi - Vasiljeviq, Vlodzimierz Pianka, Jonathan M.Schwartz, Reshat Nexhipi, Slave Katin, Fejzulla Abdullai, Kiril Jonovski, Blagoja Kotlarovski, Ilija Çavkalovski, e tj. Por, sa i takon komunitetit turk të Prespës, të dhënat e tyre janë të pakta, fragmentare dhe shpesh jo të sakta.

Përveç këtyre, disa të dhëna gjenden edhe në shënime të udhëpërshkruesve, kronikave, regjistrave osmane dhe veprave të studiuesve si: Evliya Çelebi, Vasil Kënçov, Johan Xhorxh Han, Ahmed Niyazi Beu, Dimitër Gadzhanov, Halil Inalxhik, Branislav Rusiq, Jovan Trifunovski, Ajdën Ajhan, e tj. Po ashtu, Prespa është përmendur në veprën e studijuesit francez Victor Bérard dhe në disa dokumente, si për shembull, defterët osmane (sallnamet), në Kodikun e Slepçes, hartat gjeografike dhe regjistrat e popullsisë së Maqedonisë. Nga të dhënat që i kam analizuar, autorët e përmendur kanë dhënë të dhëna të ndryshme mbi strukturën etnike dhe gjuhësore të Prespës, shpesh duke e reduktuar popullsinë myslimane – pra edhe atë turke – në kategori të tilla si "pomakë", "të islamizuar" ose "të turqizuar". Për shembull: **Johan Xhorxh Han**, diplomat dhe studiues gjerman, i cili e paska vizituar Prespën në vitet 1863/64, na jep të dhëna mbi përbërjen etnike të vendbanimeve dhe gjuhët që fliteshin në atë kohë. Ai e evidenton praninë e gjuhës turke, shqipe dhe sllave në qytet, ndërsa në fshatra paskan mbizotëruar gjuha sllave ose shqipe, varësisht nga zona[9].

Vasil Kënçov, në fund të shekullit XIX, ka dhënë statistika të hollësishme, por shpesh me prirje ideologjike. Ai i quan myslimanët e Prespës "pomakë", duke nënvlerësuar elementin turk. Megjithatë, ai pranon se në qytezën e Resnjës flitej turqisht, ndërsa në disa fshatra turqit ishin të pranishëm, si në Llavcë, Dërmeni, Carev Dvor, Asamat, etj.[10]

Slavejko Arsov, njëri prej udhëheqësve të çetave të Kryengritjes së Ilindenit, i cili gjatë vitit 1902 veproi në Prespë, në kujtimet e tij i përmend disa fshatra me popullsi turke si Asamat, Gërnçar, Carev Dvor, Dërmeni, Llavcë, duke i dalluar qartë nga shqiptarët[11].

Dimitër Gadzhanov, gjatë vitit 1916, e përshkruan popullsinë myslimane të Prespës si të "islamizuar" dhe me origjinë sllave ose të përzier me elemente shqiptare – një tezë që dominoi gjatë periudhave të caktuara, por që nuk përputhet me të dhënat që kemi sot nga terreni dhe nga burimet osmane[12].

Gjeorgji Trajçev dhe autorë të tjerë bullgarë kanë paraqitur statistika të cilat e minimizojnë elementin turk dhe e paraqesin Prespën si "krahinë thjesht bullgare", duke i përfshirë turqit në kategorinë e "pomakëve" ose duke i trajtuar si komunitet pa identitet të qartë kombëtar[13].

Nga më sipër shihet qartë se identiteti i turqve të Prespës është shpesh i mohuar nga ana e disa autorëve nga vendi dhe jashtëtë, të cilët kanë tentuar ta paraqesin atë si popullsisë sllave të islamizuarë ose të asimiluarë/ të turqizuarë. Por, burimet osmane, të dhënat statistikore dhe gjendja faktike në teren flasin për një prani të qëndrueshme të elementit turk në qytetin e Resnjës dhe në disa fshatra posaçërisht të Prespës së Sipërme. Në përfundim, mund të themi se nevoja për një studim gjithëpërfshirës dhe të pavarur mbi turqit e Prespës ka qenë më urgjente se kurrë. Me studimin tim që u publikua para ca muajve dhe më 15 gusht të këtij viti u promovua në oborin e Sarajit të Ahmet Nijazi beut, në qytezën e Resnjës, në mënyrë të pakontestueshme u vërtetua se komuniteti turk ka qenë pjesë përbërëse e mozaikut etnik dhe kulturor të Prespës për shekuj me radhë, duke lënë gjurmë të dukshme në historinë, gjuhën, traditat dhe kujtesën kolektive të kësaj krahinne të Maqedonisë.

---

[9] Хан J. Г. "Путовање кроз Поречину Дрина и Вардара", Београд, 1876.
[10]Васил Кънчов, "Избрани произведенија, Издателство наука и култура", Том I и II, Софија, 1970.
[11] Востаничко движење во Југозападна Македонија - По спомени на Славејко Арсов, Књига II.
[12] Димитр Г.Гаджанов, "Мюсюлманското население в новоосвободените земи", Научна експедиция в Македония и Поморавието 1916, Съставител Петър Хр. Петров, Военоиздателски комплекс Св.Георги Победоносец, Универзитетско издателство "Св.Климент Охридски", София, 1993, 231-281.
[13] Георги Трайчев, "Прѣспа", Печатница П.Глушков, София 1923; и 2. Георги Трайчев, Старини въ Прѣспа, Печатница П.Глушков, София 1924.

TË NDERUAR KOLEGË, ZONJA DHE ZOTËRINJ

Për ta konfirmuarë të vërtetën historike dhe gjendjen faktike rreth egzistencës së turqve në Prespë, në vijim më lejoni përmbledhtas ti parashtroj vërejtjet e mia në lidhje me vlerësimet e autorëve në fjalë rreth përkatsisë etnike të pjesëtarëve të komunitetit turk të Prespës. **Pohimi i Hanit** se popullsia e qytezës së Resnjës fliste turqisht, shqip dhe bullgarisht është dëshmi se 150 familjet myslimane, të cilave ai u referohet, ishin turq dhe jo "pomakë" siç kanë pohuar Kënçov dhe Gadzhanov, apo "vëllezër të gjakut tonë" siç shprehet Jovan Haxhi-Vasiljeviq. Nga ana tjetër, konstatimi i tij se në fshatrat e Prespës së Sipërme flitej vetëm bullgarisht, ndërsa në Prespën e Poshtme vetëm shqip, duhet pranuarë me rezervë, për vet faktin se në atë kohë, popullsia turke që banonte në disa fshatra të Prespës së Sipërme fliste turqisht, jo bullgarisht, siç ka konkluarë Hani. Edhe për fshatin Bela Cërkva e Sipërme, Hani ka dhënë një informacion të pasaktë kur thotë se aty kishte vetëm 12 shtëpi "greke". Në fakt, aty banonin edhe myslimanë turq dhe shqiptarë. Këtë e vërtetojnë dëshmitë familjare dhe dokumentet historike.

Victor Bérard pretendon se "islamizimi" i popullsisë së Prespës paska ndodhur kryesisht për arsye ekonomike ose nën presion në shekujt XVIII-XIX[14]. Këto pohime nuk e pasqyrojnë realitetin historik për këto disa arsye: E para, në asnjë rast nuk vërtetohet se popullsia e Prespës u detyrua të ndryshonte fenë në shekullin XVIII; E dyta, asnjë kishë në Prespë nuk është e shëndruarë në xhami ose teqe; disa objekte fetare të asaj kohe, përfshirë edhe Kisha e Shën Gjergjit në fshatin Kurbinovë (nga shek. XII) ekzistojnë ende sot në të njëjtat vende; E treta, burimet osmane, përfshirë defterët e vitit 1519 dhe 1583, e vërtetojnë praninë e hershme të elementit mysliman në Prespë. Për shembull, në vitin 1519 në fshatin Dërmeni kishte banorë myslimanë, ndërsa në vitin 1583 kjo popullsi figuron edhe në disa fshatra të tjera (Bella Cërkva e Sipërme, Bella Cërkva e Poshtme, Kozjak, Carev Dvor, Pokërvenik, Dupeni, Dobrovo, e tj.); dhe, e katërta, turqit e Prespës gjithmonë kanë folur turqisht kurse dhe shqiptarët shqip, gjë që e përgënjeshtron tezën se ata ishin të krishterë sllavë ose helenë.

Unë pajtohem me vlerësimet e Vasil Kënçovit se turqit dhe bullgarët kanë rrënjë të përbashkëta historike, por kjo nuk do të thotë se turqit e Prespës janë bullgarë të islamizuar, për vet faktin se protobullgarët kishin origjinë turke, gjë që e mohon tezën e Vasil Kënçovit. Pretendimi i tij se myslimanët e fshatrave të Prespës e flisnin "bullgarishten e pastër", ndërsa turqishten e flisnin keq, është i pasaktë. Dëshmitë familjare dhe kujtesa kolektive tregojnë se së paku reth 200 vitet e fundit, në fshatrat Kozjak, Carev Dvor, Dërmeni, Llavcë dhe Bella Cërkva e Sipërme, gjuha amtare e turqve ka qenë turqishtja. Fakti që disa banorë turq dhe shqiptarë e njihnin bullgarishten, me fjalë të tjera maqedonishten, assesi nuk e ndryshon përkatësinë e tyre etnike.

Jovan Haxhi Vasiljeviq, i cili ka qëndruar në Prespë gjatë Luftërave Ballkanike (1912–1913), shkruan për të ashtuquajturit "myslimanë nga gjaku serb" ose "poturçenici". Sipas tij, në vitin 1912 në Prespë paska 7 fshatra me myslimanë të tillë (rreth 1.200 banorë), ndërsa në vitin 1921 vetëm 5 vendbanime me gjithsej 785 banorë. Ai pohon se "të gjithë janë tanët, të turqizuar", por njëkohësisht pranon se "nuk janë vendas, por të ardhur nga Rrethi i Dibrës", "para 200 vjetësh për të shpëtuar nga arnautët (shqiptarët)". Sipas tij, këta banorë e flasin "gjuhën tonë/ serbe" dhe i kanë ruajtur disa zakone të vjetra. Këto pohime janë kontradiktore: nëse këta banorë janë të ardhur nga Rrethi i Dibrës, atëherë bie poshtë teza se janë "serbë të turqizuar" vendas. Vet fakti që shumë prej tyre deklaroheshin si turq në regjistrimet zyrtare dëshmon për identitetin e tyre kulturor e gjuhësor turk, të cilin nuk mund ta mohojë askush. Edhe pretendimi i tij për kohën e "turqëzimit" (kryesisht në shek. XVII) nuk është i mbështetur në burime të qarta. Përkundrazi, defterët osmanë tregojnë se në disa venbanime të Prespës popullatë muslimane ka patur që në gjysmën e parë të shekullit XVI.

Branislav Rusiq pohon se "turq të vërtetë" në Prespë ka "shumë pak", duke

[14] Victor Bérard, "La Macedoine", Deuxieme Edition, Paris, 1900.

përdorur terminologji si "turq të vërtetë" dhe "turq të rremë"[15]. Ky kategorizim është shkencërisht i pabazuar dhe etikisht problematik, sepse nuk ekziston asnjë kriter shkencor që një komb ose kombësi të ndahen në "të vërtetë" dhe "jo të vërtetë". Statistikat e kohës e kundërshtojnë tezën e tij për vet faktin se, sipas Regjistrimit të vitit 1953 (një vit para kërkimeve të Rusiqit), në Prespë jetonin 3.662 turq, krahas 18.513 maqedonasve dhe 1.943 shqiptarëve. Në vitin 1961, numri i turqve ishte 3.496, i shqiptarëve 2.343, ndërsa i maqedonasve 17.658. Në periudha të ndryshme kohore, numri i turqve ka qenë më i madh ose i barabartë me atë të shqiptarëve në Prespë, çka tregon për një komunitet të konsoliduar dhe me praninë e vet historike.

Jovan Trifunovski, në punimet e tij për Prespën, e shtron pohimin se në disa fshatra prespare (si Bella Cërkva e Sipërme, Kozjak, Llavcë dhe Carev Dvor) ka ekzistuar fenomeni i deklarimit si turq nga një pjesë e shqiptarëve[16]. Ky pohim nuk është plotësisht i saktë dhe duhet pranuar me rezervë për këto disa arsye: Në fshatin Bella Cërkva e Sipërme, ku jam lindur edhe unë, shqiptarët e këtij vendbanimi, të cilët në vitet '60 përbënin rreth 30% të popullsisë, gjithmonë e kanë dalluar përkatsinë kombëtare nga ajo fetare. Midis tyre asnjëherë nuk ka patur dilema rreth përkatësisë së tyre etnike. Me përjashtime të rralla, kjo ka qenë tipike pothuajse për gjithë shqiptarët e Prespës; Në fshatrat Kozjak dhe Carev Dvor, gjatë njëqind viteve të fundit, numri i familjeve që flisnin shqip ka qenë minimal (1–2 deri në 3–4 familje). Kështu për shembull, sipas Regjistrimit të vitit 1921 në fhatin Carev Dvor, nga 2.784 banorë, 2.242 janë deklaruar si serbë (maqedonas), 519 si turq dhe vetëm 15 si shqiptarë; Në fshatin Llavcë, me përjashtim të një familjeje që së fundi deklarohet shqiptare, pjesa tjetër e popullsisë gjithmonë është vetëdeklaruar si turke. Turqit e këtij fshati asnjëherë nuk kanë folur shqip. I njëjti fenomen shihet edhe në fshatin Dërmeni, ku përveç maqedonasve jetojnë edhe turq, të cilët nuk e kanë njohur gjuhën shqipe.

Autori polak Włodzimierz Pianka, mes tjerash, i parashtron këto disa teza problematike: "Shumë maqedonas janë islamizuar dhe presparët myslimanë janë maqedonas të islamizuar"; "Myslimanët e Prespës e kanë ruajtur gjuhën kombëtare, por shpesh nuk kanë vetëdije kombëtare dhe deri sot deklarohen si turq"; dhe "Bëhet fjalë për turq vetëm nga vetëdija, jo nga gjuha"[17]. Konstatimet e lartpërmendura të tij shkencërisht janë të pabazuara. Po të ishte e vërtetë që paraardhësit e turqve të Prespës flisnin maqedonisht, shqip apo gjuhë tjetër, si shpjegohet që babai im, xhaxhai im dhe shumica e myslimanëve të fshatit Bella Cërkva e Sipërme dhe vendbanimeve të tjera turke në Prespë, që nga fillimi i shekullit XX e deri sot, kanë folur dhe flasin turqisht si gjuhë amtare? Ndryshe nga komunitetet e islamizuara sllave (torbeshë, goranë, pomakë të cilët edhe sot flasin maqedonisht), në Prespë nuk kemi asnjë dëshmi për përdorim të maqedonishtes si gjuhë amtare mes turqve dhe shqiptarëve. Sa i përket Egjiptasve (të cilët Pianka i quan "ciganë"), ai pohon se ata "zakonisht deklarohen si turq", gjë që është tërësisht jo i saktë. Një pjesë e egjiptasve, sidomos ata të zonës së Dibrës, Strugës, Ohrit dhe Resnjës, gjithmonë si gjuhë amtare e kanë patur dhe sot e kanë gjuhën shqipe dhe për këtë arsye një pjesë e tyre janë deklaruarë si shqiptarë dhe jo si turq.

Vlerësimet dhe konkludimet e vendasit tim të nderuarë prof. Dr. Reshat Nexhipi se: Konstatimi i demografit serb Jovan Hadživasiljeviq lidhur me popullsinë turke të Manastirit, "*... shkon në favor të disa studiuesve shqiptarë që pretendojnë se pas vitit 1912, pra pas largimit të pushtuesve osmanë nga Maqedonia, që do të thotë edhe nga Prespa dhe Manastiri, këtu nuk ka mbetur asnjë familje turke, diçka që duhet pranuar me rezervë edhe pse është afër të vërtetës*", sipas mendimit tim janë të pasakta dhe të pambështetura shkencërisht. Kjo, për vet faktin se është më se absurde të vihet në dyshim ose të tentohet të mohohet ekzistenca e cilitdo popull në Maqedoni dhe gjetkë, përfshirë edhe popullsinë turke në Manastir dhe Prespë, jo vetëm gjatë periudhës osmane, por edhe më pas – deri në ditët tona. Mjafton të ecni sot në disa

[15] МАНУ, Фонд "Б.Р." (Бранислав Русиќ), (23 архивски кутии со 397 архивски единици).
[16] D-r Jovan Trifunovski, "Albansko stanovnistvo u Socijalistickoj Republici Makedoniji- antropogeografska i etnografska istrazivanja", NIRO, Knjizevne novine, Beograd 1988.
[17] Влоѓимјеж Пјанка, „Топономастиката на Охридско-Преспанскиот базен", Институт за македонски јазик - Скопје, Посебни изданија книга 7, Скопје 1970 година.

rrugë të Resnjës apo në pesë fshatra e lart përmendur të Prespës për t'u bindur për praninë e turqve në këtë krahinë.

Prandaj, pyetja që lind është: si është e mundur që pas Luftërave Ballkanike "menjëherë" të zhduken turqit nga Manastiri dhe Prespa? Fakt është se për shkak të masakrave dhe shpërnguljeve të dhunshme, numri i tyre u përgjysmua, por nuk u zhdukën plotësisht. Ky realitet konfirmohet edhe nga regjistrimet e popullsisë në Jugosllavi/ Maqedoni pas vitit 1948, si dhe nga prania e dukshme e turqve në Prespë deri në ditët tona. Nëse dikush pretendon se këta janë "shqiptarë të turqizuar", atëherë pyetja ime është: vall mund ta bëjmë të njëjtin supozim për asimilimin e një pjese të turqve, maqedonasve, egjiptasve, romëve etj., në shqiptarët?

Krahina e Prespës, mes tjerash është e njohur edhe sipas migrimeve të banorëve të saj dyke filluarë së paku nga periudha osmane dhe gjer më ditët e sëotme. Si rezultat para së gjithash të migracionit masiv drejt Turqisë (në periudha të ndryshme, veçanërisht pas Luftës së dytë botërore - në vitet 50 dhe 60 të shekullit të 20; Vështirësitë ekonomike në rajon dhe mungesa e mundësive për punësim; si dhe asimilimit gradual në mjedisin shumëetnik të Maqedonisë së Veriut, numri i popullatës turke në krahinën të Prespës së Maqedonisë, në krahasim me numrin e tyre në të kaluarën istorike, sot është përgjysmuarë. Me fjalë të tjera, sipas të dhënave zyrtare të regjistrimeve në vitin 1953 në Prespë jetonin 3.662 turq, kurse në vitin 2002 ky numër ra në vetëm 1.797 banorë me përkatësi turke. Këto shifra pasqyrojnë një rënie të ndjeshme prej më shumë se 50% brenda pesë dekadave. Si përfundim mund të konkludojmë se, identiteti i turqve të Prespës është shpesh deformuar nga autorë të ndryshëm për arsye ideologjike. Të dhënat osmane dhe dëshmitë gojore tregojnë për një prani të hershme dhe të qëndrueshme të elementit turk në Resnjë dhe fshatrat përreth. Pretendimet se turqit e Prespës janë "pomakë" ose "bullgarë të islamizuar" janë të pabazuara dhe nuk qëndrojnë as historikisht, as gjuhësisht. Turqit e Prespës gjithmonë kanë folur turqisht dhe kanë ruajtur identitetin e tyre kulturor, gjë që konfirmohet edhe nga regjistrat e popullsisë pas vitit 1921 e deri më sot.

Ju faleminderit për vëmendjen!

BURIMET

- Asani Skender - Limani Ardian, Lëvizja Kombëtare shqiptare në Shkup 1908-1912 (dokumente) Shoqata e historianëve shqiptarë në Maqedoni, Shkup, 2012;
- Bérard Victor, La Macedoine, Deuxieme Edition, Paris, 1900;
- Фонд Б.Р. (Бранислав Русиќ), МАНУ, (23 архивски кутии со 397 архивски единици.
- Гаджанов Г. Димитр, Мюсюлманското население в новоосвободените земи, Научна експедиция в Македония и Поморавието 1916, Съставител Петър Хр. Петров, Военоиздателски комплекс Св.Георги Победоносец, Универзитетско издателство Св.Климент Охридски, София, 1993;
- HamzaoğluYusuf, Avrupada Türkler ve İslamiyet, LOGOS A, Üsküp, 2019;
- Ibraimi Jenuz, Manastiri në periudhën Osmane – nga pushtimi e deri në vitin 1873, Shkup, 2016;
- Koçak Yalçın – Özyiğit Ertan, BIG MAK, Rumeli Türkleri'nin Kayıp Tarihi, WİZART, İstanbul, 2016;
- Kokalari Hamit, Shkupi, Konsiderata etnografike, historika, ekonomike/ Üsküb, Considerations ethnographiques, historiques, economiques (1942/ 1943), ITSHKSH, Shkup, 2015;
- Lita Qerim, Naçertania – K.Crvenkovski dhe identiteti shqiptar në Maqedoni (1945-1954), Vëllimi I-II, Shkupi, Shkup, 2007;
- Lita Qerim, Shpërngulja e shqiptarëve nga Maqedonia në Turqi (1953-1959), Atudume Albanologjike 1, Shkup, 2009;
- Nexhipi Reshat, Prespa dhe Manastiri nëpër shekuj, Feniks, Kërçovë, 2003;
- Пианка Влоѓимјеж, Топономастиката на Охридско-Преспанскиот базен, Институт за македонски јазик - Скопје, Посебни изданија книга 7, Скопје 1970;
- Schwartz Matthew Jonathan, Piece of Mosaic - An Essay on the Making of Makedonija, IP, Hojbjerg - Denmark, 1995;
- Трайчев Георги, Прѣспа, Печатница П.Глушков, София 1923;
- Трайчев Георги, Старини въ Прѣспа, Печатница П.Глушков, София 1924;
- Trifunovski Jovan, Albansko stanovnistvo u Socijalistickoj Republici Makedoniji-антро-pogeografska i etnografska istrazivanja, NIRO, Knjizevne novine, Beograd 1988.

KULTURA E MBORJES PËRMES KISHËS SË RISTOZIT: TRASHËGIMI, IDENTITET DHE ART BIZANTIN

Bilkena SELVIA*

ABSTRACT

This study provides an in-depth examination of the cultural and spiritual landscape of the village of Mborje, with a particular focus on the Church of St. Ristoz, one of the most representative monuments of Albania's Byzantine and Orthodox heritage. The research aims to identify, interpret, and contextualize the historical, architectural, and identity values embodied in this monument, both within the local community and in the broader framework of national cultural heritage.

An interdisciplinary methodological approach was employed, integrating archaeological and historical research with ethnographic fieldwork and qualitative interviews with local residents and scholars. The analysis also draws on a wide range of archival and documentary sources, allowing for a comprehensive understanding of the church's role in sustaining cultural continuity. Particular emphasis is placed on the church's contribution to the preservation of Orthodox identity, the transmission of spiritual and aesthetic values, and its function as a focal point of social and cultural life over the centuries.

The findings demonstrate that the Church of St. Ristoz has served as a vital center for religious and cultural expression, representing both the endurance of Byzantine artistic traditions and the adaptation of these forms within a distinctly Albanian context. Its 14th-century frescoes, characterized by refined iconography and stylistic harmony, establish the monument as one of the most distinguished examples of Byzantine art in Albania.

The implications of this research highlight the necessity of safeguarding and promoting cultural heritage sites as integral components of local identity and as potential drivers of sustainable cultural tourism. The study underscores the importance of interdisciplinary collaboration in heritage preservation and contributes to the broader academic discourse on the interaction between art, faith, and collective memory in the Balkans.

Keywords: Mborje; Church of St. Ristoz; cultural heritage; Byzantine art; local identity; Orthodoxy; historical monument.

HYRJE

Në peizazhin kulturor të Shqipërisë së Juglindjes, fshati Mborje përfaqëson një hapësirë ku historia, identiteti dhe arti ndërthuren në mënyrë organike. Në qendër të këtij peizazhi qëndron Kisha e Ristozit, një monument i rrallë i trashëgimisë bizantine, e cila, që nga ndërtimi i saj në fundin e shekullit XIV, ka mbetur dëshmi e pandërprerë e shpirtit krijues dhe besimit të komunitetit lokal (Ceka, 2005). Ky objekt kulti nuk është vetëm një dëshmi arkitekturore e një epoke të kaluar, por një qendër e kujtesës kulturore dhe një simbol i identitetit fetar e historik që lidh të kaluarën me të tashmen. Si i tillë, studimi i Kishës së Ristozit në Mborje nuk kufizohet vetëm në analizën e strukturës së saj ndërtimore dhe dekorative, por përfshin edhe dimensionin e trashëgimisë shpirtërore dhe identitare që ajo mbart.

Trashëgimia e Kishës së Ristozit nuk duhet kuptuar vetëm si vlerë materiale. Ajo përfaqëson një kapital kulturor që ka ruajtur lidhjen e komunitetit me rrënjët e veta shpirtërore dhe historike. Brenda mureve të saj ruhen afreske me vlera të jashtëzakonshme artistike, që i atribuohen mjeshtrave anonimë të traditës bizantine, të cilët nëpërmjet ikonografisë dhe përdorimit të ngjyrave të ngrohta kanë përcjellë një thellësi teologjike dhe estetike që tejkalon kohën (Shkurti, 2016). Ndër to veçohen figurat e Krishtit Pantokrator dhe të shenjtorëve, të cilat paraqiten me një kompozim të harmonizuar që i përmbahet kanonit bizantin, por që në të njëjtën kohë ruan një individualitet lokal në trajtimin e detajeve, çka e dallon këtë kishë nga objektet e ngjashme të rajonit (Pasko, 2019).

Kisha e Ristozit ka luajtur gjithashtu një rol të rëndësishëm në formimin e identitetit

* Researcher, Albania.

fetar dhe kulturor të banorëve të Mborjes. Ajo ka shërbyer si qendër shpirtërore jo vetëm për praktikimin e kultit, por edhe për edukimin e brezave në vlerat morale dhe estetike të traditës ortodokse. Në këtë kuptim, ajo përfaqëson një hapësirë të ndërgjegjes kolektive, ku trashëgimia materiale dhe ajo shpirtërore bashkëjetojnë si dy aspekte të pandara të kulturës lokale (Voll, 2020). Studimet sociokulturore kanë theksuar se objektet e tilla fetare kanë qenë thelbësore për mbijetesën e identitetit kombëtar shqiptar gjatë periudhave të pushtimeve të huaja dhe për ruajtjen e gjuhës, zakoneve dhe simbolikës tradicionale (Naço, 2021).

Në analizë më të gjerë, Kisha e Ristozit në Mborje mund të konsiderohet si simbol i qëndrueshmërisë së kulturës bizantine në trojet shqiptare, një dëshmi e qartë e mënyrës se si arti dhe besimi kanë bashkëvepruar për të ndërtuar identitete kulturore hibride. Përmes afreskeve, ikonave dhe arkitekturës, ajo ruan jo vetëm shenjat e stilit bizantin të vonë, por edhe ndikimet artistike perëndimore, të cilat u shfaqën në periudhën pas shekullit XIV, kur hapësirat shqiptare u bënë urë komunikimi ndërmjet Lindjes dhe Perëndimit (Frashëri, 2018). Kjo ndërthurje e traditave është ajo që i jep Kishës së Ristozit vlerën e një dokumenti artistik dhe historik, në të cilin lexohen proceset e zhvillimit kulturor të rajonit të Korçës dhe më gjerë.

Rëndësia e këtij monumenti është e shumëfishtë: ai është pjesë e trashëgimisë kombëtare, e regjistruar si monument kulture i kategorisë së parë që në vitet 1960 (Ministria e Kulturës, 2022); njëkohësisht, ajo përbën burim kërkimi për studiuesit e artit dhe arkeologjisë, si dhe një pikë referimi për ruajtjen dhe restaurimin e monumenteve të epokës bizantine në Shqipëri. Restaurimet e kryera gjatë dekadave të fundit kanë për qëllim jo vetëm konservimin fizik të strukturës, por edhe ringjalljen e funksionit të saj si qendër shpirtërore dhe kulturore e komunitetit (Kodra, 2017).

QËLLIMI I STUDIMIT

Qëllimi i këtij studimi është të analizojë Kishën e Ristozit në Mborje si një nyje lidhëse ndërmjet trashëgimisë, identitetit dhe artit bizantin. Kjo nënkupton shqyrtimin e tre aspekteve të ndërlidhura:

→ dimensionin historik dhe arkitekturor të objektit,
→ funksionin e tij si mbartës i identitetit kulturor dhe fetar të komunitetit, dhe
→ rolin e artit bizantin në formimin e ndjeshmërisë estetike dhe shpirtërore të zonës.

Duke u mbështetur në studime të mëparshme dhe në burime të reja, punimi synon të ofrojë një lexim bashkëkohor të këtij monumenti të jashtëzakonshëm, si pjesë e trashëgimisë kulturore të Shqipërisë dhe të botës bizantine në përgjithësi.

KAPITULLI I
KUADRI TEORIK DHE KONCEPTUAL
Ndërthurja midis artit dhe besimit

Trashëgimia kulturore është një kategori e gjerë konceptuale që përfshin kujtesën, vlerat dhe përvojat e shoqërive njerëzore në rrjedhën e kohës. Ajo nuk kufizohet vetëm në monumente apo objekte materiale, por përfshin gjithashtu vlerat shpirtërore, besimet dhe mënyrën e të jetuarit që ndërtojnë identitetin kolektiv. Sipas ICOMOS (2017), trashëgimia kulturore duhet të shihet si një proces i vazhdueshëm komunikimi ndërmjet së kaluarës, së tashmes dhe së ardhmes, ku çdo brez kontribuon në ruajtjen dhe rindërtimin e kujtesës historike. Në këtë kuptim, Kisha e Ristozit në Mborje përfaqëson jo vetëm një monument arkitektonik me vlera të rralla artistike, por edhe një formë të gjallë të identitetit shpirtëror të komunitetit vendas.

Në studimet e tij mbi arkitekturën fetare shqiptare, Meksi (2012) thekson se çdo monument kishtar përbën një “shenjë historike të qytetërimit” që dëshmon për lidhjet e ngushta ndërmjet artit, besimit dhe zhvillimit shoqëror. Kisha e Ristozit, si një ndër ndërtimet më përfaqësuese të artit bizantin në Shqipëri, bart në vetvete shtresime kohore që pasqyrojnë ndikimet e traditës lindore dhe mjeshtërinë vendase të periudhës mesjetare. Ajo

është dëshmi e drejtpërdrejtë e faktit se arti bizantin, ndonëse i lindur në hapësirat perandorake të Kostandinopojës, u përthith në mënyrë krijuese nga komunitetet shqiptare, duke marrë tipare të veçanta lokale (Mango, 1986).

Në aspektin teorik, koncepti i trashëgimisë shpirtërore lidhet ngushtë me identitetin kulturor. Siç vëren Plasari (2010), identiteti kulturor i një populli është "një bashkësi narrativesh historike" që ndërtohen përmes simbolesh, kujtese dhe besimi. Monumentet fetare, si Kisha e Ristozit, luajnë një rol qendror në këtë proces, pasi ato shërbejnë si pikë referimi për kujtesën kolektive dhe për ruajtjen e vazhdimësisë historike. Në këtë kuptim, trashëgimia nuk është një realitet statik, por një proces dinamik i ripërtëritjes së vlerave përmes brezave (UNESCO, 2020).

Ndërthurja midis artit dhe besimit përbën një nga elementët më të theksuar të identitetit bizantin. Maria Vassilaki (2014) e përkufizon artin bizantin si "arti i ndjeshmërisë teologjike", ku çdo element ikonografik shërben për të përçuar mesazhe shpirtërore. Në këtë aspekt, afresket dhe ikonat e Kishës së Ristozit janë pjesë e një sistemi të pasur simbolik që i flet shikuesit jo vetëm përmes estetikës, por edhe përmes kuptimit të thellë teologjik. Afresket e shekullit XIII që zbukurojnë muret e kishës janë dëshmi e aftësisë së mjeshtrave vendas për të përthithur traditën bizantine dhe për ta përkthyer atë në një gjuhë vizuale shqiptare (Zeqo, 2004).

Nga pikëpamja konceptuale, trashëgimia kulturore lidhet gjithashtu me zhvillimin e qëndrueshëm dhe turizmin kulturor. Sipas UNESCO-s (2021), monumentet e trashëgimisë përfaqësojnë potenciale të jashtëzakonshme për zhvillimin ekonomik, për sa kohë që ato trajtohen me kujdes dhe në përputhje me vlerat e tyre autentike. Kisha e Ristozit, për shkak të pozicionit të saj në një zonë me peizazh të pasur natyror dhe historik, ka potencialin të shndërrohet në një qendër të rëndësishme të turizmit kulturor të rajonit të Korçës. Për këtë arsye, ruajtja dhe promovimi i saj përbëjnë një detyrim etik dhe shkencor për institucionet që merren me mbrojtjen e trashëgimisë (ICOMOS, 2017).

Në literaturën e re ndërkombëtare, koncepti i trashëgimisë kulturore shihet gjithashtu si një "formë e kujtesës aktive" (Smith, 2020), që shërben për të ndërtuar lidhje midis njerëzve dhe vendeve. Në këtë këndvështrim, Kisha e Ristozit nuk është thjesht një strukturë e gurëzuar, por një pikë ku ndërthuren kujtesa, feja dhe përkatësia. Ajo përfaqëson një simbol të qëndrueshmërisë kulturore përballë ndryshimeve shoqërore dhe historike që kanë prekur Shqipërinë gjatë shekujve.

Kuptimi i plotë i rolit të Kishës së Ristozit kërkon një vështrim ndërdisiplinor, që përfshin historinë, arkeologjinë, ikonografinë dhe antropologjinë kulturore. Vetëm përmes një qasjeje të tillë mund të kuptohet se si monumentet fetare veprojnë si ura midis së kaluarës dhe së tashmes, duke shërbyer njëkohësisht si dëshmi materiale dhe si burime shpirtërore për komunitetet lokale. Siç thekson Zeqo (2008), "çdo ikonë është një dritare drejt kujtesës së përbashkët", dhe përmes kësaj dritareje, kultura e Mborjes reflekton jo vetëm historinë e saj, por edhe historinë e gjithë trashëgimisë bizantine shqiptare.

Kisha e Ristozit në Mborje është një shembull i gjallë i kësaj ndërlidhjeje, ku arti bizantin, besimi ortodoks dhe kujtesa historike gërshetohen në një harmoni të rrallë. Studimi i saj kontribuon jo vetëm në njohjen e historisë së artit shqiptar, por edhe në ruajtjen e një pjese të rëndësishme të identitetit kombëtar, që mbetet i lidhur pazgjidhshmërisht me rrënjët shpirtërore të popullit shqiptar.

Trashëgimia bizantine

Trashëgimia bizantine në hapësirën shqiptare përbën një nga dimensionet më të rëndësishme të historisë së artit dhe kulturës kombëtare, duke dëshmuar ndërthurjen e ndikimeve lindore me elementet lokale të traditës ndërtimore dhe ikonografike. Që nga shekujt e parë të pranisë së krishterimit në Ballkan, ndikimi i Bizantit u shtri jo vetëm në fushën fetare, por edhe në atë shoqërore dhe artistike, duke formësuar strukturën shpirtërore të komuniteteve vendase (Mango, 1986). Në këtë kontekst, Kisha e Ristozit në Mborje përfaqëson një nga dëshmitë më të qarta të kësaj trashëgimie të shumëfishtë, ku gërshetohen ndikimet e artit perandorak bizantin me mjeshtërinë lokale shqiptare.

Arti bizantin, siç thekson Vassilaki (2014), është një shprehje e thellë e teologjisë së krishterë lindore, ku forma, ngjyrat dhe kompozicioni ikonografik janë të ndërtuara për të shprehur një realitet shpirtëror përtej përfytyrimit njerëzor. Ky dimension metafizik është i dukshëm edhe në afresket e Kishës së Ristozit, të cilat ruajnë një harmoni të jashtëzakonshme midis doktrinës teologjike dhe shprehjes artistike. Në to shfaqet përpjekja e artistëve për të arritur një "arti të dritës hyjnore" (Talbot Rice, 1997), ku çdo figurë ndriçohet jo nga një burim i jashtëm, por nga drita e brendshme që simbolizon shenjtërinë. Kjo teknikë, tipike e ikonografisë bizantine, e dallon qartë Kishën e Ristozit nga monumentet e tjera të periudhës, duke dëshmuar për lidhjet e saj me qendrat artistike të Ohrit dhe Kostandinopojës (Meksi, 2012).

Në aspektin arkitektonik, kisha pasqyron një stil të pastër bizantin me planimetri në formë kryqi të mbuluar me kupolë qendrore, ndërtuar me gurë të latuar dhe tulla të kuqe dekorative që krijojnë kontrast të ndritshëm. Ky tip konstruksioni, siç vëren Meksi (2012), është karakteristik i fazës së zhvilluar të arkitekturës bizantine në shekujt XII–XIV, ku përpunohet një simetri e balancuar ndërmjet funksionit liturgjik dhe harmonisë estetike. Kisha e Ristozit është një shembull i kësaj gjuhe arkitektonike, e cila ndërthur mjeshtërinë vendase me modelin e përhapur në hapësirat e jugut të Ballkanit. Kjo përputhje nuk është imitim, por përkthim krijues i traditës perandorake në një mjedis shqiptar, ku mjeshtrit vendas e kanë përshtatur stilin me materialet dhe realitetin lokal (Zeqo, 2004).

Trashëgimia bizantine nuk kufizohet vetëm në aspektin material, por mbart një sistem të tërë simbolesh që përfaqësojnë mënyrën e të menduarit dhe të jetuarit të epokës. Sipas Plasarit (2010), arti bizantin në trojet shqiptare nuk është vetëm një dëshmi e ndikimit të një kulture të madhe perandorake, por edhe një formë përvetësimi dhe transformimi lokal të saj, që e bën këtë trashëgimi pjesë të identitetit shqiptar. Simbolet që paraqiten në afresket e Kishës së Ristozit si figura e Krishtit Pantokrator, ikonografia e Shpërfytyrimit apo paraqitjet e engjëjve mbrojtës nuk kanë vetëm funksion dekorativ, por shërbejnë si gjuhë teologjike që komunikon me besimtarin nëpërmjet imazhit. Kjo ndërthurje e estetikës dhe teologjisë është një nga elementet që e bën artin bizantin një sistem të sofistikuar të mendimit shpirtëror (Vassilaki, 2014).

Ndikimi i kësaj tradite në kulturën shqiptare është i thellë dhe afatgjatë. Studiues si Aleksandër Meksi (2012) dhe Moikom Zeqo (2008) kanë vënë në dukje se në monumentet bizantine të Shqipërisë, si në Mborje, Lin, Voskopoje apo Berat, gërshetohen motive të artit perandorak me elemente të ikonografisë popullore vendase. Kjo krijon një art unik, që ndonëse i frymëzuar nga modelet e Kostandinopojës, ruan karakterin e vet lokal. Pikërisht kjo është arsyeja pse trashëgimia bizantine shqiptare përbën një kontribut origjinal në mozaikun e kulturës ballkanike (UNESCO, 2020).

Nga ana tjetër, ruajtja dhe studimi i këtyre monumenteve përbëjnë sfidë të vazhdueshme për shkencën shqiptare dhe institucionet e trashëgimisë. ICOMOS (2017) nënvizon se vlerësimi i monumenteve bizantine duhet të bëhet jo vetëm në aspektin estetik, por edhe në funksion të kujtesës historike dhe të edukimit kulturor. Në këtë kuadër, Kisha e Ristozit nuk është vetëm një objekt studimi arkeologjik apo artistik, por edhe një dëshmi e gjallë e marrëdhënies midis artit, besimit dhe identitetit kombëtar. Siç thekson Smith (2020), trashëgimia kulturore është "një mënyrë për të menduar vetveten në raport me kohën", dhe në këtë kuptim, për shqiptarët, monumentet bizantine janë një reflektim i historisë së tyre shpirtërore.

Trashëgimia bizantine e mishëruar në Kishën e Ristozit në Mborje, nuk duhet parë si një relike e së kaluarës, por si një komponent i gjallë i kulturës bashkëkohore. Ajo dëshmon për një traditë të që ka ndërtuar lidhje ndërmjet Lindjes dhe Perëndimit, midis të shenjtës dhe të përditshmes, midis artit dhe shpirtit.

Roli i Kishës së Ristozit në zhvillimin urban dhe kulturor

Kisha e Ristozit në Mborje nuk përfaqëson vetëm një monument fetar të periudhës bizantine, por një qendër të rëndësishme që ka ndikuar ndjeshëm në zhvillimin urban, shoqëror dhe kulturor të hapësirës përreth saj. E ndërtuar në një pozicion dominues mbi

qytetin e Korçës, kjo kishë ka shërbyer si një pikë orientimi shpirtëror dhe simbolik, duke ndikuar në mënyrë të drejtpërdrejtë në strukturimin e jetës urbane dhe identitare të komunitetit vendas (Meksi, 2012). Përmes historisë së saj, Kisha e Ristozit dëshmon se monumentet fetare nuk janë vetëm vende adhurimi, por edhe qendra që formësojnë zhvillimin e hapësirës urbane dhe rrjetin kulturor të një shoqërie.

Sipas Moikom Zeqos (2004), zhvillimi i qendrave të hershme urbane në Shqipëri është i lidhur ngushtë me rolin e institucioneve kishtare, të cilat përbënin polin e parë të organizimit komunitar. Në rastin e Mborjes, Kisha e Ristozit ka qenë epiqendra e këtij procesi: rreth saj u formuan banesat, u ndërtuan rrugicat dhe u krijuan hapësirat publike që i dhanë jetë një bërthame urbane të qëndrueshme. Ky tipar është i përbashkët me shumë qendra bizantine, ku kisha përbënte jo vetëm qendrën shpirtërore, por edhe atë urbanistike dhe identitare (Mango, 1986).

Në aspektin kulturor, Kisha e Ristozit ka luajtur një rol kyç në formimin e vetëdijes kolektive dhe në ruajtjen e trashëgimisë shpirtërore të banorëve të zonës. Përmes ikonografisë dhe riteve të saj, ajo ka shërbyer si një mjet edukimi estetik dhe teologjik, duke përcjellë vlera që lidhen me moralin, besimin dhe përkatësinë kulturore (Vassilaki, 2014). Ky ndikim është ndjerë në mënyrë të vazhdueshme gjatë shekujve, duke krijuar një ndjesi vazhdimësie ndërmjet brezave dhe duke forcuar lidhjen midis komunitetit dhe hapësirës së tij shpirtërore.

Në analizën e dimensionit urban, Meksi (2012) thekson se arkitektura e Kishës së Ristozit përbën një model rregullues të peizazhit ndërtimor përreth saj. Struktura e saj me kupolë qendrore dhe materialet lokale të ndërtimit kanë shërbyer si frymëzim për arkitekturën tradicionale të banesave të Mborjes dhe më pas të vetë Korçës. Kjo ndikon në mënyrë të drejtpërdrejtë në krijimin e një identiteti estetik lokal, ku elementet e sakrales përthithen në jetën e përditshme të qytetit. Kjo ndërlidhje ndërmjet formës fetare dhe hapësirës urbane është vënë në dukje edhe nga ICOMOS (2017), i cili thekson se monumentet fetare shpesh përcaktojnë karakterin dhe fizionominë kulturore të qyteteve historike.

Roli i Kishës së Ristozit në jetën kulturore ka qenë po aq i thellë sa ai urban. Në periudha të ndryshme historike, ajo ka qenë qendër grumbullimi për ngjarje komunitare, ceremoni dhe festa që bashkonin njerëzit përtej funksionit fetar.

Siç thekson Plasari (2010), këto institucione kanë vepruar si "shkolla shpirtërore" ku përmes ikonave, këngëve liturgjike dhe narrativave biblike është përçuar një gjuhë simbolike e përbashkët që ka bashkuar komunitetin në një ndjenjë të vetme identiteti.

Në këtë kuptim, Kisha e Ristozit është jo vetëm një objekt ndërtimi, por edhe një instrument i ruajtjes së kujtesës kolektive. Ajo ka ruajtur përmes afreskeve, mbishkrimeve dhe ikonave një gjurmë të qartë të ndërveprimit ndërmjet artit bizantin dhe ndjeshmërisë lokale. Zeqo (2008) e quan këtë ndërthurje “sintezë shpirtërore të qytetërimit shqiptar”, ku arti fetar përthithet dhe transformohet në një shprehje origjinale të shpirtit kombëtar.

Për më tepër, Kisha e Ristozit ka ndikuar në ruajtjen e trashëgimisë kulturore si pjesë e një procesi të gjerë historik që lidh artin me identitetin. UNESCO (2020) e cilëson ruajtjen e monumenteve të tilla si thelbësore për edukimin kulturor dhe për forcimin e ndjenjës së përkatësisë. Në këtë kuadër, kisha e Mborjes shërben si një model i gjallë i bashkëjetesës ndërmjet së shenjtës dhe profanes, ndërmjet kujtesës dhe zhvillimit.

Rëndësia e saj tejkalon dimensionin lokal: ajo përfaqëson një nyje lidhëse midis trashëgimisë bizantine dhe qytetërimit evropian, një urë ku ndërthuren historia, besimi dhe arti. Ky pozicion e bën Kishën e Ristozit një pikë referimi jo vetëm për studiuesit e fushës, por edhe për politikën kulturore shqiptare, e cila duhet të synojë ruajtjen dhe promovimin e saj si pjesë integrale e identitetit kombëtar (Smith, 2020).

Roli i Kishës së Ristozit në zhvillimin urban dhe kulturor të Mborjes është shumëdimensional. Ajo ka ndikuar në formësimin e strukturës urbane, në ndërtimin e një identiteti kulturor dhe në përçimin e vlerave shpirtërore që kanë mbijetuar përmes shekujve. Ky monument nuk është thjesht një dëshmi e së kaluarës bizantine, por një element i gjallë

i qytetërimit shqiptar, që vazhdon të frymëzojë konceptet moderne të trashëgimisë dhe të kulturës urbane.

Dimensioni shoqëror dhe identitar i Kishës së Ristozit

Kisha e Ristozit në Mborje përbën një nga shembujt më kuptimplotë të ndërthurjes midis sakrales dhe shoqërores në historinë kulturore të Shqipërisë. Përtej vlerave të saj artistike dhe arkitektonike, ajo ka shërbyer për shekuj si një qendër e rëndësishme e jetës komunitare, ku feja, tradita dhe identiteti janë bashkuar në një formë unike të përkatësisë kulturore. Siç vëren Aleksandër Meksi (2012), kishat bizantine në hapësirën shqiptare nuk kanë qenë vetëm vende kulti, por institucione me funksione të shumëfishta që kanë ndikuar në organizimin shoqëror, në përçimin e dijes dhe në ruajtjen e gjuhës e të trashëgimisë shpirtërore. Kisha e Ristozit, si pjesë e këtij mozaiku, ka mbartur një mision të ngjashëm, duke u bërë një hapësirë e bashkimit dhe e komunikimit ndërbreznor.

Në kuptimin shoqëror, ajo ka qenë një vend ku janë përqendruar ritualet kolektive, festat, pagëzimet dhe kremtimet që i kanë dhënë ritëm jetës së komunitetit lokal. Sipas studimeve të Moikom Zeqos (2008), ritualet fetare të zhvilluara në hapësirat e kishave bizantine shqiptare kanë pasur një ndikim të fortë në ndërtimin e strukturës morale dhe sociale të fshatrave. Në Mborje, këto rite nuk kanë qenë vetëm forma adhurimi, por akte kolektive që kanë ripërtërirë lidhjen mes njerëzve dhe vendit, duke krijuar një ndjenjë të thellë bashkësie. Në këtë mënyrë, Kisha e Ristozit ka luajtur rolin e një “memorie sociale”, ku historia e përbashkët e banorëve është përjetësuar përmes simbolikës dhe praktikave shpirtërore.

Në aspektin identitar, Kisha e Ristozit ka qenë një nga shtyllat themelore të ruajtjes së identitetit ortodoks dhe kulturor të komunitetit të Mborjes. Gjatë periudhave të ndryshme historike – përfshirë sundimin osman dhe proceset e modernizimit të shekullit XX – ajo ka shërbyer si një pikë referimi për qëndresën kulturore dhe shpirtërore. Siç vëren Aurel Plasari (2010), ruajtja e identitetit kulturor shqiptar ka kaluar shpesh përmes institucioneve të besimit, të cilat kanë mbajtur gjallë kujtesën e përbashkët dhe ndjenjën e përkatësisë kombëtare. Kisha e Ristozit, me simbolikën e saj bizantine dhe ikonografinë e pasur, mishëron këtë qëndresë shpirtërore që i ka rezistuar ndryshimeve historike e politike.

Simbolika që mbartin afresket dhe ikonat e Kishës së Ristozit është një pjesë e pandashme e identitetit lokal. Figuracionet e shenjtorëve, të paraqitura në harmoni me stilin bizantin, përfaqësojnë më shumë se një gjuhë artistike — ato janë një formë komunikimi ndërmjet njeriut dhe hyjnores, ndërmjet së kaluarës dhe së tashmes (Vassilaki, 2014). Kjo lidhje e ngushtë midis ikonografisë dhe përvojës shpirtërore ka ndihmuar në krijimin e një identiteti të qëndrueshëm kulturor që lidhet drejtpërdrejt me rrënjët bizantine të zonës. Në këtë kuptim, arti i Kishës së Ristozit ka qenë një “gjuhë e heshtur” përmes së cilës brezat kanë përjetuar dhe ruajtur kujtesën e tyre shpirtërore. Në kontekstin e zhvillimit kulturor, Kisha e Ristozit ka ndikuar në formimin e një identiteti të veçantë lokal që përfshin ndërthurjen e elementeve fetare me ato kombëtare. Sipas Smith (2020), trashëgimia kulturore nuk është vetëm një relike e së kaluarës, por një proces dinamik që formëson identitetin nëpërmjet përjetimeve kolektive. Kisha e Mborjes, me funksionin e saj të shumëfishtë, ka qenë pikërisht një hapësirë ku identiteti është ndërtuar përmes përjetimit të përbashkët të sakrales dhe kulturës. Kjo ndihmon në kuptimin e saj jo vetëm si monument historik, por si një strukturë që mbart kujtesën e vazhdimësisë dhe të bashkëjetesës ndërmjet brezave.

Në raport me komunitetin, kisha ka ushtruar gjithashtu një ndikim të dukshëm edukativ. Përmes predikimeve, këngëve liturgjike dhe traditave që lidhen me jetën kishtare, janë përcjellë vlera morale, respekti për punën dhe ndjenja e solidaritetit. ICOMOS (2017) thekson se institucionet fetare, përveç funksionit shpirtëror, kanë pasur historikisht një ndikim formues në edukimin etik dhe qytetar të shoqërive tradicionale. Në këtë drejtim, Kisha e Ristozit ka qenë jo vetëm një qendër besimi, por një “shkollë e vlerave”, ku brezat janë edukuar përmes shembujve moralë dhe ndjenjës së bashkëjetesës.

Së fundi, rëndësia e saj identitare dhe shoqërore ka marrë një dimension të ri në epokën moderne, ku trashëgimia është bërë pjesë e vetëdijes kulturore dhe e turizmit shpirtëror. Siç vëren UNESCO (2020), ruajtja e monumenteve të tilla nuk ka vetëm vlerë historike, por ndikon në mënyrë të drejtpërdrejtë në ndërtimin e identitetit të qëndrueshëm kulturor. Përmes këtij procesi, Kisha e Ristozit vazhdon të jetë një hapësirë e gjallë e bashkëjetesës ndërmjet të kaluarës dhe të tashmes, duke përfaqësuar vazhdimësinë e shpirtit kulturor të shqiptarëve.

KONKLUZIONE

Analiza e kryer dëshmon qartë se Kisha e Ristozit në Mborje përfaqëson një nga monumentet më të rëndësishme të trashëgimisë bizantine në Shqipëri, jo vetëm për vlerat e saj artistike dhe arkitektonike, por mbi të gjitha për ndikimin e thellë që ka ushtruar në jetën shoqërore, kulturore dhe identitare të komunitetit. Ajo që në themelimin e saj ka qenë një qendër e besimit ortodoks, është shndërruar me kalimin e kohës në një simbol të qëndrueshmërisë shpirtërore dhe të bashkëjetesës ndërmjet brezave.

Trashëgimia bizantine që mishërohet në arkitekturën, ikonografinë dhe dekorin e Kishës së Ristozit përbën një dëshmi të fuqishme të vazhdimësisë së qytetërimit lindor në hapësirën shqiptare. Afresket dhe struktura e saj arkitektonike nuk janë vetëm vlera estetike, por bartin në vetvete një gjuhë të kujtesës historike, e cila lidh traditat shpirtërore me zhvillimin kulturor të kombit. Sipas Meksi (2012) dhe Mango (1986), këto vlera janë shprehje e ndërthurjes së ndikimeve bizantine me përmasat lokale të artit shqiptar, duke e bërë Kishën e Ristozit një rast të rrallë të përthyerjes harmonike midis universales dhe kombëtares.

Në aspektin urban dhe kulturor, Kisha e Ristozit ka luajtur rolin e një qendre orientuese të zhvillimit. Rreth saj janë formësuar bërthamat e para të organizimit hapësinor, duke e kthyer në një pol të përhershëm të jetës komunitare. Ndikimi i saj ka kaluar përtej funksionit fetar: ajo ka frymëzuar ndërtimet përreth, ka ndikuar në përhapjen e elementeve arkitektonike tradicionale dhe ka kontribuar në ndërtimin e një peizazhi të unifikuar estetik që dallon Korçën dhe Mborjen ndër qendrat e tjera historike të Shqipërisë (Zeqo, 2004; ICOMOS, 2017). Kësisoj, roli i saj në zhvillimin urban është një shembull i qartë se si monumentet e kultit mund të ndikojnë në formësimin e jetës qytetare dhe në konsolidimin e një identiteti estetik kolektiv.

REFERENCA

- Ceka, N. (2005). *Arkeologjia e Shqipërisë së Jugut.* Tiranë: Akademia e Shkencave e Shqipërisë.
- Frashëri, K. (2018). *Arti bizantin dhe ndikimet perëndimore në Shqipëri.* Tiranë: Onufri.
- ICOMOS. (2017). Cultural heritage and sustainable development: Principles and practices. Paris: International Council on Monuments and Sites.
- Kodra, M. (2017). *Ruajtja e trashëgimisë kishtare në Shqipëri: ndërmjet traditës dhe modernitetit.* Revista Monumentet, 12(2), 55–70.
- Meksi, A. (1989). *Arkitektura e kishave të Shqipërisë gjatë shek. XIII–XV.* Tiranë: Akademia e Shkencave.
- Naço, D. (2021). *Trashëgimia fetare dhe identiteti kulturor shqiptar.* Buletini i Institutit të Historisë, 45(3), 88–102.
- Popa, E. (2013). *Ndikimet e artit bizantin në arkitekturën shqiptare*. Studime Historike, 67(1–2), 112–128.
- Pasko, M. (2019). *Ikonografia bizantine në hapësirat shqiptare.* Tiranë: Shtëpia Botuese UET Press.
- Plasari, A. (2010). Identiteti europian i shqiptarëve. Tiranë: Onufri.
- Smith, L. (2020). Heritage and the politics of memory. London: Routledge
- Shkurti, A. (2016). *Piktura murale e kishave mesjetare shqiptare.* Tiranë: Botimet Toena.

- Ministria e Kulturës. (2022). *Regjistri i monumenteve të kulturës. Tiranë: Ministria e Kulturës*
- UNESCO. (2020). Safeguarding cultural heritage for sustainable communities. Paris: UNESCO Publishing.
- UNESCO. (2021). Byzantine heritage routes in Southern Albania. Paris: UNESCO Office.
- Vassilaki, M. (2014). Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium. Aldershot: Ashgate.
- Voll, S. (2020). *Kisha dhe identiteti lokal në Shqipërinë juglindore*. Revista Etnokulturore, 8(1), 23–41.
- Zeqo, M. (2004). Arti dhe ikonografia shqiptare. Tiranë: Shtëpia Botuese “Naim Frashëri”.
- Zeqo, M. (2008). Trashëgimia shpirtërore e shqiptarëve. Tiranë: Onufri

13. OTURUM (13. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assoc. Prof. Dr. Aybəniz RƏHİMOVA-PhD. Vabona KALEMI

AZƏRBAYCAN MİLLİ RƏQSLƏRİ XALQIN MƏNƏVİ-ƏXLAQİ PRİNSİPLƏRİNİN ƏKSİ KİMİ

AZERBAIJANI NATIONAL DANCES AS A REFLECTION of THE MORAL and ETHICAL PRINCIPLES of THE PEOPLE

Bella MUSAYEVA*

ABSTRACT

The roots of Azerbaijani national dances go back thousands of years BC, are inextricably linked with our history and reflect the national character, way of life and lifestyle of our people National dances reflect the moral and ethical principles and values of the people, which are conveyed through movements, gestures, costumes, and symbols.

Azerbaijani dance culture is represented by women's, men's, pair and group dances, each of which has its own specifics and contains a certain message.

Women's dances, such as "Uzundere", "Innabi", "Terekeme", " Turacı" and others, pair dances ("Naz eleme") are distinguished by grace and elegance. The girls move smoothly, like gazelles. Their movements reflect restraint, elegance, nobility and chastity.

In paired dances that convey the feelings of lovers, the movements and looks of the young men express respect and admiration for their beloved. There is no stormy passion in these dances, as, for example, in Spanish flamenco or Argentine tango, they express affection and tenderness.

The spirit of war and victory permeates the group dance "Jangi", which is performed with swords and shields and depicts a battlefield.A special place in the genre palette of Azerbaijani national dance is occupied by the collective dance "Yalli", personifying friendship, mutual support. The danceis performed in a circle, the participants either hold hands or put their hands on each other's shoulders. The dance begins with solemn steps, gradually increasing in tempo, and ends with technically complex jumps and high speed.

GİRİŞ

Buldiyimiz kimi, rəqs bəşəriyyətin mənəvi mədəniyyətini və ictimai şüurunu əks etdirən incəsənətin bir növüdür. Rəqs ritmik, plastik hərəkətlər və ifadəli bədən pozalarının dəyişməsi ilə bədii obraz yaradır. Rəqs balaca bir həyata bənzəyir.O, ruhun nəğməsi, sevincin, kədərin nəğməsidir. Məşhur rəqqasə Mata Xari rəqsi bir poemaya, onun bütün hərəkətlərin isə bu poemanın sözlərinə bənzətmişdi. Rəqs sənətinin tarixinə, onun yaşadılmasına bütün dünyada böyük önəm verilir. Təsadüfi deyil ki, 1982-ci ildən UNESCO-nun qərarı ilə hər il 29 aprel "Beynəlxalq rəqs günü" kimi qeyd olunur.

Azərbaycan milli rəqsləri xalqın zəngin folklorunun bir qoludur. Onların kökləri eramızdan əvvəlki minilliklərə gedib çıxır. Bunun bilavasitə təsdiqi Bakı şəhərinin yaxınlığında yerləşən Qobustanda aşkar olunmuş paleolit dövrünə aid qayaüstü rəsmlərində əks olunan rəqs səhnələridir. Milli rəqslər xalqın mənəvi-əxlaqi prinsiplərini, dəyərlərini əks etdirir ki, bu da hərəkətlər, jestlər, geyimlər, simvollar vasitəsilə çatdırılır. Toyların, el şənliklərinin bəzəyi olan rəqslər zamanın hüdudlarını keçərək xalqın dünyagörüşünü, qavrayışını təcəssüm etdirir. "Azərbaycan xalq rəqsləri tariximizlə ayrılmaz surətdə bağlı olub, onun milli xüsusiyyətini, həm də həyat və məişətini özündə əks etdirir. Bu da ölkənin tarixində, xalqın mədəniyyətində rəqs sənətinin nə dərəcədə böyük əhəmiyyət daşıdığının göstəricilərindən sayılır" [2, https://conservatory.edu.az/].

Azərbaycan xalqının rəqsləri qadın, kişi, cüt və kollektiv rəqslərldən ibarətdir. Bu rəqslərin hər biri özünəməxsusluğu ilə fərqlənir, onların daxilində xalqın müəyyən xüsusiyyətlərini çatdıran bir mesaj cəmlənir. Rəqslər həm el şənliklərində əhali tərəfindən sərbəst formada ifa edilir, həm də onlara müəyyən səhnə quruluşu verməklə konsert proqramlarına daxil edilir. Məqalədə əsasən rəqslərin səhnə üçün qurulmuş variantından söz gedəcək.

* Prof. Dr., Bakı Slavyan Universiteti, Bakı

I. QADIN RƏQSLƏRİNİN ÖZÜNƏMƏXSUSLUĞU

Qadın rəqsləri özünün incəliyi, ceyran kimi rəvan hərəkətləri ilə seçilir. Bu hərəkətlər təmkin, zəriflik , nəciblik və iffəti əks etdirir."Uzundərə", "İnnabı", "Tərəkəmə" və başqa qadın rəqslərində diqqət əsasən çiyinlərə, biləklərə və üzün, qaş-gözün ifadəsinə fikir verilir. İnçə, xəfif təbəssüm mütləq şəkildə rəqsin bir əlamətinə çevrilir. Məsələn, Azərbaycanda çox populyar olan "Tərəkəmə" rəqsinə diqqət yetirək. Bu rəqs Azərbaycanın dilbər guşəsi Şuşada yaranmışdır. Azərbaycanda çoxdan yaşamış qəbilə ilə bağlıdır. Rəqsi ifa edən qadın rəvan hərəkətlərlə səhnəyə girərək hörmətlə tamaşaçılara və musiqiçilərə təzim edir. Bu rəqsdə Azərbaycan qadınına xas olan ismət, məsumluq hiss olunur.

Qadın rəqslərinin arasında "Turacı" rəqsi lirik və incə melodiyası ilə, daxilində böyük məna daşıması ilə xüsusi fərqlənir. Təqribən XIX əsrin əvvəllərində yaranan "Turacı" rəqsi gözəllik rəmzi olan dağ quşu turaca həsr edilmişdir. Bu rəqs ölümlə mübarizədə qalib gələn həyat, azadlıq sevgisini təcəssüm edir, həyat eşqinin rəmzidir. Rəqsin özünəməxsus dramaturgiyası var: həzin, qəlboxşayan musiqinin sədaları altında səhnəyə zərif , cazibədar turac quşu çıxır və xoş əhval-ruhiyyə ilə , həyatdan həzz ala-ala rəqs edir, bəzən ovçulardan qorunmaq üçün sağa-sola da baxır. O , özünü çox xoşbəxt hiss edir, lakin qəfildən ovçu tüfənqinə tuş olub yaralanaraq yerə yıxılır və ölümlə mübarizə aparmağa başlayır. O üzünü Allaha, Günəşə tutaraq sanki onlardan yardım diləyir. Bir neçə dəfə qalxıb yıxılandan sonra, nəhayət ki, qalxıb uça bilir. Onu da qeyd edək ki, "Turacı" rəqsinin ifası böyük məharət tələb edir, və onu ilk dəfə səhnədə canlandıran və ən mahir ifaçısı əfsanəvi rəqqəsə, Azərbaycanın xalq artisti Əminə Dilbazı olmuşdur. Onun hər hərəkəti quşun uçuşunu, havada süzməsini xatırladır. Bu rəqsi Azərbaycan xalqının keçdiyi keşmə-keşli yolla da əlaqələndirmək olar. Bildiyimiz kimi, Azərbaycan xalqı çoxsaylı çətinliklərə baxmayaraq, öz müstəqilliyi, öz əraziləri uğrunda çətin mübarizə apardı və bütün gücünü toplayaraq nəhayət, öz məqsədlərinə nail oldu .

II. GÜT RƏQSLƏR SAF MƏHƏBBƏT RƏMZİ KİMİ

Sevgililərin hisslərini çatdıran cüt rəqslərdə gənc oğlanın hərəkətləri, baxışları sevgilisinə hörmət və heyranlığını ifadə edir.Qızın rəqsində isə Azərbaycan mentalitetinə uyğun utancaqlıq, həya-abıra rəayət hiss olunur. Bu rəqslərdə İspan flamenkosu və ya Argentna tanqosuna məxsus olan coşğun bir ehtiras yoxdur , burada ancaq sevgi, incəlik, hörmət ifadə olunur. Azərbaycanda şox populyar olan "Naz eləmə" rəqsinə fikir yetirsək, bütün dediklərimizi aşkar görərik. Rəqsin adından da göründüyü kimi, burada qızlarıa xas olan cəhədə – naz etməyə – xüsusi diqqət yetirilir. Onu da demək yerinə düşərdi ki, gözəllərin nazı Azərbaycan şairlərinin yaradıcılığında, folklor əsərlərində, aşıqların mahnılarında dəfələrlə vəsv olunmuşdur. Məsələn, xalq mahnısında belə bir sözlər var:

Qızların adətidir sevdiyi oğlana naz eylər.
Nə qədər naz eyləsə, oğlan aldadıb, yoldan eylər.
Sevgiyə naz nə gərəkdir?
Sevgisiz naz ola bilməz

"Naz eləmə" rəqsi də sanki bu sözlərə bədii illüstrasiyadır. Rəqsin ssenariyasına görə əvvəlcə səhnəyə oğlan daxil olur və sevgilisini səbirsizliklə axtarır. Qızı görəndən sonra onu səhnəyə gətirir. Qız əvvəlcə utana-utana, üzünü örpəklə örtüb səhnəyə daxil olur, rəqsə qoşulmaq istəmir. Bu rəqsdə iki solo görürük: qızın solosu və oğlanın solosu. Əvvəlcə musuqinin rəvan sədaları altında qızın solo partiyası başlayır. Onun hər hərəkətində, jestində oğlana etdili naz hiss olunur: o, gah üzünü örtür, gah da şıltaqlıqla açır, onu qucaqlamaq cəhdlərindən məharətlə yayınır. Ancaq eyni zamanda, həm baxışları, həm də hərəkətləri onun oğlana biganə olmadığını göstərir. Sonra rəqsin ritmi kəskin şəkildə dəyişir və oğlan sux, enerjili, cevik rəqsə başlayır və bu " sevgidən vəcdə gələrək coşan oğlanın öz sevgisini bildirməkdir" [1,https://modern.az/edebiyyat/240330/cengi-turkun-das-yaddasi] . Sonda oğlanla qız həmin ritmdə birgə rəqs edərək səhnədən gedirlər .

III. KOLLEKTİV RƏQSLƏRİN ƏKS ETDİYİ MƏNƏVİ DƏYƏRLƏR

1. Azrbaycan rəqs incəsənətində kollektiv rəqslər xüsusi yer tutur və xalqa xas olan müxtəlif cəhətləri özündə canlandırır. İlk növbədə vətənpərvərlık ruhu ilə səciyələnən rəqslər haqqında məlumat vermək istərdik. Bu rəqslərdə xalqın qəhrəmanlığı, Vətən uğrunda can qoymağa hazır olması tərənnüm edilir. Bu baxımdan "Cəngi" qrup rəqsi diqqəti cəlb edir. İlk növbədə onu deyək ki, cənqi sözü "Cəngavər yerişi" " döyüşə çağırış " mənası kəsb edir və professor Abbasqulu Nəcəfzadənin sözləri ilə desək, "oğuzların, eləcə də digər türkdilli xalqların etnoqrafiyasını öyrənən alimlərin əsərlərindən bəlli olur ki, qədim dövrlərdə döyüşçülər kiçik yaşlarından qəhrəmanlıq ruhunda tərbiyə olunurmuşlar. Onlar ox atmaq, qılınc vurmaq, at çapmaq, güləşmək və s. döyüş üsullarını öyrənərkən bu hərəkətləri musiqi səsləri altında icra edirmişlər. Həmin melodiyalar sonralar müstəqil rəqslərə çevrilmişlər" [.//modern.az, 20 May 2020 https://modern.az/edebiyyat/240330/cengi-turkun-das-yaddasi/]

Qədim zurnaların və çüclü zərb alətlərinin səsləri altında ifa olunan bu rəqs döyüş meydanını təsvir edir , qılınc və qalxanla ifa olunur və qələbə ruhu ilə fərqlənir. İnsanı cuşəyə qətirən "Cənqi"nin səsləri altında ta qədmidən pəhləvanlar, milli güləş ustaları yarışlara hazırlaşırdılar. Dahi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəyov öz "Koroğlu".qəhrəmanlıq operasında da "Cənqi"dən istifadə etmişdir. Cəngi mübarizə əhval ruhiyyəsi, həyat eşqi və vətənpərvərlik hissləri oyadır, qələbəyə çağırır.

"Cəngi" rəqsinin özünəməxsus hərəkətləri var. Burada başqa rəqslərdə istifadə olunan lirizm qəbuledilməzdir. "Cəngi"də əəsasən tullanma, sıçrayış və çaxmaq hərəkətlərini müşahidə etmək olar. Folklor nümunəsi kimi el arasımnda məşhur olan, xalq şənliklərində ifa edilən "Cəngi"ni professional səhnəyə çıxaran ilk xoreoqraf Azərbaycanın xalq artisti Əlibaba Abdullayev olub.

Azərbaycan milli rəqsinin janr palitrasının bəzəyi rəqsin ən qədim növü "Yallı"dır. Xalq rəqslərimizin araşdırıcısı, sənətşünas alim Kamal Həsənov "yallı" sözünün mənasını açıqlayaraq yazır ki; "Yal – cərgədir, zəncir xəttidir. "Yallı"nı oynayanlar bir və ya iki cərgədə, bəzən də bir neçə cərgədə dururlar".[3,s.56] Bu rəqsin yaranması bəşəriyyətin ibtidai dövrünə gedib çıxır.O zaman tonqal ətrafında insanlar əl-ələ tutub, dövrə vurub öz hisslərini ritmik rəqs hərəkətləri ilə ifadə edirdilər. "Qobustan", "Gəmiqaya" qayaüstü rəsmlərində "Yallı" rəqsinin əlamətlərini görmək olar. Yeri gəlmişkən onu da deyək ki, Qobustan qayaüstü rəsmlər Azərbaycanımızın çox qədim tarixi və incəsənəti haqqında xəbər verərək və dünya alimlərinin böyük marağına səbəb olmuşdur.

Zurnaçılar dəstəsi ilə müşaiyət olan "Yallı" rəqsi ayrılıqda kişilər, yaxud qadınlar tərəfindən və birgə şəkildə ifa olunur və təkcə hərəkətlə, musiqi ilə, ritmlə fərqlənən rəqs deyil. Eyni zamanda onun tərbiyələndirici funksiyası da var. Bu rəqs hərəkətlər, mimika vasitəsilə birlik, dostluq qarşılıqlı yardım hisslərini əks edir və qüvvə,hünər nümayiş etdirir. "Yallı"nın öz qayda-qanunu var. O,bir dairədə ifa olunur, iştirakçılar ya əl-ələ tutur, ya barmaqlarını birləşdirir, ya da əllərini bir-birinin çiyninə qoyur. Rəqs dəstəsinin başında yallıbaşı durur. O, nümunə olaraq hərəkətləri göstərir və iştitakçılar çalışır ki, onun hərəkətlərini təkrar etsinlər.Adətən yallıbaşının əlində yaylıq da olur. Dəstənin lap axırında dayanan ayaqçı rəqsi öxünəməxsus halda bağlayır. "Yallı"təntənəli addımlarla başlayır, tempi getdikcə artır, texniki cəhətdən mürəkkəb sıçrayışlarla və yüksək sürətlə başa çatır.

"Yallı"nın bir çox növü mövcuddur: "Çolağı", "Üçaddım", "Qaz-qazı", "Köçəri", "İkiayaq", "Qaleyi", "Çöp-çöpü" və sair. Bundan əlavə hər bölgənin də özünəməxsus "Yallı" nümunəsi var: Naxçıvan yallısı,"Şərur yallısı, Gədəbəy yallısı, Şəki yallısı və s.

"Yallı" rəqsinin el arasında yüksək nüfuzunun bariz nümunəsi kimi 2020-ci ildə Naxçıvanda keçirilmiş yallılarla həsr olan konfransı göstərmək olar

Əyər türk dünyasının əzəmətli "Dədə Qorqud" dastanında oğuz ellərinin məişəti, yaşam tərzi, dünyabaxışı sözlə ifa edilmişdirsə, yallılarda isə ritmik hərəkətlərlə, "rəqs dili" ilə ifadə edilir: "...Söz demədən o, xalqımıza məxsus bütün xüsusiyyətləri, onun kimliyini, tarixini, mədəniyyətini bütün millətlərə aşılaya bilir" [4,https://modern.az/edebiyyat/240330/cengi-turkun-das-yaddasi].

NƏTİCƏ

Beləkiklıə, Azərbaycanın nəsildən-nəslə ötürülən cazibədar lirik rəqslər də, əzəmətli döyüşkən rəqslərdə xalqın ruhunu, mənəvi dəyərlərini əks etdirir, tərbiyəvi funksiya daşıyır. Bu rəqslər ülvi məhəbbət, cəsurluq , vətənpərvərlik, həmrəylik rəmzinə çevrilir, zaman – zaman inkişaf edir və yeni çalarlarla zənginləşir.

ƏDƏBİYYAT

2. Abbasqulu Nəcəfzadə “Cəngi” - Türkün daş yaddaşı.//modern.az, 20 May 2020 https://modern.az/edebiyyat/240330/cengi-turkun-das-yaddasi/

3. Əhsən.Rəhmanlı, İlqar Əliyev.Azərbaycan rəqslərinin səhnə təcəxssümü/.Konservatoriya, elmi jurnal 2017, № 4 https://conservatory.edu.az/

4. Kamal Həsənov. "Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri" Bakı: İşıq, 1983.. s.56

5. https://anl.az/down/meqale/azerbaycan/2013/yanvar/291970.htm

İLBASANLI DERVİŞ OSMAN SİNEÇAK'IN GÜLŞEN-İ İRFAN ESERİNİN BAKÜ YAZMA NÜSHASI

THE BAKU MANUSCRIPT OF GULŞEN-I IRFAN BY DERVISH OSMAN SINECHAK OF ILBASAN

Şehla HALİLLİ*

ABSTRACT

Dervish Osman Sinechak, a seventeenth-century Mevlevi poet, was born in Ilbasan, though his exact year of birth remains unknown. Having fully withdrawn from worldly life, he spent his days in seclusion at the Galata Mevlevihane, where he was also laid to rest after his death. Five works by Dervish Osman Sinechak are known: Gulshen-i Irfan, Deh Mesire, Gulshen-i Ubbad, Enîsü'l-ʿÂşıkîn, and Zubde-i Mekālât-ı Shems. Among these, a manuscript copy of Gulshen-i Irfan is preserved at the Institute of Manuscripts named after Muhammed Fuzuli of the Azerbaijan National Academy of Sciences.

Key Words: Ilbasan, Mevlevi, Dervish, manuscript copy

GİRİŞ

Balkan Yarımadası, tarih boyunca farklı medeniyetlerin, kültürlerin ve devletlerin etkileşim sahası olmuş; stratejik konumu nedeniyle hem siyasî hem de kültürel gelişmelerin merkezinde yer almıştır. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu dönemi, bölgenin Türk kültürü ve diliyle yoğun bir etkileşim sürecine sahne olmuştur.

Avrupa'nın güneydoğusunda yer alan Balkan Yarımadası; doğuda Ege Denizi, batıda Adriyatik Denizi, güneyde Akdeniz, ayrıca Marmara ve Karadeniz ile çevrilidir. Yarımadanın kuzey sınırlarını ise Tuna ve Drava nehirleri belirlemektedir. Günümüzde bu coğrafyada Yunanistan, Bulgaristan, Kuzey Makedonya, Hırvatistan, Romanya, Bosna-Hersek, Sırbistan ve Arnavutluk gibi devletler bulunmaktadır. Türklerin Balkan Yarımadası'na göç ve yerleşmeleri V. yüzyıldan itibaren başlamış olmakla birlikte, bölgeyle esas siyasî, askerî ve kültürel ilişkiler Osmanlı İmparatorluğu döneminde şekillenmiştir. Kısa süre içerisinde Balkan Yarımadası, imparatorluğun stratejik açıdan en önemli bölgelerinden biri hâline gelmiştir.

Osmanlı hâkimiyetinin etkisiyle bölgede bilim, kültür ve sanat alanlarında dikkate değer bir gelişme kaydedilmiş, ayrıca yerel halkların söz varlığına çok sayıda Türkçe kökenli kelime dâhil olmuştur. Osmanlı kültürünün izleriyle şekillenen şehir merkezlerinde mektep, medrese ve tekkeler kurulmuş, aynı zamanda bilim, kültür ve sanatın ilk temsilcileri ortaya çıkmıştır.

Ayrıca, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde şekillenmiş bazı dinî tarikatlar da Balkan Yarımadası'nda yayılmış ve burada gelişerek çok sayıda temsilci yetiştirmiştir. Bu tarikatlardan biri, Derviş Osman Sineçak'ın mensubu olduğu Mevlevilik tarikatıdır. Mevlevilik tarikatı XIII. yüzyılda Konya'da ortaya çıkmıştır. Mevlevilik; Mevlânâ'nın düşüncelerini ve yaşam biçimini benimseyen, tarikata bağlanmış ve Mevlânâ'ya mensup kişilerin bir araya geldiği tarikatın adıdır (Açık, 2002: 11). Tarikatın kurucusu, Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled olmuştur. XIII. yüzyıldan XV. yüzyıla kadar geçen süreçte kuruluş ve yayılma döneminden geçen Mevlevilik, XVI. yüzyılda artık geniş coğrafyalarda tanınan bir tarikat hâline gelmiştir. XVII yüzyıl sonrası İstanbul Mevevihanelerinde şehrin zengin kültür dokusuyla bütünleşmiş, kendi gelenekleri ve gündelik hayatın toplumsal oluşumlarıyla şekillenmiş bir tasavvuf anlayışını temsil eden, şeyh aileleri yetişmeye başlamıştır. Bu şeyh aileleri, İstanbula özgü Mevlevi kültürünü kuşaktan kuşağa aktararak geliştirmiş, özellikle musiki sahasında kesintisiz bir zenginleşme meydana getirmişlerdir (Işın, 2007: 26-28). Bu yüzyılda muhtelif şehirlerde vezirler, beyler tarafından Mevlevihanelerin yaptırılması, Mevlevilik tarikatının Osmanlı Devletinde ne kadar benimsendiğinin ve devlet adamlarının da buna ayak uydurduklarının bir delilidir (Gölpınarlı, 1983: 247-248).

* PhD., Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Muhammed Fuzuli Adına El Yazmalar Enstitüsü

Mevlevilik tarikatının yayılmasına gelince, Osmanlı topraklarında yayıldıktan sonra çevrelerden de destek görmüş ve bu destekten genişleme imkanı elde etmiştir. Mevlevi şeyhlerinin siyasi-dini bütün hareketlerden daima uzak durarak ictimai nizamın mühafazasına samimiyetle çalışmaları sonucunda, Mevlanadan sonra, teşkilatlı bir müessese olarak; Anadolu, Mısır, Suriye, Irak, Azerbaycan ve Macaristan içlerine kadar yayılmış pek çok yerde Mevlevi dergahları kurulmuştur (Banarlı, 1987: 291-292).

Mevlevilik tarikatının XVII yüzyıl temsilcilerinden biri Derviş Osman Sineçaktır.

Derviş Osman Sineçak'ın Hayatı

Derviş Osman Sineçak'ın hayatı hakkında kaynaklarda oldukça sınırlı bilgi bulunmaktadır. Mevcut bilgiler ise çoğunlukla birbirinin tekrarı mahiyetindedir. Şair hakkında esasen en kapsamlı malumat, Esrar Dede'nin Tezkire-i Şuara-yı Mevleviyye adlı eserinde yer almaktadır (Genç, 2018:126). Ayrıca, Mehmed Süreyya'nın Sicill-i Osmanî adlı eserinin ikinci cildinde de şair hakkında kısa fakat önemli bazı bilgilere yer verilmiştir (Süreyya, 418). Bilgilerin sınırlı oluşu nedeniyle Derviş Osman Sineçak'ın doğum yılı kesin olarak tespit edilememektedir. Esrar Dede'nin tezkiresinde belirtildiğine göre, şair Rumeli'de bulunan İlbasan köyünde dünyaya gelmiştir. Daima göğsü açık dolaşması sebebiyle "Sineçak" lakabıyla anılmıştır.

Kaynaklarda, Derviş Osman Sineçak'ın babasının zeamet sahibi olduğu ve vefatının ardından bütün mirasını oğluna bıraktığı ifade edilmektedir. Ancak Sineçak, bu mirası kabul etmeyerek Mevlevîlik yolunu tercih etmiştir. Onun dünyevî serveti reddedip tarikat hayatını seçmesi, şahsiyetinin en dikkat çekici yönlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca bazı kaynaklarda, Derviş Osman Sineçak'ın Osmanlı Devleti sadrazamlarından Kara Mustafa Paşa'nın kardeşi olduğu da belirtilmektedir. Bu bilgi, şairin köklü ve nüfuzlu bir aileye mensup olduğunu ortaya koymaktadır.

Abdülkerim Dede'nin şöhretini duyan Derviş Osman birçok kez bu şeyhi ziyarete gitmiştir. Onun sohbetlerinden çok fazla etkilenmiş ve sonunda da hizmetine girmiştir. Abdülkerim Dede'nin ölümüyle Derviş Osman, kardeşi Sadrazam Kara Mustafa Paşa ile birlikte bir süre Gelibolu Mevlevihanesi'nde Ağazâde Mehmed Dede'nin sohbetlerinde bulunmuştur. Kardeşi Kara Mustafa Paşa, Mehmed Dede'nin maddî ve manevi koruyucusu olmuştur. Derviş Osman XVII. Yüzyıl Osmanlı tefekkür hayatının değerli ve önemli şahsiyetlerinden biri olan ve Mesnevî-i Ma'nevî şârihi Şeyh Rusûhü'd-dîn İsmail b. Ahmed el-Ankaravî'nin (ö.1041/1631) sohbetlerine iştirak etmiştir (Durmaz, 2016: 21).

Derviş Osman Sineçak, ömrünün son dönemlerini İstanbul'daki Galata Mevlevîhanesi'nde inziva hâlinde geçirerek dünya ile olan bağlarını büyük ölçüde koparmıştır. Kardeşi kendisini ziyaret etmek istediğinde dahi görüşmeyi reddetmiş, tasavvufî hayata bütünüyle yönelmiştir. Rivayetlere göre, yaklaşık yüz yaşına kadar yaşamış və uzun bir ömrün ardından 1055/1645 yılında vəfat etmiştir. Esrar Dede'nin Tezkire-i Şuara-yı Mevleviyye adlı eserinde, şairin Galata Mevlevîhanesi'nin Hamuşan Mezarlığı'na defnedildiği qeyd edilmektedir.

Derviş Osman Sineçak'a ait olduğu bilinen beş eser mevcuttur: Gülşen-i İrfan, Deh Mesire, Gülşen-i Ubbad, Enisü'l-Aşıkîn ve Zübde-i Mekâlât-ı Şems. Bu eserler, onun hem Mevlevî düşüncesine bağlılığını hem də dönemin ilmî və edebî mühitinə yaptığı katkıları əks etdirmektedir.

Gülşen-i İrfan Eseri

Derviş Osman Sineçak'a ait Gülşen-i İrfan adlı eser, Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Muhammed Fuzûlî adına Elyazmaları Enstitüsü'nde B-1295 numaralı kayıtla muhafaza edilmektedir. Eser, 2016 yılında Sona Hayal tarafından Arap alfabesinden Latin alfabesine aktarılmış, çalışmanın giriş kısmında da metinle ilgili bazı bilgilere yer verilmiştir.

Nüsha, kahverengi ciltle kaplanmış olup metin siyah mürekkeple yazılmıştır. Boyutları 21x15 cm olan yazma, toplamda 58 sayfadan oluşmaktadır. Eserde Gülşen-i İrfan metnini takip eden başka bir yazı da bulunmaktadır. Ancak, eserin son sayfası eksiktir.

Sona Hayal, eser hakkında şu değerlendirmeyi yapmaktadır: "Eserde Allah-u

Teâlâ'ya hamd ve sena edilir, yarattığı nimetler övülür. Eserde insanın yaratılışı, zahiri ve batını sıfatları hakkında felsefi deyimlere sıkça yer verilir. Özellikle Hz. Peygamber'in (s), bir yerde ise Hz. Ali'nin övgüsüne rastlamaktayız. Eser edebî açıdan zayıf olsa da, felsefi ve irfanî bakış açısından güçlüdür" (Hayal, 2016: 3).

SONUÇ

Derviş Osman Sineçak, tarih sahnesinde gölgede kalmış olmakla birlikte Mevlevî tasavvufunun ruhunu yansıtan önemli bir şahsiyettir. Hayatı hakkında aktarılan bilgilerin sınırlı olmasına rağmen, dünyevî bağları reddedip inzivaya çekilmesi ve Mevlevîlik yoluna tam anlamıyla bağlılığı onun manevî kararlılığını göstermektedir. Kardeşinin yüksek devlet görevlerinde bulunmasına rağmen bu yolu seçmiş olması, onun tercihinin anlamını daha da derinleştirmektedir.

Sineçak'ın dikkat çeken yönlerinden biri, kaleme aldığı beş eserle irfanî düşünceye yaptığı katkıdır. Özellikle Gülşen-i İrfan adlı eseri, içerdiği felsefî ve tasavvufî boyut ile dönemin düşünce dünyasına ışık tutmaktadır.

Sonuç olarak, Derviş Osman Sineçak hem yaşantısıyla hem de eserleriyle Mevlevî düşünce sistemine hizmet etmiş, XVII. yüzyıl Osmanlı tasavvuf atmosferine özgün katkılar sunmuştur. Onun gibi sûfî şahsiyetlerin daha kapsamlı biçimde araştırılması, Osmanlı'daki tarikat kültürü ve irfan geleneğinin daha iyi anlaşılmasına önemli ölçüde katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Açık, N. (2002). Divan edebiyatında Mevlevilik etkisi ve Mevlevi şairler. Ankara.
Banarlı, N. S. (1971). Resimli Türk edebiyatı tarihi: Destanlar devrinden zamanımıza kadar (Cilt 2). Milli Eğitim Basımevi.
Dede, E. (2018). Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye (İ. Genç, Haz.). Ankara.
Durmaz, İ. T. (2016). Derviş Osman'ın Enîsü'l-âşıkîn adlı eseri [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. İstanbul.
Gölpınarlı, A. (1953). Mevlânâ'dan sonra Mevlevîlik. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
Hayal, S. (2016). Derviş Osman Sineçak: Gülşen-i İrfan. Bakü.
Işın, E. (2007). Saltanatın dervişleri, dervişlerin saltanatı: İstanbul'da Mevlevîlik. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
Öner, H. (2014). Derviş Osman'ın Gülşen-i İrfan adlı mesnevisi (Metin-inceleme) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. İstanbul.
Özdingiş, V. (2010). Esrar Dede tezkiresinde Balkanlarda dünyaya gelen Mevlevî şairler ve şiirleri. In Uluslararası Balkanlarda Türk Varlığı Sempozyumu II (Cilt 2). Manisa.
Sineçak, D. O. (t.y.). Gülşen-i İrfan (Yazma eser No. B-1295). Bakü: Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi, Elyazmaları Enstitüsü.
Süreyya, M. (t.y.). Sicill-i Osmanî (Cilt 2, N. Akbayar, Haz.).

CHIRAGGALA: HISTORICAL, ARCHAEOLOGICAL RESEARCH and RESTORATION-CONSERVATION ANALYSES

Gunel PİRGULİYEVA*

ÖZET

Çırakgala, Azerbaycan'ın kuzeyinde, Şabran bölgesinde yer alan, Orta Çağ savunma mimarisinin en ilginç örneklerinden biridir. Kalenin stratejik açıdan elverişli konumu, bölgedeki askeri-politik olaylarda önemli bir rol oynamasını sağlamıştır. Makalede, kale hakkında tarihi bilgiler, arkeolojik araştırma sonuçları ve yürütülen restorasyon ve koruma çalışmalarının analizi sunulmaktadır. Çalışmada yürütülen arkeolojik kazı ve araştırmalara dayanarak, kalenin inşa tarihi, kullanım aşamaları ve mimari teknolojiler hakkında yeni bilimsel sonuçlar sunulmaktadır. Ayrıca, kalede yürütülen restorasyon ve koruma çalışmalarının ilerleyişi, uygulanan yöntemler ve elde edilen sonuçlar karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Mevcut sorunlar ve bunların giderilmesine yönelik olası yaklaşımlar da değerlendirilmektedir. Çırakgala'nın Azerbaycan mimarlık tarihindeki yeri, yalnızca askeri-stratejik açıdan değil, aynı zamanda mimari mirasın korunması bağlamında da büyük önem taşımaktadır. Kalenin özgün mimari tarzının korunması, modern dönemde turizm potansiyelinin artırılması ve gelecek nesillere aktarılması gerekliliği özellikle vurgulanmaktadır. Makale aynı zamanda Çırağan'ın Kafkasya bölgesinin savunma mimarisi tarihiyle karşılaştırmalı analizine de katkıda bulunmaktadır.

INTRODUCTION

The role of Chiraggala in the history of Azerbaijani defensive architecture and the importance of its preservation are emphasized. The ancient fortresses of Azerbaijan are significant from architectural, military-strategic and cultural points of view. Chiraggala is one of the unique medieval defensive structures located in the Shabran region of Azerbaijan.

Medieval castles in Azerbaijan are of particular interest from an architectural and military strategic point of view. Chiraggala, located at the southern foot of the Greater Caucasus Mountains, at an altitude of 1232 meters above sea level, is one of these monuments. The castle has always been a center of various activities related to socio-economic life, in addition to military purposes, and research conducted around the castle shows that ancient settlements existed in this area and that the population, in addition to being protected, also continued their daily activities here.

Some sources attribute the construction of Chiraggala to the III-IV centuries, while others attribute it to the V-VI centuries, the Sassanid period. The fortress was mainly improved during the Shirvanshahs' reign - especially in the X-XII centuries - and was used for defensive purposes. As mentioned, Chiraggala was used not only during the Sassanid period, but also in later periods, including the Shirvanshahs, Safavids, and khanates, for border protection.

One of the important sources that attracts attention when studying the history of Azerbaijan is the works of the late scholar Sara khanum Ashurbeyli. Her book “The State of the Shirvanshahs” shows that during the Sasanian period, the Derbent pass was considered one of the most important strategic points in the Caucasus. In the 5th–6th centuries, defensive walls and fortresses were built in these territories to prevent attacks by Turkic nomadic tribes. In the later period, especially at the beginning of the 7th century, these fortifications were used to protect against the campaigns of the Khazar Khaganate (1, p.278).

The author also touches on the political events that took place during the Caliphate. Thus, the Abbasid Caliph al-Mansur (754–775) appointed Yazid ibn Usayd as-Sulami to the position of ruler of Azerbaijan, Aran and Shirvan. On the advice of the Caliph, Yazid married the daughter of the Khazar khagan, which can be considered an important event confirming the political power of the Khazar state against the background of the weakening of the caliphate at that time.

* Chiraggala-Shabran” State Historical-Cultural Heritage, M.A.Rasulzade street 39. Shabran. Azerbaycan

However, tragic events occurred shortly after: the khagan's daughter died in Barda, and two children born to her also died. The Khazar khagan, who perceived this situation as the deliberate poisoning of his daughter, began a march against the Arab viceroy from Derbent with an army of 200,000. Yazid, however, tried to resist with an army of about 60,000 and retreated to Shirvan, crossing the Kura River. However, defeated in the ensuing battle, he took refuge in the fortress of Khyrs (sometimes called Chirag Castle or Khurs Castle) (2, 3, p.54).es interesting possibilities regarding the etymology of the toponym Chiraggala. The word “Khurs/Khirs” has several meanings in ancient Turkic languages. According to the generally accepted opinion, this word means light, radiance, brilliance and is associated with the sun, flame, and energy emanating from fire. On the other hand, Khurs is also known as the name of the Sun God in ancient Turkic mythology (4–5). Thus, the etymology of the word “Chirag” may also be related to this semantic layer; that is, it expresses the concept of “a fortress that sheds light, gives light.”

According to historical sources, Chiraggala was of particular importance in the defense of the northern borders of Azerbaijan. The fortress was built during the Sasanian Empire (3rd–7th centuries) and was mainly intended to defend against Khazar attacks (7). The monument was part of the “Gilgilchay defensive wall” system. This defensive complex stretched from the Caspian Sea to the mountainous areas, forming a series of strategic fortifications that protected the northern borders of the empire.

The location of Chiragkala was not accidental. It was built to control both the Derbent pass and the strategic trade and military route known as the ancient "Northern Road" (Caucasian Road). In this regard, the fortress served not only as a defense, but also as a control and observation post.

Thus, both the etymological connection of the name "Chirag" with the concepts of "light, sun, flame" and the historical function of the fortress as the "light-bearing guardian of the northern borders" create complementary layers of meaning.

The etymological meaning of the word "chirag" should be noted in the reference to the word "Khurs" in the work of S. Ashurbeyli, which we cited above. "Khirs" or "Khurs" had several meanings in the ancient Turkic language. However, according to generally accepted assumptions, this word is translated as "light", "light", "shine", "sun" or "light", "flame", "fire", or "originating from fire". In addition, it is known that the word "Khurs" was the name of the Sun God in ancient Turkic mythology (4-5).

According to the main provisions of Azerbaijani historiography about this monument - Chiraggala was one of the defensive fortresses that played an important role in protecting the northern borders of Azerbaijan. It was built during the Sasanian Empire (3rd–7th centuries), especially for the purpose of defense against Khazar attacks (7). The fortress also belongs to the chain of fortresses included in the “Gilgilchay defensive wall” system. This defensive line extended from the Caspian Sea to the mountainous areas and protected the northern borders of the empire during the Sasanian period. The fortress was an important control point of the Derbent pass and the ancient “Northern Road” (Caucasus Road).

Archaeological research began in Chiraggala for the first time in the mid-20th century. Chiraggala was built in accordance with the mountainous terrain and was built with local stone materials. The castle was built mainly with local stone and lime mortar. Ceramic fragments belonging to the Sasanian and later periods were found on the castle walls.

As a result of archaeological excavations, the lowest cultural layers date back to the late antiquity-early Middle Ages. Inhabitation in the area where the fortress is located continued for various purposes until the end of the 18th century. The fortress consists of 17 towers and the width of its walls reaches 2 meters in some places and 8–10 meters in height. Control towers, passageways, remains of reservoirs and guard posts can be observed inside the fortress (6, p.190). The fortress functioned as a systematic signal and observation point. This signal system was intended to warn and transmit to other fortresses by lighting a fire or hearth. This connected it with nearby fortresses such as Babadara,

Gulustan and Gilgilchay. Informal archaeological observations conducted in recent times have revealed traces of villages and caravan routes that lived around the fortress.

Recent informal archaeological observations have revealed traces of villages and caravan routes around the fortress. Ceramic fragments, iron tools, and simple household items found near the fortress also prove intensive residential and economic activity here in different historical periods.

There are various approaches to the origin of the toponym “Chiragkala” in Azerbaijani historiography. The well-known linguist F. Ağasıoğlu, in his multi-volume work “Pre-Islamic History of the Azerbaijani Turks”, notes that the ethnonym Chirag/Shirak belongs to one of the ancient Turkic tribes. He emphasizes that the Khazar Empire was formed after the fall of the Goyturk state in 630, and that the Shirak/Chirag tribe, along with many Turkic tribes around this empire - Sagas, Qamar, Huns, Avars, Oghuz, Tiras, Bulgars, Barsils and others, also occupied an important place (7, p.416).

The scientist also analyzed this ethnonym from a linguistic point of view, connecting it with the ethnonym "Turkish sir budun", "sir yabgu" used in ancient Turkic writings, as well as the Kara-Sirak ethnonym in the Uzbek language. In his opinion, the tribal name "siraq/sir-oq" appeared in Central Asia, then in the Kuban Plain, and later in the South Caucasus. Strabo also writes that the Siraks living along the Kuban River had great military power. Presumably, these tribes migrated to the South Caucasus in the 2nd-3rd centuries, and the regions they settled were later called "Shirak eli", "Shirak plain" and "Shirvan plain". Some of these name forms remained in the vernacular as "Shorayel", and in Armenian sources as "Shirak" and "Shirakovan" (7, pp. 450-45_The second explanation of the toponym is related to the lexical-semantic basis. In the scientific literature, the expression “Chirag Qala” is considered as a word consisting of two parts:

• Chirag – in the ancient Turkic and Persian languages means “light, lamp, fire-flame”;

• Qala – in Turkish means “defensive structure”.

From this point of view, Chirag Qala means “light-signaling fort” and is consistent with its historical function (3, p.56).

Both explanations of the etymology — both the name of the tribe (chirag/shirak) and the concept of “light, fire” — resonate with the location of the fortress. Since Chiraggala was built in a high mountainous area, close to the Caspian Sea, the light or signal emanating from it could be seen from a great distance. At the same time, the name of the fortress may also be associated with the Chirag/shirak tribes living nearby. The form “Khurs/Khirs” used by the Arabs in the sources also means “light, light” in the ancient Turkic language, which further strengthens the connection of this toponym with the local Turkic ethnos.

The Sasanians used local craftsmen and local architectural styles in the construction of these buildings. Because at that time, Caucasian Albania already had established architectural traditions. Thus, the local construction school was synthesized with the military-political goals of the foreign empire, resulting in a magnificent defensive structure like Chiraggala.

On the other hand, sources show that there were close relations between the Albanian people and the Turkic tribes living in the north. These relations were realized through crossings such as Daryal, Akhty, Derbent and crossed administrative borders. Nomadic tribes settled in Dagestan in the summer and Mughan in the winter, so the border zones were always the center of mutual communication (7, p.414). The border fortresses built by the Sasanians also served the purpose of restricting and controlling these relations.

Chiraggala is a monument that both etymologically preserves the traces of ancient Turkic ethnos and, from an architectural-historical point of view, is an important example of the Sasanian defense strategy.

Another important historical issue is that this magnificent project of a military strategic nature implemented by the Sasanians was implemented in the time and space of the Caucasian-Azerbaijani Albania. During the centuries of the existence of this state, the construction and architectural styles of local masters were fully formed from today's views.

The foreign Sasanians undoubtedly used local masters and building materials in the construction of the entire defense line, including Chirag-gala, located in a complex mountainous terrain.

Of course, one of the main goals of the Sasanians was to further strengthen their occupation by severing ties between the local Turkic tribes and the same-rooted tribes and states of present-day Russia and Central Asia, starting from the north of the Caucasus. At that time, their main enemy was the newly formed Khazar Khaganate. “The Khazars, who were part of the Western Hunnic Empire after the death of Attila (454), pursued an independent policy. Thus, in 457, they destroyed the Sasanian garrisons, plundered Iran, and returned to Albania. During that period, they fortified themselves in the Kur-Araz regions and raided Iberia and Armenia. The Khazars were part of the Avar state for a while, and the Sasanian king Gubad (488-531), who took advantage of this opportunity, built many fortifications against the Khazars with the financial assistance of Byzantium. According to some sources, such fortifications were built in Derbent” (7, p. 415

There are also folktales, fairy tales, and epics about Chiraggala among the population. For example, the expression "When the lamp is lit, the enemy flees" symbolizes the protective and signaling function of this fortress in the people's memory. Until recently, special ceremonies and hearth-lighting rituals were sometimes performed in connection with this fortress during some holidays and ceremonies.

During the conservation works, it was planned to strengthen the fortress walls, restore dangerous cliffs, observation towers, and build safety routes for tourists. The works were carried out without interfering with the form and material of the historical structure of the fortress.

Chiraggala is a rare example of the architectural and military-strategic heritage of Azerbaijan. Its protection should be carried out not only through conservation, but also through public awareness and scientific research.

Various legends and beliefs have been formed about this fortress among the local population living around Chiraggala. According to some legends, the fortress kept secret passages and treasures. According to other versions, it is believed that protective spirits live here (4, pp. 30-38).

Currently, Chiraggala is registered as a historical monument and is protected by the Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan. Despite its inclusion in tourist routes, infrastructure opportunities are limited, which creates problems in terms of introducing the monument to the general public

CONCLUSION

Chiraggala is not only an architectural monument, but also an important carrier of Azerbaijani history, ethnography and language. Its multifaceted analysis is a valuable source for studying the ancient statehood traditions, defense systems and folk memory of Azerbaijan.

LITERATURE

1. Ashurbeyli S. The State of the Shirvanshahs. Baku, “Abilov, Zeynalov and His Sons”, 2006, 278 p.
2. Geybullayev G. The Turkic Tribes That Founded Albania.
https://gadtb.com/albanianin-%C9%99sasini-qoyan-turk-tayfalari/
3. Guliyev T. “Archaeological Research of the Northern Border Fortresses”, “Azerbaijan Archaeology”, Baku, 2015, No. 2, pp. 45–60.
4. Rzayev N. Chirag Qala in the folk memory of the North-West region, «Ethnography Journal». Baku, 2009, No. 1, pp. 30–38.
5. Aliyev A. Encyclopedic dictionary of Azerbaijani toponyms. Volume II, Baku, «Elm», 2002, 382 p.
6. Aliyev A. Caucasian Albania and Sasanian defense systems. Baku, «Elm», 2010, 190 p.
7. Ağasıoğlu F. Pre-Islamic history of Azerbaijani Turks. Ancient states established in Azerbaijan. III bitik. Baku, «Ağrıdag», 2014, 512 p.
8. Aliyev. F. Azerbaijani fortresses and defense structures. Baku: Elm, 2002
9. Mammadov, Sh. Archaeological researches of the Shabran region, Azerbaijan History Museum Publishing House, 2010.
10. UNESCO Cultural Heritage Conservation. 1972

.

MUSEUMS OPERATING IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS AZERBAIJAN AND THEIR INTERACTION WITH EDUCATION

AZERBAYCAN YÜKSEKÖĞRETİM KURUMLARINDA FAALİYET GÖSTEREN MÜZELER VE ONLARIN EĞİTİMLE KARŞILIKLI İLİŞKİSİ

Könül QULİYEVA*

ABSTRACT

Museums operating within Azerbaijani universities serve as significant educational and cultural platforms that enrich the academic environment and bridge the gap between theoretical knowledge and practical experience. These university-based museums differ from public or national museums in that they are directly integrated into the educational process and academic life of the institutions. Often affiliated with faculties such as history, archaeology, ethnography, or the arts, these museums provide students and researchers with immediate access to artifacts, exhibitions, and curated collections relevant to their fields of study.

In Azerbaijan, many universities have established internal museums to showcase national heritage, prominent scholars' contributions, scientific achievements, and regional culture. For example, museums dedicated to the history of the university, famous academics, or traditional crafts play a key role in fostering a deeper understanding of identity and academic legacy. These institutions are not only centers for preservation but also act as active tools in the learning process, where students engage in guided tours, research, and even museum management practices as part of their curriculum.

Moreover, university museums in Azerbaijan contribute to interdisciplinary education by involving students from various fields such as education, museology, design, and communication. Through workshops, exhibitions, and collaborative projects, they stimulate creativity, critical thinking, and civic responsibility.

In conclusion, the integration of museums within Azerbaijani higher education institutions enhances the quality of education by offering a dynamic, tangible, and interactive complement to classroom learning. They represent a vital educational asset that strengthens both academic knowledge and cultural consciousness among students.

GİRİŞ

Azerbaycan'ın zengin tarihi ve kültürel mirası, halkımızın bin yıllar boyunca yarattığı manevi değerlerin korunması ve gelecek nesillere aktarılmasıyla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Bu mirasın önemli taşıyıcılarından biri de müzelerdir. Müzeler yalnızca maddi-kültürel örneklerin saklandığı merkezler değil, aynı zamanda eğitim, araştırma ve aydınlatma işlevlerini yerine getiren önemli kurumlardır.

Modern dönemde yükseköğretim kurumları bünyesinde faaliyet gösteren müzeler özel bir önem taşımaktadır. Bunlar bir yandan üniversitelerin tarihini, bilimsel başarılarını ve tanınmış bilim insanlarının mirasını yaşatırken, diğer yandan öğrencilerin eğitim sürecine pratik destek sağlamaktadır. Bu tür müzeler, öğrencilerin teorik bilgilerini pratik deneyimle birleştirmesine olanak tanır, bilimsel araştırma becerilerini geliştirir ve milli-manevi değerlere bağlılıklarını güçlendirir.

Azerbaycan üniversitelerinde oluşturulan müzeler, ülkemizin milli-kültürel zenginliklerinin korunmasının yanı sıra, genç neslin entelektüel gelişiminde de önemli bir rol oynar. Bu müzeler aracılığıyla öğrenciler yalnızca akademik bilgilerle yetinmez, aynı zamanda halkımızın tarihini, kültürünü ve geleneklerini derinlemesine öğrenirler.

Araştırma konusunun güncelliği de tam buradan kaynaklanmaktadır. Çünkü üniversite müzelerinin faaliyetlerinin incelenmesi, bunların eğitim ve kültür sistemindeki yerinin ve perspektiflerinin belirlenmesi, Azerbaycan için önemli bilimsel ve pratik bir önem taşımaktadır.

* Deputy Director For Training and Education, Azerbaijan

KONUNUN GÜNCELLİĞİ

Müzeler tarih boyunca yalnızca sergi eşyalarının saklandığı mekanlar olarak değil, aynı zamanda milli kimliğin oluşumunda, kültürün korunmasında ve eğitimin gelişiminde önemli bir rol oynayan sosyo-kültürel kurumlar olarak tanınmıştır. Küreselleşme koşullarında halkların milli-manevi mirasının korunması meselesi daha da güncel hale gelmiştir. Bu bağlamda Azerbaycan da zengin kültürel mirasını, tarihi geleneklerini ve bilimsel başarılarını gelecek nesillere aktarmak için müzecilik alanına özel bir önem vermektedir.

Azerbaycan müzecilik gelenekleri derin tarihi köklere sahiptir. Ancak son yıllarda yükseköğretim kurumları bünyesinde faaliyet gösteren üniversite müzeleri özel bir önem kazanmaya başlamıştır. Bu tür müzeler, milli mirasın yalnızca sergilenmesiyle yetinmeyip, aynı zamanda eğitim sürecine doğrudan entegre olarak öğrencilerin teorik bilgilerini pratik deneyimle ilişkilendirmektedir.

Üniversite müzelerinin güncelliğini artıran diğer bir faktör, genç neslin milli kimlik bilincinin oluşumuna etkisidir. Azerbaycan gençlerinin tarihe, kültüre ve bilimsel mirasa ilgisinin güçlendirilmesi, vatandaşlık sorumluluğu ve yaratıcı düşünce yapısının gelişimi, bu müzelerin faaliyetlerinden doğrudan bağımlıdır. Bunun yanı sıra, modern dönemde müzelerin dijitalleştirilmesi, interaktif sergiler ve yeni pedagojik yaklaşımlar, yüksek okullardaki müzelerin rolünü daha da genişletmektedir.

Böylece, üniversite müzelerinin Azerbaycan kültürel mirasının korunmasında ve eğitim sürecinde kullanımı konusu, hem teorik hem de pratik açıdan yüksek bir güncellik taşımaktadır. Bu alanın araştırılması, ülkemizin hem eğitim hem de kültür politikası açısından önemli bir önem arz etmektedir.

MÜZELERİN EĞİTİM ve KÜLTÜR SİSTEMİNDEKİ ROLÜ

Müzeler, toplumun kültürel gelişiminde önemli işlevleri yerine getiren bilimsel-kültürel kurumlardır. Onların temel görevi yalnızca tarihi ve kültürel sergilerin korunması değil, aynı zamanda bu mirasın geniş kamuoyuna ulaştırılması, aydınlatma faaliyetlerinin yürütülmesi ve eğitim sürecine destek sağlanmasıdır.

Eğitim açısından müzeler, öğrencilerin teorik bilgilerinin pekiştirilmesi, araştırma becerilerinin geliştirilmesi ve yaratıcılık potansiyelinin ortaya çıkarılması için geniş imkanlar sunar. Müzelerde düzenlenen sergiler, seminerler, ustalık sınıfları ve interaktif projeler, gençlerin dünya görüşünü zenginleştirir ve onları aktif öğrenmeye teşvik eder.

Kültür sisteminde ise müzeler, milli-manevi mirasın korunması, halkın hafızasının gelecek nesillere aktarılması ve Azerbaycan halkının zengin kültürünün dünyada tanıtılması açısından eşsiz bir role sahiptir. Onlar, milli kimliğin korunması ve gelişiminde, vatanseverlik ruhunun güçlendirilmesinde önemli bir araçtır.

Üniversiteler bünyesinde faaliyet gösteren müzeler ise bu işlevleri daha da genişleterek hem eğitim hem de kültürel ortamın ayrılmaz bir parçasına dönüşür. Burada öğrenciler yalnızca pasif izleyici değil, aynı zamanda aktif katılımcı olarak yer alır, müze yönetimi, sergi hazırlığı ve bilimsel araştırma süreçlerine katılma fırsatı elde ederler.

Böylece müzeler, hem eğitim sisteminde hem de milli-kültürel politikada bir köprü rolü oynayarak toplumun entelektüel ve manevi gelişimine önemli katkılar sağlar.

1. MÜZE KAVRAMI VE ONUN TARİHİ

1.1. Dünyada Müzecilik Tarihine Kısa Bakış

Müzecilik, eski medeniyetlerin ortaya çıkmasıyla paralel olarak şekillenmiştir. İnsanlar henüz antik çağlarda çevrelerindeki dünyayı anlamak, tarihi olayları ve sanat eserlerini korumak amacıyla çeşitli eşyaları toplayarak özel mekanlarda saklamışlardır. Arkeolojik kazılar, Mezopotamya, Mısır, Yunanistan ve Roma gibi eski medeniyet merkezlerinde ilk müzecilik geleneklerinin var olduğunu kanıtlamaktadır.

Antik Mısır'da firavun mezarlarında, saraylarda ve tapınaklarda toplanan eserler yalnızca dini değil, aynı zamanda kültürel ve siyasi bir anlam taşıyordu. Mezopotamya'da ise eski yazılı tabletler, sanat eserleri ve günlük yaşam eşyaları hükümdar saraylarının özel

odalarında korunuyordu. Bu koleksiyonlar, kendi dönemlerinin müze işlevini yerine getiriyordu.

Antik Yunanistan'da müze kavramı "mouseion" kelimesinden türemiştir ve ilham perilerine adanmış mekan anlamına geliyordu. İskenderiye Kütüphanesi ve oradaki bilimsel-kültürel koleksiyonlar, ilk bilimsel-müze merkezlerinden sayılır. Roma'da ise imparator saraylarında ve kamu binalarında antik heykeller, mozaikler ve diğer sanat eserleri toplanarak sergileniyordu.

Orta Çağ'da Avrupa'da müzecilik, esasen kiliselerin ve manastırların faaliyetleriyle bağlantılıydı. Burada dini emanetler, el yazmaları ve sanat eserleri korunuyordu. Daha sonra feodal saraylarında ve soyluların koleksiyonlarında değerli eşyalar toplanarak gelecekteki müzelerin temelini oluşturmuştur.

Yeni çağ müzeciliği ise XVI–XVII yüzyıllarda Avrupa'da şekillenmeye başlamıştır. İtalya'da Medici ailesinin Floransa'daki koleksiyonu, Fransa'da Louvre Sarayı, İngiltere'de Britanya Müzesi bu sürecin en parlak örneklerindendir. Bu dönemden itibaren müzeler, artık kamuoyu için açık kültürel kurumlara dönüşmeye başladı.

XIX yüzyılda sanayi devrimi ve bilimsel ilerleme sonucunda müzelerin sayısı hızla arttı. Eğitim işlevi daha da güçlendi ve müzeler yalnızca koleksiyon saklayan mekanlar olmaktan çıkarak, aynı zamanda bilimsel-araştırma ve aydınlatma merkezleri olarak faaliyet göstermeye başladı.

XX yüzyıldan itibaren müzecilik küresel bir karakter kazandı. Modern dönemde ise müzeler yalnızca sergilerin gösterimiyle sınırlı kalmayıp, dijital teknolojiler, interaktif sergiler ve eğitim programları aracılığıyla toplumun gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır.

1.2. Azerbaycan'da Müzelerin Oluşumu ve Gelişim Aşamaları

Azerbaycan müzecilik geleneği, zengin tarihi köklere sahiptir. Antik çağlardan itibaren ülkemizde maddi-kültürel örneklerin, sanat eserlerinin ve tarihi eşyaların korunmasına özel bir önem verilmiştir. Orta Çağ'da saraylarda, camilerde, hankah ve kütüphanelerde toplanan sanat eserleri ve el yazmaları, gelecekteki müzecilik geleneğinin ilk formları olarak kabul edilebilir.

Ancak modern anlamda ilk müzeler Azerbaycan'da XIX yüzyılın sonu – XX yüzyılın başlarında ortaya çıkmaya başlamıştır. 1920 yılında kurulan Azerbaycan Devlet Müzesi (şimdiki Azerbaycan Milli Tarih Müzesi), milli müzecilik tarihimizin temel başlangıç noktası olarak kabul edilir. Bu müze, yalnızca sergilerin toplanması ve korunmasıyla değil, aynı zamanda Azerbaycan tarihinin araştırılması ve tanıtımıyla da meşgul olmuştur.

XX yüzyılın ortalarında müzecilik alanı hızla gelişmiştir. 1937 yılında Azerbaycan Devlet Sanat Müzesi, 1967 yılında Azerbaycan Halı Müzesi, 1972 yılında Azerbaycan Devlet Edebiyat ve Sanat Arşivi Müzesi gibi merkezler faaliyetlerine başlamıştır. Bu müzeler, hem milli kültürün çeşitli alanlarını kapsamış hem de uluslararası alanda Azerbaycan'ı tanıtan kültür merkezlerine dönüşmüştür.

Sovyet döneminde müzelerin faaliyetleri ideolojik çerçevelerle sınırlansa da, birçok değerli serginin korunması, toplanması ve bilimsel araştırmaların yapılması için imkanlar yaratılmıştır. Bu yıllarda özellikle eğitim kurumlarında küçük müze köşelerinin kurulması da yaygınlaşmıştır.

Bağımsızlıktan sonra müzecilik alanında yeni bir aşama başlamıştır. Devlet politikası çerçevesinde milli mirasın korunmasına özel bir önem verilmiş, müzelerin teknik altyapısı güçlendirilmiş ve uluslararası işbirliği ilişkileri kurulmuştur. 2007 yılında kabul edilen "Azerbaycan Cumhuriyeti'nde Müze İşleri Hakkında" kanun, bu alanın yasal temellerini belirlemiştir.

Son yıllarda Azerbaycan müzeleri, dijitalleşme, modern sergi teknolojileri ve interaktif sunum yöntemlerini kullanarak faaliyetlerini daha da genişletmiştir. Bakü'deki Haydar Aliyev Merkezi, Şeki Han Sarayı Müzesi, Gobustan Devlet Tarihi-Sanat Koruğu gibi örnekler, Azerbaycan müzeciliğinin hem milli hem de küresel düzeydeki başarılarını göstermektedir.

Üniversitelerde müzelerin kurulması da bu gelişimin önemli bir parçası haline

gelmiştir. Bu tür müzeler, hem öğrencilerin eğitim sürecine destek verir hem de milli-kültürel mirasın korunmasına katkıda bulunur.

2. AZERBAYCAN ÜNİVERSİTELERİNDE MÜZECİLİK GELENEĞİ

2.1. Yükseköğretim Kurumlarında Müzelerin Oluşma Nedenleri

Azerbaycan üniversitelerinde müzelerin kurulması tesadüfi bir süreç olmayıp, ülkenin kültür ve eğitim politikasının bir parçası olarak şekillenmiştir. Yükseköğretim kurumlarında müzelerin oluşumunun birkaç temel nedeni bulunmaktadır:

- Milli-kültürel mirasın korunması ve tanıtımı: Üniversiteler, genç neslin milli kimlik bilincini oluşturmak için müzelerde milli tarihi, sanatı ve bilimsel mirası sergiler.
- Eğitim sürecine destek: Müzeler, fakültelerin eğitim programlarını zenginleştirerek öğrencilerin teorik bilgilerinin yanı sıra pratik deneyim kazanmalarını sağlar.
- Bilimsel-araştırma imkanları: Müzeler yalnızca sergi mekanı değil, aynı zamanda araştırma laboratuvarı olarak da işlev görür. Burada öğrenciler ve bilim insanları sergiler üzerinde bilimsel araştırmalar yapar.
- Aydınlatma ve toplumla iletişim: Üniversite müzeleri, öğrencilerle birlikte toplumun farklı kesimlerini de aydınlatma amacını taşır.

Böylece, yükseköğretim kurumlarında müzelerin kurulması yalnızca eğitim amaçlarına hizmet etmekle kalmaz, aynı zamanda geniş anlamda kültürün korunması ve gelişimiyle de ilişkilidir.

2.2. Üniversite Müzelerinin Milli ve Devlet Müzelerinden Farkları

Üniversite müzeleri, devlet ve milli müzelerden bir dizi özelliğine göre farklılık gösterir:

Eğitim odaklılık: Devlet müzeleri genellikle geniş kamuoyunu hedef alırken, üniversite müzelerinde sergiler öğrencilerin uzmanlık alanlarına uygun seçilir ve eğitim programlarına entegre edilir.

Bilimsel-araştırma faaliyetleri: Üniversite müzeleri bilimsel merkezler olarak faaliyet gösterir; burada öğrenciler doğrudan araştırma yapma imkanına sahiptir.

Sergilerin içeriği: Milli müzeler ülke çapında mirası kapsarken, üniversite müzelerinde daha çok fakülte ve uzmanlık alanlarına uygun konular – arkeoloji, etnografya, pedagoji, sanat vb. – yansıtılır.

Entegrasyon imkanları: Üniversite müzeleri ders, seminer, araştırma ve hatta öğrencilerin müfredat projelerinin bir parçası haline gelir.

Bu özellikler, üniversite müzelerinin yalnızca kültürün korunması değil, aynı zamanda doğrudan eğitim sürecinin ayrılmaz bir parçası olmasına olanak sağlar.

2.3. Somut Örnekler

Azerbaycan'da bir dizi yükseköğretim kurumu kendi bünyesinde müzelere sahiptir:

- **Bakü Devlet Üniversitesi Müzesi**: Burada üniversitenin tarihi, önde gelen bilim insanlarının faaliyetleri ve çeşitli bilimsel başarılar sergilenir.
- **Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi Tarih Müzesi**: Burada pedagojik düşüncenin gelişimi, tanınmış öğretmen ve pedagogların faaliyetleriyle ilgili sergiler sunulur.
- **Azerbaycan Milli Konservatuvarı Müzik Müzesi**: Milli müzik mirası, geleneksel çalgılar ve bestecilerin yaratıcılığı öğrencilerin erişimine sunulur.
- **Bölgesel üniversitelerdeki müzeler**: Nahçıvan Devlet Üniversitesi ve Gence Devlet Üniversitesi gibi yükseköğretim kurumlarında da bölgelerin kültürel mirasını yansıtan müzeler kurulmuştur.

Bu örnekler, üniversite müzelerinin hem milli-kültürel mirasın korunmasına hem de öğrencilerin mesleki gelişimine hizmet ettiğini göstermektedir.

3. ÜNİVERSİTE MÜZELERİNİN AZERBAYCAN KÜLTÜREL MİRASININ KORUNMASINDAKİ ROLÜ

3.1. Maddi ve Manevi Kültürel Mirasın Sergilenmesi

Azerbaycan üniversite müzeleri, ülkemizin zengin kültürel mirasını koruma ve sunma açısından önemli bir rol oynar. Burada hem maddi kültürel miras – arkeolojik buluntular, tarihi belgeler, el işleri ve halk sanatı örnekleri – hem de manevi kültürel miras – gelenekler, adetler, müzik ve folklor örnekleri – sergilenir.

Örneğin, Bakü Devlet Üniversitesi Müzesi'nde Azerbaycan'ın tarihi dönemlerine ait sergiler öğrenciler ve ziyaretçiler için erişilebilir durumdadır. Bu sergiler aracılığıyla genç neslin tarihi mirasa ilgisi artar ve milli kimlik bilinçleri güçlenir.

3.2. Bölgelerin Kültürel Örneklerinin Toplanması

Azerbaycan'ın çeşitli bölgelerinin zengin kültürel mirası, üniversite müzelerinde sistemli bir şekilde toplanır. Şeki, Gebele, Gence ve diğer bölgelerde ortaya çıkan halk sanatı örnekleri, kıyafetler, halılar ve günlük yaşam eşyaları, üniversite müzelerinin koleksiyonlarına dahil edilir.

Bu, yalnızca kültürün korunması değil, aynı zamanda bölgelerin kültürünün öğrenciler tarafından öğrenilmesi ve analiz edilmesi için imkan yaratır. Üniversite müzeleri, aynı zamanda bölgesel araştırma projelerine katılarak kültürel mirasın geniş kamuoyuna sunulmasını sağlar.

3.3. Geleneksel Sanat ve Halk Yaratıcılığı

Üniversite müzeleri, milli sanatın gelişiminde de önemli bir rol oynar. Öğrenciler halıcılık, kuyumculuk, kılıç yapımı ve diğer geleneksel sanat alanlarını araştırır, sergilerde pratik çalışmalar yapar ve hatta kendi yaratıcılıklarını sergiler.

Bu tür faaliyetler, hem kültürel mirasın korunmasına hem de öğrencilerin mesleki gelişimine hizmet eder. Örneğin, Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi Müzesi'nde öğrenciler, folklor ve halk sanatı üzerine projeler gerçekleştirir, geleneksel sanat örneklerini bilimsel temellerle araştırır.

3.4. Üniversite Müzelerinin Milli Bilincin Oluşumundaki Rolü

Azerbaycan üniversite müzeleri, genç neslin milli kimlik bilincinin oluşmasında temel araçlardan biridir. Müzeler aracılığıyla öğrenciler, tarihi ve kültürel mirası yakından tanır, vatanseverlik hissi ve kültürel değerlere saygı geliştirir.

Bunun yanı sıra, müzeler öğrencilerin araştırma, yaratıcılık ve eleştirel düşünme becerilerini geliştirir. Sergiler, seminerler ve pratik çalışmalar, öğrencileri aktif öğrenmeye teşvik eder ve onların akademik ve kültürel bilgilerini artırır.

4. ÜNİVERSİTE MÜZELERİNİN EĞİTİM SÜRECİNDEKİ YERİ

4.1. Fakültelerle Entegrasyon ve Pratik Eğitim

Üniversite müzeleri yalnızca kültürel mirasın korunması değil, aynı zamanda eğitim sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. Burada öğrenciler, teorik bilgilerini pratik deneyimle birleştirme fırsatı elde ederler. Tarih, arkeoloji, etnografya, sanat ve pedagoji fakültelerinin öğrencileri, müzelerde sergilerle çalışarak derslerde öğrendiklerini gerçek örneklerle uygulayabilirler.

Örneğin, tarih fakültesi öğrencileri arkeolojik buluntular üzerinde araştırma yaparken, sanat fakültesi öğrencileri klasik sanat örneklerinden ilham alarak yaratıcı çalışmalar hazırlar. Bu entegrasyon, öğrenmeyi daha ilgi çekici ve verimli hale getirir.

4.2. Araştırma ve Kürasyon Faaliyetleri

Üniversite müzeleri, öğrenciler için bir araştırma laboratuvarı rolü oynar. Burada öğrenciler, sergilerin incelenmesi, belgelerin arşivlenmesi, sergi projelerinin hazırlanması ve kürasyon faaliyetlerine katılırlar.

Böylece öğrenciler, yalnızca pasif öğrenenler değil, aynı zamanda bilimsel araştırmalar yapan, sergilerin düzenlenmesi ve yönetilmesinde rol alan aktif katılımcılara dönüşürler. Bu deneyim, onların gelecekte uzman olarak şekillenmelerine büyük katkı sağlar.

4.3. Müze Yönetimi ve Pedagojik Deneyim

Üniversite müzeleri, öğrencilere müze yönetimi ve pedagojik beceriler kazanma fırsatı sunar. Burada öğrenciler, sergi alanlarının tasarımı, sergilerin yerleştirilmesi, rehber turların hazırlanması ve izleyiciyle iletişim gibi pratik çalışmalara katılırlar.

Pedagoji fakültesi öğrencileri için bu, metodik becerilerin gelişimi açısından büyük önem taşır. Onlar, gelecekte öğretmen olarak müzeleri eğitim sürecine nasıl entegre edeceklerini öğrenirler.

4.4. İnteraktif Öğrenme ve Yaratıcılık

Modern üniversite müzeleri, interaktif sergiler, multimedya teknolojileri ve dijital arşivlerden faydalanarak öğrencilerin öğrenme sürecini daha ilgi çekici ve dinamik hale getirir. Bu yaklaşım, öğrencilerin yalnızca bilgi edinmesini değil, aynı zamanda yaratıcı faaliyetlere katılmasını sağlar.

Örneğin, bazı üniversite müzelerinde öğrenciler kendi projelerini sergilerde sunar, modern teknolojiler aracılığıyla eski sergilerin 3D rekonstrüksiyonlarını hazırlar ve kamuoyuna tanıtır. Bu da onların hem teknolojik hem de yaratıcı becerilerini geliştirir.

Böylece üniversite müzeleri, eğitim sürecinde teorik bilgilerle pratik faaliyetler arasında bir köprü rolü oynayarak öğrencilerin hem bilimsel hem de yaratıcı potansiyelini artırır.

5. ÇAĞDAŞ ZORLUKLAR VE BEKLENTİLER

5.1. Küreselleşme Döneminde Üniversite Müzelerinin Rolü

XXI. yüzyılda küreselleşme süreci, kültürler arası ilişkileri güçlendirmiş ve bilgi alışverişini hızlandırmıştır. Bu süreç, üniversite müzelerinin faaliyetlerine de ciddi bir etki yapmıştır. Artık müzeler yalnızca yerel bilimsel-eğitim merkezi değil, aynı zamanda uluslararası işbirliği platformu rolü oynamaktadır.

Azerbaycan üniversite müzeleri de küresel kültürel ortama entegre olarak, hem milli mirasın tanıtımını gerçekleştirir hem de yabancı ülkelerin deneyimlerinden faydalanır. Bu, Azerbaycan'ın zengin kültürünü dünya kamuoyuna tanıtmak açısından eşsiz bir öneme sahiptir.

5.2. Dijitalleşme ve Yeni Teknolojilerin Uygulanması

Modern dönemde üniversite müzelerinin en önemli zorluklarından biri dijitalleşmedir. Sergilerin elektronik kataloglarının hazırlanması, sanal sergilerin düzenlenmesi, 3D modelleme ve dijital arşivlerin oluşturulması artık bir zorunluluk haline gelmiştir.

Azerbaycan üniversitelerinde de bu yönde önemli adımlar atılmaktadır. Örneğin, bazı müzeler sergilerin dijital versiyonlarını çevrimiçi platformlarda sunmakta, öğrenciler ise bu bilgilerden bilimsel araştırmalarda geniş ölçüde faydalanmaktadır.

Bu yaklaşım, müzeleri daha erişilebilir hale getirir ve eğitim sürecinin verimliliğini artırır.

5.3. Toplumla İlişkiler ve Kapsayıcılık

Üniversite müzeleri yalnızca öğrenciler ve bilim insanları için değil, aynı zamanda toplum için de açık bir alandır. Modern zorluklardan biri, müzelerin kapsayıcılığının artırılmasıdır. Bu, farklı sosyal grupların – okul öğrencilerinin, yaşlıların ve hatta fiziksel engelli bireylerin müze ortamına dahil edilmesi anlamına gelir.

Azerbaycan üniversite müzelerinde de bu yönde yeni projeler hayata geçirilmektedir. Eğitim kurumları, okullarla işbirliği yaparak öğrenciler için özel geziler düzenler, toplum için açık sergiler ve bilimsel-popüler seminerler organize eder.

5.4. Gelecek Gelişim Perspektifleri

Üniversite müzelerinin geleceği, yenilikçi yaklaşımlara bağlıdır. Azerbaycan bağlamında bu perspektifler aşağıdaki yönlerde kendini göstermektedir:

- **Milli mirasın korunması ve tanıtımı** – eski eserlerin sistemli bir şekilde incelenmesi ve dünya kamuoyuna ulaştırılması.
- **Uluslararası işbirliği** – yabancı üniversiteler ve müzelerle ortak projelerin yürütülmesi.
- **Yenilikçi eğitim yöntemleri** – interaktif dersler, dijital sergiler ve sanal gerçeklik teknolojilerinin uygulanması.
- **Müze yönetimi alanının gelişimi** – öğrencilerin profesyonel müze yönetimi konusunda hazırlanması.

Böylece, modern dönemde üniversite müzeleri hem milli hem de uluslararası ölçekte kültürün korunması, eğitimin geliştirilmesi ve bilimsel araştırmaların yürütülmesinde önemli bir rol oynamaya devam etmektedir. Karşılarında duran zorluklar ise yenilikçi çözümler ve yeni yaklaşımlar gerektirmektedir.

SONUÇ

Yapılan araştırmalardan açıkça görülmektedir ki, üniversite müzeleri, Azerbaycan'ın eğitim ve kültür sisteminde önemli bir rol oynayan bilimsel-kültürel merkezlerdir. Bunlar yalnızca sergilerin korunduğu mekanlar değil, aynı zamanda öğrencilerin bilgilerinin pekiştirildiği, yaratıcılık ve araştırma becerilerinin geliştirildiği canlı laboratuvarlardır.

Azerbaycan üniversitelerinde faaliyet gösteren müzeler, milli-manevi mirasın korunmasına, genç neslin vatanseverlik ruhunda yetiştirilmesine ve ülkenin bilimsel ile kültürel potansiyelinin tanıtımına hizmet eder. Aynı zamanda, öğrencilerin teorik bilgilerini pratik deneyimle birleştirmelerine olanak sağlar ve eğitim sürecinin ayrılmaz bir parçası haline gelir.

Küreselleşme ve dijitalleşme çağında, üniversite müzelerinin önünde yeni görevler bulunmaktadır. Sanal sergiler, dijital arşivler ve interaktif öğrenme yöntemleri, müzelerin faaliyetlerini daha da zenginleştirir ve onları daha geniş bir kitleye ulaştırır. Bunun yanı sıra, uluslararası işbirliği imkanları, müzelerin hem milli hem de küresel ölçekte önemini artırır.

Böylece, üniversite müzeleri, Azerbaycan kültürünün korunmasında, eğitimin kalitesinin yükseltilmesinde ve genç neslin entelektüel gelişiminde eşsiz bir role sahiptir. Onların gelecekteki gelişimi ise yenilikçi teknolojilerin uygulanması, yeni projelerin hayata geçirilmesi ve toplumla daha sıkı bir işbirliğinden bağımlıdır.

14. OTURUM (14. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Lütviyye ASGERZADE-Assist. Prof. Dr. Manjola XHAFERRI

BALKANLARDAN KAFKASLARA TÜRKCE

(NUSRET DIŞO ÜLKÜ CREATIVITY WILL BE EXAMINED)

Lutviyya ASGARZADE*

ABSTRACT

Values play the most influential role in making a nation a nation, in keeping it alive for years and even centuries. It is a well-known fact that the most important element that keeps nations alive is culture and language. If the language lives, the nation lives. Turkish, our mother tongue, is a very important and sensitive subject. Who died in the former SSCB` space to keep our Turkish alive, but our Turkish lived. It is very important for the poets of the modern Turkish world to look at the subject of language, which must be taken very seriously. In the Turkish world, which includes all Turks, it is Turkish spoken from the Balkans to the Caucasus. The world of meaning in the poems of the poets of the modern Turkish world and their sensibilities in this regard are very important. Contemporary Turkish poet who came to Prizren, Nimetullah Hafiz, Nusret Disho Ulku, Shecaettin Koka, Bayram İbrahim, İskender Muzbeg, Altay Suroy, Fikri Şişko, A.R.Yeşeren, Ethem Baymak, Zeynel Beksaç, Osman Baymak, Mehmet Bütüç, Naser Neşo, Raif Kırkul, Özcan Micalar, Vahit Ergin, young poets Taner Güçlütürk, Enis Kervan and others. in a new reference and in an effort to keep the respect for the creativity of the fathers required by the culture of the city in the forefront. In the background of the poems written, there is a sadness, a longing, a confrontation and a system, as well as staying alive and keeping our identity alive in Turkish.

In his work, the poet Nusret Disho Ulku, with his subtle aesthetic understanding of these feelings, weighs more on emotion than judgment, more on image than sanity. The statement will examine the creativity of Nusret Dışo Ülkü, who served in promoting the existence of Turkish and Turkishness from the Balkans to the Caucasus, and who raised the issues of language and identity in his poems.

Keywords: Turkish World, National Identity, Turkish from the Balkans to the Caucasus, Nusret Dışo Ülkü

GİRİŞ

Balkanlarda Türkler; MS. 4.yüzyılda Batı Hun Türklerinin yerlerinden kopmaları ve Orta Avrupa'ya gelmeleri sonucunda yeni bir yurt kurarlar. Bu yerleşme günümüz Avrupa dünyasının biçimlenmesine ve bugünkü coğrafi düzene girmesine de etkisiz kalmaz. Hun Türkleri Ural ve Kafkasya bölgesinde Orta Avrupa, Adriyatik kıyıları ve Balkanlar'a uzanan geniş bir alanı kontrol ederler. Kuzeyden ve güneyden gelen Türkler 13.yüzyıl içinde Avrupa'da birleşir. Türk edebiyatının bu coğrafyada etkisi bu yıllara dayanır (Yıldırım,1998:3). Bu yıllardan itibaren Balkanlarda Osmanlı Devleti'nin Balkanlar üzerindeki kültür ve dil açısından etkisi tartışılmazdır. Bugün Balkanlarda binlerce insan Türkçe konuşmaktadır. Gittikleri yerlerdeki kültürleri koruyarak oralara adalet, hoşgörü ve uygarlık götürmüş Türkler, geldikleri Anadolu ve Balkanlarda insanlarla, coğrafyayla bütünleşmişler. XI. ve XII. Yüzyıllarda Peçenek, Kuman ve Uz Türkleri Balkanlara gelip yerleşirler. Hunlardan itibaren çeşitli Kıpçak Türk boylarının yanı sıra Oğuz Türk boylarının da farklı zaman dilimlerinde bölgeye yerleşmeleri ve kültür katmanları oluşturmalarıyla belirlenmiş bir tarihtir. Balkanlardaki karmaşık halk; kültür, dil, din mozayiğinde Osmanlı Türk kültürü birleştirici bir unsurdur. Balkanlar dini, kültürel karşıtlıklar yeridir. Balkanlara kök salarak yerleşen Türkler geleneklerini, göreneklerini ve dinlerini koruyarak yaşamışlardır. 14. ve 18. yüzyıllar arasında Balkan halkları, dil ve dinlerini değiştirmeden Türk usulü yaşamışlardır (Castellan, 1995:17). 19. yüzyılda Balkanları da etkisi altına alan milliyetçilik ve batılılaşma akımları sonucunda Balkanlardaki Türk halk kültürü etkisi yavaş yavaş azalmaya başlamışıdır. Balkan Türk dünyası 20. yüzyılın ilk yarısında siyasal açıdan büyük bir çözülüşü, dağınıklığı, kopukluğu yaşamıştır. Bu olumsuzluklar doğal olarak Türk

* Prof. Dr. Azerbaycan Ulusal Bilimler Akademisi Nizami Genjavi Edebiyat Enstitüsü, Bakü/Azerbaycan

halk kültürünü de etkilemiştir. Osmanlı'nın Balkanlar'dan çekilmesi üzerine Türkler başka sistemler başka bayraklar altında yaşamak gerçeğiyle karşı karşıya kaldı. Osmanlı'nın Balkanlar'dan çekilmesinden sonra bu topraklarda kalan Türklerin eğitim ve kültür yaşamında bir duraklama olmuştur. Türk okulları kapatılmış, Türkler; ana dilini evinin dışında kullanamaz olmuştur (Hafız, 1985:5-10). Türkler ve Türk edebiyatı susmak zorunda kalmış, Türkçe metinler köşe bucak saklanmıştır. 1912-1944` yıllar arasındaki Türklerin durumunu, Samuel Becket'in *"Suskunluk ana dilimizdir."* (Starova, 2007:70) sözü çok iyi açıklamaktadır. Yüzyıllık bir geleneğe sahip Türk edebiyatı, Yugoslavya ve Kosova'da en büyük sarsıntıyı bu dönemde yaşamıştır. Bu sancılı dönemde Türkiye Türkleriyle Balkan Türk dünyası arasında doğal ve temel bağ olan Türkçe ve Türk kültürü büyük baskılarla karşı karşıya kalmıştır (Artun, 1999: 14). Bu baskı yalnız Balkan Türk dünyası ile Türkiye Türkleri arasındakı bağları değil, geçmiş SSCB` sınırları içerisinde yaşayan Türklerle Türkiye Türkleri arasındakı bağları da koparıldı. Katı kommunizm yıllarında SSCB` sınırları içerisinde yaşayan Türkler için Türkiye elyetmez, ünyetmez olmuş, değil Türkiye`ye, Türk sözünü kullanmağa hasret bırakıldı. Rusun Türk nüfusunu eritme politikası ve kültürel ve manevi baskıları anadilimiz Türkcemizi de etkisi altına aldı. Eski SSCB'de parçalanarak yutulan Türk devletleri birbirleriyle Rusça konuşmak zorunda bırakıldı. Ruslaştırma politikası sonunda Türkçemiz ikinci dil haline geldi. Dünya ve Rus yazarlarının eserleri tirajlarla yayınlanmasına rağmen Türk edebiyatında bir tekdüzelik yoktu. Sovyet sansürü tarafından izin verilen parmakla sayabileceğimiz kadar Türk yazardan haberdardık. Balkanlardan Kafkaslara Rusları aynı politikanı sürdürmüşler. 2.Dünya Savaşından sonra Türk aydınlarının çoğu Türkiye'deki Sosyalist ideolojisini benimsemiş yazarların ve onların eserlerini bizlere tanıtmışlar. Gazeteler ve dergiler devamlı olarak bu yazarlardan eserler yayınladı ve onların ürünleri Yugoslavya'nın diğer dillerine çevrildi. Öğretim programlarına alındı. Okulda onların hayatları hakkında bilgiler verildi. Nazım Hikmet, Sabahattin Ali, Aziz Nesin, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Türk Edebiyatı sadece bunlarla temsil ettirildi. Sanki sadece çağdaş Türk yazarları bunlarmış gibi. Yetişen genç yazar ve şairler bunların eserleri ise Yugoslavya'da diğer milletlerin edebiyatlarına denk düşüyordu. Çünkü tüm Avrupa etkisinde kalan ürünlerdi. (Suroy, 2006: 56-57). Bu politikada en ölümcül darbeni alfabemiz aldı. Azerbaycan'da tam bir kontrol sistemi kuran Sovyetler, 1938'de Latin harfleri ile basılmış milyonlarca kitabı ve evrağı imha ederek Azerbaycan Türklerine Rus alfabesini kullanmaya mecbur tutmuşlardır. Sovyetlerin, Azerbaycan Türklerinin dili üzerinde yaptıkları ve tahripkar değişikliği, onların dini kültürleri ve tarihleri üzerinde yaptıkları tahripler takip etmiştir (Saray, 1988:77-78).

Ardınca diğer Türk devletleri ile köprü rolunu oynayan, toplumların bireylerini birbirine bağlayan dil bağımız koparıldı. Ortak geçmişe, kültür ve hafızaya, tarihe sahip olan olan Türkler dil ve alfabe ile birbirinden ayrıldı. Bir milletin varlığının öncelikle dil birliğinden ve bilincinden geçtiğinin bilincinde olan Türk dünyası aydınları; yazarları, şairleri tarafında pek çok eserlerde vurgulandı. Örneğin, bir milletin varlığını ana dilinin varlığı ile mümkün olacağına işaret eden, dilini namusu, vicdanı belirleğen Bahtiyar Vahabzade, Ana dili ile ilgili endişelerini mısralarına şöyle yansıtdı:

Ey bu günü dilim dilim
Parçalanan ana dilim
Sinesine od kalanan ana dilim
Kapıların arkasında
Boynu bükük kalan dilim
Var iken yok olan dilim
Ayaklarda kilim dilim
Savaşlarda bir kahraman
Barışlarda halim dilim (Vahabzade, 2009: 202).

Ana dilinin bekası uğruna büyük mücadele veren şair, atalarımızdan bize kalan en değerli mirasımızı, Ana dilini savaşlarda kahraman, barışlarda hali, ayaklarda kilim, kapılar arkasında boynu bükük insan olarak kavramlaştırır. Kırımlı yazar Cengiz Dağcı, verdiği bir

mülakatta "Vatan, aslında dilden ibarettir", ifadesini kullanır. Araştırmacı yazar Ethem Baymak ise yazır:

"Biz, Türk halkı bir çınar örneği yüzyıllardır Balkanlarda dal-budak olmuş, dilini – dinini, kültürünü – sanatını yaşatmış, bu toprakları vatan bilmişizdir. Zor şartlarda benliğimizi ve de kimliğimizi korumaya başarmış, baskılara boyun eğmemişizdir…Bu mücadeleyi kendimize görev bilmekle kalmayıp, buralarda Türklüğün ve de Türk Edebiyatının sancağını da dalgalandırmayı amaç gütmüşüzdür. Edebiyat, Balkanlarda Türk Halkı için bir dildir, bir direniştir, kimlik siperidir…Türkçem Rumeli'nin Onur Bayrağı. Evet, onurdan öte bir olgu olsa gerek. Çünkü Rumeli insanın özünde Türkçe yatar. Bir bayrak gibi kutsaldır. Kutsal olduğu kadar da gurur kaynağıdır. Milli kişiliğimizin bir meşalesidir Türkçemiz. Türkçemizle yatar, Türkçemizle kalkarız. Su kadar, ekmek kadar gereklidir güzel dilimiz, Türkçemiz... (Baymak, 2013: 7-8).

Sovyet rejiminin şiddetle Türk dilini yasakladığı dönemde, sosyalist bir ülkede, eski Yugoslavya`da, şiirlerinde Türk halklarının oybirliğini ve dilini yaşatanlardan, Türkçemizle yatıp, Türkçemizle kalkanlardan biri de 1937 yılında Kosova'nın Türklüğün ve Türkçenin hakim olduğu Prizren kentinde doğulan Türk şairi Nusret Dışo Ülkü`dür.

Nusret Dışo`nun şiirlerinde Türkce

Dil, kültür kodlarının kuşaktan kuşağa taşıyıcısıdır. Milletlerin var olabilmesi için milli dil, milli kimlik ve milli bilinça arasındaki ilişki çok güçlü olmalıdır. Bir milletin varlığının öncelikle dil birliğinden ve bilincinden geçtiği Türk dünyası şairleri tarafından pek çok şiirde vurgulanmıştır. Şiirlerinde dil konusuna ağırlık veren Nusret Dışo, ulusal konulara el atma ve ulusal kimliğe sahib çıkma bilincinin geliştirilmesinde de kuşağına öncüllük etti. İlhan Emin ve Necati Zekeriya ile birlikte *"dilde özleşme akınının başını çekenlerden", "mertçe, yürekçe bu konuda en çok dize karalayan şairlerin başında"* Nusret Dişo Ülkü gelir. Rus dilinin hakim olduğu Sovyetler Birliyi`nde yaşadığımız için dilimize koyulan yasakları hala da unutamadık. Nusret Dişo`nun hanki duykularla yaşadığı ve yazdığına yabancı değilim. Hatırlıyorum, Zarife isimli bir azebaycanlı kız bir aya yıkın yolculuğumuzda Türkce bir kelme konuşamamıştı. Rus`ça bilmeyen Türkler devlet işlerinde çalışamazlardı. Türkcemize baskı 1991` yılına kadar sürdü. Türkçemiz için o zor yıllarda 1970'te Balkanlarda Nusret Dişo Ülkü *"Türkcem" şiirinde* Prizren şehrini ve Türkçe'yi, Balkanları öyle bir anlatır ki. Dışo`nun *Türkçem şiiri* başlıbaşına bir destan. Bu destanda Orta Asya'dan tut, Orta Anadolu'ya, Azeri'den (Azerbaycan) tut, Balkanlara bir ulusun varlığı ve onu var eden Türkce`si, tarihi, kültürü anlatılır. Destanın ozanı Nusret Dışo, cihana hakırır*;*

Ben varımsa, dilim, dilim varsa ben varım,
Bir ben varım,
Benimle birlikte Türkçem,
Türkçemle birlikte bir ben varım.
Ne başında ne sonunda gelir uygar dillerin.
Azeri'den tut, Balkanlara çık,
O Türkçe benim, ben o Türkçenin.
Benimle birlikte Türkçem,
Türkçemle birlikte bir ulusum var.
Ne başında ne sonunda gelir uygar dil ve ulusların.
Türkçem başlar Azeri'den Balkanlara,
Ulusum Orta Asya'dan Anadolu'ya çıkar (Dışo, 1972:45).

Türkçe, Azeri'den tut[1] Balkanlara Orta Asya'dan Anadolu'ya çıkan bir ulusun ana dilidir. *"Gedenlerden bize tasarruf kalan, kalanlarımızın giden sesi."* Zaman zaman kalanlarımıza konuşmayı yasaklanan Türkce, annemizin, annemizin anasının dili. Bu yer, Balkanlar "Babamın yeri, Babamın babasının yeri"dir. Babalarımızdan miras kalan topraklarda varlığımızı yaşatan ana dilim, Türkcem.

Bu Türkçe anamın Türkçesi

[1] azeri denilen bir millet yok. Bu Stalin`in bir oyunu

Anamın anasının,
*Gidenlerimizin kalan kalanlarımızın giden sesi. (Dış*o, 1972:45).

Nusret Dışo, Balkanlarda "gidenlerimizin kalan sesinin gitmemesi için" Türkce`nin nöbetinde idi. *"Şiirini ekmeği"* adlandıran Nusret Dışo`nün katığı Türkcesidir. Mısralarına fısıldadıkları şairin fikirlerinin tercümanıdır:

"Ekmeğime katık arıyorum
Ekmeğim şiirim, katığım dilimdir.
Yemeğime katık arıyorum
Yemeğim tinim, ekmeğim tilciğimdir." (Dışo, 1992:56)

Not edelim ki, Nusret Dışo şiirlerinin ismi başlıbaşına kimliğimize, varlığımıza vurulan bir mühür. Örneğin; Kütük. Türk Dil Kurumu'nun Büyük Türkçe Sözlüğü'ne göre, soy kütüğünün iki anlamı vardır. İlki, *"dünyaca tanınmış ve/veya Türkiye'de mahalli olarak geliştirilmiş ırkların özelliklerini gösteren, ırk özelliklerinin ve verim düzeylerinin iyileştirilmesi amacıyla, teknik açıdan genetik özelliklerini belirlenerek ırkıyla ilgili üretim ve seleksiyon etkinliklerini yönlendirmek ve bu sayede ekonomik değerlendirmeyi yapabilmek için oluşturulan bir sistem"dir* (Erişim: 12.04.2018). İkincisi, *"kavram, soy bilim olarak da adlandırılmaktadır. Soy bilim, "tarihte ailelerin, soyların kökenlerini, atalardan torunlara dek sıralanışlarını ve akrabalık ilişkilerini inceleyen bilim dalıdır."* (Erişim: 12.04.2018). Türkce`de "*kütük sözü ihtiyar adam, yaşca en büyük anlamına gelir. Evin kötüğü. Baba neslin kötüğüdür. Esas, temel, kök"anlamına gelir* (Azerbaycan dilinin izahlı lüğatı, 2006:762).

Nusret Dışo, şiirinde kütüğü nüfuz kütüğü, soykütüğü anlamında kullanılır. Azerbaycan`da aynı amacla kullanrız; kütüğü bendedir; *"Bu kütük anamın kütüğü, / Babamın, dedemin. / Gidenlerimizin küçük kalanlarımızın büyük."* Balkanların da kütüğü Türklerdedir. O kentin tarihe karışmış tarihi var. *"O kent ozanlar kentidir. Ozanlar kentinin kendi Türkcesi, ana Hatcesi var; " O kentin kendi tarihi var, / Tarihe yazılmış, tarihe yazılacak / Hem de tarihe karışmış tarihi / O kentte doğdum, / O kent benim kentim, ozanların kentidir. / O kentin kendi Türkçesi, ana Hatçesi var. / O Hatçe benim anam, / O Türkçe benim Türkçem.."(*Dişo,1992:52). O kent "Emin Paşa Camii`nde acı-tatlı anılarla geçen çoçukluğu kalan" şairin doğduğu kentdir. Nusrett Dışo, "hep o kentin mavi göğünü, Mavi göğünde öbek öbek beyaz buludlarını, Beyaz mavi arasında uçan kuşlarını" anımsar:

O kentin Emin Paşa Camii'nde çocukluğum kaldı.
Acı tatlı anılarla geçen çocukluğum.
O kentin hep mavi göğünü anımsarım,
Mavi göğünde öbek öbek beyaz bulutları,
Beyaz mavi arasında uçan kuşları.

Şiirin son mısralarında Nusret Dışo, sanki bir belgeyi damgalıyor;

O kentde tarih yazmışız.
O kentin Kütüğü bende.

Kütüğüne, tarihine, Türkce`sine kale olan şairin bir başka sevdiği de Bayrağına olan sevgisidir. Nusret Dışo, bütün bayrakları sever, ama kendi bayrağına olan sevgisi bir başkadır. Şair, eski Yugoslavya`da "dünya uluslarının bayrakları arasında Türk bayrağını göremeyince, Türkiye`de Yugoslavya bayrağını görmeğince duykulanır. Bir Anadolu çocuğu olan Nusret Dışo, *"Bütün bayraklari seviyorum"* şiirinde *"Dünyaya gelecek olanlarımızın büyük kütüğü", "Türkün kütüğü"* olarak değerlendirdiği *Bayrak duykularını* şöyle beyan edir:

Bütün bayrakları seviyorum ama
Yugoslavya'da bütün dünya ulusların
bayrakları arasında Türk bayrağını arıyorum.
Türkiye'de bütün dünya ulusların
bayrakları arasında Yugoslavya bayrağını arıyorum
Başka herhangi bir ülkede

bütün dünya ulusların bayrakları arasında
hem Yugoslav hem de Türk bayrağını arıyorum
Ama bütün bayrakları seviyorum.
Dünyaya gelecek olanlarımızın büyük kütüğü.
Bu kütük benim kütüğüm,
Köylümün, kentlimin.
Bu kütük Türklüğün kütüğü.
Türk bayrağı Türkün kütüğü (Dışo, 1972:55).

Bayrak bir ülkenin bağımsızlığını simgeleyir. Bir ulusun milli değerlerini yansıtır. Bu nedenlerden ötürüdür ki bayraklar ülkelerin değer verdikleri ve baş üstünde tuttukları en önemli simgelerdendir. *Türk bayrağının tarihi hakkında oldukça fazla rivayet bulunmaktadır. Kimileri Türk bayrağının tarihinin 1. Kosova Savaşı'na dayandığını, kimileri çok daha öncelerde de kullanıldığını savunmaktadır. Bunun nedeni Türk bayrağında yer alan ay ve yıldızın Türk ve İslam tarihinde öncelerde de sık sık kullanılmış olmasıdır. Ancak bugün kullandığımız Türk bayrağına en yakın bayrağın 1. Kosova Savaşı sonrası kullanılmaya başlandığı söylenilir.* (Bayrak, Erişim:24 Haziran, 2020).

Türkün kütüğü bayrak Balkanlarda zaferle dalğalanıb. 1. Kosova Savaşı 1389 yılında Osmanlı Devleti ve birkaç Türk beyliği ile Sırbistan komutasındaki Balkan ittifakı arasında yapılmıştır. Savaş Osmanlı Devleti'nin zaferi ile sonuçlanmış ancak binlerce insan bu savaşta hayatını kaybetmiştir. *Rivayete göre savaş sonrası yerde biriken kan birikintileri üzerine yansıyan ay ve yıldız o gün Türk bayrağının ilk tohumları olmuş. Bu rivayetin yanı sıra birkaç farklı kaynakça iddia edilene göre savaşın olduğu gün yani 28 Temmuz 1389 günü bir gökyüzü olayı gerçekleşerek Jüpiter ve Ay aynı hizaya gelmişdi* (Erişim:24 Haziran, 2020). Varlığımızı sürdürmekte bayramların da kültürümüze katkıları büyükdür. Hatta milli ve dini bayramlarımız da milli ve manevi değerlerin en önemlilerindendir. Sevinc, neşe günü dimek olan bayramlar, ”*hanki kültürde olursa olsun, hatırlanmaya yad edilmeğe değer bir olğuyu veya olayı, kazanılan zaferi belli bir zamanda milletce kutlamayı ifade eder. Her milletin bekasını sağlayan kendine özgü milli ve manevi değerleri vardır. Milli ve manevi bayramlar milli ve manevi değerlerden en önemlilerindendir. Bayramların, milli ve dini duyguların taze ve canlı tutulması funksionu yanında, toplumun birlik ve beraberliğini sağlamada, millet olma şüurunun bireylerin bilincinde yer etmesinde önemlidir. Bayramlar, milletin egemenliğinin, özgürlük ve bağımsızlığının sembölüdür. Hem bireysel hem de toplumsal anlamda insanlığa anlam kazandıran manevi değerlerdir. Bayramlarda bireysel değil toplumsal, çıkar odaklı değil değer odaklı insanlık somutlaşır.”* Bayram kavramı ilk defa Kaşgarlı Mahmûd'un XI. yüzyılda yazdığı "Divar"da görülür. Kaşgarlı, kelimenin aslının *"bedhrem"* olduğunu, bu kelimeyi Oğuzların *"beyrem"* şekline çevirdiklerini belirtir. Yine Kaşgarlı'ya göre, ***"bayram eğlenme, gülme ve sevinme günüdür."***

Bayramlar XI. yüzyıl Türk toplumunda, *"bayram yeri"* adı verilen bir meydanda kutlanmaktaydı. Bayram yeri, özellikle çiçeklerle süslenmekte, çıra veya meşalelerle aydınlatılmaktaydı ki, burası Kaşgarlı'nın ifadesiyle adeta *"gönül açan" bir* mekan olmaktaydı (Kaşgarlı, 1939 1941: I, III, 480 176). Dilini, tarihini, bayrağını, kütüğünü sahiblenen şair, “*Bayramlar” şiiri*nde milli ve manevi değerimiz olan bayramlara da dokunur, bayramların kutlanmasını hatırlar. Bilindiği gibi, Türk dünyasında bayramların kutlanması bir başka güzel olur. Ve bayramı en çok bekleğen çocuklar olur. Bayramı bekleğen çocuklar adeta gün sayar. Evler temizlenir, çocuklara yeni elbiseler alınır. Bayramda ölüler hatırlanır, kabirler ziyaret edilir, dualar okunur, sadakalar dağıtılır. Türkcemiz gibi Azerbaycan`dan Balkanlar`a bayramlarımız da aynı, bayramların beklenmesi, çocukların gün sayması, bayramlar adına bayramlar yapılması, gedenlerin anılması vb. duykularımız. Eski Yugoslavya’da, özellikle Makedonya’da Nevruz (Sultan-ı Navrız) kutlamaları yaygındır. Nevruz, Kafkaslardan Balkanlara kutlanan bayramlardan biridir. Özlenen, sabırsızlıkla beklenen bayramlar Dışo`nun şiirinde yankısın öyle bir bulur ki:

Bayramlar olmasaydı günleri sayamazdık
Bayramlara hazırlanamazdık sayılı günler olmasaydı
Savaşlara değil bayramlara inandık

Ama savaşlarda yendik bayramlarda değil
Bayramlar adına bayramlar yaptık
Gene tanrılar yarattık bayramlar adına
Ant içtik bayramdan bayrama mezarlara çelenk taktık
Gazileri andık bayramdan bayrama
Bayramları kutladık eski yeni bayramları
Öyle ya eski bayramlarda yeni bayramları kutladık.

Genellikle, Nusret Dışo şiirlerinde bayramları, doğduğu, büyüdüğü kenti, anadilini, Türkce`sini, anaları; Fatma`nı, Hatce`yi anlatır:

O kentte doğdum.
Her ana gibi beni de bir ana doğurdu,
O kentte anamı ana bildim, dilimi dil.
Ana dilim Türkçe,
Analar Fatma, analar Hatçe.
O kentte anamı ana bildim, dilimi dil
Anadilim Türkçe,
Analar Fatma, analar Hatçe." (Dışo,1992:56). Ve ya:

"O Hatçe benim anam,
O Türkçe benim Türkçem."

Balkanlarda Türkcemizi bayrak gibi Göklere kaldıran Nusret Dışo, *Türkçem* şiiri bir sembol haline gelmiş gerçek bir ozandır. Milli tarihi varlığımızı tüm dünyaya tanıtan bir ozan. Ozan odur ki ne zaman /"At ölür meydan kalır, /Yiğit ölür şan kalır" gibi/Ozan ölür, şiir kalır". Kendini ozan bildiği için şiir yazar, yazamadan duramaz. O, Prizren`de doğdu, ama Üsküb onun için bir başka.

Prizrende doğdum
Üsküpte doğabilirdim
İstanbulda da doğabilirdim
Ben bende doğdum
Anam babam Prizrende öldü
Ben Üsküpte ölebilirim
İstanbulda da ölebilirim
Ben bende öldü (Türkiye Yazarlar Birliği: 2011, 296-298).

Dışo`nun *Sor* şiirinde yurd ve yurttaşlar prblemine ayna dutulur. Bir halkın üzerinde egemen olarak yaşadığı, kültür ve uygarlığını oluşturduğu toprak parçası yurttaşlarıyla, yurtu koruyanlarıyla var olur. Yurt için savaşılır, yurt savunulur, yurt uğruna ölünür. Nusret Dışo, yurttaşdır, yurdu koruyandır, yurdu için savaşan, yer gelirse yurd için ölümü göze alanlardan biridir:

Yurdu yurttaşlara
ve yurdu koruyanlara sor
Yurdun
ve yurdu savunmanın ne demek
olduğunu onlar bilir.
Savaşı savaşanlara
ve savaşta düşenlere sor
Savaşın
ve ölümün ne demek
olduğunu onlar bilir
Savaşı yurttaşlara ve
savaşın ne demek
olduğunu bilenlere sor

Yurdu savaşanlara
ve yurt için ölmenin ne demek
olduğunu bilenlere sor.

Ve bu savaşda Nusret Dışo yalnız değil. Bu küçük dağlarda dilini, bayrağını, dinini, bayramını koruyan kuvvatlı yiğitler var:

Küçük dağlarda en büyük yiğitler doğdu
En küçük yiğitler öldü büyük dağlarda
En büyük yiğitler küçük dağlarındır
Büyük dağlarındır en küçük yiğitler.
Bu dağlar bizim dağlardır
Bu yiğitler bizim yiğitler.
Küçük savaşlarda en büyük erler doğdu
En küçük erler öldü büyük savaşlarda.
En büyük erler küçük savaşlarındır
Büyük savaşlarındır en küçük erler.
Bu savaşlar bizim savaşlardır
Bu erler bizim erler.

Nusret Dışo Ülkü`nün *Yiğitlerin şiiri* Balkanlarda Milli değerlerimizi, Türkcemizi, tarihimizi, kültürümüzü koruyan ve yaşatan yiğitlere yazılıb. Bu yiğitler hem bilimde, hem de gazete, radiyo ve dernek çalışmalarında Milli varlığımızın, Türkcemizin, tarihimizin, kültürümüzün növbetinde şerefle hizmet edenlerdir. Türkçenin yaşamasına büyük katkılar sunan, Türkçeye olan aşkını günün her anında ürettiği eserlerle dile getirmekten onur ve gurur duyan Nusrett Dışo Ülkü`nün kendisi de bu yiğitlerden biridir (ruhu şad olsun). Balkanlarda milli manevi değerlerimizin, bir toplumun kültür kimliği olan Türkçe`nin nöbetçisidir.

SONUÇ

Nobel ödüllü romancı İvo Andriç "Drina Köprüsü"nde Osmanlı'nın çekilişinden sonra Balkanlar'da kalan Türklerden söz ederken şöyle der: "Ve onlar da sular çekildikten sonra karada kalan su bitkileri gibi, aldatılmış, bırakılmış, kendi alın yazılarıyla baş başa kalmışlardı." Vatan topraklarında “kendi alın yazılarıyla baş başa kalan” Türkler yılmadı. Direndi. Tüm zorlukları aşarak başta dilini, sonra dinini, sonra da benliğini korudu. Türkçenin ses bayrağını göklerden indiremediler. Azerbaycan şairi Refik Zeka Handan şiirinde yazır: “Bence her Türk çocuğu bilmeli Türk olduğunu / Bilmese bilmeyecekdir, O, büyük olduğunu” (Handan, 2004: 82). Balkanlarda Türkcesiyle var olan Nusret Dışo Ülkü, hem Türk olduğunu, hem de büyük olduğunu bilir. Kütüğünü bilen, Türkceni Balkanlarda göklere kaldıran, tek sözle Türkceni silah gibi, süngü gibi kullanan şair Nusret Dışo Ülkü, Balkanlarda dilimizi, kimliğimizi koruyan bir kaledir. Sovyet rejiminin şiddetle Türk dilini yasakladığı dönemde, sosyalist bir ülkede, eski Yugoslavya`da, şiirlerinde Türk halklarının oybirliğini ve dilini terennüm eden Nusret Dışo Ülkü`nün şiirinde bir milletin varoluşunu sürdürmesi izlenilir, milli-tarihi varlığımız dünyaya tanıtılır.

KAYNAK

Andric, İvo (2007), *Drina Köprüsü,* İletişim Yayınları, İstanbul
Artun, Erman (1999), *Türk Halk Kültürünün Balkanlardaki Rolü, /Avrupa'ya İlk Adım Uluslarlarası Sempozyumu Bildirileri,* Gelibolu.
Azerbaycan dilinin izahlı sözlüğü, IV cilt, 3 cilt, Bakü, Sark-Garp, 2006, s.762
Baymak, Ethem (1913) *“Türkçem Rumeli’nin Onur Bayrağı” (Balkan Türk şiiri üzerine incelemeler)*, Prizren – Kosova. s.9-33
Castellan, Georges (1995), *Balkanların Tarihi*, Çev. Ayşegül Yaman-Başbuğu, Milliyet Yayıncılık, İstanbul.

Engüllü, Suat (2004), Balkanlar'da Türk Şiiri - Balkan Türklerinin Kimlik Destanı *1. Karşıyaka Şiir Kurultayı 19-21 Mart 2004*, İzmir
Dîvânü lugāti't-Türk Tercümesi, Çeviren: Besim Atalay. Cilt I-III, Ankara 1939-1941.480 176
Hafız, Nimetullah (1985), "*Kosova Halk Edebiyatı Metinleri",* Priştine
Hafız, Nimetullah (1989), *"Yugoslavya Türk Edebiyatı Antolojisi"*,Kültür Bakanlığı, Ankara
Handan, Refik Zeka (2004) *Seçilmiş eserleri.* Bakı: Şark-Garp
Saray, Mehmet (1988), *Atatürk ve Türk Dünyası,* İstanbul, Acar yayınları
Müzbeg, İskender (2011) "*Çağdaş Kosova Türk Şiirinde Prizren",* Türkiye Yazarlar Birliği Ankara, Özel matbaa, Sümer 1 Sk. 11/15 s.293-307
Nasrattinoğlu, İrfan (1994) *"Güldeste",* sayı 198, Kültür Bakanlığı, Ankara
Starova, Luan (2007), (Çeviren: Orhan Suda), Babamın Kitapları, (2. Baskı), İstanbul, YKY
Suroy, A.ltay (2006), Kosova'da Türk Olmak, Prizren, Özel Yayın.
Türk Bayrağının Anlamı ve Tarihi/ Seçil Bayrak Blog/*https://www. secilbayrak. com.Erişim:24 Haziran 2020*
TürkçeSözlük, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=288846,Erişim tarihi: 12.04.2018
Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe Sözlük, http: //www. tdk.gov.tr/ index. php? option=com_ bts &arama=kelime&guid=TDK.GTS.18887378, Erişim: 12.04.2018
Ülkü, N. D. (1972) *Üçgen*. Üsküp, Birlik Yayınları
Ülkü, N. D. (1974) *Ozanlar Güncesi.* Üsküp, Birlik Yayınları
Ülkü, N. D. (1977), *Tito Koçaklaması*, Priştine, Tan Yayınları.
Ülkü, N. D. (1983) *Deniz ve Ben.* Ankara, Anadolu Sanat Yayınları
Ülkü, N. D. (1992) *Çocuk ve Büyük Çocuklar*, şiirler, Üsküp, "Birlik" yayınları
Yıldırım, Dursun (1998) *"Türk Dünyasına Toplu Bakış"* Toplu Bittiği, Ankara
Türkiye Yazarlar Birliği (2011) Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları - 40 Toplantı Metinleri - Ankara

YAHYALI (BÜYÜKÇAKIR) HALILARI

(YAHYALI (BÜYÜKÇAKIR) CARPETS)

Oğuzhan KABALCI*

ABSTRACT

Carpet weaving, one of our ancient handicrafts, gained significance through its woven production in various regions of Anatolia, particularly by Turkmen tribes. Kayseri is one of our provinces home to numerous tribes and clans. Kayseri and its surrounding area, a weaving center in Central Anatolia, have been known as a weaving center since the Seljuk period. The region is mentioned in Marco Polo's travelogue as the place where the most beautiful carpets in Anatolia were woven. However, no carpet examples from that period have survived to the present day.

The Yahyalı district is located in the south of Kayseri province. It is bordered by Develi to the north, the Feke district of Adana to the southeast, the Çamardı district of Niğde to the southwest and south, and the Yeşilhisar district of Kayseri.

There is no definitive information about when weaving first began in the Yahyalı region. The history of carpet weaving in the region dates back to the founding of the district. Sources indicate that it was brought to the region by Oghuz tribes from Central Asia. The Yahyalı carpets are technically woven using the Turkish knot. Their color harmony, originality, and symmetry are among their most distinctive characteristics. Their distinctive colors and motifs are also their most important characteristics. The yarns are made of wool dyed with natural dyes.

The Büyükçakır neighborhood of the Yahyalı district was founded by the Varsak tribe, who migrated to the region in the 13th century. In 1958, it was separated from the Aladağ district of Adana province and annexed to the Yahyalı district of Kayseri. The neighborhood is located 170 km from Kayseri and 60 km from Yahyalı.

Informants have stated that weaving has been practiced in the region for a long time. Today, there are no weavers engaged in carpet weaving. These carpets are woven using the Turkish knot (Gördes).

The purpose of this report is to determine the technical, color, and motif characteristics of a group of carpets discovered in the Büyükçakır neighborhood of the Yahyalı district. This descriptive, survey-based study involved field research and oral interviews with informants formerly involved in weaving in the neighborhood. The data obtained from the interviews was transferred to a pre-prepared artifact information form.

GİRİŞ

Orta Asya steplerinden günümüze kadar gelip, Anadolu topraklarında gelişim gösteren kadim el sanatlarımızdan biri halı dokumacılığıdır.

Anadolu toprakları, binlerce yıl boyunca dört bir yandan aldığı göçlerle farklı kültürlere sahip toplumların kaynaştığı bir pota olmuş; bu rengârenk kültür mozaiği, mutfaktan dansa, giysiden geleneklere kadar uzanan eşsiz bir folklor zenginliğini Anadolu'nun her köşesine taşımıştır (Tuna, 2000:14).

Orta Asya'dan taşınan halı sanatı, renkleri ve desenleriyle zaman içinde bölgesel özellikler kazanmış, boyların ve coğrafyanın etkisiyle yeni motiflerle zenginleşerek kalıcı izler bırakmıştır. Kayseri ili bu derin izlerin görüldüğü önemli merkezlerden biridir (Kemer, 2020:979).

Kayseri yöresinde halıcılık denildiğinde ilk olarak Yahyalı, Bünyan, ipek ve floş halıları akla gelmektedir (Öztürk, 2016:280; Kayışoğlu Şahin, 2013:38).

Yahyalı'da halıcılığın geçmişi, kentin kuruluşu kadar eskiye dayanmaktadır. Kayıtlara göre, bu sanat Oğuz boyları tarafından Orta Asya'dan getirilmiştir. Bölgede Boynuinceli, Recepli Avşar, Pehlivanlı, Bektaşlı, Medazlıoğulları gibi aşiretler ile Varsak

* Dr. Öğr. Üyesi, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kırşehir

Türkmenleri yaşamıştır. Yahyalı halkının da belirttiği üzere, yakın zamana kadar süren konar-göçer yaşam tarzı; halılarda kullanılan yün, motif, doğal boyalar ve dokuma tekniğiyle birleşerek, yörede halıcılığın Türklerle birlikte başladığını göstermektedir (Çağlıtütüncügil, 1999:87-88).

Anadolu'ya 13. yüzyılda gelen Türk boylarından Varsak Türkmenleri, Yahyalı'nın yüksek bölgelerinde, Kapuzbaşı Şelalesi çevresindeki Avlağa, Balcıçakır, Büyükçakır, Çubukharmanı, Delialiuşağı, Yeşilköy, Ulupınar ve Kapuzbaşı köylerinde yaşamaya devam etmektedir (URL 1).

Yahyalı ilçesi Büyükçakır köyü 13. Yüzyılda bölgeye göç eden Varsak aşireti tarafından kurulmuştur. 1958 yılında Adana ili Aladağ ilçesinden ayrılıp Kayseri Yahyalı ilçesine bağlanmıştır. Mahalle; Kayseri'ye 170 km, Yahyalı'ya ise 60 km uzaklıkta yer almaktadır (URL 2).

Yörede dokumacılığın çok eskiden beri yapıldığı kaynak kişilerce ifade edilmiştir. Günümüzde yörede halı dokumacılığı ile uğraşan kişi sayısı çok azdır. Büyükçakır mahallesinde dokunan halılar Türk düğümü (Gördes) ile dokunmuştur.

Bu bildirinin amacı; Yahyalı ilçesi Büyükçakır mahallesinde tespit edilen bir grup halının teknik, renk ve motif özelliklerinin belirlenmesidir. Tarama modelinde betimsel olan bu araştırmada, alan araştırması ile mahallede eskiden dokumacılıkla ilgilenen kaynak kişilerle sözlü görüşmeler yapılmıştır. Görüşmelerde elde edilen veriler önceden hazırlanan eser bilgi formuna aktarılmıştır.

1. BÜYÜKÇAKIR MAHALLESİ

Engebeli bir araziye sahip Büyükçakır mahallesinde geçim kaynağı inşaat sektörüdür. Yaz ayında genç nüfus şehir dışına çalışmaya gittiğinden köyde genç nüfusu azalmaktadır. Yerleşim yerinin engebeli olması aynı zamanda tarım alanlarını kısıtlamaktadır. Bu nedenle yöredeki insanlar küçükbaş hayvancılıkla uğraşmaktadır. Azda olsa büyükbaş hayvanda beslenmektedir. Yakın dönemde bölge nüfusunun büyük çoğunluğu özellikle gençler mermer işiyle uğraşmaktadır.

Resim: 1, Büyükçakır mahallesi (Kabalcı, 2023).

Geçmiş dönemlerde Ormancılık, Madencilik ve Halıcılık yörede önemli gelir kaynaklarındandır. Bu zanaatlar arasında halıcılık önemli bir yere sahiptir. O dönemlerde her evde bir tezgah vardır ve kadınlar için halı dokumak önemli bir uğraştır (Sözlü Görüşme: Özceviz, 2023).

1.1. Büyükçakır Halıları

Yörede halı dokumacılığın en az 100 yıllık bir geçmişi olduğu kaynak kişilerce belirtilmiştir. Geçmiş dönemlerde kadın nüfusunun çoğunluğu evine kurdurduğu ıstar (çınar ağacından yapılan) adı verilen tezgahlarda halı dokuyarak ticaretini yapmıştır. Bu halıları hem çeyizlik hem de kendi ihtiyaçları için kullanmışlardır. Büyükçakır halılarının çoğunluğu yer sergisi ve seccade olarak tercih edilmiştir. Yöre halkı halıları evine odaya sermek maksadıyla üretmektedir. Küçük ebatlı halılar seccade olarak kullanılmaktadır.

Bölgede geçmişte keçi kılından ip yapılmıştır. Bu iplerle kıl çadır ve kıl çul gibi ürünler üretilmiştir. Halı ve düz dokumaların üretiminde kullanılan yünler ise çevre illerden özellikle Adana'dan siparişle ve köye gelen seyyar satıcılardan alınmaktadır.

Kıl ve yün lifleri bölgede kirman adı verilen aletle eğrilerek çıkrıkta iplik haline getirilmektedir. Genel itibariyle iplerin renklendirilmesi bölgede yetişen doğal bitkilerden elde edilmektedir. Yörede yetişen ceviz ağaçlarının yapraklarından kahverengi, sakızlık (menengiç) ağacından sarı renk, sırçani renk olarak bilinen gri renk ise çamur ve narpuz bitkisinden elde edilmektedir. Yöreye özgü karakteristik renklerin gök (açık mavi), kırmızı, sarı, lacivert, turuncu, ger (kahverengi), ördekbaşı yeşili, sırçani (gri), siyah ve beyaz olduğu belirlenmiştir.

Sentetik boyalar yakın zamana kadar yöre halkı tarafından tercih edilmemiştir. Yörede halıcılıkta kullanılan kirkit ağaçtan yapılmıştır.

Resim: 2, Yöreye ait ağaçtan yapılmış kirkit (Kabalcı, 2023).

Alan araştırması esnasında halı dokumada kullanılan tezgah tespit edilmiştir. Fakat günümüzde dokuma yapılmadığından depoda saklanmaktadır.

Resim: 3, Yörede kullanılan ıstar tezgahı (Kabukbelen, 2025).

1.2. Büyükçakır Halılarının Teknik ve Malzeme Özellikleri

Araştırma kapsamında yörede 22 adet halı tespit edilmiştir. Motif ve kompozisyon benzerliği olan dokumalar elenmiş, 6 adet halı örneği incelenmiştir.

Büyükçakır mahallesinde tespit edilen 6 adet halının incelenmesine göre en ortalamasının 85,83 cm boy ortalamasının ise; 151,33 cm olduğu gözlemlenmiştir.

Büyükçakır mahallesinde tespit edilen halılar TS 43'te belirtilen seccade, kelle ve taban tipindeki halıların boyutlarıyla uyuşmamaktadır (Türk Standartları, 1992:7).

Yaz ve Yüksel (2019:424) Yahyalı halılarını sınıflandırarak; seccadelerin (beşyüzlük) 80x120-140x220 ebatlarında olduğunu ifade etmişlerdir. Bu oran Büyükçakır halılarının en-boy ortalamasına uzak değerdedir.

Bu 6 adet halının kilimlik ölçüleri incelendiğinde 2,33 cm ortalamasına sahip olduğu görülmektedir. Kenar örgüsü ortalamasının ise 1,00 cm olduğu belirlenmiştir. Hav yüksekliği ortalaması 0,66 cm değere sahiptir. Saçak uzunluğu ise ortalama 7,33 cm'dir.

Halıların malzeme özellikleri incelendiğinde atkı, çözgü ve ilmelik iplerin tamamının yün olduğu tespit edilmiştir. Bu alanda yapılmış yayınlarda bahsedilen Yahyalı halılarının çözgü, atkı ve ilmelik iplerin yün malzeme olduğunu ispatlar nitelikte bilgiler yer almaktadır (Öztürk, 2016:280; Şahin ve Genç: 2023:483; Kemer, 2020:981; Tuna, 2000:16;

Kaplanoğlu, 2019:34).

Yörede tespit edilen halıların dokuma sıklığı (10 cm'e düşen ilmek sayısı) hesaplanmıştır. Buna göre 10 cm'de endeki düğüm sayısı halılarda ortalama 30 olarak belirlenmiştir. Boydaki düğüm sayısına gelindiğinde 10 cm'de ortalama düğüm sayısı 40'tır. Bu kapsamda Büyükçakır halıları orta kaliteli halılar grubuna girmektir.

Kompozisyon olarak halıların çoğunluğu göbekli kompozisyona sahip olup, dabazlı[2] ve cami tasvirli örneklerde vardır. Motif açısından bakıldığında gülayak, çınar ve asma yaprağı gibi yöreye ait motiflerle birlikte geometrik motifler ve stilize edilmiş çiçeklerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Yöre halkı atalarından gelen desenleri koruyarak muhafaza etmiş, kartonların üzerine çizdikleri halı örneklerini günümüze kadar getirmiştir (Sözlü Görüşme: Kabukbelen, 2023).

2. KATALOG

Örnek No:	01
İnceleme Tarihi / Kaynak Kişi	28.09.2023 / Raziye ÖZCEVİZ
Dokumanın Tekniği	Halı
Kullanım Amacı	Yer yaygısı
Ölçüleri	En: 87 cm Boy: 156 cm
Malzeme	Atkı: Yün Çözgü: Yün İlmelik İplik: Yün
10 cm'e düşen İlmek Sayısı	En: 30 Boy: 40
Hav Yüksekliği (cm)	0,7
Kilimlik Ölçüleri (cm)	2
Kenar Örgüsü (cm)	0,6
Saçak Uzunluğu (cm)	6
Kompozisyon ve Renk Özellikleri Dikdörtgen şekile benzer halı örneği göbekli bir kompozisyona sahiptir. Mavi renk zeminli dış sedefin içerisi gül ayak motifiyle bezenmiştir. Gri zeminli bordür asma yaprakları ve üzüm salkımları ile çevrelenmiştir. Halının zemin kompozisyonu ise ortada içiçe geçmiş göbekler ve köşe göbeklerden meydana gelmektedir. Göbeğin içerisi çeğel motifi ile dolgulanmıştır. Köşe göbekler ince basamaklı çizgilerle iç zeminden ayrılmaktadır. İçi stilize çiçeklerden meydana gelmektedir. Alt kısımda bordürle zemin arasında sarı zeminli stilize olmuş çiçeklerden oluşan sandık kısmı yer almaktadır.	

[2] Dabaz, yörede sıkıntıdan kaynaklanan ve kırmızı noktacıklar şeklinde görülen alerjik döküntülere verilen addır. Eskiden yörede kadınların dokudukları iplerin son derece sağlam olması sebebiyle bu ipleri kılıçla kestikleri, kesme işleminin ise oldukça güç olduğu aktarılmaktadır. Motifin adını bu durumdan aldığı ifade edilmektedir (Yaz ve Yüksel, 2019:419).

Örnek No:	02
İnceleme Tarihi / Kaynak Kişi	28.09.2023 / Hülya ÖZDEMİR
Dokumanın Tekniği	Halı
Kullanım Amacı	Yer yaygısı/Seccade
Ölçüleri	En: 93 cm Boy: 173 cm
Malzeme	Atkı: Yün Çözgü: Yün İlmelik İplik: Yün
10 cm'e düşen İlmek Sayısı	En: 30 Boy: 40
Hav Yüksekliği (cm)	0,7
Kilimlik Ölçüleri (cm)	3
Kenar Örgüsü (cm)	1
Saçak Uzunluğu (cm)	9

Kompozisyon ve Renk Özellikleri

Dikdörtgen şekile benzer halı örneği göbekli bir kompozisyona sahiptir. Mavi renk zeminli dış sedefin içerisi gül ayak motifiyle bezenmiştir. Beyaz zeminde kırmızı, yeşil, açık ve koyu mavi ve kahve renkte çınar yaprakları bir aşağı bir yukarı bakacak şekilde sıralanmıştır. Aralarından siyah renkte dallar geçmektedir. Kırmızı zeminin ortasında açık mavi altıgenin içerisi madalyon şeklinde göbek motifiyle dolgulanmıştır. Kırmızı zeminde boşta kalan kısımlar ise koçboynuzu motifiyle doldurulmuştur. Üstte ve altta bordür ve zeminin birleşiminde alagöz motifiyle çevrelenmiş sandık kısmı yer almaktadır. Sarı zeminli bu kısım farklı renklerde stilize olmuş çiçeklerden oluşmaktadır.

Örnek No:	03
İnceleme Tarihi / Kaynak Kişi	28.09.2023 / Hülya ÖZDEMİR
Dokumanın Tekniği	Halı

Kullanım Amacı	Yer yaygısı/Seccade
Ölçüleri	En: 82 cm Boy: 150 cm
Malzeme	Atkı: Yün Çözgü: Yün İlmelik İplik: Yün
10 cm'e düşen İlmek Sayısı	En: 30 Boy: 40
Hav Yüksekliği (cm)	0,6
Kilimlik Ölçüleri (cm)	2,5
Kenar Örgüsü (cm)	1
Saçak Uzunluğu (cm)	7

Kompozisyon ve Renk Özellikleri

Dikdörtgen şekile benzer halı örneği göbekli bir kompozisyona sahiptir. Mavi renk zeminli dış sedefin içerisi yaprak motiflerinin yanyana sıralamasından meydana gelmektedir. Beyaz zeminde krem, beyaz, kırmızı, yeşil, mavi ve kahverengi çınar yaprakları bir aşağı bir yukarı bakacak şekilde sıralanmıştır. Aralarından siyah renkte dallar geçmektedir. Dış sedefin motiflerine benzer siyah zeminli yaprak bordürle sınırı oluşturmakta ve sandık kısmını da çevrelemektedir. Kırmızı zeminde ise mavi renkte altıgenin içerisi altıgen göbekle dolgunlanmıştır. Göbeğin içerisine dört yönde lale motifleri yerleştirilmiştir. Altıgenin uçları yine lale motifleri ile nihayetlendirilmiştir. Zeminin boşta kalan köşeleri koçboynuzu ve çiçek motifleriyle doldurulmuştur.

Örnek No:	04
İnceleme Tarihi / Kaynak Kişi	28.09.2023 / Duduş ARSLAN
Dokumanın Tekniği	Halı
Kullanım Amacı	Yer yaygısı/Seccade
Ölçüleri	En: 81cm Boy: 126 cm
Malzeme	Atkı: Yün Çözgü: Yün İlmelik İplik: Yün
10 cm'e düşen İlmek Sayısı	En: 30 Boy: 40
Hav Yüksekliği (cm)	0,7
Kilimlik Ölçüleri (cm)	2

Kenar Örgüsü (cm)	1
Saçak Uzunluğu (cm)	11

Kompozisyon ve Renk Özellikleri
Dikdörtgen şekile sahip örneğin mavi renkte dış sedefi gül ayak motifi ile çevrelenmiştir. Gri (boz) renkli bordürde Yahyalı halılarının karakteristik deseni olan Camili ayak yer almaktadır. Tek boyutlu cami ve diğer mekandan oluşan desende çiçek ve ağaç figürleride yer almaktadır. Kırmızı zeminin ortasında iç içe geçmiş altıgenlerin olduğu görülmektedir. İlk altıgen dabazlı desenli olup açık mavi zeminli ve çiçek motiflerinin verev sıralanmasından meydana gelmektedir. İkinci altıgen turuncu zeminlidir ve basamaklı şeklindedir. Beyaz zeminli son altıgende ise koçboynuzu ve pıtrak motifleri yer almaktadır. Kırmızı zeminin boşta kalan köşeleri koçboynuzu ve çiçek motifleriyle doldurulmuştur.

Örnek No:	06
İnceleme Tarihi / Kaynak Kişi	28.09.2023 / Fadime KOCA
Dokumanın Tekniği	Halı
Kullanım Amacı	Yer yaygısı/Seccade
Ölçüleri	En: 88 cm Boy: 168 cm
Malzeme	Atkı: Yün Çözgü: Yün İlmelik İplik: Yün
10 cm'e düşen İlmek Sayısı	En: 30 Boy: 40
Hav Yüksekliği (cm)	0,6
Kilimlik Ölçüleri (cm)	1
Kenar Örgüsü (cm)	1
Saçak Uzunluğu (cm)	4

Kompozisyon ve Renk Özellikleri
Dikdörtgen şekile sahip dokuma yörede Dabazlı halı olarak bilinmektedir. Dış sedefte mavi zemin üzerine çiçek ve yaprak motifleri sıralanmaktadır. Beyaz zeminli bordürde ise yanyana sıralanmış gıy gülü adı verilen motifler yer almaktadır. Kırmızı zeminli halının ortasında altıgen kısmın sınırları dabazlı motifiyle çevrelenmiştir. Bu kısmın iç zemini açık mavi renktedir ve geometrik motiflerden oluşmaktadır. Halının tam ortasında beyaz zemin üzerine koçboynuzu ve geometrik motifler yer almaktadır. Bu kısmın dışı altıgen formda basamaklı çizgilerden oluşmaktadır. Çizgilerin köşe

kısımlarından üç yapraklı çiçekler çıkmaktadır. Zeminde boşta kalan kısımlar koçboynuzu ve çiçeklerle doldurulmuştur. Sarı zemindeki sandık kısmında çengel, elibelinde ve dörtköşe motifi yer almaktadır.

SONUÇ

Orta Asya'da Pazırık halısının keşfinden günümüze kadar gelen süreçte Anadolu halıları devamlı çeşitlilik göstermiştir. Özellikle Türkmen aşiretlerinin Anadolu'nun değişik yerlerine göçü ve yanlarında kültürlerini de taşımaları, Türk halı sanatında farklı karakterlerdeki dokumaların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Varsak Türkmenleri bu aşiretlerden biridir. Yahyalı ve çevresinde de yerleşen bu topluluklar atalarından gelen halı sanatını yöresel karakteriyle birlikte zirveye çıkarmıştır.

Araştırmaya konu edilen Yahyalı ilçesi Büyükçakır mahallesi halıları teknik, kompozisyon, motif ve renk özellikleriyle diğer Yahyalı halı örneklerinden farklılık göstermektedir. Araştırma kapsamında 6 adet halı örneği incelenmiş, elde edilen bilgiler eser bilgi formuna aktarılmıştır. Ayrıca yörede dokumacılıkla uğraşan kişiler tespit edilerek sözlü görüşme yapılmıştır. Günümüzde birkaç dokuyucu dışında halıcılık unutulmaya yüz tutmuştur. Alan araştırması esnasında bazı evlerde dokuma tezgâhı bulunduğu fakat aktif olarak kullanılmadığı için depoya kaldırıldığı gözlemlenmiştir. Halıların yapımında kullanılan ana malzeme olan yünün ilçeden satın alındığı kaynak kişilerce ifade edilmiştir. Yörede yetiştirilen küçükbaş hayvanın genellikle keçi olması bu durumu ispatlar niteliktedir. Kullanılan iplikler kaynak kişilerin verdiği bilgilere göre tamamen yündendir ve doğal boyalarla renklendirilmiştir. Yöreye has sakızlık ağacı (menengiç) olarak bilinen bitkiden sarı renk, cevizin yapraklarından kahverengi elde edilmiştir. Sırçani renk ise çamur ve narpuz bitkisi kullanılarak çıkartılmaktadır. Sentetik boyalar neredeyse hiç kullanılmamıştır. Yörede en çok kullanılan renkler gök (açık mavi), kırmızı, sarı, lacivert, turuncu, ger (kahverengi), ördekbaşı yeşili, sırçani (gri), siyah ve beyazdır.

Büyükçakır halıları Türk düğümü olarakta bilinen Gördes düğümüyle dokunmuştur. Bu halılar 10 cm^2'de 30x40 ilmekli dokuma sıklığına sahiptir. Yahyalı ilçesinde dokunan bazı halıların kalitesiyle aynı değerdedir. Genellikle evde odalara sermek ve namaz kılmak maksadıyla dokunmuşlardır. Bu 6 adet halının kilimlik ölçüleri incelendiğinde 2,33 cm ortalamasına sahip olduğu görülmektedir. Kenar örgüsü ortalaması 1,00 cm olduğu belirlenmiştir. Saçak uzunluğu ise ortalama 7,33 cm'dir.

Hav yüksekliği ortalaması 0,66 cm değere sahiptir. TS 43'te belirtilen hav yüksekliği ortalaması 5-7 mm arasındadır. Büyükçakır halıları bu değer aralığındadır.

Büyükçakır halılarının motif ve kompozisyon özellikleri incelendiğinde yöresel isimlerin diğer Yahyalı halılarıyla benzerlik ve değişiklik gösterdiği görülmektedir. Örneğin yörede koçboynuzu olarak bilinen motif diğer araştırmalarda çitayak (sümbül) olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırma esnasında karşılaşılan zorluklardan birisi dokuyucu kadının veya dokumanın sahibinin motiflerin isimlerini unutmuş olmasıdır. Yörede genellikle kompozisyon olarak göbekli halılar dokunmuştur. Bunun yanında cami tasviri ve dabazlı olarak bilinen halı örnekleride vardır.

Günümüzde yörede birkaç kişi tarafından ticari kaygı olmaksızın halı dokumacılığı yapılmaktadır. Halı dışında yöre halkının kendi dokuduğu düz dokuma örnekleride mevcuttur. Geçmiş dönemlerde Halk Eğitim merkezi teşebbüsleriyle köy okulunda halı dokumacılığı kursu açılmış kadınlar eğitim almışlardır.

Büyükçakır halılarının desen, renk ve motif özellikleri bilimsel yöntemlerle kayıt altına alınmalı; katalog, dijital arşiv ve veri tabanları oluşturulmalıdır. Bölgedeki gençlere halıcılık eğitimi verilerek, geleneksel tekniklerin unutulmaması sağlanmalıdır. Halk eğitim merkezleri ve üniversitelerin iş birliğiyle atölye çalışmaları düzenlenmelidir.

KAYNAKÇA

Çağlıtütüncügil, E. (1999). "Cami Tasvirli Yahyalı (Kayseri) Halılar", *Erdem*, 10(28), 87-94.
Kaplanoğlu, Ş. (2019). Yahyalı Halıcılığının Günümüzdeki Durumu, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kayışoğlu Şahin, Z. (2013). “Halıcılık”, *Kayseri Ansiklopedisi*, C. 3, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul.
Kemer, G. (2020). Gelenekli Yahyalı (Kayseri) Halıları, *Cumhuriyet Dönemi Türk Halıcılığı Kitabı Cilt II*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını: 539, 977-1010.
Öztürk, Ş. (2016). “Kayseri Yöresi Yahyalı-Bünyan Halıları ve Renkleri”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl:4, Sayı:34, 275-289.
Şahin, Z. – Genç, M. (2023). “Yahyalı (Kayseri) Minder ve Yastık Halılarının Tasarım Özellikleri ve Yahyalı Halk Kültüründeki Yeri”, *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 11, 479-505.
Tuna, T. (2000). “Yahyalı Halıları”, *Skylife,* Yıl:19 Sayı: 204, 12-22.
Türk Standardları (1992). Tekstil Yer Döşemeleri-El Dokuması Halılar Türk Halıları (TS 43).
Yaz, Ü. – Yüksel, N. (2019). “Yahyalı Halılarının Anadolu Türk Halıları Arasındaki Yeri”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 8(24), 409-435.
İnternet Kaynakları
URL 1: https://www.aa.com.tr/tr/arsiv/gocebeligi-terk-eden-son-turk-boyu/413053, Erişim Tarihi: 02.09.2025).
URL 2: https://tr.wikipedia.org/wiki/B%C3%BCy%C3%BCk%C3%A7ak%C4%B1r,_Yahyal%C4%B1, Erişim Tarihi: 02.09.2025).

Kaynak Kişiler
Bayram KABUKBELEN, Çalışmıyor
Duduş ARSLAN, Ev Hanımı
Durdu ÖZCEVİZ, Ev Hanımı
Fadime KOCA, Ev Hanımı
Hülya ÖZDEMİR, Ev Hanımı
Raziye ÖZCEVİZ, Ev Hanımı
Salih ÖZCEVİZ, Çalışıyor

THE OTTOMAN HERITAGE IN THE SHKODRA HOUSE DURING THE 19th CENTURY

TRASHËGIMIA OSMANE NË BANESËN SHKODRANE GJATË SHEKULLIT XIX.

Bendis KRAJA*
Mirela SAKEJ**

ABSTRACT

The 19th century represents an important period of transformation for the city of Shkodra, which is clearly noticeable in many constituent elements of urban life, specifically in the environments created for living. The urban organization of the city and the typology of the traditional Shkodra house during this period represent a distinctive synthesis of local identifying elements with Ottoman influences, shaping an intertwined architectural and cultural identity.

This study focuses on the analysis of the architectural, functional, and aesthetic characteristics of the 19th-century Shkodra house, including the functional plan, the gender-based division of interior spaces, the construction materials, and the decoration with oriental motifs. Through these elements, the house is presented not only as a residential unit but also as a reflection of the social norms and cultural status of the time.

Special importance is given to the heritage that has remained today and the challenges of its preservation in the context of contemporary urban developments. The analysis is supported by historical sources, field observations, and comparisons with similar typologies in other cities of the Western Balkans.

Keywords: Shkodra, urban organization, traditional house, 19th century, Ottoman heritage, civic architecture, cultural identity

RENDESIA E SHKODRES NE SHEK 19

Shekulli XIX përfaqëson një nga periudhat më të rëndësishme të historisë së qytetit të Shkodrës. Gjatë kësaj kohe, qyteti u shndërrua në një nga qendrat më të fuqishme urbane, ekonomike dhe kulturore në territorin shqiptar dhe më gjerë në Ballkanin Perëndimor. Pozita e tij gjeografike strategjike, e vendosur ndërmjet liqenit, lumenjve dhe rrugëve tregtare që e lidhnin me Adriatikun dhe me hapësirën ballkanike, i dha Shkodrës një rol ndërmjetësues midis Lindjes osmane dhe Perëndimit evropian. Ky funksion ndërmjetësues u reflektua në të gjitha aspektet e jetës qytetare: nga organizimi i hapësirës urbane, deri te tipologjia e banesës dhe mënyrat e jetesës së banorëve të saj.Në këtë periudhë, ndikimi i Perandorisë Osmane ishte i dukshëm në strukturimin urban dhe në format arkitektonike të ndërtimeve.Elementet e traditës vendase shqiptare, të përforcuara nga kontaktet me kulturën veneciane gjatë shekujve të mëparshëm, bashkëjetuan me elementet orientale të sjella nga sundimi osman. Për më tepër, në fund të shekullit XIX,.Banesa qytetare shkodrane është shembulli më i qartë i këtij ndërthurimi kulturor. Ajo nuk ishte thjesht një strukturë ndërtimore për banim, por një hapësirë komplekse, ku funksioni praktik i përditshëm bashkëjetonte me simbolikën sociale dhe kulturore. Organizimi i saj i brendshëm pasqyronte normat e kohës, ku spikat ndarja gjinore e hapësirave, dhoma e miqve si shenjë e mikpritjes dhe e statusit, si dhe dekorimet e pasura që tregonin shijet estetike dhe lidhjen me kulturën orientale e mesdhetareNe radhe te pare vend shume te rendesishem ne gjinine e baneses ze porositesi apo pronari i saj,i cili eshte dhe bashkepjesemarres ne konceptin volumor dhe arkitekturor -teknik te baneses te cilat duhet te ishin ne perputhje me kerkesat e nje familjejeqe kishte nje status te caktuar ekonomik apo perkatesi shoqerore te vecante. Gjate shek.XV-XIX ne hapesiren ballkanike besimi fetar ka qene i pranishem madje me ndikim ne te gjitha shtresat e popullsise. Myslimanizmi ka qene shume evident dhe konkret i perfshire edhe ne kodin e familjes .Ne

* PhD., Department of History University of Shkodra “Luigj Gurakuqi
** Faculty of Social Sciences MSc in History and Albanian Heritage University of Shkodra “Luigj Gurakuqi

kete kontekst dy karakteristika dalin ne pah te cilat jane te lidhura drejtpersedrejti me botekuptimin islam ;ruajtja e e femrave prej syve te meshkujve te huaj dhe prania e nje njesie sanitare ne cdo dhome.Kjo solli si rezultat ndarjen e hapesires se banimit ne dy njesi ne shtepine e familjes dhe te miqve.Rastet e ndertimit te te ketyre hapesirave lidhet me shtresat e pasura te popullsise qytetare.Banesa ishte hapesira e vetme ne te cilen zhvillohej jeta shoqerore dhe politike e kohes.Ndertimi i odes se miqve ,ne banesat e shtresave te mesme te popullsise eshte tregues ne te cilin mbeshtetet pranine e funksionit bshoqeror te shtepise se miqve. Duke e vendosur ne plan te dyte argumentin per fshehjen e femres. Lidhur me mjedisin sanitar per cdo dhome gjumi apo edhe instalimi i sistemit per ngrohjen e ujit apo te dyshemese ne banesat e shtresave te mesme dhe te pasura mund te themi se ishte nje huazim nga kultura islame. Gjatë shek. XVIII Shkodra, si një nga qytetet më të zhvilluara zejtaro-tregtare të vendit, ishte kryeqendra e Shqipërisë së Veriut. Si qytetet e tjera shqiptare të kohës, në strukturën e qytetit të asaj periudhe, e cila përbëhej nga qendra ekonomike, pazari dhe qendra e banuar, Pazari i Shkodrës konsiderohej si një nga më të mëdhenjtë.

KARAKTERISTIKAT ARKITEKTURORE TË BANESËS TRADICIONALE SHKODRANE

Në arkitekturën e ndërtimeve qytetare një vend të rëndësishëm zë banesa, për vetë përhapjen e gjerë dhe vlerën e realizimeve arkitektonike si një kategori që reflekton qartazi kushtet ekonomike — shoqërore. Në Shkodër, deri rreth mesit të shek. XIX u ndërtua në masë të gjerë banesa e hapur me çardak në variante të ndryshme, tip i njohur dhe në qytete të tjera shqiptare të kësaj periudhe. Qendra e kompozimit është çardaku, me të cilin ndërlidhen të gjitha mjediset e katit, ku më i vlerësuari është ai i “odës së miqve”. Ky vlerësohet për realizime të arritura në drejtim të trajtimit të brendshëm arkitektonik-dekorativ, shpesh në kontrast me thjeshtësinë e pamjeve të jashtme, ndër të cilat do të veçonim pamjen kryesore me transparencën dhe përceptimin voluminoz e dritëhije kushtëzuar nga çardaku, strehët e gjera dhe shkallët e gurta e monumentale.Në fundin e shek. XVIII dhe në fillim të shek. XIX, kjo shkrirje e elementëve osmanë e arriti kulmin e saj me shfaqjen e një stili të veçantë shqiptaro-islam, i cili përfaqësonte një sintezë të elementëve osmanoturke me metoda të ndryshme ndërtimi, me mbetjet e stileve të vjetra dhe me elementë perëndimorë evropianë.Nje popull huazon vetem kur eshte ne kushte te ngjashme historiko-shoqerore me huazuesin duke sjelle nje pershtatje sipas kushteve etniko-kulturore.Qyteti osman është i ndarë në lagje, të banuara nga grupe homogjene, që organizohen nga ligjet e pashkruara, zakonet dhe traditat, përmes udhëheqjes nga drejtuesit fetarë. Në këtë konglomerat enklavash, të cilave njerëzit iu përkasin mbi bazën e profesionit, fesë, kombësisë, origjinës apo familjes, individi ruan lidhjet intime dhe të përhershme të farefisit. Sistemi tradicional i banesave, si struktura që qëndronin lirshëm në mjediset e rrethuara me mure dhe me kopshte të vogla, krijonte mundësinë jo vetëm të ekspozimit ndaj dritës së diellit, por edhe të përshtatjes së këtyre strukturave ndaj nevojave në ndryshim përsa i përket hapësirave dhe funksioneve. Etnografi Zija Shkodra ka treguar se popullsia katolike dhe ortodokse e qyteteve shqiptare në shek. XIX jetonte në lagje të veçanta..Krahas ndikimit të fesë në organizimin hapësinor të qyteteve edhe statusi social ka qenë një faktor ndikues. Lagjet e banuara nga shtresat e varfra të popullsisë ishin, nga pikëpamja arkitekturore, shumë të çrregullta, me shtëpi përdhese, infrastrukturë të papërshtatshme dhe kushte të këqija higjienike.Diferencimi social në strukturën urbane të qyteteve shqiptare shprehej kryesisht në zgjedhjen e truallit të ndërtimit të banesave. Në qytetin e Shkodrës, lagjet myslimane kishin një dendësi më të ulët të shtëpive të vendosura mes kopshtesh të gjera, ndërsa lagjet e popullsisë katolike ishin më të dendura me ndërtime sepse, për shkak të sipërfaqes së kufizuar, nuk lejohej krijimi i kopshteve pranë shtëpive. Ndryshimet ishin të dukshme edhe në ndërtesat me karakter shoqëror. Ndërsa në lagjet myslimane ekzistonin ndërtime kulti dhe edukimi si xhami, në lagjet katolike nuk ekzistonin pothuajse fare ndërtesa me karakter shoqëror. Godinat administrative ishin të rralla dhe fituan rëndësi të kufizuar vetëm në gjysmën e dytë të shek. XIX. Shkodra në monografinë

e tij mbi qytetet shqiptare gjatë Rilindjes Kombëtare, ka argumentuar se në gjysmën e dytë të shek. XIX zhvillimi urban i qyteteve shqiptare u fut në një fazë të re si rezultat i lindjes së ekonomisë kapitaliste dhe forcimit të lidhjeve ekonomike me qytetet evropiane perëndimore. Në kuadër të zhvillimit urban të Shkodrës gjatë shekullit XIX, banesa qytetare përfaqëson një nga shprehjet më të qarta të ndërthurjes kulturore mes traditës vendore shqiptare, ndikimeve osmane dhe elementeve perëndimore. Studiuesi Machiel Kiel e ka theksuar Shkodrën si një qendër të veçantë, ku tipologjia e banesës qytetare arriti një nivel të lartë zhvillimi, duke u bërë model për qytete të tjera shqiptare (Kiel, 2012).

Kjo periudhë lidhet ngushtë me reformat osmane tanzimatit dhe hapjen e qytetit ndaj tregtisë ndërkombëtare, gjë që solli rritje të pasurisë së familjeve shkodrane dhe përmirësim të kushteve të banimit.

ROLI I BANESËS Sİ PASQYRË E STATUSIT SHOQËROR DHE IDENTITETIT KULTUROR

Klasifikimi i banesave eshte bere mbi rolin paresore te nje perberesi kompozicionalte baneses Cilesimet si banese me hajat ,me cardak,me qoshk jane shume te dukshme dhe qartesisht kualifikuese.Klasifikimete metejshme rreth hapesirave perberese te baneses kompozimin e mjediseve te hapura te lidhura drejtepërdrejte me oborrin apo kompozime te kunderta ato te mbyllurat sherbejne si klasifikime mbi tipare te rendesishme per karakterizimin e baneses.Teknikat e ndertimit kane sherbyer si kriter per klasifikim, dallojme banesa prej druri ,guri,qepici etj.te cilat jane dalluar edhe nga mbulesa, psh me kashte ,rrase,apo tjegull.Terminologjia e baneses mbarte ne vetvete nje numer termash mbareballkanik me origjine persiane sic eshte termi qemer,penxhere ,divan,cardak ndersa terma me origjine turke permendim ,qoshke ,catma apo arabe ,si hamam,mafil.E gjitha kjo terminologji eshte perhapur prej turqve ..Banesa shkodrane e shek. XIX ndërtohej zakonisht në formë kompleksi të mbyllur, me oborr të rrethuar nga mure të larta dhe hyrje të fortifikuara me porta prej druri. Struktura e brendshme ndahej në dy funksione kryesore:Selamllëku, pjesa e dedikuar burrave dhe mysafirëve, që shërbente si hapësirë publike dhe ceremoniale.Pritja e mikut kishte rrenje te thella ne shoqerine shqiptare gjithshtu perbente nje kerkese per nje hapesire te caktuar te parapelqyer per te pritur te ftuarit apo vizitoret si ne raste hidherimi apo gezimi.Haremlëku, pjesa private e familjes, ku zhvillohej jeta e përditshme dhe ku qëndronin gratë dhe fëmijët.Ky model reflektonte qartë normat shoqërore osmane, por në rastin e Shkodrës ai merrte një përmasë të veçantë falë adaptimit me nevojat e familjes shqiptare dhe përdorimit të materialeve vendore (Kiel, 2012, fq. 275-280).

DEKORIMI DHE ESTETIKA: NDIKIMET ORIENTALE NË ELEMENTET DEKORATIVE (DRITARE, DYER, TAVANE, MOBILJE)

Ndërtimi përfshinte kombinimin e **gurit** në katin përdhes dhe drurit në katet e sipërme. Kati përdhes shërbente shpesh si hapësirë magazinimi dhe mbrojtjeje, ndërsa katet e sipërme për banim. Tipike ishte prania e çardakut ose erkerit, që dilte mbi rrugë dhe i jepte banesës një karakter të hapur. Dritaret e shumta ofronin ndriçim natyral, një element i dallueshëm nga banesat më të hershme osmane.

Në brendësi, dhomat organizoheshin rreth odës së madhe, me minderë të gjatë anash mureve, oxhak dekorativ dhe tavane të punuara me mjeshtëri në dru (Çeliku, 1983). Nje vend te rendesishem zinte pamja e saj e jashtme dhe e brendshme qe duhej te shprehte sa me qarte fuqine eknonomike te pronarit te saj .Ne shume banesa shume disa elemente si porta e jashtme ,oxhaqet,oda e miqve perbenin object perkujdesjesh te vecanta shprehjet popullore dere e madhe ,apo oxhak I madh jane tregues se nje statusi te caktuar qe gezonte pronari.Banesat e elitës shkodrane të shek. XIX karakterizoheshin nga një estetikë e përmbajtur, por elegante. Punimet e drurit në dyer, dritare dhe mobilje dëshmojnë mjeshtërinë e zejtarëve vendas. Qilimat orientalë, pikturat murale dhe tavane të gdhendura ishin elemente shtesë që pasqyronin statusin e familjeve tregtare dhe kulturore të qytetit. Çatitë me tjegulla të kuqe, oborret me gjelbërim dhe organizimi i shkallëve të brendshme i jepnin banesës një karakter unik, ku funksioni bashkohej me estetikën (Kiel, 2012; Dojaka, 2004).Banesat shkodrane dallohen për dekorimin e tyre të pasur dhe të sofistikuar. Fasadat shpesh kishin elementë guri të punuar, ballkone prej druri ose hekuri të farkëtuar, si dhe dritare me forma harkore.Brendia zbukurohej me tavane prej druri të gdhendur, shpesh me motive floreale ose gjeometrike, të cilat pasqyronin ndikime orientale. Dhomat e miqve ishin të mobiluara me qilima të punuar me dorë, sofër të ulët, enë bakri dhe elementë të tjerë të kulturës tradicionale.Dekorimi i pasur nuk ishte vetëm shenjë e shijes estetike, por edhe e statusit shoqëror. Familjet e pasura shpenzonin për të pasur banesa që reflektonin prestigjin e tyre, ndërsa shtresat e tjera imitonin në një shkallë më të thjeshtë këtë stil.Nje nder tiparet dalluese te baneses popullore shkodrane ishte shtepia me cardak.Shtepia shkodrane me cardak u be tipi me i parapelqyer i shtresave te pasura dhe te mesme te shtreses se pasur se cifligareve.Shtepia karakteristike shkodrane e vendosur zakonisht me fytyre nga jugu eshte nje banese e madhe e ndertuar mire me oborr me depo ose haur mallarsh e stalle ne katin perdhes me nje cardak te madh te hapur e dhomat e familjes siper.Nje kthese shkallesh prej guri nje ose dy kraheshe e mbeshtetur ne qemere dhe e mbulluar zakonisht nga streha e dale e cardakut lidh pjesen e poshtme te shtepise me ate te sipermen ..Muret e larta qe e rrethonin oborr me bimesi te dendur me pus in tradicional ne mes ajo qendronte si e fshehur nga rruga..Porta dhe oxhaku ruanin nje vlere te madhe simbolike qe lidhej ngushte me poziten shoqerore ,politike dhe ekonomike te pronarit te shtepise shkodrane gjate periudhes se rilindjes.. Shtepia shkodrane paraqet nje tip te qendrueshem banese ne formen e nje drejtkendeshi ,dykateshe prej guri ,me cati pakez te ngritur te mbuluar me tjegulla .Pamja kryesore dallohet per tejdukshmerine e saj e cila kushtezohet nga hajati perdhes ,cardaku i hapur.Shkallet monumentale me ngjitje dhe zbritje edhe nga te dy anet te nderthurura shpeshhere mbi qemere prej guri qe shpinin ne cardakun e hapur,i rrisnin hirin e madheshtine kesaj banese qytetare patriarkale.Kati perdhes zakonisht ishte i pabanuar, sepse sherbente sei depo mallrash ,qilar stalle bagetish apo punishte e lidhur me artizanatin shtepiak qe ishte shume i zhvilluar ne kete qender.Kati i siperm fillonte me cardakun e madh te hapur me kete elemente te lashte panballkanik pa tavan te shtrire mjaft thelle ne brendesine e shtepise.Nga njeri krah ndohej shpeshhere dhoma e qoshes ndersa dhomat e tjera dhe kuzhina ishin te vendosura pas cardakut.Vend shume te rendesishem zinte dhome a e pritjes ose (oda e mire)Persa i perket zbukurimit dhe stilit te saj ajo ishte e

vecante zbukuruar sipas stilit oriental arabo=persiano-turk me datale prej druri te gdhendur qe dukeshin sidomos ne tavanin e zbukuruar me forma te ndryshme ,ne dollapet e murit ,sergjitr,musandren ,trapazanin shpeshhere te pikturuar si dhe me oxhakun e vjeter karakteristik vendasDhoma shkodrane e quajtur Oda e mire pervec veshjes dhe stolistjes nga brenda me objekte te ndryshme qilima mindere ,orendi bakri etj,ne nje faqe muri kishte te varura në sfondin e një sixhadeje të bukur edhe armët tradicionale të burrave të shtëpisë.

TRASHËGIMIA E MBETUR SOT DHE SFIDAT PËR RUAJTJEN E SAJ

Studimi i banesës shkodrane merr rëndësi të veçantë sot, në një kohë kur trashëgimia arkitektonike përballet me sfida serioze për shkak të urbanizimit të shpejtë, mungesës së kujdesit institucional dhe indiferencës së një pjese të shoqërisë.Sfidat me të cilat po përballet sot trashëgimia kulturore janë të shumta. Kjo ka ardhur si rezultat I pakësimit të fondeve dhe personelit të angazhuar per këtë fushë. Reformimet në fushën e vlerësimit të monumenteve apo metodikën udhëheqëse sipas modelit europian shpeshherë kanë rezultuar të dëmshme. Dobësimi I centralizimit profesional tepër efikas në institutin e monumenteve në qendër dhe organizmat paralele në rrethe, nuk janë shume dobi-prurëse. Restaurimi nga njësitë të specializuara pranë organizmave të vleresimit të monumenteve në rrethe janë zëvendësuar me ndërmarrje të zakonshme ndërtimi, të cilat shpeshherë kanë cënuar rëndë në ruajtjen e thelbit të kategorisë monument gjate ndërhyrjeve restauruese. Është detyre parësore e shtetit dhe organeve përkatëse që të ofrojë një qasje të vlerësimit të monumenteve të ndërgjegjësimit të opinionit mbarëqytetar për të ofruar një perkujdes shume-planesh për këto monumente kulturore që të jenë në përputhje me vlerat e tyre madhore dhe shkallë të larte autenticiteti. Monumentet e kulturës të ruajtura si qendra historike dhe monumente të veçanta ruhen për vlerën e tyre dokumentare dhe artistike. Këto monumente duhet të jetojnë me të sotmen në mënyre sa më aktive, të shfrytezohen dhe te shihen si vlera dhe dëshmitarë të historisë. Mosperputhja e mënyres se re se jeteses e karakterit urbanistiko-arkitekturor te qendrave te vena ne mbrojtje si dhe zgjidhjet funksionale dhe arkitekturore te banesave te vecanta paraqesin problemin themelor per tu zgjidhur. Ne kete kontekst paraqiten dy premisa të cilat do të bashkërendojne me njëra-tjetrën midis banesave të vëna në mbrojtje dhe strukturave të tyre urbanistike dhe kompozicionale. Kjo do të thotë ruajtje sa më e plotë e vlerave urbanistike dhe ambientale të qendrave historike dhe atyre kompoziocionale dhe arkitektonike-teknike në monumentet e veçanta si dhe të jetuarit sa më aktiv të qendrave historike dhe monumenteve të veçanta me kushtet bashkëkohore.

REFERENCAT

(Monumentet, Ministria e Arsimit dhe Kulturës, 4, 1972, fq. 143-151); (Qyteti dhe banesa qytetare shqiptare shek. XV-XIX, Emin Riza, 2000, fq.159, 324, 414, 438); (Qytetet shqiptare të Rilindjes, Zija Shkodra, 1990, fq. 147, 150); (Esnafët shqiptar shek. XV-XX, Akademia e Shkencave e Rep. Shqipërise, 1973, fq. 280-281); (Qyteti shqiptar gjatë Rilindjes Shqiptare, Zija Shkodra, 1984, fq. 25, 49, 139, 237, 259); (Banesa shqiptare me qoshk, Emin Riza, 2019, fq. 11, 125)

İŞLEVSELLİĞİN ÖTESİNDE, MODA NESNESİ OLARAK HERMES MARKASININ ÇANTA TASARIMLARI

HERMES BAG DESIGNS AS FASHION OBJECTS BEYOND FUNCTIONALITY

Mustafa KULA*

ABSTRACT

With its functional characteristics, the bag has been present in human life since ancient times. However, after the Middle Ages and the Renaissance, it underwent a transformation as a status symbol, diversifying in terms of form, material, and size. In the 20th century, it assumed the role of a fashion object within the phenomenon of fashion. The intersection of the bag with fashion design has necessitated the harmonious combination of aesthetics and functionality. The bag's compatibility with clothing, its purpose, and its form have diversified, making it as important as other objects of fashion. With these characteristics, the bag has become a source of data reflecting historical, cultural, artistic, social, and evolving technology.

The fashion activities that became prominent in the 20th century, fashion designers' pursuit of innovation in their collections, the increasing importance of accessory design alongside clothing, and the meticulous craftsmanship of every element that shapes style have all contributed to the bag's unique position. The bag has become an indispensable part of the whole, a symbol, an indicator, and even a symbol of power.

The Hermes brand's “Birkin” and ‘Kelly’ models are perhaps the best examples of this. The life of Princess Grace Kelly of Monaco, which was closely scrutinized, and her frequent appearances with Hermes bags led the Hermes brand to develop a bag model named “Kelly” in honor of the Princess. This model gained as much attention as Grace Kelly, redirecting the focus of those familiar with the bag to a different context. Another example is based on the story of Hermes' designer and the famous actress Jane Birkin traveling on the same flight in 1984. The “Birkin” bag quickly became a symbol of luxury and quality craftsmanship, and the “Birkin” bag took its place on the fashion scene as a fashion item reflecting Jane Birkin's style.

In this study, the changing position of the bag in the fashion system is examined through the example of two Hermes models.

GİRİŞ

Moda kavramının çokça telaffuz edildiği 20. yüzyıl, sadece giysi biçimlerini değil aynı zamanda işlevsellikleri ve kullanım amaçlarıyla ön planda olan çeşitli aksesuarların da değişimine neden olmuştur. “Arayış” içerisindeki moda tasarımcıları sadece giysi biçimlendirmeleriyle kalmamış yeni stiller inşa etmeye yönelmiştir. Beden-giysi ilişkilendirmesi kadar ayakkabı, çanta, şapka gibi aksesuarların giysilerle ilişkilendirilmesi ve “bütünün” tasarlanması kaçınılmaz olmuştur. Her geçen gün yeni malzemelerin ortaya çıkışı ve teknolojik gelişmeler de bu durumu desteklemiştir.

1920'lerde, değişen etek boyları ve daha hafif giysilerle modada bir devrim yaşandı. Çantaların artık kıyafetlerle mükemmel bir şekilde uyumlu olması gerekmiyordu (ANN, 2002, s.128). 1940'larda, savaş çabaları göz önünde bulundurularak giyimde yeni bir tutumluluk dönemi yaşandı. Metal çerçeveler, fermuarlar, deri ve aynalar kıt olduğu için üreticiler plastik ve ahşap kullanmaya başladı. 1950'lerde bazı tasarımcılar, cesur, güzel ve zarif çantalar yaratarak ün kazandılar. Bu, Chanel, Louis Vuitton ve Hermes gibi önemli tasarım evlerinin ortaya çıkışını işaret etti (COX, 2007, s.87).

Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası moda faaliyetlerinin hızlanması ve moda tasarımcılarının artmasıyla salt biçim arayışları, konsept vurgusuyla desteklenmeye başlamıştır. Koleksiyonların çıkış noktalarının, giysi biçimlerine yansıtılması önem

* Öğr. Gör., Dokuz Eylül Universty Faculty of Fine Arts Textile and Fashion Desing Department, İzmir

kazanmıştır. Konsept vurgusunun, moda severlerin moda ürünleriyle bağ kurmasında etkili olduğu gözlemlenmiştir. Bir diğer önemli nokta da tanınırlığı yüksek olan isimlerin, görüntülendikleri anlarda üstlerinde bulunan moda ürünleri idi. Sahne ve sinema dünyasının ünlü isimleriyle birlikte devlet yöneticilerinin eşleri ve toplumların üst düzey görevlilerinin giyim kuşamı, stili hatta yaşam felsefeleri dahi moda ikonları yaratmaya dolayısıyla modaya yön vermeye başlamıştır. Bazı ünlü isimlerin çeşitli moda markalarıyla özdeşleştiğini, markanın ürünlerini lanse ederek hem kendilerini hem de markayı gündeme taşıdıklarını moda tarihindeki örneklerinden bilmekteyiz.

"ÇANTA" KAVRAMINI BİLİNENDEN ÇOK DAHA ÖTEYE TAŞIYAN HERMES MARKASI'NIN "KELLY" VE "BİRKİN" ÇANTA TASARIMLARI

İki ünlü isimle bütünleşen çanta tasarımlarıyla Fransız markası Hermes bunlardan biridir. Günümüzde dahi "Kelly" ve "Birkin" isimli çanta tasarımları büyük ilgi görmekte, "çanta" işlevselliğinden çok daha öte; iletişim, sembol, gösterge aracına dönüşmüştür.
Hermes, 1837 yılında Fransa'da kurulan ünlü bir Fransız lüks markasıdır. Başlangıçta kaliteli at koşum takımları ile faaliyetlerine başlayan Hermes, 1900 yılında ilk seyahat çantasını piyasaya sürerek premium seyahat çantalarını tanıttı. Bunu, yüksek kaliteli dikişleriyle dikkat çeken deri, binicilik aksesuarları serisi izledi ve bu ürünler popülerlik kazanmaya başladı. Bunu, özellikle çantalar ve eşarplar olmak üzere bir dizi ikonik Hermes ürünü izledi. Hermes, bir aile şirketi olarak, ailesinin birkaç nesli boyunca nesilden nesile aktarıldı ve gelişti, sonunda dünyanın en popüler ve en büyük lüks markalarından biri haline geldi. Aynı zamanda, ürünlerinin pazarlama stratejisi, ürünlerinin üretimi ve fiyatlandırması nedeniyle benzersizdir ve işinin başarısını destekleyerek küresel bir sansasyon haline gelen bir marka haline gelmiştir (WANG, 2011, s.268). Hermes markasının çantaya uyguladığı tasarım, üretim kalitesi, pazarlama stratejileri hem toplumun hem de çeşitli alanlarda isimleri bilinen ünlülerin dikkatini çekmiştir. Diğer moda ürünlerinde olduğu gibi "sahip olma" isteği uyandıran çantalar kısa sürede büyük talep görmüştür. Bulundukları konum itibariyle gündemde olan kişiler de Hermes marka çantalarıyla görüntülendiğinde, Hermes'in ürünleri daha da "değer" kazanmıştır.

Bu isimlerden biri de dönemin ünlü genç aktrislerinden Grace Kelly'dir. Gençliği, güzelliği ve zerafetiyle dikkat çektiği kadar, Monaco Prensiyle 1956'da yaptığı evlilikle de ilgi odağı haline gelmiştir. Monaco'daki hayatı sürekli gözlem altındayken Hermes markasının çantalarıyla görüntülenmesi de dikkatlerden kaçmamıştır. Özellikle hamileliğini basından saklamak için karnını Hermes marka çantayla kamufle etmesi, Hermes'in hiç çabalamadığı büyük bir etkiyle dönüşmütür. Hermes markası en nihayetinde Prenses'in markaya olan katkılarından dolayı "Kelly" ismini verdikleri çanta modelini moda severlere sunmuştur.

Kelly çantasının popülaritesi, 1956 yılında Amerikan sinema oyuncusu ve Monako Prensesi Grace Kelly'nin, henüz duyurulmamış hamileliğini gizlemek için büyük bir Hermes Haute a Courroies çanta taşıdığı Life Dergisi'nin kapağında gösterilmesiyle bağlantılıdır. Çanta hemen talep görmüş ve satışlar hızla artmış, bu da ona Prenses ile ilişkilendirilen imza niteliğindeki lakabı kazanmıştır (Milbank,2005, s.21).

Görsel 1: Monaco Prensesi Grace Kelly, hamileliğini Hermes markasına ait çantalarla gizlemeye çalışmıştır.
Kaynak: https://ionthescene.com/history-of-the-hermes-kelly-bag-and-grace-kelly/

Görsel 2: Her dönem farklı malzeme ve renk alternatifleriyle üretilmiş “Kelly” çanta.
Kaynak: https://vintageskins.com/stunning-xl-1950s-60s-louise-fontaine-crocodile-porosus-kelly-bag-hermes/

Kelly çantanın üretim süreci 30 farklı deri parçasının kesimiyle başlıyor ve tamamlanması 20 saat sürebiliyor. Sadece sapın tamamlanması ise yaklaşık dört saat sürüyor. Hermes, Paris'teki atölyelerde haftada yaklaşık beş çanta üretilmektedir (TETİ, 2025).

Kelly çantanın, kişisel ihtiyaç ve tercihlere göre çeşitli boyutlarda örnekleri bulunması kullanıcılar açısından önemlidir. Küçük ölçülerde Mini Kelly'den daha büyük ölçülerde Kelly Voyage'a kadar birçok boyutta Kelly modeli sunulmuştur. Hermes markasının “Kelly” model çantası 1957’den beri büyük ilgi görmekte ve Hermes tarafından her sezon yeni versiyonlarıyla üretilmektedir. Bir isme atfedilmiş; malzemesi, üretim kalitesi ve kulanım alanlarıyla önem kazanmış bir çantanın, sadece bilinen çanta tanımına sığmadığını söylemek doğru olacaktır.

Görsel 3: Jane Birkin’in yıllarca kullandığı, Hermes tarafından özel olarak tasarlanan çanta, Paris’te düzenlenen müzayedede rekor bir fiyata alıcı bulmuştur. Bu rakam, Avrupa’da şimdiye kadar bir moda aksesuar ürününe açık artırmada ödenen en yüksek bedel olmuştur.
Kaynak: https://mediacat.com/jane-birkinin-hermes-cantasi-pariste-rekor-fiyata-satildi/

Hermes markasının “Kelly” çantası kadar ilgi gören bir diğer modeli ise “Birkin” çantadır. İngiliz olmasına rağmen Fransa’da çeşitli sinema filmlerinde rol alarak adını duyururken aynı zamanda müzik albümleriyle de çok konuşulan bir isim olmuştur. Basının yakından takip ettiği Jane Birkin birçok ünlünün aksine dönemin tasarımcılarının imaj çalışmalına teslim olmak yerine, kendi stilini yaratmıştır. Güncel moda trendlerine aldırış etmeden eklektik bir görünümden kaçınmamıştır. 1960’ların özgür ruhunu çağrıştıran seçimleri, bohem yaklaşımları, kendisinin kişisel tarzıyla belirginleşmesinde etkili olmuştur. Özellikle ünlü markaların çanta tasarımlarından çok, hasır sepet kullanmasıyla hafızalarda yer etmiştir. Hasır sepet kullanımının rahatlığını savunan Birkin, aslında bu alışkanlığı ile

“Birkin” çantanın doğuşuna sebep olmuştur.

1983 yılında, moda yıldızı ve aktris Jane Birkin, uçağın üst bagaj rafına sepetini yerleştirmeye çalışırken, sepetin içindekiler dökülmeye başladı. O sırada Hermes CEO'su Jean Louis Dumas, tesadüfen yakınlarda bulunuyordu ve bu durumu fark etti. Birkin, beğendiği pratik bir deri çanta bulmanın zor olduğunu söyledi ve böylece Hermes Birkin çanta doğdu. Ancak, sadece kullanışlı ve çekici bir çanta olmakla kalmadı, modern zamanların “statü sembolü” haline geldi ve öyle olmaya devam ediyor (POMÎRLEANU, 2023, s.314).

Bu uçak yolculuğunda ideal çantaya ulaşmakta zorlandığını Dumas’a ileten Jane Birkin, “Kelly” modelinden daha büyük ama “Serge” valizinden daha küçük bir el çantanın çok daha kullanışlı olabileceğini dile getirmiştir. Birkin'in “derin ve esnek” çanta önerisi, Hermes tarafından hızlıca tasarıma dökülerek, tasarımına soyadını vermesi karşılığında Birkin'e, hediye olarak verilmiştir.

Hermes çantalar tamamen Fransa'da üretilmektedir ve tek bir Birkin çantanın üretimi yaklaşık iki gün sürmektedir. Yüksek derecede el işçiliği ve değerli derilerin sınırlı bulunabilirliği, çantanın üretim hacmini ve dolayısıyla küresel pazara ayrılan miktarı kısıtlamaktadır (LEWIS, 2014, s.4). Birkin, Hermes'in bugün olduğu moda evi haline gelmesinde önemli bir rol oynadı. 20. yüzyıl deri ürünleri konusunda uzman bir antika satıcısı olan Jérôme Lalande'a göre "Birkin”, Hermes'i yeni pazarlara ve müşterilere açtı, ancak aynı zamanda tipik Hermes müşterisini değiştirdi (HANANDEH, 2019, s.6).

İki farklı dönemde yaşayan, hayatları, stilleri, bulundukları statü ve konumları itibariyle gözler önünde olan iki ünlü isim Grace Kelly ve Jane Birkin, Hermes markasının girişimiyle çanta tasarımlarıyla bütünleştirilmiştir. Aynı zamanda çantalar bu kişilerin kendi isimleri ile özdeşleştirilmiştir. İlk üretildikleri günden günümüze kadar büyük ilgi görmeye devam eden “Kelly” ve “Birkin” çantalar, çok uzun yıllar boyunca yarattığı ve hiç eksilmeden devam eden “sahip olma” isteği sayesinde moda tarihinde bambaşka bir yer edinmiştir. Bu çantalar bize göstermektedir ki; toplumların hayranlıkla izlediği, yaşamları, stilleri ve bulundukları konumlarıyla beğeni toplayan, örnek alınan isimler; moda ile özdeşleştirildiğinde, bu moda nesneleri de kendileri kadar kabul görmektedir. Aynı zamanda hayranlık uyandıran kişilerle kullanıcı arasında bağ kurmakta ve ürünü daha da değerli kılmaktadır.

SONUÇ

Özellikle 20. Yüzyıl’da, ilgili dönemin ünlü moda tasarımcılarının koleksiyonlarının tanıtımında çeşitli yöntemlere başvurdukları bilinmektedir. Moda yaratılarını ilk kez bir defile ile sunan Charles Frederick Worth, yeni koleksiyon tanıtımını atölyesinin bahçesinde bir parti eşliğinde sunan Paul Poiret, defilede ilk kez siyahi mankene yer veren Yves Saint Laurent, sinema dünyasının ünlü ismi Katharine Hepburn’ü neredeyse marka yüzü gibi lanse eden Hubert De Givenchy, bu konuya örnek gösterilebilir.

Toplumlarda tanınırlığı yüksek isimlerin bir moda tasarımcısının moda ürünleriyle görünmesi, tasarımcının adeta reklam niteliği taşıyan bir yaklaşıma dönüşmüştür. Özellikle sinema oyuncuları ve sahne sanatçıları bu anlamda moda tasarımcıları için vazgeçilmez bir “tanıtım” aracına dönüşmüştür. Gözler önündeki isimler, rol aldıkları filmlerde, sahne performanslarında ve çeşitli organizasyonlarda dönemin ünlü moda tasarımcılarının yarattığı “yeni”leri tanıtan, adeta bir vitrin görevi görmüştür.

Hermes markasının “Kelly” ve “Birkin” modeli çanta tasarımları da iki ünlü isimle özdeşleşmiştir. Bu kişiler Hermes ile iş birliği yapmadan önce toplumlarda sempati yaratan isimlerdir. Hermes markasının bu iki ismin adlarıyla özdeşleştirdiği çanta tasarımları, pazarlama açısından büyük etki yaratmıştır. Birçok moda tasarımcısının ünlü isimlerle yaptığı iş birliklerine rağmen, Hermes markasının bu iki isimle anılan çantaları diğerlerinin aksine gelip geçici olmamıştır. Lanse edildikleri ilk günden beri hala büyük ilgi görmekte olan çantalar, yıllar geçmesine rağmen talep görmektedir. Bu bakımdan sözkonusu çantalar zamansız, eskimeyen, gözden düşmeyen özel moda nesneleri olarak büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

BLACKMAN, Cally; 2012, “100 Years of Fashion”, Laurence King Publishing, London
BUXBAUM, Gerda; 2011, “Icons of Fashion, The 20th Century” Prestel Publishing, Munich, London, New York
COX, Caroline; 2007. “Bags: An Illustrated History”, London: Aurum
HANANDEH, Laila; 2019, “It’s Not a Bag. It’s a Birkin!” Can the Demand for Hermès Birkin Bags be Explained Through a Neoclassical Framework?; Drew University College of Liberal Arts
JOHNSON, Anna, 2002, “Handbags: The Power of the Purse”, Workman Publishers.
LEWIS, Tasha L.; 2014, “Managing an Iconic Old Luxury Brand in a New Luxury Economy: Hermès Handbags in the U.S. Market”, Cornell Univ. Press
MILLBANK, Caroline; 2005, “Hermes”, The Berg Fashion Library, Accessed 8
POMÎRLEANU, Ana; 2023 “The Marketing Strategies Behind Hermes”, Conferinţa tehnico-ştiinţifică a studentilor, masteranzilor ve doctoranzilor", Moldova
WANG, Yihan; 2021; “Analysis on the Marketing Strategy of Hermes”, Advances in Economics, Business and Management Research, volume 178
WORSLEY, Harriet; 2011, “100 Ideas that Changed Fashion”, Laurence King Publishing, London
https://wwd.com/pop-culture/culture-news/feature/hermes-kelly-bag-history-1236897752/
https://mediacat.com/jane-birkinin-hermes-cantasi-pariste-rekor-fiyata-satildi/
https://ionthescene.com/history-of-the-hermes-kelly-bag-and-grace-kelly/

KONYA KUTALMIŞOĞLU SÜLEYMAN ŞAH ANITININ GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN İNCELENMESİ

A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE KUTALMIŞOĞLU SÜLEYMAN ŞAH MONUMENT IN KONYA

Hatice Özlem YENİKAYNAK*

ABSTRACT

This paper examines the Kutalmışoğlu Süleyman Şah Monument, located in Konya and designed by artist Mutluhan Taş, from a semiotic perspective. The monument is a sculptural arrangement featuring a three-headed horse figure and containing multi-layered meanings. This multi-headedness goes beyond being merely an aesthetic choice; it contains powerful references to the concepts of time, symbolising the past, present and future, multiple identities and historical continuity. Furthermore, the historical figure of Kutalmışoğlu Süleyman Şah's influence on Anatolian lands occupies an important place in the thematic context of the sculpture and is interpreted as a spatial representation of social memory. The dynamic forms used in the sculpture, the mobile structure of the horse figure, and the three heads looking in different directions are associated with the concepts of multifaceted thinking, leadership, and strategy. Symbolic meanings are at the forefront of the artist's narrative, emphasising national identity, cultural heritage, and the continuity of history through figurative language. In the semiotic analysis, both the formal elements and the semantic layers of the sculpture were analysed. In this context, the work was evaluated not only as a physical monument but also as a field of meaning where historical narratives, collective memory, and cultural codes are reproduced on a visual plane.

Keywords: Mutluhan Taş, Monumental sculpture, Semiotics, National identity

GİRİŞ

Göstergebilim Kuramsal Çerçeve

Göstergebilim, dilsel ve görsel işaretlerin toplumda nasıl kodlandığını ve yorumlandığını ortaya koyan aynı zamanda anlamın nasıl üretildiğini ve iletildiğini inceleyen bir disiplindir. (Chandler, 2007). “Gösteren” ve “gösterilen” arasındaki ikili ilişkinin, işaretlerin anlam dünyasındaki temel yapıtaşına vurgu yapan Ferdinand de Saussure’a ilave olarak (Saussure, 1916). Charles Sanders Peirce’in ikon, indeks ve sembol sınıflandırması, işaretlerin farklı düzeylerde ve bağlamlarda işlev gördüğünü göstermesi bakımından önem taşır (Peirce, 1931-1958). Bu temel kavramsal çerçeve, sadece dil ve metin çözümlemelerinde değil, aynı zamanda sanat eserlerinin ve özellikle kamusal alandaki heykellerin anlamlandırılmasında da etkin biçimde kullanılır (Eco, 1976). Kamusal sanat, toplumun ortak belleğini ve kültürel değerlerini somutlaştıran işaretler bütünü olarak işlev görür ve bu işaretlerin göstergebilimsel analizi, eserin taşıdığı ideolojik ve kültürel kodları açığa çıkarır (Barthes, 1977). Örnek olarak Konya’da bulunan Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtı gibi stilize formlar, sadece tarihe mâl olmuş bir şahsiyeti temsil etmekle kalmayıp, ulusal kimlik ve tarihsel hafızanın dinamik kalmasını tetiklerken, toplumsal değerlerin de yeniden üretilmesinde sembolik bir araç görevi görür. Bu bağlamda, göstergebilim kamusal sanatın anlam dünyasını kavramak ve yorumlamak için vazgeçilmez bir yöntem olarak ortaya çıkar.

SANAT ve GÖSTERGEBİLİM BAĞLAMINDA KAMUSAL HEYKELİN TEMSİLİ

Sanat eserleri, salt biçimsel güzellik veya estetik nesneler olmanın dışında toplumların tarihsel birikimini, ideolojik yönelimlerini ve kültürel kimliklerini yansıtan anlamlı yapılardır. Kamusal alana yerleştirilen yapılar ise bu işlevi daha görünür kılar. Çünkü hem kamunun erişimine doğrudan erişilebilir hem de izleyici ile sürekli bir etkileşim içerisinde olmaları onları daha güçlü kılar. Heykeller aracılığıyla belirli tarihsel figürler ya da olaylar üzerinden kolektif bellek yeniden inşa edilir; böylece sanat yalnızca bireysel bir deneyimin dışına çıkar ve toplumsal bir söylemin parçası haline gelir (Nora,1989).

Bu bağlamda Konya'da bulunan Kutalmışoğlu Süleyman Şah heykeli, yalnızca tarihi bir kişiliği görünür kılmak ve simgelemekle kalmaz; aynı zamanda geçmişin nasıl hatırlandığını bugünün değerleriyle nasıl ilişkilendirildiğini ve ulusal kimliğin hangi semboller üzerinden inşa edildiğini gösteren önemli bir kamusal sanat örneği olarak değerlendirilmelidir.

Heykelde temsil edilen figürün seçimi, eserin biçimsel özellikleri ve yerleştirildiği mekân, heykelin taşıdığı kültürel ve ideolojik anlamların oluşumunda merkezi bir rol oynar. Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtı gibi tarihsel önemi yüksek bir karakterin kamusal alanda temsil edilmesi, geçmişin yalnızca hatırlanması değil, aynı zamanda belli bir tarihsel perspektifin bugün için nasıl anlamlandırıldığını da gösterir.

Prof. Dr. Mutluhan TAŞ'ın SANAT ANLAYIŞI

Sanat, bireyin hem toplumsal bağlamını yansıtabileceği hem de iç dünyasını yansıtan çok yönlü bir alandır. Bu bağlamda eğitimci sanatçı Prof. Dr. Mutluhan Taş'ın sanat anlayışı da bu çok yönlülüğü, özellikle tassavvufi düşünce ve birlik (tevhid) kavramları çerçevesinde ele almaktadır. Ona göre sanat, yalnızca estetik bir uğraş değil; aynı zamanda manevî bir sorumluluktur. Benzer şekilde, yaratıcılığı da salt bir ürün elde etme süreci olarak değil, bireyin sezgisel yönüyle ilişkilendirdiği bir oluş hali olarak ele almaktadır. Onun düşüncesine göre, sanatın merkezinde insanın ruhsal derinliği yer almakta ve beden ve ruhun birbirinden ayrı tutulduğu düşünce sistemini eksik görmektedir. Tasavvufi gelenekten ilham alan bu düşünce yapısı insanı bütüncül bir varlık olarak ele almakta ve sanatı da bu bütünlüğün bir dışavurumu olarak görmektedir. Taş, sanatsal yaratım sürecinin deneyselliğe açık olması gerektiğini savunmuş ve sanatın, farklı düşünsel bağlantılar kurabilen ve metaforik ve mecazi düşünce yapısına sahip bireylerde ortaya çıktığını ifade etmiştir. "Sanatta yaratıcı süreci olumlu yönde etkileyen düşünceler vardır. "Sanatçının yaratıcı süreçte cesur, mükemmeli isteyen ama bunda takılıp kalmayan, deneyselliğe açık, farklı bağlantıları arayan, sorgulayan, sorgulatan, kendini eleştiren ve mecazlar kurabilen bir ruh dünyasına sahip olması" (Tezcan ve Küpeli,2025).

Türkiye'de ve Dünya'da birçok resmi ve özel koleksiyonlarda resimleri bulunan sanatçı, Ressam-Heykeltıraş Akademisyen kimliği ile öne çıkmaktadır. 1998 yılında Ceyhan Deprem Anıtı ile başlayan heykel çalışmaları Türkiye'de gerçekleştirdiği 100 ün üzerinde Anıt heykelle devam etmektedir. Türkiye'de 21 müzede 400 ün üzerinde hiperrealist silikon heykeli bulunan sanatçı, Türkiye Selçuklu Sultanlarının kimliklerinin tespiti ve yeniden yüzlendirilmesi projesinde bilim kurulu üyesi ve uygulamacı heykeltraş olarak görev yapmıştır. (Akpolat, E., Taş, M. 2023). (Görsel.1-2-3)

Görsel.1-2-3: II.Kılıçarslan'a ait yeniden yüzlendirme aşamaları. (Taş.M, Akpolat, E.2023:486-488)

KUTALMIŞOĞLU SÜLEYMAN ŞAH ANITI'NIN KÜLTÜREL ve SEMBOLİK KODLARI

Kutalmışoğlu Süleyman Şah, Türkiye Selçuklu Devleti'nin kurucusu ve önemli hükümdarlarından biri olarak, XII. yüzyılın birinci yarısında Anadolu'da Türkiye Selçuklu

Devletini kurmuş ve ilk sultan olarak tahta çıkmıştır (Orak,2023). 1085 yılında Konya'yı fethetmiştir. Süleyman Şah'ın fetihleri, kendinden sonra gelen nesli ile de devam ederek Anadolu'ya Türklerin kalıcı olarak yerleşerek yurt tutmaları ile sonuçlanmış ve bugün yaşadığımız coğrafyanın ilelebet Vatan olmasını sağlamıştır. Kutalmışoğlu Süleyman Şah sadece siyasi bir figür değil, aynı zamanda bilgelik, liderlik ve halkına duyduğu sorumlulukla anılan kültürel bir kahramandır. Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtı, bu çok katmanlı kimliğin çağdaş sanat formunda vücut bulmuş halidir denilebilir. Heykel, tarihi kişiliği yalnızca fiziksel bir biçimde temsil etmez; aynı zamanda kültürel bellek ve ulusal kimliğin yeniden inşasında güçlü bir sembol olarak karşımıza çıkar (Nacar,2025).

Bu eser, geçmiş ile bugün arasında sembolik bir köprü işlevi üstlenmesi açısından önemlidir. Heykelin biçimsel ve estetik detayları, Selçuklu savaşçılarının atların üzerinde Anadolu'ya gelişlerini ve gücünü vurgularken, Selçuklu Medeniyetinin sanat ve estetik anlayışını da günümüze taşımaktadır. Bu bağlamda heykel, bir kişiyi anlatmaktan öteye geçerek, kolektif hafızanın maddi temsilcisine dönüşür. Anıtın güçlü duruşu, Türk Hakanları adına dikilen Balballara göndermede bulunarak (Yıldırım, S.E, Aybek, Arslan, A.2024). tarihsel bir figür üzerinden ulus-devlet söylemlerinin yeniden üretildiği ideolojik bir yapıya da evrilir.

YÖNTEM

Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtının Göstergebilimsel Analizi

Görsel 4: Mutluhan Taş tarafından yapılan Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtı. Konya

Anıt ilk bakışta üç tane atın sırtında taşınan anıtsal bir yazıt izlenimi vermektedir. Türk Kültüründe Bilge Kağan, Kültigin ve Tonyukuk yazıtları (Orhun Abideleri) gibi önemli Kağanlar ve vezirlerin anısına dikilen bu Bengü taşlar, Kağanların Milletine vasiyetleri niteliğini taşımaktadır. Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtı da bu anlayışla tasarlanmış ve günümüz çağdaş sanat dili ile yorumlanmıştır (Görsel.4). Anıtın en altında taşıyıcı unsur olarak uygulanan üş adet at başı, birincil anlamda Türklerin atların üzerinde Anadolu'ya gelişlerini sembolize etmektedir. İkincil olarak, üç at; medeniyeti oluşturan üç unsur olan Din, ilim ve sanatı sembolize eder.

Anıtın ikinci katmanından başlayan unsurların büyük bir kısmı Büyük Selçuklu coğrafyası içerisinde bulunan mimari ve tezyinat örnekleri ile şekillendirilmiştir. Nahcıvan'da bulunan Mü'mine Hatun türbesi (Görsel.5). Kubadabad Saray çinileri (Görsel.6). Konya Alâeddin Camiî giriş portali (Görsel.7). Mevlâna türbesinde bulunan Kubbe-i Hadrâ (Görsel.8) bu uygulamalara örnek olarak gösterilebilir.

Görsel 5: Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtı detay. Konya.

Görsel 6: Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtı detay. Konya.

Görsel 7: Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtı detay. Konya.

Görsel 8: Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtı detay. Konya.

Selçuklular, fethettikleri yerleşim yerlerinde daha önce yaşamış kültürlere ait mimari ve sanat eserlerine karşı birleştirici bir tutum izlemişlerdir. Alâeddin Camiînin içerisinde bulunan sütunlarda ve Kılıçarslan Köşkününde içinde bulunduğu iç surların inşasında bunları görmek mümkündür. Selçuklu dönemine ait bir caminin ya da surun içerisinde Roma

dönemine ait bir sütunu ya da lahiti görmek son derece olağan bir durum olarak karşımıza çıkabilmektedir. Anıtın ön yüzünde bulunan dorik sütun, bu sebeple bulunan miğfer ve üzerindeki mızrak ucu savaşın sert dinamizmini vurgularken, heykelde taşıyıcı yapı elemanı olarak sembolize edilmiştir.

Anıtın arka yüzünde bulunan kuş evi ise yine Selçukluların yapmış oldukları mimari eserler ve çeşmelerinde sık sık karşımıza çıkan unsurlardır. Anıtın tamamına yayılmş bulunan sekiz köşeli Selçuklu yıldızı süslemeler, savaşın ve sanatın tezatlığını estetiğin evreninde bir ve beraber hale getirmiştir. Miğferin etrafında bulunan bezemeler Kubadabad sarayında bulunan Selçuklu bezemeleridir.

Kubadabad Sarayı II. Kılıçarslan'ın torunu olan Sultan I.Alâeddin Keykubat tarafından Konya'nın Beyşehir ilçesi yakınlarında yaptırılmış yazlık saraydır. Anıt üzerinde bu çini örneklerinin yer alması, Kılıçarslan'dan gelecek nesillere aktarılan ve günümüze kadar devam eden Türk Devlet geleneğinin, askeri, siyasi ve estetik dilinin kesintisizliği ve devamı üzerine kurgulanmış tevhid dilini oluşturmaktadır denilebilir (Nacar, 2025).

BULGULAR VE SONUÇ

Bu çalışma kapsamında, Mutluhan Taş tarafından Konya'da Zafer meydanına yapılan Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtı göstergebilimsel bir çözümlemeye tabi tutulmuş, yapıtın yüzeyinde yer alan görsel ve metinsel bileşenlerin kültürel, tarihsel ve ideolojik anlam alanları çok katmanlı bir biçimde incelenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda heykelin, yalnızca tarihe mâl olmuş bir figürü temsil etmediği; aynı zamanda çağdaş Türkiye toplumunda ulusal kimlik, kolektif hafıza ve kültürel süreklilik gibi temaların görsel düzlemde yeniden inşasına katkıda bulunan bir gösterge sistemi işlevi gördüğü tespit edilmiştir.

Heykelin plastik ve ikonografik özellikleri dikkate alındığında, anıtın üzerindeki dönem silahları, mimari ögeler ve Kubadabad sarayı çinilerinin medeniyeti oluşturan unsurlar olarak görsel dışavurumuna olanak sağlamaktadır. Miğfer, kıyafet, silahlar ve çini detayları Türkiye Selçuklu Devleti'nin siyasi ve kültürel kodlarını çağrıştırmakta; bu ögeler, tarihsel referansın günümüz estetik anlayışıyla sentezlendiği bir biçimsel bütünlük oluşturmaktadır. Motiflerde yer alan stilize öğeler, yalnızca dekoratif olmaktan öte, birer kültürel göstergedir ve belirli bir anlam düzeninin parçası olarak işlev görmektedir.

Göstergebilimsel açıdan değerlendirildiğinde, anıtın taşıdığı göstergeler birincil anlamlarının ötesine geçerek simgesel düzlemde yeni anlam üretimlerine olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtı modern dönemde geçmişle kurulan kültürel ilişkiler ağının somut bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Mutluhan Taş'ın sanat anlayışı çerçevesinde şekillenen bu eser, bireysel sanat üretiminin ötesinde, kamusal alanda kolektif kimliğin görsel bir ifadesine dönüşmektedir. Sanatçının biçimsel sadelik ile tarihsel derinliği aynı bünyede harmanlaması, eseri hem estetik hem de düşünsel olarak çoğul yorumlara açık bir kültürel metne dönüştürmektedir.

Sonuç olarak, Konya'da yer alan Kutalmışoğlu Süleyman Şah Anıtı hem biçimsel kurgusu hem de içerdiği tarihsel göndermelerle birlikte, Türkiye'nin kültürel mirasına dair güçlü bir temsil stratejisi sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Akpolat, E., Taş, M. (2023). Türkiye Selçuklu Sultanlarının Pozitif Kimliklendirmesi ve Yeniden Yapılandırılması. Türkiye Selçukluları Konya Hanedan Türbesindeki Naaşların Tanzimi Projesi, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları: Konya.

Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. (S. Heath, Trans.). London: Fontana Press.

Chandler, D. (2007). *Semiotics: The basics* (2nd ed.). London: Routledge.

Chandler, D. (?). http://www.aber.ac.uk/dgc/textan.html.

Eco, U. (1986). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press

Nacar, N. (2025, Mayıs). *Tarsus'ta bulunan Bilge Kağan heykelinin göstergebilimsel çözümlemesi*. [Sözlü bildiri sunumu].19.ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ.

Nacar, N. (2025, Ekim). Tarsus'ta bulunan Bilge Kağan heykelinin göstergebilimsel çözümlemesi. [Sözlü bildiri sunumu].5.ULUSLARARASI BALKANLAR ANADOLU, AKAFKASYA VE TÜRKİSTEN COĞRAFYASI ANADOLU, AKAFKASYA, TARİH VE FOLKLOR KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ.

Nora, P. (1989). "Between Memory and History: Les Lieux deMémoire" *Representations*, 26, 7–24.

Orak, M.A (2023). Türkiye Selçuklu Sultanlarının Pozitif Kimliklendirmesi ve Yeniden Yapılandırılması. Türkiye Selçukluları Konya Hanedan Türbesindeki Naaşların Tanzimi Projesi, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları: Konya.

Peirce, C. S. (1931–1958). *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (C. Hartshorne, P. Weiss, & A. W. Burks, Eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Saussure, F. de. (1916). *Cours de linguistique générale* (C. Bally & A. Sechehaye, Eds.). Lausanne: Payot.

Tezcan,H.N, Küpeli,A.E (2025). Tarsusta'ki Hacı Bektaşı Veli Heykelinin göstergebilimsel analizi Türk milliyetçiliği, kültürel miras ve kimlik düşüncesiyle ilgili temel kaynaklardan biridir.

Yıldırım, Sümeyye Eylül ve Asuman Aypek Arslan. "Türk Kültüründe Balballar ve Mezar Taşlarının Mutluhan Taş'ın Resimlerine Yansımaları". Kalemişi, 24 (2024 Bahar): s. 1–9. doi: 10.7816/kalemisi-11-24-01

15. OTURUM (15. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Mutluhan TAŞ-Assoc. Prof. Dr. Leyla RUSTAMOVA

VELİ PAŞA HANI ve ÇORUM ŞEHİR MÜZESİ: YAŞAYAN TARİHİN MERKEZİNDE BİR KÜLTÜREL DÖNÜŞÜM

VELİ PAŞA HAN and ÇORUM CITY MUSEUM: A CULTURAL TRANSFORMATION IN THE HEART OF LIVING HISTORY

Nazlı Hilal AYDIN[1]*
Mutluhan TAŞ**

ABSTRACT

Velipaşa Han, built in the late 19th century by Veli Pasha of Yozgat in Çorum's historic center, stands as a significant example of late Ottoman urban inn architecture. Originally used as a lodging facility, the han later served various functions, including warehouse, hotel, and terminal. During the Turkish War of Independence, it was repurposed as a strategic depot under the Tekâlif-i Milliye orders. After suffering major fire damage in 1929, the structure was faithfully restored by trustee Şevket Velipaşa.

In 2022, the Municipality of Çorum renovated the building and transformed it into the Çorum City Museum. The museum blends historical preservation with contemporary museology, offering a chronological narrative of the region's 8,000-year history—from the Chalcolithic period to the Republic—through interactive exhibits, visual materials, and life-size representations. The first section includes an introductory room and historical gallery. The second, located in the vaulted courtyard, consists of 15 thematic rooms focusing on local culture, including agriculture, trade, music, crafts, beliefs, and social life.

Beyond its role as a museum, Velipaşa Han also functions as a cultural space. The courtyard hosts a traditional café and restaurant serving Çorum cuisine, while artisan shops around the exterior promote local crafts. With its architectural heritage, functional transformation, and integration into daily urban life, Velipaşa Han exemplifies a successful model of adaptive reuse and cultural sustainability. It now serves as a vibrant center where history, identity, and community converge.

Keywords: Velipaşa Inn, Çorum City Museum, Cultural Heritage, Ottoman Architecture, Restoration, Living Museum, Thematic Exhibition, Urban İdentity, Historical Buildings, Musealization Process

GİRİŞ

Roma ve Bizans dönemlerinde şehir Eukhatia, Yankoniya, Nikonia gibi farklı isimlerle anılmıştır.1075 tarihinde ise Danişmendliler tarafından şehir ele geçirilmiştir. Şehre isim verilmesi konusunda farklı rivayetler bulunmaktadır. Bunların içinde en makul ve akla yakın olanı, Türkmenlerin Alayuntlu boyundan Çorumlu oymağının buraya yerleşmesi sonucu bu isimle anıldığıdır. 16.yüzyıla kadar yapılan resmi yazışmalarda şehrin ismi Çorumlu olarak geçtiği halde bu tarihten sonra ise ‘‘lu’’ eki kaldırılarak Çorum diye anılmaya başlanmıştır.

Çorum yöresi tarih öncesi ve tarih çağları boyunca uygarlıklara sahne olmuş, önemli kültürleri bünyesinde barındırmıştır. Antik çağlarda maden işletmeciliği hem bireysel yaşamın sürdürülmesi hem de devletlerin askeri ve ekonomik gücünü pekiştirmesi açısından hayati bir rol üstlenmiştir. Zengin maden yataklarına sahip olan Çorum'da bu nedenle yerleşmeler yoğunlaşmış, şehrin ticarete elverişli coğrafi konumu da gelişimi hızlandırmıştır. MÖ 4000'lerden itibaren başlayan yerleşmeler, MÖ 3000'lerde maden işletmeciliği sayesinde müreffeh beyliklerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. MÖ II. binin başlarından itibaren ise Hititler (Etiler), bölge üzerinde siyasi ve kültürel etkilerini göstermeye başlamışlardır.

Çorum yöresinde Paleolitik ve Neolitik dönemlere ait taş aletlere rastlanmakla birlikte, yerleşmelerin esas olarak Kalkolitik Çağ'da başladığı ve yoğunlaştığı anlaşılmaktadır. Asur

* Gazi Üniversitesi,Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Bölümü, Ankara
** Prof.Dr., Gazi Üniversitesi,Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü, Ankara

kaynaklarında İlk Tunç Çağı'nda (MÖ 3000) Anadolu'da yaklaşık 17 kent devletinin bulunduğu, Çorum ve çevresinde ise surlarla çevrili birçok yerleşmenin var olduğu belirtilmektedir. Bu süreçte kent devletlerinden biri olarak ortaya çıkan Hititler, büyüyerek imparatorluk haline gelmiş ve başkentlerini Çorum'un Boğazköy ilçesi sınırları içinde yer alan Hattuşaş'a kurmuşlardır. Hitit İmparatorluğu'nun en önemli hükümdarlarından III. Hattuşili ve eşi Büyük Kraliçe Puduhepa, hem siyasi hem de dini alandaki reformlarıyla bu coğrafyaya damga vurmuşlardır. Hititlerin ardından bölge Frigler'in, sonrasında Lidya'nın egemenliğine girmiş; MÖ 6. yüzyılda Pers hâkimiyetine dahil edilmiş ve Kapadokya satraplığının bir parçası olmuştur (Uluç, 1986). Perslerin Büyük İskender'e yenilmesiyle Helenistik etki görülmüş, MÖ 3. yüzyılda ise Galatlar yönetimi altına girmiştir.

Roma ve Bizans dönemlerinde Eukhaita adıyla önemli bir ticaret merkezi olan Çorum, Selçuklu döneminde ana ticaret yolları dışında kalması nedeniyle sınırlı gelişme göstermiştir. Bu süreçte bölgenin yerel beylerinden Melik Ahmet Gazi, Çorum'un siyasi ve dini hayatında iz bırakmıştır. Osmanlı döneminde ise Çorum, özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda hızla büyüyen bir bölgesel merkez haline gelmiştir. Osmanlı ilim ve tasavvuf geleneğinin önemli isimlerinden Akşemseddin, doğrudan Çorum'da bulunmasa da bölgedeki medrese ve tekkeler aracılığıyla düşünsel etkisini hissettirmiştir. Yine Osmanlı idaresinde görev alan Hasan Paşa, Çorum'un idari ve askeri düzeninde öne çıkan bir şahsiyet olmuştur.

19. yüzyılda Anadolu'nun birçok kentinde görülen sosyoekonomik bozulmalar Çorum'da da etkili olmuş (Aktüre, 1986), ancak Milli Mücadele yıllarında Abbas Külahi gibi yerel önderler halkı Kuvâ-yi Milliye saflarında birleştirmiştir. Cumhuriyet'in ilanı sürecinde ise Çorumlu devlet adamı Abdullah İsmet Eker, TBMM'de meclis başkanvekilliği yaparak Cumhuriyet'in ilanını duyuran isimlerden biri olmuş, ayrıca tarımda modernleşmeyi teşvik ederek Çorum'un ekonomik hayatına yön vermiştir. Cumhuriyet döneminde Çorum, Anadolu iç kesimlerini Karadeniz limanlarına bağlayan yollar üzerindeki stratejik konumuyla transit ticarette yeniden canlanmıştır (Yılmaz, 2005).

VELİ PAŞA HANI TARİHÇESİ

Anadolu'da iktisadi ve ticari hayatın gelişmesinde en etkili olan yapılar hanlar ve kervansaraylardır. Han ve kervansaraylar, beldeler arası yolculuklar ve ticari taşımacılığın hayvanların güçlerinden istifade edilerek yapıldığı dönemlerde, ihtiyaçtan doğan sosyal hizmet binalarıdır. Yol boylarında ve şehir merkezlerinde bulunan bu binalar o beldenin, ticari hareketliliğini, devrinin mimari özelliğini ve sosyal hayatını yansıtmak açısından önemlidir.

Çorum şehir merkezinde ticari etkinliğin yoğun yaşandığı bölgede 19.yüzyıl sonunda sonunda inşa edilmiş Veli Paşa hanının Çorum'un en önemli tarihi yapılarından birisidir. Çorum ili, merkez ilçesi Çepni Mahallesi, Hürriyet 4. Sokak'ta yer alan Çorum Veli Paşa Hanı vakfiyelerde işaret edilen tarih, konum ve yapı itibariyle bir Osmanlı geç dönem şehir içi han özelliği gösterir. Bu mekân kurulduğu dönemde ve hâlen Çorum ili için ticaretin en işlek olduğu yerdir.

Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde H. 1283 / M. 1866 tarih ve 614 / 52–53–24 numaralarda kayıtlı söz konusu vakfiyelerinde Veli Paşa Hanı, Çorum'un eski adıyla Şeyh Eyüp, yeni adıyla Çepni Mahallesi'nde ikamet eden Hacı Hasan Oğlu Veliyyüddin Ağa tarafından yaptırılmıştır. Halk arasında Veli Paşa Hanı olarak bilinen yapı, arşiv belgelerinde asıl ismiyle 'Veliyyüddin Paşa Hanı' olarak geçmektedir. Şehri ziyaret edenler ve devlet işleri için şehre gelenlerin konakladığı han Anadolu Oteli olarak da adlandırılmıştır. Bir asra yakın otel olarak hizmet veren Veli Paşa Hanı'nı benzerlerinden ayıran en sıra dışı özellik, Anadolu Oteli olarak adlandırılmasını da sağlayan kısım üç katlı bölümdür.

Şehrin en önemli anıtsal yapılarından biri olan Veli Paşa Hanı inşa edildiği tarihten itibaren 1980'li yıllara değin pek çok ünlüye geçici süre ev sahipliği yapmıştır. Yapım tekniği, cephe kullanımı, bezeme kurgusu ile geleneksel Çorum Evleri'nin tüm yapısal özelliklerini taşıyan Han 1000 m²'lik alanda inşa edilmiştir, Han'ın 35 odası vardır. Anadolu'da pek az örneği kalan ahşap karkas bir sistemle inşa edilen, yerel izleri bünyesinde barındıran Han, sadece Çorum'un değil aynı zamanda Türkiye'nin önemli kültürel miraslarından biridir.

Kurtuluş Savaşı yıllarında Türkiye genelinde olduğu gibi Çorum'da da bir takım teşkilatlanma hareketleri olmuştur. Bu alanda, Velipaşa ailesinden Şevket Bey aktif olarak rol almıştır. Bu çalışmaların yürütüldüğü mekânlar içerisinde Velipaşa Hanı ve konağı da çeşitli vesilelerle kullanılmıştır. Çorum'da, mutasarrıf olan Süleyman Sami Bey 5 Nisan 1919 yılında görevden ayrılmış, bu göreve 6 Nisan 1919'da Hürriyet ve İtilafçı Samih Fethi Bey getirilmiştir.

Hürriyet ve İtilaf Fırkası ise dava vekili Kamil, avukat Sabit öncülüğünde Kadifeoğlu Abbas, Kürt Hacı Mustafa Efendi, Battaloğlu Enver Ağa, Alaybeyoğlu Hacı Sait Ağa gibi bazı kişilerin öncülüğünde teşkilatlandırılmaya çalışılmıştır. Bu örgütlenme hareketine eski ittihatçılar ve I.Dünya Savaşı yıllarında kurulan İhtiyat Zabitleri Cemiyeti üyeleri karşı çıkmışlardır. Partileri kapanmış olmasına rağmen İttihatçıların ileri gelenleri, Madanoğlu HacıSalim Ağa, Velipaşaoğlu Şevket, Enbiyazâde İsmet Bey, Tütüncüoğlu Mehmet gibi isimlerdir. Bunlar halkın devam ettiği kahvehanelere gitmeyen yüksek tabakadan kimseler olup yatsı namazları sonrası hanedan odaları diye bilinen evlerinin selâmlık kısmında toplanırlar, sohbet ederler ve siyasî kararları buralarda alırlardı. Toplanılan ağa evlerinden bir tanesi de Şeyh Eyüp Camii karşısında bulunan Velipaşa Konağı'dır. Daha sonraları ise Sivas Kongresi'ne Çorum delegelerinin seçilmesi ve gönderilmelerinde Velipaşaoğlu Şevket Bey önemli bir rol oynamıştır. Hürriyet ve İtilaf Fırkası'nın Çorum'daki mücadelelerine karşı çıkan İhtiyat Zabitleri Cemiyeti üyeleri ise, Çamlıcalı İsmail, Osman (Köstekçi), Hamdi (Kürkcü), Kemal Karafakı, Damat Şükrü, Rıfat Kavukçu, Haboğlu Mehmet, Lütfi Bilal, Kürt Hafızın Tahsin gibi kişilerdir. Bunlar da Velipaşa Oteli'nin (hanı) üst katında bulunan köşk bölümünde toplanıyor, değerlendirmeler yapıyor, kararlar alıyorlardı. Velipaşa hanı, Kurtuluş savaşı yıllarında depo olarak da kullanılmıştır. Sakarya Savaşı sırasında "Tekalif-i Milliye" hükümleri gereği her evden ordunun techizatı ve askerin ihtiyaç duyabileceği malzemeler toplanmıştır. Hatta elkonulan bazı malzemelerin bedellerinin de savaş sonrası ödenmek üzere sahiplerine birer mazbata verilmiştir. Bu konuda Çorum'da oluşturulan komisyonlar, malzemeler için ana toplama merkezi olarak Velipaşa Hanı'nı kullanmışlardır.

Çorum, İstiklâl Savaşı yıllarında Anadolu'nun her tarafında başlatılan seferberliğe toplumun her kesiminden insanıyla her türlü imkanını sonuna kadar kullanarak katılmıştır. Bu alanda yapılan katkı küçümsenecek oranda değildir. İstiklâl Savaşı yıllarında, askerlik şubelerindeki resmî kayıtlara göre en fazla şehidi Orta Anadolu şehirleri vermiştir. Dört yıla yakın bir süre devam eden Milli Mücadele'de resmî kayıtlarda şehit olanların sayısı 36.239 olarak bildirilmiş, Çorum merkez 226, Alaca 102, İskilip 269, Mecitözü 347,Osmancık 329 ve Sungurlu'dan 243 olmak üzere il genelinde toplam 1.516 şehit verilmiştir.

VELİPAŞA HANI RESTORASYON ÇALIŞMALARI

Velipaşa Hanı'nın, ortaya koyduğu plan şeması ile genel anlamda geç dönem bir Osmanlı şehir-içi hanı özelliği gösterdiği söylenebilir. Yapı kuzey-güney doğrultusunda uzanan dikdörtgen biçimli bir orta avlu ile üst katta bu avluyu çevreleyen ahşap dikmeli revaklara açılan odalardan oluşmuştur. Ancak yapıyı tipik geç dönem Osmanlı şehir-içi han şablonundan uzaklaştıran, doğu kanadı üzerinde yer alan üç katlı otel kısmıdır.

Ne yazık ki Veli Paşa Hanı üzerindeki tüm değişiklikler ekleme ve geliştirme şeklinde gerçekleşmemiştir. Yapının geçirdiği yangınlar ve tadilatlar ile ilgili tarihlerde çelişkili ifadeler yer almaktadır. Bu ifadeler tamamen gazete haberlerinden ve hanla ilgili hazırlanmış az sayıda çalışmadan derlenmiştir. Ö.İ. Tuluk'un B. Çetinor'un hatıralarından oluşturduğu VeliPaşa Hanıyla ilgili çalışmasından ve tuttuğu notlardan yola çıkarak yapının 1914'te tamamen yandığını ve yeniden inşa edildiğini aktarılmaktadır.

Hanın geçirdiği yangınla ilgili A. Ilıca tarafından doğrudan vakfın o dönemdeki mütevellisi Şevket Veli Paşa'dan dinlediğini ifade eden çalışması Veli Paşa Hanı'nın 1929 yılında büyük bir yangına maruz kaldığı yönündedir. Yakın zamana kadar vakfın mütevellisi olan Oğuz Velipaşaoğlu, hanı daha sonra o yıllarda mütevellisi olan Şevket Veli Paşa'nın tüm masrafları kendisi üstlenerek özgün şekline uygun olarak tadil ettirdiğini ifade eder. Başlangıçta yolcu hanı, daha sonraki dönemlerde depo, otel, terminal gibi farklı amaçlarla

kullanılmıştır. İnşa edildiği 1800'lü yılların sonlarından 1980'li yıllara değin pek çok ünlüye geçici süre ev sahipliği de yapmış olan tarihi yapı, 2022 yılında Çorum Belediyesi tarafından tarihi dokusuna uygun olarak restore edilerek yeniden hayat bulmuştur.

2015 yılında başlatılan restorasyon projesi kapsamında Veli Paşa Hanı yalnızca mimari açıdan yenilenmemiş, aynı zamanda çağdaş müzecilik anlayışıyla işlevlendirilmiştir. Bu süreçte heykeltıraş Mutluhan Taş tarafından Çorum'un tarihine damga vurmuş önemli şahsiyetler ve kentin kültürel değerleri, silikon heykeller aracılığıyla canlandırılmıştır. Böylelikle müze, ziyaretçilere salt görsel değil, aynı zamanda deneyimsel bir tarih aktarımı sunmaktadır.

VELİ PAŞA HANI MÜZESİNDE UYGULANAN BÖLÜMLER

Çorum Şehir Müzesi'ne Genel Bakış

Çorum Şehir Müzesi, şehrin köklü geçmişini ve kültürel zenginliğini yansıtan bir mekândır. Veli Paşa Hanı'nın içinde yer alan müze, Çorum'un tarihini günümüz teknolojisiyle birleştirerek, ziyaretçilerine etkileyici bir deneyim sunuyor. Müzede, binlerce yıllık bir tarihin izleri, interaktif sergiler, canlandırmalar ve görsel materyallerle anlatılıyor.

1.BÖLÜM: Tanıtım Odası ve Tarihsel Salon

Çorum'un yaklaşık 8.000 yıllık geçmişini yansıtan Tarihsel Salon'da, Kalkolitik Dönem'den günümüze uzanan tarihsel süreç modern müzecilik anlayışıyla ziyaretçilere aktarılmaktadır. Asur Ticaret Kolonileri Çağı'ndan itibaren Hatti, Hitit, Frig, Med, Pers, Galat, Roma, Helenistik, Bizans, Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerine uzanan tarihsel devamlılık, interaktif yöntemler ve silikon heykeller aracılığıyla güçlü bir görsellik eşliğinde sunulmaktadır.

Bu kapsamda, tarihin bilinen ilk yazılı antlaşması olan Kadeş Antlaşması'nda mühürleri bulunan III. Hattuşili ve Puduhepa, Danişment Beyliği'nin kurucusu Melik Ahmet Gazi, İstanbul'un fethine giden süreçte Fatih Sultan Mehmet'in hocası Akşemseddin, Çorum'un kent meydanındaki saat kulesi ile özdeşleşen Beşiktaş Muhafızı Münşir Hacı Hasan Paşa ve Cumhuriyet'in ilan edildiği 29 Ekim 1923'te Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde "Cumhuriyet ilan olunmuştur" sözleriyle tarihe geçen Çorum Milletvekili Abdullah İsmet Eker gibi kentin simge şahsiyetleri, heykeltıraş Mutluhan Taş tarafından hazırlanan silikon heykeller aracılığıyla canlandırılmıştır.

Bu uygulama, Çorum'un tarihsel kimliğini yalnızca kronolojik bir aktarım olarak değil, aynı zamanda ziyaretçilerin etkileşimli biçimde deneyimleyebileceği bir görsel bellek mekânı olarak kurgulamaktadır. Böylece Tarihsel Salon, kentin kültürel sürekliliğini güçlü bir şekilde vurgulayan özgün bir müzecilik deneyimi sunmaktadır.

1-HİTİT BÜYÜK KRALI III.HATTUŞİLİ

Fotoğraf 1: III.Hattuşili Silikon Heykel

Hattuşa antik kentini yönetmiş, Hitit devletinin siyasi ve askeri birliğini sağlamıştır.

2-HİTİT BÜYÜK KRALİÇESİ PUDUHEPA

Fotoğraf 2: Puduhepa Silikon Heykel

Diplomasi ve dini reformlarıyla Hitit toplumunda etkili olmuş, Hattuşa'daki tapınak ve dini yapılarla ilişkilidir.

3-MELİH AHMET GAZİ

Fotoğraf 3: Melih Ahmet Gazi Silikon Heykel

Çorum ve çevresinde yerel yönetimi sağlamış, bölgenin siyasi istikrarına katkıda bulunmuştur.

4-AKŞEMSEDDİN

Fotoğraf 4: Akşemseddin Silikon Heykel

Çorum'a doğrudan gelmemiştir; ancak Osmanlı medreseleri ve tekkeleri aracılığıyla bölgedeki eğitim ve dini hayatın şekillenmesinde dolaylı etkisi olmuştur.

5- HASAN PAŞA

Fotoğraf 5: 7-8 Hasan Paşa Silikon Heykel

Osmanlı idari ve askeri yapısında görev almış, Çorum ve çevresindeki düzenin

sağlanmasında rol oynamıştır.

6-ABBAS KÜLAHİ

Fotoğraf 6: Abbas Külahi Silikon Heykel

Çorum halkının Milli Mücadele'ye katılımını temsil eden yerel bir liderdir.

7- ABDULLAH İSMET EKER

Fotoğraf 7: Abdullah İsmet Eker Silikon Heykel

Çorum'un modernleşmesi ve Cumhuriyet'in yayılmasında aktif rol almış; tarım, siyaset ve eğitim alanındaki çalışmalarıyla bölgeyi temsil etmiştir.

8-ÇORUMLU KAHRAMAN KADIN

Fotoğraf 8: Çorumlu Kahraman Kadın Silikon Heykel

2. BÖLÜM: Çorum'un Kültürel Zenginlikleri

Müzenin ikinci bölümünde, Veli Paşa Hanı'nın revaklı kısmında, 15 tematik oda yer almaktadır. Bu odalar, Çorum'un kültürel ve tarihi dokusunu en ince ayrıntısına kadar sergileyen eşsiz bir koleksiyona ev sahipliği yapmaktadır. Tarım, ticaret, sanat, müzik, edebiyat ve geleneksel el sanatları gibi pek çok alanda zengin bir içeriğe sahip olan müze, ziyaretçilerine geçmişin izlerini görsel öğelerle sunmaktadır. Çorum'un geleneksel yaşam biçimleri, inançları ve sosyal yapısı hakkında kapsamlı bilgiler edinmek mümkündür.

3. BÖLÜM: Yaşayan Şehir Müzesi: Veli Paşa Hanı ve Sosyal Tesisler

Veli Paşa Hanı, sadece bir müze değil, aynı zamanda Yaşayan Şehir Müzesi olarak işlev görmektedir. Şehir müzelerinin kuruluş amacı; geçmişte içerisinde barındırdığı uygarlıklardan kendi payına düşen mirası ve üzerinde yer aldıkları coğrafyanın sahip olduğu kültürel birikimleri, modern müzecilik anlayışı ile teknolojinin imkânlarından da yararlanarak bugünkü kuşaklara taşıyabilmektir. Veli Paşa Hanı, şehir müzesi işlevinin yanı sıra, avlu kısmında yer alan Çorum Belediyesi Sosyal Tesisleri kapsamında Veli Paşa Han Kahvecisi ve geleneksel Çorum mutfağını yaşatan restoranıyla da faaliyet göstermektedir. Bunun yanı sıra, müze dışında yerel ürünler ve el sanatlarının satışa sunulduğu dükkânlar bulunmaktadır. Böylece ziyaretçiler, Çorum'un tarihsel ve kültürel mirası hakkında bilgi edinirken aynı zamanda tarihi atmosfer içinde alışveriş yapma olanağına sahip olmaktadırlar. Veli Paşa Hanı, bu çok yönlü işleviyle ziyaretçilere geçmişle iç içe bir deneyim sunmakta ve şehrin kimliğini daha yakından tanıma fırsatı sağlamaktadır.

SONUÇ

Türk-İslam mimarisi içerisinde han yapıları, farklı coğrafi koşullar ve toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda değişim gösterse de asırlar boyunca işlevsel sürekliliğini korumuştur. Bu çerçevede, Çorum Veli Paşa Hanı da yalnızca bir ticaret hanı değil, mimari özellikleri, işlevsel çeşitliliği ve sosyo-kültürel bağlamıyla farklılaşan özgün bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Ahşap iskelet sistemi, geniş yüz ölçümü, Anadolu Oteli'ni barındıran üç katlı doğu kanadı ve geç dönem Osmanlı mimarisinde Batı etkisini yansıtan süslemeleriyle yapı, İç Anadolu'daki çağdaşlarından ayrılmakta; geleneksel Çorum evleriyle kurduğu organik bağ üzerinden yerel kimliği güçlü biçimde yansıtmaktadır.

Han, 19. yüzyılda konaklama ve ticaret işleviyle başladığı serüveninde, Milli Mücadele yıllarında stratejik bir merkez, Cumhuriyet'in erken dönemlerinde ise kentin sosyo-kültürel yaşamında önemli bir mekân olmuştur. Ancak geçirdiği yangınlar, müdahaleler ve işlev değişiklikleri, yapının özgün niteliklerini kısmen zedelemiştir. Bununla birlikte 2015 yılında başlatılan restorasyon çalışmaları ve 2022'de tamamlanan yeniden işlevlendirme süreci, Veli Paşa Hanı'nı yalnızca bir tarihî yapı olmaktan çıkarıp "Yaşayan Müze" kimliğiyle toplumsal belleğin aktarıldığı, kültürel mirasın korunduğu ve kentsel yaşama kazandırıldığı bir merkez haline getirmiştir.

Bu süreçte özellikle heykeltıraş Mutluhan Taş tarafından hazırlanan silikon heykeller, yapıya sanatsal ve deneyimsel bir boyut kazandırmıştır. Çorum'un tarihine damga vuran III. Hattuşili, Puduhepa, Melik Ahmet Gazi, Akşemseddin, Hasan Paşa, Abbas Külahi ve Abdullah İsmet Eker gibi şahsiyetler ile kentin kültürel değerleri, bu heykeller aracılığıyla canlandırılmış; böylece ziyaretçilere yalnızca görsel değil, etkileşimli bir tarih aktarımı sunulmuştur.

Sonuç olarak Veli Paşa Hanı, hem mimarlık tarihi hem de toplumsal hafıza açısından çift yönlü bir değere sahiptir: Bir yandan geç dönem Osmanlı han mimarisinin karakteristik özelliklerini yansıtırken, diğer yandan han–otel birlikteliği üzerinden modernleşme sürecindeki mekânsal dönüşümü ortaya koymaktadır. Ayrıca silikon heykellerin varlığı, yapının "Yaşayan Müze" kimliğini pekiştirerek Çorum'un tarihsel belleğinin gelecek kuşaklara aktarılmasına katkıda bulunmaktadır. Bu nedenle Veli Paşa Hanı, yalnızca Çorum'un değil, Türk mimarlık tarihinin de korunması gereken ender ve özgün anıt yapılarından biri olarak kabul edilmelidir.

KAYNAKÇA

- Sevim Uluç, ‘‘Çorum ve Çevresi”, 5. Hitit Festivali Komitesi Çorum Tarihi, Çorum Belediyesi Kültür Yayını, Çorum 2015, s. 19
- Günay, S. (2007). GELİŞMEKTE OLAN ÇORUM TURİZMİ: BÜYÜK POTANSİYEL, YETERSİZ TANINMIŞLIK VE UMUT VEREN TURİST TATMİNİ. Ege Coğrafya Dergisi, 16(1-2), 87-101.
- Aktüre, S. 1986. “19. Yüzyılda ve 20. Yüzyılın Başında Çorum” In 5. Hitit Festival Komitesi (Eds),Çorum Tarihi, 123–147, Çorum Valiliği, Çorum.

- Uluç, S. 1986. “Çorum Dili ve Çevresinin Yönetsel, Ekonomik ve Sosyal Geçmişinin Kısa Bir Tarihçesi” In 5. Hitit Festival Komitesi (Eds), Çorum tarihi, 19–45, Çorum Valiliği, Çorum.
- Yılmaz, A. 2005. Çorum Sanayi. Etüt Yayınları, Ankara.
- Bakırer, Ö. 1986. “Bizans, Danişmend, Selçuklu ve Beylikler Döneminde Çorum” In 5. Hitit Festival Komitesi (Eds), Çorum Tarihi, 53–67, Çorum Valiliği, Çorum.
- M,Aktı.2025, “Bir Şehrin Hafızası: Çorum Şehir Müzesi”, Şehir Defteri, Çorum Belediyesi Kültür Sanat Edebiyat Dergisi, Yıl 6, Sayı 20, Sy 25
- ILICA, A. (2000) Çorum’da Tarihî Bir Yapı: Veliyyüddin Paşa (Velipaşa) Hanı ve Vakfiyesi, Uludağ Üniversitesi İlahiyat FakültesiDergisi (9:9), 507–535.
- AHISKALI, S. (2022) İç Anadolu Hanlarından Tarihi Çorum Veli Paşa Hanı (Yüksek Lisans Tezi, Hitit Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı)
- Tuluk, Ömer İskender. ‘’Çorum’da Sıradışı Bir Han Yapısı Üzerine Gözlemler: Velipaşa Hanı - AnadoluOteli’’, METU JFA. 26 (2009): 101.
- Tuluk, Ö. İ. (2023). *Bağçevânoğlu Kahvehânesi’nden Veliyyüddin Paşa Hânı’na: Çorum Velipaşa Hanı - Anadolu Oteli*. Çorum Belediyesi Kültür Yayını

DÜNYA MUZEYLƏRİNDƏ AZƏRBAYCAN İNCƏSƏNƏTİNƏ AİD METALİŞLƏMƏ NÜMUNƏLƏRİNİN BƏDİİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

ARTISTIC FEATURES OF AZERBAIJANI METALWORK SAMPLES IN WORLD MUSEUMS

Rəfiqə QULİYEVA*

ABSTRACT

The samples of Azerbaijani art, especially metalwork, preserved in international museums represent our rich historical and artistic heritage. The study of the artistic features of these samples is of great importance for defining their place in the context of world art.

This article analyzes the artistic features of Azerbaijani metalwork samples housed in major world museums, including the Louvre, the British Museum, the Hermitage, and the Metropolitan Museum of Art. The research traces the evolution of metalwork from prehistoric times through the medieval, Safavid, and Qajar periods. The paper examines key metalworking techniques (embossing, filigree, niello), motifs (zoomorphic, anthropomorphic, geometric patterns, botanical elements, calligraphic inscriptions), and their artistic evolution. The unique characteristics of each sample, the aesthetic values of its period of creation, and its interaction with other cultures are analyzed. For instance, the three-figure composition on the "Shirvan Lule" (1206) in the Hermitage Museum and the banquet scenes on the Daylaman bowl in the British Museum are prominent examples of these artistic features.

The research demonstrates that Azerbaijani metalwork samples possess a high level of artistic and technical mastery and constitute a valuable part of the world's art treasury.

Keywords: Azerbaijani metalwork, world museums, artistic features, art, technique.

GİRİŞ

Azərbaycan metalişləmə sənəti qədim dövrlərdən bəri zəngin tarixi və bədii irsi ilə seçilir. Bu sənət növü, əsrlər boyu regionun mədəniyyətinin, iqtisadiyyatının və sosial həyatının ayrılmaz hissəsi olmuşdur. Azərbaycan sənətkarlarının yaratdığı metalişləmə nümunələri bu gün dünyanın bir çox aparıcı muzeylərində qorunur və sərgilənir. Bu tədqiqatın məqsədi dünya muzeylərində saxlanılan Azərbaycan incəsənətinə aid metalişləmə nümunələrinin bədii xüsusiyyətlərini, onların tarixi dövrlər üzrə inkişafını, tətbiq olunan texnikaları və ikonoqrafik elementlərini hərtərəfli təhlil etməkdir.

Azərbaycan metalişləmə sənətinin Ermitaj muzeyi, Metropoliten İncəsənət muzeyi, Britaniya muzeyi, Topqapı Sarayı muzeyi, Viktoriya və Albert muzeyi, Artur M. Sakler qalereyası və Freer İncəsənət qalereyası kimi müxtəlif dünya muzeylərində geniş şəkildə təmsil olunması onun sadəcə yerli bir sənət növü olmadığını, əksinə, qədim ticarət yolları, xüsusilə İpək Yolu boyunca aktiv mədəni mübadilənin və yüksək sənətkarlıq keyfiyyətinin nəticəsi olduğunu göstərir. Bu geniş coğrafi yayılma təsadüfi bir fakt deyil; o, Azərbaycan sənətkarlarının yaratdığı əsərlərin yüksək keyfiyyətə malik olduğunu və onların beynəlxalq ticarət şəbəkələri vasitəsilə digər mədəniyyətlərə çatdığını əks etdirir. Məsələn, Lahıcın İpək Yolu dövründə mühüm misgərlik mərkəzi olması (Advantour), sənət əşyalarının bu ticarət marşrutları ilə geniş şəkildə yayıldığını təsdiqləyir. Bu yayılma, Azərbaycanın təkcə sənət istehsalçısı deyil, həm də Şərq ilə Qərb, habelə Qafqaz, Yaxın Şərq və Mərkəzi Asiya mədəniyyətləri arasında mühüm bir mədəniyyət körpüsü rolunu oynadığını göstərir. Sənət əsərlərinin yayılması, texnika və motivlərin transferi ilə nəticələnmiş, bu da Azərbaycan metalişləmə sənətinin özünəməxsus sintez xarakterini formalaşdırmışdır. Bu, sənətin yalnız estetik deyil, həm də mədəni diplomatiya və tarixi əlaqələrin daşıyıcısı olduğunu vurğulayır.

Qədim dövr və erkən orta əsrlər

Azərbaycan ərazisində metalişləmə sənətinin kökləri qədim dövrə dayanır. Arxeoloji

* Azərbaycan, Bakı, Azərbaycan Milli İncəsənət muzeyi, ekspozisiya şöbəsinin müdiri,

qazıntılar eneolit dövründən etibarən metalın məişət və dini məqsədlər üçün geniş istifadə olunduğunu göstərir. Misin kəşfi iqtisadi, sosial və mədəni həyatda mühüm rol oynamış, daha sonra tunc dövründə qurğuşun, qalay və manqanın kəşfi ilə metal sənəti yeni mərhələyə qədəm qoymuşdur (Ismayilova, 2020).

Qədim dövrlərdə daş, gil və metalın müxtəlif formalı lövhələri, silahlar və digər nümunələr hazırlanmışdır (azerbaijan.az). Tunc dövründən başlayaraq, döymə və oyma kimi texnikalar geniş yayılmışdır (Azerbaijani art - Wikipedia). Bu dövrün metalişləmə nümunələrində heyvan təsvirləri xüsusi yer tutur. Qarabağın Dolanlar kəndində tapılmış iki başlı tunc maral fiquru bunun ən məşhur nümunələrindən biridir və dini totem məqsədi daşıdığı güman edilir. Qarabağ, Qazax və Gədəbəydə tapılan tunc kəmərlər zooloji simvollar və naxışlarla bəzədilmişdir ki, bu da o dövrün incəsənətində heyvan motivlərinin geniş yayılmasını və estetik əhəmiyyətini göstərir (Ismayilova, 2020). Mingəçevir və Torpaqqalada tapılan gümüş qablar və tunc su qabları üzərində maral, şir, tovuzquşu və buta təsvirləri plastik formaların geniş yayılmasını sübut edir (azerbaijan.az).

Antropomorf təsvirlər də qədim metalişləmə sənətində öz əksini tapmışdır. Mingəçevirdə e.ə. VIII-VII əsrlərə aid möhürlənmiş tunc üzüklər üzərində aslanla döyüşən insan, qalxanlı və nizəli döyüşçü, oda sitayiş edən insan fiqurları o dövrün geyim tərzi və inancları haqqında məlumat verir. Bu təsvirlər qədim insanların məişət və dini adətlərini əks etdirir. Həndəsi və nəbati naxışlar da mühüm bədii rol oynamışdır. Britaniya muzeyində saxlanılan Daylaman bölgəsindən (Şimal-Qərbi İran) e.ə. II-III əsrlərə aid bəzəkli gümüş qab üzərində çiçək ləçəyi formalı qabartmalar və ziyafət səhnəsi təsvir edilmişdir (Bowl (britishmuseum.org)). Bu, qədim sənətdə həndəsi və nəbati elementlərin də mühüm bədii rol oynadığını göstərir.

Qədim dövrlərdən etibarən Azərbaycan metalişləmə sənətində zoomorf və antropomorf motivlərin davamlılığı, habelə dini və məişət mövzularının birgə tətbiqi, regionun qədim inanclarının (totemizm, oda sitayiş) və gündəlik həyat tərzinin sənətə necə dərin şəkildə inteqrasiya olunduğunu göstərir. Bu, sənətin yalnız estetik bir ifadə deyil, həm də mədəniyyətin, inancların və sosial quruluşun daşıyıcısı olduğunu vurğulayır. Metal əşyalar sadəcə istifadə üçün deyil, həm də simvolik və ritual məqsədlər üçün yaradılırdı. Məsələn, kəmər başlığı üzərindəki stilizə edilmiş maral və quşlar kimi təsvirlər, bu simvolizmin gündəlik əşyalara da nüfuz etdiyini göstərir (Belt clasp (metmuseum.org))**.** Bu davamlılıq və inteqrasiya, Azərbaycan sənətinin dərin köklərə malik olduğunu və zamanla dəyişən siyasi-mədəni şəraitə baxmayaraq, əsas simvolik elementlərin və bədii prinsiplərin qorunduğunu göstərir. Bu, sənət əsərlərinin təkcə tarixi sənədlər deyil, həm də mədəni kimliyin və kollektiv yaddaşın daşıyıcıları olduğunu vurğulayır.

Dünya muzeylərindəki nümunələr

- Moskva tarix muzeyi: Mingəçevir rayonunun Sudagilan yaşayış məntəqəsində tapılmış e.ə. V-VI əsrlərə aid daş papaq və Bartım kəndindən tapılmış e.ə. II-IV əsrlərə aid qab bu muzeydə saxlanılır (Azerbaijani art - Wikipedia).

- Ermitaj muzeyi (Sankt-Peterburq): Xocalı kəndində aparılan qazıntılar zamanı tapılan Tunc dövrünə aid qızıl zərgərlik nümunələri bu muzeyin kolleksiyasında yer alır. Həmçinin, VI-VIII əsrlərə aid bürünc nimçələr də Ermitajda sərgilənir. Bu nimçələrdən ikisi süjetli təsvirlərlə, üçüncüsü isə sırf ornamental naxışlarla bəzədilmişdir (azerbaijan.az).

- Metropoliten İncəsənət muzeyi (Nyu-York, ABŞ): Bu muzeyin kolleksiyasında təxminən e.ə. I-II əsrlərə aid tunc kəmər başlığı yer alır. Bu kvadrat formalı başlıq üzərində stilizə edilmiş maral, quşlar və S-şəkilli spirallar təsvir edilmişdir. Bu tipli tunc kəmər başlıqları Gürcüstan, Azərbaycan və Şimali Qafqazda geniş yayılmışdır (Belt clasp (metmuseum.org)).

Tunc kəmər başlığı, Metropoliten İncəsənət muzeyi, I-II əsrlər

- Britaniya muzeyi (London, Böyük Britaniya): Daylaman bölgəsindən (indiki Şimal-Qərbi İran) e.ə. II-III əsrlərə aid bəzəkli gümüş qab bu muzeydə saxlanılır. Qabın üzərində 22 çiçək ləçəyi formalı qabartma və mərkəzi hissədə ziyafət səhnəsi (uzanan saqqallı kişi, oturan qadın, xidmətçi) təsvir edilmişdir. Bu təsvirlər Palmiradan olan heykəltəraşlıq nümunələri ilə stilistik oxşarlıqlar göstərir (Bowl (britishmuseum.org)).

Gümüş qab, Britaniya muzeyi, Daylaman bölgəsi (indiki Şimal-Qərbi İran), II-III əsrlər

Orta əsrlər metalişləmə sənəti (XI-XV əsrlər)

Orta əsrlər Azərbaycan metalişləmə sənətinin çiçəklənmə dövrü olmuşdur. Bu dövrdə, xüsusilə İslamın yayılması ilə sənətə yeni bədii elementlər daxil olsa da, qədim ənənələr də qorunub saxlanmışdır. Gəncə, Şamaxı, Naxçıvan, Təbriz, Beyləqan, Bərdə, Şabran və Bakı kimi şəhərlər mühüm metalişləmə mərkəzlərinə çevrilmişdir (Ismayilova, 2020). Təbriz XIV-XV əsrlərdə xüsusilə böyük şöhrət qazanmışdır (Azerbaijans.com).

İslamın canlı varlıqların təsvirinə qoyduğu məhdudiyyətlər bəzək sənətinin, xüsusilə həndəsi və nəbati naxışların, eləcə də xəttatlığın inkişafına təkan vermişdir (Azerbaijani art - Wikipedia). Ərəb yazıları əsərlərin bədii dizaynının ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir (Dostiyev, 2014). Məişət əşyaları (qablar, qazanlar, lampalar) və silahlar geniş yayılmışdır (Ismayilova, 2020). Bu əşyalar üzərində ziyafət, döyüş səhnələri, heyvan fiqurları kimi dünyəvi mövzular da təsvir olunurdu. Döymə, oyma, filiqran kimi mürəkkəb texnikalar tətbiq edilirdi.

Azərbaycanın orta əsrlər metalişləmə sənəti həm İslami bədii prinsipləri mənimsəmiş, həm də qədim yerli ənənələri qoruyub saxlamışdır. Texniki səviyyə yüksək idi və sənət əsərləri müxtəlif mədəniyyətlərdən təsirlənmişdir. Bu sintez Azərbaycanın coğrafi mövqeyinin və tarixi inkişafının bir nəticəsidir. Region, Şərq və Qərb mədəniyyətləri arasında bir qovşaq nöqtəsi olaraq, müxtəlif bədii axınların birləşdiyi bir məkana çevrilmişdir. Bu, sənətin yalnız estetik deyil, həm də mədəniyyətlərarası dialoqun və adaptasiyanın canlı sübutu olduğunu göstərir. Yüksək texniki bacarıqlar isə sənətkarların beynəlxalq standartlara cavab verdiyini və əsərlərinin təkcə yerli deyil, həm də xarici bazarlarda dəyərli olduğunu göstərir. Bu dövrün metalişləmə nümunələri Azərbaycanın mədəni tolerantlığını və müxtəlif bədii cərəyanları özünə hopdurma qabiliyyətini əks etdirir. Həmçinin, bu əsərlərin dünya muzeylərindəki varlığı Azərbaycanın qlobal mədəni irsə verdiyi töhfənin miqyasını göstərir.

Muzey kolleksiyalarındakı əsərlər

- Şirvan lüləyini (Zebu inək formalı), 1206: Sankt-Peterburqdakı Ermitaj muzeyinin ən maraqlı eksponatlarından biridir. Tuncdan tökmə üsulu ilə hazırlanmış bu əsər, kiçik heyvan heykəli formasındadır – zebu inəyi, balası və yırtıcı (ehtimal ki, şir) təsvir edilmişdir. Üzərində gümüş döymə ilə bəzəklər olsa da, bu bəzəklər zəif qorunub (Dostiyev, 2014). Lüləyin üzərində tarixi əhəmiyyətli yazılar mövcuddur. Bu əsər həm də nadir bir İslam dövrünə aid incəsənət nümunəsidir; onun (hazırda itmiş) yüyəni, cilovu və quyruğu hərəkətli idi, boynuna sarılmış zəng isə su tökülərkən səslənirdi (Aquamanile - Wikipedia). Şirin, zebu

inəyə hücum etməsi və ya balasını əmizdirməsi ilə bağlı akademik mübahisələr mövcuddur, bəziləri bunun mifoloji Fereydunun krallığa yüksəlişini təmsil etdiyini irəli sürür. "Bir dəfəyə tökmə" üsulu ilə hazırlanması, o dövr sənətkarlarının yüksək texniki bacarıqlarını göstərir. Müəllifi Əli ibn Məhəmməd ibn Əbu əl-Qasimdir (Dostiyev, 2014).

Əli Məhəmməd oğlu Şirvaninin düzəltdiyi bürünc lüləyin, Şirvan, Ermitaj, 1206

- Tunc qazanlar (XIII-XIV əsrlər): Ermitaj muzeyində və Azərbaycan Milli Tarix muzeyində saxlanılan bu qazanlar həcmi, forması və bəzəkləri ilə diqqət çəkir. Onlar yarımkürəvi gövdəyə, üç ayağa və yarı-oval tutacaqlara malikdir. Üzərində həndəsi və nəbati naxışlar, həmçinin stilizə edilmiş təsvirlər (məsələn, "Səlcuq zənciri" naxışı və tovuzquşu) yer alır. Tovuzquşu təsviri qədim bütpərəst inanclarla əlaqəli olub, İslamda ölümsüzlük simvolu hesab edilir (Dostiyev, 2014).

Bürünc qazan, Əbu Bəkr Mahmud Səffar, Ermitaj, XI –XII

- Tunc lampalar: Bakı, Şabran, Beyləqan və Şəki kimi orta əsr yaşayış məntəqələrində aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı zəngin metal lampa kolleksiyası aşkar edilmişdir. Şirvanşahlar Sarayından tapılan tunc lampa yüksək bədii dəyəri ilə seçilir. Onun gövdəsi və çıxıntısı heykəltəraşlıq bəzəkləri, zoomorf elementlər (atlılar, ov səhnələri, pişik yırtıcıları, ev heyvanları, insan üzləri) və relyef təsvirləri ilə zəngindir. Keçi fiquru və nəbati naxışlar da tez-tez rast gəlinən motivlərdir (Dostiyev, 2014).

- Güzgü (XIII əsr): İstanbuldakı Topqapı Sarayı muzeyində saxlanılan bu güzgü Səlcuq dövrünə aid nadir polad metalişləmə nümunəsidir. 41.5 sm uzunluğunda, 21 sm diametrində olan bu güzgü qızıl döymə texnikaları ilə hazırlanmışdır. Mərkəzi medalyonda atlı ovçu təsvir edilmiş, ətrafı isə heyvan fiqurları (əjdaha, qrifon, ayı, insan bədənli şir, ceyran) ilə bəzədilmişdir. Ovçunun başında halə və Səlcuq əsilzadəsinə xas cizgilər diqqət çəkir. Əjdaha motivi Orta Asiya freskaları və Anadoludakı xristian ikonoqrafiyasından təsirlənmişdir (Mirror (islamicart.museumwnf.org)).

Güzgü, Topqapı Sarayı muzeyi (İstanbul), qızıl suyuna çəkilmiş polad, XIII əsrin I yarısı

Səfəvi dövrü

Səfəvi dövrü (1501-1722) Azərbaycan, İran və Qafqaz sənətində, o cümlədən metalişləmə sənətində yüksək inkişaf mərhələsi olmuşdur (Safavid art - Wikipedia). Bu

dövrdə metal əşyalar təkcə funksional deyil, həm də status simvolu və bədii ifadə vasitəsi kimi böyük əhəmiyyət kəsb etmişdir. Təbriz, Ərdəbil, Marağa, Naxçıvan, Gəncə, Şamaxı və Bakı kimi şəhərlər metalişləmə sənətinin əsas mərkəzləri olaraq qalmışdır (Ismayilova, 2020).

Səfəvi dövrü metalişləməsində polad, xüsusilə Dəməşq poladı geniş istifadə olunurdu (Ivanov). Qızıl döymə, oyma və qabartma əsas bəzək texnikaları idi. Bu texnikalar metalın səthində mürəkkəb naxışlar və təsvirlər yaratmağa imkan verirdi. Bu dövrün metalişləmə sənətinin ən diqqətəlayiq nümunələri silahlar və zirehli geyimlərdir. Dəbilqələr, qalxanlar və döyüş baltaları həm döyüş xüsusiyyətlərinə, həm də yüksək bədii dizayna malik idi.

Motivlər baxımından, döyüş baltaları üzərində heyvan və nəbati naxışlar təsvir edilirdi (Belt clasp (britishmuseum.org)). Dəbilqələr üzərində sarmaşıqlar, yarpaqlar, güllər və üzüm salxımları kimi nəbati motivlər geniş yayılmışdı. Qalxanlar üzərində üz təsvirli düymələr kimi antropomorf elementlərə rast gəlinirdi. Qızıl döymə ilə yazılmış şeirlər və dini yazılar dəbilqələrin bədii dizaynının mühüm hissəsi idi. Bu yazılar hökmdarın qüdrətini və ədalətini tərənnüm edirdi.

Səfəvi dövrü metalişləməsi yüksək səviyyəli materiallar (Dəməşq poladı), mürəkkəb texnikalar (qızıl döymə, oyma) və zəngin ikonoqrafiya (insan fiqurları, şeirlər, nəbati və heyvan motivləri) ilə xarakterizə olunur. Bu əsərlər tez-tez hökmdarların və elitanın sifarişi ilə hazırlanmışdır. Bu, sənətin Səfəvi dövründə dövlət səviyyəsində dəstəkləndiyini və siyasi məqsədlər üçün istifadə edildiyini göstərir. Silahlar sadəcə döyüş aləti deyil, həm də hakimiyyətin, sərvətin və statusun simvolu idi. Dəbilqə üzərindəki şeirlər birbaşa hökmdarın qüdrətini tərənnüm edərək, sənətkarın sadəcə icraçı deyil, həm də dövrün ideologiyasının daşıyıcısı olduğunu göstərir. Bu, sənət və hakimiyyət arasındakı sıx əlaqəni vurğulayır. Səfəvi dövrü metalişləməsi, miniatür və xalçaçılıq kimi digər sənət sahələrindəki ümumi yüksəlişin bir hissəsidir (Safavid art - Wikipedia). Bu, sənətkarların müxtəlif bədii sahələrdəki bilik və bacarıqlarını birləşdirmə qabiliyyətini, həmçinin saray sənətinin inkişafının bütün sənət növlərinə necə təsir etdiyini əks etdirir. Bu əsərlər, Səfəvi imperiyasının bədii zövqünü və mürəkkəb mədəni quruluşunu anlamaq üçün dəyərli mənbələrdir.

Beynəlxalq muzeylərdəki təmsilçilik

- Dəməşq poladından qalxan (XVI əsr): Azərbaycan, Səfəvi dövrünə aid bu qalxan Dəməşq poladından hazırlanmış, qızıl döymə və yeddi üz təsvirli düymə ilə bəzədilmişdir. Bu, sənətkarların həm materiala nəzarət, həm də bədii tərtibatda yüksək səviyyəyə çatdığını göstərir.

Dəməşq poladından qalxan. Azərbaycan, Səfəvilər dövrü, XVI əsr

- Dəbilqə (1625-26): Britaniya muzeyinin kolleksiyasında Səfəvi dövrünə aid bir dəbilqə saxlanılır. Bu dəbilqə kürəvi-konusvari formaya, tac, burun qoruyucusu və lələk tutacaqlarına malikdir. Üzərində qızıl döymə ilə işlənmiş şeirlər və zirehli tor mövcuddur. Yazılar Şah Abbasın adını çəkir və onun qüdrətini tərənnüm edir.
- Döyüş baltası (1550-1600): Britaniya muzeyində Səfəvi dövrünə aid poladdan hazırlanmış, heyvan və nəbati naxışlarla bəzədilmiş döyüş baltası da mövcuddur (Ahmadov, 2017).

Döyüş baltası, Səfəvi dövrü, Britaniya muzeyi, 1550-1600

XIX-XX əsrin əvvəlləri metalişləmə sənəti

XIX əsrdən XX əsrin əvvəllərinə qədər Azərbaycan metalişləmə sənəti ənənəvi sənətkarlıq növlərinin davamlı inkişafı və eyni zamanda yeni funksional və bədii yanaşmaların yaranması ilə xarakterizə olunur. Bu dövrdə dəmir, mis və zərgərlik sənəti əsas istiqamətlər olmuşdur (Ismayilova, 2020). Lahıc, Qarabağ, Naxçıvan və Şirvan kimi mərkəzlər özünəməxsus metalişləmə məhsulları ilə tanınmışdır.

Bu dövrdə misgərlik sənəti xüsusilə inkişaf etmişdir. Sənətkarlar qaynar və soyuq döymə, tökmə, lehimləmə və pərçimləmə kimi texnikalardan istifadə edirdilər. Dəmirdən əsasən kənd təsərrüfatı alətləri və məişət əşyaları (qapı boltları, masalar) istehsal olunurdu. Mis məhsullarına (qazanlar, tavalar, dolçalar) böyük tələbat var idi. Zərgərlik sənətində isə Bakı və Şamaxı minaçılıq nümunələri, şəbəkə boyunbağılar, qiymətli daşlarla bəzədilmiş saç sancaqları və Şuşa zərgərlərinin aynalı kəmərləri xüsusi gözəlliyi ilə seçilirdi (Ismayilova, 2020).

Lahıc misgərlik sənəti özünəməxsus bədii xüsusiyyətlərə malikdir. Burada hazırlanan məhsullar üzərində mürəkkəb naxışlı bədii dizaynlar tətbiq edilirdi. Əşyaların funksionallığı ilə bəzək elementləri uğurla birləşdirilirdi. Duz qablarından çilçıraqlara qədər geniş çeşiddə məhsullar istehsal olunurdu. Mis qablar dörd əsas qrupa bölünürdü: maye qabları, mətbəx avadanlıqları, süfrə qabları və məişət qabları (Abdullayeva, 2024). Səhəng, dolça, aftafa-ləyən, cam kimi məhsullar Lahıcda hazırlanır və onların formaları, incə naxışları diqqət çəkirdi. Heyvan və insan təsvirləri də Lahıc mis məhsullarında geniş yayılmışdı. "Xəmsə"dən səhnələr, orta əsr miniatür sənətinin təsirləri, səkkizguşəli ulduz və boz qurd (türkçülüyün simvolu) təsvirləri aftafa və ləyənlər üzərində öz əksini tapırdı. Müasir Lahıc misgərlik sənətində də milli naxış elementlərinə əsaslanan bəzək kompozisiyaları, xüsusilə samovarlar üzərindəki xonça, paxlava, romb, islimi, buta naxışları qədim ənənələri davam etdirir. Dekorativ nimçələr üzərində Quran ayələri xəttatlıq yazıları da yer alırdı (Abdullayeva, 2024).

Bu dövrdə metalişləmə sənətinin inkişafı sənətkarlıq ənənələrinin canlılığını və müasir tələblərə uyğunlaşma qabiliyyətini nümayiş etdirir. Lahıc kimi mərkəzlərdə sənətin davamlılığı, sənətkarların əl işinə sərf etdiyi zəhmət və zövq, bu əsərlərin dəyərini artırırdı. Ucuz şüşə və keramika məhsullarının yayılması ilə mis məhsullarına olan kütləvi tələbat azalsa da, Lahıc sənətkarları ənənəvi formaları və bəzək xüsusiyyətlərini qoruyaraq sənəti yaşatmağa çalışırdılar. Bu, sənətin funksional dəyərindən daha çox bədii və mədəni dəyərinin ön plana çıxmasına səbəb olmuşdur.

Dünya muzeylərindəki nümunələr

- Qama xəncəri (XIX əsr): Ermitaj muzeyinin kolleksiyasında 1244 hicri tarixinə (1828-1829) aid Qafqaz Qama xəncəri saxlanılır. Bu xəncər iki tərəfli düz tiyəyə, buynuz, sümük, dəmir və gümüşdən hazırlanmış tutacaqlara malikdir (Qama Dagger (nobliecustomknives.com)). Tiyə üzərində qızıl döymə ilə incə nəbati naxışlar, tutacaqlar üzərində isə qızıl çiçək motivləri ilə dəmir pərçimlər yer alır. Bu xəncər növü Qafqaz xalqlarının əfsanəvi silahı olaraq tanınır və yaxın döyüşdə effektivliyi ilə seçilir.

- Qama xəncəri (XIX əsr): Metropoliten İncəsənət muzeyində Qafqaza aid, 19-cu əsrə aid Qama xəncəri mövcuddur. Polad, fil sümüyü, qızıl və gümüşdən hazırlanmışdır. Uzunluğu 67 sm, tiyəsinin uzunluğu 51.8 sm-dir. Bu xəncər növü Gürcüstanda yaranmış və Azərbaycan, Türkiyə, Balkanlar və İranda geniş yayılmışdır. Xəncərin tutacağı fil sümüyündən olub, qızıl və gümüş lentlərlə döymə edilmişdir. Qın isə qızıl suyuna çəkilmiş gümüşdən hazırlanmış, qarasavad texnikası ilə yarpaqvari naxışlarla bəzədilmişdir.

Xəncər (Qama). Metropoliten İncəsənət muzeyi, Polad, fil sümüyü, qızıl və gümüş, XIX

- Tar (XIX əsr): Metropoliten İncəsənət muzeyində Azərbaycana aid XIX əsrə aid tar musiqi aləti sərgilənir. Ağac, quzu dərisi, məftil, bağırsaq, metal və sümükdən hazırlanmışdır. Ümumi ölçüləri 17.8 sm enində və 90.2 sm uzunluğundadır. Bu tarın yuxarı gövdə hissəsi oval formalıdır ki, bu da onu İran tərzli ürək formalı tarlardan fərqləndirir (Tar (Azerbaijani) (metmuseum.org)**).**

- Dəf (XIX əsrin sonları): Metropoliten İncəsənət muzeyində Azərbaycana aid XIX əsrin sonlarına aid dəf musiqi aləti də nümayiş etdirilir. Ağac, metal, sümük və dəridən hazırlanmışdır (Daf (metmuseum.org)**).**

Dəf, Ağac, metal, sümük və dəri, Metropoliten İncəsənət muzeyi, XIX

- Lahıc misgərlik nümunələri (XIX-XX əsrlər): Azərbaycan Xalça Muzeyinin "Bədii Metal" kolleksiyası, əsasən XIX-XX əsrləri əhatə edir və Qarabağ, Naxçıvan, Şirvan və Lahıc kimi mərkəzlərin məhsullarını təmsil edir. Səhəng, quyum, satıl, parça, dolça, aftafa-ləyən və cam kimi mis qablar bu kolleksiyaya daxildir.

NƏTİCƏ

Azərbaycan metalişləmə sənəti qədim dövrlərdən XX əsrin əvvəllərinə qədər davamlı inkişaf yolu keçmiş, regionun zəngin mədəni irsini və sənətkarlıq bacarıqlarını əks etdirmişdir. Dünya muzeylərində saxlanılan nümunələr bu sənətin beynəlxalq əhəmiyyətini və bədii dəyərini təsdiqləyir. Qədim dövrlərdə zoomorf və antropomorf motivlərin dini və məişət məqsədləri ilə birləşməsi, orta əsrlərdə İslam sənətinin təsiri ilə həndəsi, nəbati naxışların və xəttatlığın inkişafı, lakin eyni zamanda fiqurlu təsvirlərin davamlılığı, Səfəvi dövründə yüksək texnologiyalı materialların (Dəməşq poladı) və mürəkkəb döymə texnikalarının saray himayəsi altında çiçəklənməsi, XIX-XX əsrin əvvəllərində isə ənənəvi sənətkarlıq mərkəzlərinin (Lahıc) özünəməxsus üslublarını qoruyub saxlaması Azərbaycan metalişləmə sənətinin çoxşaxəli və dinamik xarakterini göstərir.

Bu sənət əsərləri, Azərbaycanın coğrafi mövqeyindən irəli gələn mədəniyyətlərarası mübadilənin və sintezin canlı sübutudur. Hər bir dövrün nümunələri, sənətin yalnız estetik bir ifadəsi deyil, həm də cəmiyyətin inancları, sosial quruluşu, siyasi hakimiyyəti və gündəlik həyatı haqqında dəyərli məlumatlar daşıyıcısı olduğunu vurğulayır. Tədqiqatımızda az sayda təqdim edə bildiyimiz dünya muzeylərindəki bu kolleksiyalar, Azərbaycan sənətkarlarının yüksək peşəkarlığını və onların qlobal mədəni irsə verdiyi əvəzsiz töhfəni əks etdirir, gələcək tədqiqatlar üçün zəngin bir material bazası təmin edir.

ƏDƏBIYYAT

Abdullayeva Ayten: Lahij coppersmith art. Abstract, Baku, 2024, p. 25 URL: https://aak.gov.az/upload/dissertasion/s_n_t_nasl_q/az3_merged_(3)1.pdf

Advantour - **Handicrafts in Azerbaijan** [Electronic resource] / URL: https://www.advantour.com/azerbaijan/handcrafts.htm

Ahmadov Sabuhi: Medieval Azerbaijani weapons in European museums, İRS traditional crafts, 2 (30), sprıng 2017, p. 24-32

Aquamanile - Wikipedia [Electronic resource] / Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Aquamanile

azerbaijan.az: **Azerbaijan's art in the world museums** [Electronic resource] / Azerbaijan.az. URL: https://azerbaijan.az/en/related-information/54

Azerbaijan.az: **The Development of the Fine Arts in Ancient Times and Middle Ages** [Electronic resource] / URL: https://azerbaijan.az/en/information/506

Azerbaijani art - Wikipedia [Electronic resource] / Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Azerbaijani_art

Azerbaijans.com: The Craft of Metal Art in Azerbaijan [Electronic resource] / URL: https://www.azerbaijans.com/content_1726_en.html

Belt clasp (britishmuseum.org) [Electronic resource] / British Museum. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1949-0217-3

Belt clasp (metmuseum.org) [Electronic resource] / The Metropolitan Museum of Art. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322499

Bowl (britishmuseum.org): **Hammered silver bowl with banqueting couple** [Electronic resource] / British Museum. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1968-0210-1

Daf (metmuseum.org) [Electronic resource] / The Metropolitan Museum of Art. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/502486

Dostiyev Tarikh: Toreutics of Azerbaijan - | IRS Heritage, 2 (17), summer 2014, p. 32-37

Ismayilova Laman: **History of metal art in Azerbaijan** [Electronic resource] / AzerNews, February 29 2020. URL: https://www.azernews.az/culture/152024.html

Ivanov, A.: *Applied Arts: Metalwork, Ceramics and Sculpture* [Electronic resource] / UNESCO Silk Roads Programme. URL: https://en.unesco.org/silkroad/knowledge-bank/applied-arts-metalwork-ceramics-and-sculpture-0

Qama Dagger (nobliecustomknives.com): The History and Culture of the Caucasian Blade - Noblie Custom Knives, [Electronic resource] / Noblie Custom Knives. URL: https://nobliecustomknives.com/caucasian-dagger-qama/

Mirror (islamicart.museumwnf.org) [Electronic resource] / Discover Islamic Art — Museum With No Frontiers. URL: https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01_A;12;de

Safavid art - Wikipedia [Electronic resource] / Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Safavid_art

Tar (Azerbaijani) (metmuseum.org) [Electronic resource] / The Metropolitan Museum of Art. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/502457

FOTOĞRAF SANATIMIZIN ULUSLARARASI YÜZÜ REHA BİLİR

THE INTERNATIONAL FACE OF OUR ART OF PHOTOGRAPHY REHA BİLİR

Elife HANTAL*
Mutluhan TAŞ**

ABSTRACT

This paper aims to examine the historical transformation of photography as an art form and its development in Turkey, and to evaluate the contributions of contemporary photographer Reha Bilir to this field. The invention of photography in the 19th century sparked significant debates about the nature of art. While some theorists viewed photography as a mechanization of art and a departure from originality, others viewed it as a new form of narrative and a means of aesthetic expression (Shiner, 2004). Initially used in the Ottoman Empire for portraiture and documentary production in the palace and non-Muslim studios, photography gained popularity in the civilian sphere through Levantine and Armenian photographers in the late 19th century (Özendes, 1995; Güven, 2003). With the proclamation of the Republic, photography became a visual representation of national identity and modernization. With the digitalization of the 1980s, conceptual and documentary approaches to photography gained prominence (Kırca, 2010). In this context, Reha Bilir stands out with his works that aesthetically reflect Anatolia's cultural heritage through a documentary approach. Through the Sille Art Palace, which he founded, he has contributed not only to artistic production but also to photography education and international collaborations. Bilir's work makes significant contributions to the development of contemporary photography in Turkey, both artistically and institutionally.

Keywords: Reha Bilir, Photography, Development of Photography in Turkey

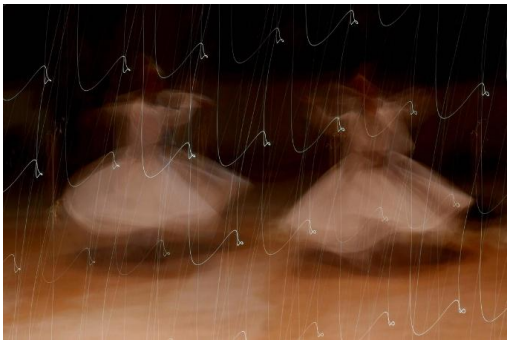
GİRİŞ

Fotoğraf sanatı, ortaya çıkışından itibaren yalnızca bir kayıt aracı olmanın ötesine geçmiş, toplumsal, kültürel ve sanatsal boyutlarıyla ele alınan bir ifade biçimi haline gelmiştir (Çizgen, 1992). 19. yüzyılın ortalarında Osmanlı coğrafyasında tanınmaya başlayan fotoğraf, erken dönemlerinde daha çok belge niteliğiyle öne çıkarken, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatsal bir kimlik kazanma sürecine girmiştir (Öztuncay, 2003; Ertan, 2010). Türkiye'de fotoğrafın sanat olarak kabul edilmesi, ulusal derneklerin kurulması ve uluslararası sergilerle görünürlük kazanmasıyla birlikte hızlanmış, fotoğrafçıların bireysel deneyimleri bu sürecin önemli bir parçası olmuştur (Kılıç, 2007; Fırat, 2018). Fotoğrafın estetik ve sanatsal yönü üzerine yapılan tartışmalar, teknolojik gelişmelerin etkisiyle farklı boyutlar kazanmıştır. Analog dönemden dijital döneme geçiş, yalnızca teknik bir dönüşüm değil, aynı zamanda sanat anlayışında da köklü değişimlere yol açmıştır (Güldoğan, 2014). Photoshop gibi dijital düzenleme araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte fotoğrafın "gerçekliği temsil etme" işlevi yeniden tartışmaya açılmış; kimi çevrelerde bu durum fotoğrafın özünden uzaklaşma olarak görülürken, kimi sanatçılar tarafından yaratıcılığın yeni imkânları olarak değerlendirilmiştir (Ertan, 2010; Çizgen, 2017). Benzer şekilde günümüzde yapay zekâ destekli görsellerin ortaya çıkışı, fotoğraf sanatının sınırlarını yeniden tanımlayan güncel bir tartışma alanı yaratmıştır (Fırat, 2018).Bu bağlamda, bireysel fotoğraf pratikleri yalnızca kişisel bir hobi ya da meslek seçiminin ötesinde, Türkiye'de fotoğraf sanatının kurumsallaşma sürecine, estetik tartışmalarına ve teknolojik dönüşümlerine ışık tutmaktadır. Özellikle fotoğraf derneklerinin faaliyetleri, yarışmalar, sergiler ve uluslararası iş birlikleri, fotoğraf sanatının gelişiminde belirleyici rol oynamaktadır (Kılıç, 2007; Çizgen, 1992). Bu çalışma, söz konusu tarihsel ve kuramsal çerçeve ışığında, bireysel bir fotoğraf pratiğinin hem yerel hem de küresel ölçekte fotoğraf sanatına nasıl katkı sunduğunu ele almayı amaçlamaktadır.

* Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Bölümü, Ankara
** Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Bölümü, Ankara

REHA BİLİR KİMDİR?

Fotoğraf sanatı, bireysel yaşam öykülerinin ışığında incelendiğinde yalnızca estetik bir uğraş değil; aynı zamanda kültürel, toplumsal ve teknolojik dönüşümlerin de bir yansımasıdır. Türkiye'de fotoğraf pratiği, hem amatör ilgilerin hem de profesyonel üretimlerin bir arada geliştiği özgün bir alandır (Çizgen, 1992; Ertan, 2010). Beyşehir doğumlu olan sanatçı Reha Bilir'in yaşam öyküsü, bu bağlamda, Türkiye'de fotoğraf sanatının geçirdiği dönüşümleri bireysel deneyimler aracılığıyla anlamak açısından önemli bir örnek oluşturmaktadır. Sanatçı, ilk öğrenimini Beyşehir'de, ortaöğrenimini Eskişehir'de tamamladıktan sonra İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi'nden mezun olmuş ve babasının mesleğini devam ettirerek serbest eczacılık yapmaya başlamıştır. Fotoğraf, onun yaşamında hiçbir zaman ekonomik bir kazanç aracı olmamış, daha çok "hayata tutunacak bir dal" olarak değerlendirilmiştir. Bu durum, fotoğraf sanatının yalnızca profesyonel bağlamda değil, aynı zamanda amatör ilgi ve kişisel yaratıcılıkla da sürdürülebileceğini ortaya koymaktadır (Fırat, 2018). Fotoğrafla tanışması 1970'li yıllarda Eskişehir Anadolu Lisesi'nde öğretmeninin yönlendirmesiyle gerçekleşmiştir. Başlangıçta bir sosyal etkinlik kolu aracılığıyla başlayan bu ilgi, ilerleyen yıllarda yarışmalara katılım, sergilere katkı ve uluslararası alanda tanınırlık sağlayan bir uğraşa dönüşmüştür. İnternetin ve dijital teknolojilerin yaygın olmadığı dönemde, fotoğraf yarışmalarına katılarak katalog elde etmek ve Gültekin Çizgen tarafından çıkarılan Yeni Fotoğraf dergisine abone olmak, bilgi edinmenin temel yollarından biri olmuştur (Çizgen 1992). Bu süreç, Türkiye'deki fotoğrafçıların bilgiye erişimde karşılaştıkları zorlukları göstermesi bakımından önemlidir. Reha Bilir'in fotoğraf serüveni, analog dönemden dijital döneme geçişin bireysel düzeydeki yansımalarını da ortaya koymaktadır. Analog dönemde sınırlı film imkânları, fotoğrafçıların disiplinli ve seçici bir bakış açısı geliştirmesini zorunlu kılmıştır. Bu durum, estetik duyarlılığın gelişmesinde etkili olmuş, sanatçının sonraki yıllarda dijital teknolojilerin sunduğu olanakları daha bilinçli bir biçimde kullanmasını sağlamıştır (Kılıç, 2007). 1997 yılında açtığı *Dijital Kareler* sergisi, bilgisayar ortamında fotoğraf üzerinde yapılan düzenlemelerle hazırlanmış Türkiye'deki ilk kişisel sergilerden biri olarak kayda geçmiştir. Bu sergi, o dönemde "fotoğraf mı, değil mi?" tartışmalarını beraberinde getirmiş, ancak sonraki yıllarda dijital manipülasyonların fotoğraf pratiği içinde kabul görmesine öncülük etmiştir (Ertan, 2010).



Fotoğraf 1: Hiç, Reha Bilir

Fotoğraf 2: Hiç, Reha Bilir.

Fotoğraf 3: Resim 160, Reha Bilir

Sanatçının üretimlerinde özellikle sosyal yaşamın içinden kareler ön planda olmuştur. Gündelik yaşamı, insanları ve mekânları fotoğraflayarak belgesel geleneği

sürdürürken, aynı zamanda estetik kaygıları da ön planda tutmuştur. Belgesel fotoğrafın yalnızca bir "gerçeklik kaydı" değil, aynı zamanda sanatsal bir ifade aracı olduğunu vurgulayan yaklaşımla paralel biçimde, sanatçı da seçtiği karelerde hem mesaj kaygısı hem de kompozisyon unsurlarına önem vermiştir (Güldoğan, 2014). Bununla birlikte doğa, mimari, makro ve gece fotoğrafları gibi farklı türlerde de üretimlerde bulunmuştur. Türkiye'deki fotoğraf topluluklarıyla kurulan ilişkiler, sanatçının ufkunu genişleten bir diğer unsurdur. Özellikle Eskişehir Fotoğraf Sanatı Derneği (EFSAD) ile tanışması, onun önemli isimlerle buluşmasına ve yeni bakış açıları kazanmasına aracılık etmiştir. Daha sonra, 2011 yılında on bir arkadaşıyla birlikte kurduğu Sille Sanat Sarayı, Türkiye'nin uluslararası fotoğraf alanındaki görünürlüğünü artıran önemli bir merkez haline gelmiştir. Bugün 25 farklı ülkeden üyeye sahip olan bu oluşum, yerel bir girişimin küresel ölçekte nasıl ses getirebileceğini göstermektedir (Ertan, 2010).Sanatçının teknolojik yeniliklere yaklaşımı da dikkat çekicidir. Dijital fotoğrafçılıkla birlikte gündeme gelen Photoshop uygulamaları, drone fotoğrafçılığı ve yapay zekâ tartışmalarına dair görüşleri, fotoğrafın araçlardan çok ortaya çıkan görselliğe odaklanması gerektiğini ortaya koymaktadır. Nitekim başlangıçta büyük tartışmalara yol açan dijital manipülasyonlar ve drone çekimleri, bugün yaygın biçimde kabul görmekte; yapay zekâ da fotoğraf pratiğinde giderek daha görünür hale gelmektedir. Sanatçının Türkiye'de ilk kez yapay zekâ ile üretilmiş görseller için ayrı bir yarışma kategorisi açması, bu alandaki öncü girişimlerden biri olmuştur. Yapay zekânın fotoğraf sanatı içindeki konumunun halen tartışmalı olmasına rağmen, teknolojik gelişmelerin sanat pratiğini dönüştürdüğü açıktır (Fırat, 2018). Sonuç olarak, bu yaşam öyküsü Türkiye'de fotoğraf sanatının gelişiminde bireysel deneyimlerin, amatör ilgilerin, örgütlü toplulukların ve teknolojik dönüşümlerin nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir. Fotoğraf, burada yalnızca bir meslek veya sanat üretim biçimi değil; aynı zamanda kişisel bir tutku, kültürel bir ifade alanı ve toplumsal bir etkileşim zemini olarak karşımıza çıkmaktadır.

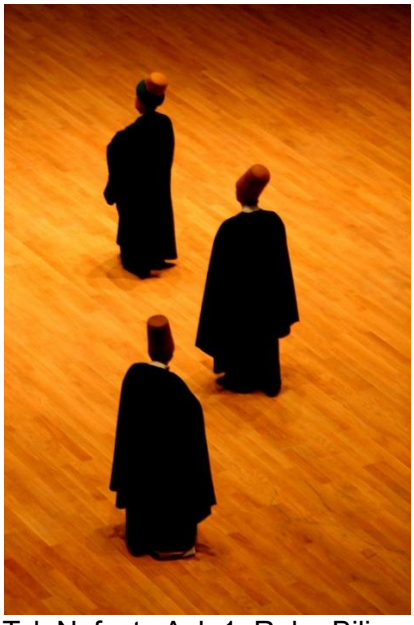
Fotoğraf Sanatında Coğrafya, Belgeselcilik ve Uluslararası İlişkiler

Fotoğraf sanatı, bireyin yaşadığı coğrafyadan ve kültürel çevreden bağımsız düşünülemeyecek bir üretim alanı olarak değerlendirilmelidir. Sanatçının deneyimlerinden hareketle bakıldığında, Beyşehir, Eskişehir, İstanbul ve Konya gibi şehirler fotoğraf üretiminde önemli rol oynamaktadır.

Fotoğraf 4: Beyşehir Gölü'nde Gün Batımı, Reha Bilir

Sanatçının erken dönem çalışmalarında Beyşehir Gölü'nün doğal güzellikleri, kuşların yaşam alanları ve gün batımı manzaraları öne çıkmıştır. Beyşehir'de açılan ilk sergi, sanatçının hem fotoğraf sanatına adım atmasını sağlamış hem de bu kentin kültürel belleğinde kalıcı bir iz bırakmasına olanak tanımıştır. Bu nedenle coğrafya, yalnızca mekânsal bir olgu değil, aynı zamanda sanatçının görsel hafızasının ve sanatsal dilinin şekillenmesinde bir "fırsat alanı" olarak değerlendirilmelidir (Çizgen, 1992).Konya'da düzenlenen sema törenleri ise sanatçının uluslararası alanda tanınmasına kapı aralamıştır.

Sema, yalnızca bir dini ritüel değil, aynı zamanda evrensel bir estetik deneyim olarak da farklı kültürlerde ilgi uyandırmaktadır (Fırat, 2018). Sanatçının sema törenlerini konu alan "Aşk Olsun" serisi, dünyanın çeşitli ülkelerinde sergilenmiş ve farklı kültürel bağlamlarda benzer estetik duygular uyandırmıştır.



Fotoğraf 5: Tek Nefeste Aşk 1, Reha Bilir.

Fotoğraf 6: Tek Nefeste Aşk 126, Reha Bilir

Sanatçının ifade ettiği üzere, fotoğraf üretiminde temel amaç, politik bir mesaj vermek değil; daha çok kültürleri, yaşam tarzlarını ve toplumsal kesitleri görünür kılmaktır. Belgesel fotoğraf, bu bağlamda, bir mekânı veya olayı "olduğu gibi" aktarmayı amaçlar (Sontag, 2011). Ancak belgesel fotoğraf yalnızca gerçekliği kaydetmekle sınırlı değildir; aynı zamanda fotoğrafçının bakış açısı, kadraj tercihi ve estetik duyarlılığıyla sanatın alanına da taşınabilir. Nitekim birçok gazeteci aynı olayı görüntülediğinde, kimi zaman tek bir kare, diğerlerinden ayrışarak yılın en çarpıcı basın fotoğrafı seçilebilmektedir. Bu durum, fotoğrafın yalnızca teknik bir kayıt değil, aynı zamanda görsel bir yorum olduğuna işaret eder (Berger, 2018). Uluslararası fotoğraf festivalleri ve etkinlikler, sanatçının deneyimlerini küresel ölçekte zenginleştirmiştir. Romanya, Hong Kong, İsviçre, İtalya ve Çin gibi ülkelerde düzenlenen festivaller aracılığıyla farklı kültürlerden fotoğrafçılarla tanışılmış, bu ilişkiler ilerleyen yıllarda Afrika'da Benin ve Senegal gibi ülkelerde düzenlenen uluslararası yarışmaların organizasyonuna kadar uzanmıştır. Buradaki temel unsur, sanatçının vurguladığı gibi, yabancı dil bilgisi ve güçlü iletişim kurma becerileridir. Uluslararası Fotoğraf Sanatı Federasyonu'nun (FIAP) yönetim kurullarında görev almak, jürilik yapmak ve onursal üyelikle ödüllendirilmek, kişisel ilişkilerin sanatsal üretimi nasıl uluslararası bir ağa taşıyabildiğini göstermektedir. Türkiye'de fotoğraf ortamı incelendiğinde, belediyelerin düzenlediği yarışmaların önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Ancak bu yarışmalar, çoğunlukla ilgili belediyenin tanıtımına hizmet eden fotoğrafları ödüllendirdiği için, sanatsal üretimde tekrara ve yaratıcılığın sınırlanmasına yol açabilmektedir. Aynı ödüllü fotoğrafın taklit edilmeye çalışılması, üretim çeşitliliğini zayıflatabilmektedir. Buna karşın, özgün projelere dayalı uzun soluklu çalışmalar, hem belgesel hem de sanatsal açıdan önemli sonuçlar ortaya koymaktadır. Örneğin, Beyşehir'de kamış işçiliğini konu alan "Sarı Sevda" projesi üç yıl sürmüş, balıkçıların yaşamını anlatan "Umut Ağlarda" ise dört yıl boyunca sürdürülmüştür. Bu tür çalışmalar, yalnızca birer görsel kayıt değil, aynı zamanda sosyo-kültürel birer belge niteliği taşımaktadır. Türkiye'deki kültürel çeşitlilik, uluslararası fotoğrafçılar için de önemli bir çekim alanıdır. Karadeniz'in renkli kıyafetlerinden Konya'daki çömlek ustalarına, Kapadokya'dan Diyarbakır'a kadar uzanan geniş bir yelpazede farklı

kültürel öğeler fotoğraf sanatına konu olmaktadır (Özendes, 2017). Bu çeşitlilik, fotoğrafçıların Türkiye'yi ziyaret etmesine ve yerel yaşamı belgelemelerine neden olmaktadır. Sanatçının da vurguladığı gibi, fotoğraf yazıya kıyasla daha doğrudan bir iletişim aracıdır. Görsel, izleyicinin dikkatini ilk anda çeker; ardından başlık ve metin okunur. Dolayısıyla fotoğraf, toplumsal olayların aktarımında güçlü bir araç olarak öne çıkar. Buna rağmen, Türkiye'de fotoğraf sergilerinin çoğunlukla ekonomik kaygılardan uzak, kişisel tatmin amaçlı gerçekleştiği görülmektedir. Resim sanatında koleksiyonculuk daha yaygınken, fotoğraf sanatında satış ve koleksiyon pratiği oldukça sınırlıdır. Bu durum, sanatçının ifadesiyle, devlet kurumlarının ve kültürel politikaların desteğini zorunlu kılmaktadır (Artun, 2015). Fotoğraf eğitimi veren üniversiteler ve kurumlar ise, eğitmenlerin niteliğine bağlı olarak farklı seviyelerde başarı ortaya koymaktadır. Derslerin yalnızca teknik bilgi aktarımı olarak değil, sanatın bir dalı olarak ele alınması, öğrencilerin yaratıcılıklarını geliştirmeleri açısından daha doğru sonuçlar vermektedir. Bu nedenle, fotoğraf sanatı bireysel deneyimlerin ötesinde, coğrafi, kültürel ve uluslararası bağlamlarla şekillenen çok yönlü bir alandır. Sanatçının deneyimlerinden hareketle görüldüğü üzere, Beyşehir ve Konya gibi kentler kişisel üretim için ilham kaynağı olurken, uluslararası ilişkiler fotoğrafın küresel dolaşımına katkıda bulunmuştur. Belgesel fotoğraf ile sanatsal fotoğraf arasındaki sınırın geçirgenliği, fotoğrafın hem estetik hem de toplumsal bir araç olarak işlevini sürdürmesini sağlamaktadır. Türkiye'de fotoğraf sanatının geleceği, yerel zenginliklerin korunması, özgün projelerin desteklenmesi ve uluslararası işbirliklerinin güçlendirilmesiyle daha da gelişecektir.

SONUÇ

Reha Bilir'in yaşamı ve sanatsal serüveni, Türkiye'de fotoğraf sanatının bireysel deneyimlerle nasıl geliştiğini ve kurumsallaştığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Beyşehir'den başlayarak İstanbul, Eskişehir ve Konya'daki eğitim ve mesleki süreçleri boyunca fotoğrafı bir hobi olarak benimseyen Bilir, zamanla fotoğraf sanatını yalnızca kişisel bir uğraş olmaktan çıkarıp, ulusal ve uluslararası platformlarda temsil edilen bir ifade biçimine dönüştürmüştür. EFSAD ve Sille Sanat Sarayı gibi kurumlarda yürüttüğü çalışmalar, yalnızca kişisel üretimlerin değil, aynı zamanda kolektif bir fotoğraf bilincinin gelişmesine de katkı sağlamıştır. Bu yönüyle Bilir'in deneyimleri, fotoğraf sanatının toplumsal boyutunu ortaya koymaktadır (Çizgen, 1992; Kılıç, 2007). Analog dönemden dijital döneme, oradan da yapay zekâ destekli görsel üretimlere kadar uzanan süreçte Bilir'in yeniliklere açık tavrı, fotoğraf sanatının geleceği açısından önemli bir örnek oluşturmaktadır. 1997 yılında açtığı Dijital Kareler sergisi, Türkiye'de fotoğrafın dijitalleşme sürecinin öncülerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu yaklaşım, teknolojik dönüşümlere yalnızca direnmek yerine onları sanatın bir parçası olarak görmenin fotoğrafı nasıl zenginleştirebileceğini göstermektedir (Ertan, 2010; Güldoğan, 2014). Benzer şekilde drone ve yapay zekâ tartışmalarında sergilediği kapsayıcı tutum, fotoğrafın geleceğinde yeni araçların yaratıcı potansiyelini kabul etmek gerektiğine işaret etmektedir (Fırat, 2018).Sonuç olarak, Reha Bilir'in deneyimleri, fotoğraf sanatının geleceğinin yalnızca teknolojik yeniliklerle değil, aynı zamanda bu yenilikleri estetik bir bakış açısıyla değerlendiren sanatçılar aracılığıyla şekilleneceğini göstermektedir. Fotoğrafın temelinde her zaman insan, yaşam ve duygunun yer aldığı düşüncesi, teknolojik araçlarla birleştiğinde daha güçlü bir ifade alanı yaratmaktadır. Bu bağlamda fotoğraf sanatı, Reha Bilir'in yaşam pratiğinde de görüldüğü üzere, hem bireysel yaratıcılığın hem de kolektif sanat üretiminin geleceğe taşınan bir mirası olmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

1. Artun, A. (2015). *Sanatın iktidarı: 20. yüzyılda kültür ve siyaset*. İletişim Yayınları.
2. Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography*. Hill and Wang.
3. Berger, J. (2018). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.
4. Çizgen, E. (1992). *Fotoğraf tarihi*. İletişim Yayınları.
5. Çizgen, E. (2017). *Türkiye'de fotoğraf*. Yapı Kredi Yayınları.

6. Çizgen, G. (1992). *Türkiye'de fotoğraf sanatı tarihi* (2. bs.). Fotoğraf Yayınları.
7. Ertan, G. (2010). *1960 sonrası Türk fotoğrafı*. Fotoğraf Vakfı Yayınları.
8. Ertan, H. (2010). *Fotoğraf ve gerçeklik*. Dost Kitabevi.
9. Fırat, A. (2018). *Türkiye'de fotoğraf sanatının gelişimi*. Alfa Yayınları.
10. Fırat, K. (2018). *Fotoğrafın poetikası*. Hayalperest Yayınevi.
11. Fırat, M. (2018). *Türkiye'de fotoğraf sanatı üzerine*. Ütopya Yayınevi.
12. Güldoğan, H. (2014). *Dijital fotoğrafın estetik boyutları*. Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
13. Güldoğan, H. (2014). *Fotoğraf kuramları*. Hayalperest Yayınları.
14. Kılıç, L. (2007). *Fotoğraf ve estetik*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
15. Kılıç, Ö. (2007). *Türkiye'de fotoğraf sanatı ve kurumsallaşma*. Phoenix Yayınları.
16. Özendes, E. (2017). *Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğraf*. Yapı Kredi Yayınları.
17. Öztuncay, B. (2003). *Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğrafçılık*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
18. Sontag, S. (2011). *Fotoğraf üzerine* (R. Akçakaya, Çev.). Agora Kitaplığı.
19. Fotoğraf 1: https://rehabilir.com/tr/FotografGalerisi, 08.09.2025
20. Fotoğraf 2: https://rehabilir.com/tr/FotografGalerisi, 08.09.2025
21. Fotoğraf 3: https://rehabilir.com/tr/FotografGalerisi, 08.09.2025
22. Fotoğraf 4: https://rehabilir.com/tr/FotografGalerisi, 08.09.2025
23. Fotoğraf 5: https://rehabilir.com/tr/FotografGalerisi, 08.09.2025
24. Fotoğraf 6: https://rehabilir.com/tr/FotografGalerisi, 08.09.2025

DÂRÜLMÜLK SERGİ SARAYINDA BULUNAN MİNYATÜRDEN FİGÜRE SERGİSİ

MINIATURE TO FIGURES EXHIBITION AT DÂRÜLMÜLK EXHIBITION CENTER

Sümeyye Eylül YILDIRIM*

ABSTRACT

The exhibition *"From Miniature to Figure,"* inaugurated in 2025 at the Dârülmülk Exhibition Palace in Konya, is a unique art project that aims to reinterpret the miniature art of the Seljuk era in Turkey through three-dimensional forms. Figurative depictions found on Seljuk-era tiles have been revisited through an interdisciplinary approach within the realm of plastic arts. This project, shaped by the intersection of history, art history, and sculpture, transforms two-dimensional miniature compositions into figurative sculptures.

A total of 24 original miniature figures were selected and reinterpreted by the artist, preserving their postures, costumes, gestures, and facial expressions. These were brought to life in contemporary forms using plastiline, polyester, and acrylic paint. The details of the figures' costumes and accessories were modeled based on period-specific sources, while their cultural and symbolic meanings were supported with interpretive wall texts.

Harmonizing with the historical character of the Dârülmülk Exhibition Palace, the exhibition space offers a spatial narrative that allows visitors to experience the artworks in an immersive setting. Supported by the Konya Metropolitan Municipality, the exhibition has attracted significant attention from visitors of all ages, historians, and art enthusiasts. It is now a permanent exhibition space open seven days a week with professional guided tours.

From Miniature to Figure stands out as a distinctive example of how Seljuk aesthetics can be translated into the language of contemporary sculpture, aiming to make artistic connections with the past visible in the present.

Keywords: Miniature, Sculpture, Anatolian Seljuk Art, Figurative Transformation, Dârülmülk Exhibition Palace, Art History, Interpretive Reproduction

GİRİŞ

Konya'da yer alan Dârülmülk Sergi Sarayı'nda 2025 yılında açılışı gerçekleştirilen **"**Minyatürden Figüre**"** Sümeyye Eylül YILDIRIM'ın kişisel heykel sergisi, Türkiye Selçuklu minyatür sanatının üç boyutlu formlarla yeniden yorumlanmasını amaçlayan özgün bir sanat projesidir. Selçuklu dönemi çinilerinde yer alan figüratif betimlemeler, disiplinler arası bir yaklaşımla plastik sanatlar alanında yeniden ele alınmıştır. Tarih, sanat tarihi ve heykel sanatının etkileşiminde şekillenen bu projede, iki boyutlu minyatür kompozisyonlar figüratif heykellere dönüştürülmüştür.

Süreç içerisinde seçilen 24 özgün minyatür figürü; duruş, kıyafet, jest ve mimik detayları korunarak sanatçının yorumuyla yeniden bedenlenmiş; plastilin, polyester ve akrilik boya malzemeleriyle çağdaş formlarda üretilmiştir. Figürlerin kıyafet ve aksesuar detayları dönemsel kaynaklara sadık kalınarak modellenmiş, figürlerin taşıdığı kültürel ve sembolik anlamlar pano metinleriyle desteklenmiştir.

Dârülmülk Sergi Sarayı'nın tarihsel dokusuyla bütünleşen sergi alanı, eserlerin ziyaretçiye mekânsal bir anlatı içinde sunulmasına imkân tanımış; sanat ve tarih arasındaki geçişleri estetik bir zeminde buluşturmuştur. Konya Büyükşehir Belediyesi'nin destekleriyle gerçekleştirilen sergi, farklı yaş gruplarından ziyaretçilerin, tarihçilerin ve sanatseverlerin yoğun ilgisini çekmiş; haftanın 7 günü profesyonel rehberler eşliğinde gezilebilen kalıcı sergi yapısı içerisinde yerini almıştır.

Minyatürden Figüre sergisi, Selçuklu estetiğini heykel diliyle çağdaş sanat sahnesine taşırken, geçmişle kurulan sanatsal bağları görünür kılmayı hedefleyen özgün bir örnek olarak dikkat çekmektedir.

* Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Bileşik Sanatlar Programı,Doktora, Ankara

Görsel.1: Darülmülk Sergi Sarayı genel görünüm

Görsel. 2,3,4: Darülmülk Sergi Sarayı sergi alanı düzenleme

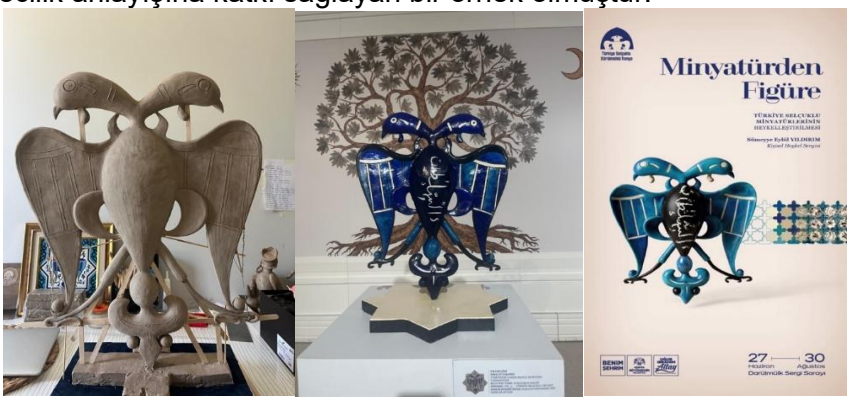
Sergi Mekânı ve Tasarım Süreci

"Minyatürden Figüre" sergisinin en önemli unsurlarından biri, eserlerin sergilendiği mekânın özel olarak tasarlanmış olmasıdır. Sergi, Konya'da yer alan Dârülmülk Sergi Sarayı'nın tarihsel kimliğiyle uyumlu bir şekilde kurgulanmış; mimari atmosfer, eserlerin algısını güçlendirecek biçimde düzenlenmiştir.

Sergi salonlarının duvar yüzeylerinde Selçuklu dönemi çinileri, geometrik motifleri, figürlerle bütünleşecek şekilde uygulanmıştır. Bu görsel dil, izleyiciyi dönemin estetik atmosferine taşımıştır. Eserlerin yerleştirileceği kaideler, ziyaretçilerin sergi boyunca kronolojik ve tematik bir akış izlemesini sağlayacak şekilde konumlandırılmıştır. Böylece sergi mekânı yalnızca bir gösterim alanı değil, anlatı kuran bir sahneye dönüşmüştür. Spot ışıklar, heykellerin gölge-ışık oyunlarını vurgulayacak şekilde ayarlanmış; izleyicinin her eseri farklı açılardan deneyimlemesine imkân tanımıştır. Mekânın farklı bölümlerine yerleştirilen bilgi panoları hem Selçuklu tarihine hem de figürlerin sembolik anlamlarına dair metinler sunarak sergiyi eğitimsel bir boyuta taşımıştır. Beyaz kaideler, modern bir sergileme dili oluştururken; duvar grafiklerinde kullanılan desenler ve yazı karakterleri dönemin sanat anlayışına göndermeler yapmıştır.

Sergi alanının düzenlenmesi yalnızca estetik değil, aynı zamanda deneyimsel bir

boyut taşımaktadır. Ziyaretçilerin sergiye adım attığı andan itibaren tarihsel bir yolculuğa çıkmaları amaçlanmış; mekân, eserlerle bütünleşen bir atmosfer yaratmıştır. Bu bağlamda, “Minyatürden Figüre” sergisi yalnızca içerik açısından değil, sergi tasarımı bakımından da çağdaş müzecilik anlayışına katkı sağlayan bir örnek olmuştur.



Görsel. 5,6,7: Çift başlı kartal heykel yapım aşaması, afiş tasarım

Türkiye Selçuklu sanatının en güçlü sembollerinden biri olan çift başlı kartal, yalnızca bir estetik unsur değil; aynı zamanda iktidar, güç, koruyuculuk ve evrensellik kavramlarını temsil eden köklü bir motiftir. Konya, Selçuklu Devleti’nin başkenti olması nedeniyle bu sembolün en çok rastlandığı merkezlerden biridir. Kubadabad Sarayı çinilerinden taş süslemelere kadar pek çok eserde yer alan çift başlı kartal, Konya’nın tarihsel kimliğinin görsel hafızasında önemli bir yer tutmaktadır.

“Minyatürden Figüre” projesinde çift başlı kartal figürü, tarihsel örnekler ışığında üç boyutlu forma kavuşturulmuştur. Bu süreçte:

Selçuklu dönemine ait Konya merkezli arkeolojik ve mimari örnekler incelenmiştir. Figür plastilin ile çalışılmış, başların simetrisi ve kanat yapısı özenle kurgulanmıştır. Polyester döküm ve akrilik boya ile çağdaş bir estetikle yeniden üretilmiştir. Doğu ve Batı’yı bir arada temsil eden bu figür, Konya’nın Selçuklu dönemindeki merkezi rolüyle ilişkilendirilerek yorumlanmıştır.

Bu figürün proje kapsamında yalnızca sergide değil, serginin tanıtım afişinde de kullanılması tesadüf değildir. Çift başlı kartal, serginin kimliğini ve Konya’nın kültürel mirasını simgeleyen bir görsel dil unsuru olarak seçilmiştir. Böylece hem sergi mekânında hem de görsel tanıtımda, Konya’nın Selçuklu mirasının sembolü olan kartal figürü ön plana çıkarılmıştır.

Çift başlı kartalın heykelleştirilmesi ve afiş tasarımında yer alması, serginin Konya ile olan bağını güçlendirmiş; kentin tarihsel mirasının çağdaş sanat aracılığıyla yeniden görünür kılınmasına katkı sağlamıştır. Bu yaklaşım, “Minyatürden Figüre” projesini yalnızca bir sanat sergisi değil, aynı zamanda Konya merkezli kültürel bir hafıza çalışması haline getirmiştir.

Görsel. 8,9,10: Şehrin farklı bölgelerinde sergi tanıtım afişleri

Görsel. 11, 12: Aslan yapım aşaması, plastilin modelleme

Selçuklu sanatında sıkça rastlanan aslan figürü**,** gücün, adaletin ve hükümdarlığın simgesi olarak kullanılmıştır. Saray duvar süslemelerinde, çini panolarda ve taş kabartmalarda yer alan aslan tasvirleri, Selçuklu döneminde hem sembolik hem de estetik bir unsur olarak önemli rol oynamıştır.

"Minyatürden Figüre" sergisinde aslan figürü, tarihsel örneklerden yola çıkılarak üç boyutlu bir heykel formuna dönüştürülmüştür. Selçuklu dönemine ait aslan betimlemeleri incelenmiş; özellikle Konya merkezli çini ve taş kabartma örneklerinden ikonografik detaylar toplanmıştır. İlk form plastilinle oluşturulmuş, gövde yapısı ve duruşu güç sembolünü vurgulayacak şekilde tasarlanmıştır. Pençeler, yüz hatları, yele ve kuyruk bölgesi özenle şekillendirilmiş; Selçuklu üslubuna ait stilize detaylar çağdaş yorumla harmanlanmıştır. Polyester malzeme kullanılarak kalıcı forma dönüştürülmüş; akrilik boya ile yüzeyde doku ve derinlik kazandırılmıştır. Sergide yer alan pano metinlerinde aslan figürünün Selçuklu dünyasındaki anlamı; koruyucu güç, hükümdarlık simgesi izleyiciye aktarılmıştır.

Aslan figürü, yalnızca bir hayvan tasviri olarak değil, Selçuklu hükümdarlığının simgesel diliyle bütünleşmiş bir varlık olarak ele alınmıştır. Onun heykelleştirilmesi, geçmişin güçlü sembollerini günümüz sanat izleyicisine aktaran çağdaş bir yorum niteliği taşımaktadır.

Görsel. 13,14,15: Aslan yapım aşaması; kalıplama, renklendirme, sergileme

Görsel. 16, 17,18: Diğer eserlerin yapım aşaması; plastilin modelleme

Görsel. 19,20,21: Sergileme

Çift başlı kartal, aslan, grifon, sfenks ve melek figürleri; Selçuklu estetiğinin ve düşünsel zenginliğinin en belirgin sembolleri arasında yer almıştır. Bu figürlerin üç boyutlu formlara dönüştürülmesi, yalnızca sanatsal bir üretim değil, aynı zamanda kültürel bir hafıza çalışmasıdır.

Çift Başlı Kartal: Güç, iktidar ve koruyuculuğun simgesi olarak, Selçuklu başkenti Konya'nın kültürel kimliğini temsil eden figürdür. Hem sergide hem de sergi afişinde öne çıkarılarak Konya'nın tarihsel rolü vurgulanmıştır.

Aslan: Adaletin ve kudretin bekçisi olan aslan, heykel formunda güçlü gövdesi ve stilize detaylarıyla Selçuklu hükümdarlığının sembolik diliyle yeniden hayat bulmuştur.

Grifon: Aslan gövdesi ve kartal başı ile mitolojik bir yaratık olan grifon, gökyüzü ve yeryüzünün birleşimini simgelemekte hem koruyucu hem de gözetleyici rolüyle sergide yer almıştır.

Sfenks: Bilgelik, gizem ve koruyuculuğu temsil eden sfenks figürü, Selçuklu sanatında görülen kozmopolit ikonografyanın bir yansıması olarak üç boyutlu forma taşınmıştır.

Melek Figürleri: İlahi rehberlik ve korunmayı simgeleyen melek betimlemeleri, Selçuklu minyatürlerinin spiritüel yönünü günümüz sanatında görünür kılan eserler arasında yer almıştır.

Bu figürlerin her biri, kendi dönemindeki sembolik anlamlarını çağdaş malzeme ve estetik yorumlarla yeniden bedenlenmiştir. Plastilinle başlayan süreç, polyester döküm ve akrilik boyayla tamamlanmış; figürlerin kıyafet, aksesuar ve duruş detayları Selçuklu kaynaklarına sadık kalınarak şekillendirilmiştir.

Sergi, bu figürleri yalnızca bireysel sanat eserleri olarak değil; aynı zamanda bir bütünün parçaları olarak kurgulamıştır. Böylece ziyaretçiler, Selçuklu sanatında figüratif

çeşitliliğin ve sembolik derinliğin izini sürerken, aynı zamanda geçmişle kurulan sanatsal bağların günümüzdeki karşılığını deneyimleme fırsatı bulmuştur.

"Minyatürden Figüre" projesi, çift başlı kartaldan melek figürlerine uzanan bu geniş ikonografik yelpazeyi, Konya merkezli Selçuklu mirasıyla bütünleştirerek, tarihsel sürekliliği çağdaş bir sanat sahnesine taşımaktadır.

Görsel. 22,23,24,25: Sergi açılışı

SONUÇ

"Minyatürden Figüre" başlığıyla sanatseverlerle buluşan sergi, açılış günü yoğun bir katılım ve ilgiyle karşılandı. Konya'nın tarihi ve kültürel dokusu içinde hayat bulan bu özel etkinlik, sanatın geçmiş ile bugün arasındaki bağlarını güçlü bir biçimde hissettirdi. Sergi salonu, sanat tarihçileri, akademisyenler, koleksiyonerler ve sanat tutkunlarının yanı sıra kültür-sanat dünyasının yakından tanıdığı önemli isimlere de ev sahipliği yaptı. Gazeteci ve yazar Pelin Çift ile kültür-sanat alanında saygın çalışmalarıyla bilinen Aydın Usta'nın da katılımıyla açılış hem medyanın hem de sanat çevrelerinin dikkatini çekti.

Anadolu Selçuklu minyatürlerinden esinlenilerek heykel formuna dönüştürülen eserler, tarihsel bir derinliği çağdaş bir yorumla buluşturdu. Ziyaretçiler, sergilenen figürlerde yalnızca estetik bir yaklaşımı değil; aynı zamanda Anadolu'nun kültürel sürekliliğini, simgesel zenginliğini ve sanatın dönüştürücü gücünü yakından deneyimleme fırsatı buldu. Çift başlı kartal, grifon, sfenks, aslan ve melek figürleri gibi güçlü semboller üzerinden oluşturulan eserler hem akademik hem de sanatsal açıdan değerli tartışmalara kapı araladı.

Sergi, Selçuklu sultanlarının da yer aldığı önemli müze mekânı Darülmülk Sergi Sarayında gerçekleştirildi ve ziyaretçilere tarih ile sanatı bir arada deneyimleme olanağı sundu. Etkinlik sürecinde, Prof. Dr. Mutluhan Taş ve Osteoarkeolog Emel Akpolat'ın çalışmaları ve katkıları da anılarak, serginin akademik ve kültürel niteliği güçlendirildi.

Açılışta yapılan konuşmalarda, serginin yalnızca bir sanat etkinliği değil; aynı zamanda tarih, kültür ve kimlik bağlamında önemli bir bellek çalışması olduğuna vurgu yapıldı. Katılımcılar, eserlerin detaylarında Anadolu medeniyetlerinin görkemli mirasını

görmenin yanı sıra, bu mirasın modern sanat aracılığıyla yeniden yorumlanışına da tanıklık etmenin heyecanını yaşadılar.

Serginin yoğun ilgiyle karşılanmasının ardından, etkinlik sürecini ve eserlerin derinlikli anlamını daha kalıcı kılmak amacıyla özel bir katalog hazırlandı. Açılıştan sonra yayımlanan bu katalog, yalnızca eserleri tanıtmakla kalmayıp; her bir figür için yazılmış özgün hikâyeleştirme metinleriyle de dikkat çekti. Bu anlatılar sayesinde ziyaretçiler, heykelleri yalnızca bir sanat nesnesi olarak değil; aynı zamanda tarihi ve mitolojik birer karakter gibi deneyimleme fırsatı buldu.

Yoğun ilgi gören sergi, izleyiciler tarafından “Anadolu’nun kültürel kodlarını günümüz sanatıyla birleştiren özgün bir deneyim” olarak değerlendirildi ve geniş bir beğeni topladı. Açılıştan itibaren yoğun ziyaretçi akınına uğrayan etkinlik, Konya’nın sanat ve kültür sahnesine yeni bir soluk kazandırırken, katılımcılar üzerinde de kalıcı bir iz bıraktı.

KAYNAKÇA

Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi

THE INFLUENCE OF FOLKLORE ON THE WORKS OF THE ELBASAN WRITER AND SCREEN WRITER DHIMITËR XHUVANI

Besa KOZARI*

ABSTRACT

Albanian folklore has played an important role as a source of inspiration for many Albanian writers, starting from the beginnings of national literature until today. Elements of mythology and folklore have served as models, themes, and sources of various motifs. This rich heritage includes epics such as the "Cycle of the Kreshniks", ballads such as "Constantine and Doruntina", as well as superstitions and mythological figures such as drangoi and kulshedra.

In the works of Dhimitër Xhuvani, the influence of folklore is often not as direct as in the works of Romantic authors, who aimed to show the authenticity of national life. However, folklore can be present in more subtle ways, influencing the atmosphere, the psychology of the characters, and the universal themes treated.

To analyze the influence of folklore on Xhuvani, we need to look at:

Use of everyday elements and traditional customs: Often, Albanian writers, especially those who wrote during the period of socialist realism (where Xhuvani wrote many of his works), integrated elements of Albanian rural and urban life, which are deeply influenced by traditions and folklore. This can be seen in the description of human relationships, rituals, or even the way of speaking.

Motifs and archetypes: Even if folkloric characters or events are not directly used, some universal motifs, such as the struggle between good and evil, fate, sacrifice, or the pursuit of an ideal, may have roots in folk tales and myths. The myth of the hero, for example, may be transformed into figures of the socialist hero, but the essence of effort and endurance remains.

Language and idiomatic expressions: Folklore is enriched by the vernacular. It is possible that Xhuvani, as a writer with a deep sensitivity to the Albanian language, has incorporated expressions, proverbs, or ways of speaking characteristic of Elbasan or other areas, which are part of the folkloric heritage.

Reflection of values and mentality: Folklore is a mirror of the values, social norms, and mentality of a people. If Xhuvani has emphasized certain traits of the Albanian character, such as hospitality, faith, or coping with difficulties, these may be influenced by the way these values have been manifested and preserved in the folk tradition.

Keywords: Albanian folklore**,** inspiration, themes, sources, Faith, Dhimiter Xhuvani, albanian characteres

During the communist period in Albania, Albanian folklore became both an important source of inspiration for writers and a tool for adapting to the ideological demands of the regime. While some writers, such as Dhimitër Xhuvani, adopted a more organic approach to folklore, integrating it to reflect national values, others were compelled to employ it in line with the principles of socialist realism.

Here are some of the most frequently used motifs and leitmotifs drawn from folklore by Albanian writers of the communist era:

- **Heroism of the National Liberation Anti-Fascist War:** This was the dominant and most emphasized theme. Folk songs, legends, and popular heroes were reshaped to narrate the armed struggle against the occupiers, creating idealized figures of partisans and communist leaders. This motif served to glorify the regime and its founders.

* PhD.., Department of Linguistic and Albanian Literature, Faculty of Human Sciences, University of Elbasan “Aleksander Xhuvani”,

- **Building Socialist Albania and the "New Man":** Folkloric elements were employed to depict the efforts of constructing the new socialist state. Themes of compulsory labor, collective unity for common goals, and social transformation were embedded in new narratives. The socialist "New Man," who abandoned "old vices" and embraced communist ideology, was often presented as an evolution of traditional heroes.

- **Class Struggle and Enemies:** Motifs describing conflicts between the rich and the poor, or between those supporting the occupiers and those fighting for freedom, were reinterpreted through the lens of class struggle. The "enemies of the people," such as the bourgeoisie, the kulaks, or spies, became the negative counterparts of traditional folkloric villains.

- **National Culture and the Preservation of Identity (under Party control):** The regime sought to portray itself as the guardian of Albanian national culture. Folk songs, dances, costumes, and certain rituals were used, but always adapted and glorified within the framework of communist ideology. This created a sense of national identity—albeit one tightly controlled by the Party.

- **Resistance and Self-Sacrifice:** The idea of the Albanian people's resistance against invaders, a powerful theme in folklore, was used to legitimize the Communist Party's struggle and to encourage personal sacrifice for the socialist state.

- **Relationship with Nature and Agriculture:** Folkloric themes connected to the land, agriculture, and man's bond with nature were used to highlight rural progress and the successes of collectivization.

- **Ethnographic Elements:** Writers also drew on details of daily life, customs, and family traditions to create portrayals of Albanian society, but always emphasizing aspects that aligned with the regime's narrative.

Overall, folklore during the communist period was exploited to construct the myth of the communist state, linking it to the nation's history and best traditions, while creating heroes and role models according to socialist principles. This often led to the idealization and distortion of original folkloric motifs for propagandistic purposes.

Turning specifically to Dhimitër Xhuvani, whose work is under analysis, we can say the following:

The influence of folklore on Albanian literature is vast. Authors such as Mitrush Kuteli (who, like Xhuvani, shared a connection to post-independence literature and its development) made extensive use of folk ballads, heroic epics, and legends. This rich folkloric tradition, with cycles such as *The Songs of the Frontier Warriors (Këngët e Kreshnikëve)*, profoundly shaped Albania's cultural identity and often appears in literary creation.

Although Xhuvani's specific works—such as *The Last Bells* (*Kambanat e fundit*), *Between Two Nights* (*Midis dy netëve*), *The Tunnel* (*Tuneli*), *On My Feet Again* (*Përsëri në këmbë*), *The Awakening of Nebi Surrel* (*Zgjimi i Nebi Surrelit*), and *My World* (*Bota ime*)—do not directly reference folkloric elements, it is undeniable that their themes, motifs, characters, and depictions of Albanian reality draw inspiration from the nation's rich folkloric heritage.

Folklore serves as a mirror of a people's life, beliefs, traditions, and history. Writers often integrate it, directly or indirectly, to enrich their works and imbue them with a deeper Albanian identity. To better understand folklore's impact on Xhuvani's works, a more detailed analysis of his texts would be necessary, searching for traces of folk motifs, folkloric language, or thematic approaches rooted in oral tradition.

Xhuvani, as a cultural figure and prominent intellectual, was deeply influenced by

Albanian folklore, viewing it as both a cultural treasure and a powerful tool for shaping national consciousness. He did not see folklore merely as popular art, but as a reflection of the spirit, history, and aspirations of the Albanian people.

Some of the specific motifs and themes Xhuvani drew from folklore include:

- **Heroism and Bravery:** Folk songs and legends are full of heroes fighting for freedom and defending the homeland. Xhuvani highlighted these motifs to inspire national pride and to showcase Albanian resistance against invaders, emphasizing courage and sacrifice.

- **Love for Homeland and Freedom:** A central motif in Albanian folklore, this deep devotion to one's country and the desire for independence served as a primary inspiration in Xhuvani's writing.

- **Traditions and Customs:** Folklore preserves a wealth of traditions, customs, and rituals. Xhuvani valued these elements as integral to Albanian identity, stressing their role in maintaining intergenerational ties and social cohesion.

- **Folk Wisdom and Moral Elements:** Proverbs, advice, and morals from everyday life form an essential part of folklore. Xhuvani used these didactic motifs to educate readers, transmit values, and reinforce social ideals.

- **Nature and Environment:** Albania's rich natural landscape often appears in folk creativity. Xhuvani emphasized the human connection with nature, using it both as a backdrop for his stories and as a source of aesthetic inspiration.

- **Mythological and Magical Elements:** Despite his nation-building focus, Xhuvani also incorporated darker or magical aspects of folklore, reflecting fears, superstitions, and hopes of the people, and using them to explore psychology and worldview.

In essence, Xhuvani used folklore to build and strengthen national identity, giving voice to the history, traditions, values, and aspirations of the Albanian people at a time when the nation sought consolidation and independence.

For instance, in *The Awakening of Nebi Surrel*, Xhuvani creatively employs folkloric elements to explore character psychology and the social dynamics of the period. Among the notable superstitions are:

- **Belief in fate and predictions:** Characters often see their destiny as predetermined, interpreting signs, dreams, or random events as messages from a higher force.

- **The role of magic and the unknown:** Elements of curses, dark forces, or magical influences add atmosphere and intensify characters' inner conflicts.

- **Nature- and animal-related superstitions:** References to animals or natural phenomena as omens of the future or as signs of divine or evil intervention.

- **Rites and customs with superstitious elements:** Traditional practices are shown as infused with fear and superstition, reflecting a worldview shaped by the unknown.

Xhuvani does not merely present these as folkloric curiosities; he integrates them into his narrative to highlight the tension between tradition and modernity, and the individual's inner struggle with forces beyond comprehension.

Similarly, in *My World*, Xhuvani presents Albanian rituals and customs not simply as decorative details but as devices to construct atmosphere, develop characters, and deepen

themes. These include: family and marriage traditions, popular beliefs and spiritual practices, everyday customs and festivals, and hospitality as a cornerstone of Albanian culture.

In *The Death of Mr. Kaloti*, Xhuvani gives special attention to Albanian death and burial rituals, weaving them into the narrative and character development. Such customs—including mourning practices, funeral ceremonies, beliefs about spirits, and communal solidarity—are central to the novel. Alongside these, hospitality, family life, and social customs appear as markers of Albanian cultural identity.

Through these works, Dhimitër Xhuvani not only revives but also interprets Albanian traditions, showing how they shape both individual and collective identity, and how they interact with the realities of their time.

16. OTURUM (16. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assist. Prof. Dr. Ahmet AYTAÇ-Dorina DAIU

CUMHURBAŞKANLIĞI OSMANLI ARŞİVLERİ'NDE GEÇEN TAFTA KUMAŞI HAKKINDA BAZI BELGELER

SOME DOCUMENTS ABOUT TAFFETA FABRIC in the PRESIDENTIAL OTTOMAN ARCHIVES

Ahmet AYTAÇ*

ABSTRACT

The rich archival heritage of the Ottoman Empire contains detailed information about the sociocultural structure, commercial relations, and cultural preferences of the time. Records of fabric types found among these archival documents offer significant insights into clothing, palace etiquette, and commercial life. In this context, taffeta, with its fine and lustrous texture and in demand both among the public and in the palace, is a notable element of Ottoman textile history.

This study examines some examples of taffeta fabric's production, use, and trade, drawing on documents from the Presidential Ottoman Archives, and aims to assess it within the context of the economic and cultural structure of the period.

Keywords: Art, textile, weaving, fabric, Ottoman.

GİRİŞ

Arşivler milletlerin geçmiş dönemlerine sahip çıkma ve bir konuda kesin bilgiye ulaşmada önemli belgeleri içermesi bakımından önem arz eder. Devletlerin her türlü yazışmasıyla alakalı evrakı arşivlerde bulmak mümkündür. Kamu ya da özel kurumların tarihi seyirde işleyişleri hakkında ki belgelerin muhafaza edildiği yer olan arşiv, konu ile alakalı her türlü dokümantasyonu kapsar. "Arşivler milletlerin bir nevi hafızasıdır. Çünkü toplumların geçmişleri, buralarda saklanan belgelerle sağlıklı biçimde ortaya konur. Devletlerin, milletlerin haklarını ve milletlerarası münasebetlerini belgelerler"[1].

Osmanlı İmparatorluğu, 600 yıllık ömrü boyunca neredeyse üç kıtada hüküm süren ve oldukça karmaşık bir idari ve kültürel yapıya sahip bir devlet olarak geride oldukça önemli bir arşiv belgesi bırakmıştır. Günümüzde İstanbul Kağıthane'de modern bir binada Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı bünyesindeki Osmanlı Arşivleri'nde muhafaza edilmektedir. Arşiv belgeleri, Osmanlı dönemindeki siyasi, askeri ve idari konuların yanı sıra dönemin sosyo kültürel hayat tarzı ve ticari faaliyetleri hakkında da bilgiler vermektedir. Belgeler içerisinde dönemin tekstil faaliyetleri ve kumaşlar hakkında, gündelik hayattan saraya kadar tekstil tüketim alışkanlıkları, kumaş türleri vs ile ilgili önemli bilgiler ihtiva etmektedir.

Osmanlı Devleti'nde, daha ilk dönemlerden itibaren defter tutma geleneğinin olduğunu görmekteyiz. Buna bağlı olarak Osmanlı Arşivi'nde XIV. yüzyıl başlarından itibaren defterlere rastlanmaktadır. Meselâ, arazi tahrirlerine ait bugüne ulaşabilen en eski defter 835 (1432) tarihini taşır ve XVI. yüzyılda *mufassal*, *icmâl* ve *timar-ruznamçe* olmak üzere sayıları bini geçer. Ayrıca XIV. yüzyılda Divan-ı Hümâyûn kalemlerine ait mühimme, ruûs, tahvil; defterdarlığa ait muhasebe, mukâtaa, ruznamçe, tamirat, keşif ve ahkâm; askerî teşkilata ait mevâcib; vakıflara ait vakıf ruznamçe defterleri ve benzerleriyle XVII. yüzyıldan sonra görülen şikâyet defterleri, devletin sınırlarının ve teşkilatının zamanla büyümesi sonucu, bazıları evvelden mevcut, bir kısmı ihtiyaçtan doğan ve sayıları sadece Osmanlı Arşivi'nde yaklaşık 300.000'e ulaşan defter türlerini oluştururlar. Bunların dışında kazalarda kadılarca tutulan mahkeme kayıtları, merkezden gönderilen emirler ve mahallî kararların yazıldığı kadı sicilleri de önemli miktarlara ulaşmaktadır[2].

Arşivlemenin ne denli önemli olduğunun bilinciyle Osmanlı Devleti tüm evrakları

* Dr. Öğr. Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın-Türkiye.

[1] BİNARK, İsmet, Türk Arşivlerinin Kısa Tarihçesi ve Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü'nün Faaliyetleri, Ankara, 1994, s. III.

[2] GÖYÜNÇ, Nejat, "Defter" DİA, c. IX, İstanbul 1991, s. 90.

muhafaza etmeye çalışmıştır. Osmanlı Devleti'nin neredeyse başlangıcından sonuna kadar geçen yaklaşık 600 senelik süreyi kapsayan tüm resmi evraklardan, günümüze ulaşan belgelerden oluşan arşive o dönemlerde 'Hazine-i Hassa' adı verilmiştir[3].

Bu kapsamda, Osmanlı tekstil tarihinde önemli bir yer tutan tafta kumaşı, hem zarif görünümü hem de kullanım alanlarının çeşitliliği ile dikkat çeker. İpek bazlı dokuma yapısıyla genellikle saray çevresinde, yüksek zümre kıyafetlerinde ve hediyelik eşyaların hazırlanmasında kullanılan bu kumaş türü, aynı zamanda Osmanlı ticaret ağı içinde de önemli bir meta olarak yer bulmuştur[4].

Tafta, valâ, atlas, kutnu, kadife, kemha, seraser, futa vd olarak bilinen kumaşlar XVI. yüzyıldan itibaren kaynaklarda geçmektedir[5]. Arşiv belgelerinde, taftanın sipariş edilmesi, tedarik yolları, fiyatlandırılması ve saraya giriş süreçlerine ilişkin birçok detay yer almaktadır. Bu çalışmanın amacı, Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivleri'nde bulunan bazı özgün belgeler üzerinden tafta kumaşının Osmanlı'daki üretim, dağıtım ve kullanım biçimlerini ortaya koymak ve bu bağlamda dönemin ekonomik ve kültürel yapısına katkı sunmaktır.

1. TAFTA KUMAŞININ TANIMI ve ÖZELLİKLERİ

1.1. Tanımı

Farsça *täfte* "dokunmuş" anlamına gelen *tafta* kelimesinin eski metinlerde kullanılan şekli ise *tafte*'dir[6]. *Tafta* kelimesi Rusça, Romence, Sırp-Hırvatça olarak komşu dillere de geçmiştir[7]. Fransızca *taffetas*, İtalyanca *taffettà*, İspanyolca *tfetán* şeklinde bilinmektedir. İngilizce'de *taffeta,* Rusça' *Таφта*, Almanca *taft* parlak kumaş anlamına gelmektedir.

Fotoğraf: 1, Tafta kumaştan, XVI. yüzyıla ait kapı perdesi arka yüzü[8].

Tarihsel süreçte hem doğu hem de batı kültürlerinde yaygın olarak kullanılan tafta, özellikle saray mensuplarının giysilerinde, çeyizlik eşyalarda ve diplomatik hediyelerde tercih edilmiştir.

1.2. Özellikleri

Tafta kumaş ipeksi parlaklığı ve rijit duruşu ile dikkat çeker. Oldukça sert duran, dayanıklı ve canlı renkleri iyi taşıma gibi özellikleri vardır. Tafta, genellde düz renklidir. Ancak desenli ve bordürlü olanları da vardır. Taftanın yüzeyi kaygan, dokusu ise oldukça ince ve hafiftir. Taftanın boya alış gücü yüksektir. Canlı renklerde üretilebilmesi onu göz

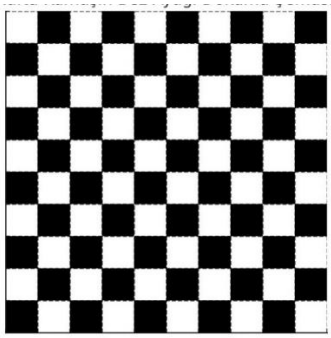
[3] AYTAÇ, Ahmet, "Cumhurbaşkanlığı Arxivlərindəki Osmanlı Dövrü Xalça ilə Bağlı Sənədlər", Azərbaycan Məktəbi Elmi-Nəzəri, Pedaqoji Jurnal, 2022. №: 2/699, s. 112.
[4] İNALCIK, Halil, Osmanlı'da Devlet, Hukuk, Ekonomi. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1997.
[5] ATALAYER, Günay, "Dünden Bugüne Anadolu'da Kumaş Dokuma Sanatı", Türk Kültüründe Sanat ve Mimari, İstanbul, 1993, s. 57.
[6] AYVERDİ, İhsan, Misalli Büyük Türkçe Sözlük, İstanbul, 2011, s.1186.
[7] KARAAĞAÇ, Günay, "Türkçenin Komşu Dillere Verdiği Giyim Kuşam Kültürüyle İlgili Kelimeler", Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi, 5, 1998, s.381.
[8] TEZCAN, Hülya, Kutsal Mekânlarda Kutsanmış Örtüler, 2017, s. 149.

alıcı bir malzeme hâline getirmiştir.

Fotoğraf: 2, Tafta kumaş, 20. yüzyıl[9].

Tafta kumaşı sadece ipekten değil, tarihsel süreçte zaman zaman pamuk ve sentetik karışımlarla da üretilmiştir. Ancak Osmanlı döneminde tafta genellikle saf ipekten dokunur ve yüksek statü göstergesi olarak kabul edilirdi. Özellikle Bursa ve İstanbul gibi ipekçilikte öne çıkan Osmanlı şehirlerinde üretilen taftalar, saray atölyelerinde kullanılmak üzere sipariş edilirdi. Bu kumaşın dayanıklılığı, hafifliği ve estetik yapısı onu yalnızca giysi üretiminde değil, aynı zamanda yastık, perde, seccade gibi iç mekân tekstillerinde de değerli bir malzeme hâline getirmiştir[10].

1.3. Dokuma tekniği



Şekil: 1, Bezayağı (beyaz kareler desen ipliğinin çözgü ipliğinin üstünden geçtiğini gösteriyor).

Tafta genelde ipek ipliklerden dokunan, kısmen sert, parlak ve düz yüzeyli bir kumaştır. Bez ayağı gibi basit bir sistem ile dokunur. Atkı ve desen iplikleri birbirinin bire bir alt ve üstünden geçerek kenetleme oluşturur. Çözgü iplikleri genelde daha incedir. Bu sayede yüzeyde parlak bir görünüm elde edilir. Atkı iplikleri de oldukça incedir ki buda yüzeyde düzgün bir görünüm sağlar.

2. TAFTA KUMAŞININ OSMANLI DÖNEMİ TEKSTİLİNDEKİ YERİ ve ÖNEMİ

Tekstil sektörü Osmanlı İmparatorluğu'nun üretim ve ticaret sistemi içerisinde gerek iç pazarın ihtiyaçlarını karşılayan gerekse dış ticarette önemli bir yere sahip olan stratejik bir alandı. Bu sektör içerisinde özellikle ipekli kumaşlar, incelikleri, gösterişleri ve işçilik kaliteleriyle öne çıkmaktaydı. Tafta kumaşı da bu bağlamda, Osmanlı tekstil sanayisinin en zarif ve prestijli ürünlerinden biri olarak kabul edilmiştir.

[9] ANONİM, Türkiye Dokuma Atlası Anadolu'nun Miras Kumaşları, İstanbul, s. 71.
[10] ANONİM, Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşiv Rehberi (3. Baskı), T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Yayınları, 2021.

Tafta, ince ve sık dokunmuş, parlak yüzeyli ipekli bir kumaş olup hem saray eşyalarında hem de giyim-kuşamda yaygın biçimde kullanılmıştır. Taftanın estetik görünümü, dokuma sırasındaki ipek çözgü ve atkı ipliklerinin özenle hazırlanmasından kaynaklanır. Kumaşın yüzeyinde oluşan doğal parlaklık, onu özellikle tören giysileri, kaftanlar, içlikler ve kadın elbiseleri için ideal kılmıştır. Saray atölyelerinde (Ehl-i Hiref) üretilen ve bazen dışarıdan getirtilen taftalar, padişahların, valide sultanların ve saray erkânının giyimi için ayrılmıştır. Bu yönüyle tafta, sadece bir tekstil ürünü değil, aynı zamanda bir statü sembolü olarak da görülmüştür.

Narh defterleri, İhtisap Kanunnameleri, Mahkeme sicilleri, gezginlerin seyahatnameleri ve benzeri kayıtlar Anadolu'daki zengin kumaş sanatı hakkında fikir vermektedir. Bu kumaşlara dokundukları yere, şahıs isimlerine, kullanılan malzemeye, dokuma tekniklerine vb. göre çeşitli isimler verilmiştir. Dokuma tekniğine göre adlandırılan tafta ise, saray kadınları ve varlıklı kimseler tarafından çok tercih edilen; bir kısım belgede hafif olarak nitelenmiş ipekli bir kumaş türüdür. İstanbul'un fethinden sonra Miras Bölüm defterlerinde tafta dokuyanlar için "taftacı" şeklinde dokumacılara verilen isimler yer almaktadır[11].

Kanunname-i İhtisab-ı Bursa kayıtlarına göre çözgüsü 1800çifte tel olan ve eni ise beş çeyrek gireh olan, yüzündeki pürüzü gitsin diye el ayası ile zamk sürülene "çifte tafta", çözgüsü 2000 tel ile eni beş çeyrek gireh olana "dühezâri tafta", çözgüsü 1600 tel olana ise "yekta tafta" denilirdi[12]. Osmanlı döneminde tafta kumaşının önemi yalnızca saray kullanımıyla sınırlı kalmamıştır. Tafta, aynı zamanda devletin hediyeleşme kültüründe ve diplomatik ilişkilerinde de önemli bir rol oynamıştır. Özellikle yabancı elçilere sunulan kıymetli kumaşlar arasında taftaya sıkça rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra, fethedilen bölgelerdeki yöneticilere ve sadık Beylerbeyilerine gönderilen hil'atlerde (onurlandırma giysileri) tafta kumaşından yapılmış parçaların bulunması, bu kumaşın devletin sembolik dili içindeki yerini de göstermektedir.

Ekonomik açıdan bakıldığında ise tafta, hem iç üretimle hem de ithalat yoluyla temin edilmiş, dönemin önemli şehirlerinde özellikle Bursa, İstanbul, Edirne gibi merkezlerde– dokuma tezgâhlarında üretilmiştir. Bursa, Osmanlı ipekçiliğinin başkenti olarak tafta kumaşının üretiminde öncü şehirlerden biri olmuştur. Arşiv belgeleri, bu şehirlerdeki ipek atölyelerinin sipariş üzerine tafta ürettiğini ve saraya düzenli olarak gönderdiğini ortaya koymaktadır.

2.1. Başlıca üretim merkezleri

Tafta kumaş üretimi Osmanlı döneminde Ankara, Denizli, İstanbul, Bursa, Karaman vd farklı şehirlerde yapılmıştır. Üretimin en yoğun olduğu dönem olan 16. yüzyılda iç piyasa ve saray dışında yurt dışına da bol miktarda kumaş gönderilmiştir.

Selçukludan gelen Ahilik kültürü içerisinde esnaf birlikleri tarafından üretilen Tafta kumaşlar yanı zamanda nakkaşhanede tasarımları yapılarak saray atölyelerinde de üretilmiştir. Ehli Hiref defterlerinde konu ile alakalı detaylı bilgiler vardır.

2.2. Kullanım alanları

Tafta kumaş Osmanlı döneminde oldukça farklı fonksiyonel kullanım alanlarına sahipti. Gerek saray gerekse halk arasında oldukça rağbet gören kumaş türlerinden birisiydi. Dayanıklı olması ve ipekten mamul bir kumaş olarak parlak hali ile ev tekstilinden elbiseye kadar birçok alanda kullanılmıştır.

2.2.1. Saray giyimi

Sultanlar ve yüksek rütbeli saray eşrafı tarafından sıklıkla giysilik kumaş olarak tercih edilirdi.

[11] GÖK ÇATALKAYA, Ebru ve ATALAYER, Günay, "Tarihsel Kumaşlardan Tafta Üzerine Karşılaştırılmalı Bir Araştırma", Arış Halı Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi, 18, 2021, s. 39.
[12] ANONİM, Kanunname-i İhtisab-ı Bursa, Ankara, 2013, s. 14.

2.2.2. Ev tekstili ve dekorasyon

Ev tekstilinde de mefruşat olarak perdelik, yatak örtüsü gibi çeşitli alanlarda Tafta kumaştan faydalanılırdı.

2.2.3. Askeri alanlar

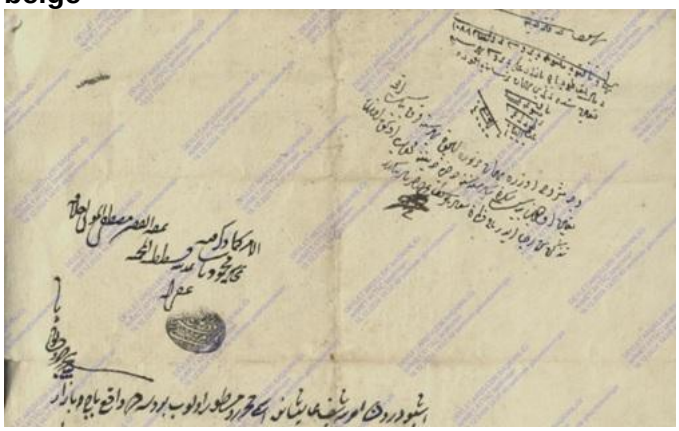
Oldukça dayanıklı yapısından dolayı ordudaki flama ve bayrakların üretiminde de Tafta kumaşın zaman zaman kullanıldığı bilinmektedir.

2.2.4. Çadır mefruşatı

Ordu çadırları, hümayun çadırları gibi yerlerde iç dekorasyonda Tafta kumaşın tercih edildiği de bilinmektedir.

3. OSMANLI ARŞİV BELGELERİNDE TAFTA KUMAŞI

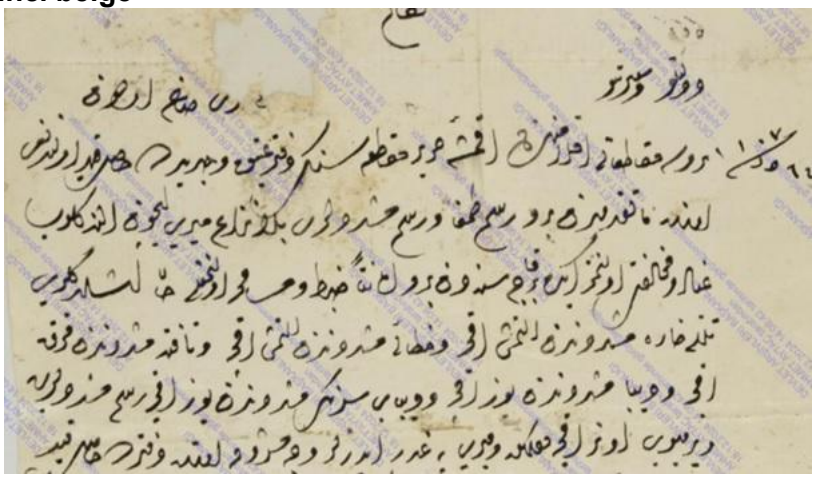
3.1. Birinci belge



Fotoğraf: 3.

Cevdet Bahriye evrakı, 55 dosya, 2600 gömlek numaralı, 23.03.1088 tarihli belge “Tersane için Bursa’dan gayet atlasından kırk bin akçelik tahta alınması ve bac-ı Bazar Mukataası’ndan teviyesi” hakkındadır.

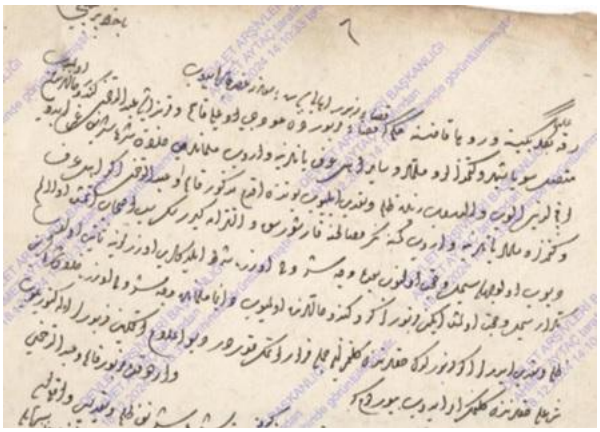
3.2. İkinci belge



Fotoğraf: 4.

İbnülemin Dahiliye evrakı, 17 dosya, 1584 gömlek numaralı, 06.11.1107 tarihli belge “Bursa’da imal olunan ipek kumaşlardan telli hare, hatayi, tafta, diba-yı serengi ve bunların müşeddedinden alınacak resm-i damga ve resm-i müşedded emimame irsali talebini havi arıza”dır.

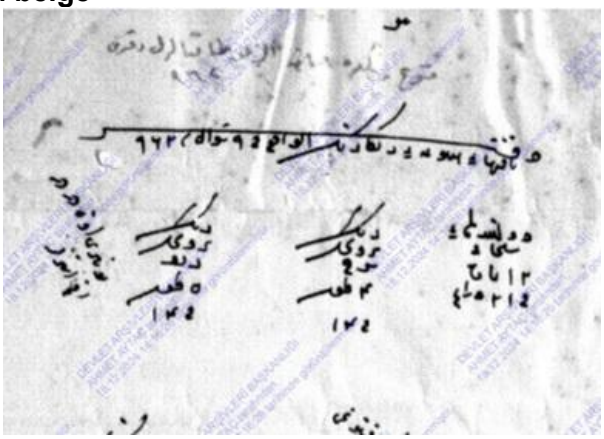
3.3. Üçüncü belge



Fotoğraf: 5.

Bab-ı Asafî Mühimme Defterleri evrakı73 dosya, 843 gömlek numaralı, 09.01.1004 tarihli belge “Şam Beylerbeyi ve Kadısı’na hüküm ki Nefs-i Şam-ı Şerif’te etraftan gelen tüccarlara damgalıdır diye içi görülmeden topla bürümcük ve tafta ve vela sattıkları ve açıldıkça içi lekeli çıktığından tüccara gadı olup zarar ettikleri ilam olunmağın bademe bey için olan tafta ve vela ve bürüncüklerin damgalanmayıp içi görülmeden bey etmemeleri” hakkındadır.

3.4. Dördüncü belge



Fotoğraf: 6.

Topkapı Sarayı Arşiv Defterleri evrakı, 1132 dosya, 22 gömlek numaralı, 09.10.962 tarihli belge “Satın alınacak çeşitli tafta kumaşların miktarı ve bedeliyle” alakalıdır.

SONUÇ

Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel ve ekonomik mirasını anlamada önemli bir kaynaktır. Arşivde yer alan belgeler, dönemin tekstil üretimi ve ticareti hakkında değerli bilgiler sunmaktadır. Özellikle tafta kumaşı gibi lüks kumaşların üretimi ve kullanımıyla ilgili belgeler, Osmanlı ekonomisinin ve kültürünün derinlemesine anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

Arşivdeki belgeler, tafta kumaşının üretim merkezleri, ticaret yolları ve sarayla olan ilişkileri hakkında detaylı bilgiler içermektedir. Bu belgeler sayesinde, tafta kumaşının Osmanlı ekonomisindeki yerini ve önemini daha iyi kavrayabiliriz.

Sonuç olarak, Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivleri, tafta kumaşı ve diğer tekstil ürünlerinin üretimi ve ticareti hakkında kapsamlı bilgiler sunarak, Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik ve kültürel yapısını anlamada önemli bir kaynak teşkil

etmektedir.

KAYNAKÇA

ANONİM, Devlet Arşivleri Başkanlığı, *Osmanlı Arşiv Rehberi* (3. Baskı), T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Yayınları, 2021.
ANONİM, *Kanunname-i İhtisab-ı Bursa*, Ankara, 2013.
ANONİM, *Türkiye Dokuma Atlası Anadolu'nun Miras Kumaşları*, İstanbul.
ATALAYER, Günay, "Dünden Bugüne Anadolu'da Kumaş Dokuma Sanatı", *Türk Kültüründe Sanat ve Mimari*, İstanbul, 1993, s. 41-72.
AYTAÇ, Ahmet, "Cumhurbaşkanlığı Arxivlərindəki Osmanlı Dövrü Xalça ilə Bağlı Sənədlər", *Azərbaycan Məktəbi Elmi-Nəzəri, Pedaqoji Jurnal***,** 2022. №: 2/699, s. 109-116.
AYVERDİ, İhsan, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul, 2011.
BİNARK, İsmet, *Türk Arşivlerinin Kısa Tarihçesi ve Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü'nün Faaliyetleri*, Ankara, 1994.
GÖK ÇATALKAYA, Ebru ve ATALAYER, Günay, "Tarihsel Kumaşlardan Tafta Üzerine Karşılaştırılmalı Bir Araştırma", *Arış Halı Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, 18, 2021, s. 38-53.
GÖYÜNÇ, Nejat, "Defter" *DİA*, c. IX, İstanbul 1991.
İNALCIK, Halil, *Osmanlı'da Devlet, Hukuk, Ekonomi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1997.
KARAAĞAÇ, Günay, "Türkçenin Komşu Dillere Verdiği Giyim Kuşam Kültürüyle İlgili Kelimeler", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5, 1998, s. 261-387.
TEZCAN, Hülya, *Kutsal Mekânlarda Kutsanmış Örtüler*, 2017.

HATTAT ALİ VASFİ İZMİDÎ'NİN TAŞ KİTÂBELER ÜZERİNDEKİ CELÎ SÜLÜS İZLERİ*

TRACES OF CELI THULUTH ON THE STONE INSCRIPTIONS OF CALLIGRAPHER ALI VASFI IZMIDI

Yusuf AVŞAR**
Mesude Hülya (ŞANES) DOĞRU***

ABSTRACT

Throughout the history of calligraphy, many calligraphers have been trained in Istanbul for centuries. These calligraphers have created many schools of calligraphy and contributed to the development of the art of calligraphy. Art historical sources confirm that Ottoman-era calligraphers migrated from different cities and regions to Istanbul to further their artistic education and continued their artistic careers there. However, there are insufficient academic resources to determine whether Istanbul, which can be considered the capital of art life, has influenced its surrounding and neighboring cities to the same extent. When examined from the perspective of the history of Ottoman calligraphy, concrete data on the artistic activity in Izmit, a city bordering Istanbul, cannot be elucidated due to a lack of resources. Ottoman-era tombstones, seen in the Ottoman mosques and graveyards in the city of Izmit and the subject of research, are among the most important concrete sources that can be cited as examples of artistic practices in the city. When the tombstones found in these cemeteries are transcribed, it is seen that almost all of the stones have no signatures, and the calligraphers are unknown. Among the gravestones in the Hüseyin Paşa Mosque and Orhan Mosque graveyards, only two gravestones were examined that had a signature. It is understood that the signatures belong to Izmit's famous 19th-century Ottoman calligrapher, Calligrapher Ali Vasfi Izmidi. According to academic data, the calligrapher's epitaph has not been found on any other tombstone to date, apart from these. This study includes information on the calligrapher Ali Vasfi İzmidi. Two tombstones bearing the calligrapher's inscription and the fountain inscription found in Örcün Village, Hacı Mehmed, were examined from a calligraphic perspective, and the decorative elements found in the inscriptions were evaluated. The primary goal of this research is to provide a new source for academic literature regarding the calligrapher Ali Vasfi İzmidi and his art.

Key Words: Ali Vasfi Izmidi, calligraphy, Izmit, periphery, fountain inscription, tombstone

GİRİŞ

Arapçada çizgi, satır, yol ve yazı gibi anlamları bulunan "hatt" sözcüğü zaman içerisinde Kur'an-ı Kerim âyetlerini estetik, ölçülü ve güzel bir biçimde yazma görevini de üstlenerek sanatsal bir fonksiyon kazanmıştır. Günümüzde de Hat Sanatı olarak adlandırılan Arap yazısını güzel yazma eylemi, geniş bir coğrafyaya yayılarak uluslararası bir seviyeye ulaşmıştır. Hat sanatını icra edip hocasından icazet alan sanatçılara ise "Hattat" adı verilmektedir.

Hat Sanatı yüzyıllardır birçok ekol ve usta hattatın elinden günümüze hassasiyetle ulaşmıştır. Emevi, Abbasi, Memlüklüler, Selçuklu ve Osmanlı devletlerinde çok sayıda hattat yetişmiş ve hattın bugünkü ölçü, estetik ve olgunluğunu imâr etmiş oldukları yaygın olarak bilinmektedir. Osmanlıda özellikle 15.yüzyıldan itibaren Şeyh Hamdullah (ö.1520) ekolü ve ardından Hafız Osman (ö.1698) ekolü ile Türk hat sanatı klasik dönemi başlamıştır. Özellikle celî sülüs hattında 20.yüzyıl başlangıcına kadar Mahmud Celâleddin Efendi,

* Sempozyum kapsamında sözlü olarak sunulacak olan bildiri, "İzmit Pertev Paşa Camii, Orhan Camii, Hüseyin Paşa Camii ve Yumurtacı Camii Hazirelerinde Bulunan Mezar Kitâbelerinin Hat Sanatı Yönünden İncelenmesi" isimli yüksek lisans tez metninin bir bölümünün kaynak olarak kullanılması ile hazırlanmıştır.

** Yusuf Avşar, Araştırmacı, Frankfurt am Main, Almanya.
*** Mesude Hülya (Şanes) Doğru, Doç. Dr. Sakarya Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi, Sakarya.

Kazasker Mustafa izzet Efendi, Mustafa Râkım gibi çeşitli usta hattatlar yazıya farklı perspektiflerden estetik kaide ve özgünlük kazandırmışlardır. Celî sülüs hattının altın çağını yaşadığı Sâmi Efendi ekolü bugün hâlen hattatlara ve hat sanatçılarına rehberlik etmektedir.

19.yüzyıl hattatlarından ismi neredeyse hiç duyulmamış ve bilinmeyen usta hattatlardan birisi de İzmitli Ali Vasfi Efendidir. Hayatı hakkında herhangi bir bilgi bulunmayan Hattat Ali Vasfi İzmidî'nin eserlerindeki tarihler dikkate alındığında 19.yüzyıl'da yaşamış olduğu sonucuna varılmaktadır. Talebelerine yazmış olduğu icâzetlerden hareketle, babasının Seyyid Hâfız Ahmed Efendi olduğu ve kendisinin de babası gibi "Hâfız" ve "Seyyid" olarak anıldığı anlaşılmaktadır. Bir talebesinin icâzetnâmesinde belirttiği üzere, hocasının Seyyid Hafız Ahmed El Hulusî olduğu bilinmektedir (Tanık, 2022, 1418).

H. 1301 (M.1883) yılında basılan bir kitapta yazar olarak belirtilen kişinin Hafız Ahmed Efendi'nin oğlu Ali Vasfi İzmidî olduğu bilgisi mevcuttur. Arapça kaleme alınan "Tasrifât" adlı kitap, arap dili gramerine dair bilgi vermektedir. Kitap İzmit'te Mardiros Mayvan matbaasında basılmış[1] olup Müellif ismi "Hâfız Ahmed Efendizâde Hâfız Ali Vasfi İzmidî" olarak geçmektedir (Tanık, 2022, 1418). Arap dilinde Arapça bir gramer kitabı yazabilecek bilgi ve donanıma sahip olduğu düşünülen Hattat Ali Vasfi Efendi'nin, yalnızca bir Hattat olmadığı, aynı zamanda Kocaeli'nin yetiştirdiği önemli âlimlerden biri olduğu bu şekilde anlaşılmaktadır. Bu bilgi ve bilimsel donanımı göz önünde bulundurulduğunda Hattatın, Kocaelili birçok sanatçı ve bilim insanının yetişmesine vesile olmuş İzmit Gazi Süleyman Paşa Medresesi ve Fevziye Medresesi, İzmit Pertev Paşa Külliyesi Sıbyan Mektebi, Şeyh Muhiddin Muallimhânesi, Kandıra Hacı Dursun Medresesi, Gebze Çoban Mustafa Paşa Medresesi gibi dönemin öğrenim kurumlarında yetişmiş olabileceği düşüncesine ulaşılmaktadır (Tanık, 2022, 1418-1419).

İzmit Bağçeşme mezarlığında bulunan ve Hattatın kendisine ait olan mezar taşı kitâbesinden de anlaşıldığı üzere Hattat Ali Vasfi Efendi H.1307 (M. 1890) yılının Ramazan ayında vefat etmiştir. Mezar kitâbesinde yazılı olan metin şöyledir:

"Hüve'l-Hal lâku'l-Bâkî /Merhûm Es-Seyyid Hâfız/Ahmed Efendizâde/ Hâfız Ali el-Vasfi/Efendi rûhu na Fâtiha/ fi Ramazan 1307 (1890)" (Tanık, 2022, 1419)

GÖLCÜK İLÇESİ ÖRCÜN KÖYÜNDEKİ TARİHİ ÇEŞMEDE BULUNAN KETEBELİ ÇEŞME KİTÂBESİ

Kocaeli'nin Gölcük ilçesi Örcün köyünde bulunan tarihi çeşme, 1883-1884 yıllarına tarihlendirilmektedir. Çeşme iki cepheli olup her iki cephesi de kavisli kemer şeklinde bir tasarıma sahiptir. Kuzey ve Güney yönüne bakan cepheler, ateş tuğlası ile örülerek inşa edilmiştir. Güney cephesindeki kemerin, dışa çıkıntılı iki adet kısa sütun üzerine oturmuş vaziyette olduğu, ancak kuzey cephesinde ise kemerin içe gömülü iki sütun üzerine inşa edildiği görülmektedir. Çeşme kitâbesi Hattat Ali Vasfi İzmidî ketebelidir. Kitâbeyi iki satır olarak tasarlayan Ali Vasfi Efendi, ilk satırda oval formlu bir Celî Sülüs besmeleye, ikinci satırda ise Enbiya sûresinin 30. Âyetine (*"Ve ce'alnâ mine'l mâi külle şey'in hayy"*) Celî Sülüs hattıyla yer vermiştir. Her iki tasarım da özellikle 18. Ve 19.yüzyıl Hat ekollerinin ve Usta Hattatların sıklıkla yazdıkları tasarımlar olup, Ali Vasfi Efendinin bu hatlarının aynı kalite ve olgunlukta olduğu açıkça incelenmektedir. Kitâbenin üst satırında, besmele hattının sağ ve solunda birbirine simetrik iki adet tezyini unsur bulunmaktadır.

Fotoğraf 1. Örcün köyü çeşme kitabesinin üst satırında yer alan Celî sülüs istif besmelesi.

[1] Mardiros Mayvan matbaası, Kocaeli'nin Armaş (Akmeşe) bölgesinde Ermenilerin yönetiminde bulunan, 19. yy.'da faaliyet göstermiş bir matbaadır (Geniş bilgi için bk. İpek, 2004, 9).

Fotoğraf 2. Örcün köyü çeşme kitabesinin alt satırında yer alan âyet-i kerime, kitâbe tarihi ve Hattat Ali Vasfi Efendi'nin ketebesi.

Fotoğraf 3.Solda doğada bulunan katmersiz gül, sağda Örcün Köyünde bulunan çeşmede yer alan gül tasarımları

Bu çalışma kapsamında Ali Vasfi İzmidî'ye ait eserler içinde sadece Örcün Köyünde bulunan bu çeşmede bezeme olduğu görülmektedir. Besmelenin sağ ve solunda karşılıklı şekilde taş üzerine yüksek kabartma olarak çalışıldığı görülen, biri sağ, diğeri sol tarafa doğru S formu çizen bezemede, hilal şeklinde bir gerdanlıktan (ortabağ) çıkan uzun bir dalın üzerine yerleştirilmiş sekiz yaprak bulunmaktadır. Dalın ucunda bulunan tek çiçeğin ise, çizimin de bakarak 19. yüzyıl eserlerindeki bezeme tasarımlarını etkileyen Türk Rokokosu tarzında tasarlanmış olan açılmış bir gül olduğu söylenebilir. Çiçek bu hali ile katmersiz yaban gülü olarak adlandırılan gül çeşidinin üstten görüntüsünü vermektedir. Gül dalının gerdanlığın alt kısmında kalan sapın verev olarak kesilmiş şekilde bitirildiği de dikkati çekmektedir. Geleneksel bezeme sanatlarında gül motifi peygamberimiz Hz. Muhammed'in simgesi olarak pek çok tasarımda kullanılmıştır.

Çeşme kitabesinin ikinci satırında, âyetin yazılı olduğu hattın altında ise H. 1301 (M.1883/1884) tarihi ve Ali Vasfi Efendinin ketebesinin (ketebehû Hâfız Ali El-Vasfi El-İzmidî) yazılmış olduğu görülmektedir.

HÜSEYİN PAŞA CAMİİ HAZİRESİNDE BULUNAN KETEBELİ MEZAR TAŞI

İzmit ilçesinin tarihi Camilerinden Hüseyin Paşa Camii haziresinde yer alan Osmanlı dönemi mezar taşlarından Hasan Paşa'nın eşi Emine Hanım'a ait olan mezar taşının Hattat Ali Vasfi İzmidî tarafından yazıldığı, kitâbenin hattında yazılı bulunan ketebeden anlaşılmaktadır. Kitâbe H.1304 (M. 1887) yılına ait olup kitâbe metni Celî Sülüs hattıyla yazılmıştır (Avşar, 2025, 81). Şahidede tezyini unsurların da taş üzerine hakkedildiği görülmektedir. Tarih kısmıyla birlikte toplamda 6 pafta içerisine yazılmış olan metinde Hattat Ali Vasfi Efendi'nin satır tasarımlarını kısmen istif formuyla hazırladığı incelenmektedir. Hat sanatında tetabuk denilen yazı tasarımındaki doluluk-boşluk oranına büyük bir ustalıkla özen gösteren Ali Vasfi Efendinin, yazıdaki genel tasarım ahengini güçlü bir şekilde ortaya koymuş olduğu ifade edilebilmektedir. Tasarımsal açıdan satırların tetâbuk[2] kaidelerine uygun düşecek bir biçimde, harflerin farklı versiyonlarını kullanmış olmasına özellikle ikinci satır sonundaki Hasan sözcüğünde bulunan küplü Ha harfi ile beşinci satır başındaki ruhiyçün ibaresinde bulunan küplü Ha harfi örnek gösterilebilir niteliktedir. Harflerin Hat sanatı kurallarınca nokta ve kalem ağzı ölçülerine oldukça uygun bir şekilde yazılıp

[2] Hat sanatında, tasarlanan kompozisyonun doluluk ve boşluk oranlarının dengeli olması anlamındadır.

tasarlanmış olduğu anlaşılmaktadır.

İZMİT ORHAN CAMİİ HAZİRESİNDE BULUNAN KETEBELİ MEZAR TAŞI

Kocaeli şehrinin en önemli dini yapılarından olan Orhan Camii'nin haziresinde özellikle 18. ve 19. yüzyıl Osmanlı dönemi mezar taşlarına rastlanmaktadır. Hazire içerisinde üzerinde kitâbe metni bulunan toplam 13 adet mezar taşı bulunmaktadır. Burada bulunan kitâbelerin birisi haricinde hiçbirinin hattatı bilinmemektedir. Üzerinde hattatının ketebesi bulunan kitâbe Nakşibendi Şeyhi El Hacc Mehmed Kurban Efendi'ye ait olup, kitâbe metninin hattatı Ali Vasfi Efendidir. 1887 tarihli kitâbeyi Ali Vasfi Efendi'nin Celî Sülüs hattıyla tasarlamış olduğu anlaşılmaktadır (Avşar, 2025,30). Dikdörtgen biçimli ve brüt bir tasarıma sahip olan mezar taşının kitâbe metni, en alt kısmındaki tarih ve ketebenin yazılı olduğu pafta ile birlikte toplamda 6 satırlıdır. Hat sanatı eserlerinde sıklıkla rastlanmayan bazı harf birleşim tiplerine Ali Vasfi Efendi'nin, bu kitâbede yer verdiği ve ustalıkla uyguladığı önemli bir husus olarak ifade edilebilmektedir. Özellikle bu duruma, satırların neredeyse tamamındaki Elif-Lam harflerinin birleşimli tasarlanmış olduğu, örnek verilebilir niteliktedir. İkinci satırdaki El-Merhum ve El-Mağfur ibareleri, bu tasarım biçimini açıkça ortaya koymaktadır.

Fotoğraf 4. Orhan Cami haziresinde yer alan Şeyh El-Hacc Mehmed Kurban Efendi'ye ait mezar kitâbesi.
Fotoğraf 5. Hüseyin Paşa Cami haziresinde yer alan Hasan Paşa'nın eşi Emine Hanım'a ait mezar kitâbesi.

Her iki mezar kitabesindeki Hatlar incelendiğinde, Ali Vasfi Efendi'nin oldukça farklı ve döneminde alışılagelmiş olan üslubun üzerinde bir kaliteyle kitâbe yazılarını yazdığı ve bu üslubu ustalıkla tasarıma yansıttığı görülmektedir. Satırların doluluk-boşluk oranının dengeli olması için özellikle Cim ve Ha gibi harflerin küplü varyasyonlarına yer vermiş olduğu ve Elif-Lam birleşimlerinde klasik Elif harfinin dışında kavisli, yani yeniden türetilmiş, yeniden oluşturulmuş anlamlarına gelen Müvellâd biçimindeki Elif harflerini kompozisyonda güçlü bir şekilde kullanılmış olduğu detaylı bir şekilde incelenmektedir.

Kitâbenin üst satırında yazılı bulunan elips formlu Celî sülüs besmelenin, Ali Vasfi Efendi'nin yaşadığı dönemde yani 19. yüzyılda sıklıkla kompoze edilen bir tasarım olduğu bilinmekle birlikte, yazının o dönemdeki ekol ve Hattatların yazı üslubuna yakınlık ve benzerlik gösteriyor olması, Ali Vasfi Efendi'nin İstanbul'daki sanat hayatı ve hareketliliğini

yakından takip ediyor ve belki de bizzat iletişim içerisinde olduğunun anlaşılmasına ışık tutuyor niteliktedir. 19. yüzyıl ve sonrasında 20. yüzyıl hattatlarının sıklıkla tasarladığı diğer bir hat ise çeşme kitabesinin alt satırında bulunan Enbiyâ Sûresi'nin 30. Âyeti'dir. Her canlının sudan yaratılmış olduğunu vurgulayan âyetin Osmanlı dönemi çeşmelerinde, çeşme kitâbe hattı olarak yazılmış olması, çeşitli hattatın ketebesine rastlanmasına olanak sağlamaktadır.

SONUÇ

Hat Sanatı yüzyıllarca birçok ekol ve usta hattatın çalışmaları ile önemli eserlerin verildiği bir sanat olarak günümüzde de devamlılığını sürdürmektedir. Emevi, Abbasi, Memlûkler, Selçuklu ve Osmanlı devletlerinde çok sayıda hattat yetiştiği ve hattın bugünkü ölçü, estetik ve olgunluğunu bu şekilde kazandığı bilinmektedir. Osmanlıda özellikle 15.yüzyıldan Şeyh Hamdullah (ö.1520) ekolü ile başlayan ve Hafız Osman (ö.1698) ekolü ile devam etmiştir. Türk hat sanatı özellikle celî sülüs hattında önemli eserlerin verildiği görülmektedir.

Hüseyin Paşa Camii ve İzmit Orhan Camii Hazirelerinde bulunan iki adet mezar taşı ile Gölcük İlçesi Örcün Köyünde bulunan çeşme kitabesinin ketebelerinden metni yazan hattatın Ali Vasfi İzmidî olduğu okunmaktadır. Mezar taşları ve çeşme kitabesi celi sülüs hatlıdır.

Çalışma kapsamında ele alınan mezar taşı ve çeşme kitabelerinde sadece çeşme kitabesindeki bezeme bulunduğu görülmektedir. Türk Rokokosu tarzında tasarlanan yüksek kabartma olarak çalışıldığı görülen çiçeğin Peygamberin simgesi olan gül olduğu tespit edilmiştir.

Ali Vasfi İzmidî'nin sadece mezartaşı ya da çeşme kitabesi yazmadığı, iyi bir hoca olarak icazet verdiği öğrencilerinin olduğu anlaşılmaktadır. Arşivlerde ya da cami hazirelerinde bulunabilecek yeni kanıtlarla Hattatın çalışmalarıyla ilgili bilgilerin çoğalacağı ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

Avşar, A. (2025), İzmit Pertev Paşa Camii, Orhan Camii, Hüseyin Paşa Camii ve Yumurtacı Camii Hazirelerinde Bulunan Mezar Kitâbelerinin Hat Sanatı Yönünden İncelenmesi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi

Tanık, S. (2022), Bilinmeyen Bir Hattat: İzmitli Ali Vasfi Efendi'nin Hayatı, Hat Alanındaki Levha Çalışmaları ve Kocaeli'deki Eserleri, Sanat Tarihi Dergisi, (31)2, 1415-1437

SHEFQET DAİU, NGA PATRİOT I PAVARËSISË NË SHENJESTËR TË REPRESİONİT KOMUNİST

Dorina DAİU*

"Agoj drejtsija, u hap një udhë e gjanë,
U zgjue njerzimi filloi e bardha dritë
Perënduen tiranët të ligart u shpërndanë,
Nga urdhnat e tu u – pa e arta dritë".[1]
Shefqet Daiu

HYRJE

Shefqet Daiu është një nga figurat më pak të njohura por historikisht të rëndësishme të periudhës së shpalljes së Pavarësisë së Shqipërisë më 1912. Ai ishte një ndër firmëtarët e Aktit të Pavarësisë, përfaqësues i elitës patriotike, arsimore dhe shtetformuese të kohës. Kontributi i tij në ndërtimin e arsimit kombëtar dhe në administratën e shtetit të ri shqiptar e bën atë një personalitet të veçantë në historinë politike të fillimshekullit XX. Por, ndërsa periudha e parë e jetës së tij lidhet me themelimin e shtetit shqiptar, periudha pas vitit 1944 tregon një kapitull tjetër: atë të persekutimit politik nga regjimi komunist.

Qëllimi i këtij punimi është të analizojë trajtimin e Shefqet Daiut nga regjimi komunist nëpërmjet dokumentacionit të ruajtur në dosjet e Sigurimit të Shtetit, duke vënë në dukje mekanizmin e persekutimit, gjuhën e përdorur në dokumente dhe përpjekjen sistematike për të fshirë kujtesën historike të figurave që nuk i përshtateshin narrativës së re ideologjike.

Pas marrjes së pushtetit nga komunistët në fund të Luftës së Dytë Botërore, elita politike, ushtarake dhe kulturore e periudhës së pavarësisë u godit me një valë të organizuar gjyqesh politike. Kulmi i kësaj goditjeje ishte Gjyqi Special i vitit 1945, një proces i ngarkuar me motive ideologjike e politike ku Shefqet Daiu u dënua bashkë me shumë figura të tjera, të shquara të shtetit shqiptar. Ky gjyq i zhvilluar pa transparencë, pa të drejtë reale mbrojtjeje dhe me vendime të paracaktuara, shënon fillimin e një epoke represioni sistematik ndaj kujtesës kombëtare.

Ky punim synon të ndërtojë një urë reflektimi ndërmjet dy periudhave kontradiktore të historisë shqiptare – pavarësisë dhe diktaturës – përmes një figure që fillimisht u nderua dhe më pas u ndëshkua nga historia.

1. SHEFQET DAIU NË PERIUDHËN PARA 1944

Shefqet Daiu lindi në Elbasan më 1882, në një familje me ndjenja të theksuara patriotike. Në një qytet që do të bëhej qendër e rëndësishme e lëvizjes kombëtare shqiptare, ai u formua në frymën e përhapjes së arsimit shqip dhe të vetëdijes kombëtare, duke ndjekur shkollimin në gjuhën osmane, por gjithnjë me orientim drejt identitetit kombëtar shqiptar. Që në rininë e hershme, Daiu u angazhua në përpjekjet për hapjen e shkollave shqipe dhe për mbrojtjen e gjuhës shqipe në arsim. Ai ishte një përkrahës i flaktë i Shkollës Normale të Elbasanit, e themeluar më 1909, gjë e cila tregohet mjaft qartë në Bisedimet Parlamentare që Daiu ka zhvilluar në sallën e Parlamentit.[2] Normalja kishte për qëllim përgatitjen e mësuesve të rinj shqiptarë dhe përhapjen e arsimit kombëtar. Vendim ky i shpallur unanimisht në Aktin e Vendimeve të Elbasanit.[3] Me formim të mirë arsimor dhe me një profil intelektuali të përkushtuar, Shefqet Daiu e konsideronte arsimin si instrumentin më të fuqishëm për ndërtimin e një kombi modern. Në nëntor të vitit 1912, në një moment historik për fatin e shqiptarëve, Shefqet Daiu u zgjodh si përfaqësues i qytetit të Elbasanit në Kuvendin e Vlorës, ku firmosi Aktin e Pavarësisë më 28 nëntor. Ishte Sekretari i Dytë në Shpalljen e Pavarësisë dhe përsoni, i cili përktheu në Osmanisht Deklaratën e Pavarësisë.

Ai ishte ndër delegatët që përfaqësonin jo vetëm vullnetin politik të shqiptarëve për

* University of Elbasan, Aleksander Xhuvani, Albania.
[1] Gazeta "Zani I Naltë", Nr. 7 VIII 11 Data Mars 1925, fl 118
[2] Kuvendi i Shqipërisë, "Bisedimet Parlamentare 1920-1923", fl 437
[3] Gazeta "Bashkimi i Kombit", 1909, nr. 1, fl 1.

ndarje nga Perandoria Osmane, por edhe formimin e një shtrese të re të elitës kombëtare, të edukuar, të moderuar dhe të përkushtuar ndaj ndërtimit të një shteti të ri shqiptar. Është fakt historik që përfaqësues të Elbasanit dhe të Peqinit në Kuvendin e Vlorës në 1912 ishin patriotët e shquar elbasanas Lef Nosi, Shefqet Daiu, Qemal Karaosmani, dhe Dervish bej Biçakçiu. [4] Pas shpalljes së pavarësisë, Shefqet Daiu u përfshi në jetën politike dhe administrative të shtetit të ri shqiptar. Ai shërbeu si prefekt i Elbasanit, si funksionar në Ministrinë e Arsimit, dhe më pas si nënprefekt në disa qarqe të Shqipërisë së Mesme dhe Jugut. Në të gjitha detyrat e tij ai u njoh si një njeri i urtë, ligjzbatues dhe i përkushtuar ndaj detyrës publike. Krahas punës administrative, ai vijoi të kontribuojë në zhvillimin e arsimit dhe të kulturës shqiptare, duke mbështetur hapjen e shkollave shqipe dhe përgatitjen e mësuesve. Shumë artikuj e studime mbajnë emrin e tij në Revistën "*Kopshti Letrar*". [5]

Gjatë periudhës së trazuar politike të viteve '20 dhe '30, Shefqet Daiu mbajti një profil të moderuar. Ai nuk u përfshi në konfliktet e ashpra politike dhe ushtarake që shoqëruan rënien e qeverive apo ngritjen e lëvizjeve të armatosura. Qëndrimi i tij ishte i qartë: shërbimi ndaj shtetit, ruajtja e rendit dhe përkushtimi ndaj arsimit si një projekt afatgjatë kombëtar. Në vitet 1920-1923 Shefqet Daiu ishte deputet në parlamentin shqiptar duke bashkëpunuar e Sheqfet Verlacin. [6] Në këtë kuptim, ai përfaqësonte një tipar të rrallë të elitës së kohës: njeriun që nuk kërkonte pushtet, por që shërbente në funksion të shtetit dhe shoqërisë.

Foto 1. Marrë nga familjarët e Shefqet Daiut: Në foto Deputetët e Shqipërisë në vitet 1920-1923.

Gjithashtu në vitin 1938, Shefqet Daiu duke qenë njohës shumë i mirë I gjuhës turke përkthen në shqip dhe librin "Ç'është Kurani". Një përkthim i cili ka marrë dhe vlerësimin maksimal të Kryesisë së Komunitetit Mysliman. [7]

Në vitet e Luftës së Dytë Botërore, Shefqet Daiu nuk ka mbajtur funksione politike apo ushtarake. Ai nuk u përfshi në strukturat kolaboracioniste të ngritura nga pushtuesit italianë apo gjermanë, dhe nuk ka të dhëna për veprimtari të tij politike gjatë asaj kohe. Megjithatë, pikërisht profili i tij si njeri i shtetit të Pavarësisë, si ish-ministrant i administratës liberale shqiptare, dhe si përfaqësues i një elite kombëtare para-komuniste, do ta shënjonin më vonë si një "figurë problematike" për regjimin e ri.

2. GJYQI SPECIAL I VITIT 1945 DHE DËNIMI I SHEFQET DAIUT

Pas çlirimit të Shqipërisë dhe ardhjes në pushtet të Partisë Komuniste në fund të vitit 1944, udhëheqësit e rinj vendosën të organizonin një proces të gjerë gjyqësor për të ndëshkuar gjithë ata që përfaqësonin rendin e vjetër politik, administrativ dhe intelektual. Kështu, në janar 1945, u ngrit Gjyqi special në Tiranë, një tribunë politike më shumë se ligjore, që kishte si qëllim jo drejtësinë, por eliminimin simbolik dhe real të elitës kombëtare shqiptare. Ky proces përfshinte 60 të pandehur, ndër ta: ministra, deputetë, ushtarakë, profesorë, gazetarë dhe figura të shquara të shtetit shqiptar të periudhës ndërmjet dy

[4] Gazeta 55, shkrim nga Shefqet Deliallisi, 6 nëntor 2007, fl 10
[5] Dosier, Java Elbasan, 6 dhjetor 2008, fl 6.
[6] Gazeta "Shekulli", shkrim nga Bardha Nergjoni, 9 Dhjetor 2008, fl 12.
[7] AQSH, Dosje A, Nr 514, Tiranë 08.12. 1938

luftërave botërore. Mes tyre ishte edhe Shefqet Daiu.

AKUZA DHE POZICIONIMI I SHEFQET DAIUT

Akuza ndaj Shefqet Daiut ishte pjesë e një pakete standarde që aplikoi regjimi ndaj pjesëtarëve të elitës së vjetër: bashkëpunim me kriminelët e Partisë sic akuzohej Lef Nosi, Shefqet Vërlaci; aktivitet armiqësor ndaj interesave të popullit, ndihmë ndaj regjimeve të mëparshme antipopullore, dhe, në mënyrë të nënkuptuar, pjesëmarrje në jetën politike të para 1944-ës. Në rastin konkret të Daiut, nuk ka prova konkrete për bashkëpunim me pushtuesit gjermanë apo italianë. Në proces verbalin nr 42 datë 22.II.1945 theksohet;

"Keshilli N. Cl. i Qarkut Elbasan ika dergu ketij Komisjoni nje liste me emrat e personave te ndryshme qe akuzohen per faje si kriminela te luftes, ku midis te cileve figuron dhe SHEFQET DAJIU nga Elbasani, me akuzen si, Bashkepunetor i Shefqet Verlacit. determinues i vrasjes se Kryetarit te Ksh. N.Cl, ne Labinot, Musa Bices prej dores Canallive po nga ai katund. Organizator i Ballit Kombetar ne bashkepunim me te birin Ferid Daiun.

U regjistrua në Nr. 42 te librit posacim, dhe mbasi i permenduri ndodhet i rreshtuar ne burgun e ketushme, per t'u marun ne pyetje nga ana e Komisjonit caktohet data 22. II. 1945" [8]

Akuza këto të cilat rrëzohen poshtë edhe nga dëshmitarët e kohës të cilët edhe pse mbanin poste mohojnë akuzat ndaj Shefqet Daiut. Rasti konkret është ai i Bukurosh Sejdinit Zv. Drejtor i Institutit Teknik në Tiranë, i cili në një deklaratë me shkrim e cila gjendet në dosjen gjyqësore të Daiu shprehet; "Unë kam shërbye në Elbasan për Lëvizjen Nac. Clirimtare dhe kam qenë i ndjekun vazhdimisht nga okupatori e tradhëtarë të vëndit. Mprojtjen e kam pasë gjithnji nga Shefqet Daiu, i cili nuk u kursye të më mbante të mëshehun në shtëpin e tij edhe në kohën e reaksonit ma të madh të dimnit 1943, kur un gjindesha i sëmundë randë dhe u shërova në shtëpinë e tij."[9] Ai nuk ka mbajtur poste politike gjatë Luftës së Dytë Botërore, dhe nuk është përfshirë në ndonjë strukturë kolaboracioniste. Pavarësisht kësaj, rasti i tij u përdor si simbolikë për të ndëshkuar ata që kishin qenë pjesë e themelimit të shtetit shqiptar, përfshirë firmëtarët e Pavarësisë dhe funksionarët e administratës së viteve 1912–1939. Duke e vendosur Shefqet Daiun në bankën e të akuzuarve, regjimi donte të dërgonte një mesazh të qartë: e kaluara duhej të shkëputej me dhunë dhe të mos kishte vazhdimësi institucionale, politike apo kulturore midis Shqipërisë së pavarur dhe regjimit të ri komunist. Procesi gjyqësor: pa transparencë, me vendim të parapërcaktuar. Gjyqi special, që zhvillohej në ambientet e Kinema "Kosovës" në Tiranë, ishte një spektakël politik i planifikuar me kujdes nga Sigurimi i Shtetit dhe drejtuesit e rinj. Aktet e gjykimit tregojnë për një proces të paekuilibruar, ku e drejta për mbrojtje ishte formale dhe rezultatet ishin të parapërcaktuara. Komisioni i formuar nga Fejzulla Sejdini, Baki Kodoli, Jorgji Shuteriqi, Jani Nasku, Beqir Bahja, Isuf Deli, Ali Qafmolla, Viktor Dodbiba dhe Persefoni Todri pasi morën në pyetje të pandehurin Shefqet Daiu, i cili mohon akuzat që ngrihen ndaj tij. [10] Shefqet Daiu u akuzua si "*armik i popullit*", "*shërbëtor i regjimeve të mëparshme*" dhe "*nxitës i nacionalizmit reaksionar*". Ai u dënua me 30 vjet burgim, një vendim që nuk bazohej në prova penale konkrete.

Dënimi si akt politik

Dënimi i Shefqet Daiut nuk ishte një akt i drejtësisë së zakonshme, por një akt i drejtësisë politike, i diktuar nga nevoja e regjimit për të legjitimuar veten përmes delegjitimimit të së kaluarës. Në vend që të vlerësohej për kontributin në shpalljen e Pavarësisë dhe ndërtimin e institucioneve shtetërore, ai u trajtua si një përfaqësues i "*rrezikut të vjetër*", që duhej izoluar, poshtëruar dhe zhdukur nga skena publike.

Gjyqi special dhe dënimi i Shefqet Daiut përfaqësojnë një nga episodet më dramatike të zhvendosjes së vijës historike shqiptare. Ai nuk u dënua për një vepër

[8] MPB, Dosje Hetimore, Nr 40-A, fl 7.
[9] Po aty. fl 19.
[10] MPB, Dosje Hetimore, Nr 40-A, fl 8.

konkrete, por për identitetin e tij politik, për kujtesën që përfaqësonte dhe për vlerat që kishte mbrojtur gjatë jetës. Shefqet Daiu u akuzua si "armik i popullit", "shërbëtor i regjimeve të mëparshme" dhe "përfaqësues i nacionalizmit reaksionar". Megjithëse nuk kishte asnjë provë të një bashkëpunimi konkret me pushtuesit ose ndonjë aktivitet politik gjatë luftës, ai u dënua rëndë. Prokurori Abdul Haki dhe me asistence te sekretarëve Mitat Stringa dhe Veli Gica, më date 27 Qershor 1945 shpallën Vendimin:

"Ne baze te Nenit 15 te ligjes Nr. 41 date 14 janar 1945 te Kryesise se keshillit Anti Fsshist N. Cl. mbi organizimin dhe funksionimin e Gjykatave Ushtarake, botue ne fletoren Zyrtare Nr 3 bis date 24 Janar 1945, denon te pandehunin:

Shefqet Hysejn Daiu, dhe i Shahes, vjec 65, nga Elbasani, i martuem me 6 femij, i pa denuem, me provesion Avokat me arsim filluer, dhe i rreshtuem me date 16. II. 1945 me 30 vjet burgim te rande me pune te rande te detyrueshme, me humbjen e te drejtave Qytetare e Politike baras me kohen e ndeshkimit, si dhe me konfiskimin e gjithe pasunies se tij te tundeshme dhe te pa tundeshme." [11] (cituar nga dok original). Një vendim që e tejkalonte masën e zakonshme të dënimeve dhe tregonte qartë karakterin politik të procesit. "*Gjyshi im nuk e mohoi"* – thotë Ballkyz Daiu (mbesa e Shefqet Daiut), duke pranuar se kishte qenë mik me Lef Nosin, Grigor Nosin e Shefqet Vërlacin apo edhe me shumë atdhetarë të tjerë të kohës. [12] Ky dënim shërbeu si një akt ndëshkimi simbolik, jo vetëm për Shefqet Daiun si individ, por edhe për atë brez burrash shteti që kishin ngritur themelet e Shqipërisë së pavarur. Por persekutimi nuk mbaroi me kaq. Vetëm një vit pas dënimit, Shefqet Daiu ndërroi jetë në burg, i sëmurë dhe pa trajtim të duhur mjekësor, në kushte të vështira fizike dhe shpirtërore. Vdekja e tij në burg përbën një nga ato raste ku drejtësia politike shndërrohet në eliminim të heshtur fizik, një formë e dytë e ekzekutimit pas gjyqit. Ndërkohë, në të njëjtin vit, regjimi komunist vijoi ndëshkimin edhe ndaj familjes së tij: djali i tij, Ferid Daiu, u arrestua dhe u dënua me 10 vjet burg, pa ndonjë shkak të qartë penal, por thjesht si ndëshkim mbi baza biografike – një praktikë tipike e regjimit për t'i konsideruar "*bijtë e armiqve*" si të rrezikshëm dhe për t'i përjashtuar nga jeta sociale dhe publike.

SHEFQET DAIU SI SIMBOL I PËRSEKUTIMIT TË ELITËS SHQIPTARE

Rasti i Shefqet Daiut është një nga shembujt më domethënës të strategjisë së regjimit komunist për të eliminuar elitën kombëtare shqiptare, me qëllim krijimin e një shtrese të re drejtuese të formatuar ideologjikisht dhe të varur nga pushteti i ri. Daiu nuk ishte thjesht një figurë politike, por përfaqësonte një brez burrash që kishin kontribuar në shpalljen e Pavarësisë së Shqipërisë, në konsolidimin e shtetit shqiptar dhe në zhvillimin e sistemit arsimor dhe administrativ të vendit. Firmëtar i Aktit të Pavarësisë, arsimtar, administrator dhe pjesë e klasës politike para 1944-ës, ai ishte përfaqësues i atij kontinuiteti shtetformues që regjimi i ri kërkonte ta shkëputste dhe fshinte nga kujtesa kolektive. Në këtë kuptim, gjyqi ndaj tij, dënimi dhe vdekja në burg nuk ishin një rast i izoluar, por pjesë e një fushate më të gjerë ndaj figurave si: Mehdi Frashëri, Lef Nosi, Father Anton Harapi, por edhe profesorë si Ernest Koliqi, Aleksandër Xhuvani, apo ushtarakë të lartë si Prenk Pervizi, Ali Këlcyra, etj. Regjimi ndërtoi një narrativë ideologjike, sipas së cilës këta njerëz u shpallën "*tradhëtarë*", "*reaksionarë*" apo "*nacionalistë borgjezë*", për të legjitimuar fshirjen e tyre nga jeta politike dhe historiografia zyrtare. Në realitet, këta ishin njerëz me formim perëndimor, me vizion për shtetin, dhe përkushtim ndaj pavarësisë së vendit – por me një botëkuptim që binte ndesh me marksizëm-leninizmin që vendosej me forcë pas 1944-ës. Dënimi dhe vdekja e Shefqet Daiut në burg, si dhe arrestimi dhe burgosja e të birit, Ferid Daiu, dëshmojnë një logjikë ndëshkimi që nuk synonte vetëm individin, por eliminimin e çdo vazhdimësie politike, familjare dhe kulturore të shtresës së vjetër shtetformuese. Fshirja e emrit të tij nga tekstet shkollore, nga studimet historike dhe nga hapësira publike, është simbolikisht një përpjekje për të fshirë edhe vetë aktin e themelimit të shtetit shqiptar. Për këto arsye, figura e Shefqet Daiut qëndron si simbol i një persekutimi të menduar dhe të

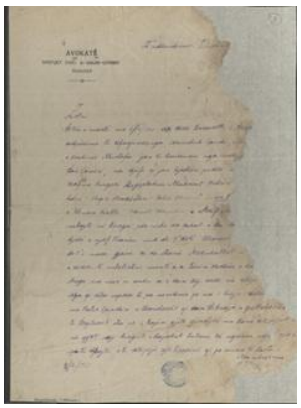
[11] MPB, Dosje Gjyqësore, Nr 40-A, fl 3.
[12] Gazeta "Shekulli", shkrim nga Bardha Nergjoni, 9 Dhjetor 2008, fl 12.

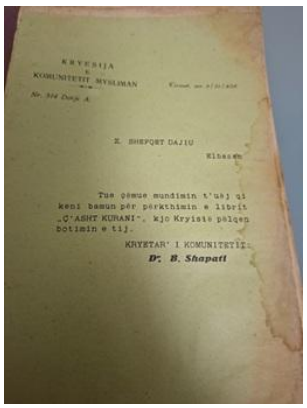
organizuar, jo thjesht për hakmarrje personale, por për të shembur strukturat e kujtesës kombëtare që mund të ofronin një model alternativ ndaj diktaturës.

Përfundime

Rasti i Shefqet Daiut simbolizon fatin tragjik të elitës shqiptare para-1944, e cila pas ardhjes së regjimit komunist u përball me një fushatë të gjerë përndjekjeje politike, përjashtimi dhe fshirjeje nga kujtesa institucionale. Dënimi i tij me 30 vjet burg dhe vdekja në burg pas një viti, si dhe ndëshkimi i të birit, dëshmojnë për dimensionin e dhunës dhe padrejtësisë që regjimi ushtroi jo vetëm ndaj individëve, por edhe ndaj familjeve të tyre. Nëpërmjet dokumenteve të Sigurimit të Shtetit, ku shihet strategjia e mbikëqyrjes, kriminalizimit dhe fshirjes së figurës së tij, kuptohet se përndjekja nuk ishte një akt i rastësishëm, por pjesë e një plani sistematik për të hequr nga skena çdo element të elitës së vjetër dhe për të zhdukur kujtesën historike të tyre. Për më tepër, mungesa e Shefqet Daiut në Fjalorin Enciklopedik të Akademisë së Shkencave, botim i vitit 2008, tregon se procesi i rehabilitimit dhe rikthimit në kujtesë të figurave të tilla nuk ka qenë i plotë dhe vazhdon të sfidohet nga heshtja institucionale. Kjo mungesë është si një "dënim i dytë", që vazhdon të mbajë peng drejtësinë historike dhe plotësimin e kujtesës kombëtare. Në këtë kuadër, rikthimi i figurës së Shefqet Daiut në vëmendjen shkencore dhe publike është më shumë se një akt rehabilitimi personal – është një kërkesë për drejtësi historike, një hap i domosdoshëm për të ndërtuar një histori më të plotë dhe më objektive të shtetit shqiptar.

SHTOJCA





AQSH, FO 911, III-4, fl 1

(Letra që i dërgohen zyrës së Avokatisë së Shefqet Daiut)

Leje e akorduar nga Ministria e Drejtësisë për ushtimin e profesionit të Avokatit, gjatë kohës së Mbretërisë Shqiptare 1929 Marrë ngFamiljarëtShefqet Daiut

Letër drejtuar Shefqet Daiut mbi vlerësimin e Kryesisë së Komunitetit Mysliman ndaj përkthimit të veprës " Ç'është Kurani'.

BİBLİOGRAFİA

Kuvendi i Shqipërisë, "Bisedimet Parlamentare 1920-1923",

GAZETA

Gazeta "*Bashkimi i Kombit", 1909*, nr. 1, fl 1.
Gazeta "55", shkrim nga Shefqet Deliallisi, 6 nëntor 2007.
Gazeta "*Shekulli*", 9 Dhjetor 2008.
Gazeta *"Zani I Naltë*", Nr. 7 VIII 11 Data Mars 1925, fl 118

ARKIVA

AQSH. *Fondi 911 III-V*
AQSH, Dosje A, Nr 514, Tiranë 08.12. 1938
AMB, *Dosja Hetimore Gjyqësore 40-A,* Shefqet Daiu.

CENTERS OF PAINTED POTTERY PRODUCTION DURING THE BRONZE AGE IN AZERBAIJAN - NAKHCHIVAN

AZERBAYCAN'DA – NAHÇIVAN'DA TUNÇ DEVRI BOYANMIŞ KAPLARIN ÜRETIM OCAKLARI

Aidə MƏMMƏDOVA*

ÖZET

Kür-Araz kültürünün miras ilkelerini taşıyan Boyalı Kaplar Kültürü, Nahçıvan çömlekçiliği için karakteristiktir. Bu kültür dört gelişim aşamasından geçmiştir.

Zurnabad, Şortəpə, Şahtaxtı, I-II Kültəpələr, Nəhəcir ve benzeri Nahçıvan anıtlarında boyalı kaplar bulunmuştur. Nahçıvan anıtlarında boyalı kaplar, çömlek ürünlerinin ana kısmını oluştururken, Azerbaycan'ın diğer bölgelerinde aynı döneme ait çömlekler arasında onlara nadiren rastlanır.

Tek renkli (monokrom) geometrik motifli (açı, üçgen, baklava, yamuk, daire, düz çizgiler vs.) süslemeler, Orta Tunç Çağı'nın ilk evresinde geniş şekilde yayılmıştır.

Tek renkli motifli kaplar; Karabağ'da – Üzerliktepe, Nergiztəpə, Resultepe, Çinartepe gibi anıtlarda, Quruçay ve Köndələnçay vadilerinde bulunan Qaraköpəktəpə, Uzuntepe, Xantepe, Güneştepe gibi yerleşim yerlerinde ve Gəncəçay çevresindeki Zurnabad'da ortaya çıkarılmıştır.

Çok renkli (polikrom) boyalı kaplarda geometrik motiflerin yanı sıra kuş, hayvan, insan gibi tasvirler de yer almaktadır.

Kaplar üzerine işlenen bu süslemeler, gerçek bir sanat örneği olup, antik insanların estetik anlayışını ve zevkini yansıtır. Bu motifler, eski halkın günlük yaşamını, ekonomik faaliyetlerini, hayvan ve bitki dünyasını, dini ve ideolojik görüşlerini yansıtır.

Tunç Çağı'nda Şahtaxtı, Şortepe, I-II Kültepe, Nehecir, Üzerliktepe gibi çömlekçilik merkezlerinde üretilen boyalı kaplar, ticarette mal olarak kullanılmıştır.

Mezopotamya, Urmiye ve Elam'ın boyalı kaplarıyla kıyaslanabilecek düzeyde olan bu çömlek ürünleri, ekonomik ve kültürel ilişkilerde kullanılmıştır. Nahçıvan çömlekçileri, gerek kompozisyon gerek üretim teknolojisi açısından yüksek seviyede olan hem tek renkli hem de çok renkli boyalı kaplar üretmişlerdir.

INTRODUCTION

In Azerbaijan, during the Middle Bronze Age, painted pottery laid the foundation for the emergence and development of a new culture — the Painted Pottery Culture. Painted pottery, which had been developing since the Eneolithic period, was also found in the monuments of the Early Bronze Age.

The ceramics of the Middle Bronze Age, carrying the hereditary features of the Kura-Araxes culture, developed further and went through certain stages of advancement. However, their overall similarities were preserved. This similarity is observed not only in their colors but also in the forms of the patterns painted on them. On the other hand, the characteristic feature of Early Bronze Age pottery in Nakhchivan - the painting of the inner necks of the pots with different colors - continued during the Middle Bronze Age as well. Some of the motifs found on the Early Bronze Age pots, made by stamping, engraving, and scratching methods, are also encountered on the Middle Bronze Age pots. The difference is that these patterns were now executed with various colored paints.

Research shows that the connection between the Early and Middle Bronze Age cultures of Nakhchivan was not broken. The Middle Bronze Age painted pottery culture is considered a natural development of the local Kura-Araxes culture (Aşurov, 2002:41-42).

Researchers indicate that the Painted Pottery Culture, which carries this heritage

* Mammadova Aida Akbar gizi, PhD in History, National Academy of Sciences of Azerbaijan, Institute of Archaeology and Anthropology, Baku, Azerbaijan.

trait, went through four stages of development. This development covers the Middle Bronze Age and the Early Iron Age:

1. In the first stage, painted pots with simple motifs differing from those in later stages were found on pots of the same form as plain pots. The pots of this phase, dated to the 20th–17th centuries BCE, have monochrome patterns and are covered with red slip. The patterns are symmetrically drawn with black paint. Pots from this stage have been discovered in settlements such as Shortapa, Nehecir, II Kultepe, Azneburd kurgan, Garabaglar, Gulalitepe, Karabag—Uzerliktepe, Goytepe, Resulttepe, Nargiztepe, Karakopektepe, Uzuntepe, Shomulutepe, Kultepe, Guneshtepe, and others.

2. In the second stage, patterns were applied to the upper parts of the pots, painted with black, red, white, brown, and yellow on a white and yellow background with great taste and precision. These polychrome painted pots were found in Gizilvang, Shortapa, Kultepe, Shahtahti, and II Kultepe. The neck and lower part of the body of these painted jars were covered with a light red slip and decorated with several horizontal lines in dark red and black. After white and yellow were applied to the upper body, the pots were adorned with geometric motifs as well as animal and bird depictions.

3. In the third stage, the Late Bronze Age, a decline is felt in the decoration of painted pots. Patterns were drawn both in monochrome and polychrome on the upper parts of the pot bodies.

4. The fourth stage covers the early Iron Age. The main characteristic of the pottery from this period is that only red colors were used in the decoration of the pots. The patterns in this stage are simple and primarily consist of rough and broad lines, mainly applied to the lower part of the pot and sometimes to the seat (base). During this period, the potter's wheel was used in pottery production, which resulted in relatively thin walls of the pots with uniform thickness throughout (Əliyev, 1977:46-75).

Painted pottery is characteristic of the Nakhchivan region in Azerbaijan. During the Bronze Age, several independent centers of pottery production emerged in Azerbaijan. The earliest examples of monochrome painted pottery were uncovered at a site called Gizilburun (Gizilvang) near Nakhchivan. Later, such pottery was found in many parts of Nakhchivan, in the Ganjachay basin, the Mil-Karabakh plain, and the Guruchay and Kondelenchay valleys.

Archaeological excavations have shown that painted pottery was more widely distributed within the Nakhchivan territory. While painted pottery constitutes the main part of ceramic products in Nakhchivan monuments, in other regions of Azerbaijan, they are encountered less frequently among ceramics from the same period. The production centers of such pottery were located within Nakhchivan and spread into the Guruchay and Kondelenchay valleys along the Araz Valley only through inter-tribal economic and cultural contacts. (İsmayılov, 1981:39).

Geometric motif painted pottery samples have also been found at the Üzərliktepe settlement in Karabakh. Painted pots from Üzərliktepe are much fewer compared to other ceramic samples. Their clay is clean, well-fired, and reddish in color. The pots are large in size. They have spherical-shaped bodies with wide rims, and the edges of their mouths are folded outward. Their surfaces are covered with a red slip, polished, and decorated with black-painted patterns. The painted decorations consist of combinations of lines and are applied to the upper parts of the pots' bodies and necks. (Кушнарева, 1965:43).

Black polished pottery with rich combination patterns characteristic of the Üzərliktepe culture has been found in Nakhchivan monuments. A jar of the Üzərliktepe type, discovered at the II Kultepe settlement, indicates close economic and cultural relations between the potters of these two cities/fortresses (Əliyev, Məmmədova, 2011:192).

The territory of Nakhchivan is located on ancient trade routes that connected the Near East, South Caucasus, and countries to the north. As a result, the local population engaged to some extent in cultural and economic relations with neighboring countries, expanding these connections through exchange. This region has always been a focal point of attention.

Starting from 1926, researchers such as I.I. Meshshanov, A.A. Miller, and E.Alakbarov conducted studies that provided rich scientific information about Azerbaijan's ancient history. E.Alakbarov carried out excavation work at Oglangala, Shortapa, Shahtahti, and Govurgala, where numerous painted pots were discovered. The culture represented by these painted clay artifacts, mainly belonging to the Bronze Age and observed in Nakhchivan and other Bronze Age monuments, is conventionally called the "Nakhchivan Culture."

This culture spread throughout the entire Nakhchivan region and is found both in the plains—such as Gizilvang, Shahtahti, Shortapa—and in foothill areas such as Kultepe, Nehechir, Arafsa, and others. Archaeological research conducted at Kultepe provided evidence that life here continued without interruption, and the Eneolithic culture gradually transitioned into the Bronze Age culture (Həbibullayev, 1959:5-7).

The history of painted pottery in the Nakhchivan region is determined by the materials from Kultepe I. Among the archaeological finds, examples of all types of vessels were discovered, and their stratigraphic placement helps establish a chronological sequence. At Kultepe, the cultural layer with a thickness of 22 meters spans the Eneolithic, Bronze, and Early Iron Ages and is divided into four layers (strata).

During the excavations, plain vessels as well as pots completely covered with a red slip and polished surfaces were encountered. In the layer following the Eneolithic stratum, no painted pottery was found. Though the jars, bowls, and pots made without the use of a potter's wheel retained their archaic forms, the rims and handles had changed. Sometimes, the shards showed a black slip on the exterior and a red slip on the interior.

In the second layer, alongside plain vessels, there were also Type I painted pots, similar to those from Nehecir and Shortapa. These date to the 17th–15th centuries BCE. In the third layer, multicolored patterned pots were discovered. In terms of painting technique, they resemble the vessels from Gizilburun (Gizilvang). The final layer dates to the 12th–10th centuries BCE.

Of course, painted pottery could not have been used for cooking directly over fire. These vessels were used for eating, storing food, and other domestic purposes. (Həbibullayev, 1959:98-101).

The painted pottery from the Gizilburun (Gizilvang) settlement is identical to the materials from the Gizilburun necropolis obtained by H.V. Fyodorov, I.I. Meshchaninov, A.A. Miller, Passek, and Latinin, and it closely resembles the ceramics of Kultepe I. The discovered ceramics, both plain and painted, were made by hand and on the potter's wheel.

Most of the plain vessels are undecorated. Some are ornamented with incised or carved straight lines, wavy lines, and triangles. In rare cases, vessel fragments with appliqué knobs and impressed decorations were also found.

The painted vessels form the majority and were made with high quality. They are decorated with straight, wavy, and broken lines, as well as angular and triangular motifs, rhombuses, and net-like patterns in black, red, and brown colors. Among the finds are also examples of Late Bronze and Early Iron Age pottery, decorated less precisely with broad red lines (Əliyev, 1977:20-21).

Research suggests that the Painted Pottery Culture is not only characteristic of Gizilvang (Qızılvəng), but also of all the regions surrounding the Araz River in Nakhchivan. In some areas, this culture extends into territories along the tributaries of the Araz River (Алекперов, 1966:25-26).

According to researcher Ə.K. Alakbarov, all studies and findings suggest that we are on the verge of major archaeological discoveries in the Araz basin. The research will provide new insights not only into the close connections between the South Caucasus and the countries of the Near East but also into the existence of large cultural centers in this region (Абибуллаев, 1961:62).

The material cultural artifacts obtained from the Shahtahti settlement and its necropolis provide grounds to conclude that the population living there had established an urban-type settlement. Among the finds are polychrome painted vessels belonging to early

urban culture, as well as examples of black-colored ceramics with inlay (incrustation), crafted with high artistic skill.

One of the most unique finds is a large polychrome painted ceramic vessel which, in terms of craftsmanship, composition, and manufacturing technique, stands out as a work of exceptional quality. The surface of the vessel is covered in brown and red colors and is intricately decorated with zoomorphic motifs. The finely executed depictions of birds, horses, and goats in black and red paint on the vessel indicate a high level of development in representational art in the region. Geometric ornaments surround the zoomorphic images, completing the overall composition of the vessel.

This artifact is evidence of the high level of culture achieved by our ancient ancestors (Ağayev, 2019:25).

Ə.K. Alakbarov wrote about the painted ceramics obtained from the Shahtahti necropolis, stating that, just like the Gizilvang I vessels, which feature ornamentation and coloring with fine lines, the Shahtahti jars are identical to the Gizilvang I vessels in terms of shape, type, and painting technique (Абибуллаев, 1961:36).

The majority of the painted ceramic samples obtained from the Middle Bronze Age cultural layer of Shahtahti consist of geometric ornamentation. Among the fragments of painted pottery found, there are examples of various kitchenware and household vessels. The material cultural artifacts discovered at the Shahtahti settlement indicate a high level of craftsmanship and a flourishing of artistic expression during the Middle Bronze Age (Ağayev, 2019:79-80).

Painted ceramic samples have also been discovered in Nəhəcir. One of the retrieved pot-type vessels has a rim that is folded outward and a body covered in red paint with a well-polished surface. It is decorated with patterns composed of triangles and rows of rhombuses filled with wavy lines. The ornaments are painted in black. The rhombuses are completed at the bottom with small circular dots.

Another pot-type vessel is crafted with exceptional taste. It was made from finely prepared clay mixed with fine sand and fired to high quality. The rim is indented inward, the body has a bag-like shape, and the base is disk-shaped. This type of painted pot is being encountered for the first time.

The vessel's body is decorated with rows of rhombuses filled with broken and wavy lines. What is particularly interesting is that the ornamentation composed of broken lines has been arranged into the shape of an eight-pointed star (Seyidov, Baxşəliyev, 2002:s.37).

A jar found in the ancient cemetery of the village of Nehecir draws attention with a scene depicted on its surface. In a stylized and schematic manner, figures of a human and a goat are depicted within triangular compositions. The human figure is shown with raised hands, holding ropes tied to the goat's horns. Researcher O.H. Habibullayev has rightly associated these depictions with ancient pastoralism.

Other jars found in Nehecir are decorated with more complex geometric motifs, consisting of wavy and straight lines, presenting intricate patterns (Həbibullayev, 1959:132).

It is likely that the schematic depiction of a man with raised hands and a goat can also be interpreted from a religious-ideological perspective as a symbol of belief in the Sky God.

Researcher of the Painted Pottery Culture, V.H. Aliyev, proposed—based on pottery artifacts from the II Kultepe site located between the Cahri River and the Nakhchivanchay River near the villages of Uzunoba and Didivar - that this culture, which further developed from the Middle Bronze Age to the Early Iron Age, went through four stages of evolution. For the pottery of this stage, the highest quality, fire-resistant clay was selected. Fine sand was added to the clay and it was well-kneaded. The vessels were made with symmetrical, thin walls and, being well-fired, had a red color.

Monochrome geometric motif vessels included designs such as angles, triangles, squares, rhombi, trapezoids, circles, and others. On the polychrome painted vessels, both geometric and figurative motifs (such as birds, animals, humans, etc.) were applied. These

motifs were made from various minerals, which - according to findings in the second workshop uncovered at II Kultepe - were ground into powder using grinding stones.

In general, the painted ceramics characteristic of ancient Nakhchivan culture represent one of the most important features of early urban civilization. Nakhchivan stands out among the ancient cultural centers of the Caucasus in this regard, and it is no coincidence that its painted vessels are comparable in quality to those found in the major centers of ancient urban culture in the Near East-such as Mesopotamia, Urmia, Elam, and others (Əliyev, 1979:56).

CONCLUSION

As a result, the enamel workshop II, adjacent to the northwestern fortress wall of the city-fortress, where the processing of various colored paints took place, provides grounds to suggest that the potters supplied all the potters working in the II Kultepe city-fortress with paint (since the enamel process was not observed in the workshop opened in the southeast direction). The process of processing different colors is unprecedented not only in Azerbaijan but also in any Bronze Age monument in the Caucasus. The presence of the enamel process at II Kultepe indicates the independent development of the pottery craft, the involvement of broad and high-volume production in the exchange process.

The investigation of the enamel workshop adjacent to the fortress wall in the northwest direction, the discovery of numerous polychrome painted vessel shards and intact vessels, as well as the uncovering of 4–5 potter's kilns in the large workshop, provide grounds to assert that the Kultepe potters possessed rich experience, high aesthetic sense, and skill. They maintained economic and cultural relations not only with nearby regions (a large, richly decorated black-glazed vessel of the Uzerliktepe type was found intact in the workshop) but also with the south - with pottery centers in Urmia, Elam, and the Near East.

The primitive drawings depicted on the painted vessels are genuine works of art and relate to the daily life, economic activities, surrounding fauna and flora, and simultaneously to the religious ideology of ancient people (Məmmədova, 2001:116).

The study of painted pottery has shown that the history and culture of the present-day Azerbaijani people are rooted in ancient times. This is because painted pottery serves as a carrier of spiritual culture. This is reflected in the primitive pictorial fine art examples depicted on the pottery.

REFERENCES

Ağayev Q.H. Şahtaxtı. Bakı. Elm və Təhsil, 2019, 176 s.
Aşurov S.H. Naxçıvanın ilk tunc dövrü keramikası. Bakı, 2002, Nafta-Press, 157 s.
Əliyev V.H. Qədim Naxçıvan. Bakı, 1979, 75 s.
Əliyev V.H. Azərbaycanda tunc dövrünün boyalı qablar mədəniyyəti. Bakı, 1977, Elm, 164 s.
Əliyev V.H., Məmmədova A.Ə.. II Kültəpədə yeni tədqiqatlar (2010-cu il) Azərbaycanda arxeoloji tədqiqatlar. 2011, Bakı, 2011, 401 s.
Həbibullayev O.H. Kültəpədə arxeoloji qazıntılar. Bakı, 1959, 133 s.
İsmayılov Q.S. Quruçay və Köndələnçay vadisində qədim mədəniyyət izləri. Bakı, 1981, Elm, 63 s.
Məmmədova A.Ə. Azərbaycanın və onun problemləri. Bakı, 2001, Adioğlu, 212 s.
Seyidov A.Q., Baxşəliyev V.B. Nəhəcirdə arxeoloji araşdırmalar. Bakı, 2002, 200 s.
Абибуллаев О.А. Материалы Шахтахтинского погребения. Известия АН Азербайджанской ССР, серия общественных наук, 1961, №5, с.27-37.
Алекперов А.К. Исследования по археологии и этнографии Азербайджана. Баку, 1966, 249 с.
Кушнарева К.Х. Новые данные о поселении Узерлик-тепе, около Агдама. МИА, 125, М-Л., 1965.

TOURISM CLUSTERS OF MINSK (BELARUS)

Viktoryia MALİARONAK*

The author has developed the identifying clustermethodology in tourism. Practical recommendations for using the cluster approach in the tourism industry of Minsk (Belarus) have been developed.

The methodology consists of two stages. At the first stage, cluster analysis is carried out using SPSS. At the second stage, the cores of tourism clusters are identified. Their cores include 1-2 leading organizations, according to which it is possible to identify the promising specialization of the cluster.

Within the framework of the planned 11 tourist zones of Minsk (according to the special planning project, the following zones are identified: "Historical Center"; "Minsk Center"; "Pobediteley Avenue"; "Tsnyanskaya"; "Independence Avenue"; "Partizansky Avenue"; "Loshitsky Manor and Park Complex"; "Loshitskaya"; "Kurasovshchina"; "Dzerzhinsky Avenue"; "Kalvariya"), the structure of existing clusters was considered. To conduct the analysis, data on the geographic location (geographic coordinates) of 262 entities of the tourism industry of Minsk were collected in accordance with the boundaries of 11 tourist zones. Using the SPSS software package, the Ward method was used to build a hierarchical structure of territorial clusters of each tourist zone. Within the framework of 11 tourist zones of Minsk, 40 territorial tourist clusters were identified, of which 26 are functioning.

This methodology will allow us to determine the directions for improving the efficiency of all tourism organizations in Minsk, taking into account their individual characteristics.

* Belarus State Economic University

17. OTURUM (17. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Eranda Halluni BILALI-Assoc. Prof. Dr. Florenca STAFA

TOPLUMSAL FAYDA VE SÜRDÜRÜLEBİLİR ODAKLI EL SANATLARI GİRİŞİMCİLİĞİ

CRAFT ENTREPRENEURSHIP FOCUSED ON SOCIALIMPACT AND SUSTAINABLE PRODUCTION

Elif Burcu ÇARK*
Ayşegül KARAKELLE**

ABSTRACT

This study presents a model for empowering women artisans through sustainable production and entrepreneurial practices while preserving cultural heritage. Conducted at the Hatay Culture and Arts Bazaar, the research examines challenges faced by women artisans in marketing, sales, and sustainable production, particularly following the 2023 Kahramanmaraş-centered earthquake. Qualitative interviews highlight persistent barriers, including limited tourist access, logistical constraints, insufficient digital marketing skills, and inadequate branding support.The proposed model comprises four key components: collaborative production workshops between students and women artisans, targeted training for students in digital marketing, sales strategies, and sustainable production, short micro-training sessions for artisans on branding and online visibility, and a university-community bridge facilitating experiential learning. Integrating academic knowledge with field practice, the model enhances women's economic independence and develops students' competencies in social entrepreneurship and problem-based learning.This approach not only strengthens the local economy and safeguards cultural heritage but also contributes to post-disaster social recovery, illustrating the potential of art education to generate tangible societal impact. The model offers a replicable framework for integrating sustainable cultural entrepreneurship within higher education initiatives.

Key Words: Women Artisans, Craft Entrepreneurship, Sustainable Production.

GİRİŞ

Geleneksel el sanatları, bir toplumun kültürel değerlerini gelecek kuşaklara aktarmak ve kültürel hafızayı canlı tutmak açısından büyük önem taşırken, aynı zamanda bu değerlerin bir şehre ait özgün simgeler olarak tanıtılması ve kadınların ekonomik kazanç elde etmesi için de önemli bir araçtır.

Kadınlar, geleneksel el sanatlarını sürdürerek hem kültürel değerlerin aktarılmasına katkıda bulunmakta hem de ürünlerini yerel ve küresel pazarlarda değerlendirme imkânı bulmaktadır (Işıklı, 2024). Afet sonrası gibi kritik süreçlerde ise kadınların geleneksel el sanatları yoluyla hem toplumsal yaşama katılım sağladıkları hem de ekonomik bağımsızlıklarını desteklediklerini gözlemlenmiştir. Özellikle 2023 Kahramanmaraş merkezli deprem örneğinde, kadınlar geleneksel üretim faaliyetlerini hem psikolojik iyileşme hem de bölgesel dayanışmayı güçlendirme aracı olarak kullanmışlardır (Toğrul, 2024). Geleneksel sanatlar kadınların güçlenmesi ve afet sonrası bölgesel kalkınma açısından önemli bir rol oynamaktadır.

Hatay'da geleneksel el sanatları, bölgenin kültürel mirasının önemli bir parçası olmasına rağmen, kadın üreticiler ekonomik bağımsızlık elde etme konusunda çeşitli engellerle karşılaşmaktadır. Bilhassa 2023 yılında yaşanan büyük deprem felaketinin ardından bu zorluklar daha da artmış, turizmde yaşanan gerileme ve lojistik sorunlar nedeniyle kadın üreticilerin ürünlerinin pazarlanması ve sürdürülebilir üretim yapması ciddi şekilde etkilenmiştir. Mevcut kurslar ve halk eğitim merkezleri teknik beceriler kazandırmakla sınırlı kalmakta, markalaşma, dijital görünürlük, satış ve sürdürülebilirlik gibi kritik alanlarda kadınlar yeterince desteklenmemektedir. Bu durum, kadınların emeğinin

* Yüksek Lisans Öğrencisi., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Hatay
** Prof. Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Hatay

ekonomik bir değere dönüşmesini engelleyerek, afet sonrası toparlanma sürecinde önemli bir engel oluşturmaktadır.

Çalışma kapsamında, Hatay Kültür ve Sanat Çarşısı'nda üretim ve satış yapan kadın girişimcilerle yarı yapılandırılmış nitel görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler, katılımcıların üretim süreçleri, meslek geçmişleri ile 2023 Kahramanmaraş merkezli deprem öncesi ve sonrası iş ve ekonomik olanaklarındaki değişimleri derinlemesine incelemeye yönelik olarak tasarlanmıştır. Elde edilen veriler, kadınların karşılaştığı zorlukları, afet sonrası ekonomik ve toplumsal etkileri ve sürdürülebilir üretim alanındaki ihtiyaçlarını sistematik bir biçimde ortaya koymuştur. Bu yöntem, hem saha deneyiminin doğrudan belgelenmesini sağlamış hem de model önerisinin oluşturulmasında temel veri kaynağı olarak kullanılmıştır. Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi lisansüstü programında öğrenim gören öğrencilerin dijital pazarlama, sürdürülebilir üretim ve satış stratejileri alanlarında alacakları eğitimlerle; hediyelik ve turistik eşya tasarımında vizyoner, günümüz eğilimlerine uygun bir bilgi paylaşımı sağlanabileceği, ancak bu noktada eksiklikler bulunduğu tespit edilmiştir. Bu doğrultuda, üniversite öğrencileri ile kadın üreticiler arasında etkileşimli ve sürdürülebilir bir model geliştirilmesi önerilmiştir.

Fotoğraf 1: Kilim Dokuma

Fotoğraf 2: İpekli Dokuma

Fotoğraf 3: Dekoratif Su Kabağı

Fotoğraf 4: Filografi

Fotoğraf 5: İpek Üzerine Ebru

Fotoğraf 6: Ahşap Boyama

Fotoğraf:7 Mozaik

Fotoğraf:8 Ahşap Yakma

Kadın Üreticilerin Görüşleri ve Karşılaştıkları Sorunlar

Yapılan görüşmelerde kadın üreticiler şunları ifade etmişlerdir:

"Turist sayısının azalması nedeniyle satışlarımızda ciddi düşüş yaşandı." "Yerel halkın ulaşım sorunları ve yaşam alanlarının uzaklığı sebebiyle kültür sanat çarşısına sık gelememesi bizi olumsuz etkiliyor."

"Online satış konusunda bilgimiz ve altyapımız yetersiz, bu da görünürlüğümüzü azaltıyor."

"Bölgemizi ve kültürümüzü temsil eden figürlerle çalışan bizler için marka oluşturmak

ve dijital pazarlama çok önemli ama destek alamıyoruz."

"Deprem öncesinde de zorluklarımız vardı, ancak afetle birlikte bu sorunlar çok daha belirginleşti. Artık sadece teknik beceri değil, sürdürülebilir bir iş modeli öğrenmek istiyoruz"

Bu ifadeler, afet öncesinde var olan üretim ve pazarlama zorluklarının depremle birlikte derinleştiğini göstermekte; kadınların hem teknik hem de iş yönetimi alanlarında kapsamlı desteğe ihtiyacı olduğunu ortaya koymaktadır.

Modelin Temel Bileşenleri ve Uygulaması

Önerilen model dört ana bileşen üzerinden şekillenmektedir. Bunlar;

Kadınlarla Ortak Üretim Atölyeleri: Kadınlar ile öğrencilerin birlikte çalıştığı, üretim tekniklerinin ve yenilikçi tasarımların paylaşıldığı uygulamalı atölyeler.

Öğrencilere Yönelik Eğitim İçerikleri: Dijital görünürlük, sosyal medya yönetimi, satış stratejileri ve sürdürülebilir üretim alanlarında teorik ve pratik eğitimler.

Kadın Üreticilere Mikro Eğitim Oturumları: Markalaşma, dijital pazarlama ve satış süreçlerine yönelik kısa, odaklanmış eğitimler.

Üniversite-Toplum Arasında Köprü: Dönüşümlü öğrenmeye dayalı bir yapı ile akademik bilgi ve saha deneyiminin birleştirilmesi.

Bu kapsamda, öğrenciler aldıkları teorik bilgiyi kadın üreticilerle birebir uygulamalı olarak paylaşmakta; ürün tasarımından ambalaj ve logo geliştirmeye, dijital pazarlama ve satış stratejilerinin oluşturulmasına kadar geniş bir yelpazede deneyim kazanmaktadırlar. Böylece hem kadınların ekonomik bağımsızlığı güçlenmekte hem de öğrenciler sosyal girişimcilik ve toplumsal fayda odaklı becerilerini geliştirmektedirler.

Öğrencilere Uygulanacak Eğitim

Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi lisansüstü programında öğrenim gören öğrenciler, güçlü bir geleneksel el sanatları teknik bilgisine sahiptir. Bu birikim, üretim sonrası süreçlerde markalaşma, dijital pazarlama ve sürdürülebilir üretim alanlarında geliştirilecek yetkinliklerle daha da değerli hale gelebilecektir.

Öğrencilerin pazarlama ve markalaşma konularında aldığı genel teorik eğitim, geleneksel el sanatları bağlamında doğrudan uygulamaya dönük biçimde yeniden şekillendiğinde, öğrenme derinliği ve etki ciddi ölçüde artmaktadır. Gerçek bir proje üzerinden öğrenmeyi destekleyen uygulamalı yaklaşımlar (CBP) hem öğrencilere öğrenme sahipliği kazandırmakta hem de işe dönük becerileri ve motivasyonu artırmaktadır (Lopez & Lee, 2005).

Ayrıca problem tabanlı öğrenme (PBL), pazarlama eğitiminde teorik bilgiyi gerçek dünyada uygulanabilir hale getirerek öğrenci katılımını ve güvenini güçlendirmektedir (Geitz, McCarty, & McDonald, 2023). Bu yöntemler, öğrencilerin hem teknik bilgiyi hem de saha uygulamasını birleştirmelerine imkân tanımakta, böylece geleneksel el sanatları üreticilerine rehberlik edecekleri süreçlerde daha donanımlı olmalarını sağlamaktadır.

Bu nedenle model, öğrencilerin sosyal girişimcilik, dijital pazarlama ve sürdürülebilir iş modelleri konularında eğitim almalarını, aldıkları bilgiyi saha deneyimi ile pekiştirmelerini amaçlamaktadır.

Üniversitenin Rolü ve Toplumsal Katkı

Sürdürülebilir kalkınma perspektifinden bakıldığında, yerel kültürel tanıtımı modern tasarım düşüncesiyle birleştiren bir yaklaşım, yerel ekonomiye maddi katkılar sağlamaktadır. Üniversiteler, bu sürece dahil olarak yerel kültürel değerleri hem koruma hem de canlandırma rolü üstlenmektedir. Özellikle geleneksel el sanatlarının modern tasarım ve girişimcilik anlayışıyla desteklenmesi, yerel halkın üretim ve pazarlama süreçlerine katılımını artırmakta ve ekonomik kazanımlara dönüşmektedir (UNESCO, 2018).

Üniversite, rehberlik ve koordinasyon rolüyle sürecin bütünselliğini sağlamaktadır. Bu rol, hem kadınların ekonomik bağımsızlıklarını artırmayı hem de güzel sanatlar eğitiminin toplumsal fayda üretme kapasitesini güçlendirmeyi hedeflemektedir. Proje, kadın

üreticilerin ekonomik kalkınmasına katkı sunarken, öğrencilerin disiplinlerarası deneyim kazanmalarına imkân tanır ve afet sonrası toplumsal iyileşme sürecine sosyal bir değer katmayı planlamaktadır.

SONUÇ

Bu çalışma kapsamında önerilen model, yalnızca Hatay'da afet bölgesindeki kadınların ekonomik güçlenmesine katkı sunmakla kalmayarak, aynı zamanda sanat eğitiminin yaşamla buluşmasını ve sürdürülebilir kalkınma hedefleriyle bütünleşmesini sağlayarak daha geniş bir etki alanı yaratma potansiyeline sahiptir. Akademik bilgi ile yerel ihtiyaçların kesiştiği noktada sanat eğitimi, soyut bir bilgi aktarımından çıkarak toplumsal fayda üreten somut bir yapıya dönüşebilecektir. Bu dönüşüm, hem öğrencilerin disiplinlerarası beceriler kazanmasına hem de kadınların üretim faaliyetlerinin ekonomik değere dönüşmesine olanak tanıyacaktır. Planlanan bu model ile kadın üretkenliğinin sürdürülebilir ekonomik faydaya dönüşmesi, toplumsal yeniden yapılanma sürecine ivme kazandırması ve özellikle afet sonrası kırılgan toplumsal yapının onarılmasına katkı sağlaması hedeflenmektedir. Kadınların el sanatları üzerinden güçlenmeleri, yalnızca ekonomik bağımsızlık kazanmalarını değil, aynı zamanda toplumsal görünürlüklerinin artmasını ve kültürel değerlerin yaşatılmasını da beraberinde getirecektir. Ayrıca, afet sonrası toplumsal iyileşmenin bir parçası olabilecek bu model, üniversite eğitiminin yerel sorunlara duyarlı ve çözüm odaklı bir yapıya dönüşmesini mümkün kılabilecektir. Üniversiteler, yalnızca bilgi aktaran kurumlar olmanın ötesine geçerek, topluma gerçek ve kalıcı dokunuşlar yapabilen dinamik aktörler hâline gelebilecektir. Bu yönüyle model, sanat eğitiminin uygulamalı boyutunu güçlendirmeyi ve yerelleşen üniversite anlayışının toplumsal faydaya dönük uzun vadeli katkılar üretebilmesini amaçlamaktadır.

KAYNAKLAR

Geitz, L., McCarty, M., & McDonald, M. (2023). Implementing problem-based learning in marketing education: A review of best practices. Education Sciences, 14(11), 1139,1-15

Işıklı, E. İ. (2024). Geleneksel el sanatları ve kadınların güçlendirilmesi: Kültürel mirasın korunması ve kadın kooperatiflerinin rolü. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 17(48), 2281–2299.

Lopez, M. J., & Lee, R. G. (2005). Creating experiential learning in the graduate classroom through client-based projects. Journal of Marketing Education, 27(3), 197–207.

Toğrul, E. (2024). Afet sonrası yeniden yapılanmada kadın deneyimleri: 2023 Kahramanmaraş merkezli deprem örnekleri. İdeal Kent Dergisi,16(46),2232-2268.

UNESCO. (2018). Sustainable development and world heritage for local communities. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000263921 (Erişim Tarihi:28.08.2025)

TÜRKLƏRDƏ PƏRDƏ ASMAQ MƏDƏNİYYƏTİ: SİMVOLİZMİ və DEKOR PRİNSİPLƏRİ

THE CULTURE OF HANGING CURTAINS AMONG TURKS: SYMBOLISM and DECORATIVE PRINCIPLES

Ramil QULİYEV*

ABSTRACT

In the domestic culture of Turkic peoples, the tradition of hanging curtains transcends the simple division of interior space, functioning as a symbolic, ritualistic, and protective element. The relevance of this study lies in its focus on the cultural codes expressed through this practice, linking family structure, gender relations, and visual semiotics. The aim is to explore the origins of curtain-hanging customs, the meanings of patterns and tamgas, and the spiritual role of flatwoven textiles used as curtains, with a special focus on Azerbaijani traditions.

Methodologically, the study employs historical-ethnographic, cultural, and semiotic analysis. The research shows that the motifs on curtains served as communicative symbols indicating the presence or absence of children, widowhood, wishes for fertility, as well as apotropaic signs meant to protect the household. Special attention is given to flatwoven textiles such as *shadda* and *zili*. The dual structure of the shadda, composed of two parts sewn together, is interpreted as a representation of the union of bride and groom in wedding ceremonies. The zili, derived from the Arabic word for “shadow,” functions both as a regulator of light and as a symbolic barrier against negative energy.

Ultimately, the curtain emerges not only as a functional object but also as a cultural marker expressing family values, protective beliefs, and the aesthetic worldview of the Turkic peoples.

Keywords: Turkic culture, curtain, symbolism, shadda, zili

GİRİŞ

Türk xalqlarının mədəni irsində toxuculuq sənəti, xüsusilə də xalçaçılıq, sadəcə bədii ifadə vasitəsi deyil, həm də dərin etnoqrafik və simvolik mənalar daşıyan bir sahədir. Azərbaycanın dekorativ-tətbiqi sənətinin yüksək inkişaf etmiş bir qolu olan xalçaçılığın tarixi eramızdan əvvəlki eneolit dövrünə qədər uzanır, bu da sənətin nə qədər köklü olduğunu göstərir (azerkhalcha.az). Zamanla xalça məmulatları döşəmədən tutmuş, divar bəzəyinə, alaçıq və çadırlarda istifadə edilən pərdələrə qədər geniş funksional çeşiddə tətbiq olunmuşdur (artsandculture.google.com). Bu funksionallıq, hər bir əşyanın sadəcə fiziki ehtiyacı qarşılamaq deyil, həm də cəmiyyətin dünyagörüşünü və inanclarını əks etdirməsi ilə bağlıdır.

Bu elmi araşdırmanın əsas hədəfi, pərdə asmaq adətinin sırf funksional və dekorativ mahiyyətindən kənara çıxaraq, onun Türk dünyagörüşündə "daxili" (ev, ailə) və "xarici" (cəmiyyət, təbiət) məkan arasındakı sədd rolunu, həmçinin ailənin sosial, ritual və mühafizəedici simvolizmini necə təcəssüm etdirdiyini təhlil etməkdir. Bu məqsədlə, tarixi mənbələr, etnoqrafik qeydlər və xalçaçılıq sənətinə dair araşdırmalar əsasında, Azərbaycan türklərinin maddi və mənəvi mədəniyyətində pərdənin yerini araşdırılacaqdır. Xüsusilə, "şəddə" və "zili" kimi xovsuz xalça növləri əsas nümunələr olaraq təhlilə cəlb ediləcək və onların bu mədəniyyətdəki unikal rolu aydınlaşdırılacaq.

* Azərbaycan, Bakı, AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu, Sənətşünaslıq Üzrə Fəlsəfə Doktoru

XIX əsrə aid Azərbaycan xalçalarından “şəddə”. Əl-ələ birləşən insan fiqurları, bərəkət rombları, cütlüyün birliyi və ailə simvolikası əks olunub

Köçəri yaddaşın məkan qavrayışı: yurd, ev və pərdə simvolizmi

Türk xalqlarının qədim köçəri həyat tərzi, onların məkan qavrayışına və maddi mədəniyyətə daxil olan əşyalara verdiyi simvolik mənalara birbaşa təsir etmişdir. Köçərilərin dünyagörüşündə məkanın dərin fəlsəfi əhəmiyyəti vardı. Mənzil olaraq istifadə edilən yurd (üy, öy, əb), sadəcə bir sığınacaq deyil, həm də özünəməxsus bir "kiçik kainat" idi (Sodnompilova; Nanzatov). Bu "kainat"da daxili və xarici dünya arasındakı sərhədlər fiziki olduğu qədər də mənəvi idi.

Pərdənin rolu, məhz bu köçəri kosmoloji modelinin bir yansımasıdır. Yurdun daxili hissəsi, ailənin təhlükəsiz və müqəddəs məkanı (içəri) hesab olunurdu. Bu məkan, ailənin təhlükəsizliyini təmin edən, xoşagəlməz təsirlərdən, təbiətin və bəd ruhların hökm sürdüyü çöl dünyasından ayıran bir səddlə qorunurdu. Bu baxımdan, pərdə həm fiziki maneə, həm də pis enerjiləri kəsən metafizik bir sədd funksiyasını daşıyırdı. Yurdun ortasında yerləşən və tüstü bacası rolunu oynayan tac və ya “toono” adlı hissə, daxili dünyanı göyə, yəni qədim Türk inancındakı Tanrı dünyası ilə birləşdirən bir əlaqə vasitəsi idi (**originalyurts.com**). Bu, yurdun bütövlükdə kosmoloji bir model olduğunu, yer, daxili məkan və göy arasında mürəkkəb bir münasibət qurulduğunu göstərir.

Pərdənin sosial funksiyaları

Pərdə, köçəri cəmiyyətdə həm də sosial bölgüləri tənzimləyən bir vasitə idi. Tarixi mənbələrdə qeyd olunur ki, qədim türklərdə poliqamiya geniş yayılanda hər arvad üçün ayrı bir yurd təsis edilirdi. Bu praktika, pərdənin daha kiçik miqyasda, evin daxilində məkan bölgüsü funksiyasını əvvəlcədən nümayiş etdirən bir nümunədir. Digər bir maraqlı fakt ondan ibarətdir ki, qədim türklərdə ailə başçısı “öy başı” və ya “uy-qaγan” ("ev xanı") adlandırılırdı (Tishin, Vladimir). Bu, hər bir ailənin öz daxili idarəçiliyinə və suverenliyinə malik olduğunu göstərir. Pərdənin arxasında yerləşən sahə, bu "ev xanının" fərdi məkanı kimi qəbul olunurdu.

Toy mərasimlərində qadın və kişilərin pərdə ilə ayrılması adəti, pərdənin sadəcə fiziki bir sədd olmadığını, eyni zamanda sosial normaları, cinslər arasındakı münasibətləri və ritual keçidləri təşkil edən bir vasitə olduğunu göstərir. Bu ənənə, "içəri" və "çöl" anlayışının daha kiçik miqyasda, sosial tədbirlərdə tətbiqinin bariz nümunəsidir. Bu ritual bölgü, həm bəylə gəlinin şəxsi məkanını qoruyur, həm də gəlinin yeni ailəyə daxil olmasını simvolizə edən müqəddəs bir keçid mərasiminin bir hissəsi olaraq çıxış edir.

Pərdənin simvolik dili: naxışlar, rəmzlər və ailə mədəniyyəti

Qoruyucu damğa və rəmzlər: Pərdə kimi istifadə edilən xalçaların üzərindəki naxışlar sadəcə estetik tələbləri qarşılamaq üçün deyil, həm də qədim Türk inanc sisteminin yazısı və ya damğası idi. Bu naxışların əksəriyyəti, qədim türk inancı olan Tenqriçilikdən qaynaqlanırdı və ev ilə ailəni bəd nəzərdən, pis ruhlardan qorumaq məqsədi daşıyırdı.

Nəzər amuleti Türk xalqlarında bəd nəzərdən qorunmaq üçün geniş yayılmış bir vasitədir. Bu inanc göz motivi, buynuz, S şəkilli elementlər, hətta xaçvarı fiqurlar şəklində xalça naxışlarında öz əksini tapırdı (artsandculture.google.com) Həmçinin, qırmızı rəngin

özü də qədim zamanlardan bəri müqəddəs hesab olunur və “Al” adlı qoruyucu ruhla əlaqələndirilərək, təhlükəsizlik funksiyasını daşıyırdı (Tarиeва, 2015).

Qeyri-adi bir etnoqrafik nümunə olan "pərdəyə sancaq taxmaq" adəti, bu qoruyucu inanc sistemi ilə mükəmməl şəkildə uzlaşır. Bu adətin elmi əsası olmasa da, onun mədəni və mifoloji əhəmiyyəti böyükdür. Sancaq metalın kəsici və dəlici gücü ilə bəd nəzəri, yəni "maqnit dalğası" kimi təsvir edilən pis enerjini "kəsmək" funksiyasını daşıyır. Bu, qədim dövrlərdəki qoruyucu totem və talisman inancının müasir dövrə transformasiyası kimi şərh edilə bilər.

Türk xalçalarındakı naxışlar ailənin statusu, övladlarının sayı, hətta gələcəyə dair arzuları haqqında məlumat verən gizli bir "dil"dir. Xalçanın kompozisiyasında qeyri-simmetrik boşluqlar və ya doldurulmamış sahələr, bəzən uşağın olmaması kimi mənfi mənaları ifadə edir. Lakin bu cür simvolik oxunuşlara ehtiyatla yanaşmaq vacibdir, çünki bu mənalar çox zaman regional və ya ailəvi fərqlər daşıya bilir. Digər tərəfdən, “tovuzquşu” motivinin ailə rifahı və xoşbəxtliyini simvolizə etməsi, “həyat ağacı”nın sonsuzluq, bərəkət və rifah kimi universal dəyərləri təcəssüm etdirməsi geniş yayılmış bir inancdır (Tarиeва, 2015).

Zili. Bakı. XIX əsrin sonu. 142×200 sm.

Digər tərəfdən, qoruyucu işarələr ailənin bütövlüyünü pozan və ya ziyan vuran qüvvələrə qarşı məharətlə toxunurdu. Məsələn, xalça naxışlarında fərqli formalı “nəzər gözü”, xətt motivli xaç və “qıfıl” işarələri pis niyyətli baxışların gücünü parçalayıb səngitmək üçün istifadə olunurdu. Eləcə də geometrik naxışlar, stilistik heyvan-fiqurlar və hətta ilan, əqrəb motivləri zərərverici qüvvələrdən qorunmaq rəmzi sayılırdı. Məsələn, əqrəb motivi körpə uşaqları qorumaq üçün bir işarə və uğurun nişanı idi, “qurd ağzı” isə sürüləri yırtıcıdan qorumalıydı (Wikipedia: Kilim motifs). Bütün bu elementlər bir araya gələrək ailəyə bərəkət gətirir, eyni zamanda “bəd nəzər” və mənfi enerjini evdən uzaqlaşdırırdı.

Bu naxışların dərin qatlarında gizlənən məlumatlar, mədəniyyətin fərdin şəxsi həyatını necə kollektiv bir sənət vasitəsilə ifadə etdiyini göstərir. Xalça, ailənin "vizual bioqrafiyası"na çevrilir. Bu "bioqrafiya", ailənin məişətini qoruyan və eyni zamanda xarici dünyaya mesaj verən bir pərdə üzərində təsvir olunurdu.

Pərdə üzərindəki naxışlar sadəcə qoruyucu funksiya daşımır, eyni zamanda evə bərəkət, sülh və xoşbəxtlik gətirmək məqsədini də güdürdü. Dəvə motivi sədaqət, dözüm, uzun yol və bərəkəti, dəvə karvanı isə əbədi həyatı, ömür karvanını təmsil edirdi, dən və ya taxıl motivləri isə maddi rifahın və bol məhsulun simvolu idi (nakkasrug.com). Həyat ağacı motivinin məhsuldarlıq, çoxalma və xoşbəxtlik kimi dəyərləri özündə cəmləşdirməsi bu fikri təsdiqləyir (Tarиeва, 2015). Ailənin yeni övlad arzuladığını bildirən həndəsi gül, “həyat gülü” və ya “Həyat ağacı” motivləri çox toxunurdu: misal üçün nar ağacı meyvələrinin saysız-hesabsız toxumları bolluq və çox uşaq arzularının simvolu sayılırdı. Toy mərasimi simvolikasında iki sevgilinin birliyini göstərən “bukağı naxışı” (bukağı – qaçmaması üçün heyvanın ayaqlarına vurulan kəndir və yaxud zəncir) rəmzi işlənib (toy mərasimləri

naxışlarında ailə bağının simvolu). “Əlibelində” naxışı ana münasibətini, onun mərkəzi vəzifəsini ifadə edirdi və çox vaxt kişi rəmzi olan “qoçbuynuzu” ilə birlikdə bərəkət motivi kimi çəkilirdi (Wikipedia: Kilim motifs). Bu iki rəmzin birlikdə işlənməsi (bərəkət naxışı) kişilik-qadınlıq prinsiplərinin birləşməsini, cütlüyün qırılmaz əlaqəsini bildirirdi.

Xovsuz xalçalar pərdə rolunda: "şəddə" və "zili"

Türk xalçaçılığının ən qədim və orijinal nümunələrindən biri olan xovsuz xalçalar, zəngin texnika və simvolik məna yükü ilə seçilir (azerkhalcha.az) .Bunlar arasında pərdə kimi istifadə olunan "şəddə" və "zili" xüsusi yer tutur.

Şəddə: Şəddə xalçaları xovsuz xalça növü olaraq Qarabağ xalçaçılıq məktəbinə daxildir və əsasən Naxçıvan, Ağcabədi, Ağdam, Qubadlı və Cəbrayıl rayonlarında toxunurdu (Wikipedia: Шеддe). Bu xalçalar sadəcə bir məişət əşyası deyil, həm də doğum, ölüm və toy kimi mühüm ritual mərasimlərində istifadə olunan müqəddəs əşyalar idi (Taəueəa, 2015). Onlar pis ruhlardan qorunmaq və həyatın əbədi davamlılığını təmin etmək üçün istifadə edilirdi.

Şəddə adının mənşəyi ilə bağlı etimoloji mübahisə mövcuddur. Ərəb qrammatikasındakı "qoşa hərfi" göstərən şəddə işarəsi ilə əlaqəli olduğu və bu əlaqənin toyda iki sevgilinin bir ailə olaraq qoşalaşmasını simvolizə etdiyi iddia edilir. Məsələn, toy mərasimlərində pərdə kimi istifadə olunan iki hissəli şəddələrin bir-birinə tikilməsi məhz bu simvolik qoşalaşmanı ifadə edir. Anadolu və Qafqaz xalçalarında da sevgi və bərəkət rəmzi olaraq əlibelində və bukağı motivlərinin üst-üstə keçirilməsi bənzər ideyanı ifadə edir. Kəhrəba və sarı rənglərin üstünlük təşkil etdiyi şəddələr yeni ailə həyatının xoşbəxtliyini simvolizə edirdi.

Lakin rus mənbələri adın şatranj (şahmat) və ya şadvar sözündən törədiyini irəli sürür (Wikipedia: Шедде). Bu iki ziddiyyətli fərziyyənin mövcudluğu, etimologiyanın bəzən texniki-linqvistik deyil, daha çox xalq etnoqrafiyası və folklorik yaddaşla formalaşdığını göstərir. İlk versiya şəddənin toy adətindəki funksional və simvolik rolunu mükəmməl şəkildə izah edir. Bu, mədəniyyətin dilin mənalarına necə təsir etdiyinin bariz nümunəsidir.

“Şəddə-kilim” qədim zamanlara gedib çıxan ənənələrin davamı olaraq toy mərasimlərində istifadə olunan qırmızı naxışlı xalça-pərdə idi. Bu xalça-pərdə yeni evlənənlər üçün hazırlanmış otaq sahəsini ayırmaq məqsədilə də asılırdı. Xalça gəlinin evində toxunur və onun cehizinin bir hissəsini təşkil edirdi. Azərbaycan xalq eposu “Kitabi Dədə Qorqud”da bu xalça toy mərasimlərində işlədilən məmulat kimi təsvir olunur.

Dama-dama Şəddə. Qarabağ. XIX əsrin sonu. 164×246 sm.

Azərbaycanda gəlin və bəy oturacağı üçün ayrılan yerə xüsusi qırmızı-mavi fonda toxunan şəddə pərdələr asılır, bu pərdələr toy mərasimində qadın və kişilərin arasını ayırırdı (Taghiyeva, 2005). Ümumiyyətlə, kənd və şəhər məişətində kilim, cecim və digər xovsuz xalçalar həm döşəmə, həm divar, həm də pərdə funksiyasını yerinə yetirirdi. İlk növbədə kilimlər hər iki üzü rəngli toxunuşla hazırlanan məişət xalıları olub: onlar yerə sərilir, divara

asılır, üst-alt pərdələr kimi, hətta qapı örtüyü və süfrə kimi istifadə edilirdi.

Zili: Zili xalçaları da şəddə kimi xovsuz xalça növüdür (artsandculture.google.com). Qədim zamanlarda bu xalçalar köçəri əhali tərəfindən geniş istifadə olunurdu, bu da onların pərdə funksiyası üçün münasib olduğunu göstərir (Wikipedia: Zili). Bəzi mənbələrdə "zili"nin pərdə kimi istifadəsi haqqında birbaşa məlumatın olmaması (xovsuzxalca.com), lakin xalq yaddaşında mövcud olduğunu göstərir. Buna baxmayaraq, digər mənbələr bu istifadəni birbaşa təsdiqləyir (artsandculture.google.com). Oxşar qaydada, cecim xalı parça-parça toxunaraq birləşdirildiyindən döşənəcək, divarüstü xalça və pərdə məqsədilə emal olunurdu. Məhz buna görə də qədim dövrlərdə evi kölgə salan, günəş işıqlandırmasını yumşaldan xalçalara – məsələn zililərə – pərdə kimi də rolu verilib. Praktikaya görə, zili xalı (adətən göy-ağ və ya ağ-qırmızı rəngli) həm məscidlərdə, həm evlərdə namazlıq, divar örtüyü, döşənəcək və eləcə də pərdə kimi istifadə edilmişdir.

Zili adının etimologiyası ərəbcə zill (kölgə) sözü ilə əlaqələndirilir və bu pərdənin işıqlandırma effekti ilə əsaslandırılır. Tədqiqatlar bu fərziyyəni təsdiqləyir və adın pərdə rolunda istifadəsinin sənətdə yaratdığı "kölgə" effekti ilə bağlı olduğunu vurğulayır. Bu ad həmçinin bir qəbilənin adı ola biləcəyi haqqında da fərziyyələr mövcuddur (Hüseynov, 2023).

Şəddə və zili xovsuz xalça toxuma texnikasında sarma üsulundan istifadə olunur (azerkhalcha.az). Bu texnika, onların sadə palaz və ya kilimlərdən fərqli olaraq, üzərində mürəkkəb, stilizə edilmiş naxışların (məsələn, S və Z şəkilli əjdaha, antropomorfik və zoomorfik motivlər) yaradılmasına imkan verir. Bu xalçaların adlarının müxtəlif coğrafi mərkəzlərdə (Qarabağ, Bakı, Qazax) fərqli bədii və kompozisiya xüsusiyyətlərinə malik olması, sənətin yerli inkişafının və mədəniyyət regionlarının zənginliyinin göstəricisidir (Wikipedia: Zili).

NƏTİCƏ

Bu araşdırma, Türk xalqlarında pərdə asmaq adətinin sadə bir məişət vərdişindən daha çox, dərin tarixi, etnoqrafik və simvolik köklərə malik olduğunu göstərir. Pərdə, köçəri dünyagörüşündə içəri (daxili, ailə) və çöl (xarici, təbiət) arasında fiziki və metafizik bir sədd rolu oynayır, ailəni bəd nəzərdən və pis ruhlardan qoruyur.

"Şəddə" və "zili" kimi xovsuz xalçalar bu mədəniyyət yaddaşının daşıyıcısı olaraq, unikal irs nümunələridir. Şəddənin toy mərasimlərindəki qoşalaşma simvolizmi, zilinin adındakı kölgə estetikası, bu toxuma məhsullarının sadəcə bir parça deyil, həm də ailənin taleyini, arzu və inancını özündə cəmləşdirən mənəvi bir "toxunmuş kitab" olduğunu sübut edir.

Beləliklə, pərdə, evin daxilini qoruyan fiziki bir sədd olmaqla yanaşı, həm də ailənin bioqrafiyasını, onun qorxu və ümidlərini özündə daşıyan canlı bir abidədir. Bu ənənə, Azərbaycan türklərinin zəngin mədəni kimliyini və dərin fəlsəfi düşüncəsini əks etdirən əvəzsiz bir irs parçasıdır. Gələcək nəsillərə ötürülməsi vacib olan bu ənənə, texnoloji inkişafla birlikdə unudulmuş etnoqrafik nüansların yenidən kəşf edilməsinə bir çağırışdır.

ƏDƏBİYYAT

Artsandculture.google.com: Traditional Azerbaijani carpet weaving art [Electronic resource] / Heydar Aliyev Center. URL: https://artsandculture.google.com/story/traditional-azerbaijani-carpet-weaving-art-heydar-aliyev-center/XQXBfww0vbLpKQ?hl=en

azerkhalcha.az: Qədim incəsənətin yüksəliş dövrü [Electronic resource] / Azerkhalcha (Azərbaycan), "Tarix" bölməsi. URL: https://azerkhalcha.az/az/history

Hüseynov, Məmmədhüseyn Allahqulu: Problems of artistic and technological heritage in the Azerbaijani carpet making / Azərbaycan Respublikası Ali Attestasiya Komissiyası. Abstract, Baku, 2023, p. 28

xovsuzxalca.com: Xovsuz Xalça [Electronic resource] / xovsuzxalca.com. URL: http://xovsuzxalca.com/

nakkasrug.com: Символика восточных турецких ковров: История за мотивами [Electronic resource] / Nakkaş Rugs (blog), March 14, 2023. URL:

https://nakkasrug.com/ru/символика-восточных-турецких-ковров/
originalyurts.com: Yurts and Nomads [Electronic resource] / Original Yurts. URL: https://originalyurts.com/about-yurts/yurts-and-nomads/
Sodnompilova Marina M., Nanzatov Bair: The Idea of Space among the Nomads of Great Steppe [Electronic resource] / *Social Evolution & History*, Vol. 18, No. 2, September 2019. URL: https://www.sociostudies.org/journal/articles/2343380/
Taghiyeva Roya: Azerbaijani ritual shadda carpets as guarder of the people's oral heritage. ICME papers 2005, p. 1-9
Tishin, Vladimir V.: A Study of the Ancient Turks Family [Electronic resource] / *Social Evolution & History*, Vol. 18, No. 2, September 2019. URL: https://www.sociostudies.org/journal/articles/2344956/
Wikipedia: Kilim motifs [Electronic resource] / Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Kilim_motifs
Wikipedia: Zili [Electronic resource] / Wikipedia. URL: https://az.wikipedia.org/wiki/Zili
Wikipedia: Шедде — [Electronic resource] / wikipedia. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Шедде
Тагиева Ройя, Азербайджанский ковер: происхождение и символика, дата последнего обращения: Ковры Азербайджана № 3 (75), 2015. с. 24-31

WESTERN CIVILIZATION and EDUCATION FACING THE IDEOLOGICAL CHALLENGE and INTEGRATIVE TRANSITION

Agim LEKA*

ABSTRACT

The purpose of the research is the formation and maturation of the Western European man in the period of post-totalitarian transition as a guarantee of the peaceful future of society. Western civilization and public education and training are facing a crisis in the field of thought, which reached its peak with the end of the “cold war” and continues during the post-totalitarian transition to our days.

This civilization has been constantly challenged throughout history and has always been reformed, reborn and humanized, becoming successful for the whole world.

The main pillars on which the identity of this civilization is built and shaped are rationality and scientific thought, pluralism of truths, democracy, the rule of law, the heritage of oriented values and the Judeo-Christian religious tradition.

During the 20th century, technology and science changed paradigms while education was isolated by the ideological wall and calcified in traditionalism. The paradox between ideology (politics) and technology was solved by Artificial Intelligence (AI). It is the most excellent product of theoretical knowledge (science) and practical knowledge (technology).

In the global era, integration is cultural intercommunication and philosophy is culture of living.

The research method is holistic and comparative. The basic concepts are established in the field of Transitology. This human discipline lies between philosophy and other fields of knowledge such as: history, linguistics, pedagogy and intercommunication. It also serves as the theoretical basis of the methodology and in this case is formulated as “transitlogical epistemological knowledge”.

Keywords: transition, identity and integral education.

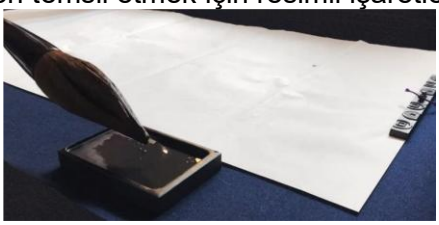
* University A. Xhuvani. Elbasan

KALEMİN MÜREKKEBİ, RUHUN YANKISI: ÇİN VE JAPONYA'DA KALİGRAFİNİN FELSEFİ YOLCULUĞU

Mitra SETAREHSOBH*

GİRİŞ

Yazma eyleminin aynı zamanda bir sanat olduğu fikri dünyanın tüm kültürlerinde bulunabilir ve güzel veya sanatsal bir şekilde yazma eylemine kaligrafi (Yunanca kallos 'güzel' ve graphy 'yazmak' kelimelerinden türetilen bir terim) denir. Kaligrafi sanatı, Orta Çağ Avrupa'sında genellikle el yazmasının zirvesiyle ilişkilendirilirken - matbaanın kullanımıyla kitap yaratmadaki sanatsal işlevini yitirmiştir - İslam kültüründe veya Hint, Çin, Tibet, Kore, Vietnam veya Japon gibi Asya kültürlerinde3, kaligrafi resimsel karakterini korumuş ve yazıyla paralel olarak kendi başına bir sanat olarak gelişmeye devam etmiştir. Kaligrafi, yaklaşık iki bin yıldır Doğu Asya'nın en yüksek sanat formu olarak kabul edilmiştir. Japonya'da, kökeni Çin kaligrafisine dayanan kaligrafi sanatı, giderek daha da gelişerek, temsili ve ifade edici bir sanatın, resimsel ve sözel bir sanatın, bir mekan ve zaman sanatının işlevlerini bünyesinde barındıran karmaşık bir sanat olarak kabul edildi. Hattatın 4 Her nefes ve hareket, hem bir temsil biçimi hem de bir ifade aracı olarak, kaligrafi, altı farklı stilde yazılabilen logografik karakterlerin ifade potansiyelinden yararlanır ve esasen sonsuz grafik varyasyonları sunar. Güzel yazı disiplinini bireysel gelişim ve incelik uygulamalarıyla birleştiren –「書」は「人」なり。5– kaligrafi sanatı, aynı zamanda Japon kültürü ve medeniyetinin gelişiminde önemli bir mirastır. Elbette, yazılı kültürün dijitalleşmesinin baskısının bu kadar güçlü olduğu günümüzde, kaligrafi sanatına adanmış araştırmalar biraz modası geçmiş görünebilir. Ancak, yazının kendisine estetik ve felsefi değer gibi ek anlamlı nüanslar kazandırdığı için, Japon kaligrafisi shodō 書道 (書 'yazmak, yazmak' + 道 'yol, yol, cadde') yalnızca sanatsal bir ifade ve biçim değil, aynı zamanda bilgiye giden bir yoldur. Japon kaligrafisi, doğrudan araştırma konusu olarak, karmaşıklığı çeşitli kültürel özelliklerle belirlenen bir alana doğru ilerlerken, yazı sistemi hemen göze çarpmaktadır. İnsan iletişiminin en önemli biçimlerinden biri olan yazı dilin belirli katmanlarıyla geleneksel olarak ilişkili bir dizi görünür işaret aracılığıyla, tarihinde iki büyük yönü içerir: Sümer ve Çin yazıları. Tarihi MÖ 1400 civarında Doğu Asya'da (Şang Hanedanlığı dönemi, MÖ 1600-1046) başlayan Çin yazısı, nesneleri temsil etmek için resimli işaretler kullanmıştır.



Şekil 5:The four treasures of calligraphy: 筆･紙･墨･硯.

Efsaneye göre, Thang-Hsieh adlı dört gözlü gizemli bir kişi tarafından yaratılan kaplumbağa kabukları veya hayvan kemikleri üzerine yazılmış kehanet yazıtları, efsaneye göre, kuşların kumda bıraktığı ayak izlerinden esinlenerek oluşturulmuştur. Yapısal olarak, Çin karakteri yatay, dikey, zikzak ve kavisli çizgilerden oluşur ve sayıları 50.000'e ulaşır. Hat sanatı üzerine Shoron türü söylevler, Japon kültüründe ilk olarak mektup yazımında kullanılan kaligrafi stiline dair öneriler içeren el kitapları şeklinde ortaya çıkmış, böylece zamanla kaligrafiyle ilgili bilgi ve ayrıntılar daha da çoğalmış ve uzmanlaşmış hale gelmiştir. Genji'nin Hikayesi romanındaki Shoron türü pasajdan önce, hat sanatı üzerine söylevler listesinde, "beş fırçayla yazan rahip" lakaplı ustanın ölümünden sonra müritleri tarafından çeşitli konularda derlenen ve Çin yazısının beş kaligrafi stilinin tamamına kusursuz bir

* Iran Calligraphers Association, Outhor, Poet

şekilde hakim olduğunun kanıtı olan, Kūkai 空海 (774-835) tarafından imzalanan Shōryōshū 性霊集 adlı risale de yer alırdı. Kaligrafiye ayrılmış kısa bir dizide, ölümünden sonra kanonik adı Kōbō Daishi (Dharma'yı Yayan Büyük Üstat) olan Kūkai, Çin ziyareti sırasında (804-806) erişebildiği konuyla ilgili Çin incelemelerinden çok şey ödünç alarak, kaligrafiyi şiir bağlamına yerleştirir ve uygulayıcının geçmiş ustaları incelemesi gerektiğini vurgular; çalışmanın yalnızca onlarla sınırlı olmaması gerektiğini belirtir. Ancak, yalnızca kaligrafiye adanmış ilk incelemenin, Sesonji 世尊寺 Kaligrafi Okulu'nun altıncı başkanı Fujiwara Koreyuki 藤原伊行, tarafından imzalanan Yakaku Teikinsho 夜鶴庭訓抄 olduğu kabul edilir. Bir çalışma kılavuzu olmaktan ziyade, Yakaku Teikinsho, Sesonji ailesinin yalnızca en uygun hat araçlarıyla ilgili "sırlarını" değil, aynı zamanda bir hattatın, Hosshōji 法性寺 Okulu'nun artan popülaritesinin yarattığı rekabet bağlamında, geç Heian imparatorluk sarayının ritüel toplumunda konumunu korumak için uyması gereken çeşitli kuralları da içeren bir belge-kayıt niteliğindedir. İmparatorluk sarayının aristokrat çevresinde, zarif hat sanatına büyük önem verilmiş ve bunun sonucunda fırçanın doğru kullanımını teşvik etmek için okullar kurulmuştur. Kırık şiiri imparatorluk antolojisinde yer alan bir şair olarak ünlenen Norinaga, kaligrafi eşilahirina Sesonji Okulu'nda beşat ve bu okul teğiği daha muhafazakar kurgulara sadık kalmış, Hosshōji kaligrafi okulundan etkilenmemişhir. Bu okullar, rakip okuldan kasıtlı olarak daha az zarif ve daha az rafinedir. Norinaga'ya göre kaligrafi, esas olarak dört hazinenin (shihō 四宝) uyumunun bir sümünüdur: hayvan kılı fırçaşı (fude 筆), pirinç kağıdı (kami 紙); Katı bir mürekkep barkanın suda artışları wayange eritilmesiyle eldeeden mürekkep (sumi 墨); ve mürekkebi elde etmek için utilisan taş kap (suzuri 硯). Kullanılan araç ve gereçler yani kağıdın seçimi ve fırçanın hazırlanması, logogramın sayfadaki şekli, boyutları ve konumu, karakterler ile kağıt alanı arasında yaratılması gereken akış hissi gibi detayların yanı sıra yazar, kaligrafiyi uygulamadan önce uygulayıcının zihinsel hazırlığının ve zihinsel konsantrasyonun önemini vurguluyor: Yazmak istediğinizde önce mürekkebi hazırlayın, ruhunuzu odaklayın ve düşüncelerinizi sakinleştirin. Önceki karakterlerin boyutlarını ve fırçanın çeşitli hareketlerini göz önünde bulundurarak karakterin saçını ve kimyasını güçlendirin (Rodica Frentiu, 15,16,23,29,30).

Şekil 6: 月水･The Moon on the Water

Hat Sanatı Bilimi veya Kaligrafi Bilimi

Hat sanatı, güzel yazı sanatıdır. Başka bir deyişle, yazı güzelliğin yaratılmasıyla ilişkilendirilir. Bu nedenle, bir hat eseri bir yandan çizgisel bir sembolle (harf, kelime veya cümle) bağlantılı olmalı, diğer yandan da sanatsal ve estetik yönlere sahip olmalıdır. Dolayısıyla, bir eser yalnızca sanatsal ve estetik yönlere sahipse ve çizgisel bir sembolle bitmiyorsa, hat sanatı olarak sınıflandırılamaz ve dolayısıyla hat biliminin kapsamına girmez. Örneğin, aşağıdaki görseller, sanatsal bir bağlamda iç içe geçmiş çizgilerin yan yana dizildiği sanat eserleridir, ancak herhangi bir çizgisel sembolle bitmedikleri için hat

sanatı olarak kabul edilemezler. Bir hat sanatının özünde çizgiler vardır. Bu nedenle, hat sanatıyla ilgili çalışmalara çizgilerin ortaya çıkışından hemen sonra başlanmalıdır. Başka bir deyişle, hat sanatı çizgilerin evrimleşmiş halidir. Elbette, hat sanatındaki güzellik arzusu bazen sanatçıların başlangıçtaki çizgi çerçevelerinin ötesine geçip çizgilerde kendi sanatsal zevklerine göre değişiklikler yapmalarına neden olur (Hamıd Reza Afshsarı,2018, s.5,6).

Çin Kaligrafisi

Kaligrafi bir dilinişaretlerini yazmasanatıdır. Çin kaligrafi Çince yazmaözgünlüğü ve zenginliği ile karakterizedir. Çin kaligrafi çok geniş sanatsal bir ifade alanı sağlar. En ünlü Çin kaligrafitek bir fırça ile yazdı. Okul çağındaki çocuklar, Çinli bir tükenmez kalem ilesinogrammes aracılığıyla hat ya da bir kalem kalem Öğreniyorum: Bu hat kalem kaligrafi (değil çok şaşırtıcı isim doğrudur denir!) Fırça ile kaligrafi genellikle kaligrafi kalem ve tersi de iyi olmayanlar, bubilek esneklik mather olduğunu. Antik çağda, Çince karakterler bronz sonra, öküz ya da kaplumbağa kabuklarıkemikler kazınarak. Sonra bağlı bambu kaburgalar ile kitap yaptı. Kesinlikle bambu ve mürekkep için siyah kurum bir tüy kullanır. Bambutüy hala bazen kullanılır. Fırça hat pirinç kağıdı üzerine veya ipek üzerine yapılır (daha kırılgan). Bir hattatdonanım denir Çalışma dört hazineler: Fırça , kağıt , mürekkep ve mürekkep taş. Mürekkebin, mürekkep bir mürekkep akışkan elde etmek üzere su ile mürekkep taş üzerine sürülür çubukları şeklindedir. Şimdi, mürekkep, bir şişe içinde çok daha rahat ve iyi kaliteli. Ancak bu yöntem, herhangi bir uygun yoğunluklara bulunmamaktadır. İyi kaligrafi, geleneksel bir okur kültürdüzeyini yansıtır. İyi bir doktor iyi bir hattat (gloups olmalıdır! Emperyal resmi olmak için) ve sınavkopyaiçeriğine göreadayınhat üzerine daha fazla vurgu! Çince yazma (daha 3000 yıl geçmişi!) Çok geliştirdi hat stilleri. Buna ek olarak, Çince karakterler çeşitli yazımlar var: yaklaşık 3 karakter tarafından. Karakterler mutluluk bir yüz farklı yazımlar var. Hattat olanakları zaten geniş bir yelpazesine sahiptir. Aynı zamanda onların duygularını ifade etmek içintam ve gevşek üzerinde farklılık olabilir. Bu farklı bir metnin kaligrafi karakterleri onların anlamını güçlendirmek veya değiştirmek için olabilir. Çin kaligrafi alabilirsiniz mesajı çok geniştir. Çindüzenli bir tarzı standı gibi olduğunu söylüyorlar, el yazısı tarzıçim yürüyüş ve tarzı gibi çalışan gibi.

Çin Sanat Tarihiyle Tanışma:

Çin'in belgelenmiş ve kesin geçmişi Shang Hanedanı'na kadar uzanır. Bu uygarlık muhtemelen Çin'in kuzey ve kuzeydoğusundaki Sarı Nehir çevresindeki ovalarda başlamıştır. Shang döneminin büyük sanatı, dini törenlere özel bronz kapların yapımı olmuştur.

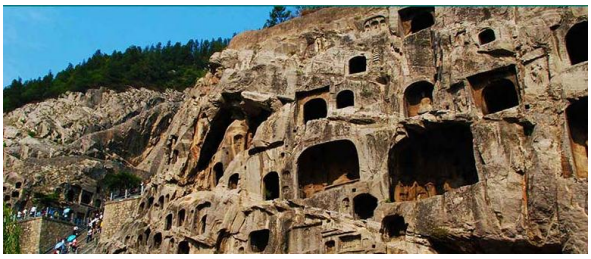
Çin Medeniyetinin Icatları:

Çinliler, yabancı etkiler nedeniyle özgün karakterlerini hiçbir zaman kaybetmediler. İpek üretimini, kağıt yapımını, baskıyı ve orijinal Çin porselenini icat ettiler. Ayrıca ahşap kalıplarla baskı sanatına da öncülük ettiler.

Egemen Düşünce ve Çin Sanat Tarihi:

Çin sanat tarihi boyunca, bu medeniyetin sanatı ve düşüncesi üç düşünce ve inanç sisteminden etkilenmiştir: Lao Tzu, Konfüçyüs ve Buda'nın öğretileri: Lao Tzu, Taoist düşüncenin kurucusudur. Geride sadece "Yol ve Güçleri" adlı küçük bir kitap bırakmıştır. Öğretileri, dünyanın tükenmez gücüyle birlik ile ilgilidir ve büyülü ve simyasal talimatlar içerir. Konfüçyüs bir reformcu filozoftur. Öğretileri, etik yönleri vurgulamanın yanı sıra, sosyal yapıda ve hükümet sisteminde daha iyiye doğru değişiklikler de getirmiştir. Buda, Hindistan'da doğan bir prenstir. Orada Budizm'i kurmuştur, ancak öğretileri Çin de dahil olmak üzere komşu uluslar ve kültürler arasında çok popüler hale gelmiştir ve bugün tapınaklar, mağaralar, duvar resimleri, tapınak kemerleri ve heykeller de dahil olmak üzere Çin dini sanatının büyük bir kısmı Budist temalara sahiptir. Song Hanedanlığı döneminde gerçek Budizm popülerliğini yitirirken, Çin'de Chan adı verilen yeni bir Budizm yavaş yavaş gelişti ve dünyada Japon Zen olarak biliniyor. Zen resminin hızlı ve ekonomik fırça

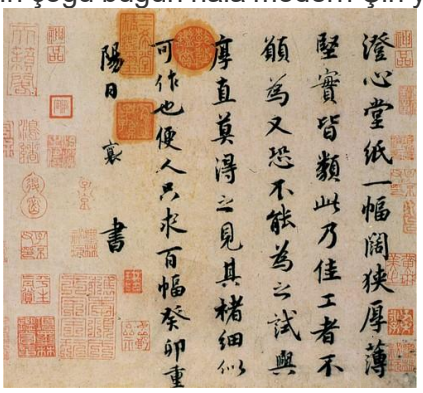
hareketleriyle spontanlığı, Çin resminin kaligrafik karakterini vurgular (https://www.honarenahid.ir/news/history-of-art-and-stylistics/familiarity-with-the-history-of-chinese-art).



Şekil 3:

Antik Çin Kaligrafisi:

Kaligrafi sanatı, ilk olarak Han hanedanlığı zamanında (MÖ 206 - MS 220) öne çıkarak, resimle beraber en mühim antik Çin sanat formu olarak kendini ispat etmiştir. Bütün eğitimli erkeklerin ve bazı saray kadınlarının bu mevzuda yetkin olması bekleniyordu; bu, modern zamanlarda da devam eden bir beklentiydi. İyi kaligrafi, saf yazıdan çok daha fazlası, mükemmel bir fırça kontrolü ve kompozisyona dikkat göstermişti, lakin hızlı, spontane vuruşların ideal olmasından mütevellit gerçek yazma tarzı da önemliydi. Kaligrafinin fırçası, felsefesi ve malzemeleri, Çin resim stillerine, bilhassa manzara resmine tesir etmiştir ve kadim yazıların çoğu bugün hala modern Çin yazılarında taklit edilmektedir.



Şekil 4: Kaligrafi (Cai Xiang) Cai Xiang (Public Domain).

Materyaller:

Kaligrafide kullanılan son derece esnek fırçalar, hayvan kılından (yahut daha nadiren tüyden) incelen bir uca kesilmiş ve bir bambu veyahut ahşap sapa bağlanmıştır. Kullanılan mürekkep, yazarın kendisi tarafından minerallerle karıştırılmış kuru bir hayvani veya nebati madde keki ve ıslak bir taşa tutkal sürülerek yapılmıştır. Ahşap, bambu, ipek (MÖ 300'den itibaren) ve ardından kağıt (MS 100'den itibaren) en yaygın yazı yüzeyleriydi, ancak hat sanatı fanlar, ekranlar ve afişler gibi günlük objelerde de görünebilirdi. Yine de en iyi malzeme kağıttı ve daha kaliteli kağıdın icadı - MS 105'de Cai Lun'a atfedilmiştir - daha artistik kaligrafi stillerinin geliştirilmesine yardımcı olmuştu, zira emiciliği fırça darbesinin her nüansını yakalamıştı. Kaligrafi fırçaları. Kaligrafi, birçok antik Asya kültüründe önemli bir sanat formuydu ve seçkin eğitimin vazgeçilmez bir unsuruydu.

Şekil 5: Kaligrafi Fırçaları Karl (CC BY-NC-SA).

Tatbik Etme Metodları:

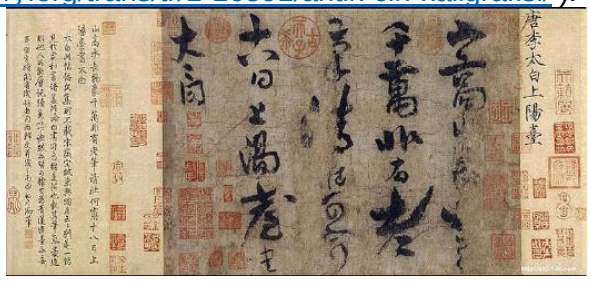
Ustalık hızla gelişti ve kaligrafi, ritüel, müzik, okçuluk, savaş arabası ve sayıların yanı sıra altı klasik ve antik sanattan birisi haline geldi. Başarılı Çinli kaligraflardan, estetik açıdan hoş bir bütün oluşturmak için farklı kalınlıklarda fırça darbeleri, ince açıları ve birbirleriyle akışkan bağlantılarını - hepsi tam olarak sayfadaki hayali boşluklarda düzenlenmiş - kullanmaları bekleniyordu. Tarihçi R. Dawson, usta bir fırça ile oluşturulan kaligrafi sanatının basılı versiyonuna kıyasla çekiciliğini şu şekilde izah eder:

Kaligrafi Yazıları

Eski Çin kaligrafisinde beş ana yazı vardı:

1. Mühür yazısı (zhuan shu) - MÖ 1200'den beri kullanımda.
2. Resmi yazı (li shu) - MÖ 200'den beri.
3. Normal yazı (kai shu, zhen shu veya zheng shu) - MS 200-400'den beri.
4. El yazısı (xing shu) - MS 4. yüzyıldan beri.
5. Yazı taslağı - (cao shu) - MS 7. yüzyıldan beri.

Mühür yazısı, adından da anlaşılacağı gibi, mühürler ve sair resmi vesikalar için kullanılan resmi bir stildi, çünkü eşit kalınlıkta darbelere ve daha az yön değişikliğine sahipti, bu da oymacıların bunu yeniden üretmesini kolaylaştırdı. Ağır vuruşlu sonları olan resmi yazı da resmiydi ve memurlar ve vazifeliler tarafından kayıt tutulması için ayrılmıştı. Daha sonra kitabeler için müşterek yazı haline geldi. Hem Mühür hem de Resmi yazı, 17. ve 18. yüzyıllarda artistik yazılar olarak tekrar canlandırıldı. Normal yazı, yazdırma için standart şekilde ve günümüzde en yaygın kullanılan şekil olmaya devam ediyor. Daha gösterişli El yazısı, artistik ifade için en popüler seçimdi ve tablolara eklenen notlarda da kullanılıyordu. Nihayet, bazen Çim yazısı olarak da adlandırılan Yazı Taslağı, üretmesi en hızlı ve 'en çılgın' olduğu için böyle adlandırıldı, çünkü sanatçı, bazı karakterlerin hemen tanınmasını zorlaştıracak şekilde geleneği sınırlarına kadar genişletti (https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-16391/antik-cin-kaligrafisi/).



Şekil 6:Li Po'nun Kaligrafisi Li Bai (Public Domain) Tang Hanedanı şairi Li Bai'nin "Güneş Terasına Çıkış" adlı hat parşömeni, Li Po'nun kendi hat sanatının günümüze ulaşan tek örneği olup, şu anda Çin'in Pekin kentindeki Saray Müzesi'nde sergilenmektedir .

Şekil 7: Wang Xizhi'nin Kaligrafisi Ünlü Çinli hattat Wang Xizhi'ye (yaklaşık MS 303 - yaklaşık MS 365) ait kopyalanmış bir hat parçası. Tang hanedanı dönemi.

Çin Kültüründe Çin Kaligrafisinin Önemi:

Çin kaligrafisi (fırça kaligrafisi) uzun zamandır Çin kültürünün temel taşlarından biri olarak kabul edilmektedir. MÖ 5. yüzyıldan beri sürekli olarak önemli bir estetik ifade biçimi olarak uygulanmaktadır. Çin kültüründe en soyut ve yüce sanat formu olarak kabul edilen Çin kaligrafisi, genellikle bir kişinin kişiliğini en çok ortaya çıkaran sanat olarak düşünülür. İmparatorluk döneminde, kaligrafi, imparatorluk mahkemesine sivil memur seçimi için önemli bir kriter olarak kullanılmıştır. Diğer görsel sanat tekniklerinden farklı olarak, tüm kaligrafi vuruşları kalıcı ve düzeltilemezdir, bu da kelimelerin dikkatli bir şekilde planlanm asını gerektirir.

Şekil 8:

Şekil 9:

Çin Kaligrafisinin Sanatsal Teknikleri:

Mürekkep yoğunluğunu, kağıdın kalınlığını ve emiciliğini ve fırçanın esnekliğini kontrol ederek, sanatçı sonsuz çeşitlilikte stil ve form üretebilir. Sanatçı için kaligrafi, bir pasajın içeriğini ifade ederken en iyi stili seçmek için zihin ve bedeni koordine eden bir zihinsel egzersizdir(https://insights.made-in-china.com/tr/Chinese-Calligraphy-A-Pinnacle-of-Chinese-Culture_gGRfbJwzRmDu.html)**.**

Japon Sanatı:

Japon sanatı, seramik, ahşap/bronz heykel, ipek/kâğıt mürekkep boyama, hat, mimari, yağlı boya resim, edebiyat, tiyatro ve müzik gibi çok çeşitli sanat dallarını kapsayan geniş bir yelpazeye sahiptir. Tarihsel olarak Japonya incelendiğinde; sanatta yabancı düşüncelere maruz kalarak, Çin ve Kore gibi Japonya da dine bağlı sanatsal faaliyetler yapmıştır. Japonya'da ilk sanatsal çalışmalar, en erken VII. ve VIII. yüzyılda Budizm dini ile bağlantılı olarak üretilmiştir. IX. yüzyıla gelindiğinde ise Çin'den uzaklaşmaya başlayan Japon sanatçılar, sanatta daha özgün ve yerel ifade biçimlerini geliştirmişlerdir. XV. yüzyıla değin dini ya da dinden uzak gerçekleştirilen sanatsal faaliyetlerde heykel, çoğunlukla din ile bağlantılı olmaya devam etmiştir. XVI. yüzyılda Japonya'da zengin ticaret sınıfının belirmeye başlamasıyla birlikte tekstil, ahşap blok baskılar ve resim kitapları gibi seri üretimler için bir alan oluşmaya başlamıştır (Esra Yıldıeım,2022, s.1). Konuşulan sözlerin konuşmacıyı yetersiz bıraktığı dinamik ve derin duyguları ifade edebilen bir sanat formu

olan Japon kaligrafisi - shodō olarak da bilinir - zamanın akışını aşan, özünü sağlam tutarken kendini sürekli yeniden keşfeden geleneksel Japon sanatlarından biridir. Sanatçıların çalışmalarına, ister geleneksel Japon arven unsurları olsun, ister Batı etkisi olsun, diğer sanatların yönlerini dahil etmelerine olanak tanıyan kaligrafinin esnekliği, shodō'nun tarih boyunca sürekli olarak güncel kalmasına, giderek popülerlik kazanmasına ve insanların ilgisini çekmesine yol açtı. Bir kaligrama bakıldığında, iki önemli bileşen tanımlanabilir: dilsel bir bileşen - yazılı karakter, kelime veya cümle - ve görsel bir bileşen - dilsel topluluğu temsil eden sanatsal biçim - böylece hem görsel yönleri hem de yazısal yönleri birleştirir. Kaligrafinin zamansızlığına katkıda bulunan önemli bir unsur, şüphesiz, Japon yazı sisteminin kendisidir. Kanji (Çince karakterler), iki kana hecesi ve Latin alfabesi (rōmaji) içeren karmaşık bir sistem, shodō'nun yıllar içinde yaratıcı zihnin harika bir ifadesi haline gelmesinin nedenlerinden sadece biridir. Shodō'nun çözümü, her ikisi de Çin'de ortaya çıktığı ve ödünç alınıp günümüze kadar asimile edildiği bir süreçten geçtiği için Japonya'daki yazının evrimiyle yakından bağlantılıdır. Çin tarzı kaligrafi ilk olarak MS 600 civarında Japonya'da ortaya çıkmıştır. Japon bilginler, Japonca yazının kendisi henüz standartlaştırılmadığı için, başlangıçta Japonca yerine doğrudan kendileri yazmak için kaligrafiyi kullanmışlardır. Japon kültürüyle temas kurduktan kısa bir süre sonra, kaligrafi önemli bir sosyal rol kazanmış ve üst sınıfın manevi gelişiminde hayati bir unsur haline gelmiştir. Yabancı ülkelerde ortaya çıkan diğer sanatların adaptasyon sürecine benzer şekilde, shodo, Çinli ustaların eserlerini yeniden yaratarak başlamış, ardından kana hece yazılarının yazı sanatına dahil edilmesiyle yavaş yavaş bir Japon stiline dönüşmüştür. 9. yüzyılda Japon imparatorluk sarayı Çin'e elçi göndermeyi bıraktığı için, Japon sanatları ve el sanatları Çin modellerini yeniden yaratmayı bıraktı ve bunun yerine Japon zihniyetini ve maneviyatını temsil edecek bir stile odaklandı. Kana hece yazılarının hızla evrimleşmesi ve popülerlik kazanmasıyla birlikte, şiir koleksiyonları hattatların ustalığını ve sanatsal yeteneğini sergileyerek yaratıcı Japon stilini desteklemiştir. Buna bir örnek, Antik ve Modern Zamanların Japon Şiirlerinde Kokin wakashū'dur. Yeni kaligrafi stilini ve özellikle hiragana olmak üzere kana kullanımını sergileyen eser, kana hecelerinin kullanımıyla kaçınılmaz olarak Çin köklerinden uzaklaşan özgün bir kaligrafi stiline yol açmıştır. Görsel açıdan denge sağlamak için her karakterin bir kareye yerleştirildiği Çin tarzı kaligrafinin teknik kurallarını takip etmek yerine, Japon tarzı el yazısına ve her karakter arasındaki bağlantıya, boşlukları doldurmaya ve yaratma özgürlüğüne odaklanmıştır (Ioana-CılıanaTudorıca s.2,3).

Shodo Nedir?

Japon kaligrafisinin Japon dilindeki karşılığı Shodo'dur, yani "Yazının Yolu" dur. Japon sanatlarının tümü felsefi bir disipline dayanmaktadır. Chado (çay seremonisi), İkebana (çiçek düzenleme sanatı), Bonzai (ağaç budama sanatı) vb. Her sanat "evrenin işleyişini" yeniden harekete geçirme anlamı taşır. Bir samuray deyişi şöyle der; "Dünyayı yaratan eylem, onutamamlayaneylemile aynıdır." Evrenin yaratımında ilk hareketi gerçekleştiren öz her ne ise, (birleştirme) ve derin kavrayış. Bu sanatlar en temelde savaş sanatlarının çalışma alanları olmuştur. Savaş sanatları da birer "yoldur". Yol Çincede Tao'ya, Hint'te Dharma'ya denktir. Bu sanatların her birisi Tao'nun yeryüzündeki ayak izlerini takip etmek anlamına gelir. Göksel yasanın prensipleri bu sanatların da prensiplerini oluşturur. Çay ustası Sen no Rikyu (1522-1591) bu sanatlarla ilgili olarak şöyle demiştir. "Yalnızca Zen'in sonsuz canlılığını yansıtan bir sanat, zihni aydınlanma yolunda bu sanatların uygulayıcısı da kendi içinde bu özü arar. Denge, sükunet, dinginlik, aşk (birleştirme) ve derin kavrayış. Bu sanatlar en temelde savaş sanatlarının çalışma alanları olmuştur. Savaş sanatları da birer "yoldur". Yol Çincede Tao'ya, Hint'te Dharma'ya denktir. Bu sanatların her birisi Tao'nun yeryüzündeki ayak izlerini takip etmek anlamına gelir. Göksel yasanın prensipleri bu sanatların da prensiplerini oluşturur. Çay ustası Sen no Rikyu (1522-1591) bu sanatlarla ilgili olarak şöyle demiştir. "Yalnızca Zen'in sonsuz canlılığını yansıtan bir sanat, zihni aydınlanma yolunda cesaretlendire bilir" **(**Araştırma Grubu 2015, s.4,5).

Shodo Malzemeleri ve Uygulaması:

Zen Öğretisi: Kökeni Hindistan Dhyana6 okullarına kadar dayanır. Zen öğretisi MS 500 yıllarında Boddhidharma ismindeki bir Hintli keşişin Çin'e gelişi ile ortaya çıkmaya başlar. 6.yy'da Çin'de Zen okulları kurulmaya başlanır. Ve sonrasında Kore, Vietnam ve Japonya'ya ulaşır. Hintçedeki karşılığı Dhyana, Çince'de Chan ve Japonca'da Zen olarak ortaya çıkar ve bu ismi ile dünyada tanınır. Zen'in kelime anlamı "dalma, içine çekilme, meditasyon hali" dir.

Zazen; oturarak meditasyon (za-zen) anlamına gelir. Tüm dikkat duruş biçimi ve nefeste odaklanır. Kişi iç ve dış uyarılara açıktır, kendini kapatmaz. Farkındalığı ile ilgili bilincine bir sınır oluşturmaz. Uyanık olmaya ve bilincin hareketini ortaya çıkarmaya çalışır. Her türlü iç ve dış algısını izler, düşüncelerinin bulutlar gibi geçişini izler, müdahale etmez ama düşünceleri ile kendini özdeşleştirmez, kişileştirmez. Amaç "an" da olmaktır ("Carpe Diem". Bu terim de batı tarafından yanlış anlaşılmıştır). Zazen'de kişi anda olmayı bu şekilde algılar. İnsanın farklı hayatta kalma şekilleri vardır. Genelde "düşünerek, zihin ile ve hissederek, duygular ile" hayatı sürdürürüz. Ama bir Zen takipçisi daha iç bir dinamiğe ulaşmaya çalışır, "zihnin olmadığı" bir duruma geçmeye çalışır. Tüm şeyleri izler, dikkati her şeydedir, her yerdedir ama hiçbir yerde değildir. Çünkü hiçbir yere ait değildir. Kişinin bilinci genişledikçe ve şeylere hâkim oldukça, evrensel bilince yaklaşır ve onunla Bir olmaya başlar.

Koan: Pek çok antik öğretinin aktardığı gibi, insan iki yönlü bir zihin yapısına sahiptir. Birisi rasyonel, somut şekilde çalışan arzuların zihnidir. (Sk. Kama-Manas) Bu zihin dualite dünyasının, zıtlıkların zihnidir; şeyleri soğuk-sıcak, uzun-kısa, uzak-yakın vb. zıtlıklarla algılar. Diğer bir zihin ise bunun tam tersi şekilde varlığını sürdürür. Şeyleri bir bütün olarak algılama kapasitesine sahiptir, birliği tefekkür edebileceğimiz bir zihin yapısıdır (Sk. Manas). Zen öğretisi rasyonel zihni bertaraf etmek üzerine kurulmuştur. Koan adı verilen diyalog, soru, şiir ve bilmeceler aracılığı ile dualite zihin şaşırtılır. Koanlar öğrencinin içindeki "büyük şüpheyi" ortaya çıkarmaya, ateşlemeye çalışır. Her seferinde yıkılacak bir duvar daha vardır. Çünkü Kama Manas sınırlıdır, duvarları, kalıpları vardır. "Buddhalar ilkeleri tutmazlar ve Buddhalar ilkeleri çiğnemezler. Buddhalar herhangi bir şeyi tutmaz ve çiğnemezler." Boddhidharma.Koan'ın cevapları yazılmamış veya basılmamıştır. Her kişi bireysel olarak sezgileri ile ulaşır.

"Tek elin sesi nasıldır?"

"Ses çıkarmayan şeyi duyabilir misin?"

"Kırkayak mutlu ve sakindi,

Somut zihin açısından her şeyin bir yeri, bir şekli, bir başı ve bir sonu vardır. Yaşadığımız dünya, evreni bu şekilde algılıyoruz. Fakat Zen öğrencisinin aradığı Gerçek olan "Hakikat" tüm bu algıların üzerindedir. Ve eğer ulaşılacak ise, bunun yolu rasyonel zihin değil, irrasyonel zihin olacaktır. Çünkü Hakikat'e sezgilerin aklı ile ulaşılır. Bu nedenle Koan'lar öğrencilerin rasyonel gerçekliğini sarsar ve gerçeğin ışığı her türlü zihinsel aralıktan içeriye doğru akmaya başlar. Saf zihnin dünyasında özne ve eylem yoktur. Özne de eylem de yapan da yapılan şey de aynı şeye dönüşmüştür. Bu nedenle tam sembolik dillerde özne yoktur ve bu bütünlük Shodo'da (kaligrafi) da kendini gösterir (https://www.feniksdergi.org/japon-kaligrafisi-shodo-yazinin-yolu/).

Shodo Malzemeleri ve Uygulaması:

Kaligrafi uygulamadan önce zihnin boşaltılması gerekir. Zihni boşaltmak için meditatif teknikler kullanılır. Kişinin amacı içsel enerjisini (ki- 気) kağıda aktarmaktır. Bunun için kullandığı malzemeler mürekkep, emici kağıt (Washi-和紙), (Genelde kağıt dutundan, bambu ve pirinçten yapılır), yumuşak fırçadır (fude- 筆). Aynı zamanda shodo ustaları kırmızı renkte bir mühür kullanırlar. Bu mühürde isimleri yazılıdır. Bir bez (shitajiki- 下 敷 き) kağıdın altına mürekkebin geçmesini önlemek için kullanılır. Kağıdın düzgün bir şekilde kaymadan durabilmesi için bir ağırlık (bunchin- 文 鎮), mürekkebi su ile karıştırmak için

kullanılan bir mürekkep taşı (suzuri-硯), fırçayı dayamak için bir fırçalık (sumi 墨) gerekir (Aktiffelsefe Araştırma Grubu,2015 s.4,5).

Şekil 10:

Japon Kaligrafisinin Özellikleri:

Hızlı kavrama: İdeogramlar bize ilk bakışta çok uzakmış gibi görünseler de aslında günlük yaşamda biz de pek çok şeyi ideogramlar aracılığı ile kullanıyor ve anlıyoruz. Bu şekilleri kullanmamızın sebebi anlatılmak istenileni en basit ve en kısa yoldan anlatmak ve anlamaktır. Aynı zamanda tüm dünyada az çok anlaşılan ortak bir dildir. Çünkü nesnelerin şekillerinden yola çıkarak sadeleştirilmiştir ve bu da onu ortak olarak anlaşılabilen bir hale getirmiştir.

Kendiliğindenlik: İnsan, yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır ve asla ona yabancı değildir. Bu nedenle doğanın akışını izlemek ve doğanın prensiplerini takip etmek insanın doğasına ait bir ihtiyaçtır. “Kendiliğinden” Kanji ile çizilirken “Doğa” kelimesi kullanılır; yani kendiliğinden doğaya uygun anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Suyu kimse hizaya sokamaz. İnsan da yaşam üzerinde güç uygulamaya çalıştığında her şey onun üzerine doğru baskıcı şekilde gelir, tıpkı kendisinin yaptığı gibi. Fakat su ile aktığında, yasaları takip ettiğinde doğal olarak onun bir parçası olarak yerini alır.

Edimsizlik: “Hiçbir güç uygulamaksızın, kontrol etmeksizin” anlamlarını taşıdığını söyleyebiliriz. Hint felsefesindeki “eylemde eylemsizlik” kavramı aslında buna benzerdir. Kaligrafide “enso” daire şekli bu ilkeyi ifade etmek için kullanılır. Enso çizmek Japon kaligrafi ve mürekkep çalışmalarında günlük bir pratik olarak kullanılır. Yalnızca fiziksel bir hazırlık değil, zihinsel bir hazırlık yapılmasına da yardımcı olur. Aydınlanmayı, hiçliği, her şeyi ve mükemmelliği temsil eder. Diğer kaligrafi çalışmalarında da olduğu gibi, tek bir seferde çizilir ve çizim bittikten sonra geriye dönük bir düzeltme yapılmaz. Yaratıcının karakterini ve bilinç seviyesini yansıtır. Bu fırçanın yoludur, dönüşümün kendisidir. Zen kaligrafisinde “boşluk” (Sk. Shunyata) aranır. Yaratım için boşluk gerekir. Şeylerin görünebilmesi için boşluk gerekir. Bu yüzden kişi bir yaratım gerçekleştirmek için kendi içindeki boşluğu arar. Bunun yolu da zihni boşaltmaktan geçer(https://www.kotaman.com/japon-kaligrafisi-shodo-yazinin-yolu/).

Uzak Doğu’da Yazı:

Çin yazısı, dünyadaki en eski yazılarından biri olmakla birlikte, günümüzde kullanan kişi sayısı bakımından da en çok kullanılan yazılardan biridir” Çin’ de yazıdan önce düğümlenen sicimler kullanılmaktadır. Bu düğümlenerek oluşturulan yazının yerini, Tshanke’nin M.Ö. 2600’ da icat ettiği bir resim yazısının aldığı ifade edilmektedir. Bunu destekler nitelikte Jean de Sümerler, Mısırlılar, Hititliler ve Giritliler’de olduğu gibi Çin’de de yazının piktografik ve ideografik olarak başladığını ifade etmektedir. Bir nesneyi veya kavramı gösteren her bir piktogram, kabaca bir kare alan içerisinde çizgisel formlardan oluşturulmaktadır. Bununla beraber Çin yazısı sütunlar halinde yukarıdan aşağıya ve

satırlar halinde sağdan sola doğru yazılmaktadır. Çin yazı sisteminin başlangıç tarihi Şang dönemi olarak alınmasına rağmen bazı araştırmacılara göre daha öncesine dayanmaktadır. Ayrıca Wolf, bir diğer söylenceye göre erken dönem Çin yazılarının 19. Yüzyıl eczanelerinde keşfedildiğini belirtmektedir. Çünkü o dönem insanları, "ejderha kemiği" satın almak için eczanelere yönelmekte ve bu kemiklerin sihirli, iyileştirici gücü olduğuna inanmaktadır. Bir diğer ilginç keşif ise eski kemikler ile kaplumbağa kabuklarının üzerinde olan işaret sistemidir. Bugün tanrısal varlıklara yöneltilen soruların o dönem Çin yazı sistemiyle kaplumbağa kabuklarının ve ineklerin omuz kemiklerinin üzerine yazıldığı düşünülmektedir. Şimdiye kadar üzerine Çin yazısı kazınan ve beş binin üzerinde farklı yazı karakteri bulunan yaklaşık yüz elli bin kaplumbağa kabuğu ve kemiğin ortaya çıkarıldığı bilinmektedir. Çin yazısının diğer eski yazı sistemlerinden farkı: M.Ö. 2000 yılında ortaya çıkan, günümüzden 1500 yıl önce belli bir düzene oturtulan ve M.Ö. 200 ve M.S. 200 yılları arasında tutarlı bir sisteme dönüşerek, Çinlilerin bugün de okuyup yazdıkları bir sistem olarak varlığını hala sürdürmesidir. Japonlar hece yazılarını erken bir tarihte geliştirmelerine rağmen Çin göstergelerini kullanmaktan uzak duramadıkları anlaşılmaktadır. Hem basımcılıkta hem de el yazısında, hala Çin göstergeleri olan Kanji ve Japon hece göstergeleri olan Kana yazı sisteminin karışık bir biçimini kullanmaktadırlar. Japon yazı sisteminde en çok kullanılan yazı türü Katakana yazısı olmaktadır. Bu yazının sekizinci yüzyılda Kobo-Daizi adı ile ünlenen Simomitsino tarafından düzenlendiği belirtilmektedir. Ayrıca yazıda yer alan birçok gösterge Manyokana yazısının basitleştirilmiş halidir. Katakana göstergeler genellikle Çince metinlerin kenarlarına eklenmektedir. Fakat Çin ve Japon dil bilgisi kurallarına göre cümle öğeleri farklı yerlerde kullanıldığından metnin okunuşu özel işaretlerle belirtilmektedir. Bu işaretler Çin göstergelerinin soluna, Katakana göstergelerin ise sağına yerleştirilmektedir. kutu ya da blok yazısı olarak bilinmektedir. Estetik kaygısı yoktur. Günümüzde kırk altı Katakana bilimsel ve yabancı kelimelerin kaydı için kullanılmaktadır. Japonlar'ın dillerinin estetik şeklini, çevik, hassas ve yumuşak bir stili olan Hiragana yazısının sadeliği ve akıcılığında yakaladıkları görülmektedir. Sıklıkla Japon kadınlar tarafından şiir ve aşk mektupları yazmak için tercih edilmektedir. Ayrıca soylu kadınlar arasında yapılan yüksek sınıf günlük yazışmalarda da kullanıldığı görülmektedir. Hiragana, mantıklı bir çerçevede oluşturulan ideografik göstergelerin aksine duygularla kendini ortaya koymaktadır. Bu durumda iki ifade daha karşımıza çıkmaktadır: Kanbun ve Wabun. Kanbun tamamen ideografik metinlerden oluşmaktadır. Bilginin, teorinin ve Çin stili edebiyatın eril dilidir. Buna karşılık Wabun ise Hiragana yazısının ya da iki sistemin birlikte kullanıldığı, dişi, kişisel günlüklerin tutulduğu, duygu ve şiirin dilidir. Eril olan Kanbun ve dişi olan Wabun'un her zaman birbirlerini tamamladıkları belirtilmektedir (Gözde Çoban,2020, s.42,43.46,47).

Şekil 11: Sırasıyla yukarıdan aşağıya soldan sağa doğru "hiçlik", "misafir", "yaşlı kadın", "karga" ideogramları. (Sato, Shozo, 2013).

Şekil 12: “Si” ◌lüm, hayatın sonu ◌lin ideogramının gelişimi. (G◌kenç, Sema, 2016). https://bit.ly/2Y5KJUy.

Gösterge	Değer	Gösterge	Değer	Gösterge	Değer	Gösterge	Değer
イ	i	ヲ	wo	ノ	no	ザ ザ	za
ロ	ro	ワ	wa	オ オ	o	キ	ki
ハ	fa	カ	ka	ク	ku	ギ	gi
バ	ba	ガ	ga	グ グ	gu	ユ	yu
パ	pa	ヨ	yo	ヤ	ya	メ メ メ	me
ニ	ni	タ	ta	マ マ マ マ	ma	ミ ミ ミ ミ ミ ミ ミ	mi
ホ ホ ホ	fo	ダ	da	マ			
ボ	bo	レ レ	re	ケ	ke	シ レ	si, ši
ホ°	po	ソ	so	ゲ	ge	ジ ジ	zi, ži
ヘ ヘ ヘ	fe	ゾ ゾ	zo	フ	fu	エ	ye
ベ ベ	be	ミ ツ ッ	tsu	フ゛	bu	ヒ ヒ	fi
ペ	pe	ヅ	dzu	フ°	pu	ビ	bi
ト	to	ツ°	tu	コ	ko	ピ	pi
ド゛	do	子 ネ ネ	ne	ゴ	go	モ モ	mo
イ 十 十	tsi, tši	ナ	na	ヨ	e	セ セ	se
ヂ	dzi. dži	ラ ラ ラ	ra	テ	te	ゼ	ze
リ リ	ri	ム ム ム ム	mu	デ	de	ス	su
ヌ	nu	ウ ウ	u	ア ヤ	a	ズ ズ	zu
ル ル	ru	井 キ	wi	サ	sa	ン ン	n

Şekil 7: Japon Katakana yazısı. (Faulmann, Carl, 2018).

SONUÇ

Kaligrafi, yalnızca bir yazı türü değil, aynı zamanda bir düşünsel ve zihinsel egzersiz olarak da görülebilir. Ancak, bu sanatın ardında gizlenen bilimsel faydalar ve tarihsel derinlikler, son yıllarda yapılan araştırmalarla daha net bir şekilde anlaşılmakta. Kaligrafi, kelimelerin estetik olarak yazılması sürecidir ve bu süreç, hem bireysel hem de toplumsal anlamda bir kültürün, bir kimliğin oluşmasında önemli bir rol oynar. Kaligrafi, farklı yazı stillerinin ve sembolizmin birleşimidir. Bu nedenle, her yazı stilinin kendine has bir anlamı, tarihsel bir kökeni ve toplumsal bir yansıması var. Çin kaligrafisi ise, doğrudan geleneksel Çin felsefesiyle ilişkili. Çince yazı karakterlerinin oluşturulması, her bir karakterin bir anlam taşıdığı ve tüm yazı stilinin bir bütün olarak bir estetik anlayışına dayandığı bir sanat. Modern dünyada bile kaligrafi, estetik değerlerin yanı sıra, bireylerin zihin sağlığını iyileştiren, parlak düşünmeyi teşvik eden ve stresi azaltan bir etkinlik olarak değerini korumakta. Bu sanat dalı, sadece kelimeleri değil, aynı zamanda insan zihnini de

şekillendiriyor. Yazının her harfi, bir tür meditasyon pratiği gibi, insanı anın içine çeker ve zihinsel dinginlik sağlar (https://www.yenicaggazetesi.com.tr/kaligrafi-sanati-hem-tarihi-hem-modern-bilimsel-yonleriyle-kesfediliyor-885175h.htm). Çin'de olduğu gibi Japonya'da da yazı, fırça ve mürekkeple sağdan sola sıralı dikey sütunlar halinde aşağı doğru yazılırdı. 7. Yüzyıl itibariyle, Japonlar kağıdı da bir yazı malzemesi olarak üretip kullanıyordu. Kaligrafi Çin'de da üç yazının tümünün bir karışımını temsil ederek her zaman Japonya'nın en önemli sanat biçimlerinden biri olmuştur. Japon kaligrafisinde resim ve şiir, edebiyat ve grafik sanat bir bütün haline gelir. Çin'de ve Japonya'da yazıdaki estetik, okunurluktan önce gelir. Hatta kültürlü bir kimsenin yazısının okunaklı olması iyi bir şey değildir. Doğu Asya yazısının görsel etkisi diğer sistemlerinkinden daha güçlüdür. Biçimbirim temelli yazı sistemleriyle ses temelli yazı sistemleri (Çince-İngilizce) arasındaki farklılıklar, yalnızca yazılı birimlerin kodlanma farklılıkları değil, onların depolanması ve işlenmesine ilişkin nöro-psikolojik farklılıklardır. Özellikle Çince ve Japonca sözcüğün grafik imgesi zihinde belki de alfabetik sistemi aşan bir boyutta depolanmaktadır. "Dört Hazine" (fırça, mürekkep, kağıt, taş) sanatçının ruhsal yolculuğunda rehberdir. Japon kaligrafide "ensō" (円相) gibi semboller, ruhsal bütünlüğü simgeler. Kaligrafide düzeltme yapılmaz; her çizgi, sanatçının o anki ruh halinin doğrudan bir yansımasıdır (https://kavrakoglu.com/japonya-91-yazi-4/). Kaligrafi, yalnızca güzel yazı yazmak değil; aynı zamanda ruhun, düşüncenin ve kültürel mirasın görsel bir ifadesidir. Japonya'da "shodō" (書道) yani "yazı yolu" olarak adlandırılan kaligrafi, hem estetik hem de felsefi bir disiplindir. Çin kökenli bu sanat, zamanla Japon kültüründe derinleşmiş; temsil, ifade, mekan ve zaman kavramlarını bir araya getiren karmaşık bir yapı kazanmıştır. Her fırça darbesi, sanatçının nefesiyle uyumlu bir ritim içinde, hem anlam hem duygu taşır. Altı farklı yazı stilinde şekillenen logografik karakterler, sonsuz grafik varyasyonlar sunar. Kaligrafi, bireysel gelişimle incelikli bir disiplinin birleşimidir ve Japon medeniyetinin temel taşlarından biridir. Dijitalleşen dünyada eski bir gelenek gibi görünse de, Japon kaligrafisi hâlâ bilgiye, sezgiye ve içsel dengeye giden bir yoldur (Mitra Setarehsobh, 2024).

KAYNAKÇA

- Araştırma Grubu (2015, s.4,5) Japon Kaligrafisi Shodo "Yazının Yolu" Shodo "Yazının Yolu" Aktiffelsefe.
- Esra Yıldıeım (2022, s.1). Japon Sanatı Üzerine Görsel Bir Okuma: Andō Hiroşige Ve Sakura.
- Hamıd Reza Afshsarı,2018, s.5,6) خوشنویسی شناسی .
- Ioana-CılıanaTudorıca (s.2,3) Traces of Zen Buddhism within Japanese Calligraphy – a Cultural Semiotic Perspective.
- MitrsSetarehsobh (2024).
- Rodica Frentiu (2023, 15,16,23,29,30). Japanese Calligraphy as a Way to Make the Invisible Visible.
- Gözde Çoban (2020, s.42,43.46,47) Yirmi Birinci Yüzyılın Yazı Sanatında (Kaligrafide) Yeni Yaklaşımlar ve Uygulama Çalışmaları.
- https://www.honarenahid.ir/news/history-of-art-and-stylistics/familiarity-with-the-history-of-chinese-art.
- https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-16391/antik-cin-kaligrafisi/ .
- https://insights.made-in-china.com/tr/Chinese-Calligraphy-A-Pinnacle-of-Chinese-Culture_gGRfbJwzRmDu.html .
- https://www.feniksdergi.org/japon-kaligrafisi-shodo-yazinin-yolu/.
- https://www.yenicaggazetesi.com.tr/kaligrafi-sanati-hem-tarihi-hem-modern-bilimsel-yonleriyle-kesfediliyor-885175h.htm.
- https://kavrakoglu.com/japonya-91-yazi-4/.

POST-COMMUNIST ALBANIAN SOCIETY BETWEEN TRADITION and MODERNITY: POPULATION AND ETHNIC COMPOSITION

Ervis SANÇO*

ABSTRACT

The fall of the communist regime in Albania in 1991 initiated a profound and ongoing transformation across the country's social, political and demographic landscape. Post-communist Albanian society has been marked by a continuous negotiation between deeply rooted traditional structures and accelerating forces of modernization driven by democratization, European integration, urbanization and transnational migration. This study aims to analyze the demographic and ethnic composition of Albanian society over the past three decades, highlighting the impact of internal and international mobility, declining fertility rates and urban restructuring on the country's social fabric. Special attention is given to the resurgence of ethnic and religious pluralism, the role of minority communities such as Greeks, Roma, Aromanians, Macedonians and the complex relationship between national identity and cultural diversity. Based on official statistics, interdisciplinary academic literature and field-based data the study explores how historical legacies such as the customary Kanun code and patriarchal norms continue to shape gender roles and family structures, especially in rural areas. Simultaneously, modern policy initiatives aimed at minority inclusion, migration governance and social cohesion, reflect Albania's broader alignment with European standards. The study challenges conventional modernization theory by demonstrating that Albania's development trajectory is not a linear replacement of tradition but rather a multifaceted hybridization. Understanding Albania's post-communist trajectory requires a historically attentive lens embracing both continuity and disruption, tradition and innovation. These dynamics have vital implications for social cohesion, minority inclusion and policy development as Albania advances towards European integration.

Keywords: demographic transformation, ethnic minorities, migration, European integration, social cohesion, cultural diversity, national identity

INTRODUCTION

Post-communist Albanian society represents a unique case study for the Western Balkan region, it undergoes a profound transformation between traditional roots and the challenges of modernity. The end of the communist regime in Albania in 1991 marked the beginning of a phase of profound political, economic and social transformations that continue to shape Albanian society today. In this transition process Albanian society has continuously negotiated between its own cultural roots and the forces of modernity thus reflecting a unique dynamic in the Balkan region. A central element of this transformation concerns the country's demographic and ethnic composition which has been strongly influenced by mass migration phenomena both internal and external accelerated urbanization, changes in religious and cultural identity. The young workforce has largely left the national territory in search of opportunities abroad contributing to progressive population aging with significant social and territorial imbalances. At the same time, although Albania stands out for relative ethnic homogeneity. The presence of several officially recognized minorities and a historical religious pluralism including Sunni Muslims, Bektashi, Orthodox Christians and Catholics represent a complex heritage intertwined with the challenges of social coexistence and respect for diversity amid modernization. The revival of religious pluralism after decades of enforced atheism, changes in family structures and the re-negotiation of gender roles reflect broader social and cultural reconfigurations. Traditional norms, such as the customary Kanun code continue to shape local dynamics, especially in rural areas often contrasting with progressive policies and EU-oriented reforms. By

* University of Elbasan "Aleksandër Xhuvani"

highlighting the persistent tensions between heritage and innovation, as well as the policies aimed at managing migration, minority inclusion and social cohesion this study underscores the historical depth and complexity of Albania's post-communist transformation. Through an interdisciplinary approach integrating demographic data, sociological analyses and public policy studies this work aims to explore how contemporary Albanian society confronts the tension between tradition and innovation identifying the main traits of its demographic, ethnic composition and their social implications. Understanding these dynamics is essential to outlining scenarios of sustainable and inclusive development that consider both the country's cultural richness and its needs for progress.

Demographic changes since 1990: Population dynamics and ethnic composition

Since the fall of communism Albania has experienced profound demographic transformations driven by economic transition, migration and shifting social patterns. According to INSTAT (Institute of Statistics of Albania), the population of Albania peaked around 3.3 million in the early 1990s but has since stabilized and even slightly declined due to emigration and lower fertility rates. The population decreased from around 3.3 million inhabitants in 1990 to less than 2.8 million estimated by 2024. The first post-communist decade (1991–2001) saw the largest migration exodus in the country's modern history in Western Balkans comparing to North Macedonia, Montenegro and Serbia with an estimated 800,000 Albanians emigrating mainly to Italy, Greece and beyond (USA, Canada), motivated by economic crises and employment opportunities. This has led to population loss especially among young adults and a gender imbalance in some regions. Fertility rates in Albania have dropped sharply from approximately 3.3 children per woman in 1990 to below replacement level 1.5 children per woman in 2022. Factors contributing to fertility decline include increased female education and labor participation, urbanization, economic uncertainty and shifts in family values. Smaller family sizes reflect a move away from traditional extended households toward nuclear family structures, particularly in urban areas. This decline aligns with broader European trends but contrasts with Albania's traditionally high fertility under communism. The age structure is gradually aging, the median age of the population of Albania reached 38.2 years in 2022 and 38.8 years in 2023, ranking alongside Kosovo among the countries with younger populations compared to other European states according to Eurostat data. Albania's population is indeed aging at one of the fastest rates in Europe due to lower birth rates and high rates of emigration among young people, poses challenges for social services and the continuation of traditional family support systems. These demographic shifts have altered family structures with an increase in nuclear families and delayed marriages reflecting modernization influences. The post-1990 period witnessed rapid urbanization as people moved from rural areas to cities seeking better economic opportunities. Many rural inland areas have been emptied while Tirana and coastal cities have experienced rapid urban expansion. About 60% of the population currently resides in urban areas, compared to 35% in 1990. Tirana the capital, has grown into a metropolitan hub with around one million residents representing nearly one-third of the country's population. This urban growth has altered family structures reducing the prevalence of extended families typical of rural areas and increasing nuclear households. Albania is a relatively ethnically homogeneous state according to the 2011 census, the first conducted since the fall of communism that recorded the following ethnic composition: Albanians represent approximately 82.6% of the population; Greeks constitute around 0.9%; Macedonians 0.2%; Roma 0.3%; Vlachs (Aromanians) 0.2%; and others 0.7%. However, these figures are contested by some minority groups and observers claiming higher numbers especially for the Greek and Roma communities, reflecting political sensitivities around ethnic identification. Ethnic minorities are unevenly distributed geographically, with Greeks concentrated in the south near the border with Greece, Macedonians in the east and Roma spread throughout the country. The Vlachs maintain cultural presence in southern and central Albania. These groups have varying degrees of

cultural autonomy and political representation. Albania faces several challenges linked to demographic trends including: Population Decline and Aging: The ongoing emigration and low birth rates risk labor shortages and increased social welfare burdens. Urban-Rural Divide: Urban areas attract investments and services, while rural regions face depopulation and aging. Ethnic Integration: Ensuring minority rights, preserving cultural heritage and preventing discrimination remain priorities. Albania's demographic landscape since 1990 is characterized by dynamic shifts that interact with ethnic diversity and social change, framing the country's ongoing negotiation between tradition and modernity.

Ethnic relations and social integration in post-communist Albania

Albania's ethnic mosaic although dominated numerically by ethnic Albanians, includes a range of minority groups whose presence and integration have been shaped by both historical legacies and the profound political-economic changes following the fall of communism. The process of social integration and interethnic relations in post-1990 Albania has been marked by both cooperation and challenges. During the communist era, minority groups experienced limited cultural expression and political representation, as the regime emphasized a homogenized Albanian national identity. Minority languages and traditions were often marginalized and cross-border minority issues were politically sensitive due to Albania's isolation. After 1990, Albania's democratic transition created new opportunities for minority rights and cultural revival. The 1998 Constitution formally recognizes minority rights including language use and cultural autonomy. However, implementation has been uneven with issues including inadequate funding, bureaucratic hurdles and the exclusion of certain groups like the Balkan-Egyptian community from state recognition. Current Status of Minorities: Greeks: Concentrated in the southern districts of Sarandë and Gjirokastër the Greek minority benefits from cross-border ties and receives support from Greece. Their rights to education in the Greek language and political representation are constitutionally recognized, yet tensions occasionally arise over property and minority status recognition. Macedonians and Vlachs: Both groups maintain cultural institutions and schools, although resources and political influence remain limited. Efforts to preserve language and traditions continue despite challenges of assimilation and emigration. Roma: The Roma community faces significant socio-economic disadvantages, including poverty, limited access to education and healthcare and social exclusion. Discrimination remains a pressing issue, compounded by marginalization in rural and urban settings. The cultural identities of Albania's ethnic groups are deeply rooted in historical traditions, religious affiliations and linguistic heritage. Since the fall of communism, these identities have experienced both revival and transformation influenced by globalization, migration and state policies. The post-1990 period witnessed a resurgence of cultural expression among minorities as restrictions on language, religion and customs were lifted. Traditional festivals, music, dance and religious ceremonies have been revitalized, often supported by community organizations and transnational ties. For example, the Greek minority actively celebrates Orthodox Christian holidays with public ceremonies, while Vlach communities maintain their language and folklore through cultural associations. Similarly, Roma groups organize traditional weddings and festivities which serve as important venues for cultural transmission. Language remains a central marker of ethnic identity. The Albanian constitution guarantees minority language education in designated areas. Greek and Macedonian communities operate schools with instruction in their native tongues fostering intergenerational transmission. However, smaller minorities like the Roma often lack formal education in their language which exacerbates cultural erosion. Some NGOs and international donors have initiated bilingual education programs but these efforts are limited in scope and resources. Organizations such as the OSCE, Council of Europe and the European Union have supported minority rights programs promoting education, anti-discrimination measures and interethnic dialogue. Albania's EU integration aspirations also incentivize compliance with international minority protection standards. Religion intersects closely with ethnicity in Albania. The Greek minority is predominantly Orthodox Christian,

while Vlachs are mostly Orthodox or Catholic and Roma populations include Muslims, Orthodox Christians and Catholics. Religious revival after decades of state atheism has reinforced ethnic identities. Churches, mosques and religious communities serve as hubs of cultural cohesion and social support helping preserve traditions amid rapid societal changes. Albania is widely praised for relative ethnic harmony, especially when compared to neighboring Western Balkan countries that experienced violent conflicts in the 1990s. Several factors contribute to this stability: A shared experience of communist repression and isolation fostered a common national identity that transcends ethnic lines. The Albanian state's policy of inclusive nationalism emphasizes unity and downplays ethnic differences in public discourse. Local-level interethnic cooperation is common, particularly in mixed communities where everyday interactions promote peaceful coexistence. Despite the relative peace challenges persist: Political Representation: Minority parties sometimes face marginalization or internal divisions, limiting effective advocacy. Socio-Economic Disparities: Minorities, especially Roma and Egyptians have disproportionately high poverty and unemployment rates. Discrimination and Prejudice: Stereotypes and social exclusion affect access to services and participation in society. Emigration: Outmigration among minorities weakens cultural continuity and demographic presence. Balancing tradition with modernization remains complex. While cultural revival strengthens group identity and social cohesion, it can also risk ethnic isolation or politicization. Albania's commitment to multiculturalism and EU integration offers a framework for protecting minority cultures while promoting inclusive citizenship. Continued investment in minority education, cultural programming and intercultural dialogue will be key to fostering harmony between tradition and modernity.

Youth and generational shifts in values

The post-communist generations in Albania exhibit distinct values and worldviews compared to their parents and grandparents. Survey data and qualitative studies indicate that younger Albanians tend to be more open to liberal ideas such as gender equality, individual rights and environmental awareness. This reflects broader global trends but is also shaped by Albania's unique historical context and rapid social transformation. Despite exposure to modern values through education, media and migration many young people maintain a connection to traditional customs and family expectations. Respect for elders, strong family ties and religious identity continue to influence youth attitudes and behaviors, especially in rural and northern regions. This duality can create tensions as younger generations negotiate between desires for personal freedom and the social pressures to conform to communal norms. Expanded access to higher education and opportunities for international mobility have been crucial in shaping youth perspectives. Many young Albanians pursue studies abroad or engage in diaspora networks, which expose them to diverse cultures and democratic values. This experience often fosters greater aspirations for social and political participation back home. However, the persistent challenges of unemployment, corruption and limited economic prospects generate frustration and a sense of uncertainty about the future. Political participation among youth remains uneven. While some actively engage in civil society organizations and protests, others display apathy or distrust toward political institutions. This ambivalence is partly driven by perceptions of endemic corruption and nepotism. Consequently, emigration remains a popular option. Over 60% of young Albanians express willingness to leave the country for better economic and social opportunities. This brain drain risks depriving Albania of vital human capital but also sustains transnational ties through remittances and knowledge exchange. The generational shifts in values represent both opportunities and challenges for Albania's social cohesion. Youth openness to pluralism and innovation can accelerate modernization and democratization. At the same time, balancing respect for tradition is essential to maintain cultural continuity and family support networks. Policies aimed at empowering youth, improving education quality and creating economic opportunities are vital to harnessing the potential of this demographic group for sustainable national development.

The role of the European union and globalization

Albania's aspiration to join the European Union has been a significant driver of political, economic and social reform since the early 2000s. The EU accession process has encouraged Albania to adopt democratic norms, improve the rule of law and strengthen human rights protections. These reforms have supported modernization efforts and the gradual alignment of Albania's institutions with European standards. EU conditionality has prompted Albania to reform its judiciary, combat corruption and enhance public administration transparency. These legal and institutional changes are essential for creating a stable environment conducive to economic growth and social development. Globalization, facilitated by EU integration and international trade has opened Albania's economy to foreign investment and competition. Market liberalization has stimulated sectors such as tourism, telecommunications and manufacturing. However, this rapid economic transition also exposes the population to market volatility and social inequalities particularly between urban and rural areas. Globalization has expanded access to international media, education and migration opportunities influencing Albanian cultural identity. Younger generations, in particular navigate between traditional Albanian values and global cultural currents. This duality shapes attitudes toward religion, gender roles and political participation. Despite the benefits globalization poses challenges, including the risk of cultural homogenization and loss of local traditions. Additionally, economic disparities and brain drain contribute to social fragmentation. Balancing global integration with the preservation of unique Albanian cultural heritage remains an ongoing challenge. Moving forward, Albania's successful integration into European and global structures depends on its ability to manage these tensions. Leveraging EU frameworks for social cohesion and sustainable development, while fostering inclusive cultural policies will be critical for harmonizing modernity with tradition.

CONCLUSION

The post-communist transformation of Albanian society presents a complex narrative shaped by the interplay of tradition and modernity. Since the fall of the communist regime Albania has made significant strides in democratization, economic development and integration into global systems. However, this progress coexists with enduring traditional values, social norms and cultural practices that continue to influence everyday life. Albania's demographic and ethnic composition reflects a diverse and evolving population navigating challenges such as migration, urbanization and shifting family structures. The tension between embracing modern ideals such as gender equality, technological innovation and civic participation and preserving historical traditions creates a dynamic social landscape. This duality is not a sign of societal fragmentation but rather a reflection of Albania's unique path of transformation. The persistence of tradition provides continuity and identity, while modernization offers opportunities for social mobility and development. Balancing these forces remains essential to fostering a cohesive, inclusive and resilient society. Looking forward, Albania's future depends on addressing socioeconomic inequalities, enhancing governance, empowering youth and integrating sustainable practices. Continued engagement with the European Union and international partners will also be critical in supporting reforms and ensuring that modernization respects the country's rich cultural heritage. The Albanian experience offers valuable insights into how societies can negotiate the complex relationship between modernity and tradition, ultimately crafting a future that honors the past while embracing change.

REFERENCES

- Beck, U. (1992). Risk Society: Towards a New Modernity. Sage Publications.
- Ceka, N., & Cook, T. (2016). Ethnic Minorities and the State in Albania. Balkan Studies.
- Clayer, N. (2003). Aux origines du nationalisme albanais. Karthala.
- Council of Europe (2019). Report on Minorities in Albania.
- Council of Europe (2023). Minority rights in Albania: report.

- De Rapper, G. (2010). Religion, Islam and Dialogue in Post-Communist Albania, Social Compass.
- De Waal, C. (2018). Albania in Transition: The dynamics of tradition and modernity. Routledge.
- European Commission (2022). Albania 2022 Report. Brussels: EC.
- European Commission (2023). Albania 2023 Report.
- Giddens, A. (1991). Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age. Stanford University Press.
- INSTAT (Albanian Institute of Statistics): (2011). Population and Housing Census 2011. Main Results. Institute of Statistics of Albania, (2022). Information and Communication Technology Usage. Institute of Statistics of Albania, (2023). Labor Market Report. Institute of Statistics of Albania, (2023). Population Data. Tirana: INSTAT.
- King, R., Mai, N., & Schwandner-Sievers, S. (2008). The New Albanian Migration. Sussex Academic Press.
- Miranda Vickers, James Pettifer. Albania: From Anarchy to a Balkan Identity. London: Hurst and Company 1997. xii+ 324 pp
- Migration Policy Institute (2022). Albanian Diaspora and Remittances.
- Palloni, A., et al. (2001). Demographic Change in Albania. Population and Development Review, 27(4), 729-751.
- Pano, N. (2004). The Albanian Experience with Religious Tolerance. East European Quarterly, 38(2), 205–225.
- Pew Research Center. (2018). Religious Belief and National Belonging in Central and Eastern Europe.
- Pula, B. (2014). Customary Law and Its Contemporary Role in Albanian Society. Journal of Balkan Anthropology.
- Republic of Albania. (1998). Kushtetuta e Republikës së Shqipërisë [Constitution of the Republic of Albania].
- UNDP Albania (2016). Human Development Report.
- Vogli, E. (2020). Religion, Identity and Social Change in Albania. Southeast European Journal.
- Vullnetari, J. (2012). Albanian Migration and Development: State of the Art Review. IMISCOE Working Paper.

18. OTURUM (18. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assoc. Prof. Dr. Habibe ALİYEVA-Assoc. Prof. Dr. Djalalitdin MİRZAEV

BURDUR GELENEKSEL MEKİKLİ DOKUMALARINDA "AJUR" (YALANCI LENO) OLARAK ADLANDIRILAN DESEN YAPILARI

PATTERN STRUCTURES REFERRED TO AS "AJOUR" (FALSE LENO) İN TRADİTİONAL SHUTTLE-WOVEN FABRİCS OF BURDUR

Naile Rengin OYMAN*

ABSTRACT

This paper aims to examine and document the structure and variations of pattern designs referred to as "ajour" in local terminology, applied in traditional shuttle-woven fabrics specific to the Burdur region. In textile literature, these patterns correspond to the "false leno" weave technique, where transparent areas are formed by leaving deliberate gaps between warp and weft threads. Creating a lace-like appearance, this technique stands out with both its aesthetic and functional qualities. The study will involve fieldwork in two weaving workshops operating in the city center of Burdur. During this process, the ajour-based patterns will be identified, the types of yarns and materials used, and other technical characteristics. Furthermore, If there are the cultural context of these designs, their role within local textile identity, and their contribution to visual expression will be evaluated. Field data will be supported by a literature review. Although false leno is not observed in historical İbecik dastar weavings, it has recently been adopted in contemporary production as a decorative and innovative approach. By documenting the use of ajour (false leno) patterns in current Burdur traditional weavings, this paper seeks to record these contemporary practices and clarify their position within the broader framework of local textile culture.

GİRİŞ

Burdur ili, dokumacılık gelenekleri açısından Anadolu'nun önemli üretim merkezlerinden biri olarak bilinir. *Burdur Alacası* ve *Burdur Gölhisar İbecik dastarı* isimleriyle tanınan geleneksel mekikli dokumalar, çözgü, atkı ve motif ipliklerinin çok renkli ve birlikte kullanımıyla ortaya çıkan, hafif ve hava geçiren yapısı sayesinde ve işlevselliğiyle öne çıkmaktadır. Bu geleneksel mekikli dokumalar, geçmiş dönemlerde hem gündelik yaşamda hem de çeyizlik eşya üretiminde tercih edilen yerel bez türleri olarak bölge kültüründe ve ticaretinde önemli yer tutmuştur

Son yıllarda, bu geleneksel dokuma yapılarına yörede "ajur" olarak isimlendirilen, teknik literatürde ise *false leno* (yalancı leno) olarak tanımlanan açıklıklı desen yapıları eklenmiştir.

Bu desenler, geçmiş dönem dokuma örneklerinde yer almamakla birlikte, günümüzde estetik ve görsel çeşitlilik sağlamak amacıyla tercih edilen beğeni getiren uygulamalardır. Alan araştırmasında, bu desenlerin dokumacılar tarafından genel olarak "Ajur" olarak tanımlandığı, Burdur alacalarında ajurun hiç kullanılmadığı ancak İbecik dastarında son 12-13 yıldır bazı ajur yapılarının geleneksel desenlere eklendiği ve dokuyucuların bu modellerin bazılarına karanfil, topgül gibi isimler verdikleri belirtilmiştir (Emel Erte, sözlü görüşme, 2025).

Bu gelişme, geleneksel dokumacılığın yapısını bozmadan yeni estetik katkılar sunabildiğini ve yerel üretimlerin çağdaş beğeniye nasıl yanıt verebildiğini göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca dokumanın desen dili içinde açıklıklı bir örgü tipinin görsel ifade aracı olarak kullanılması, motif kavramının dışında desen temelli zenginleşmenin bir örneğini de ortaya koymakla birlikte geleneksel yapının değiştiği anlamına da gelmektedir.

Bu çalışmanın temel amacı, günümüz Burdur geleneksel mekikli dokuma üretiminde kullanılan ajur (yalancı leno) desenlerini belgelemektir. Desenlerin nasıl oluşturulduğu, hangi görsel etkileri sunduğu, yörede varsa nasıl isimlendirildiklerinin saptanması amaçlanmaktadır.

Bildiri, yalnızca Burdur merkezinde hâlen üretimi devam eden geleneksel mekikli

* Prof., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Isparta

dokuma örnekleriyle sınırlıdır. Tarihsel dokuma örnekleri kapsam dışıdır. İncelenen ajur desenleri, geleneksel mekikli dokuma zeminine son yıllarda eklenen estetik uygulamalardır; bu nedenle, teknik açıdan leno örgü sistemini taklit eden ancak geleneksel dokuma yapısını yorumlayan açıklıklı desenler olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca, işleme sanatında "ajur" terimiyle bilinen iğne/delme teknikleriyle doğrudan bir ilişkisi bulunmamaktadır; bu terim yörede halk arasında desenin görünümünü tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır.

Çalışma, nitel araştırma yaklaşımı temelinde yapılandırılmıştır. Veri toplama süreci iki ana kaynağa dayanmaktadır: alan araştırması ve literatür taraması. Alan araştırması kapsamında Burdur merkezde yer alan iki temel üretim odağında gözlem ve görüşmeler gerçekleştirilmiştir:

Emel Erte (Narin Alaca Dokuma ve Sanat Evi İşletmesi), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Geleneksel El Sanatları Sanatçısı ve Alaca dokuyucusu Emel Erte, geleneksel yöntemlerle üretim yapan deneyimli bir dokuma uygulayıcısıdır. Sözlü görüşmede, desen oluşturma süreci, iplik seçimi ve yöresel terminoloji hakkında bilgiler alınmıştır.

B'laca Dokuma Merkezi (Burdur Belediyesi-BİMTAŞ): Burdur Belediyesine bağlı olarak kurulmuş, BİMTAŞ ismiyle şirketleşmiş, kurumsal ölçekte üretim yapılan bir teşebbüsüdür. Bu merkezde dokuma tezgâhları, kullanılan desen yapıları ve teknik detaylar yerinde gözlemlenmiş ve örnek dokumalar belgelenmiştir.

Ayrıca, ajur (false leno) tekniklerine ilişkin dokuma literatürü taranarak, güncel uygulamaların teknik sınıflandırılması yapılmıştır. Alan verileri ile teorik bilgiler karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

1. BURDUR GELENEKSEL MEKİKLİ DOKUMA ÖZELLİKLERİ

Mekikli dokumalar, Türkiye'nin farklı coğrafyalarında geleneksel düz dokuma türleri arasında önemli bir yere sahip olup, desenin iki veya üç iplik ile oluşturulduğu özel teknikler barındırmaktadır. Burdur yöresi de bu zengin dokuma mirası içerisinde, özellikle "Burdur alacası" adıyla bilinen bez dokumaları ile öne çıkmaktadır. "Alaca" sözcüğü, köken olarak "karışık renkli, renkli çizgilerle bezenmiş" anlamına gelir. Türk dokuma geleneğinde bu terim, iki ya da daha çok renkli iplikle dokunmuş, özellikle çizgili desenler taşıyan pamuklu kumaşlar için kullanılmaktadır. Bu tür dokumalar, işlevsel kullanım ile görsel estetik arasında güçlü bir bağ kurar. Geleneksel Anadolu dokumalarında, özellikle Burdur yöresinde üretilen alacalar hem kullanım amaçlarına hem de dokuma tekniklerine göre çeşitlilik gösterir.

Alaca dokumaların temel yapısını çözgü ve atkı ipliklerinin farklı renklerde seçilerek çizgili bir kompozisyon oluşturması belirler. Genellikle pamuk ipliğinden dokunan bu kumaşlarda kullanılan çözgü ipliği daha sağlam ve düzgün bükümlü olup, atkılar ise yapıya yumuşaklık katar. Desen, dokuma sırasındaki renk geçişleriyle değil, ipliklerin sırasal düzeniyle elde edilir. Bu nedenle alaca dokumalar, motifsel bezemeden çok ritmik çizgi tekrarlarıyla kimlik kazanır. Burdur alacaları; peşkir, başörtüsü, sofra bezi ve çeşitli örtüler olarak işlevsel roller üstlenmiştir. Aynı zamanda bu kumaşlar çeyizlik üretim geleneğinin bir parçası olarak da değerlendirilmiştir. Kadınlar tarafından ev içi tezgâhlarda üretilen bu kumaşlar, yöresel kimliğin taşıyıcısı olmanın ötesinde, kadın emeğiyle biçimlenen kültürel bir üretim modelini temsil eder (Başal ve Oyman, 2023: 840).

Burdur Alacası, yerel tezgâhlarda dokunan, genellikle pamuklu çözgü ve atkı iplikleriyle, bazen yapay ipek (floş ipek), seyrek olarak ipek iplik kullanılarak dokunan karakteristik olarak çizgili ve renkli desenleriyle bilinen geleneksel mekikli bez dokumalarıdır (Hız, 2015: 9). Geçmişte de günümüzde de Alaca dokumalarda, halk arasında "ajur" olarak adlandırılan yapılar kullanılmamıştır.

Burdur'un Gölhisar İlçesi İbecik köyünde dokunan geleneksel mekikli dokumalarıdır. İbecik köyünde geçmişte başörtüsü olarak kullanılmaktaydı ve hala kullanılmaktadır. Günümüzde bu dokumalar, iki gücülü ve kamçılı mekikli el tezgâhlarında üretime devam etmektedir. Dokuma yapısında, atkı ve çözgü ipliği olarak "sarı kıvrak" olarak bilinen sık bükümlü, tek kat 20/1 numara ham pamuk ipliği kullanılmaktadır. Desen oluşturulurken ise, doğal pamuk renginin yanı sıra ağartılmış beyaz iplikler, kimi zaman da renkli veya simli

iplikler tercih edilmekte; motifler brokar tekniğiyle ve her motif için ayrı bir ilave atkı ipliğiyle dokuma yüzeyine uygulanmaktadır. İbecik köyünün tarihsel olarak Muğla'nın Fethiye ilçesine bağlı olması nedeniyle, bu bezin; özellikle malzeme, teknik yapı ve desen karakteristikleri bakımından Fethiye Üzümlü dokumalarıyla büyük oranda benzerlik taşıdığı saptanmıştır (Soysaldı ve Balkanal, 2011: 149–155).

Fotoğraf 1: Günümüz Burdur ajurlu geleneksel mekikli dokuma örneği, Burdur Bimtaş B'laca dokuma Merkezi (Oyman, 2025).

1.1. Burdur Geleneksel Mekikli Dokumalarında Kullanılan Tezgâhlar ve Malzemeler

Burdur'da geleneksel mekikli dokumalarında hâlâ kullanılan bazı ahşap ayaklı mekikli tezgâhlar hem geçmişte hem günümüzde ustalar tarafından birçok evde ve Belediyeye bağlı atölyelerde kullanılmaktadır. Bu tezgâhlar, çözgü ipliklerini gergin tutan, mekikli dokumayı mümkün kılan ve dokumacıların oturarak çalışmasına olanak veren işlevsel yapılardır. Burdur geleneksel mekikli dokuma üretiminde kullanılan tezgâhlar genellikle ahşap konstrüksiyonlu, yatay sistemli, iki çerçeveli mekikli el dokuma tezgâhları olup dastar tezgâhı diye bilinir.

Burdur geleneksel mekikli dokumalarında genellikle pamuk ipliği kullanılır. Zaman zaman kumaşa parlaklık ve doku kazandırmak amacıyla ipek karışımlı iplikler de kullanılmaktadır. Kumaşın genişliği çoğunlukla 50–60 cm arasındadır. Ancak günümüzde tezgâh genişlikleri artmıştır. Çözgü çözmek için çözgü dolabı kullanılmaktadır. Desen bölgesinde ajur gibi açık dokulu teknikler uygulandığında, çözgülerin kısmen döndürülmesi ya da yer değiştirmesiyle açıklık kazandırılmaktadır.

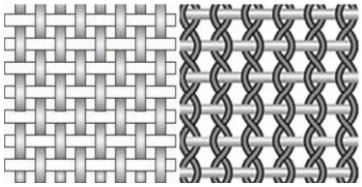
Fotoğraf 2. Alaca dokuma tezgâhı (Burdur Bimtaş B'laca Dokuma Merkezi, (Oyman, 2025).

2. AJUR (FALSE LENO) OLARAK ADLANDIRILAN DESENLERİN TEKNİK İNCELEMESİ

"Ajurlu dokuma", Burdur'un özellikle günümüz İbecik dastar üretiminde uygulanan ve ipliklerin çaprazlanarak desen oluşturduğu bir doku biçimidir. Dokuma, atkı ve çözgü ipliklerinin birbirine dik açıyla (90°) kesiştiği, bu ipliklerin belirlenen örgü yapısına göre karşılıklı olarak birbirlerinin altından ve üstünden geçerek bağlanmasıyla elde edilen geleneksel bir tekstil yüzeyidir.

Leno yapısına sahip dokumalar, karmaşık yapıdaki kumaş türleri arasında sınıflandırılır. Bu dokumalarda, klasik düz çözgülerin yanı sıra, leno tekniğine özgü özel çözgü iplikleri de bulunabilir. Leno veya "döner gücü" olarak adlandırılan bu yapı, çözgü ipliklerinin sadece yukarı-aşağı hareket etmesiyle değil, aynı zamanda birbirinin etrafında kademeli olarak çaprazlanmasıyla oluşur. Bu yöntem sonucunda seyrek dokunmuş gibi görünen ancak yapısal olarak sağlam ve dayanıklı tekstil yüzeyleri elde edilir (Yavaşçaoğlu, 2012, akt. Kastacı, 2016: 2). Leno dokuma tekniği, kumaş yüzeyinin tamamında uygulanabileceği gibi, mevcut dokuma yapılarıyla birlikte de kullanılarak desen çeşitliliğini

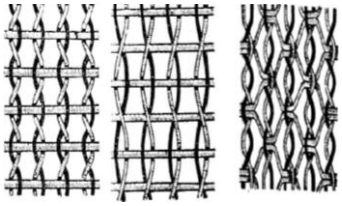
artırma imkânı sunar. Bu teknik, temel dokuma örgüleriyle bir araya getirildiğinde yüzeyde hem teknik hem de görsel açıdan zengin bir görünüm elde edilmesine olanak tanır.



Şekil 1: Basit dokuma kumaş yapısı ve Leno kumaş yapısı (Kastacı, 2016: 2).

Leno, Ajur, döner gücü, gaze veya çapraz dokuma olarak da bilinen bu yüzeyler; çözgü ipliklerinin yalnızca yukarı-aşağı değil, aynı zamanda birbirleri etrafında çapraz hareket ettirilmesiyle oluşturulan özel bir dokuma yapısıdır. Bu teknikle elde edilen kumaşlar, seyrek dokunmuş bir görünüme sahip olsalar da yapı olarak dayanıklıdır. Bu tür tekstil yüzeylerinin üretimi, klasik atkı-çözgü sistemine ek olarak, çözgü ipliklerinin çaprazlama hareketini mümkün kılan özel aparatların (döner gücü tertibatları) kullanımıyla gerçekleşir. Böylece hem estetik hem de işlevsel açıdan özgün bir yüzey karakteri ortaya çıkar (Yavaşçaoğlu, 2012: 23).

İmer'in (1989) sınıflandırmasına göre, leno dokuma türleri; çözgü ipliklerinin atkı ipliğini kavrama ve sarma biçimlerine bağlı olarak üç ana gruba ayrılır: yarım döner, bezayağı döner ve tam döner örgüler. Yarım döner yapıda, temel çözgü iplikleri sürekli olarak atkı ipliğinin altında kalır; döner çözgülerin çapraz geçişleri ise her iki atkı arasında gerçekleşir. Bezayağı döner örgüde ise döner çözgü iplikleri temel çözgüyü sırayla sağdan ve soldan sararken, atkı ipliğini bir alttan bir üstten geçerek bağlar (İmer, 1989, akt. Yavaşçaoğlu, 2012: 23-24).



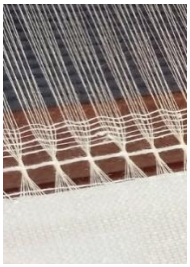
a b c

Şekil 2: a) Yarım Döner örgü, b) Bezayağı döner örgü, c) Tam döner örgü (İmer, 1989, akt. Yavaşçaoğlu, 2012: 23-24).

Bu dokuma yapısında temel ilke, çözgü ipliklerinin belirli bir düzende eksiltilmesi veya boşta bırakılması yoluyla kumaş yüzeyinde ajurlu bir desen oluşturulmasıdır. Böylelikle dokumanın hem görsel hem de yapısal olarak geçirgenliği artar ve hava alabilirlik özelliği gelişir. Yalancı leno, geleneksel leno örgüsünden farklı olarak çözgülerin bükülmesiyle değil, çözgülerin ve atkının düzenli eksiltme-ekleme tekniğiyle yapılır.

Ajur desenler, kumaşın merkezinde ya da kenar bordürlerinde kullanılmakta; bazen hem dekoratif hem de işlevsel amaçla (havalandırma, hafiflik, estetik) birlikte planlanmaktadır (Başal, Hız & Oyman, 2023: 854–855).

Bu yapılar, desen etkisi yaratmak üzere belirli çözgü ipliklerinin gruplar halinde çapraz yön değiştirerek atkı ipliğinin geçişine olanak tanıdığı gözenekli dokuma boşlukları oluşturur. Buradaki "yalancı leno" terimi, klasik leno (çapraz çözgü) tekniğinin daha basitleştirilmiş bir uygulaması olarak tanımlanır. Yani çözgü iplikleri birbirine dolanmadan, belirli bir sırada üst-alt geçişleriyle ajur görünümünde boşluklu alanlar elde edilir. Çözgü iplikleri döner gücü sistemi ile eşit miktarlarda tutularak (4/4, 6/6, 8/8 gibi) çapraz biçimde döndürülür. Bu yapılar hem teknik ustalık gerektirmekte hem de bez yüzeyinde hafif dantelimsi, açık örgülü bir etki oluşturarak estetik bir görünüm kazandırmaktadır. Bu tür ajur desenleri, desenin tamamını değil, belirli bölümlerini süsleyerek alacaya minimalist bir estetik kazandırır.



Fotoğraf 3: Burdur geleneksel mekikli dokumalarda en çok uygulanan ajur modeli (Oyman, 2025)

Ajur tekniğinin uygulanması, standart mekikli dokuma tezgâhlarında belirli çözgü planlamaları ve atkı kontrolleri gerektirir. Bu bağlamda geleneksel dokuma tezgâhlarında usta dokumacılar, ajur sıralarını çoğunlukla göz kararı ve deneyimle planlamakta; herhangi bir şematik desen kartelası kullanılmamaktadır (Başal, Hız ve Oyman, 2023: 857).

3. ALAN ARAŞTIRMASI KAPSAMINDA YER ALAN İŞLETMELERDE SAPTANAN GELENEKSEL MEKİKLİ DOKUMALARDA AJURLU ÖRNEKLER

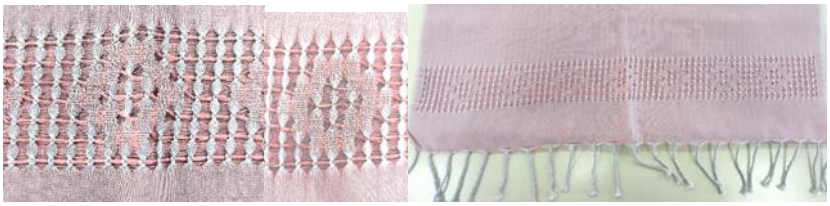
Burdur'da üç dokuma merkezi bulunmaktadır. Bir tanesi kişiye ait (Narin Alaca Dokuma ve Sanat evi), iki tanesi kamu teşebbüsüdür (Burdur Belediyesi, B'laca Dokuma Merkezi ve Burdur Mehmet Akif Ersoy Halk Eğitim Merkezi). Çalışma kapsamında Narin Alaca Dokuma ve Sanat evi ve Burdur Belediyesi, B'laca Dokuma Merkezi'nde dokumalarda uygulanan ajur teknikleri incelenmiştir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı Geleneksel El sanatları sanatçısı ve dokuma üreticisi olan Emel Erte'nin bir kadın girişimci olarak kurmuş olduğu Narin Alaca Dokuma ve Sanat evinde, Burdur geleneksel mekikli dokumalarını (Burdur Alacası ve İbecik dastarı) üretmektedir. Dokumalarını kendi tasarımlarıyla çeşitli giysi unsurlarına dönüştürüp mağazasında satışa sunmaktadır. Emel Erte, dokumalarda ipek, ipek-floş karışık malzeme kullanmaktadır.

Emel Erte, önce kursiyer olarak Burdur Alacası dokumayı öğrenmiş, sonra eğitmen kimliğiyle, uzun yıllar boyunca Burdur Belediyesi bünyesinde faaliyet gösteren Alaca dokuma atölyelerinde usta öğretici olarak görev yapmıştır. 2022 yılında kendi kurduğu atölye aracılığıyla bu geleneksel zanaatı, modern teknolojilere rağmen yaşatmaya kararlılıkla devam etmekte, kültürel mirasa sahip çıkmaktadır (Erte, 2024, Başal ve Oyman, 2024: 245).

Emel Erte ile yapılan sözlü görüşmede, Ajur tekniklerinin İbecik dastarında kullandığını, Alaca dokumalarda kullanılmadığını ifade etmiştir. Dokuma üretiminde kamçılı tezgâh kullanmaktadır.

Alaca dokuma üretiminde sarı kıvrak ip kullanmaktadır. Alaca dokumalarında koçboynuzu, elibelinde, cimcime, kesme şeker, kurt ağzı meşe dalı motiflerini kullanmaktadır. İbecik dastarında kaydırma, suyolu, sülük motifi, yanaş yanaş motifi gibi modellerin aralarına tek sıra haline Ajur uygulanmaktadır. Günümüz şal ve fular dokumalarında uç bölümlerine karanfil ya da topgül denilen ajur modeli uygulanmaktadır.



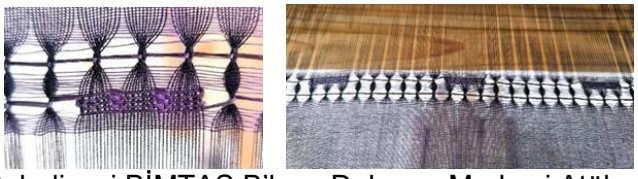
Fotoğraf 4: Şal, Karanfil motifi diye isimlendirilen Ajur uygulaması (Çalışkan Pala ve Oyman, 2025).

İbecik bezi önceleri dastar olarak üretilmekteyse de isteğe göre İbecik bezi üretiminde hem İbecik motifleri hem de dokuyucunun belirlediği şekilde motif aralarına motifle birleştirerek veya birleştirmeden ajur kullanılmaktadır. Ajur 3/3, 6/6, 9/9 gibi çözgü telleri alınarak yapılmaktadır. Dokuyucu kendi isteğine göre ya da dokumada istenen siparişe göre ajur yapmaktadır (Erte, Sözlü görüşme, 8.09.2025).

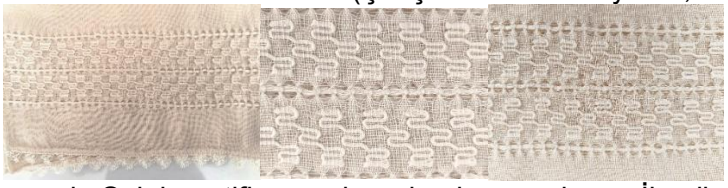
Fotoğraf 5: Şal örneği, 40x180 cm., 4/4 şeklinde ajurlama yapılmıştır (Çalışkan Pala ve Oyman, 2025).

Burdur Merkez'de yer alan Burdur Belediyesi BİMTAŞ B'laca Dokuma Merkezi'nde Atölye sorumlusu Enden Vardar ile yapılan sözlü görüşmede de literatürde yalancı Leno olarak isimlendirilen dokuma sistemlerinin işletmede Ajur denildiğini ifade etmiştir. Genel olarak aynı ajur tekniğinin uygulandığını, kadın dokuyucuların kendi aralarında bazı ajur desenlerine karanfil veya topgül gibi isimler verdiklerini ifade etmiştir (Ender Vardar, Sözlü görüşme, 6.08.2025).

Fotoğraf 6: Burdur Belediyesi BİMTAŞ B'laca Dokuma Merkezi Atölyesi'nde kullanılan tezgahlar (Çalışkan Pala ve Oyman, 2025).



Fotoğraf 7: Burdur Belediyesi BİMTAŞ B'laca Dokuma Merkezi Atölyesi'nde üretilen ajurlu mekikli dokumalardan örnekler (Çalışkan Pala ve Oyman, 2025).



Fotoğraf 8: Sülüm ya da Sülük motifi ve aralarında ajur uygulanan İbecik dastarı (Çalışkan Pala ve Oyman, 2025)

Fotoğraf 9: Burdur Belediyesi BİMTAŞ B'laca Dokuma Merkezi Atölyesi'nde tamamı Karanfil modeli Ajur ile dokunan Gelinlik tasarımı (Çalışkan Pala ve Oyman, 2025)

Fotoğraf 10: Kaydırma olarak isimlendirilen Sülüm motifini dokuyucu Sülük motifi olarak değiştirmiştir. Bu motif grubunun aralarına ajur uygulanmıştır (Çalışkan Pala ve Oyman, 2025)

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu bildiride, Burdur geleneksel mekikli dokumalarında "ajur" (yalancı leno) olarak isimlendirilen desen yapıları incelenmiştir. Sahada yapılan gözlem ve belgelemeler sonucunda, günümüzde üretimi sürdürülen Burdur geleneksel mekikli dokumalarında ajur uygulamasının estetik bir desen dili oluşturduğu belirtilmiştir. Bu desen yapılarının, mekik ve çözgü ipliklerinin geleneksel tekniklere uygun biçimde yönlendirilmesiyle oluşturulduğu; süsleme amaçlı kullanımın yanı sıra, yer yer kumaşın geçirgenliğini ve estetik değerini artırmaya yönelik bir işlev taşıdığı ifade edilmiştir.

Ajur desenleri; genellikle zemin dokumasının düzenli yapısını bozmayacak şekilde, belirli oran ve simetri anlayışıyla yerleştirilen, genellikle küçük ölçekli ve tekrarlı geometrik biçimlerden oluşmaktadır. Bu yapıların desen isimlendirmeleri halk arasında genellikle sezgisel ifadelerle veya üretici kadınların kendi deneyimlerine dayalı olarak tanımlanmaktadır. Araştırma kapsamında belgelenen örneklerde kullanılan ajur modellerinin kalın olması isteniyorsa tel sayısı arttırılmaktadır (4/4, 6/6, 8/8 gibi).

Elde edilen bulgular, Burdur bölgesindeki mekikli dokuma geleneğinin (İbecik dastarı özelinde) yaşayan ve dönüşen bir pratik olduğunu göstermektedir. Ajur gibi teknik uygulamalar, yalnızca estetik değil; aynı zamanda üretici kadınların teknik ustalıklarını, yaratıcılıklarını da yansıtmaktadır. Bu bağlamda ajur desenleri, sadece görsel bir motif değil, aynı zamanda yerel dokuma bilgisinin, kadın emeğinin sürdürülebilirliğini göstermektedir.

Çalışmanın sonucunda ulaşılan veriler, Burdur İbecik dastarı gibi geleneksel dokumalara günümüzde ajur uygulamalarının yaklaşık 12-13 yıl önce dokuyucuların karar vermesi sonucu eklendiği, daha sonra güncel dokumalarda alıcı tarafından tercih edildiği belirtilerek ajur kullanımının yaygınlaştığı saptanmıştır. Gelecekte bu tekniklerin günümüz geleneksel dokumaların tasarımı, kültürel miras eğitimi ve yerel kalkınma projeleri bağlamında daha işlevsel biçimde değerlendirilip değerlendirilmeyeceği tartışmaya açıktır.

KAYNAKÇA

BAŞAL, S., ve N.R. OYMAN (2024). *"Narin Burdur Alaca Dokuma ve Sanatevi" Örneğinde Güncel Burdur Alacaları*. Art-E Sanat Dergisi, 17 (34), 836–861. https://doi.org/10.21602/sduarte.1554631

ERTE, E., (2025). Narin Alaca Dokuma ve Sanat Evi Sahibi, (Sözlü Görüşme), Burdur.

İMER, Z., (1989), Dokuma Tekniği II., Ankara, s;103-125

KASTACI, B.B. (2016). "Leno Dokuma Kumaşların Yapısal Değişkenleri ile Fiziksel

Özellikleri Arasındaki İlişkinin Araştırılması", Namık Kemal Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Tekstil Mühendisliği ABD, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ.
KIZ, K. (2015). "Burdur İli Geleneksel Mekikli Dokumaları", Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Isparta.
OYMAN, N. R., ve HIZ, K. (2016). "*Burdur İli Geleneksel Mekikli Dokumaları"*. Art-e Sanat Dergisi, 9 (17), 129-154.
SOYSALDI, A. ve Z. BALKANAL. (2011). "*Burdur'da Yapılan Bir El Dokuması "İbecik Bezi*" 3. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) ve Geleneksel Sanatlar Kongresi/Sanat Etkinlikleri. Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları, 149-156.
YAVAŞÇAOĞLU, A. (2012). *Leno Dokuma Sistemi, Kumaş Özellikleri ve Kullanım Alanları,* Mesleki Bilimler Dergisi, 1 (3), 22-33.
İnternet kaynakları:
Anadolu Ajansı. (2021, 29 Mart). *Alaca dokumadan elde ettikleri ürünlerle geleneği yaşatıyorlar*. AA. https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/alaca-dokumadan-elde-ettikleri-urunlerle-gelenegi-yasatiyorlar/2191215?utm_source=chatgpt.com
Alaca Dokumaları, http://www.burdurbimtas.com/alaca-dokumalari/

ANALYSIS OF HYON JIN-GEON'S "A LUCKY DAY"

Leyla HASANZADA*

ABSTRACT

Hyun Jin-geon's short story 'A Lucky Day' is one of the most significant works of early modern Korean literature, written during the Japanese colonial era. The story not only illustrates the fragility of human life and the illusion of luck, but also reflects the social and political struggles of its time. This paper explores the themes of chance and fate, irony, and the psychological transformation of the protagonist. It also situates the story within the broader context of world realism, drawing parallels with Chekhov, Maxim Gorky, and Emile Zola. Furthermore, the paper analyzes the social criticism embedded in the story and how Hyun Jin-geon's narrative techniques contribute to the development of modern Korean prose. The study highlights the universality of existential dilemmas while situating the story firmly within its Korean context. By doing so, it contributes to the comparative study of world literature.

ÖZET

Hyun Jin-geon'un 'Şanslı Bir Gün' adlı kısa hikâyesi, Japon sömürge döneminde yazılmış Kore edebiyatının en önemli örneklerinden biridir. Hikâye yalnızca insan hayatının kırılganlığını ve şansın aldatıcı doğasını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda dönemin sosyal ve politik mücadelelerini de gözler önüne serer. Bu makale, eserdeki kader ve tesadüf temalarını, ironiyi ve başkahramanın psikolojik dönüşümünü incelemektedir. Ayrıca hikâye, dünya realizmi bağlamında ele alınarak Çehov, Maksim Gorki ve Emile Zola gibi yazarlarla karşılaştırılmaktadır. Çalışma, hikâyedeki toplumsal eleştiriyi ve Hyun Jin-geon'un anlatı tekniklerinin modern Kore nesrinin gelişimine katkısını analiz etmektedir. Araştırma, varoluşsal sorunların evrenselliğini vurgularken aynı zamanda hikâyeyi Kore bağlamına sıkıca yerleştirmektedir. Bu yönüyle dünya edebiyatı içinde karşılaştırmalı bir incelemeye katkı sunmaktadır.

Hyun Jin-geon's 'A Lucky Day' stands as a key text in the study of Korean modern literature. Written in 1924, the story captures the tension between personal destiny and social circumstance. The introduction outlines the significance of the story both as a literary text and as a reflection of colonial-era realities. The Japanese colonial occupation (1910–1945) shaped the development of modern Korean literature. Writers like Hyun Jin-geon, Na Do-hyang, and Kim Dong-in pioneered realism, portraying ordinary lives affected by poverty, colonial pressure, and existential uncertainty. The protagonist believes in the possibility of good fortune, yet his day unfolds with bitter irony. The contrast between hope and despair illustrates the unpredictable interplay of chance and fate in human life. The very title 'A Lucky Day' is ironic, as what appears to be a fortunate event turns tragic. Everyday elements in the story—rain, streets, and encounters—become symbolic representations of larger existential truths. The protagonist undergoes deep psychological changes. His initial optimism collapses into despair, illustrating how fragile human psychology becomes under external pressures. The narrative functions as social critique. It exposes the poverty, inequality, and struggles of colonial-era Korea, revealing Hyun Jin-geon's subtle resistance against colonial structures. The story resonates with global realism. Like Chekhov's characters, Hyun Jin-geon's protagonist lives in ordinariness yet faces sudden tragedy. Similarities can also be drawn with Zola's naturalism and Gorky's depictions of the working poor. Hyun Jin-geon uses concise description, sudden twists, and irony. His realist style bridges traditional storytelling with modernist sensibilities. Since its publication, 'A Lucky Day' has been studied as a landmark in Korean short fiction. It has been translated into multiple languages and continues to attract critical attention. The story demonstrates the

* Senior Researcher, PhD, AMEA Nizami Gəncəvi Literature Institute, Baku, Azerbaijan

fragility of life, the illusions of luck, and the depth of social and psychological struggle in colonial Korea. Its literary value lies in its universal themes and its rootedness in the Korean experience.

REFERENCES

Barışta, A. (2002). Story Analysis. Istanbul: Öykü Publishing.
Hyun Jin-geon. (2015). A Lucky Day. Seoul: Han Publishing.
Kim, H. (2018). Korean Realism and Colonial Modernity. Seoul: Literature Press.
Yılmaz, H. (2020). Modernism in Korean Literature and Hyun Jin-geon. Ankara: Kültür Publishing.
Lee, P. H. (1987). A History of Korean Literature. Cambridge: Cambridge University Press.
Shin, J. (2012). Colonialism and Korean Fiction. Journal of East Asian Studies, 9(3), 45–67.

ON A CULTURAL AND LINGUISTIC COEXISTENCE BETWEEN THE INHABITANTS OF KOLONJË AND THE VLACHS

Lonora HYSOLLI*

ABSTRACT

The Vlachs, known for their nomadic life and livestock farming, carrying with them their past, or history, have significantly influenced the lives of the inhabitants of the area where they have settled to live. This has also happened in the area of southeastern Albania, and more specifically in Kolonjë. The local population of Kolonjë has preserved and cultivated its identity in a spirit of understanding, hospitality and coexistence. Meanwhile, the Vlachs have placed the history and continuity of their life also in micro-toponyms, which, among other things, are living proof. Relations between the Kolonja and the Vlachs have been characterized by harmony, assistance and cooperation in times of peace and challenges, despite ethnic and religious differences, becoming a very important aspect of the social, cultural and linguistic heritage of the Kolonja region in Albania and abroad. This paper aims to highlight the way in which two communities with different origins, languages and customs have coexisted in peace, creating a unique model of interaction and mutual respect. The study, through the analysis of daily relationships, intercommunal marriages, cultural exchanges and the shared use of the Albanian and Vlach languages, highlights a coexistence that goes beyond tolerance, through a natural integration. This paper contributes to the documentation of a specific model of social cohesion in the Balkans and encourages the appreciation for the preservation of this precious intercultural heritage. The Albanian-Vlach coexistence is a living proof that diversity cannot be an obstacle, but an asset.

Keywords: *coexistence, cultural and linguistic diversity, Kolonjë, Vlachs*

INTRODUCTION

Toponimet janë gjuhë, histori, gjeografi, psikologji, shenja të komunikimit.[1] Ato janë thirrje nga lashtësia për të gjurmuar vendin në të gjitha dimensionet dhe ngjyrat e jetës së një grupi shoqëror, banues autokton, por edhe të ardhur në kohë të ndryshme. Në kontekstin shqiptar, toponimia përfaqëson një shtresë të qëndrueshme të leksikut dhe një pasqyrë të qartë të identitetit lokal e kombëtar. Ky punim ndalet në krahinën e Kolonjës, duke u bazuar në emërtimet e vendbanimeve përmes burimeve shkrimore dhe hartografike bashkëkohore, si dhe përmes referencave enciklopedike.

Të dhënat e autorëve antikë flasin për përfshirjen e krejt Kolonjës në tokat ku shtrihej fisi ilir i Dasaretëve, me këtë nuk mund të vihet në dyshim karakteri ilir i banorëve të hershëm të Kolonjës[2]. Sipas të dhënave arkivore të Perandorisë Osmane[3], në Defterin e vitit H.835/1431, duket se Kolonja ka qenë pjesë e sundimit të Muzakajve. Por me emrin *Kolonjë* kjo krahinë përmendet së pari në shek. XI, në dokumentet e shkruara mesjetare, në vitin 1018, duke u cilësuar si "Kolonja evropiane".[4] Për *Kolonjën dhe Leskovikun* bën një përshkrim të shkurtër edhe Edit Durham, e cila në një nga udhëtimet e saj të fillimshekullit XX, në 1905, duke kaluar: *Nga Manastiri në Tepelenë*[5], shkruan: Në nëntë e gjysmë, me rrapëllimë hymë në Kolonjë (Ersekë), që është një grumbull shtëpish të vogla të vendosura mbi një pllajë të qarkuar me male të zhveshura[6].Sipas saj: *Kolonja*[7] është krejt myslimane

---

* Universiteti "Fan S. Noli", Albania.

[1]Murati, Q. (2015): Shqiptarët dhe shqipja në një botë emrash të përveçëm. Prishtinë: Instituti Albanologjik, fq.41.

[2] Dhima, A., (2020), Rrënjët e lashta të popullsisë së trevës së Kolonjës, artikull, Qershor 2020.

[3] ASA, Instituti i Historisë., (2017), Regjistri i sanxhakut të Arvanidit i vitit 1431, Tiranë, fq.XXI.

[4] Orhan, Q., 2023, Mësiçka, fshati që shikon nga dielli, Monografi studimore historiko-gjeografike dhe etnografike. Botimet M&B, Tiranë, fq.28.

[5] Durham, E. (1990). Brenga e Ballkanit dhe vepra të tjera për Shqipërinë dhe Shqiptarët, Shtëpia botuese "8 Nëntori", Tiranë. Fq.47.

[6] Po aty, fq.48.

8.Durham, E. (2009). Brenga e Ballkanit 1905, Argeta-LMG, Tiranë. Fq.232.

dhe nuk ka më tepër se njëqind shtëpi. Sidoqoftë, Kolonja mua më priti më së miri dhe më nisi në rrugën time të çlodhur, të rehatosur dhe të shoqëruar me dy gjendarmë të rinj. *Leskoviku*[8] është një vend shumë i vogël, i qëndrueshëm dhe shkëmbor, i ngjashëm në ndërtim me katundet e Galesit të veriut. Por i pastër dhe i mbajtur mirë nga populli gati të gjithë bektashi. Këtu kish një kishë dhe një shkollë të vogël greke. Leskoviku i vogël dhe shkëmbor, qëndronte lart në një rrëpirë. *Postenani*[9] është një katund i vogël, me një pllajë në anën e poshtme të tij, dhe një shkëmb i madh gati pingul, qëndron nga ana e sipërme. Gati e gjithë popullsia është e krishtere.

Çfarë dimë saktësisht për Kolonjën dhe Leskovikun si krahina etnogjeografike, bashkë me qytetet kryesore, Ersekën dhe Leskovikun, sipas dokumentacioneve zyrtare?

Si burimi më i standardizuar e zyrtarizuar bashkëkohor është gjykuar FESH[10]. Sipas këtij burimi të sigurt shkencor, Kolonja[11] është krahinë gjeografike dhe etnografike. Shtrihet në pjesën juglindore të Shqipërisë, në Krahinën Malore Qendrore. Nga lindja kufizohet me Greqinë përgjatë kreshtës së Gramozit, nga veriu ndahet me krahinën e Korçës në Qafën e Qarrit, nga perëndimi kufizohet me krahinën e Vithkuqit (në malin e Makrëzës) dhe më tej me Skraparin dhe Dangëllinë (në malin e Radomit), në jug ndahet me krahinën e Leskovikut përgjatë rrjedhjes së sipërme të Lengaricës. Qendra administrative e krahinës është Erseka, e cila shtrihet në mes të pllajës së Kolonjës në lartësinë 1250 m mbi nivelin e detit. Mali më i lartë i krahinës është Gramozi (Çuka e Peçit 2523 m), nga zënë fill lumenjtë Osumi dhe Lengarica. Leskoviku[12] është krahinë etnografike në Shqipërinë juglindore (rr. i Kolonjës). Kufizohet nga lindja me krahinën e Konicës (në Greqi), nga veriu me Kolonjën përgjatë rrjedhjes së sipërme të lumit të Lengaricës, nga perëndimi përsëri me Lengaricën dhe nga jugu me Vjosën (lumë).

Që prej vitit 1888, kur u bë ndarja e katër vilajeteve në sanxhakë, kaza dhe nahije, *Kolonja ishte kaza që bënte pjesë në vilajetin e Manastirit, kurse Leskoviku ishte kaza që bënte pjesë në vilajetin e Janinës.* Pas shpalljes së pavarësisë së Shqipërisë nga Turqia, shteti i ri shqiptar riorganizoi ndarjen administrative në prefektura (1913-1921), kurse në vitin 1921 në Shqipëri për organizimin e qyteteve filloi të përdoret termi *bashki. Kolonja e Leskoviku klasifikohen si bashki të veçanta të të njëjtit klas (Klasi III).*Nga viti 1922 gjer në vitin 1924, prefekturat ishin njësitë administrative kryesore të qeverisjes vendore. Ato ndaheshin në nënprefektura, krahina dhe fshatra. Në vitin 1924 Shqipëria numëronte 9 prefektura. *Prefektura e Korçës* kishte në përbërje të saj Korçën, si prefekturë dhe 4 nënprefektura, 3 krahina, 5 qytete: Korça, Bilishti, Pogradeci, *Kolonja e Leskoviku. Nënprefektura e rrethit Leskovik*, kishte 34 fshatra, nga të cilët katër ishin të djegur dhe pa banorë. *Nënprefektura e rrethit Kolonjë* kishte gjithsej 50 fshatra. Tanimë, *Kolonja(Erseka) e Leskoviku shihen si qytete.*

Pasuritë natyrore të krahinës së Kolonjës janë kullotat alpine të Gramozit, të Radomit, dhe Makrëzës, pyjet e Gjonçit, Arrëzës, Radomit, Orgockës Krahina e Leskovikut. është e pasur me pyje në zonën e Gërmenjit, Shelegurit, malit të Vashës, Vrëpckës e Radatit.

Janë pikërisht këto karakteristika që joshën edhe ardhësit vllehë për të jetuar e bashkëjetuar harmonikisht me popullsinë e Kolonjës.

Sipas enciklopedisë shqiptare vllehtë [13]janë popullsi me gjuhë amtare arumanishten (një dialekt i rumanishtes), e përhapur sidomos në pjesën qendrore e jugore të Gadishullit

[8] Po aty, fq.233.
[9] Po aty, fq.235.
[10]Fjalori Enciklopedik Shqiptar, botim i Akademisë së Shkencave të Shqipërisë (2008-2009), Tiranë, në 3 vëllime: Vëllimi 1, 878 f. 2008, Shkronjat A-Gj; Vëllimi 2,1802 f. 2008, Shkronjat H-M; Vëllimi 3, 3060 f. 2009, Shkronjat N-Zh. FESH shërben si një pikë referimi e sigurt dhe e besueshme për historinë e jetës shqiptare. Në FESH pasqyrohet individualiteti kombëtar i popullit tonë, lashtësia dhe autoktonia e tij në trojet e veta, marrëdhëniet me popujt e tjerë dhe vendi i tij në historinë dhe në kulturën botërore.
[11] ASHSH, Fjalori Enciklopedik Shqiptar., (2008-2009), Vëllimi 2, Tiranë 2008, fq.1215.
[12] ASHSH, Fjalori Enciklopedik Shqiptar., (2008-2009), Vëllimi 2, Tiranë 2008, fq.1471
[13] ASHSH, Fjalori Enciklopedik Shqiptar., (2008-2009), Vëllimi 3, Tiranë 2009 fq.2909.

Ballkanik, duke përfshirë edhe Shqipërinë e Mesme e të Jugut. Vllehtë kanë qenë popullsi blegtorale dhe kanë shtegtuar nëpër kullotat verore e dimërore bashkë me kopetë e bagëtive të tyre (për këtë arsye njihen me emrin e tyre "çoban" ose "çopan"). Një pjesë e mirë e tyre me kohë janë ngulur në qendra të banuara urbane e rurale. Vllehët përbëjnë një popullsi me tipare dalluese etnokulturore, me gjithë procesin e vijueshëm të asimilimit të tyre në mjediset ku kanë jetuar e jetojnë. Duke qenë kryesisht barinj shtegtarë, pa shumë marrëdhënie me popullsinë vendëse, vllehët ruajtën mirë, deri nga fundi i shek. XIX zakonet dhe veshjet e tyre dhe një organizim në bashkësi të tipit patronomik, të drejtuara nga krerët (çelnikët, gllavarët, koxhabashët etj), të cilët ishin zakonisht pronarët më të mëdhenj të tufave. Vllehët ishin të njohur në të gjithë Ballkanin edhe si pronarë mushkash e si qiraxhinj. Qendër e rëndësishme e vllehëve në Shqipëri ka qenë Voskopoja. Në gjysmën e dytë të shek XIX një pjesë e vllehëve ishin ngulitur në fshatra e në qendra urbane të trevave shqiptare, një pjesë vazhdoi jetën e barinjve shtegtarë, kurse një pjesë tjetër u vendos në qytete, sidomos në Tiranë, Durrës, Kavajë, Elbasan, Fier, Berat, Korçë etj., ku u morën kryesisht me zejtari e tregti, duke humbur shkallë-shkallë kompaktësinë etnografike dhe pjesërisht duke u asimiluar. Në Republikën e Shqipërisë vllehët trajtohen si grup etno-kulturor. Pas viteve '90 vllehët në Shqipëri kanë ngritur shoqata që punojnë për ruajtjen dhe studimin e traditave të tyre, për mbledhjen e folklorit, për zhvillimin e veprimtarive kulturore. Në tiranë botohet gazeta "Frapia-Vllazërimi", janë hapur edhe shkolla në gjuhën arumune; në Korçë është rihapur kisha e Vllehëve. –Koço Nova.

Vllehët e Ballkanit, duke qenë një popullsi e romanizuar e Gadishullit Ballkanik, kanë pasur, ndër mote, një organizim politik dhe juridik të thjeshtë, që i përgjigjej një shoqërie të tipit arkaik[14]. Pushtuesit e ndryshëm i shkulën prej tokave bujqësore të fushës, por kjo popullsi arriti të qëndrojë shumë në viset malore ose në vise të brendshme, duke u marrë kryesisht me blegtorinë jondejtare që quhet shtegtim. Janë marrë me punë të tjera kohë më kohë, ose edhe vazhdimisht transporti, zejet e ndryshme edhe me bujqësinë p.sh. vllehët e Luginës së Moglenës[15]. Bëhet fjalë për të gjitha degët e romanizuara të banorëve të hershëm të Gadishullit Ballkanik, në atë masë që ata njihen si popullsi latinofone, ose si një kategori shoqërore e dalluar (vllehët ballkanikë), pra për: vllehët e trevës së Pindit, (arumunë), shqiptaro-vllehët, (frashëriotët), vllehët e Luginës së Moglenës, (meglenitët)

Midis grupeve të ndryshme të vllehëve të Ballkanit kishte ndryshime sidomos në lidhje me dhënien e drejtësisë dhe të ndëshkimeve, porse ndëshkimet ishin njëlloj të rënda. Mbizotëronte kryesisht dënimi me vdekje. Te bujqit vllehë, dënimi më i madh ishte nxjerrja jashtë fshatit.

Sistemi juridik i vllehëve të Ballkanit ishte i lidhur ngushtë me atë të popujve të vendit ku këta jetonin, dhe ku ai vetë bënte pjesë. Karakteri i tij i thjeshtë, i mbështetur mbi drejtësinë, mbi demshpërblimin e fajit dhe mbi zhdukjen në themel të arsyeve që shkaktonin faktin antisocial përfaqëson vijën zotëruese. Kjo i jep këtij sistemi, një vend të veçantë në historinë e së drejtës të Europës Juglindore.

Vllehët, të njohur edhe si arumunë, shfaqen në të dhënat historike të Ballkanit gjatë Mesjetës. Në Kolonjë, prania e tyre vërehet në periudhën e vonë mesjetare dhe në fillimet e periudhës osmane, kur grupe barinjsh gjysmë-nomadë kalonin nëpër malet e Gramozit dhe vendoseshin në lugina të përshtatshme për transhumancë. Deri në shekujt XVII dhe XVIII, prania e tyre ishte e konsoliduar, veçanërisht kur qyteti i afërt i Voskopojës lulëzoi si një qendër tregtare dhe kulturore e botës arumune. Shkatërrimi i Voskopojës në fund të shekullit XVIII shpërndau shumë familje vllehe në zonat përreth, përfshirë Kolonjën dhe Leskovikun.

Brenda Kolonjës, komunitetet vllehe u përqendruan në fshatra malore dhe në kullota të larta. Borova shpesh përmendet si një fshat tradicional vllah, ndërsa lagje dhe mëhalla

[14] L.P. Marcu, Aspects de l'organizasion politique et juridique des Vlaques balkaniques aux XV-eme et XVI eme siecles, kumtesë në simpoziumin Vllehët në shekujt XV-XVI, Sarajevo, nëntor 1973

[15] L.P. Marcu, Formes tradionelles du paturage chez les Vlaques balkanique, kumtesë në Simpoziumin ndërkombëtar Dispozita të legjislacionit pozitiv dhe të drejtës zakonore lidhur me lëvizjet stinore të blegtorëve në Evropën Juglindore gjatë shekujve, Beograd, nëntor 1975

më të vogla përreth Leskovikut kishin gjithashtu një element të fortë arumun. Migrimi sezonal mes kullotave verore dhe dimërore përcaktonte modelin e vendosjes së tyre, por me kalimin e kohës u krijuan fshatra të qëndrueshme. Pllaja e Kolonjës, me qasje në vargun e Gramozit, ofronte kushte ideale për tufat dhe u bë një atdhe i qëndrueshëm vllah.

Aktualisht, nuk ka fshatra në Kolonjë apo në Leskovik të banuara ekskluzivisht nga vllehë. Historikisht, Borova ishte kryesisht vllahe, dhe mëhalla më të vogla pranë Leskovikut përmbanin popullsi të mëdha vllahe. Megjithatë, për shkak të martesave të përziera, asimilimit dhe migrimit, këto fshatra u bënë me kohë të përziera. Në disa raste, tërë komunitete emigruan, ndërsa në raste të tjera u shkrinë me popullsinë shqiptare përreth.

Toponimet në Kolonjë dhe Leskovik reflektojnë një përzierje ndikimesh gjuhësore, por prania vllahe mund të gjurmohet në disa emra. Borova, ndonëse me etimologji sllave ("pisha"), është historikisht një fshat vllah. Përkushtimi i fshatrave dhe kishave ndaj shenjtorëve, si Shën Mëhilli (Shën Mihaili), pasqyron identitetin ortodoks të vllehëve. Mikrotoponime më të vogla të rrjedhura nga fjalë arumune—si "Livad" për livadh ose "Campu" për arë, përdorëshin për të përshkruar peizazhe baritore. Këta emra zbulojnë si ekonominë baritore ashtu edhe mjedisin shumëgjuhësor të rajonit. Po. Shumë shpate, kullota dhe burime uji mbajnë emra me origjinë vllahe, të ruajtur shpesh gojarisht nga barinjtë vendas. Shembuj janë "La Livad" (livadhi), "Padurea" (pylli), dhe "Campu" (ara). Këto emra theksojnë marrëdhënien e ngushtë midis vllehëve dhe mjedisit të tyre. Edhe pse rrallë regjistrohen në regjistra zyrtarë, ata mbeten pjesë e kujtesës së gjallë të komuniteteve.

Vllehët e Kolonjës dhe të Leskovikut ishin të krishterë ortodoksë të devotshëm. Jeta e tyre fetare qendrohej rreth kishave të fshatrave të ndërtuara në shekujt XVII dhe XVIII. Në Borovë, Kisha e Shën Mihailit ishte një qendër shpirtërore kryesore. Edhe Leskoviku kishte kisha ortodokse që shërbenin për besimtarët vllehë, të zbukuruara me afreske dhe mbishkrime. Këto kisha zakonisht ndërtoheshin prej guri, me pamje të jashtme modeste, por me brendësi të pasura me piktura. Ato pasqyrojnë si mjeshtërinë vendase, ashtu edhe traditën e gjerë ortodokse artistike të Ballkanit. Për vllehët, kishat ishin jo vetëm vende adhurimi, por edhe simbole të kohezionit komunitar dhe të identitetit kulturor. Ndër familjet e shquara vllahe të Kolonjës janë familja Balamaci, e njohur për priftërinj dhe udhëheqës komunitarë, si dhe familje nga Borova që u dalluan në periudha rezistence dhe lufte kombëtare. Në Leskovik, familjet tregtare dhe priftërore ruajtën gjuhën dhe traditat arumune, duke e lidhur zonën me rrjete më të gjera arumune nëpër Ballkan. Disa prej këtyre familjeve më vonë emigruan dhe fituan rëndësi në Rumani, Greqi dhe më gjerë, ndërsa të tjera mbetën të rrënjosura në Kolonjë. Trashëgimia e tyre ilustron rolin e vllehëve si ndërmjetës kulturorë dhe ndërtues të qëndrueshëm komunitetesh në Shqipërinë Juglindore.

"Kultura merr forma të ndryshme në kohë dhe hapësirë. Kjo larmi mishërohet në unikalitetin dhe shumësinë e identiteteve të grupeve dhe shoqërive që përbëjnë njerëzimin. Si një burim shkëmbimi, inovacioni dhe kreativiteti, diversiteti kulturor është po aq i domosdoshëm për njerëzimin, sa edhe biodiversiteti për natyrën.[16]Trashëgimia kulturore, në gjithë format e saj përfaqëson kujtesën kolektive të trashëguar prej të parëve dhe po ashtu edhe brezat e tjerë duhet të vazhdojnë përpjekjet për ta mbajtur gjallë dhe për ta trashëguar edhe në brezat pasardhës këtë pasuri kulturore, këtë identitet kulturor.

BIBLIOGRAFIA

Belemace, Costandin. (1930). *Mica antologie aromaneasca*, București f. 127.
Candroveanu, Hristu. (2003). *Antologia poeziei române clasice și moderne în grai aromân*. (2003). Bukuresht, f.483
Capidan, Theodor. (1932). *Aromânii, dialectul aromân*, Bukuresht, f.136
Cica, Maria. (2013). *Aromanii*, Constanca, f.436.

[16]http://www.unesco.org/new/en/member-states/single-view/news/promoting_cultural_diversity_through_the_media_new_possibil/

Kremçe, Mihal. (2008). *Midis arumunëve të Shqipërisë*, Tiranë, f.198
Liga Mundiala- a armanjlor. (2000*). Antoloyia-a Armaneshtilor Poets di eta XIX, sh.XX*, Bitola, f.58.
Medi, Thanas. (2019). *Valsi i një dasme fantazmë*. Tiranë, f.265
Mustaka, Valentin. (2010). *Latinet e harruar*, Tiranë, f.304.
Padhioti, Jorgjiu. (1991). *Cantiti farserotesti*, Athina, f.166.
Papahagi, Tache. (1932). *AROMINII: grai, folklore, etnografie*, Bukuresht, f.215.
Papanace, Costandin. (2001). *Mica antologie aromaneasca*. Bukuresht, f.365.
Poçi, Spiridhula. (2009). Vllehtë*.Historia dhe gjuha e tyre: monografi*, Tiranë, f.227.
Saramandu, Nicolae. (2007). *Manual de aromână*, Bukuresht, f. 339
Societatea de cultura macedo – romana. (2014). *Lecturi vizuale etnologice la aromanii din Albania: Zona Korçë*, f.144
Shetuni, Spiro. (2015). *Populli im : Arumunët*, USA, f.643.
Xhagolli, Agron. (2017). *Rrugetim studimesh folklorike*, Tiranë, f.385

BURIME NGA INTERNETI

Avram, Ioana- Alina. (2017). *Cântece de dragoste, de logodnă și de nuntă din repertoriul aromân, Transilvania*, f.15
https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2018/02/07-Ioana-Staicu.pdf
Damasaru, Costin (2017). *Asuprirea și iubirea femeii în comunitatea aromână. Rolul femeii între mistificare, imagine, rol și crunta realitate*.
https://www.contributors.ro/asuprirea-%C8%99i-iubirea-femeii-in-comunitatea-aromana-rolul-femeii-intre-mistificare-imagine-rol-%C8%99i-crunta-realitate/
Kahl, Thede (2008). *Multipart Singing among the Aromanians (Vlachs),* www.academia.edu.

INSTAT, Republika e Shqipërisë, Instituti i Statistikës (2011), *Censusi i popullsisë dhe banesave*, Korçë, f. 39, 40. http://www.instat.gov.al/media/3065/7__korce.pdf.
Shetuni, Spiro (2006). *Polifonia një dëshmi e gjallë e lashtësisë së artit*. Gazeta Iso-Polifonia, Nr.1, fq 5.
http://www.isopolifonia.com/Newsletter/Gazeta%20Isopolifonia%201.pdf

MƏDƏNI İRSİN SOSİALLAŞMASI VƏ ONUN CƏMİYYƏT ÜÇÜN ƏHƏMİYYƏTİ

SOCIALIZATION OF CULTURAL HERITAGE and ITS IMPORTANCE FOR SOCIETY

Arzu SOLTAN*

ABSTRACT

This paper explores the process of socialization of cultural heritage and its significance for society. The socialization of cultural heritage refers to the transmission of values, traditions, language, and knowledge among individuals and across generations. This process not only ensures the preservation of cultural heritage but also contributes to its transformation and development. The research highlights the essential role of cultural heritage in shaping national identity, fostering social integration, and supporting sustainable development. Different levels of socialization, such as family, school, and community, are analyzed in detail. The paper emphasizes the necessity of balancing traditional and modern approaches in preserving heritage, especially in the context of globalization and digital transformation. By presenting examples from Azerbaijan, including national festivals, folklore, and UNESCO-recognized heritage, the study underlines the importance of active participation of the state, communities, and individuals in safeguarding cultural heritage. Furthermore, the paper proposes practical strategies and innovative methods to enhance the socialization of heritage and ensure its transmission to future generations.

GİRİŞ

Mədəni irsin sosiallaşması anlayışı mədəni dəyərlərin, ənənələrin, dil və biliklərin fərdlər və cəmiyyət üzvləri arasında paylaşılması, nəsildən nəslə ötürülməsi və yaşadılması prosesini ifadə edir. Bu proses sayəsində mədəni irs həm qorunur, həm də yeni formalar alaraq inkişaf edir. Belə bir sosiallaşma prosesi fərdin cəmiyyətə inteqrasiyasında və milli kimliyin formalaşmasında əsas rol oynayır. Eyni zamanda, mədəni irsin sosiallaşması cəmiyyətin davamlı inkişafı və mədəni müxtəlifliyin qorunması baxımından da əhəmiyyətlidir.

Mədəni irsin qorunması və onun sosiallaşması, xüsusilə müasir dövrdə texnologiyanın sürətli inkişafı və qloballaşmanın təsiri altında daha vacib bir sahəyə çevrilib. Mədəni irsin sosiallaşması olmadan, cəmiyyətlər öz köklərindən uzaqlaşa bilər və milli mənsubiyyət zəifləyə bilər. Bu səbəbdən, mədəni irsin sosiallaşmasının tədqiqi və təşviqi müasir elmin və dövlət siyasətinin əhəmiyyətli sahələrindən biridir.

Mədəni irsin sosiallaşması mədəniyyətin qorunması və inkişafında əvəzolunmaz vasitədir. UNESCO-nun 2019-cu il hesabatına görə, dünya üzrə mədəni irsin 40%-i qeyri-maddi irs kateqoriyasına daxil edilir və onun sosiallaşması milli kimliyin qorunması üçün həyati əhəmiyyət daşıyır.

Mədəni irsin sosiallaşması prosesləri

Mədəni irsin sosiallaşması çoxpilləli prosesdir və müxtəlif səviyyələrdə baş verir. Bu prosesdə ailə, məktəb, icma və geniş ictimaiyyət müxtəlif funksiyalar yerinə yetirir.

- **Ailə sosiallaşması:** İnsanın həyatındakı ilk və ən vacib sosiallaşma növüdür. Burada mədəni irsin ilkin dəyərləri, adət-ənənələri və dil öyrədilir. Ailə sosiallaşması fərdin mədəni kimliyinin əsasını təşkil edir. Məsələn, Azərbaycanda ailələr milli bayramları, adət-ənənələri və xalq mədəniyyətini yeni nəsillərə ötürürlər. Azərbaycanda, məsələn, Novruz bayramı kimi milli ənənələr ailə daxilində öyrədilir. 2021-ci ilin sorğularına əsasən, respondentlərin 78%-i bayram ənənələrinin ailə mühitində öyrədildiyini bildirib.

* Tədqiqatçı, Faculty of Communication and Media Studies, Eastern Mediterranean University, Famagusta, North Cyprus

- **Məktəb sosiallaşması:** Məktəb sosiallaşmasının rolu həm akademik biliklərin verilməsi, həm də milli-mədəni dəyərlərin tədrisi baxımından əhəmiyyətlidir. Təhsil müəssisələri milli tarix, ədəbiyyat, incəsənət və digər mədəni sahələri tədris etməklə gənclərin kimlik hissini möhkəmləndirir və sosial məsuliyyət duyğusunu artırır.

- **İcma sosiallaşması:** İcma və yerli cəmiyyətlər mədəni irsin yaşadılması və paylaşılmasında mühüm rol oynayır. Mədəni tədbirlər, bayramlar, folklor festivalları, sənət və musiqi yaradıcılığı icma sosiallaşmasının əsas vasitələridir. Bu proseslər cəmiyyətdə birlik hissini artırır və mədəni irsin canlı qalmasını təmin edir. Məsələn, Qəbələ şəhərində hər il keçirilən musiqi festivallarında yüzlərlə insan iştirak edir. Festival zamanı xalq rəqsləri, musiqi ifaları və ənənəvi sənətkarlıq nümayiş olunur, bu da mədəni irsin yaşadılmasına və gənc nəsilə ötürülməsinə xidmət edir.

Bu istiqamətdə dövlət qurumları ilə yanaşı, ictimai təşkilatlar da fəallıq nümayiş etdirirlər. Xüsusilə, “Miras” Mədəni İrsin Öyrənilməsinə Kömək İctimai Birliyinin həyata keçirdiyi layihələr, konfranslar, festivallar, sərgilər, turlar və s. mədəni irsin sosiallaşmasına böyük töhfə verir.

- **Mədəni irsin sosiallaşmasının ölçülməsi**

Mədəni irsin sosiallaşmasının effektivliyini ölçmək üçün müxtəlif metod və vasitələr mövcuddur. Bunlara sorğular, müşahidələr, mədəni tədbirlərin iştirakçı sayı, təhsil proqramlarının nəticələri və s. daxildir. Bu ölçülər mədəni sosiallaşmanın gücləndirilməsi üçün strateji addımlar atmağa imkan verir.

Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi, dövlət qurumları ilə yanaşı müxtəlif ictimai təşkilatlar da müntəzəm olaraq bu istiqamətdə səmərəli addımlar atırlar.

Sosiallaşma növləri və mədəni irsin nəsildən nəslə ötürülməsi

Sosiallaşma ilkin və sonrakı dövrlərdən ibarətdir. İlkin sosiallaşma uşağın ailə və yaxın mühitində baş verir və mədəni irsin əsasını təşkil edir. Sonrakı sosiallaşma isə məktəb, dost mühiti, media və geniş ictimaiyyət vasitəsilə davam edir.

Müasir dövrdə sosiallaşma çoxşaxəli xarakter daşıyır. İnternet, sosial şəbəkələr, kütləvi informasiya vasitələri mədəni irsin qorunması və yayılması üçün yeni imkanlar yaratmaqla yanaşı, bəzi hallarda ənənəvi dəyərlərin itirilməsinə də səbəb ola bilər. Buna görə də, sosiallaşma prosesində həm ənənəvi, həm də müasir vasitələrin balanslı şəkildə istifadə edilməsi vacibdir.

Nəsildən nəslə ötürülmə mədəni irsin davamlılığının təminatıdır. Zəngin mədəni irsə malik olan Azərbaycanda bu proses milli kimliyin qorunması və inkişafı üçün həyati əhəmiyyət daşıyır.

Müasir dövrdə rəqəmsal texnologiyalar və sosial media mədəni irsin yayılması istiqamətində yeni imkanlar açır. Virtual muzeylər, məlumat bazaları, youtube kanalları və s. bunlara misal göstərilə bilər.

Mədəni irsin növləri və məsuliyyət

Mədəni irs maddi (tarixi abidələr, memarlıq nümunələri, sənət əsərləri) və qeyri-maddi (dil, folklor, adət-ənənələr, musiqi) olmaqla iki əsas hissəyə ayrılır. Hər iki növün qorunması cəmiyyətin ümumi məsuliyyətidir. Dövlət orqanları qanunvericilik və proqramlar vasitəsilə bu sahəni tənzimləyir, lakin fərdi və icma səviyyəsində də iştirak vacibdir.

Azərbaycanda mədəni irsin sosiallaşması üzrə aparılan araşdırmalar göstərir ki, xüsusilə gənclər arasında milli dəyərlərə marağın artırılması və maarifləndirmə tədbirlərinin genişləndirilməsi zəruridir. İcma və mədəniyyət təşkilatlarının fəaliyyəti bu baxımdan önəm daşıyır.

Maddi irsə misal olaraq, Azərbaycan ərazisindəki bir sıra tarixi abidələri, o cümlədən Şəki Xan sarayını və Qobustan qayaüstü rəsmlərini göstərmək olar. Qeyri-maddi irsə isə muğam və Novruz bayramı və s. aid edilir. UNESCO tərəfindən 2008-ci ildə qeyri-maddi mədəni irs siyahısına daxil edilmiş muğam Azərbaycanın milli fəxridir.

Dövlətin və cəmiyyətin məsuliyyəti müxtəlif proqramların gerçəkləşdirilməsində, icma səviyyəsində də layihələrdə öz əksini tapir.

Azərbaycan Qanunvericiliyində mədəni irs

Azərbaycanda mədəni irsin qorunması sahəsində kompleks qanunvericilik bazası mövcuddur.

Azərbaycan Respublikası Konstitusiyasının 77-ci maddəsinə görə tarix və mədəniyyət abidələrini qorumaq hər kəsin borcudur.

Tarix və mədəniyyət abidələri xalqın milli sərvətidir.

Mədəniyyət Nazirliyi və digər dövlət orqanları tərəfindən qeyri-maddi irsin qorunması ilə bağlı proqramlar həyata keçirilir. Bunlar arasında milli dilin qorunması, xalq sənətkarlığının dəstəklənməsi, tarix və mədəni abidələrin bərpası prioritet sahələrdəndir. Bildiyimiz kimi, abidələr dünya, ölkə və yerli əhəmiyyətli abidələrə bölünür.

Abidələrin qorunması haqqında Azərbaycan Respublikasının qanunvericiliyi Azərbaycan Respublikasının Konstitusiyasından, Tarix və mədəniyyət abidələrinin qorunması haqqında Azərbaycan Respublikasının Qanunundan (bu Qanun tarix və mədəniyyət abidələrinin qorunması, öyrənilməsi və onlardan istifadə ilə bağlı münasibətləri tənzimləyir), “Azərbaycanın mədəniyyət paytaxtı – Şuşa şəhəri haqqında” Azərbaycan Respublikasının Qanunundan, Azərbaycan Respublikasının digər qanunvericilik aktlarından və tərəfdar çıxdığı beynəlxalq müqavilələrdən ibarətdir. “Azərbaycan Respublikasında mədəni irs nümunələrinin qorunması, bərpası və istifadəsi” QAYDASI da təsdiq olunub.

Azərbaycan “Silahlı münaqişə zamanı mədəni sərvətlərin mühafizəsi haqqında” Konvensiyaya, UNESKO-nun “Qeyri-maddi mədəni irsin qorunması haqqında” Konvensiyasına qoşulub.

Venesiya Xartiyası və ya rəsmi adı ilə “Abidələr və Tarixi Yerlərin Konservasiyası və Bərpası üzrə Beynəlxalq Xartiya” da Azərbaycan dilinə tərcümə olunub.

UNESCO ilə əməkdaşlıq çərçivəsində Azərbaycanın mədəni irsinin qorunması sahəsində beynəlxalq standartlara uyğun təcrübələr tətbiq olunur. Dövlət və beynəlxalq səviyyədə qəbul olunmuş müqavilələr mədəni irsin qloballaşan dünyada qorunması və tanıdılması üçün əlavə imkanlar yaradır.

Azərbaycanın Mədəni İrsin Qorunması haqqında qanunları mədəni dəyərlərin qorunması və inkişafını təmin edir. 2023-cü ilin hesabatına görə, bu qanunlar çərçivəsində 50-dən çox abidənin bərpası həyata keçirilib. UNESCO ilə əməkdaşlıq nəticəsində bir sıra mədəni irs nümunələrimiz - 24 nümunə UNESCO-nun qeyri-maddi mədəni irs siyahısına daxildir. Bunlardan 22-i "Bəşəriyyətin qeyri-maddi mədəni irsinin reprezentativ siyahısı"na, 2 irs isə (Qarabağ atı ilə oynanılan Çövkən atüstü oyunu və Naxçıvanın ənənəvi qrup rəqsləri – yallı, köçəri, tənzərə) "Təcili qorunmağa ehtiyacı olan qeyri-maddi mədəni irs siyahısı"na daxil edilib.

NƏTİCƏ

Mədəni irsin sosial dəyəri və gələcək nəsillər üçün əhəmiyyəti çoxşaxəlidir. Bu proses milli kimliyin formalaşması, cəmiyyətin sosial birliyi və mədəni müxtəlifliyin qorunması üçün əsasdır. Mədəni sosiallaşmanın davamlı olması üçün dövlət, cəmiyyət və fərdlərin birgə səyi tələb olunur.

Gələcəkdə mədəni irsin sosiallaşması sahəsində görüləcək işlər sırasında təhsil proqramlarının zənginləşdirilməsi, innovativ texnologiyaların tətbiqi, ictimai maarifləndirmənin artırılması və beynəlxalq əməkdaşlığın genişləndirilməsi mühüm yer tutmalıdır.

Sosiallaşma proseslərinin təkmilləşdirilməsi üçün aşağıdakı təkliflər irəli sürmək olar:

- Təhsil proqramlarında milli-mədəni mövzuların zənginləşdirilməsi və innovativ metodların tətbiqi.

- Rəqəmsal platformaların istifadəsi ilə mədəni irsin yayılması və gənclərin bu sahəyə cəlb olunması.
- İcma və dövlət səviyyəsində mədəni tədbirlərin artırılması və bu tədbirlərə gənclərin aktiv iştirakının təşviqi.
- Dövlətin mədəni irsin qorunmasına maliyyə dəstəyinin artırılması və qanunvericiliyin təkmilləşdirilməsi.
- Beynəlxalq əməkdaşlığın genişləndirilməsi və beynəlxalq təcrübənin tətbiqi.

Bu addımlar Azərbaycan mədəni irsinin sosiallaşmasını daha effektiv edə, milli dəyərlərin gələcək nəsillərə çatdırılmasını təmin edə bilər.

ƏDƏBIYYAT SIYAHISI

1. *Azərbaycan Respublikasının Konstitusiyası*. Bakı, 2018.
2. Azərbaycan etnoqrafiyası, Üç cilddə II cild., Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutu, Bakı: Şərq-Qərb, 2007, ISBN ISBN 5-17-033764-7.
3. Tarix və mədəniyyət abidələrinin qorunması haqqında AZƏRBAYCAN RESPUBLIKASININ QANUNU". www.e-qanun.az
4. *""Azərbaycan Respublikasında mədəni irs nümunələrinin qorunması, bərpası və istifadəsi Qaydası"nın təsdiq edilməsi barədə AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI NAZİRLƏR KABİNETİNİN QƏRARI". www.e-qanun.az*
5. "Muzeylər haqqında Azərbaycan Respublikasının Qanunu". www.icherisheher.gov.az
6. *İlkin Rüstəmzadə.* Azərbaycan etnoqrafiyası, Qarabağ: folklor da bir tarixdir. 3 kitab, 10-cu ildə. Bakı: Şərq-Qərb,Elm və təhsil. 2007,2018. səh. 63-66.

MODERNİST YAKLAŞIMLA HEYKELİMSİ TAKI ÇÖZÜMLEMELERİ

ANALYSIS OF SCULPTURAL JEWELRY WITH A MODERNIST APPROACH

Pelin DİKMEN*

ABSTRACT

Jewelry, primarily made from metal, gemstones, and organic materials of varying hardness, began to be questioned in the 20th century. Breaking away from convention, it underwent significant changes in both form and material, resulting in the emergence of art objects we refer to as sculpture-like jewelry. Jewelry artists and designers have approached this subject in many different ways and imbued it with different meanings. When examining the history of jewelry, its use was generally focused on adornment, but during the modernist period and afterwards, it developed its own artistic style. The most important development that made this change artistic was the Bauhaus school. Jewelry has gone beyond its original purpose and transcended wearability. Influenced by different art movements, it has taken on a sculptural form and challenged the traditional concept of jewelry. During the modernism period, sculpture positioned itself on a different ground, distancing itself from the individual and stripping itself of symbolism and the concept of beauty. The materials and production methods used have brought jewelry and sculpture closer together. The forms and sculptural shapes initiated by modernist artists in the field of jewelry have directed jewelry design towards the use of alternative materials and techniques.

Jewelry has transcended the qualities that had been defined in the conventional manner up to that point, influenced by social, political, technological, and cultural transformations. Modernist jewelry design has emerged as a significant force in the decorative arts. During this process, jewelry designers have challenged the boundaries of traditional jewelry concepts by pushing the limits of jewelry-jewelry, drawing inspiration from movements such as Constructivism, Cubism, African Primitive Art, Native American Art, Surrealism, Dadaism, and Biomorphism.

Keywords: Modernist jewelry, Organic materials, Sculpture jewelry

GİRİŞ

Takı 20. yüzyılda kullanılan form, malzeme ve yer olarak dramatik bir değişim yaşamıştır. Takı bundan öncesinde genel olarak süslenme odaklı bir yaklaşım içindeyken, modernizm dönemiyle birlikte kendisine has sanatsal bir tarz oluşturmuştur. Bu değişimi sanatsal hale getiren en önemli gelişme ise Bauhaus okulu olmuştur. Takı amacının dışına çıkmış ve takılabilirliğin ötesine geçmiştir. Farklı sanat akımlarından etkilenerek kendisine heykelimsi bir form kazandırmış ve geleneksel takı kavramına meydan okumuştur.

Modernist takı, 20. yüzyılın başlarında, özellikle 1930-1960 yılları arasında ortaya çıkan, geleneksel mücevher tasarım anlayışına karşı alternatif bir yaklaşım geliştiren bir takı akımıdır. Modernist tarz, sanat ve tasarım dünyasındaki Modernizm akımının etkisiyle şekillenmiştir. 1930'lardan 1950'lere kadar, Amerikan modernist mücevher sanatı, dekoratif sanatlarda önemli bir güç olarak kendini göstermiştir. Mücevheri kişiselleştirerek statüsünü değiştirmiştir. İkinci Dünya Savaşı zamanında ise uzay araştırmaları hız kazanmış ve dönemin takı tasarımlarına da ilham olmuştur. Yeni malzemelerin kullanımının yanı sıra takıların formlarını da etkilemiştir. Seri üretilen takılardan sonra farklılık arayışı içinde olan tasarımcılar kişiye özel takı anlayışına yönelmişlerdir.

1960'ların tüm dünyada bilinen büyük öğrenci olayları ile toplumun kalıplaşmış değerlerine karşı çıkan hippi hareketiyle etnik kökenli el sanatları ve doğu kültürüne has motifler çağdaş takı ile birleştirilerek yorumlanmıştır. Takı da malzeme sınırının ortadan kalkması ile işlevsel ve formsal sınırlar da değişime uğramıştır. Takı bir süslenme, ziynet ve yatırım amacı olmaktan çıkmış, ifade ve anlatım içeren bir sanat eserine dönüşmüştür.

* Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Aksesuar Tasarım Ana Sanat Dalı

Bunun dışında öncü takı sanatçıları tarafından takıda değerli malzemelerin kullanımı, formundaki muhafazakarlık ve vücut üzerindeki klasik konumlandırmalarını protesto eden çalışmalar yapılmıştır. Böylece bugünkü takı kavramının temelleri atılmıştır. Artık tüm dünyada sanatsal obje kategorisine dahil edilmektedir. Bazı takılar kendi başlarına birer heykel olarak da varlıklarını korurken, çoğu heykelsi parça ise sadece insan bedenine yerleştirildiklerinde tamamlanmış sayılmaktadır.

Modernizm döneminde bireyden uzaklaşıp simgesellikten ve güzellik anlayışından uzaklaşan heykel sanatı kendisine farklı yönelmeler sağlayarak yoluna devam etmiş, kendi ayaklar üzerinde durabilen bir anlayış olarak ortaya çıkmıştır. Heykel eserlerinde olduğu gibi türünün tek örneği olarak üretilen sanatsal takılarda da kısıtlamalar ortadan kaldırılmış, sanatçılar takı kavramını bilinen formundan çıkarmış ve ilham için güzel sanatlar alanına yönelmiştir. Sürrealizm, kübizm ve soyut ekspresyonizmden; sosyal olarak ise, Beat kuşağından etkilenmiştir. Şiir ve sanatın diğer dalları ile uğraştıkları, hayatlarını sadece takı yaparak kazanmaya çalıştıkları bilinmektedir. Kullanılan malzeme ve üretim yöntemleri takı ve heykeli birbirlerine yaklaştırmıştır. Modernist sanatçıların takı alanında başlatmış oldukları form ve heykelsi biçimler takı tasarımını alternatif malzeme ve teknik kullanımına yönlendirmiştir.

Heykel Takılar; Modernist takı anlayışı ile 20. yüzyılın başlarından itibaren Bauhaus, Konstrüktivizm, Minimalizm, Soyut Sanat gibi modern sanat akımlarından etkilenerek tasarlanmış, geleneksel süsleme anlayışından uzaklaşarak daha çok biçim, malzeme ve ifade özgürlüğüne dayalı bir tarz oluşturmuştur. Heykel takı olarak adlandırılan takı formları;

- Estetikten çok anlam ve fikir taşımaya odaklanmış,
- Değerli taşlar yerine endüstriyel, doğal veya sıradışı malzemeler kullanmaya başlamış,
- Sanat , zanaat ve farklılık arayışı arasında bir köprü kurmuş,
- Takının sadece süs değil, ifade aracı olduğunu savunmuştur.

Modernist takı anlayışı ile Heykel takı kavramının ortak noktaları; geleneksel mücevher takı **anlayışına** karşı takındıkları tavır, yaratıcılık, özgünlük ve sanata olan yaklaşımları ve takıyı bir ifade aracı olarak görmeleridir. Ayrıldıkları noktalar ise; Modernist takı anlayışının**,** "tasarım düşüncesi"nden doğması; takının anlam, form ve malzeme açısından özgürleşmesini hedeflemesi , Heykelimsi takı anlayışının ise daha çok "taşınabilir heykel" fikrinden hareket ederek tasarımcının-sanatçının heykel yapar gibi takı tasarlayarak takıyı **vücuda takılan bir sanat nesnesi** olarak görmesidir.

MODERNİST VE HEYKELİMSİ TAKI YAKLAŞIMLARININ AÇILIMLARI

Tasarım anlayışı açısından; Heykelimsi Takı; Takıyı taşınabilir bir heykel olarak görür; plastik değerler (hacim, doku, denge) önemlidir. Modernist takı ise Takıyı bir ifade aracı olarak görür; biçim, malzeme ve anlam ön plandadır.

Sanat ve tasarım ilişkisi açısından; Heykelimsi Takı; Sanatın (özellikle heykelin) takı formuna dönüştürülmesidir, sanata daha yakın durur. Modernist takı ise Sanat ve zanaat arasında bir denge kurmaya çalışır.

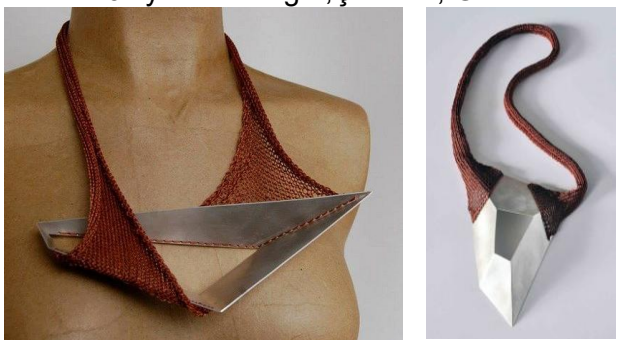
Malzeme kullanımı açısından; Heykelimsi Takı; Malzemeyi, heykelsi formu destekleyecek şekilde seçer, Genellikle daha sağlam ve hacimli malzemeler (metal, reçine, taş vb.) kullanılır. Modernist takı ise Endüstriyel, doğal veya sıradışı malzemeler kullanılır. Malzemenin anlamına önem verir.

Biçim açısından; Heykelimsi Takı; üç boyutlu ve heykelsi etkidedir. Bazen büyük, abartılı ya da teatral olabilir. Modernist takı ise genellikle soyut ve sade (minimal) anlayışı benimser, aşırı detaydan kaçınılır.

Kullanılabilirlik ve fonksiyonellik açısından; Heykelimsi Takı; Kullanılabilirliği geri plana atar; bazen işlevselliği zorlayan veya tamamen devre dışı bırakan boyutlardadır. Modernist takı ise Kullanıcıyı düşünür ama takı olmaktan çıkmadan sanatsal ifade önem verir.

Amaç açısından; Heykelimsi Takı; Görsel ve plastik etkiyle dikkat çekmek, sanat nesnesi olmak düşüncesi ile yola çıkar. Modernist takı ise Anlam, mesaj ve özgünlük taşımak yaklaşımlarına önem verir.

Tasarım 1: Jolynn Santiago ;Çelik tel, Grafit boncuklar



Tasarım 2: Frederique Coomans; Yün iplik, Gümüş

Tasarım 3: Elanor Bolton; Kumaş, İplik

Heykelimsi takılarda tasarımcıların; biçim, boşluk- doluluk dengesi ve ritim ölçütlerini önemsediklerini formu sadece doldurmak için değil boşluk bırakmak, boşlukların ışığı, gölgeyi ve hacmi etkilemesini yansıtmak istedikleri, formu; görsel dengeyi gözeterek takılabilirlik endişesi duymadan estetik bir yaklaşımla tasarladıkları görülmektedir.

Tasarım 4: Tet Studio; Ahşap

Tasarım 5: Iro Kaskani; Bitki lifi

HEYKEL TAKILARIN TASARIMLARININ GÜNÜMÜZDEKİ EVRİMİNDE ÖNE ÇIKAN YAKLAŞIMLAR

- **Sürdürülebilirlik ve materyal şeffaflığı**: Geri dönüştürülmüş metaller, etik kaynaklı taşlar, çevre dostu üretim yöntemlerinin daha fazla tercih edilmesi
- **Konsept + Anlatı**: Bir parçanın sadece estetik olmasının ötesinde, hikâyesi olması, kullanıcıya bir mesaj ya da duygu iletmesi. Malzemenin, formun, dokunun kullanım şeklinin açık olması
- **Teknoloji & Yeni Teknikler**: 3D baskı, lazer kesim, dijital tasarım araçları; hologram ya da akıllı malzemelerle yapılan denemeler, deneysel çalışmalar
- **Eklektik Malzeme Kombinasyonları**: Sadece klasik değerli metaller değil; ahşap, plastik, cam, doku farklarını gösteren yüzey işlemleri, emaye, tekstil malzemelerinin takılara dahil edilmesi.
- **Negatif Alan, Asimetri, Organik Formlar**: Geometrik sadelikten sapmalar; form-dokunun bedenle ilişkisi; boşlukların formu tanımlaması; asimetrik tasarımlara yönelinmesi.

Günümüzde heykelimsi takılar ya da başka bir deyişle heykel takılar**,** yalnızca bir moda unsuru ya da kişisel süsleme aracı olarak değil, sanatın bir dalı ve eleştirel bir ifade biçimi olarak önem kazanmıştır. Bu gelişme, takı tasarımının hem çağdaş sanata hem de kültürel anlatıya daha fazla dahil olmasına yol açmıştır. Heykel Takı kavramı ile takı uygulamalı sanat kapsamından çıkarak düşünen ve düşündüren bir sanat nesnesi olarak kabul görmeye başlamıştır. Heykelimsi takılar, sadece estetik değil, entelektüel ve kültürel değer taşıyan, sanatın vücutla buluştuğu güçlü bir ifade biçimidir. Sergilerdeki yeri her geçen yıl artmakta ve sanat dünyasında ki önemi her geçen gün daha da artmaktadır.

Tasarım 6: Dania Chelminsky; Ahşap, Tel

KAYNAKÇA

Grando Michael, (2012) Jewelry and Sculpture Through Unit Construction ISBN-867 : 2349873

-Haspeslagh Martine Nevby, (2019),The Sculptural Jewels of Arnaldo & Gio Pomodoro" jewelry book | ISBN-65 : 87498056

-Meyerowitz Patricia, (2015), Jewelry and Sculpture Through Unit Construction, ISBN-10 : 0993112714

-McKinnon Kate, (2020), Kate McKinnon'ın Heykelsi Metal Kil Takıları ISBN-976 : 5593112432

TASARIM KAYNAKÇASI

Tasarım 1; https://jolynnsantiago.com/section/426923-2013.html

Tasarım 2; https://klimt02.net/jewellers/constantinos-papadoukas

Tasarım 3; https://tetstudio.org/catalog/rings/

Tasarım 4; https://tetstudio.org/catalog/rings/

Tasarım 5; Sculpture Through Unit Construction, S:24

19. OTURUM (19. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Ayşegül Şükran ÖZ-PhD. Bendis KRAJA

CEZA ADALET SISTEMINDE KÜLTÜREL FARKLILIKLARA YANIT: SINIRLILIKLAR ve FIRSATLAR

RESPONDING TO CULTURAL DIVERSITY IN THE CRIMINAL JUSTICE SYSTEM: LIMITATIONS and OPPORTUNITIES

Ayşegül Şükran ÖZ*

SUMMARY

This study aims to examine the capacity of the criminal justice system to respond to cultural differences and the needs of children with special requirements. Designed as the first phase of a broader research project, the study adopts a phenomenological qualitative approach. Data were collected by using a semi-structured interview form developed specifically for this research. A total of seven participants were interviewed, including six justice system professionals and one mother who has a child with special needs. The interviews were conducted between May and July 2025, each lasting approximately 45 minutes, and the data were analyzed using thematic analysis.

Findings revealed barriers at systemic, attitudinal, and infrastructural levels. Systemic barriers included the lack of individualized assessments, repeated interviews causing retraumatization, and the inaccessibility of technical legal language. Attitudinal barriers were linked to the perception of children with special needs as unreliable witnesses and the dominance of the medical model over a rights-based approach. Infrastructural problems were characterized by limited physical accessibility and insufficient inclusivity in digital justice systems. These conditions collectively hinder the effective participation of children with special needs in justice processes and weaken the system's protective function.

The study highlights the urgent need for a culturally responsive, rights-based, and interdisciplinary approach to develop a more inclusive and child-friendly criminal justice system.

Keywords: criminal justice system, cultural diversity, children with special needs, phenomenological approach, inclusive and child-friendly justice

GİRİŞ

Ceza adalet sistemi, toplumların kültürel çeşitliliğe yanıt verme biçimlerinin en belirgin biçimde görünür olduğu alanlardan biridir. Günümüzde "çok kültürlülük" genellikle ırk, etnisite veya cinsiyet kavramları üzerinden tartışılsa da, göçmenlik statüsü, özel gereksinim durumu, ruh sağlığı, yaş ve dile dayalı farklılıklar gibi faktörler çoğu zaman sistematik biçimde göz ardı edilmektedir (Gueta, 2020; Leotti, 2022). Bu tür farklılıklar, adalet sisteminin tarafları arasında yalnızca temsil çeşitliliği yaratmamakta, aynı zamanda adalete erişim, adil yargılanma ve uygun destek hizmetlerine erişim açısından yapısal eşitsizlikleri derinleştirmektedir (United Nations, 2020; Victims' Commissioner, 2025).

Özellikle özel gereksinimi olma veya psiko-sosyal yetersizlik gibi durumlar, bireylerin hem mağdur hem de fail olarak sistem içinde özgün biçimlerde konumlanmalarına neden olmaktadır. Uluslararası araştırmalar, adalet süreçlerinin bu bireylerin ihtiyaçlarına uyarlanmadığı durumlarda ikincil mağduriyet riskinin arttığını ortaya koymuştur (Stancliffe et al., 2024; Cleek et al., 2019). Bu bulgular, özel gereksinimli olmayı yalnızca bireysel bir durum değil, toplumsal bir adalet ve hak temelli mesele olarak ele almanın gerekliliğini gözler önünüe sermektedir (Leotti, 2022).

Çok disiplinli iş birliği modelleri, özellikle çocuk koruma, sağlık ve adalet sistemleri arasında bilgi akışını ve koordinasyonu güçlendirme potansiyeli taşısa da, çoğu ülkede bu tür uygulamalar kurumsal sınırlarla kısıtlı kalmaktadır (Eilfgang, 2024; Herbert, 2017). Mesleki kimlik çatışmaları, kaynak yetersizlikleri, alt yapı sorunları ve veri paylaşımı konusundaki kaygı ve sınırlılıklar kurum ve kişilerin birlikte çalışmalarını zorlaştırmaktadır.

* Prof. Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Özel Eğitim Bölümü, Hatay

Bununla birlikte, çocuklarla çalışırken profesyonellerin işbirliği yapmasını kolaylaştıran ve çocuklara sunula hizmetin kalitesini arttıran iyi uygulamalar da geliştirilmektedir. Örneğin, Avrupa'da geliştirilen Barnahus Modeli, çocuk dostu adli süreçleri destekleyen umut verici bir örnektir (Barnahus, n.d.; IPRS, 2021). Bu model, çocuk mağdurların aynı ortamda sağlık, psikolojik ve adli destek almasını sağlarken travmayı azaltmayı hedefler. Ancak her ülkenin kendine özgü kültürü ve hukuki bağlamı olduğundan bu tür iyi uygulamaların farklı kültürel çerçevelere uyarlanmasında çeşitli kurumsal ve hukuki zorluklar yaşandığı bildirilmektedir (IPRS, 2021).

Yukarıda kısaca özetlenen sebeplerle, özel gereksinimleri olan çocuklar için daha adil ve çocuk dostu ortamlar yaratabilmek hukuki sisteni anlamak kadar, ceza adalet sistemi çalışanları, çocuk koruma sistemi çalışanları, çocuklar ve aileler gibi her bir paydaşın kendine özgü kültürü olan ceza adalet sistemi içerisindeki deneyimlerini anlamak da önem kazanmaktatdır. Diğer bir deyişle, Türkiye'deki ceza adalet sisteminin kültürel farklılıklara yanıt verme kapasitesini anlamak, yalnızca yapısal engelleri değil, aynı zamanda çalışanların değerlerini, algılarını ve kurumsal kültürü de anlamayı gerektirir. Bu araştırma, bu karmaşık yapıyı fenomenolojik bir yaklaşımla derinlemesine inceleyerek sistemin kültürel duyarlılık kapasitesine dair bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır.

Yöntem

Araştırma Deseni

Bu araştırma, daha büyük bir projenin ilk aşaması olarak planlanmış nitel bir çalışmadır. Araştırmada fenomenolojik yaklaşım benimsenmiştir. Fenomenoloji, bireylerin yaşantılarını ve bu yaşantılara yükledikleri anlamları ortaya koymayı hedefleyen bir yöntem olarak, ceza adalet sistemi çalışanlarının ve özel gereksinimli bir çocuğun deneyimlerini anlamada uygun bir çerçeve sunmaktadır (Smith et al., 2009).

Katılımcılar

Araştırma kapsamında, ceza adalet sisteminde görev yapan altı profesyonel ve bir özel gereksinimli çocuk annesi olmak üzere toplam yedi kişi ile görüşülmüştür. Yetişkin katılımcıların yaşları 26 ile 49 arasında değişmektedir. Katılımcılar, amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir; temel ölçüt, doğrudan ceza adalet sürecine dâhil olmak veya bu süreçten etkilenmiş olmaktır.

Veri Toplama Süreci

Veri toplama çalışmaları Mayıs-Temmuz 2025 tarihleri arasında yürütülmüştür. Veri toplama aracı olarak, yapılan alanyazın taraması ve uzman/paydaş görüşleri doğrultusunda araştırmaya özgü bir yarı yapılandırılmış görüşme formu geliştirilmiştir. Görüşmeler ortalama 45 dakika sürmüş, katılımcıların erişim kolaylığı ve mahremiyet tercihleri dikkate alınarak görüşmeler akıllı telefon uygulamaları kullanılarak gerçekleştirilmiş ancak video veya ses kaydı alınamamıştır. Katılımcıların güvenlik ve mahremiyet kaygılarını azaltmak amacıyla görüşme tarih ve saatleri katılımcıların tercihlerine göre belirlenmiştir. Bu yaklaşım, gönüllü katılımı kolaylaştırmış ve paylaşılan bilgilerin derinliğini artırmıştır.

Veri toplama, görüşmeler, analiz ve raporlama süresince ve sonrasında etik kurallara sıkı biçimde bağlı kalınmıştır. Katılımcıların kimlikleri, yaşadıkları şehirler ve deneyimlerine ilişkin tanımlayıcı tüm bilgiler anonimleştirilmiştir. Anonimlik yalnızca etik bir zorunluluk değil, aynı zamanda güven ilişkisini sürdürebilmenin temel koşulu olarak değerlendirilmiştir (Denzin & Lincoln, 2011).

Veri Çözümlemesi

Tüm görüşmeler sırasında detaylı not tutulmuş, bu notlar görüşmenin hemen ardından deşifre edilmiş ve ardından hazırlanan görüşmeye ilişkin yazılı rapor katılımcı kontrolü amacıyla ilgili katılımcılara geri gönderilmiştir. Bu aşamada yalnızca sözel içerik değil, katılımcıların ses tonu, duraksamaları, vurguları ve duygusal yansımaları da araştırmacı tarafından not edilmiştir. Bu yöntem, fenomenolojik desenin gerektirdiği anlam

arayışında dolaylı gözlem tekniği olarak değerlendirilmiştir (Smith et al., 2009).

Veri analizi

Analiz için altı aşamalı tematik analiz modeli temel alınmıştır (Braun ve Clarke 2006; 2021). Tematik analiz sürecinde, yalnızca içerik kategorileri üretmekle sınırlı kalınmamış, katılımcıların deneyimlerinin bağlamsal, kültürel ve duygusal boyutları da anlaşılmaya çalışılmıştır. Kodlama süreci biri ceza adalet sistemi içerisinde deneyimli bir sosyal çalışmacı diğeri çocuk gelişimi ve özel eğitim alanında alanında çalışan iki uzmanı tarafından yürütülmüş, görüş birliği oranı %90'ın üzerinde sağlanmıştır. Bu bulgular, ceza adalet sisteminin kültürel çeşitliliğe yanıt kapasitesini anlamada yapılandırıcı bir analizin temelini oluşturmuştur.

BULGULAR ve SONUÇ

Araştırma bulguları, ceza adalet sisteminin özel gereksinimli çocukların ihtiyaçlarına yanıt verme kapasitesinde üç temel temanın öne çıktığını göstermektedir: sistemsel aksaklıklar, tutum temelli engeller ve altyapısal yetersizlikler. Bu üç alanın kesişiminde, çocukların adalet sisteminden etkin biçimde dışlandığı karmaşık bir tablo ortaya çıkmaktadır.

Sistemsel Aksaklıklar. Bu tema bireysel değerlendirmelerin yapılmaması nedeniyle çocukların özgün ihtiyaçlarının kolaylıkla gözden kaçırılabilir hale geldiğini ortaya koymuştur. Katılımcılar, adli süreçlerde standart prosedürlerin uygulandığını, çocukların engel durumları veya psikososyal gereksinimlerine yönelik kişiselleştirilmiş değerlendirmelerin sıklıkla atlanabildiğini ifade etmiştir. Bu durum, özellikle yetersizlikleri olan çocuklar için destek mekanizmalarının devreye girmesini engellemekte ve çocuk ve ailenin sistem içinde kaybolmasına yol açmaktadır. Ayrıca, çocuklarla yapılan birden fazla görüşmenin yeniden travmatizasyon yarattığı gözlenmiştir. Farklı kişilerce, tekrarlayan sorgulamalar, özellikle travmatik olayları hatırlamak zorunda kalan çocuklarda duygusal çöküntüyü derinleştirmekte ve adli sürece güveni azaltmaktadır. Bu zorluklara ilaveten, görüşmelerde, kullanılan teknik hukuk dilinin çoğu zaman çocukların bilişsel düzeyine veya iletişim becerilerine uygun olmamaktadır. Karmaşık terimler ve soyut kavramlarla yapılan açıklamalar, adalet sisteminin "anlaşılmaz bir dünya" olarak algılanmasına neden olmaktadır. Katılımcıların çoğu, kurumlar arası koordinasyon eksikliği ve parçalı hizmet yapısının çocukların farklı destek mekanizmaları arasında kaybolmasına yol açtığını dile getirmiştir.

Tutum Temelli Engeller. Bu temada, çocukların yetersizlikleri nedeniyle "güvenilmez tanıklar" olarak görüldüğü güçlü bir algıya odaklanılmaktadır. Özellikle entelektüel veya iletişimsel yetersizlikleri olan çocukların beyanlarına kuşkuyla yaklaşılması, adalet sürecinde hakikatin objektif bir şekilde ortaya konmasını zorlaştırmaktadır. Katılımcı ifadelerinden, sistemin hâlâ ağırlıklı olarak "tıbbi model" yaklaşımına dayandığını, çocukların hak temelli bir perspektifle değil, yetersizlikleri üzerinden değerlendirildiğine işaret etmektedir. Profesyonel karar süreçlerinin büyük ölçüde bireysel takdire bırakıldığı, bu nedenle çocuklara yönelik uygulamaların karar verici güce sahip bireylerin kişisel tutumlarına ve farkındalık düzeylerine göre değiştiği de tespit edilmiştir. Bu durum, aynı türdeki vakalarda bile uygulama farklılıkları yaratarak adaletin öngörülebilirliğini azaltmaktadır.

Altyapısal Yetersizlikler. Bu tema fiziksel ve dijital erişilebilirliğin ciddi bir sorun olduğu belirlenmiştir. Katılımcılar, birçok adliye binası ve karakolda erişim rampalarının, yönlendirme işaretlerinin veya uygun bekleme alanlarının bulunmadığını aktarmıştır. Dijital adalet sistemlerinin (örneğin e-duruşma platformları veya elektronik dilekçe sistemleri) engeli olan kullanıcılar için erişilebilir tasarlanmadığı, özellikle görme veya işitme engeli olan bireylerin bu sistemlerden yararlanmakta zorlandığı belirtilmiştir. Ayrıca, dava süreçleriyle ilgili bilgilendirmelerin çoğunlukla yazılı ve teknik dilde yapılması, sadeleştirilmiş veya alternatif iletişim biçimlerinin kullanılmaması nedeniyle çocuklar ve ailelerinin süreci tam olarak anlayamadığı gözlemlenmiştir.

Tüm bu bulgular birlikte değerlendirildiğinde, araştırma özel gereksinimli çocukların, kendilerini korumak amacıyla tasarlanan adalet sisteminin dışında kalabildikleri sonucuna ulaşmıştır. Sistemsel, tutumsal ve altyapısal engellerin bir araya gelmesi, çocukların adalete erişimini yalnızca zorlaştırmakta kalmamakta, aynı zamanda adalet mekanizmasının çocukların bakış açısı ile güvenilirliğini zedeleyebilme riski taşımaktadır. Bu durum, ceza adalet sisteminin kültürel ve yapısal dönüşüm ihtiyacını açık biçimde ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Barnahus. (17 Aug, 2025). *About Barnahus. European Barnahus Network*. https://barnahus.eu/barnahus/about-barnahus/

Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. Qualitative Research in Psychology, 3 (2), 77–101. https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa

Braun, V., & Clarke, V. (2021). Thematic analysis: A practical guide. Sage.

Cleek, E. A., et al. (2019). Interdisciplinary collaboration needed in obtaining high-quality medical information in child abuse. Journal of Forensic Sciences, 64(2), 451–460.

Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2011). The Sage handbook of qualitative research (4th ed.). Sage.

Eilfgang, J. (2024). Collaboration between criminal justice and child protection systems: Facilitators and barriers. Child & Family Social Work.

Gueta, K. (2020). Exploring the promise of intersectionality for promoting equity in criminal justice and health services. International Journal for Equity in Health, 19(1), 1–12.

Herbert, J. L. (2017). Better Together? A review of evidence for multi-disciplinary approaches. National Criminal Justice Training Center.

IPRS. (2021). The Barnahus Model: Complete. IPRS.

Leotti, S. M. (2022). Criminal legal systems and the disability community. Societies, 11(6), 255.

Smith, J. A., Flowers, P., & Larkin, M. (2009). Interpretative phenomenological analysis: Theory, method and research. Sage.

United Nations. (2020). International principles and guidelines on access to justice for persons with disabilities. UNDESA.

Victims' Commissioner. (2025). Disabled victims' experiences of criminal justice systems: A systematic literature review. Victims' Commissioner for England and Wales.

TAŞIN ZAMANI, ZAMANIN TAŞI: PROF. DR. MUTLUHAN TAŞ'IN SANATINDA BİÇİM–ÖZ İLİŞKİSİ VE ONTOLOJİSİ

İ. M. V. Noyan GÜVEN*

ÖZET

Doğadaki nesneler, şekilsel değişimlerini sessizlikleri ile dile getirir. Balbal, mezar taşı, musalla taşı, anıt, sınır taşı... Bunların hepsi, durağan görünseler de aslında hayatın akışına tanıklık ederler. İnsan eliyle yeni bir anlam kazanan taş, artık fiziksel bir nesne olmaktan öte hafızada zamanı taşıyan bir kavrama dönüşür. Prof. Dr. Mutluhan Taş, kütleye yüklenen derin ve sessiz anlam ağırlığını, çağdaş sanatın dilini kullanarak kendi sanat pratiğine dönüştürür. Onun eserlerinde anlam ve varlık, geçmişin tanığı ve geleceğin filizi olarak birleşir ve evrensel bir bağ kurar. Bu bildiri, sanatçının kültürel sembolleri yalnızca temsil eden değil, onları yeniden var eden yaklaşımını, felsefi derinlik kazandıran bir bakışla incelemektedir.

Anahtar Kelimeler*:* Prof. Dr. Mutluhan Taş, varlık, kültürel bellek, balbal, mezar taşı, çağdaş sanat, simge ontolojisi

GİRİŞ

Taş, insanlık tarihinin en eski ve sessiz tanığıdır; zamanın izlerini biriktirerek bu tanıklığı bellekte kalıcı bir kültürel hafızaya dönüştürür. "Taşın Zamanı" ifadesi, taşın insan eli değmeden önceki doğal yapısını; "Zamanın Taşı" ise, belleksel bir nesneye dönüştüğü varoluşsal aşamayı anlatır. Bu iki yönlü bakış, taş-zaman etkileşimini yalnızca fiziksel bir süreç olarak değil, aynı zamanda sembolik ve ontolojik bir etkileşim olarak kavramamıza imkân verir.

İnsanın var olma düşüncesi, zaman içinde kaybolma korkusuyla sürekli bir iz bırakma veya hatırlanma ihtiyacına dayanır. Balballar, bu isteğin en erken heykelsi biçimleri olarak görülebilir. Mezar taşları ise, sonsuzluğa yol alan bedenin ardından, sessiz bir anımsatıcı olarak anlam yüklü kültürel simgelere dönüşür.

SANATSAL YAKLAŞIM

Mutluhan Taş, sanatını bu köklü sessizlik üzerine kurar. Figürleri sadece geçmişi göstermez; geçmişle bugün, bugünle de yarın arasında bir zaman köprüsü oluşturur. Her biçim, doğrusal zaman algısını kırarak dünü, bugünü ve yarını aynı düzlemde buluşturur. Bu sayede eserler ne geçmişte kalır ne de bütünüyle bugüne aittir; sürekli sorgulayan bir insanın ruh hâlini gibi hep bir "aradalık" içindedir.

Taş'ın sanatsal dili, bu çift yönlü zaman algısını ve biçim–öz ilişkisini çözümlemeye açar. Arketipsel imgelerden balballara, mezar taşlarından kozmik sembollere uzanan sanatında biçim, yalnızca estetik bir örüntü değil; özün görünürlük kazandığı bir varlık alanıdır. Bu yaklaşım, izleyiciyi ontik katmanları üzerine yeniden düşünmeye çağırır ve şu soruyu akla getirir: Biçim, özü yalnızca temsil mi eder, yoksa öz ile birlikte yeni bir varlık alanı mı oluşturur?

BİÇİM–ÖZ İLİŞKİSİ

Mutluhan Taş'ın eserlerinde biçim, yalnızca bir dış kabuk değil; özün nefes aldığı, anlamın vücut bulduğu küçük mâna evrenlerine dönüşür. Balbal, mezar taşı, hilal, kuş ve kadın silueti gibi arketipsel imgeler; katmanlı boya, saydam örtüler, lekesel akışlar ve keskin çizgilerle zamandan bağımsız bir hafıza oluşturur. Böylece biçim ile öz arasındaki ilişki, tek taraflı olmayıp birbirini var eden bir ortaklık olarak belirir: Öz biçimi gerekçelendirir, biçim ise özü mümkün kılar.

Sanatçının eserlerinde ele alınan öz, biçimi sürekli etkiler; "tanıklık ve süreklilik" anlamı, monolitik ve dikey biçimleri; "arındırıcı hatırlama" anlamı, üst üste binmiş, yarı saydam ve aşınmış yüzeyleri; "anaç koruma" anlamı ise yumuşak, kavisli çizgileri ve içe

* Doç., Araştırmacı, Türkiye.

dönük hacimleri beraberinde getirir. Taş'ın tablolarında bu yaklaşım kararlı tavrı tutarlı bir şekilde gözlemlenir.

BİÇİMİ OLUŞTURAN ÖĞELER (SİLUET, EŞİK VE AKIŞ)

- **Dikey monolitler:** Yükseliş, tanıklık ve direniş duygusunu vererek "anıtsallık" özünü üretir.
- **Negatif alan:** Bilinçdışı boşluk gibi işleyerek, görünmeyeni görünür kılar.
- **Eşik formları (kapı/kemer benzeri açıklıklar, hilal kıvrımları):** Eserlerinde "içeri–dışarı" sınırını felsefi bir soruya çevirir: "Nerede başlıyoruz, nerede bitiyoruz?"
- **Katman–kazıma–örtü:** Zamanın tortulanması; palimpsest etkisiyle hafızanın çalışması.
- **Saydamlık/örtüşme:** Dün–bugün–yarın aynı yüzeyde; özün "zamansız" karakteri.
- **Sıçratma ve lekesel enerji:** Yaşamsal güdüler, varoluşsal taşkınlık; özde "canlılık" ve "tehlike" birlikteliği.

ÖZÜN TAŞIYICILARI (KÖK SEMBOLLER VE KÜLTÜREL BELLEK)

- **Balbal/Mezar Taşı:** Ölümle yüzleşme ve dünyada bir iz bırakma dürtüsünü simgeler.
- **Kadın/Anacıl Siluet:** Koruyuculuk, doğurganlık ve sürekliliği ifade eder.
- **Hilal ve Kuş:** Kılavuzluk, gece ile gündüz gibi geçiş anlarını ve ruhun hafiflemesini temsil eder.

Bu arketipler, biçimsel tercihlerle (dikeylik, ritim, aura benzeri haleler) birleşerek özün sahnesini kurar.

RENGİN PSİKODİNAMİĞİ (ÇATIŞMA VE UYUM)

Sanatçının kullandığı renk paleti çoğu kez turuncu–kızıl (tutku/ateş), turkuaz–mavi (dinginlik/derinlik) ve altın/oker (kutsallık/ışık) ekseninde kuruluduğu gözlemlenir. Söz sonusu renk dinamiğinin psikolojik etkisi çift yönlüdür

- **Sıcak-Soğuk Karşıtlığı:** Yaşam içgüdüsü ile ölüm bilinci arasındaki temel çatışmayı harekete geçirir.
- **Altın ve Işık Vurguları:** Anlama derinlik katar ve izleyicide "yüceltilmiş bir anı" duygusu oluşturur.
- **Renk:** Eserlerde bir duygu dengeleyicidir; zorlayıcı bir konuyu, yaralamadan ifade etmeye, onu sanat yoluyla anlaşılır kılmaya olanak verir.

SANATSAL YAKLAŞIMLARI VE SONUÇ

Zamanın Kırılması (Palimpsest Estetiği): Katman açığa çıkarma, yarı saydam örtüler ve "iz–silme–yeniden yazma" jestleri resimde palimpsest etkisi yaratır. Bu, felsefi olarak zamanın doğrusal değil, eşzamanlı yaşandığı fikrini destekler. Psikolojik planda ise bastırılmışın dönüşü: eski bir yazının üstünden yeni yazı yazılır; ikisi de aynı anda okunur.

Mekânsal Kurgu (Sığ Derinlik ve Törensel Düzen): Taş, derin perspektifi çoğu kez bilinçli olarak bastırır; yüzey sığdır fakat törensel bir düzen hissi verir. Figürler yan yana, kimi zaman alay yürüyüşünü, kimi zaman nöbeti andırır. Bu koreografi, bireysel hikâyeyi kolektif ritüele bağlar: öz, yalnız bir benin değil, bir topluluğun gerçeğidir.

Teknik–Malzeme (Yüzeyde Düşünme): Akrilik ağırlıklı katmanlama, ebruya akraba damar yapıları, sıçratma ve kısmi maskeleme; yer yer kazıma/sıyırma. Yöntem, düşüncedir: Teknik, içeriğin argümanı olur. Yüzeydeki her müdahale "zaman/iz" sorununu plastik dile çevirir.

İzleyici Deneyimi (Yakın–Uzak Okumalar): Uzakta anıt, yakında metin görürüz: yazıya benzeyen izler, minyatürimsi sahneler, kuş/kadın/ay fragmanları. Bu çift ölçekli okuma, algıda salınım yaratır; zihni tetikte tutar. Öz, sabit bir anlam değil; devinen bir karşılaşmadır.

SONUÇ (BİÇİM VE ÖZÜN DİYALEKTİĞİ)

Mutluhan Taş'ın eserlerinde, biçimi özün gölgesi olmaktan çıkarıp özün kendini kurduğu bir alana dönüştürür. Dikey ritimler, katmanlı yüzey, eşik formları ve arketipsel motifler; tanıklık–süreklilik–arınma üçlemesini hem görsel hem düşünsel düzlemde işletir. Böylece sanat, yalnız geçmişi betimlemez; hatırlamanın etiğini önerir: İz bırakmak, iz sürmek ve izi başkasıyla paylaşmak….

KAYNAKÇA

- Yıldırım, S. E., & Aypek Arslan, A. (2024). *Türk Kültüründe Balballar ve Mezar Taşlarının Mutluhan Taş'ın Resimlerine Yansımaları*. **Kalemişi**, 24(Bahar), 1–9. https://doi.org/10.7816/kalemisi-11-24-01
- Taş, M. (2012). *İslam Sanat Felsefesinde Renk Teorisi*. **İdil**, 1(4), 118–125. https://doi.org/10.7816/idil-01-04-08
- Akpolat, E., & Taş, M. (2023). *Selçuklu Sultanlarının Yüzlendirilmesi Projesi*.
- Aytaç, A., & Sert, E. (2025). *Mythological Figures in the Works of Prof. Dr. Mutluhan Taş*. Universum Humanitarium, (1), 18–32. https://doi.org/10.25205/2499-9997-2025-1-18-32

CULTURAL CONTINUITY and ARCHAEOLOGICAL EVOLUTION AT THE DAMJILI CAVE CAMP

DAMCILI MAĞARA KAMPI'NDA KÜLTÜREL SÜREKLİLİK ve ARKEOLOJİK GELİŞİM

Saadat ALIYEVA*

SUMMARY

Research conducted across the territory of Azerbaijan has shown that this region offered a favorable geographical environment for the habitation of prehistoric humans. In 1953, a joint reconnaissance mission carried out by Russian archaeologist S.N. Zamyatnin and Azerbaijani archaeologist M.M. Huseynov in the Gazakh district significantly changed prior uncertainties regarding the presence of Paleolithic human settlements in the South Caucasus, particularly within Azerbaijan. The Damjili Cave in the Gazakh district emerged as one of the most remarkable discoveries of that investigation.

Archaeological excavations at the Damjili cave camp have unearthed thousands of stone tools — including scrapers, sharp-edged implements crafted using the Levallois technique, and blades — dated to the Paleolithic, Mesolithic, Neolithic, and Eneolithic periods. These findings provide crucial insights into the labor practices and environmental interactions of early humans. The discovery of nearly 7,000 stone artifacts and over 2,000 bones from hunted animals attests to long-term cultural continuity and a sustained process of habitation in the area.

In 2015, research in the Damjili area entered a new phase, now conducted on an international scale. An archaeological team led by Professor Yoshihiro Nishiaki of the University of Tokyo, invited by the "Avey" State Historical and Cultural Reserve and supported by the Ministry of Culture, launched extensive reconnaissance work in the region. As a result, from 2016 onwards, systematic joint excavations by Japanese and Azerbaijani archaeologists resumed at the Damjili cave camp and continued uninterrupted until 2023.

Damjili Cave stands not only as a site of local importance but also as a significant bearer of cultural heritage for global archaeology. The observed stratigraphic sequences, technological transitions, and evolutionary elements in lifestyle provide evidence of the early human capacity for adaptation and development. These factors collectively position Damjili as a key research site on the Paleolithic map of the South Caucasus.

Keywords: archaeology, monument, Damjili Cave

INTRODUCTION

Archaeological finds are considered an important source for the study of the distant past. For this reason, the science of archaeology studies humanity's remote past through the remains of material culture. These material culture artifacts are particularly significant as they reflect various stages of historical development. Research conducted in the territory of Azerbaijan shows that this region possessed a favorable geographical environment for the habitation of early humans.

Until the mid-20th century, the scientific community harbored doubts about the existence of Paleolithic human settlements in the South Caucasus, including the territory of Azerbaijan. At the 5th Archaeological Congress held in 1881 in Tbilisi, the opinion was voiced that primitive humans had not lived in Transcaucasia, including Azerbaijan, and that there were no ancient human camps in these areas.

Historical sources and research later revealed that the territory of the Republic of Azerbaijan had, since the earliest times, possessed highly favorable natural and geographical conditions for human settlement.

In 1953, under the leadership of Professor S. Zamyatnin and with the participation of archaeologist M. Huseynov, exploratory archaeological research was carried out in the

* Doctor of Philosophy in Pedagogy, Director of the "Avey" State Historical and Cultural Reserve, Azerbaijan

caves of Mount Avey, located in the village of Dash Salakhli, Gazakh district, in connection with the study of the Stone Age in Azerbaijan.

In the early 1950s, the prominent Stone Age researcher S. N. Zamyatnin wrote that the territory of Azerbaijan was suitable for the habitation of early humans due to its favorable natural and geographical conditions. In 1953, the exploratory work jointly conducted by Russian archaeologist S. N. Zamyatnin and Azerbaijani archaeologist M. M. Huseynov in the Gazakh district dispelled the erroneous notion that there were no ancient human settlements in these territories. The Damjili Cave in the Gazakh district became one of the most remarkable results of these studies.

To identify Paleolithic sites in the territory of the Republic of Azerbaijan, in November 1953, Russian scholar S. N. Zamyatnin was invited from Leningrad to Baku, and together with M. M. Huseynov, he carried out archaeological surveys in the Gazakh district. The most significant scientific results were obtained in the Damjili area of the Gazakh district. Archaeological exploration of Damjili Cave revealed material culture artifacts belonging to the Mousterian, Mesolithic, Neolithic, and Eneolithic cultures.

During archaeological excavations at Damjili Cave Camp, about 7,000 stone tools and over 2,000 bones of hunted animals were discovered. Among the stone artifacts found at Damjili were Mousterian and Levallois points, scraper-type tools, knives, cutting tools, and awls. As a result of archaeological research conducted by Mammadali Huseynov in Azerbaijan, the existence of the Paleolithic period in the territory of the Republic of Azerbaijan was scientifically proven.

In short, excavations carried out in the 1950s demonstrated that the cave and rock shelter were extensively used during the Middle Ages and later periods, while the main cave area also contained traces of much earlier human settlements.

The Damjili Cave Camp, located in the Gazakh district of the Republic of Azerbaijan, is one of three world-significant historical monuments in the area. This unique archaeological site is recognized not only as one of Azerbaijan’s but also the entire South Caucasus’s most ancient human settlements. The history of the cave dates back to the Paleolithic period—approximately one hundred thousand years ago—making Damjili Cave one of the rarest places in human history.

Damjili Cave is situated at the southeastern foot of Mount Avey, beneath a natural limestone mountain massif. The cave’s architectural appearance resembles an engineering marvel created by nature—a wide, open, semi-circular space with a front height reaching 4 meters and a total area of about 360 square meters. The cave’s name comes from the natural cracks in the rock through which water drips continuously over the years without ever running dry. These drops keep the cave’s microclimate humid and sustain the surrounding ecosystem with a special vitality.

Caves have played an important role in human history. For primitive humans, caves served as the first shelters, protecting them from wild animals, harsh climates, and other natural dangers. However, caves were not merely shelters; they were also spaces where social life, rituals, art, and ways of thinking developed. In this sense, caves can be considered the cradle of both material and spiritual culture.

In general, there are about 60 caves of various periods in Mount Avey. Most of these caves formed naturally but were later expanded and adapted by humans for habitation. This shows that in ancient times, people lived in harmony with their environment, making use of nature’s resources according to their needs.

Today, the scientific and cultural significance of Damjili Cave goes beyond its archaeological value. It is also an open-air museum, a natural laboratory, and a place of historical memory for future generations. Protected by the “Avey” State Historical-Cultural Reserve, the site has also become the subject of research by the Azerbaijan-Japan archaeological expedition. The second stage of archaeological excavations by the “Avey” Reserve was carried out in 2015.

In 2015, research at Damjili entered a new phase at the international level. An archaeological team led by Professor Yoshihiro Nishiaki from the University of Tokyo came

to the site at the invitation of the “Avey” State Historical-Cultural Reserve and under the initiative of the Ministry of Culture, beginning extensive exploratory work.

`A long-term trilateral international memorandum was signed to study the world-significant archaeological heritage complex of Damjili Cave and its surroundings. This memorandum was concluded between the Ministry of Culture, the “Avey” State Historical-Cultural Reserve, the Institute of Archaeology and Anthropology of the Azerbaijan National Academy of Sciences, and the University Museum of the University of Tokyo. As a result, systematic archaeological excavations resumed at Damjili Cave Camp in 2016 and continued without interruption until 2023.

Photo 1. Excavation area

During the course of archaeological research, as also emphasized by the Azerbaijan–Japan Joint Archaeological Expedition, it became evident that the history of this cave stretches back one hundred thousand years or even earlier. The cave was continuously inhabited by Neanderthals, Mesolithic hunter-gatherers, the earliest Neolithic farmers in the South Caucasus, as well as various communities during Antiquity, the Middle Ages, and later periods.

Archaeological excavations at the Damjili Cave Camp revealed an outstanding cultural stratigraphy extending from the Paleolithic period to the Middle Ages, with sediment layers more than 4 meters thick. This is the first site of its kind discovered in the South Caucasus.

According to the research results, the historical sequence of Damjili Cave has been determined as follows:

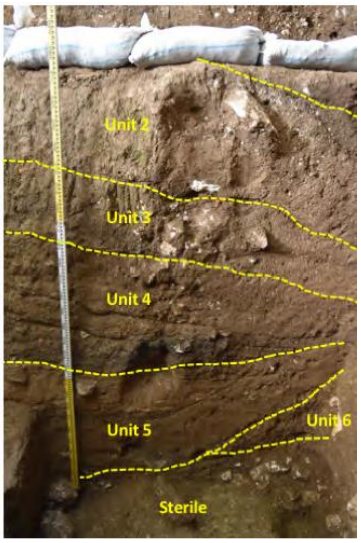


Photo 2. History of Damcılı Cave

Paleolithic Period: The earliest findings obtained during the research belong to the

Middle Paleolithic period, a time when Neanderthals inhabited Azerbaijan. Among the stone tools are spear points used for hunting and scrapers for butchering game animals. The primary raw materials were local flint and volcanic rocks; however, a small amount of obsidian brought from the mountainous regions of the Lesser Caucasus was also used.

Mesolithic Period: Radiocarbon analyses at Damjili Cave have identified Mesolithic hunter-gatherer occupation layers dating back approximately 8,500–8,000 years. These people produced microlithic arrowheads for hunting wild sheep, deer, and pigs. Pottery fragments made from tortoise shells and decorative items crafted from wild boar teeth were also discovered. One of the most remarkable finds from this period is a small human figurine. Detailed engravings on a sandstone piece depict a human hairstyle and clothing, though the figurine's gender remains unknown.

Photo 3. Figurine

Such a figurine has not been discovered in the South Caucasus until now. Since the Damjili figurine is clearly different from the Neolithic farmer figurines found in Göytəpə and Tovuz, it is extremely important for studying the transition from the symbolic worldview of Mesolithic hunter-gatherers to Neolithic farming practices.

Neolithic Period: Radiocarbon analysis dates this period to approximately 8,000–7,300 years ago, marking the emergence of the first farmers at Damjili Cave. Findings from the cave indicate that during this time, cultivation of wheat, barley, and lentils, as well as the domestication of sheep, goats, and cattle, had been introduced from the fertile crescent regions of Southwest Asia, including Turkey, Syria, and Iran. The production of pottery and polished stone tools likely also began during this period.

Chalcolithic Period: This period at Damjili Cave, dated to 6,500–5,700 years ago, is represented by a small number of pottery fragments and stone tools.

Bronze Age: Numerous kurgans from this period have been discovered in the Gazakh region. It is believed that shepherds, who occasionally left the area, periodically visited the cave.

From Antiquity to the Middle Ages: Excavations at Damjili Cave have provided evidence of human settlements spanning at least from the 6th century BCE to the 10th century CE. Finds from this period include iron tools and glazed pottery.

It is evident that Damjili Cave has attracted human settlement since ancient times. Over millennia, the area was never completely abandoned; people lived here during various periods and left their traces. In other words, an almost continuous tradition of habitation can be observed.

CONCLUSION

The materials and cultural artifacts uncovered through the excavations—such as stone tools, ceramics, household items, and bones—illustrate the changes and

development in human activity and culture. These cultural layers demonstrate human evolution, both in terms of technological innovation and socio-cultural transformation.

Damjili Cave serves not only as a significant cultural repository for local archaeology but also for global archaeology. The sequence of cultural layers, technological changes, and elements of evolving lifestyles observed here reflect the adaptability and developmental skills of ancient humans. All of these factors make Damjili Cave a key research site on the Paleolithic map of the South Caucasus.

SOURCES

1. A. Məmmədov, E. Abbasova. Archaeological and Ethnographic Research in the Gazakh Region, 2008
2. S. Əliyeva, Y. Nishiaki. Damjili Cave Camp – Gazakh's Hundred-Thousand-Year History
3. Y. Nishiaki, A. Zeynalov, Y. Məmmədov. Damjili Cave

AZERBAYCAN'IN ÖNDE GELEN ORTAÇAĞ DEVLET ADAMLARININ PORTRELERİ AVRUPA RESİM SANATINDA

Ceyhun İSMAYILOV*

Moğol istilalarının zirvesi sona erdikten sonra geleneksel ticaret yolları yeniden canlanmış, Büyük İpek Yolu onarılmış, Avrupalı tüccarların, misyonerlerin, hacıların, seyyahların ve diplomatların Doğu ülkelerine seyahatleri artmıştır. Avrupalıların Müslüman Asya'daki ticari ve diplomatik faaliyetleri ise özel bir önem taşımaktaydı. Bu ortamda, 15. yüzyıldan itibaren ortaçağ Avrupası ile Azerbaycan devletleri arasındaki ilişkiler güçlenmeye başladı.

Çok sayıda Avrupalı, güçlü Azerbaycan devletlerinin başkentlerini ve saraylarını ziyaret ederek seyahat ve diplomatik misyonlarının ardından oldukça fazla yazılı kaynak bırakmıştır. Onların betimlemelerine dayanarak İtalyan, Alman, Fransız ressamlar ve gravür ustaları Azerbaycan devlet adamlarının portrelerini yapıyorlardı; oysa ki bu şahısları hiç görmemişlerdi. Ancak çoğu zaman diplomatik heyetlerde ressamlar ya da sanatsal yeteneğe sahip diplomatlar da bulunuyordu. Azerbaycan imparatorluklarının önde gelen şahsiyetleriyle temas hâlinde oldukları için yalnız yazılı betimlemeler değil, aynı zamanda büyük Azerbaycan hükümdarlarının portre bilgilerini de bırakmışlardır.

Bu portreler çoğunlukla Avrupalı hükümdarların saray duvarlarını süslüyor ya da ünlü Avrupalı koleksiyonerlerin hazinelerine giriyordu. Bu tür koleksiyonerlerden biri de eğitim olarak hekim olan Paolo Giovio (1483–1552) idi. O, iki papanın özel doktoru olmuş, sonrasında ise piskopos ve büyük bir aydın olarak tanınmıştır (aynı zamanda Vasari'ye ünlü ressamların biyografilerini yazmasını tavsiye eden kişidir). Giovio'nun Como Gölü kıyısında inşa ettirdiği villasının duvarlarında, antik eserler ve sanat ürünlerinin yanı sıra Doğu ve Batı'nın önde gelen şahsiyetlerinin çok sayıda portre ve gravürü yer almaktaydı. Bunların arasında Azerbaycan siyasi elitinin pek çok temsilcisi de bulunuyordu.

Giovio koleksiyonundaki Azerbaycan devlet adamlarına adanmış en ünlü portre, birçok araştırmacıya göre büyük şahsiyetin en doğru tasviri kabul edilen Şah İsmail Hatayi'nin portresidir. Bu portrenin bir diğer kopyası, İtalyan ressam Cristofano dell'Altissimo (1525–1605) tarafından yapılmıştır (Resim 1). O, Cosimo de' Medici'nin saray ressamıydı ve bu eser günümüzde Floransa'daki Uffizi Galerisi'nde bulunmaktadır. Cristofano dell'Altissimo'nun fırçasından çıkan bu portre, 1568 yılında Vasari'nin listesinde "İsmail I Sofi. Pers kralı, Safevîler hanedanının kurucusu, Türklere karşı savaşmış" adıyla kaydedilmiştir.

Orijinal portreyi kimin yaptığı hususu, günümüzde de sanat tarihçileri tarafından kesin olarak belirlenebilmiş değildir. Büyük olasılıkla, söz konusu portre XVI. yüzyılın başlarında Tebriz'i ziyaret eden Venedik diplomatik heyetinin bir üyesi tarafından gerçekleştirilmiştir. Nitekim tam da bu dönemde Venedik ile Safevî İmparatorluğu arasındaki diplomatik ilişkiler en yüksek düzeyine ulaşmıştır.

Bilinmeyen sanatçının Şah İsmail Hatayi portresinde yer alan fizyonomik özellikler, Azerbaycan hükümdarının dış görünüşüne dair çok sayıdaki yazılı betimlemelerle örtüşmektedir. Özellikle belirgin yüz hatları, açık renk saçları ve güçlü boynu, bu benzerliğin en dikkat çekici unsurlarıdır. Büyük olasılıkla portreyi icra eden sanatçı, Venedik elçilerine verilen kabul sırasında şahı doğrudan gözlemleme imkânı bulmuştur.

Giovio koleksiyonundaki bu portre, Şah İsmail Hatayi'nin bilinen tek tasviri değildir. 1554 yılına tarihlenen ve sanatçısı meçhul bir gravür daha bulunmaktadır. Ayrıca büyük Azerbaycan hükümdarı ve şairinin bir diğer portresi, Fransız seyyah ve coğrafyacı André Thevet'nin 1584 yılında yayımlanan eserinde yer almaktadır. Ne var ki bu gravürün müellifini kesin olarak tespit etmek zordur. Bir görüşe göre gravür bizzat André Thevet (1516–1590) tarafından yapılmışken, diğer bir yaklaşıma göre bu eser, Doğu uzmanı, filozof-mistik ve hümanist Guillaume Postel'in ya da Fransız doğa bilimci, topograf ve antikacı Pierre Gilles'in elinden çıkmış olabilir. Her üçü de aynı dönemde Doğu'da bulunmuş ve dostane

* PhD., Basgal Devlet Tarih ve Kültür Koruma Alanı Müdürü, Azerbaycan.

ilişkiler sürdürmüşlerdir.

Avrupalı ressamların sıklıkla tasvir ettikleri bir diğer Azerbaycanlı siyasal şahsiyet ise Safevî hanedanının kurucusunun torunlarından biri olan Şah Abbas I'dir. Avrupa–Safevî ilişkilerinin ikinci parlak evresi, "Büyük" unvanıyla anılan Şah Abbas'ın hükümdarlığı döneminde yaşanmıştır. Bu süreçte, diplomatik heyetler ardı ardına Safevî İmparatorluğu'nun yeni başkenti İsfahan'a ulaşmıştır. Batılı diplomatların aktarımlarına ve betimlemelerine dayanarak Avrupalı sanatçılar, Şah Abbas I'in çok sayıda portresini üretmişlerdir. Şah Abbas'a dair en tanınmış portre ise Flaman gravür ustası Dominicus Custos'un (1560–1612) eseridir.

Müellifleri bilinmeyen bu gravürlerde Şah Abbas, sert yüz hatları ve ünlü uzun, gür bıyıklarıyla katı bir hükümdar olarak resmedilmiştir. Bununla birlikte, Azerbaycan hükümdarını tasvir eden anonim bir İtalyan ressamın eserinde (Res. 3) Şah Abbas I, düşünceli bir duruş içerisinde, melankoli ve hüzün izleri taşıyan bir ruh hâliyle betimlenmektedir ki, bu durum söz konusu tarihî şahsiyetin karakteri açısından olağandışı bir nitelik arz etmektedir.

Portresi günümüze ulaşan diğer önemli askerî ve siyasî şahsiyet ise, Akkoyunlu İmparatorluğu'nun kurucusu Uzun Hasan'dır. Fransız antikacı ve yazar Jean Jacques Boissard'ın (1528–1602) eserinde Akkoyunlu hükümdarına ait ünlü bir gravür yer almaktadır. Büyük olasılıkla, Uzun Hasan'ın bu portresinin sanatçısı gravür ustası Theodor de Bry (1528–1598) olmuştur.

Azerbaycan devlet adamlarının daha geç döneme ait portreleri arasında XVIII. yüzyıl Rus ressamı Vladimir Borovikovsky'nin (1757–1825) çalışmaları dikkate değer bir yer tutmaktadır. Borovikovsky, Kaçar döneminin önemli figürlerinden biri olan Murtuza Kuli Han'ı (1750–1798) tasvir etmiştir. II. Katerina'nın siparişiyle icra edilen bu portre serisi, sürgündeki Kaçar prensini konu almakta olup bütünüyle melankolik bir atmosferle örülmüştür.

Hayatı boyunca pek çok zorluk ve aşağılanmaya maruz kalan Murtuza Kuli Han, amansız bir iktidar mücadelesi sonucunda tahtı, geleceğin yeni hanedanının kurucusu olacak acımasız üvey kardeşi Ağa Muhammed Kaçar'a bırakmak zorunda kalmıştır. Ressamın, Murtuza Kuli Han'ın Doğu'ya özgü görkemli giysilerindeki zenginlik ve ihtişamı ne derece ustalık ve incelikle resmettiği hayranlık uyandırıcıdır. Borovikovsky, soğuk renk paleti ve özenle seçilmiş kompozisyon aracılığıyla mağlup prensin yüzünde aynı anda hem zekâyı hem de derin bir hüznü yansıtmayı başarmıştır.

Kuzey coğrafyasında, Rus çariçesinin himayesi altında güç toplayarak talihini yeniden kazanacağı umudunu taşıyan Murtuza Kuli Han, uzun yıllar Rusya'da sürgünde kalmıştır. Onun memleket hasreti ise Borovikovsky tarafından icra edilen portrelerinde (Res. 4,5) somut biçimde tezahür etmektedir.

Rönesans dönemi Avrupa resim sanatında, yalnızca Ortaçağ Azerbaycanı'nın büyük hükümdarlarının portrelerinin tasvir edilmesiyle yetinilmemiş, aynı zamanda seçkin devlet adamlarını konu alan tarihî kompozisyonlara da yer verilmiştir. Azerbaycan tarihiyle doğrudan ilişkili en dikkat çekici tarihî tablolardan biri, İtalyan ressamlar Carlo Caliari (1570–1596) ve Gabriele Caliari'nin (1568–1630) ortak çalışması olan "Avrupa'da Elçilik" (1595 veya 1603) adlı eserdir. Bu tabloda, Safevîlerin Venedik'e gerçekleştirdikleri ünlü diplomatik misyon ele alınmaktadır. Eserde, Azerbaycanlı elçilerin, bir zamanların Akdeniz havzasının kudretli hâkimleri olarak bilinen Venedik Doçları tarafından görkemli bir biçimde karşılanması sahnelenmiştir.

Söz konusu tarihî eserin ortaya konulmasından yaklaşık bir asır önce, Venedik "denizlerin hâkimi" konumunda bulunmaktaydı. Ancak Osmanlı İmparatorluğu ile yarım asrı bulan karşılaşmalar, Venedik Cumhuriyeti'nin askerî ve ekonomik gücünü önemli ölçüde zayıflatmış, devletin güçlü Osmanlı ordusu karşısında uzun soluklu savaşlarda direnebilecek kaynakları kalmamıştı. Bunun yanı sıra, "Avrupa'da Elçilik" tablosunun meydana getirildiği döneme gelindiğinde Venedik, Doğu ticaretinden sağladığı yüksek gelirleri de kaybetmişti. Uzun yıllar boyunca Doğu ile ticarette tekel konumunda bulunan Venedik, Büyük Coğrafi Keşifler'in dünya ticaretinin yönünü değiştirmesi sonucu bu

ayrıcalığını yitirmiş ve devlet hazinesine giren olağanüstü gelirler büyük ölçüde azalmıştı.

Doğu ticaret yollarındaki geleneksel güzergâhların değişmesi, Venedik'in ekonomik ve siyasî gücünü ciddi biçimde sarsmış, Osmanlı karşısında yaşanan ardışık mağlubiyetlerin başlıca nedenlerinden biri hâline gelmişti. Bu tarihsel bağlamda Safevîlerin gönderdiği büyükelçilik heyeti, Venedik Doçları için adeta bir kurtuluş vesilesi olarak görülmüş ve Azerbaycanlı diplomatların yeni müttefikler sıfatıyla coşkuyla karşılanmalarına yol açmıştır. Söz konusu elçiliğin kabulü, dönemin zayıflayan Venedik Cumhuriyeti için öylesine kayda değer bir olay olarak değerlendirilmiştir ki, Venedikliler bu tarihsel gerçeği "Avrupa'da Elçilik" (bkz. şekil 6) adlı tablo ile ölümsüzleştirme kararı almışlardır.

Bu tarihî tablonun sanatçıları, ünlü Paolo Veronese'nin oğulları olan Caliari kardeşlerdir. Eserin en önemli zorluklarından biri, hem kesin biçimde müellifinin tespiti hem de yaratılış tarihine ilişkin karışıklıkların çözülmesidir. Küçük kardeş Caliari 1596 yılında, yani tabloda betimlenen olaylardan yalnızca bir yıl sonra vefat etmiştir. Bunun yanı sıra, eserde yer alan diplomatların, bir zamanlar güçlü bir siyasî nüfuza sahip olan Bayat boyunun temsilcileri olduğu iddia edilmektedir. Bu temsilcilerden biri de Safevî şahının elçisi olarak görev yapan ve edebî mahlasıyla "Don Juan Persiyalı" olarak tanınan Oruç Bey Bayat idi. Ancak, tablonun yaratılış tarihi 1595 olarak kaydedilmiş, Bayat boyuna mensup elçilerin diplomatik misyonu ise 1599–1602 yıllarında gerçekleşmiş olduğundan, tabloda Oruç Bey Bayat'ın ailesinin betimlenmiş olması ihtimal dışı görünmektedir. Büyük olasılıkla Caliari kardeşlerin eseri, Oruç Bey Bayat'ın misyonundan birkaç yıl önce Avrupa'ya gönderilen başka bir diplomatik heyeti konu almaktadır.

Şah I Abbas yalnızca yabancı elçileri kabul etmekle kalmamış, aynı zamanda kızılbaş ordusu için son derece gerekli olan ateşli silahların temini ve Osmanlılara karşı yeni ittifakların tesis edilmesi amacıyla Avrupa ülkelerine pek çok elçilik heyeti göndermiştir. Caliari kardeşlerin bu eseri, kompozisyon düzeni, figürlerin kostümleri, mimik ve jestleri bakımından dikkate değer bir özellik taşımaktadır; zira her bir sahne ve karakterin ardında sembolik bir anlam katmanı gizlidir.

Azerbaycan diplomatiğinin Avrupa sahnesindeki yansımalarını ele alırken, XVII. yüzyılda diplomatik alanda dikkat çeken bir başka sanat eserine değinmemek mümkün değildir. Bu eser, barok döneminin önde gelen Flaman ressam ve çizerlerinden Frans Francken II'ye (1581–1642) aittir. 1628 yılında tamamlanan bu tablo, "Şansın Alegorisi" yahut diğer adıyla "Yeni Sezar Olarak Şah Abbas – Şan Borazanları ve Pers Elçiliği ile Yüceltilen" başlığını taşımaktadır.

Ortaçağ Azerbaycan devlet adamlarını tasvir eden portreler ve tarihî sahneleri konu alan tablolar, Avrupalı ressamlar tarafından işlenmiş olup, Avrupa ile bu doğu devleti arasındaki geniş ölçekli ilişkilerin bir göstergesidir. Ne var ki, Azerbaycan'ın devlet adamlarına ait tüm portreler tarihsel gerçeklik açısından tam anlamıyla güvenilir değildir. Bununla birlikte, Avrupalı sanatçıların XV. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar olan dönemde sıkça Azerbaycanlı hükümdarları ve siyasî simaları resmetmiş olmaları, bu şahsiyetlerin Avrupa için taşıdığı siyasî, ticarî ve diplomatik önemi ortaya koymaktadır. Zira Avrupa devletleri, Azerbaycan ile sağlam ticarî bağlar, diplomatik ilişkiler ve kimi zaman da müttefiklik tesis etme gayretindeydiler. İşte bu ilişkilerin bir yansıması olarak, Avrupa sanatında Azerbaycan devlet adamlarını konu alan çok sayıda tablo ve gravür ortaya çıkmıştır.

Şekil 1. I. İsmail. "Pers Hükümdarı, Safevîler Hanedanının Kurucusu" (1562–1568).

Sanatçı: Cristofano dell'Altissimo (1525–1605).

Şekil 2. Şah I. Abbas'ın gravürü. Sanatçı Dominicus Custos (1560–1612).

Şekil 3. Şah I. Abbas. Bilinmeyen sanatçı

Şekil 4. Murtuza Kuli Han Kaçar (1796)

Şekil 5. Murtuza Kuli Han Kaçar (1796) V. L. Borovikovsky (1757–1825)

Şekil 6. Avrupa'da Elçilik (1595).
Sanatçılar: Carlo Caliari (1570–1596) ve Gabriele Caliari (1568–1630).

Şekil 7. "Şansın Alegorisi" tablosundan sahne – Şah I. Abbas, şan borazanları ve Pers elçiliğiyle yüceltilen yeni Sezar olarak (1628).
Sanatçı: Frans Francken II (1581–1642).

KAYNAKÇA

1. Mahmudov, Y. (1991). *Akkoyunlu ve Safevî devletlerinin Batı Avrupa ülkeleriyle ilişkileri (XV. yüzyılın ikinci yarısı – XVII. yüzyılın başları)*. Bakü: Bakü Üniversitesi Yayınları.
2. Kristeller, P. (1939). *XV–XVIII. yüzyıl Avrupa gravür tarihi* (A. S. Petrovsky, Çev.). Moskova: Devlet Yayınları "İskusstvo".
3. Alpatov, M. V. (1937). *Portre tarihine dair incelemeler*. Moskova.
4. Dvořák, M. (1978). *Rönesans döneminde İtalyan sanat tarihi* (2 cilt). Moskova: İskusstvo Yayınları.
5. Vasari, G. (1550/1956–1971). *En ünlü ressamların, heykeltıraşların ve mimarların yaşamöyküleri* (A. G. Gabriçevski, Çev.). Moskova: İskusstvo Yayınları. (İlk baskı Floransa, 1550).
6. *Ortaçağ seyyahlarının gözünden Azerbaycan*. (2012). Zerkalo gazetesi.
7. Barsov, P. P. (Çev.). (1870). *Holştayn elçiliğinin Moskova ve Pers diyarına seyahatinin ayrıntılı tasviri (1613, 1636 ve 1639)*. Moskova: OIDR.
8. *Doğu ve Batı kültürlerinin etkileşimi*. (1991). Moskova: Nauka Yayınları. ISBN 5-02-017270-7.
9. Alekseyeva, T. V. (1975). *Vladimir Lukiç Borovikovsky ve XVIII–XIX. yüzyıllar dönümünde Rus kültürü*. Moskova.

IDENTITETI KULTUROR DHE ROLI I NXËNËSVE NË TRASHËGIMINË FOLKLORIKE

Xhensıla LAZI*

ABSTRAKT

Folklori, si tërësi e krijimeve artistike popullore, përfaqëson një pjesë të rëndësishme të identitetit të një kombi sepse është pjesë themelore e trashëgimisë kulturore që përcillet brez pas brezi. Zona e Kolonjës, me historinë dhe traditat e saj të pasura, është një nga trevat më të pasura në aspektin folklorik dhe etnokulturor në Shqipëri. Megjithatë, në dekadat e fundit, kjo pasuri po përballet me rrezikun e zhdukjes. Shpopullimi i fshatrave, ndikimi i teknologjisë moderne, humbja e profesioneve tradicionale, si dhe ndryshimet në strukturën e familjes, kanë ndikuar ndjeshëm në transmetimin e këtyre vlerave nga brezi në brez. Është e dhimbshme të humbasë pasuria shpirtërore, të mos trashëgohen këto vlera, zakone e tradita të cilat janë dhe një mundësi për të rigjallëruar zonën dhe nga pikëpamja ekonomike. Ky punim synon të paraqesë një përpjekje konkrete të nxënësve të klasës së nëntë në shkollën 9-vjeçare “Papa Kristo Negovani” në Ersekë për të mbledhur elemente të folklorit nga burimi më i gjallë dhe i besueshëm, familjet e tyre, kryesisht gjyshërit. Përmes këtij procesi, nxënësit janë jo vetëm mbledhës të materialeve folklorike, por edhe ruajtës të një identiteti kulturor që po rrezikon të humbasë. Veprimtaritë praktike të këtij lloji nxisin ndërgjegjësimin e nxënësve për rëndësinë e mbledhjes, ruajtjes dhe promovimit të folklorit, jo vetëm në Kolonjë, por në të gjitha trevat shqiptare si një vlerë e rëndësishme identitare. Kështu, çdo përpjekje e vogël mund të kthehet në një hap të rëndësishëm drejt ruajtjes së trashëgimisë sonë të përbashkët kulturore.

Fjalët kyç: *folklor, trashëgimi kulturore, identitet kulturor, ruajtje e traditës, krijime artistike popullore*

HYRJE

Folklori përbën një shtyllë themelore të trashëgimisë kulturore jomateriale, që përfshin krijime artistike gojore, zakone, rituale, këngë dhe tregime popullore, elementë që përcillen brez pas brezi. Sipas Fjalorit të Gjuhës Shqipe (2002), folklori është “pasuri e trashëguar shpirtërore e një populli, që përbëhet nga krijimet artistike, gojore, materiale dhe rituale që lidhen me traditat dhe zakonet popullore.” Kjo pasuri përfshin këngët, tregimet, baladat, fjalët e urta, ritet, besimet dhe zakonet që ruajnë identitetin kulturor dhe vlerat shpirtërore të komunitetit.

Këto elemente nuk janë thjesht pjesë e së kaluarës, por një urë lidhëse midis historisë dhe të tashmes, që formëson identitetin kulturor dhe shpirtëror të një populli. Sipas Konventës së UNESCO-s për Ruajtjen e Trashëgimisë Kulturore Jomateriale (2003), transmetimi ndërbreznor përmes arsimit formal dhe joformal është thelbësor për mbrojtjen e këtyre vlerave.

Studiues të njohur shqiptarë si Çabej (1970) kanë vënë në dukje se gjuhë, zakone, kultura popullore dhe epika historike formojnë “veçori kombëtare” që ruajnë vetëdijen për identitetin dhe përkatësinë. Po ashtu, Kuteli (1995), me botimet e tij të tregimeve popullore, ka kontribuar në ruajtjen dhe promovimin e trashëgimisë gojore shqiptare.

Një tjetër kontribut i rëndësishëm vjen nga Elsie (2001), albanologu ndërkombëtar, i cili ka dokumentuar në mënyrë sistematike elementet folklorike shqiptare përmes veprave të tij, duke ndihmuar kështu në ruajtjen dhe njohjen ndërkombëtare të identitetit kulturor

* A teacher at “Papa Kristo Negovani”- School in Ersekë

shqiptar.

Në nivel arsimor, tradita dhe folklori janë pjesë thelbësore e formimit qytetar dhe kombëtar të nxënësve. Programi i lëndës Gjuha Shqipe për arsimin parauniversitar thekson se një nga qëllimet është që nxënësit të "kultivojnë identitetin vetjak, kombëtar dhe përkatësinë kulturore" (Ministria e Arsimit, Sportit dhe Rinisë (MASR, 2018). Po kështu, iniciativa kombëtare "Art, Zeje dhe Sport" synon integrimin e traditave, artit dhe kulturës në procesin arsimor, duke ofruar mundësi të drejtpërdrejta për njohjen dhe përcjelljen e trashëgimisë kulturore (MASR, 2020).

Në këtë kontekst, ky punim synon të paraqesë një model konkret edukimi dhe ndërgjegjësimi kulturor të realizuar me nxënësit e klasës së nëntë në shkollën "Papa Kristo Negovani" në Ersekë, përmes mbledhjes së elementeve folklorike nga familjet e tyre, veçanërisht nga gjyshërit. Kjo përpjekje, edhe pse e kufizuar në kohë dhe rreth, tregon se shkolla mund të jetë një hapësirë e rëndësishme për ruajtjen dhe promovimin e traditës dhe identitetit kulturor.

Këto dokumente shërbejnë si bazë për të ndërtuar modele konkrete të integrimit të trashëgimisë kulturore në jetën shkollore.

Sfida të dokumentimit të folklorit në ditët e sotme

Zona e Kolonjës njihet si një nga trevat më të pasura në Shqipëri për folklorin dhe vlerat e saj etnokulturore. Megjithatë, në dekadat e fundit, këto pasuri po përballen me sfida serioze që kërcënojnë zhdukjen e tyre. Shpopullimi i fshatrave, ndikimi i teknologjisë moderne, ndryshimet në strukturën familjare dhe humbja e profesioneve tradicionale kanë bërë që transmetimi i traditave dhe vlerave kulturore nga brezi në brez të dobësohet ndjeshëm. Kjo situatë rrezikon jo vetëm humbjen e një trashëgimie të çmuar shpirtërore, por edhe mundësitë për rigjallërim ekonomik të zonës nëpërmjet promovimit të kulturës dhe turizmit.

Në këtë situatë, nevojitet patjetër gjetja e mënyrave të përshtatshme për të dokumentuar dhe promovuar folklorin e Kolonjës, me përfshirjen aktive të nxënësve në këtë proces. Mungesa e metodave të standardizuara dhe përdorimi i pakët i mjeteve multimediale për ruajtjen e këtyre vlerave kërkon një qasje të re, gjithëpërfshirëse dhe të ndërgjegjshme, që synon mbrojtjen e identitetit kulturor lokal dhe formimin qytetar e kombëtar të brezave të rinj.

Ky punim synon të theksojë rëndësinë që ka mbledhja, dokumentimi dhe ruajtja e folklorit kolonjar si një pasuri e çmuar kulturore, me vlera të pazëvendësueshme për identitetin kombëtar. Në qendër vihet roli i nxënësve në këtë proces, si bartës dhe ruajtës të kësaj trashëgimie. Gjithashtu, punimi nënvizon nevojën që praktika të tilla të zhvillohen në çdo zonë të vendit, duke krijuar mundësi për krahasim, analizë dhe vlerësim më të gjerë të pasurisë folklorike shqiptare.

METODOLOGJIA E PUNIMIT

Rajoni i Kolonjës ndodhet në juglindje të Republikës së Shqipërisë, brenda qarkut të Korçës. Ky rajon karakterizohet nga relievi malor dhe një mjedis natyror i pasur, që ka ndikuar në zhvillimin dhe ruajtjen e një trashëgimie kulturore dhe folklorike të veçantë. Popullsia është kryesisht rurale, ku komunitetet kanë ruajtur zakonet, ritualet dhe krijimtarinë popullore, duke kontribuar në pasurimin e folklorit shqiptar.

Kolonja njihet si një nga zonat më të pasura folklorike në Shqipëri, me një trashëgimi etnokulturore të larmishme që përfshin këngët, vallet, tregimet dhe ritualet karakteristike të krahinave juglindore. Megjithatë, shpopullimi i fshatrave, ndikimi i teknologjisë moderne dhe ndryshimet sociale kanë kërcënuar ruajtjen e këtyre vlerave.

Ky punim përdor një qasje cilësore dhe përshkruese për të evidentuar rëndësinë e mbledhjes, dokumentimit dhe ruajtjes së folklorit kolonjar. Materialet janë mbledhur përmes një praktike konkrete të zhvilluar në shkollën 9-vjeçare “Papa Kristo Negovani” në Ersekë. Të dhënat janë mbledhur në mënyrë të kombinuar:

- Intervista me figura të njohura në fushën e medias, arsimit dhe kulturës, si gazetari Marin Mema dhe studiueses Anyla Saraçi, të cilët ofrojnë perspektiva të vlefshme mbi rëndësinë e folklorit dhe domosdoshmërinë e ruajtjes së tij.
- Intervista me banorë të zonës, kryesisht të moshuar, të cilët përfaqësojnë burimin kryesor të folklorit dhe kanë ndihmuar në mbledhjen e materialeve autentike, të ruajtura të paprekura duke respektuar kriteret e mbledhjes së folklorit.
- Dëshmi dhe mendime të prindërve dhe nxënësve, të cilët kanë marrë pjesë aktive në mbledhjen e materialeve folklorike nga gjyshërit dhe të afërmit e tyre.
- Vëzhgim dhe analizë dokumentare, me referime në burime teorike për trashëgiminë kulturore dhe programet arsimore për ruajtjen e folklorit.

Procesi i mbledhjes së të dhënave është zhvilluar përmes pyetësorëve të hapur dhe diskutimeve në grup, me synimin për të përfshirë sa më shumë këndvështrime. Nxënësit janë angazhuar jo vetëm si mbledhës të folklorit, por edhe si reflektues të rëndësisë së ruajtjes së trashëgimisë kulturore, duke kontribuar në forcimin e vetëdijes dhe lidhjes me traditat e tyre.

Qasja metodologjike e përzgjedhur ka për qëllim jo vetëm evidentimin e rëndësisë së folklorit kolonjar, por edhe ofrimin e një modeli praktik dhe edukativ që mund të zgjerohet në zona të tjera të vendit.

DISKUTIMI I REZULTATEVE

Mbledhja dhe dokumentimi i folklorit është një detyrë thelbësore për ruajtjen e identitetit kulturor dhe trashëgimisë shpirtërore të një kombi. Folklori përfaqëson traditat, zakonet dhe krijimtarinë që mbartet brez pas brezi dhe është themeli i një populli me shpirt, histori dhe frymëmarrje. Gazetari Marin Mema e përshkruan folklorin si “një pjesë të identitetit të një populli, një pasuri të vyer shpirtërore që nuk duhet të humbasë, sepse një popull pa folklorin e tij është një popull pa shpirt dhe pa histori.” Ai shton se folklori është “një botë e pafundme që, e analizuar siç duhet, mund të dëshmojë shumë për historinë dhe thellësinë e rrënjëve tona kulturore.”

Studiuesja Anyla Saraçi thekson se zona e Kolonjës, e njohur për pasurinë e saj folklorike dhe vlerat etnokulturore, po përballet me sfida serioze si shpopullimi i fshatrave, ndikimi i teknologjisë moderne, humbjes së profesioneve të zakonshme dhe ndryshimet në strukturën familjare. Këta faktorë po rrezikojnë zhdukjen e traditave dhe vlerave, duke kërcënuar jo vetëm identitetin kulturor, por edhe mundësitë për rigjallërim ekonomik të rajonit. Mbledhja dhe promovimi i folklorit paraqesin një rrugë të rëndësishme për ruajtjen e këtyre vlerave dhe për zhvillimin turistik dhe ekonomik të zonës.

Prindërit e nxënësve e mbështesin këtë nismë dhe nënvizojnë se dokumentimi i folklorit ndihmon në forcimin e rrënjëve kulturore dhe në frymëzimin e brezave të rinj për t’u krenuar me origjinën dhe traditat e tyre. Projektet kurrikulare me fokus mbledhjen dhe dokumentimin e traditive dhe zakoneve të zonës një hap konkret për të ruajtur dhe promovuar trashëgiminë kulturore, duke e bërë shkollën një hapësirë të rëndësishme për ndërtimin e identitetit lokal dhe kombëtar. Tradita luan një rol kyç në formimin qytetar dhe kulturor të nxënësve, duke i lidhur me rrënjët e tyre dhe duke i përgatitur për të vazhduar këtë pasuri brez pas brezi. Përmes projekteve kurrikulare dhe aktiviteteve praktike, këto

vlera mund të nguliten më thellë te brezat e rinj, duke e bërë traditën një pjesë aktive dhe të gjallë të edukimit dhe jetës së përditshme shkollore.

Tipologjia e projekteve të dokumentimit të trashëgimisë kulturore

Projekte të ngjashme me këtë nismë përfshihen në tipologjinë e projekteve kulturore-edukative, që synojnë ruajtjen dhe promovimin e trashëgimisë jomateriale nëpërmjet përfshirjes së komunitetit dhe shkollës. Këto projekte shpesh ndahen në:

- **Projekte kërkimore-arsimore**, të cilat realizohen në bashkëpunim me institucione arsimore, ku nxënësit mësojnë përmes angazhimit aktiv dhe kërkimit në terren;
- **Projekte komunitare** të mbështetura nga OJF, bashki apo institucione kulturore, që synojnë forcimin e identitetit lokal;
- **Projekte digjitale të arkivimit**, të cilat shfrytëzojnë teknologjinë për të ruajtur dhe shpërndarë trashëgiminë kulturore përmes platformave online, aplikacioneve ose databazave multimediale;
- **Projekte muzeale ose ekspozuese**, që kulmojnë në prodhimin e ekspozitave, botimeve ose ngjarjeve që sjellin folklorin në qendër të vëmendjes publike.

Projekti i realizuar nga nxënësit e shkollës 9-vjeçare “Papa Kristo Negovani” përfshihet kryesisht në dy nga këto lloje: si projekt edukativo-kërkimor dhe si projekt digjital i ruajtjes së trashëgimisë.

Ky project e ka zanafillën në pjesëmarrjen në konkursin kombëtar të gjuhës shqipe “Gjuha jonë sa e mirë” në vitin 2023, në të cilin u kërkua të trajtohej një tematikë me rëndësi gjuhësore e kulturore, të pasqyrohej një produkt i vlefshëm dhe të argumentohej nevoja e ndërhyrjes. Duke parë pasurinë e trashëgimisë gojore në Kolonjë dhe rrezikun e zhdukjes së saj për shkak të ndryshimeve sociale e demografike, grupi i nxënësve dhe mësuesja udhëheqëse vendosën të ndërmarrin një punë kërkimore në terren për mbledhjen dhe dokumentimin e elementeve folklorike lokale.

Në fazën e parë, u zhvilluan intervista me figura të njohura të medias, arsimit dhe komunitetit, të cilat shërbyen si motivim dhe orientim tematik. Më pas, nxënësit hartuan **pyetësorë të hapur** për t’iu drejtuar prindërve dhe kryesisht gjyshërve si bartës të folklorit tradicional.

Mbledhja e të dhënave u krye përmes:

Regjistrimeve audio e video duke ruajtur karakteristikat dialektore dhe origjinalitetin e të folurit lokal;

Shënimeve të shkruara për përralla, këngë popullore, rite, fjalë të urta, gjeegjëza dhe shprehje karakteristike të zones;

Dokumentimit me fotografi, ku pasqyrohen elementë të jetës tradicionale, veshjeve e ritualeve të mbetura në kujtesën kolektive.

Element i rëndësishëm metodologjik ishte respektimi i kritereve të mbledhjes së folklorit, përmes ruajtjes së formës së paprekur të materialit dhe pa ndërrime gjuhësore. Për të mundësuar shpërndarjen më të gjerë të materialeve, u parashikua realizimi i dy produkteve përfundimtare: 1-**një libërthi** mbi folklorin e Kolonjës, që do të përmbledhë materiale gojore të dokumentuara nga nxënësit; 2- **një faqe web-i**, ku këto materiale do të ishin të aksesueshme për publikun e gjerë, duke përfshirë elementë multimedialë (zë, figurë, tekst).

Edhe pse puna nisi në vitin 2023, projekti vazhdon ende, pasi mbledhja e folklorit është një proces i hapur që kërkon kohë, durim dhe kujdes. Aktualisht janë mbledhur dhjetëra njësi folklorike, por pritet që punimi të pasurohet më tej me materiale të reja, ndërkohë që zhvillohet edhe puna teknike për formatimin e librikut dhe ndërtimin e faqes

digjitale.

Ky projekt pati ndikim të shumëfishtë dhe prek disa kategori përfituesish:

- *Nxënësit* morën njohuri reale për trashëgiminë kulturore të krahinës së tyre dhe zhvillojnë aftësi kërkimore, komunikuese dhe teknologjike;
- *Komuniteti lokal* dha ndihmesë në ruajtjen e identitetit kulturor, sidomos në një zonë si Kolonja që përballet me shpopullim dhe humbje të traditës;
- *Brezat e ardhshëm*: Puna e kryer krijoi një burim të dokumentuar që do të mund të përdoret si referencë kulturore e edukative në të ardhmen;
- *Studiuesit dhe mësuesit* u njohën me një model praktik për përfshirjen e folklorit në edukim dhe mundësi për krahasim ndërkrahinor;
- *Publikut të gjerë* iu dha mundësia e lirë të njihet me një pasuri të rrallë kulturore nëpërmjet produkteve të përgatitura nga nxënësit.

Ky projekt shërben si model i suksesshëm i integrimit të folklorit në procesin arsimor dhe promovon edukimin përmes kulturës. Ai përforcon lidhjen ndërmjet brezave, zhvillon vetëdijen kulturore tek të rinjtë dhe rikthen në qendër të vëmendjes trashëgiminë jomateriale, duke e trajtuar si burim formimi, jo thjesht si objekt muzeal. Kjo qasje tregon se projektet kurrikulare me bazë komunitetin dhe metodologjia e mësimnxënies aktive mund të jenë mjete të fuqishme për edukimin ndërkulturor dhe ruajtjen e identitetit kombëtar.

PËRFUNDIME

Duke u nisur nga fakti se sa i rëndësishëm është dokumentimi dhe ruajtja e folklorit lokal, në rastin konkret të trashëgimisë folklorike të Kolonjës, si një pjesë e çmuar e kulturës jomateriale shqiptare, përfshirja aktive e të rinjve në njohjen dhe dokumentimin e trashëgimisë së komunitetit të tyre dëshmoi se rrit ndërgjegjësimin e tyre kulturor, por shërben edhe si një model edukimi i qëndrueshëm dhe me ndikim afatgjatë.

Ndërthurja e metodave cilësore të punës (përmes intervistave, dëshmive të drejtpërdrejta, mbledhjes së të dhënave nga terreni dhe përdorimit të teknologjisë multimediale) ka bërë të mundur krijimin e një baze reale dhe të verifikueshme të të dhënave folklorike, të cilat mund të shërbejnë për më shumë se një qëllim: edukues, kulturor, shkencor dhe komunitar.

Rezultatet e këtij projekti tregojnë se gjyshërit, të moshuarit dhe banorët lokalë janë burime të paçmuara të folklorit të gjallë, dhe mbledhja e dëshmive të tyre kërkon ndjeshmëri, etikë dhe metoda të përshtatshme që ruajnë autenticitetin. Përmes procesit të mbledhjes, përpunimit dhe dokumentimit të këtyre elementeve, nxënësit jo vetëm që mësuan për traditat e zonës, por krijuan një lidhje më të fortë me identitetin e tyre kulturor dhe zhvilluan aftësi kërkimore, gjuhësore dhe bashkëpunimi.

Projekti, i cili vijon të jetë në proces, me produktet e tij si libri dhe platforma digjitale, është një shembull i qartë se si mund të ndërlidhet arsimi me trashëgiminë kulturore, duke e kthyer shkollën në një urë midis brezave dhe një hapësirë aktive për ruajtjen e kulturës. Për më tepër, ai vërteton se këto praktika mund dhe duhen të zbatohen në çdo zonë të vendit, për të krijuar një pasqyrë më të plotë dhe të larmishme të trashëgimisë folklorike shqiptare.

Në përfundim mund të themi se mbrojtja dhe dokumentimi i folklorit nuk është vetëm një detyrë e studiuesve, por një përgjegjësi e përbashkët, që nis nga shkolla, familja dhe komuniteti. Vetëm nëse këto vlera mbështeten, dokumentohen dhe i transmetohen brezave të rinj, mund të garantohet ruajtja e identitetit kulturor kombëtar në një botë gjithnjë e më të globalizuar.

FOTO TË NXËNËSVE GJATË PREZANTIMIT TË PROJEKTIT

PARASHIKIMI I PRODUKTEVE PËRFUNDIMTARE (libërthi dhe faqja e web-it)

FOTO TË NXËNËSVE GJATË PREZANTIMIT TË PROJEKTIT

FOTO GJATË VEPRIMTARIVE TË TJERA QË KANË NË QENDËR FOLKLORIN

REFERENCA

Burime parësore

Mema, M. 2023. Intervistë personale, Ersekë, Shqipëri.
Saraci, A. 2023. Intervistë personale, Korçë, Shqipëri.
Prindërit dhe nxënësit e shkollës “Papa Kristo Negovani”, 2023. Intervista gjatë projektit të mbledhjes së folklorit kolonjar, Ersekë, Shqipëri.

Literatura

Çabej, E. (1970). *Studime për gjuhën dhe folklorin shqiptar*. Tiranë: Akademia e Shkencave e Shqipërisë.
Elsie, R. (2001). *Albanian Folklore: An Overview*. New York: Greenwood Press.
Kuteli, M. (1995). *Tregime Popullore Shqiptare*. Tiranë: Naim Frashëri.
Ministria e Arsimit, Sportit dhe Rinisë (MASR). (2018). *Programi i lëndës Gjuha Shqipe për arsimin parauniversitar*. Tiranë: MASR.
Ministria e Arsimit, Sportit dhe Rinisë (MASR). (2020). *Iniciativa Kombëtare “Art, Zeje dhe Sport”*. Tiranë: MASR.
Fjalori i Gjuhës Shqipe (2002). Tiranë: Akademia e Shkencave e Shqipërisë.
UNESCO (2003). *Konventa për Ruajtjen e Trashëgimisë*

20. OTURUM (20. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assoc. Prof. M. Hülya ŞANES DOĞRU-Phd. Florinka GJEVORİ

THE OCCIDENTAL IDEAS OF THE FRASHËRI BROTHERS: ENLIGHTENMENT, ROMANTICISM and THE ALBANİAN NATIONAL RENAISSANCE

Elvira LUMİ*
Lediona LUMİ

ABSTRACT

This article explores the occidental ideas of the Frashëri brothers—Abdyl, Naim, and Sami—who stand at the forefront of the Albanian National Renaissance (Rilindja Kombëtare). By examining their political, literary, and philosophical contributions, the study demonstrates how the brothers synthesized Western intellectual currents such as the Enlightenment, Romanticism, and liberal nationalism with the Albanian cultural and historical experience. Sami Frashëri articulated the vision of a modern, secular nation-state; Naim Frashëri infused Albanian identity with Romantic humanism and pantheistic symbolism; while Abdyl Frashëri translated occidental concepts of sovereignty and diplomacy into concrete political action through the League of Prizren. The article applies a comparative and analytical methodology, situating their works within both European intellectual history and the Albanian struggle for independence. Ultimately, the Frashëri brothers' occidental ideas not only laid the foundation for the Albanian state in 1912 but also continue to resonate in the ongoing process of Albania's European integration.

Keywords: Occidentalism; Albanian National Renaissance; Enlightenment; Romanticism; Pantheism; Nation-State

INTRODUCTION

The Albanian National Renaissance (1830s–1912) represents a decisive period in the cultural and political history of Southeastern Europe. During these decades, intellectuals, poets, and activists sought to awaken national consciousness, promote the Albanian language, and lay the foundations of statehood. Among them, the Frashëri brothers—Abdyl (1839–1892), Naim (1846–1900), and Sami (1850–1904)—occupy a central place in the pantheon of national heroes. They not only resisted Ottoman domination but also articulated a vision of Albania firmly oriented toward the West.

The occidental orientation of the Frashëri brothers drew upon diverse intellectual sources: the French Enlightenment, German Romanticism, Italian and Greek nationalism, and Ottoman-Turkish Bektashism. Their synthesis of these influences produced a unique body of political theory and literary expression, one that envisioned Albanians as part of the European family of nations. In this respect, their legacy extends beyond the nineteenth century, offering enduring relevance for Albania's cultural identity and political trajectory.

This study argues that the occidental ideas of the Frashëri brothers should be understood as a threefold contribution: Sami's program of secular nationalism and modern statehood, Naim's poetic Romanticism and pantheistic symbolism, and Abdyl's political diplomacy and institutional leadership. By examining these dimensions, the article highlights both the European intellectual roots of their thought and its transformative impact on Albanian society.

1. SAMİ FRASHËRI: SECULAR NATIONALISM and THE IDEA OF THE MODERN STATE

Among the three brothers, Sami Frashëri (1850–1904), most clearly articulated the occidental conception of a modern nation-state. Deeply influenced by the intellectual climate of the late Ottoman Empire and the liberal-nationalist currents circulating in Europe, Sami emerged not only as a linguist, writer, and philosopher but also as one of the first systematic Albanian political thinkers. His major work, *Shqipëria ç'ka qenë, ç'është e ç'do të bëhetë*

* Assist. Prof. Dr., "Aleksander Xhuvani"University, Albania
** Department of Albanian Language & Literature – Journalism

("Albania: What It Was, What It Is, and What It Will Become," 1899), serves as a manifesto for Albanian statehood and provides a crucial framework for understanding his occidental orientation.

1.1. Enlightenment Rationalism and Political Thought

Sami's vision resonates with the **Enlightenment tradition** in several respects. Like Rousseau, Montesquieu, and the liberal revolutionaries of 1848, he placed sovereignty in the hands of the people and grounded political legitimacy on rational principles rather than divine sanction. For Sami, Albania could no longer remain bound by Ottoman absolutism or feudal fragmentation. Instead, it needed a centralized, secular government guided by education, civic rights, and social progress.

Moreover, Sami's emphasis on **universal education** as the foundation of national regeneration reflects the Enlightenment's faith in reason as the instrument of human improvement. His calls for Albanian-language schools were not merely cultural demands but political acts: by enabling Albanians to read and write in their native tongue, he sought to secure national unity and autonomy.

1.2. Occidental Conceptions of the Nation-State

Sami's writings demonstrate a conscious appropriation of the **European nation-state model**. Like Mazzini in Italy or Herder in Germany, he perceived language and culture as the spiritual essence of the nation. Yet, unlike Herder's romantic culturalism, Sami combined cultural nationalism with a practical political agenda. His project was deeply occidental: the creation of a secular state governed by laws, institutions, and a representative system.

In this respect, Sami anticipated the principles later enshrined in the **Albanian Declaration of Independence (1912)**. He argued for Albania's territorial integrity, economic modernization, and integration into the European community of nations. His idea of Albania was not provincial but cosmopolitan, situated within the broader currents of nineteenth-century liberal nationalism.

1.3. Tensions between East and West

Nevertheless, Sami's occidentalism was not uncritical. Living within the Ottoman milieu, he understood the delicate balance between Eastern traditions and Western modernity. His works reveal an attempt to mediate between the two, advocating a selective adoption of European models while preserving elements of Albanian cultural authenticity. This tension reflects the broader condition of Balkan societies in the nineteenth century, caught between imperial legacies and national aspirations.

1.4. Legacy

Sami Frashëri's occidental ideas provided a blueprint for Albanian nationalism that was both modern and forward-looking. His insistence on secularism, education, and political sovereignty distinguished him as a thinker aligned with European liberal traditions. At the same time, his thought laid the ideological groundwork for the political movements that culminated in Albania's independence.

2. NAİM FRASHËRİ: ROMANTICISM, PANTHEISM and CULTURAL OCCIDENTALISM

If Sami Frashëri formulated the political program of Albanian statehood, **Naim Frashëri (1846–1900)** embodied the cultural and spiritual dimension of occidental influence. Celebrated as the "national poet" of Albania, Naim synthesized Romanticism, pantheism, and national idealism into a poetic vision that sought to elevate Albanian identity to the level of a European cultural project. His works—particularly *Bagëti e Bujqësia* (Pastoral and Agricultural Life, 1886), *Historia e Skënderbeut* (History of Skanderbeg, 1898), and *Lirika* (Lyric Poetry)—express both the yearning for national freedom and a

deep cosmopolitan humanism.

2.1. Romantic Nationalism and the Cult of Nature

Naim's poetry resonates strongly with **European Romanticism**, particularly with the themes of nature, folk traditions, and national history. Like Wordsworth and Lamartine, Naim viewed nature as both a refuge of purity and a symbolic mirror of the nation. In *Bagëti e Bujqësia*, the Albanian landscape becomes not merely a descriptive backdrop but an allegory for the vitality of the people. The Romantic celebration of mountains, rivers, and pastoral life functions as a metaphor for national rootedness and resilience.

At the same time, Naim's **historical poems** echo the Romantic revival of heroic figures as embodiments of national spirit. His exaltation of Skanderbeg places Albania within the European tradition of resistance against tyranny, linking the Albanian struggle to the broader Romantic cult of liberty.

2.2. Pantheism and Universal Humanism

Perhaps the most distinctive aspect of Naim's occidentalism is his **pantheistic worldview**. Influenced by both Eastern mysticism (through his Bektashi background) and Western Romantic pantheism (notably Goethe and Shelley), Naim articulated a vision of God as immanent in nature and humanity. This conception aligns with Romantic idealism but also reflects a universalist philosophy that transcends narrow nationalism.

In works such as *Lulet e verës* (Summer Flowers), Naim's pantheism nurtures an ethic of tolerance, love, and harmony. This dimension situates Albanian culture within a broader European intellectual current while simultaneously offering a spiritual foundation for national unity.

2.3. The Civilizing Mission of Literature

Naim conceived of literature not merely as artistic expression but as a **civilizing mission**. Like other Romantic national poets—Mickiewicz in Poland, Petőfi in Hungary, or Pushkin in Russia—he saw poetry as a vehicle for awakening consciousness, cultivating virtue, and shaping collective identity. His insistence on writing in Albanian was itself an occidental act: a deliberate effort to transform a spoken vernacular into a literary language capable of sustaining modern nationhood.

Through this project, Naim aligned Albania with the European pattern of **national literatures** that underpinned the creation of modern states in the nineteenth century. His literary works thus combine aesthetic Romanticism with practical cultural nation-building.

Naim was the poet and thinker who strongly influenced the spread of national romanticism.The platonic and romantic ideas of future of Albania of Naim Frashëri are;

• Western humanism and idealism: Inspired by European Romantic and Enlightenment philosophers, like franc illumination , Italian renesance and german movment "Storm and rush".He believed in the moral and spiritual progress of the nation through culture, education, and love of homeland.

• National unity over religion: He valued national unity and treated the homeland as a "holy religion," following the example of European Romantic literature (such as Herder or Lamartine).

• Education as the key to progress: He was influenced by the Enlightenment thought that education in the mother tongue is essential for the progress of the nation. in the poem "History of Skanderbeg" he replaces the idea of war with weapons in hand with the Enlightenment idea of spreading education, culture and literature. " Kart e let na duht nuku tjeter".

• With the line "the sun rises from the west" of the poem "Perse" and the poetic prose "Kater stinet" first in French and then in Turkish as well as "Deshirë e verëte e albanve" in Greek Naimi threw the Western idea that the future of Albania is in the West in the European family. Although a hundred years this visionary idea is still alive and well in Albania today.

2.4. Legacy

Naim Frashëri's occidentalism lies in his ability to bridge the Romantic ideals of freedom, beauty, and nature with the Albanian quest for independence. By investing the Albanian landscape, language, and history with symbolic meaning, he gave his people a spiritual homeland long before the political state was realized. His pantheistic universalism, meanwhile, placed Albanian culture in dialogue with European humanism, ensuring that the Albanian Renaissance was not an isolated phenomenon but part of a continental movement.

3. ABDYL FRASHËRİ: POLITICAL OCCIDENTALISM and THE LEAGUE OF PRIZREN

While Sami and Naim articulated the cultural and intellectual foundations of Albanian nationalism, **Abdyl Frashëri (1839–1892)** was the brother who translated occidental ideas into concrete political action. As a statesman, diplomat, and leading organizer of the **League of Prizren (1878)**, Abdyl stands out as the figure who most directly engaged with European diplomacy and adapted its principles to the Albanian cause.

3.1. The Congress of Berlin and the Challenge of European Diplomacy

The *Congress of Berlin* (1878) marked a turning point in Balkan history. As European powers redrew the map of Southeastern Europe, Albania risked being partitioned among its neighbors. Abdyl recognized that the survival of the Albanian nation required not only armed resistance but also active participation in the *diplomatic arena* shaped by European powers. His political thought reflects an occidental orientation: sovereignty and territorial integrity were to be defended through appeals to international law, national self-determination, and the balance of power.

3.2. Occidental Models of Political Organization

The *League of Prizren*, founded under Abdyl's leadership, represents one of the earliest attempts to create a modern Albanian political institution. Although rooted in the Ottoman milieu, the League adopted **occidental forms of organization**, including assemblies, statutes, and representative decision-making. Abdyl's speeches and writings emphasize the need for Albanians to govern themselves through **institutional mechanisms** that mirrored European parliaments and congresses.

Moreover, Abdyl drew inspiration from the *liberal-national movements* of Italy, Greece, and the Balkans, recognizing that Albania's survival depended on embracing similar political strategies. His vision was not insular: he sought to situate Albania within the framework of the European state system, ensuring its recognition as a legitimate national entity.

3.3. The Balance between Realpolitik and National Idealism

Abdyl's political occidentalism also consisted in his ability to balance *realpolitik* with national idealism. While he appealed to the principles of European diplomacy, he was equally pragmatic, negotiating with the Ottoman authorities and forging alliances with neighboring peoples when necessary. This dual strategy reflects his understanding that the Albanian question could only be solved by engaging both with local realities and with the occidental political order.

3.4. Legacy

Abdyl Frashëri's contribution to the Albanian Renaissance lies in his translation of occidental ideas into *practical statecraft*. Through the League of Prizren, he provided Albanians with their first modern political institution and articulated a vision of national unity grounded in European diplomatic principles. His legacy demonstrates that the occidental orientation of the Albanian Renaissance was not limited to abstract thought or poetic imagination but extended to the concrete struggle for sovereignty and international

recognition.

4. COMPARATIVE DISCUSSION: THE OCCIDENTAL SYNTHESIS OF THE FRASHËRI BROTHERS

When considered together, the contributions of Sami, Naim, and Abdyl Frashëri illustrate a multidimensional appropriation of occidental thought. Each brother translated European intellectual currents into the Albanian context, but in different domains: Sami in political theory and secular nationalism, Naim in Romantic literature and pantheistic humanism, and Abdyl in diplomacy and institutional organization.

The *comparative value* of their work lies in its synthesis:

Sami Frashëri embodied the Enlightenment spirit, rationalism, and the nation-state ideal.

Naim, infused the national cause with Romantic imagination, cultural humanism, and spiritual depth and Abdyl Frashëri grounded these ideals in political practice, diplomacy, and modern organizational forms.

Together, they created a *triangular model* of Albanian occidentalism: theory, culture, and politics. This synthesis ensured that the Albanian Renaissance was not only a local awakening but part of the broader *European transformation of nations* in the nineteenth century.

CONCLUSION

The occidental ideas of the Frashëri brothers represent one of the most significant intellectual legacies of the Albanian National Renaissance. By merging Enlightenment rationalism, Romantic cultural nationalism, and modern diplomatic practice, they laid the foundations for both Albanian independence in 1912 and Albania's continuing orientation toward Europe.

Sami's vision of secular statehood, Naim's poetic humanism, and Abdyl's diplomatic strategies illustrate the multifaceted ways in which occidental thought was appropriated and transformed in the Albanian context. Their combined efforts demonstrate that the Albanian Renaissance was not a derivative imitation of European models but a creative synthesis that adapted occidental currents to local realities.

In the twenty-first century, as Albania advances toward European integration, the legacy of the Frashëri brothers retains remarkable relevance. Their works remind us that national identity and European belonging are not contradictory but complementary—an insight that continues to shape Albania's cultural and political trajectory.

REFERENCES

Clayer, N. (2007). *Aux origines du nationalisme albanais: La naissance d'une nation majoritairement musulmane en Europe*. Karthala. https://doi.org/10.3917/kart.claye.2006.01

Elsie, R. (2005). *Albanian Literature: A Short History*. I.B. Tauris.

Fischer, B. J. (1999). *Albania at War, 1939-1945*. Purdue University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt9qh14k

Frashëri, N. (1886/2008). *Bagëti e bujqësia* \[Pastoral and Agricultural Life]. Tirana: Toena.

Frashëri, N. (1898/2008). *Historia e Skënderbeut* \[History of Skanderbeg]. Tirana: Dituria.

Frashëri, S. (1899/2004). *Shqipëria ç'ka qenë, ç'është e ç'do të bëhetë* \[Albania: What It Was, What It Is, and What It Will Become]. Tirana: Onufri.

Pipa, A. (1978). *Albanian Literature: Social Perspectives*. Boulder: East European Monographs.

Skendi, S. (1967). *The Albanian National Awakening, 1878-1912*. Princeton University Press.
https://doi.org/10.1515/9781400847761

Vickers, M. (1999). *The Albanians: A Modern History*. I.B. Tauris.

HİPERREALİST HEYKEL SANATINDA GERÇEKLİK ve ESTETİK ARASINDA DİYALEKTİK İLİŞKİ: MALZEME, ALGI ve KÜLTÜREL TEMSİLLER ÜZERİNE KAVRAMSAL BİR İNCELEME

THE DIALECTICAL RELATIONSHIP BETWEEN REALITY and AESTHETICS IN HYPERREALIST SCULPTURE: A CONCEPTUAL STUDY ON MATERIAL, PERCEPTION and CULTURAL REPRESENTATIONS

Abdullah GÜMÜŞ*

ABSTRACKT

This study explores the dialectical relationship between reality and aesthetics in hyperrealist sculpture, situating the practice within the broader contexts of material innovation, perceptual engagement, and cultural representation. Since the latter half of the twentieth century, hyperrealism has evolved into a global phenomenon that transcends simple imitation, instead generating critical debates on representation, embodiment, and ontology. The research problem addressed here is how materials and perceptual strategies shape the aesthetic and cultural significance of hyperrealist works.

Methodology involves a conceptual analysis supported by international and Turkish academic literature, with case studies of leading artists such as Duane Hanson, John DeAndrea, Ron Mueck, Carole Feuerman, Paul McCarthy, and Mutluhan Taş. Through these examples, the study examines the technical role of materials particularly silicone, resin, and fiber as perceptual mediators that collapse the distinction between reality and representation.

Findings highlight that Freud's notion of the uncanny and Kristeva's concept of the abject provide a productive framework to interpret the ambivalent responses of fascination and discomfort elicited by hyperrealist sculptures. The works of Hanson, DeAndrea, Mueck, Feuerman, and McCarthy illustrate diverse aesthetic strategies, while Taş's projects in Turkey demonstrate the integration of hyperrealism into cultural memory and museum practices.

Conclusion suggests that hyperrealist sculpture constitutes a multilayered artistic practice that keeps alive the tension between reality and aesthetics, inviting viewers into critical reflection and emotional engagement with contemporary cultural and philosophical concerns.

Keywords: Hyperrealism, sculpture, aesthetics, perception, silicone, uncanny, cultural representation.

GİRİŞ

Hiperrealist heykel sanatı, izleyiciyi hem hayranlık uyandıran bir estetik deneyime hem de rahatsız edici bir gerçeklik algısına sürükleyen çağdaş sanatın en dikkat çekici yönelimlerinden biridir. Bu yönelim, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hızla gelişmiş ve günümüzde farklı coğrafyalarda, farklı kültürel kodlarla yeniden yorumlanarak yaygınlık kazanmıştır. Hiperrealizmin özü, gerçekliğin sanatsal temsili ile estetik düzlemde yeniden üretimi arasındaki gerilimde yatmaktadır. Bu nedenle hiperrealist heykeller, yalnızca birebir gerçekliğin kopyaları değil; aynı zamanda gerçeklik, temsil, algı ve estetik arasında kurulan karmaşık diyalektik ilişkilerin ürünleridir.

Çalışmanın amacı, hiperrealist heykel sanatında malzeme, algı ve kültür kavramlarının nasıl iç içe geçtiğini incelemek ve gerçeklik ile estetik arasındaki diyalektik ilişkiyi çözümlemektir. Günümüz teknolojisine dayalı silikon, fiber ve reçine gibi malzemeler; kültürel bağlamda beden politikaları ve kimlik tartışmaları bu ilişkinin ana eksenlerini oluşturmaktadır.

Bu çalışmada uluslararası ve Türkçe akademik kaynaklardan yararlanarak, özellikle Duane Hanson, John DeAndrea, Ron Mueck, Carole Feuerman ve Paul McCarthy gibi

* Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Iğdır

sanatçıların eserleri ile Türkiye'de Mutluhan Taş'ın silikon heykel uygulamaları incelenmektedir. Böylece hiperrealist heykelin hem küresel hem de yerel bağlamdaki konumlanışı tartışılacaktır.

1. Malzeme ve Teknik

Hiperrealist heykelin en ayırt edici yönlerinden biri, kullanılan malzemelerin çeşitliliği ve gerçeklik algısını güçlendirmek için geliştirilen tekniklerdir. Özellikle silikon, platin cure teknolojisi ve fiber malzemeler hiperrealizmin vazgeçilmez araçları haline gelmiştir.

2. Silikonun Sanattaki Rolü

Silikon, plastik sanatlar alanında 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren heykel sanatında devrim niteliğinde bir malzeme olarak kullanılmaya başlanmıştır. Taş ve Yıldırım (2021: 183) silikonun önemini şu sözlerle vurgular:

"Günümüz teknolojilerinin ürettiği ve sanat dünyasına sunduğu en önemli malzemelerden birisi de hiç şüphesiz insan sağlığına ve doğaya zarar vermeyen platin cure silikonlardır."

Silikonun esnekliği, dayanıklılığı ve insan derisine benzer dokusu, hiperrealist heykellerin gerçeklik algısını artıran temel unsurlardan biridir. Bu bağlamda silikon yalnızca bir malzeme değil, aynı zamanda algısal bir araçtır.

Sanatçı Hannah Levy, silikonun görsel ve algısal özelliklerine şu şekilde değinmiştir:

"I like silicone because of its flesh-like consistency and the way it holds light. There's a kind of luminosity to it if you add just the right amount of pigment that makes it look like it has some kind of life of its own" (Artsy, 2018: 2).

Bu ifade, silikonun neredeyse canlıymış gibi bir his uyandırarak izleyicide estetik ile gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştırdığını göstermektedir.

3. Fiber ve Yumuşak Heykel

Yu Yuan (2022: 209), fiber malzemelerin çağdaş sanatta kullanımını şöyle özetler: *"Soft sculpture is one of the sculptural arts developed from the craft tapestry, which got rid of the plane limitation of the tapestry… With the development of modern society, the application of fiber materials has been explored."* Fiber malzemeler, sıcak ve yumuşak dokularıyla hiperrealist estetikten farklı bir duygulanım sunsa da yeni nesil hiperrealist uygulamalarda fiberin silikonla birleşimi özgün çözümler doğurmuştur. Bu hibrit malzeme kullanımı, malzemenin yalnızca teknik bir unsur değil, aynı zamanda kültürel bir ifade aracı olduğunu göstermektedir.

4. Modern Dönemde Malzeme Yenilikleri

Velayutham ve Raman (2024: 148) modern dönemde heykelin geçirdiği dönüşümü şu şekilde açıklar: *"Traditional materials like marble and bronze have been complemented and sometimes replaced by diverse new media, including plastics, metals, found objects, and digital elements."* Bu yaklaşım, hiperrealist heykelin yalnızca gerçekliği taklit eden değil, aynı zamanda malzemeyi kavramsal bir boyuta taşıyan bir sanat pratiği olduğunu ortaya koymaktadır.

5. Algı ve Estetik Deneyim

Hiperrealist heykelin en güçlü yanı, izleyicide uyandırdığı algısal ve duygusal etkidir. Bu noktada Freud'un *tekinsiz* ve Kristeva'nın *iğrenç* kavramları önemli bir teorik zemin sunmaktadır.

6. Tekinsizlik ve İğrençlik

Şener (2021: 62) hiperrealist figürlerin yarattığı etkiyi şu kavramlarla açıklar: *"Son dönem heykelinde vücudun aşırı gerçekçi ve tuhaf hallerde tasviri iki kavramı beraberinde getirmektedir. Bu kavramlardan birincisi Sigmund Freud'un tekinsiz –the uncanny– kavramı, ikincisi Julia Kristeva'nın iğrenç –the abject– kavramıdır."* Bu iki kavram, hiperrealist

heykelin izleyicide hem hayranlık hem de rahatsızlık uyandıran çift yönlü etkisini açıklamaktadır.

7. Yüzey ve Yanılsama

Ferando (2016) ise hiperrealist heykelin yüzeyine odaklanarak şunu belirtir: *"The deceptive surface of hyperrealist sculpture operates as a skin, at once concealing and revealing, blurring the distinction between representation and reality"* (2016: 45). Bu yaklaşım, heykelin yüzeyinin yalnızca estetik değil, aynı zamanda ontolojik bir sorun alanı olduğunu ortaya koyar.

8. İzleyici ve Algısal Gerilim

Letze ve Mavromatis (2016: 6), Duane Hanson'ın eserlerini değerlendirirken şu alıntıyı aktarır: *"I'm not duplicating life, I'm making a statement about human values. My work deals with people who lead lives of quiet desperation."* Bu ifade, hiperrealist heykelin izleyiciyi yalnızca gerçeklik algısıyla değil, aynı zamanda toplumsal değerler ve insani durumlar üzerine düşünmeye davet ettiğini göstermektedir.

9. Sanatçı Analizleri

9. 1. Duane Hanson ve John DeAndrea

Hanson'ın sıradan insanları hiperrealist detaylarla betimlemesi, sanatın toplumsal eleştiri boyutunu öne çıkarır. DeAndrea ise klasik çıplak beden geleneğini hiperrealist bir doğrulukla yeniden üretmiştir. Letze ve Mavromatis (2016: 7) DeAndrea'nın eserlerini şöyle değerlendirir: *"DeAndrea's nudes proclaim a natural relationship with the naked body… their poses relaxed, such that the viewer may gaze uninhibitedly at the beauty of pure corporeality."*

Hanson, sıradan Amerikan yaşamını konu alan hiperrealist heykelleriyle tanınır. Eserlerinde işçiler, ev hanımları, yaşlılar gibi gündelik figürleri yaşamın tüm ayrıntılarıyla betimlemiştir.

Görsel: 1 Duane Hanson, Supermarket Lady (1969)

De Andrea, hiperrealist heykellerinde çoğunlukla çıplak figürleri konu alır ve klasik güzellik ile insan bedeninin doğallığını ön plana çıkarır. Hanson'dan farklı olarak eleştirel değil, daha çok estetik ve bedensel gerçeklik merkezlidir.

Görsel: 2 John DeAndrea, Sleeping Beauty (1983)

9. 2. Ron Mueck

Ron Mueck'in eserleri, ölçeksizleştirme stratejisi ile hiperrealizmi estetik bir sorgulamaya dönüştürür. Cranny-Francis (2012: 33) Mueck'in yaklaşımını şöyle yorumlar: *"Mueck's practice deconstructs the very notion of reality by amplifying the scale of the everyday body, creating an uncanny sense of estrangement."*

Görsel: 3 Ron Mueck, *"Mask II" (2001–2002)*

9. 3. Carole Feuerman

Feuerman, hiperrealizmin estetik güzellik yönünü öne çıkararak su, beden ve erotizm üzerinden çalışmalar yapmıştır. Onun eserleri hiperrealizmi yalnızca tekinsizlik değil, aynı zamanda idealize edilmiş bir güzellik arayışı üzerinden de okumayı mümkün kılar.

Görsel: 4 Carole Feuerman – Brooke with Beachball, 2017

9. 4. Paul McCarthy

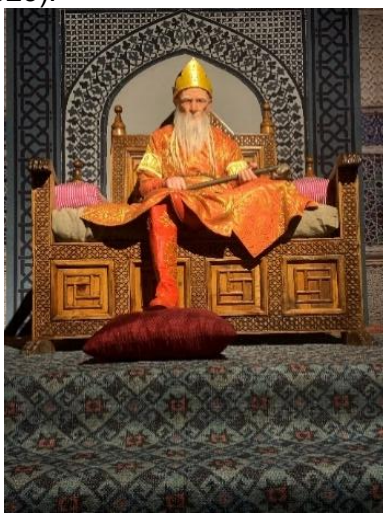
McCarthy'nin silikon heykelleri, neredeyse klinik bir estetikle izleyicide rahatsızlık uyandırır. Letze ve Mavromatis (2016: 7) bu durumu şu sözlerle açıklar: *"The hyperrealist replicas of the same person function like a digital projection and provoke thoughts of virtual realities and artificially generated forms of life."*

9. 5. Mutluhan Taş

Türkiye'de hiperrealist silikon heykel denildiğinde Mutluhan Taş öncü isimlerden biridir. Taş ve Yıldırım (2021: 185), müzelerde silikon heykellerin kullanımını şöyle açıklar: *"Son yirmi yılda müzelerde kullanılmaya başlanan silikon canlandırma heykeller, yeni sunum teknikleri açısından önem arz etmektedir."* Bu yaklaşım, hiperrealizmin yalnızca sanat galerileriyle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda müzecilikte de toplumsal hafızayı aktarmanın yeni bir yöntemi haline geldiğini göstermektedir.

Görsel: 5 Mutluhan Taş, “Kâzım Karabekir Anı Odası”, 2025.

Mutluhan Taş’ın hiperrealist heykelleri, sadece estetik kaygıyla yapılan sanat ürünlerinin dışında disiplinler arası bilimsel çalışmaları da içermektedir (Akpolat ve Taş, 2023). Türkiye Selçuklu Sultanlarının yeniden yüzlendirme projesi kapsamında yapılan bilimsel analiz ve tespitler ışığında gerçekleştirmiş olduğu heykeller, beden ve yüz gerçekliğine göre yapılmış dünyada bu alanda yapılan en önemli çalışmalar arasında yer almaktadır (Taş ve Akpolat. 2023).



Görsel: 6 Mutluhan Taş, II.Kılıçarslan Yeniden Yüzlendirme, Darül Mülk Sergi Sarayı, 2023

10. Kültürel ve Toplumsal Yorumlar

Hiperrealist heykel, yalnızca teknik ve estetik bir arayış değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal bir pratiktir. Şener (2021: 64) bu durumu şöyle açıklar: *“Hiperreal heykel son dönem sanatında büyük bir alan kaplamaktadır… izleyici ile aynı fiziksel mekânın içinde bulunması, gerçeklik hissini doğrudan yakalatmaktadır.”* Bu durum, izleyicinin heykelle kurduğu ilişkiyi kültürel bir deneyime dönüştürür.

Türkiye bağlamında Mutluhan Taş’ın çalışmaları, kültürel mirasın güncel sunum teknikleriyle birleştiği bir alan yaratmaktadır. Silikon heykellerin müzelerde tarihi şahsiyetlerin temsili için kullanılması, hiperrealizmin kültürel hafıza ile estetik deneyim arasındaki köprüyü kurduğunu göstermektedir.

11. Kuramsal Katman

Hiperrealizmin teorik boyutu, fenomenoloji, dekonstrüksiyon ve *hyperseeing* gibi yaklaşımlarla açıklanabilir. Friedman (2011: 22), *hyperseeing* kavramını şöyle tanımlar: *“Hypersculptures are not only three-dimensional objects but also invite multidimensional seeing, a simultaneous perception of different realities.”* Bu tanım, hiperrealist heykelin yalnızca görsel bir nesne değil, aynı zamanda çoklu algı deneyimlerinin birleşimi olduğunu

ortaya koyar.

Kiilerich (2020: 14) ise klasik geleneğin hiperrealizme etkisini tartışırken şunu belirtir: *"The striving for true-to-life representation is not new, it can be traced back to antiquity… yet hyperrealism transforms this tradition into a new ontological problem."* Bu yaklaşım, hiperrealizmin köklerini geçmişte bulmakla birlikte, modern dönemde estetik ve ontolojik tartışmaları yeniden açtığını göstermektedir.

SONUÇ

Hiperrealist heykel sanatı, malzeme, algı ve kültürün kesişiminde ortaya çıkan çok katmanlı bir sanatsal pratiktir. Silikon ve fiber gibi malzemeler, yalnızca teknik imkânlar değil, aynı zamanda algısal ve kültürel anlamlar taşır. Freud'un *tekinsiz* ve Kristeva'nın *iğrenç* kavramları, hiperrealizmin estetik deneyimlerini anlamada güçlü araçlar sunar. Hanson, DeAndrea, Mueck, Feuerman, McCarthy ve Mutluhan Taş gibi sanatçılar, farklı bağlamlarda bu diyalektiği görünür kılarak hiperrealizmi çağdaş sanatın en güçlü damarlarından biri haline getirmiştir.

Sonuç olarak hiperrealist heykel, gerçeklik ile estetik arasındaki gerilimi daima diri tutan, izleyiciyi düşünmeye, sorgulamaya ve duygulanmaya davet eden bir sanat pratiği olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle hiperrealizm, yalnızca görsel bir yanılsama değil, aynı zamanda çağdaş kültürün estetik, toplumsal ve ontolojik sorunlarına dair bir tartışma alanıdır.

KAYNAKÇA

Akpolat, E., Taş, M.(2023). Türkiye Selçukluları Konya Hanedan Türbesindeki Naaşların Tanzimi Projesi "Türkiye Selçuklu Sultanlarının Pozitif Kimliklendirmesi Ve Yeniden Yapılandırılması." T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 327-372.

Artsy. (2018). *8 artists using silicone to create strange and radical artworks*.

Cranny-Francis, A. (2012). *Sculpture as deconstruction: The aesthetic practice of Ron Mueck*.

Ferando, L. (2016). *The deceptive surface: Perception and sculpture's skin*.

Friedman, N. A. (2011). *Hypersculptures*. Hyperseeing, ISAMA Proceedings, 21–30.

Kiilerich, B. (2020). *Classical mimesis and the roots of hyperrealism*.

Letze, O., & Mavromatis, A. (2016). *Conditio humana: The image of the human being in the mirror of hyperrealist sculpture*. Bilbao Fine Arts Museum.

Şener, S. (2021). *Tekinsiz ve iğrenç: Hiperreal figür heykelleri ve alışılmadık vücutlar için bir okuma önerisi*. Sanat & Tasarım Dergisi, 61–66.

Taş, M. Akpolat,E., (2023). Türkiye Selçukluları Konya Hanedan Türbesindeki Naaşların Tanzimi Projesi "Türkiye Selçuklu Hanedan Sergisinden Örnekler." T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 485-495.

Taş, M., & Yıldırım, S. (2021). Hiperrealist silikon heykel yapımı ve gerçeklik algısının arttırılmasında uygulanan resim teknikleri. *Kalemişi*, 19, 182–191.

Velayutham, A., & Raman, K. (2024). Sculpture in the modern era: Innovations in materials and styles. *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*, 5(3), 148–162.

Yu, Y. (2022). Analysis of fiber material soft sculpture art. *BCP Social Sciences & Humanities*, 18, 209–213.

RELIGIOUS COEXISTENCE AND HARMONY, A HISTORICAL VALUE OF ELBASAN (ALBANIA)

Florinka GJEVORİ*

ABSTRACT

The existence in Albania of four religious communities—Sunni Muslims, Bektashis, Catholics, and Orthodox Christians—has at times served as a source of division among the Albanian population, occasionally allowing foreign actors to assert claims over the country. Nevertheless, it is an undeniable fact that these religious beliefs have also enabled Albanians to preserve their national identity. The prevailing view today is that Albanians are, and have historically have been, religiously tolerant, never having shed blood over matters of faith.

During the 1920s and 1930s, religious coexistence among Albanians appears to have been founded not only on a spiritual equilibrium but also on a principle of parity between religious communities and institutions, a balance forged throughout the course of national history. Elbasan and its surrounding region, which constitute the focus of this study, stand out as the clearest example of religious harmony and coexistence in the country.

Situated in the heart of Albania and occupying a strategically significant geographic position, Elbasan represents an important area of study. It is a crossroads where trade routes from East and West, North and South intersect, and where cultures, ideas, and religious beliefs of all Albanians converge.

Multiple factors contributed to the peaceful coexistence, spirit of friendly cooperation, and interfaith tolerance in the Elbasan region. Notably, it was in this region that ideas of religious independence and the severance of institutional dependence on foreign religious centers were first supported—developments that were inherently linked to the broader patriotic and national liberation movements.

Keywords: religious tolerance, religious communities, coexistence, Bektashis, Catholics, Orthodox Christians, etc.

INTRODUCTION

Elbasan and its regions represent one of the typical Albanian regions where over the centuries an educational, cultural and religious tradition has been formed and developed, which has historically been transmitted between generations and is documented in events and figures that have made an era. From a religious point of view, Albanians are generally of the Muslim, Orthodox and Catholic faith. Elbasan and its regions also initially had these religious communities. As for the religious tradition, the path described by the beliefs and religious communities is known, but at the same time it must be acknowledged that the phenomenon of religious tolerance has always been visible in the Elbasan region, as well as in the Albanian national environment.

Christianity dates back to the Illyrian lands since the first centuries and the same can be said for Elbasan, which in ancient times was known by the name of Skampis and appeared as a residential center administratively dependent on Dyrrah, as an archbishopric or diocese. With its favorable geographical position, with wide access to the Adriatic and Ionian seas, the presence of the Egnatia road that crossed a good part of its surroundings, as well as the economic development that characterized it, Elbasan will become an ecclesiastical center as early as the 5th century, and will even be visited by a papal delegation at the beginning of the 6th century and the year 519 is officially considered in the history of Christianity, as the date of the first mass held there. The presence of a Christian community and Christian basilicas such as that of Bezistan or Tepe, are mentioned in written sources, in the 5th - 6th centuries. In the following centuries (7th - 10th) a series of other bishoprics were created but the dependence on the Diocese of Durrës remained unchanged.

* PhD., Universiteti i Elbasanit “Aleksander Xhuvani”, Aydın

After the crises between the Eastern and Western Churches and their final separation, which brought about the birth of the Orthodox Church alongside the Catholic Church and although Albania was legally part of Eastern Orthodoxy, it remained more spiritually connected and oriented towards Western Catholicism. Already in the Elbasan region, the spread of Orthodoxy in the city is noticeable, while Catholicism remained present in the mountainous regions. After the establishment of Ottoman rule in Albania, the process of Islamization also began in Elbasan, which brought new difficulties for the position of Catholics, whose community was constantly shrinking and shrinking. At the end of the Islamization process in Elbasan, the presence of two communities is noticeable, the Muslim and the Orthodox community.[1]

At the time of the spread of Islam in the Balkan region, the religious situation of Albania was different from that of its neighbors, which influenced the rapid Islamization of this country. This changing factor was also related to the historical absence of a single national church.[2] Elbasan, as one of the earlier Islamized cities, was located in the middle of the border formed by the Durrës – Elbasan – Dibër – Skopje segment, which separated two large regions, between the Albanian population of the Catholic rite and that of the Orthodox rite. At the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, new phenomena and events began to appear in our study area, such as the movement for the creation of the National Church and the declaration of autocephaly, the formation of the United Church or even crypto-Christianity in some regions such as Shpat and Sulovë, etc. In the 1920s and 1930s, religious communities entered a new phase of strengthening and expanding their activity, even undertaking a series of religious and social reforms, and increasingly constituted a powerful element of unity for the city and region of Elbasan, as well as for the entire country. The most important indicator that should be highlighted in terms of religious life is religious tolerance. Among the main factors that have influenced the birth and existence of the phenomenon of religious tolerance, we would highlight: the geographical position of this region, as an intermediate area located between the Catholic North and the Orthodox South, which conditioned the presence of the two respective churches in this region, as well as the emancipated cultural environment of the Elbasan region, which had brought a climate of cooperation between the different existing religious beliefs and the prioritization of major problems that were posed for solution in certain historical periods. These factors simultaneously brought about the birth and cultivation in Elbasan environment of traits such as peace and harmony, but also cooperation and cohesion, which dominated over religious divisions, violence and discrimination between religious beliefs. From this period onwards, a coexistence of the two religious beliefs is observed, which was expressed not only in their reconciliation with the reality of the relationship created but also in the respect of responsible religious rites.[3]

Religious relations in Elbasan

Regarding the relationship between religious beliefs in the Elbasan region, at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, we say that the Muslim faith prevailed. The creation of the Muslim community in Albania, as well as in the countries of Southeast Europe, dates back to the first half of the 15th century, after the Ottoman conquest, and in some sources, traces of Islam in this region are mentioned from the 14th century and earlier. Although the first conversions were few in number, the number of Muslims would gradually increase, especially after the fall of the Albanian state in 1478, while in the 17th – 18th centuries, the massive Islamization of the Albanian population would occur, for a number of economic and social reasons.[4]

Elbasan was a city that was Islamized earlier than other cities in the country, but this

[1] K. Bevapi, "Antropologjia e besimeve fetare në qytetin e Elbasanit dhe krahinat e tij", Tiranë, 2020, f 9-10
[2] Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Histori e Popullit Shqiptar, Vol !, Tiranë, Toena, 2002, f 599
[3] Buletinin shkencor UNIEL, 2008/1, f 8 – 12, Artikulli me autor L. varoshi, H. Shabanaj, 'Vecori të tolerancës fetare në trevën e Elbasanit"
[4] A. Popovic," Islamizimi Ballkanik", Tiranë, 2006, f 23

Islamization was not accompanied by violence organized by state structures. In the Elbasan region at the end of the 15th century, no Muslim house is mentioned, while at the beginning of the 16th century it is noted that almost 38% of the total number of houses in the city of Elbasan belonged to the Muslim faith. While at the end of the 16th century the indicators are even more increasing, marking 79% of the total number of houses in this city belonging to the Muslim faith.[5] The reasons for such an increase in the population of the Muslim faith must be sought in a series of factors, from natural, geographical, economic, but also psycho-social, cultural, traditional, etc.

The Muslim population in the Elbasan region, at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, was in the majority, representing almost 80% of the total population. This population was distributed throughout the city and even certain neighborhoods of it had a population of only Muslims, such as the neighborhoods “Asllan Bey”, “Daut Bey”, “Haznedare”, “Karaveli”, “Haxhi Hasan”, “Sulejmanie”, “Qevan Bey” etc. An important element of determining this faith was the tracing and analysis of the names and surnames of people, residents of the city or region, reflected in the registers.[6]

In the service of the Muslim population in Elbasan, a series of religious buildings were also built, such as shrines and mosques, the number of which is quite considerable for the population of Elbasan, especially that of mosques, which goes up to 31 such in this territory, in the 30s of the 20th century. Among the main mosques from an architectural point of view were the Ballie Mosque, Nazirexha Mosque, Agai Mosque, the King Mosque inside the Castle, etc.[7]

Bektashiism

Bektashiism in Albania has its roots in the period of the Ottoman occupation, while the first tekke in Elbasan is thought to date back to the late 17th or early 18th century. There is no accurate or complete data on the number of Bektashis in this region at the beginning of the 20th century. At the end of the 19th and beginning of the 20th centuries, a considerable number of tyrbesh and tekkes are mentioned in Elbasan, which attest to the presence of Bektashiism in this region, such as the Tyrbja e Gocës, the Tyrbja e Kallner Pasha, the Tekke of Ymer Tabaku, the Teqja e Madhe, etc., for which data can be found in several sources by local and foreign authors.[8] There are many prominent figures from the ranks of the Bektashis of Elbasan who not only served the doctrine of Bektashism but also contributed to the fight for freedom, independence and the mother tongue, such as Baba Mustafa Dedei, Mustafa Fatih Babai, Baba Selim Balza, Baba Ali Karaj, etc.[9]

Christianity`

Eastern rite Christians, or Orthodox, in Elbasan are mentioned since after the division of Christianity in 1054, that is, in the 11th century, and they continued to operate and were officially recognized by the Ottoman Empire. The city of Elbasan had several Orthodox churches, among which that of Shën Mëria, was inside the castle and dates from 1656, 1661. In the south of the city was the church of Shën Kolli, which also belongs to the 17th century, while in the north of the city was the Church of Shën Thanasi, which belongs to the mid-19th century. Other churches were that of Shën Premte in Valësh and that of Shën Kolli in Shelcan, which belong to the 16th century and preserve rare values because they were painted by Onufri, whom Elbasan considers one of his most prominent Albanian painters of the 16th century.[10] The art of iconography in Albania, which flourished in the 12th to 18th centuries, is associated not only with Onufri but also with another Elbasan

[5] P. Thëngjilli, Shqiptarët midis Lindjes dhe Perëndimit, 1506 – 1839, Tiranë, 2002, f 18, f 34, f 39
[6] Zh . Daja, “Besimi fetar në qytetin e Elbasanit në fund të shekullit XIX – fillim i shekullit XX”, botuar në revistën e buletinit shkencor UNIEL,seria e shkencave shoqërore, Elbasan, 2008/1, f 28 - 29
[7] Zh Kadilli, “Elbasani në vitet 1892 – 1908, sipas regjistrave osmanë”, Tiranë, 2014, f 229 - 230
[8] Sh Demiri, “Histori e shkurtër e trevës së Elbasanit”, Tiranë, 2006, f 54 - 59
[9] Elbasani – Enciklopedi, Elbasan, f 584
[10] K. Bevapi, “Antropologjia ….. vepër e cituar, f 33-34

painter, Kostandin Shpataraku, who painted in the Monastery of Saint John Vladimir, but is also considered an iconographer who Albanianized the art of Albanian icons.[11]

The Orthodox community of Elbasan at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century represented about 13% of the population of the city of Elbasan. They lived in the "Kala" neighborhood, Saint Koll, Sapuni, Haxhijas, while the Aromanians, who made up about 30% of the population and belonged to the Orthodox faith, lived in the southern part of the city, in the Muslim part. The religious leaders of this community would embrace and support the Albanian national movement, and Elbasan was even considered the center of the national movement under the Metropolitanate of Durrës. Father Visarion Xhuvani, a devout cleric of Elbasan, candidate for the leadership of the Metropolitanate of Durrës, would enter the church history not only of Elbasan, but also of all of Albania as an important figure in the struggle for the creation of a national church. In 1921, he would announce the formation of the National Orthodox Self-Governing Church, laying the foundation stone for the Autocephaly of the Albanian church.[12]

Uniatism and Crypto-Christianity

The Uniate movement appeared in Elbasan in the 19th century and emerged as an attempt by the Albanian Orthodox religion to free itself from the spiritual and religious slavery of the Patriarchate of Istanbul. It was preceded by the practice of crypto-Christianity in the early days of the Ottoman occupation and this religious diversity has its beginnings in the Shpat area. At the time of the population census for the implementation of the law of military conscription, the Shpatara women were registered with Muslim names in the Turkish administration, while in everyday life they kept the Orthodox name by which they were known in social opinion and practiced Orthodox rites. The reasons for the appearance of such a phenomenon were numerous, but it was thought that in territories where Muslim dominance was increasing, Islam was practiced out of conformity, because of the benefits they had from it, but secretly these residents remained Christians.[13] At this time, also in Valësh, Shelcan and some other regions, courageous demonstrations appeared to switch from Orthodoxy to Uniatism and their inclusion in the Unite Church. Pope George from Elbasan was one of the main protagonists of this Christian movement that had a sacred message at its foundation: "One church, one nation, and religion in the service of national unity."[14]

Religious tolerance in Elbasan

The history of religious communities is an inseparable part of the history of the Albanian people. An internal phenomenon of all religious communities in Albania is religious tolerance, which will become a national trait and a basic factor for preserving the unity of the nation in the conditions of the coexistence of three religious faiths.

In the city of Elbasan and its regions there are a number of indicators of the spirit of tolerance that appears early in this environment, such as understanding and the organization of marriages between members of different religious faiths, Muslims and Christians. For the sake of patriotic feelings, manifestations of religious tolerance continue to be present even in the 20th century. Here are some of them:[15]

The Monastery of Saint John Vladimir (1381), is a pilgrimage center where religious ceremonies are organized every year that unite Orthodox and Muslims, giving the city, among other things, historical values.

- At the Congress of Manastir (1908), the alphabet congress, Elbasan will be represented by a number of Muslim and Christian delegates, who, despite religious

[11] Elbasani – Encikolpedi, Elbasan, 2004, f 571
[12] V. Xhuvani, Kujtime vepre dhe intrigue, Tiranë, 1926, f 27 – 29. Shënim: Kjo autoqefali u shpall në 1922, në Kongresin e Beratit.
[13] R. M. dela Roka, Kombi dhe feja….vep e cituar, f 24
[14] Sh Raca, Uniatizmi i krishterë shqiptar , kundër politikës kishtare greke në Shqipërinë e mesme (1900 – 1904), Albania, 2000,
[15] K. Bevapi, Antropologjia e besimeve……, vep e cituar, f 124-125

differences, came together to resolve the issue of the Albanian alphabet.

- At the Congress of Elbasan (1909), where the issue of Albanian schools and education was addressed, the delegates of the Congress are Muslim and Christian and share different leadership duties, regardless of religious affiliation, for example, the leader and chairman of the congress was Dervish Bicakciu, while its presidency included figures such as Lef Nosi, Simon Shuteriqi with Orthodox religious affiliation.

- The Normal School, opened in 1909, the first national high school in the country, had in its composition teachers, patriots and intellectuals of several religious faiths, from the director Luigj Gurakuqi of the Catholic faith, to devout and professional teachers such as Aleksandër Xhuvani and Petër Dodbiba, Orthodox from the Kala neighborhood of Elbasan, but also teachers with Muslim religious affiliations such as Hysen Blloshmi and Ibrahim Dalliu, etc., etc.

- In the assembly of Vlora (1912) where the declaration of the Independence of Albania was made, Muslim and Orthodox delegates from Elbasan, such as Ahmet Dakli, Lef Nosi, etc., gathered together and decided to form the new Albanian state, regardless of religion.

The coexistence and tolerance in Elbasan, manifested since the period of the National Renaissance, led to a cooperation between representatives of different faiths both in the armed anti-Ottoman movement, as well as in the struggle with the pen for the writing and teaching of the Albanian language. The patriots and people of Elbasan, for important issues of the country's progress, freedom and independence, always found the language of understanding and cooperation between them, regardless of the religious faith they belonged to.

The first teachers of the Albanian language in Elbasan, lined up side by side, regardless of religious differences, in the mission of clandestine teaching of the Albanian language. The patriots of Elbasan believed that the independence of religions also serves national independence. Roberto M dela Roca not coincidentally expressed himself about these situations among Albanians: the essence of nationalism comes to light as the primary identity of every Albanian, regardless of religious belief.[16]

Such examples seem to speak clearly of a kind of pact of coexistence between Muslims and Christians who respected each other's faith and this undoubtedly helped in the prevalence of peace, love and understanding. The cultivation of feelings such as patriotism, patriotism and national feelings were raised above religious feelings or divisions in the reality of Elbasan and its region in this period of time.

Conclusions

The religious composition of the population is an important aspect of the social structure. There were two main religious beliefs in the city of Elbasan, the Islamic faith and the Orthodox faith. Christianity and its spread in Elbasan was indeed early and in its beginnings in this region lived a large Christian community that is clearly documented from an archaeological point of view. By the end of the medieval period, the progress of this community had changed significantly, already showing the presence of an Orthodox community in the city of Elbasan and Catholics in its highlands, a situation that would change after the Ottoman conquest and at the beginning of the 16th century with the beginning and intensification of the Islamization process. There are two religious beliefs that appear in Elbasan already in the early 20th century, the Islamic faith and the Orthodox faith. 80% of the population will embrace the Islamic faith and the factors that led to such an intensification of Islamization were the geographical position of this region, the policy followed by the Ottoman Empire, the majority of the construction of Islamic cult objects, etc. Elbasan was rightly called a Muslim center from the beginning.

Part of the religious faith in this region during this period were also Bektashism and Uniatism. Relations between religious communities in this region have never been characterized by harshness or conflicts, but by respect and understanding. Prominent

[16] R. M. dela Roka, “Kombesia dhe feja ne Shqiperi, 1920 - 1944”, Tirane, 1994, f 16

figures from the ranks of the above religious communities were distinguished for a valuable patriotic and patriotic activity and acted in the name of the national cause, for the benefit of Albania.

BIBLIOGRAPHY

- Academy of Sciences of Albania, “History of the Albanian People,” Vol I, Tirana, Toena, 2002
- Bevapi, Kujtim, “Anthropology of Religious Beliefs in the City of Elbasan and its Regions,” Tirana, 2020
- Daja, Zh., “Religious Belief in the City of Elbasan at the End of the 19th – Beginning of the 20th Century,” UNIEL Scientific Bulletin, Social Sciences Series, Elbasan, 2008/1
- Dela Roca, R. M. "Nationality and Religion in Albania, 1920 – 1944”, Tirana, 1994
- Demiri, Sh., “Short History of the Elbasan Region,” Tirana, 2006 Elbasan – Encyclopedia
- Kadilli, Zh., “Elbasan in the Years 1892–1908, According to Ottoman Registers,” Tirana, 2014
- Popovic, A., “The Balkan Islamization,” Tirana, 2006
- Raca, Sh., “The Albanian Christian Uniatism Against the Greek Ecclesiastical
- Policy in Central Albania (1900–1904),” Albania, 2000
- Thëngjilli, P, “Albanians Between East and West, 1506–1839,” Tirana, 2002
- Xhuvani, V., Memoirs and Works, Tirana, 1926

ANCIENT ARCHAEOLOGICAL HERITAGE SITES OF ABSHERON

Faig NASİBOV*

The Absheron Peninsula, located in the western part of the Caspian Sea, represents the easternmost extension of the Greater Caucasus. Stretching approximately 60 kilometers from west to east and up to 30 kilometers from north to south, the peninsula occupies a strategically significant location and possesses unique natural resources. It contains some of the richest oil and natural gas deposits in the region.

Its strategic position, combined with a diverse natural environment and mild climate, contributed to the early settlement of the territory, making Absheron one of the oldest centers of human activity in the Caucasus. Since antiquity, the Absheron Peninsula has served as a natural bridge between the civilizations of Western Asia, the Caucasus, and Eastern Europe. Key routes passed through the area, linking north to south and west to east, facilitating not only the migration of peoples but also cultural exchange, the development of trade, and artisanal crafts.

The Absheron agglomeration is the most densely populated and industrially developed region of the country, playing a central role in its economic, scientific, and cultural life. The capital of Azerbaijan, Baku, is also located in the heart of the peninsula.

The question of when life first appeared on the Absheron Peninsula—as well as the stages and forms of its settlement—remains one of the key topics in regional archaeology. Addressing this issue requires a comprehensive analysis of the material legacy left by the ancient inhabitants of the peninsula.

Scientific interest in Absheron's archaeological sites was first sparked in 1941, when researcher I.M. Jafarzadeh, based on artifact analysis, attributed them to the Early Iron Age. Further progress in archaeological research is associated with archaeologist G.M. Aslanov, under whose leadership large-scale excavations were carried out in the 1960s. The results of these investigations laid the groundwork for reassessing the chronology and nature of ancient culture in the region, allowing some of the sites to be dated to the 3rd millennium BCE.

A new phase of archaeological exploration began in 1985, when excavations resumed under the direction of archaeologist Idris Aliyev from the Institute of Archaeology and Ethnography of the National Academy of Sciences of Azerbaijan. Fieldwork led to the discovery of new monuments and the identification of patterns in the distribution of archaeological objects, including ancient necropolises, kurgan (mound) burials, and settlements. Particular attention is warranted by archaeological sites found in the central and eastern zones of Absheron, especially around the villages of Turkan, Dubendi, and Cape Gurgan. Since 2000, researcher Faig Nasibov has been actively involved in the systematic study and protection of archaeological monuments on the Absheron Peninsula. The high density of archaeological sites in the area testifies to the intensive settlement of the region since the Bronze Age and earlier, underscoring its important role in the cultural and economic history of the Caucasus.

Below is an overview of the most significant ancient archaeological heritage sites of Absheron.

Turkan Kurgan Field (Inv. No. 500)

In the 1960s, a kurgan field was discovered in a vast area near the village of Turkan, where dozens of burial mounds dating to the 3rd–2nd millennium BCE were identified. In the years that followed, information about the site was lost, and with the onset of urbanization, the area began to be developed. Part of the field was also allocated for stone quarrying, leading to the destruction of many monuments.

* Independent reseacher, Azerbaijan.

In 2003, several burial mounds were rediscovered on the site near Turkan by researchers Faig Nasibov and Abbas Islamov, among which one large kurgan stood out. The National Academy of Sciences became involved in the study of the site, and the large mound was partially excavated and examined by archaeologist Idris Aliyev.

The kurgan consists of a stone circle with a diameter of 14 meters, with a stone burial chamber situated at its center. The space between the chamber and the circle is filled with cobblestones. The central burial chamber, was found empty, most likely looted in antiquity, which is understandable given that the structure was built 4,000–5,000 years ago.

Adjacent to the main kurgan are two smaller stone-and-sand mounds, aligned in a row and having smaller diameters. Today, this complex of three kurgans has been officially recorded and placed under state protection.

Turkan cartruts

One of the mysterious monuments on the Absheron Peninsula is the so-called “cart-ruts” or "stone roads." These ancient ruts carved into solid rock appear in several locations across the peninsula and, in fact, traverse it from north to south. The first references to these stone roads on Absheron can be found in 19th-century sources. Azerbaijani historian Abbasgulu Agha Bakikhanov, in his writings, noted the following: "...in the Baku district, in the villages of Bilgah, Zira, Bibi-Heybat, and others, as well as on certain islands, one can see traces of wheels in the rocks, extending far into the sea."

Such "stone roads" were rediscovered in the late 20th century on an ancient kurgan field between the settlements of Govsan and Turkan by Faig Nasibov and Abbas Islamov. These roads consist of parallel grooves carved into the rock surface. Each road typically comprises 2–3 parallel channels ranging in depth from 5 to 50 centimeters. Many of these paths have been damaged over time, but some preserved sections stretch for several hundred meters—most of them oriented toward the sea.

It is worth noting that similar ancient cart-ruts are well known in countries such as Malta, Greece, and Italy, where such tracks can be found in certain areas along the southern

coasts. Scholars in these countries, having studied this phenomenon more closely, concluded that the parallel grooves in the bedrock could not have been created, as previously assumed, by wagon wheels repeatedly traveling with surgical precision along the same lines over exposed rock.

The complete similarity between the Absheron stone roads and those of the Mediterranean has been confirmed by specialists from Malta, which is considered a kind of sanctuary of stone roads, and where the largest body of research on the topic has been conducted. Although the exact age of the Absheron stone roads has not yet been scientifically verified, they are tentatively dated to at least the Bronze Age.

Turkan Settlement Site (Inv. No. 503)

Another archaeological monument located near the village of Turkan is an ancient Bronze Age settlement site. This site is situated in close proximity to the stone roads and the kurgan field. Archaeological excavations were conducted at the site by archaeologist Idris Aliyev in 2008–2009.

The territory of the settlement is enclosed by upright stone slabs up to one meter in height. It is likely that this enclosure once served as a livestock pen. Within the enclosed area, several stone "rosettes" up to two meters in diameter have been found, laid out using flat slabs. The exact purpose of these rosettes has not yet been determined, though it is possible they had a ritual or cultic function.

Dubendi Kurgans (Inv. No. 511)

While Bronze Age kurgans are found throughout much of the Absheron Peninsula, they are primarily concentrated in the northern and northeastern parts. Today, the most well-preserved examples are located near the village of Turkan and Dubendi station.

The kurgans in the vicinity of Dubendi station form a group of stone and stone-sand burial mounds, discovered in the late 1980s. The burials were investigated by archaeologist Idris Aliyev and have been dated to the 3rd–2nd millennium BCE. These kurgans have been included in the official register of archaeological monuments of Azerbaijan.

Gurgan Necropolis (Inv. No. 497)

One of the most significant archaeological sites on the Absheron Peninsula is the ancient necropolis located on a hill near the Caspian Sea, in the vicinity of the Gurgan Lighthouse. The site was identified in the 1970s, and the first systematic excavations were conducted under the direction of archaeologist G. Aslanov.

During fieldwork, approximately 20 burials were investigated, constructed in the form of stone cists (box graves). The archaeological material recovered from the graves included numerous fragments of ceramic vessels, beads, remnants of metal weapons, and human bones, allowing researchers to draw conclusions about the ritual practices and anthropological features of the ancient population.

Based on the analysis of the artifact assemblage, the necropolis was dated to the 2nd–1st millennium BCE, covering the Late Bronze Age and Early Iron Age.

In later years, excavations at the site were continued by archaeologist I. Aliyev.

Dubendi Cave and Rock Art (Inv. No. 515)

Rock carvings have been identified in several areas of the Absheron Peninsula, particularly in zones associated with ancient human habitation. One of the most significant examples of early visual art is a grotto with petroglyphs, located in the eastern part of Absheron, where the Dubendi Highlands descend toward the sea.

The site was discovered in the late 1960s and investigated by Azerbaijani archaeologists G.Aslanov and later I. Aliyev, who identified both an ancient human settlement and rock carvings at the location.

The carvings, etched into the slabs of the grotto, depict human figures and bulls. The style and character of the drawings are similar to those found in Gobustan, suggesting cultural parallels. The images reflect the pastoral and hunting activities of the ancient people who once inhabited the area. Among rock art sites in eastern Absheron, these drawings are

considered the oldest, and are dated to the Late Neolithic period.

Khashakhuna Settlement Site (Inv. No. 517)

Another important archaeological site providing evidence of ancient human habitation along the coast of the Absheron Peninsula is the Khashakhuna settlement. Khashakhuna is a summer cottage area located in the northeastern part of Absheron. In the northern section of Khashakhuna, a settlement site was discovered, consisting of a sandy hill covering approximately 10 hectares, stretching 400 meters in length and 300 meters in width from north to south.

Excavations conducted by Idris Aliyev in the northern part of the settlement made it possible to determine the chronology and nature of the site. A significant amount of archaeological material was uncovered, including ceramics, stone tools, animal bones, and remains of individual structures. This assemblage allowed the site to be dated to the 3rd millennium BCE.

As a result of the excavations, small stone chambers were discovered, which may have been used either as shelters from the strong Absheron winds or as enclosures for livestock.

Some of the stone slabs bear carved images, skillfully engraved on their surfaces. These images depict animals, indicating that the inhabitants of the site practiced animal husbandry and hunting.

The site remains insufficiently studied, and further archaeological research is planned for the future.

Goshagyshlag Settlement Site (Inv. No. 512)

This Early Bronze Age settlement, covering an area of approximately 2 hectares, is located in the Dubendi area, north of the old village of Goshagyshlag, near a cemetery.

The site near Goshagyshlag is similar in character to the Khashakhuna settlement. It includes several stone enclosures, which were likely used for keeping livestock. Animal depictions are carved onto some of the stone slabs.

During excavations conducted by I. Aliyev, a significant amount of archaeological material was uncovered, including ceramics, stone tools, animal bones, and the remains of

individual structures. Based on the recovered materials, the site has been dated to the 3rd millennium BCE.

It is worth noting that remnants of ancient stone roads are located near the settlement, further enhancing its historical significance.

The site has been under investigation in recent years and is officially listed as a protected monument.

Kelezag Settlement and Rock Art (Inv. No. 5720)

Among the most significant archaeological sites on the Absheron Peninsula is the Kelezag tract, located east of the Shuvulan stone quarry. Stretching from north to south at the foot of a marine terrace, the site represents a unique natural and geographical area of Absheron.

For several decades, Kelezag has been a site of ongoing research by specialists from the Absheron Archaeological Expedition, led by I. Aliyev, from the Institute of Archaeology and Ethnography of the National Academy of Sciences of Azerbaijan. Across an area of more than 8 hectares, the site has yielded various archaeological remains from the Early Bronze Age, Iron Age, and Medieval period.

Artifacts from the Bronze and Iron Ages are dispersed across several zones of Kelezag. These include cup-shaped depressions carved into the rock—presumably of ritual significance, remains of stone roads, and burials in the form of cromlechs (stone circles).

Of particular interest are numerous “juice presses”—basins carved into the rock for extracting juice. These consist of two interconnected chambers, oval or rectangular in shape. Grapes were placed in the larger chamber, and the juice, once pressed, flowed into the second, deeper basin through a carved channel.

In 2024, new rock carvings depicting goats and bulls were discovered in the Kelezag by Faig Nasibov and Idris Aliyev. These petroglyphs are dated to the Bronze Age.

The site also preserves the remains of several medieval settlements: foundations of dwellings, storage pits, stone-lined livestock shelters in rock overhangs, flat stone-paved threshing floors, and holes in large boulders used for tethering animals. To the east of the residential and utility structures, there are the remains of a cemetery and the ruins of a mosque. Judging by the ornamentation and craftsmanship of the stone elements, the mosque belongs to the early Absheron style and is dated to the 15th–16th centuries.

The archaeological heritage of the Absheron Peninsula constitutes a unique cultural landscape that reflects the dynamic evolution of material culture, economic practices, and ritual traditions over several millennia. Preserving this heritage not only safeguards irreplaceable evidence of human history but also contributes to the cultural identity of

Azerbaijan and its integration into the shared heritage of humanity. Sustainable conservation efforts, supported by legal frameworks and public awareness, are essential to ensure that the archaeological wealth of the Absheron Peninsula is transmitted to future generations.

REFERENCES

1. İ.Əliyev, C.Əliyev 2009-cu ildə Abşeronun şərqində arxeoloji tədqiqatlar, Azərbaycanda Arxeoloji tədqiqatlar, 2009
2. И.Алиев, Результаты последних лет археологических работ на Абшерона, Azərbaycan arxeologiyası, 2010, 1-2
3. İ.Əliyev, F.Abdullayev, Unknown Absheron, 2011
4. F.Nəsibov, Abşeronun daş yolları, Tarixi Yerlər və Abidələr I Beynəlxalq Quba Simpoziumu, 2019, https://www.academia.edu/44658488/Ab%C5%9Feronun_da%C5%9F_yollar%C4%B1_Cart_ruts_of_Absheron
5. F.Nasibov, Enigma of ancient cart-ruts and their traces in Azerbaijan and Turkey, III Internasional Balkans, Anatolia, Caucasia and Turkistan Congress, 2023 https://www.academia.edu/112502251/Enigma_of_ancient_cart_ruts_and_their_traces_in_Azerbaijan_and_Turkey
6. F.Nasibov, The Burial Mounds on Apsheron Peninsula 2 https://window2baku.com/eng/Ancient/9kurgan2.htm

ANAMUR BAHŞİŞ KÖYLERİNDE YÖRÜK KÜLTÜRÜ BAĞLAMINDA KESENE GELENEĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

A STUDY ON KESENE TRADITION IN THE CONTEXT OF YÖRÜK CULTURE IN ANAMUR BAHŞİŞ VILLAGES

Selda ERDELİĞ CİĞER*
Serpil ERDELİĞ DEMİRBAŞ**

ABSTRACT

Yoruks are important representatives of the traditional Turkish social structure living a nomadic or semi nomadic life. Marriage in Yoruks means not only the union of two people, but also the establishment of a social bond between two families. For this reason, marriage ceremonies (weddings) are very important for nomadic culture. In this study, the “kesene” tradition, which has an important place in the traditional lifestyle of Bahşiş nomads living in Anamur district of Mersin province, is discussed. Kesene is a traditional culture where dowry items (pillows, quilts, needlepoint and lace works, chests, bath linen, spit-knitted products, manuscripts, woven products, etc.) prepared by the bride's family and herself are exhibited. In Yoruk culture, wedding preparations are the responsibility not only of the bride's house but also of the local community. The kesene tradition, which is based on cooperation and solidarity among women, is a practice practiced to complete and enrich the bride's dowry and to contribute to the wedding expenses. Local people who participate in the ceremony bring gifts such as money or dowry items that the bride needs. After the bride's house is settled, some of the women attending the ceremony show the guests the items placed in the house. Another important aspect of the tradition is the mutual repetition of the help given in the past. With modernization, some changes have been observed in the kesene tradition; while the kesene tradition has decreased among the younger generations, the older women in the region continue to keep the tradition alive. This reveals the importance of the kesene tradition still having a cultural value among Anamur Bahşiş Yoruks. This study aims to examine the past and present change processes of the kesene practice of Anamur Bahşiş Yoruks, which is usually held on Thursdays before wedding ceremonies.

Key Words: Folk Culture, Yoruk, Anamur, Tradition, Kesene.

GİRİŞ

Anadolu coğrafyasının kültür hazinesi olan el sanatları, bir toplumun maddi ve manevi değerler topluluğudur. Öyle ki her toplumda özgün bir kimliğe bürünen el sanatları, pek çok alanda çeşitlilik göstermektedir.

Anadolu insanının yetenekleri ve hünerleri ile ortaya çıkan el sanatları, hem ihtiyaç duyulan ürünlerin üretilmesinde hem de kültürel bir değer olan çeyiz geleneğinin oluşmasında önemli bir etkiye sahiptir. Tarihin her döneminde kendisine fayda sağlayacak üretimler yapan insanoğlu, ihtiyaçları ve estetik yönünü birleştirip bunu ürettiği çeyiz ürünlerine yansıtmıştır. Zamanla, aile hayatının kurulmasında önemli bir etkisi olan çeyiz geleneği, bir toplumun değer yargılarını, duygularını, ihtiyaçlarını ve sosyal statülerini oluşturan önemli bir kültürel etkinlik haline gelmiştir (Şahin, 1989: 3).

Çeyiz geleneğinin önem verildiği yörelerden biri olan Bahşiş köyünde, üretilen her çeyiz ürünü o toplumun duygularına tercüman olan birer sanat eseri niteliğindedir. Yörede çeyiz ürünleri, genç kızlar ya da yakın çevresi tarafından hazırlanmaktadır. Her biri el emeği olan ürünlerin bitmesi bazen günlerce bazen de aylarca zaman almaktadır. Yörede bazı geleneksel davranış şekillerinin oluşmasında önemli bir yeri olan bu ürünler, düğünden önce

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı
** Bilim Uzmanı, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

sergilenmektedir.

Yörede düğün hazırlığının önemli bir bölümü olan sergi, “kesene” olarak ifade edilmektedir. Kesene; damat ve ailesinin geline ve gelinin yakınlarına aldığı hediyeleri davul, zurna ve bayrak eşliğinde kız evine götürmesidir. Bu hediyeler, düğün tarihinden önceki perşembe günü gelin ve damadın yaşayacağı eve getirilmektedir. Burada gelinin daha önce hazırlanan çeyizlik eşyaları ile birlikte düğüne gelenler tarafından görülmek üzere açılıp sergilenmektedir. Buna yörede “kesene” denilmektedir. Damat tarafından hediye getirilmesi işine ise “sandık götürme” denilmektedir. Yöreye yakın diğer köy yerleşkelerinde yapılan aynı işe “pırtı biçme”, “kepez götürme” ve “asbap kesme” de denilmektedir (Çağlar, 2021: 184).

Yörede önemli bir düğün geleneği olan kesene, gelin ve damadın çeyizinde bulunan eşyaların, evlenecek olan diğer genç kızlar ve aileleri tarafından dikkatle incelendiği, örnek alındığı ya da rekabet edildiği bir yerdir. Bu sebeple çeyiz eşyalarının her biri yörede özenle hazırlanmaktadır. Bunlar arasında; çeyiz sandığı, oyalı yazmalar, çember büfesi, dantelli havlular, çeşitli danteller, yorgan, yastık, döşek, örme ürünler, nakışlı ürünler ve el dokumaları bulunmaktadır.

Çeyiz geleneğinin önemli bir tamamlayıcısı olan sandık, hem birer çeyiz eşyası olup hem de el emeği çeyizlerin saklanmasında kullanılmaktadır (Kademoğlu, 1999: 11). İlkçağlardan beri kullanılan sandık, ahşaptan yapılmış, içine çeşitli eşyaların konulduğu kapaklı ve dört köşeli bir ev eşyasıdır (Önder, 1995: 170). Çalışma yöresinde, çeyiz hazırlığına ilk olarak bir sandık satın alınarak başlanılmaktadır. Daha sonra hazırlanan el emeği ürünler, bu sandıkta saklanmaktadır. Genç kızın çeyiz hazırlığına çok erken yaşlarda başlanılmakta olup, hazırlanan çeyizlerin sandıkta biriktirilmesine yörede “çeyiz düzme” denilmektedir. Çeyiz sandığı yok ise, en az iki adet dokuma çuvalda çeyiz ürünleri saklanmaktadır (Çağlar, 2021: 183).

Genç kızların çeyizi arasında bulunan önemli bir parça da oyalı yazmalardır. Çeşitli malzeme ve tekniklerle yapılan oya, kadınlar için süs ve süslenme unsuru olarak kullanılmaktadır. Genellikle yazma kenarlarında görülen oyalar, yapılış tekniği ve ait olduğu topluma göre “yazma, şeş, yemeni, tülbent” gibi isimlerle ifade edilmektedir (Kurt, 2020: 371, 372). Çalışma yöresinde “çember veya cember” olarak genel bir ifadeyle bilinen iğne, tığ, mekik, firkete ve boncuklu oyalar, yörede “cember büfesi” denilen özel bir sandıkta saklanmaktadır.

Cember büfesi, oymalı, desenli ya da desensiz, ahşaptan yapılan kapaklı, çekmeceli ya da çekmecesiz dört köşeli ve üç tarafı camlı olan sandıklardır. Büfelerin sabit bir ölçüsü olmamakla birlikte genellikle 50-55 cm uzunluğunda, 30-35 cm eninde ve 25-30 cm derinliğindedir. Yörede her kesenede bulunan çember büfesi, çeyizin önemli bir parçası olup içi çeşitli renk ve motifle yapılmış yazmalarla doludur (Sözlü Görüşme, Safiye Kedi).

Oya saklanan sandıklar kullanıldığı yörelerde “oya camekanı, yazma sandığı, yemeni sandığı, oya sandığı” gibi farklı isimlerle ifade edilmektedir (Kurt, 2020: 372).

Çeşitli örgü teknikleri ile yapılan ve çeyizlik eşyalar arasında önemli sayılan havlu kenarı süslemeleri, doğadan esinlenilerek onu üreten kişinin estetik duygularıyla birleşmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Yörede, havlu kenarlarına çeşitli renk ve motifle yapılan danteller dikilmiştir (Kurt, 2022: 151). Havlu dışında, masa örtüsü, vitrin peçeteleri, yastık, yorgan, sedir örtüsü kenarları, perde gibi birçok dantel ürünü çeyizlik eşyalar arasındadır.

Yörede çeyiz eşyaları arasında döşek, yastık ve yorgan elde yapılan önemli yatak eşyalarıdır (Sözü Görüşme, Havva Aysabar). Anadolu’da yaygın olarak kullanılan yorgan; dikiş, motif ve desen özelliklerine göre kumaş arasının pamuk ya da yünle doldurulması sonucu elde dikilen örtünme eşyasıdır (Koyuncu Okça ve diğerleri, 2020: 1767).

Yelek, hırka, patik, lif gibi şiş yardımıyla yapılan el örgüsü ürünler, yörede genç kızların çeyizine kendisi, ailesi ve yakın akrabaları tarafından yapılmaktadır. Örgü, sürekli uzunluktaki bir ipliğin tek şiş üzerine istenilen sayıda ilmek atılıp, bu ilmekler arasından geçirilen ip yardımıyla diğer şişe yeni ilmeklerin aktarılması ve bu işlemin tekrar edilmesiyle ortaya çıkan örme yüzeydir. 2000 yıl öncesine dayanan örgü giysiler, Anadolu’da geçmişten günümüze kadar yapılmakta olan ve günümüze kadar önemini koruyan el sanatı

ürünlerinden biridir (Akçalı, 2002: 9). Örgü kadar önemli olan nakış işleri, genç kızların çeyizi için hazırlanan ürünlerin büyük bir kısmını oluşturmaktadır. Masa örtüsü, yatak örtüsü, yastık, yorgan, bohça, mendil gibi birçok kullanım eşyasının kumaşı, farklı renkte iplerle ve iğne yardımıyla çeşitli nakışlar yapılmak suretiyle süslenmektedir (Sözlü Görüşme, Safiye Kedi). Renkli ipliklerle kumaş üzerine yapılan bir el sanatı olan nakış, yörede her kadının evinde bulunan birçok tekstil ürününde vardır (Sözen ve Tanyeli, 2007: 170).

Yörük kökenli bir topluluk olan Bahşiş köyleri için, dokuma ürünler günlük hayatta kullanılan eşyalardan biridir. Bu sebeple, kilim, çul, namazla, çuval, torba ve kolan gibi dokuma ürünler çeyiz geleneğinde ve kesenede mutlaka bulunan eşyalardandır.

Gelenek-göreneklerine bağlı olan ve yörük kültürünün özelliklerini taşıyan yöre, Karalar, Gerce ve Güney bahşiş köy yerleşkelerinden oluşmaktadır. Yörük kökenli olan köy yerleşkeleri, Mersin ilinin Anamur ilçesine bağlıdır (Fotoğraf: 1). Hayvancılık ve sera tarımı yörenin temel geçim kaynağıdır. Yaz aylarında yaylalara göç eden köy halkı, kışı köyde geçirmektedir. Yörede 01. 02. 2025- 20. 03. 2025 tarihleri arasında alan araştırması yapılmış ve burada kesene geleneği hakkında yöre halkı ile sözlü görüşmeler yapılıp tespit edilen örneklerin fotoğrafı çekilmiştir. Ayrıca literatür taraması metodu ile derleme yapılıp çalışma tamamlanmıştır.

Fotoğraf: 1, Anamur (Ciğer, 2025)

BAHŞİŞ KÖYLERİNDE KESENE GELENEĞİ

Yörede kesene geleneği, geçmiş zamanlarda yaygın olarak yapılmakta olup günümüzde ise, çeyiz hazırlama geleneği devam etmekte iken kesene geleneğinin yapılmadığı bilinmektedir. Yirmi yıl öncesine kadar yapılan kesene; kız ve erkek tarafının hazırladığı çeyiz ve hediyelerin bazı usullere göre bir araya getirilip düğünden önceki perşembe günü gelin ve damadın yaşayacağı evde sergilenmesidir. Bu sergi, yörede düğün öncesinde yapılan önemli bir hazırlıktır.

Kesene süreci, kız ve erkek tarafının düğün gününü kararlaştırmasından sonra başlamaktadır. Düğün tarihinden önceki perşembe günü, kesene günüdür. Kesene için hazırlanan çeyizler, gelin olacak kızın doğduğu andan itibaren hazırlanmaya başlamaktadır. Bu durum yörede, “kız beşikte, çeyiz sandıkta” atasözü ile açıklanmaktadır. Çeyizi az olan kız annesi için de yörede” anası uyumuş, kızı büyümüş” sözü söylenilmektedir. Görülüyor ki yörede çeyiz geleneği ve buna bağlı olarak yapılan kesene geleneğine önem verilmektedir.

Kesenenin yapılacağı perşembe gününün sabahı damat evinin çeyizleri ve gelin tarafı için hazırlanan hediyeler, bir sandığa konulup kız evine davul-zurna çaldırarak bir bayrak eşliğinde getirilmektedir. Gelin ve ailesi için hazırlanan hediyeler, nakışla ya da dantelle süslenen bohçalara sarılmaktadır. Gelin için hazırlanan bohçada; iç çamaşır, çorap, patik, örgü yelek, ayakkabı, terlik, elbise, giysi diktirmek için kumaş (buna yörede elbiselik denilmektedir) ve başörtü gibi eşyalar bulunmaktadır. Gelinin annesi, babası ve kardeşleri için ayrı ayrı bohça hazırlanmaktadır. Bohçaların içinde; giysi yaptırmak için kumaş, patik, çorap, lif, havlu, başörtü ve örgü yelek, hırka gibi kişisel kullanım eşyaları bulunmaktadır. Ayrıca gelin ve damat için hazırlanan çift kişilik bir adet döşek, bir adet çift kişilik yastık, yorgan, battaniye ve en az iki adet dokuma yer yaygısına yörede “bir kat yatak” denilmektedir. Bir kat yatak, genellikle damadın annesi tarafından hazırlanmakta olup yörede buna “damat çeyizi” denilmektedir. Çeyiz sandığına konulan hediye bohçaları ve damat çeyizi, gelin evine götürülmektedir. Sandığın içindeki bohçalar, hazırlanan kişilere

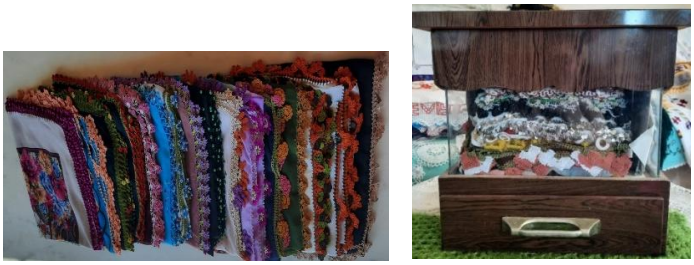
(gelinin ailesine) tek tek verilmektedir. Geline gelen hediye bohçasına ve bir kat yatağa keseneye gelen misafirler tarafından bakılmaktadır.

Ayrıca kına gecesinde yakılmak üzere damat evi tarafından gelin evine yoğrulmamış kına getirilmektedir. Kına gecesi olan cumartesi günü, kına yoğrulup tepsiye bezeler şeklinde konulmaktadır. Kına gecesinde, dağıtılmak üzere damat evinden kesene günü getirilen kuruyemişler misafirlere ikram edilmektedir. Ayrıca düğün günü, gelen misafirlere verilecek olan yemeğin malzeme listesi, daha önceden damat evi tarafından hazır edilmiştir. Bu malzemeler kesene günü, çeyiz aracıyla gelin evine getirilmektedir. Yörede düğün yemeğinin pişirileceği yere "aşlık" denilmekte olup, damat evi tarafından gelen tüm malzemeler aşlığa indirilmektedir. Bunlar; "ince çorba" denilen tavuk çorbası için en az 5-6 adet tavuk, içine karıştırmak için pirinç; darı dövmesinden yapılan keşkek için yarık darı, etli pilav ve kuru fasulye için pirinç, kuru fasulye; buğday keşkeği için yarık buğday, tatlı olarak helva ve yemeklere katmak için kesilmek üzere koç getirilmektedir. Kırmızı kurdelelerle süslenen koçun boynuzunda geline kesene hediyesi olarak getirilen takılar vardır (Çağlar, 2021: 208, 209; Sözlü Görüşme, Nafiye Öz).

Damat tarafından getirilen malzeme ve hediyeler gelin evine indirildikten sonra gelin evinde bulunan çeyizler; bayrak, kurdele ve mendillerle süslenen arabaya yüklenmektedir. Gelinin çeyizlerini evden almak üzere gelen kişiler ilk olarak çeyiz sandığını almaktadır (Fotoğraf 2) Ancak çeyiz sandığının üstünde gelinin yakınlarından biri para (bahşiş, arılık) almak üzere oturmaktadır. Çok eski zamanlardan beri devam eden bu gelenek, yörede günümüzde gelini ilk defa gelinlikle görmeden önce damattan bahşiş alınması şeklinde devam etmektedir. Sandığın üstündeki kişi bahşişini aldıktan sonra sandığın taşınmasına izin vermektedir. Daha sonra gelinin diğer çeyizleri arabaya davul-zurna çalınarak taşınmaktadır.

Fotoğraf: 2 Çeyiz Sandığı, Gercebahşiş Köyü (Ciğer, 2025)

Yazma kenarındaki oyalar, yörede gelinin ve yakınlarının uzun zamandır ördüğü çeyiz ürünlerindendir. Renkli oya iplikleri, boncuk ve pullarla yöreye özgü motiflerin örülüp yazma kenarına dikilmesiyle ortaya çıkan örtülere yörede, "çember" denilmektedir (Fotoğraf 3). Çemberler, yörede çember büfesine konulmaktadır (Fotoğraf 4). Cember büfesinin ön ve yan tarafında bulunan camlardan, boncuk ve oyalar görünecek şekilde yerleştirilmektedir. Keseneye gelen misafirler arasında evlilik çağında olan kızlar, çember büfesindeki çemberleri dikkatle incelemektedir. Oradan motifler çıkarmak için dikkatle bakan genç kızlar, kaç tane çember olduğunu öğrenmek için sayıp kendi çeyizleri için hazırlık yapmaktadırlar.



Fotoğraf: 3 ve 4 Cemberler ve Cember Büfesi, Karalarbahşiş Köyü (Ciğer, 2025)

Havlu kenarlarına örülen danteller, yörede genç kızların çeyizinde bulunan önemli el emeği ürünlerindendir (Fotoğraf 5). Aynı havludan ikişer adet yapılan kenarı dantelli

havlular, gelin ve damadın kullanması için hazırlanmaktadır. Çeyiz sandığında saklanan havlular, kesenede açılıp sergilenen ve evlilik çağındaki genç kızlar tarafından meraklı gözlerle bakılan çeyiz ürünlerindendir.

Fotoğraf: 5 Kenarı Dantelli Havlu, Güneybahşiş Köyü (Ciğer, 2025)

Dantelden yapılan masa örtüleri, peçeteler, yastık, yorgan, nevresim, kırlent kenarları ve daha birçok dantelli ürün, yörede çeyizlerde bulunan ve yapılması en zahmetli ürünlerdendir. Dantelden, tek başına bir masa örtüsü ya da başka bir eşya yapılabildiği gibi nakışlı (işlenmiş) bir kumaş çevresine dikilerek de masa örtüsü ya da başka bir tekstil ürünü yapılmaktadır. Kesenede dikkatle bakılan ve kaç çeşit dantelin kullanıldığı yörede önem verilen bir durumdur. Dantel ve nakışlı ürün sayısı ve çeşidinin fazla olması, yörede gelinin çalışkan ve becerikli olduğu anlamına gelmektedir.

Fotoğraf: 6 Dantel ve Nakışlı Ürünler, Gercebahşiş Köyü (Ciğer, 2025).

Yörede, damadın çeyizinde en az bir kat yatak bulunmaktadır. Bu, önceden damadın ailesi tarafından hazırlanıp kesene günü gelin evine getirilmektedir. Burada gelen misafirler tarafından meraklı gözlerle incelenen yorganın üst kısmında kullanılan kumaşın türü, rengi, motifi ve çevresine dikilen dantel merak konusu olmaktadır. Yastığın nakışlı örtüsü, kenarında kullanılan dantel ve uç kısmına geçirilen saten başlık genç kızların ve kızını ya da oğlunu evlendirecek olan annelerin meraklı gözleri ile incelenmektedir. Çift kişilik döşeğe dikilen kumaşın canlı renklerde olması, hangi satıcıdan alındığı kesenede konuşulan konular arasındadır. Ayrıca damadın çeyizinde bulunan dokuma ürünler, görülecek şekilde bir yere açılıp sergilenmektedir. Kilim, çul, çuval ve torbada kullanılan renk, desen ve motif özellikleri yörede ilgiyle incelenmektedir.

Gelinin çeyizinde de en az iki kat yatak bulunmaktadır. Yorgan, yastık, döşek gibi yatağı oluşturan her parçada bulunan dantel, nakış, kumaş türü, renk, motif gibi özellikleri kesenede bulunan misafirler inceleyip seyretmektedir.

El dokuması kilim, çul, seccade, çuval, torba ve kolan gibi ürünler yörede her çeyizde bulunmaktadır (Fotoğraf 7 ve 8). Kilim, bazen aile yadigârı olarak nesiller boyu anneden kıza hediye edilen bir eşyadır. Çul, gelinin evine yer yaygısı olarak serilmektedir. Yatakların üst üste konulduğu ve adına “yüklük” denilen yerin kapatılması için dokunan çulların renk, desen ve motif özellikleri, kesenede merak konusu olmaktadır. Seccade, her genç kızın çeyizinde vardır. Seccade de kullanılan “eğerkaşı, aynalı ve morkulak” motifleri yörede çeyiz ve hediyelik seccadelerde görülmektedir. Biri gelinin biri damadın giysileri için yapılan dokuma çuvallardan aynısından iki adet çeyizde bulunmaktadır. Giysi konulmak için yapılan bu çuvallara “asbap çuvalı ya da ala çuval” denilmektedir. Torba dokuma, gelinin kişisel eşyalarını koyup evinin en güzel yerine astığı ürünlerdendir. Bu yüzden torbalar, renkli iplerden yapılan ponponlarla ve boncuklarla süslenmektedir. Kolan dokuma, damadın ve kızın çeyizinde bulunan, ilerde doğacak bebeklerini beşiğe bağlamada ya da bebeği sırtta

taşımada kullanılan bir dokuma türüdür. Ayrıca gelin ve doğacak bebekleri için yapılan el örgüsü patik, yelek, hırka ve lif gibi ürünler de kesenede dikkat çeken parçalardır (Fotoğraf: 9).

Fotoğraf: 7 ve 8 Dokuma Ürünler Karalarbahşiş Köyü (Ciğer, 2025)

Fotoğraf: 9 Çeyiz ürünleri, Güneybahşiş Köyü (Ciğer, 2025)

Çeyizlerin tek tek arabaya yüklenmesi esnasında keseneye gelen kişiler, çeyizleri meraklı gözlerle izlemektedir. Fotoğraf 10 ve 11'de yöre albümlerinde tespit edilen kesene geleneği görülmektedir. Fotoğraf 10, 24 yıl öncesine; fotoğraf 11, 30 yıl öncesine aittir (Fotoğraf 10 ve 11). Tüm çeyizler arabaya yüklendikten sonra gelin ve damadın yaşayacağı eve götürülmektedir. Buraya yerleştirilen eşyalar, burada da düğüne gelen misafirler tarafından seyredilmektedir.

Fotoğraf: 10, Gercebahşiş Köyünde Kesene Geleneği, Safiye Kedi Arşivi (Ciğer, 2025)

Fotoğraf: 11, Karalarbahşiş Köyünde Kesene Geleneği, Nafiye Öz Arşivi (Ciğer, 2025)

SONUÇ

Anamur Bahşiş köyleri yörük kültüründe yaşatılan kesene geleneği, sadece çeyiz

unsurunun değil, aynı zamanda gelin ve yakın çevresinin el emeğiyle ürettikleri kültürel mirasın sembolüdür. Yörede kız çocuğu doğduğu andan itibaren çeyiz hazırlıkları başlamakta olup, gelinlik çağına gelene kadar çeyiz hazırlığı devam etmektedir. Yapılan çeyiz ürünleri yörede, sandıklarda saklanmaktadır. Bunlar; çeyiz sandığı, oyalı yazmalar, çember büfesi, dantel ürünleri, dantelli havlular, el dokuması ürünler, örgü ve nakışlı ürünler ve en az iki kat yataktır. Ayrıca damadın çeyizinde bulunan, çeyiz sandığı, bir kat yatak, el dokuması ürünler ve geline hazırlana hediyelerdir.

Yörede, gelin ve damadın aileleri tarafından belirlenen düğün tarihinden önceki haftanın Perşembe günü, kesene günüdür. Kesene gününde gelin ve damadın çeyizleri davul, zurna ve bayrak eşliğinde bir araca yüklenmektedir. Daha sonra yaşayacakları eve tüm çeyizler getirilmekte ve eve yerleştirilmektedir. Kesene de yer alan iğne oyalı yazmalar, dokuma ürünler, işlemeli havlular, danteller sandıklardan çıkartılarak gelen misafirlere sergilenir. Burada amaç gelin kızın ve ailesinin ne kadar maharetli olduğunu göstermektir. Kesene geleneğinin unutulmaması amacıyla yapılan bu çalışmanın geniş kapsamlı alan araştırması ile desteklenmesi, kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Akçalı, İ. (2002). Türkiye Trikotaj Sektörü ve Gelişimi. İstanbul Ticaret Odası.

Çağlar, N.(2021). *Beşikten Mezara. Anamur Ve Bozyazı' da Doğum, Evlenme Ve Ölüm Gelenekleri.* Ankara: Gülnar yayınları.

Erdem Nas, G. (2015).*Yörük Kültüründe Düğün- Ölüm Adetleri ve Adlandırılmaları.* Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature, 1(2), 25-32.

Kademoğlu, O. (1999). Çeyiz Sandığı, İstanbul: Derin Ofset.

Koyuncu Okça, A.,s Elibol Tüfekçi, A. ve Ertan, G. (2020). Kaybolmaya Yüz Tutmuş Kültürel Miras: Yorgancılık Mesleğinin Değişim ve Dönüşümü, Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi, 7(3), 1758-1781.

Kurt, G. (2020). Yazma Sandıkları. Folklor Akademi Dergisi. 3(4), 364-380.

Kurt, G. (2022). Gerede'de Yapılan Havlu Kenarlarının Teknik Renk ve Kompozisyon Özellikleri. Hars Akademi Dergisi, 5, Aydın Uğurlu ve Gelenekse Sanatlar Özel Sayısı, (135-153).

Önder, M. (1995). Antika ve Eski Eserler Klavuzu. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.

Sözen, M. Ve Tanyeli, U.(2007). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şahin, H. S. (1989). Elazığ İl Merkezinde Çeyizlerde Bulunan Hammaddesi Lif Olan El Sanatları Ürünleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans (Master) Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. El Sanatları Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara.

KAYNAK KİŞİLER

Dilek Bilmez, 33 Yaşında, Evhanımı, Sözlü Görüşme, 2025.

Havva Aysabar, 57 Yaşında, Evhanımı, Sözlü Görüşme, 2025.

Nafiye Öz, 55 yaşında, Ev hanımı, Sözlü Görüşme, 2025

Safiye Kedi, 55 Yaşında, Evhanımı, Sözlü Görüşme, 2025.

Özlem Doğan, 35 Yaşında, Evhanımı, Sözlü Görüşme, 2025.

Zekiye Erdeliğ, 70 Yaşında, Evhanımı, Sözlü Görüşme, 2025.

Zübeyde Sivaslı, 55 Yaşında, Evhanımı, Sözlü Görüşme, 2025.

KILIÇARSLAN ANITI'NIN GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN İNCELENMESİ

A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE KILIÇ ARSLAN MONUMENT

Neslihan NACAR*

ABSTRACT

This paper aims to analyze the monument dedicated to II. Kılıç Arslan, the commander-in-chief of the Battle of Myriokephalon—a turning point in the Turkification process of Anatolia—located in Konya and designed by the artist Mutluhan Taş, through its historical context and visual codes. Each element of the monument carries profound meanings representing the Seljuk military power, cultural heritage, and the ideal of adopting Anatolia as a homeland. The helmets placed on the ground at the lower section symbolize the end of the war and the soldiers who sacrificed their lives; meanwhile, the weapons (sword, bow, arrow, quiver, spear) embroidered on the fabric draperies stand out as symbols reflecting the Turkish war culture. The Seljuk helmet at the top represents sultanic authority and the power of victory. When considered through Panofsky's (1955) iconological analysis method, these symbols are not merely formal but multilayered visual signs that reveal the mentality and historical memory of the era. The monument gains a different layer of meaning not only during the day but also at night. At night, its form transforms into the silhouette of a cloaked Seljuk warrior, which demonstrates that the work is a living historical narrative both physically and symbolically. As emphasized in Eco's (1979) semiotic analysis, meaning is constructed not only on the surface but also on a structural level; in this context, the monument mediates a multilayered meaning-production process both through the symbols it contains and the relationship it establishes with the viewer.

Keywords: Sultan Kılıç Arslan II, Monument, Semiotics, Seljuk, Konya, Mutluhan Taş, Myriokephalon

GİRİŞ

Göstergebilim Kuramsal Çerçeve

Göstergebilim, dilsel ve görsel işaretlerin toplumda nasıl kodlandığını ve yorumlandığını ortaya koyan aynı zamanda anlamın nasıl üretildiğini ve iletildiğini inceleyen bir disiplindir. (Chandler, 2007). "Gösteren" ve "gösterilen" arasındaki ikili ilişkinin, işaretlerin anlam dünyasındaki temel yapıtaşına vurgu yapan Ferdinand de Saussure'a ilave olarak (Saussure, 1916). Charles Sanders Peirce'in ikon, indeks ve sembol sınıflandırması, işaretlerin farklı düzeylerde ve bağlamlarda işlev gördüğünü göstermesi bakımından önem taşır (Peirce, 1931-1958). Bu temel kavramsal çerçeve, sadece dil ve metin çözümlemelerinde değil, aynı zamanda sanat eserlerinin ve özellikle kamusal alandaki heykellerin anlamlandırılmasında da etkin biçimde kullanılır (Eco, 1976). Kamusal sanat, toplumun ortak belleğini ve kültürel değerlerini somutlaştıran işaretler bütünü olarak işlev görür ve bu işaretlerin göstergebilimsel analizi, eserin taşıdığı ideolojik ve kültürel kodları açığa çıkarır (Barthes, 1977). Örnek olarak Konya'da bulunan Kılıçarslan Anıtı gibi stilize formlar, sadece tarihe mâl olmuş bir şahsiyeti temsil etmekle kalmayıp, ulusal kimlik ve tarihsel hafızanın dinamik kalmasını tetiklerken, toplumsal değerlerin de yeniden üretilmesinde sembolik bir araç görevi görür. Bu bağlamda, göstergebilim kamusal sanatın anlam dünyasını kavramak ve yorumlamak için vazgeçilmez bir yöntem olarak ortaya çıkar.

Sanat ve Göstergebilim Bağlamında Kamusal Heykelin Temsili

Sanat eserleri, salt biçimsel güzellik veya estetik nesneler olmanın dışında toplumların tarihsel birikimini, ideolojik yönelimlerini ve kültürel kimliklerini yansıtan anlamlı yapılardır. Kamusal alana yerleştirilen yapılar ise bu işlevi daha görünür kılar. Çünkü hem kamunun erişimine doğrudan erişilebilir hem de izleyici ile sürekli bir etkileşim içerisinde olmaları onları daha güçlü kılar. Heykeller aracılığıyla belirli tarihsel figürler ya da olaylar

* Yüksek lisans öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Resim iş Öğretmenliği, Ankara

üzerinden kolektif bellek yeniden inşa edilir; böylece sanat yalnızca bireysel bir deneyimin dışına çıkar ve toplumsal bir söylemin parçası haline gelir. (Nora,1989)

Bu bağlamda Konya'da bulunan Kılıçarslan Anıtı, yalnızca tarihi bir kişiliği görünür kılmak ve simgelemekle kalmaz; aynı zamanda geçmişin nasıl hatırlandığını bugünün değerleriyle nasıl ilişkilendirildiğini ve ulusal kimliğin hangi semboller üzerinden inşa edildiğini gösteren önemli bir kamusal sanat örneği olarak değerlendirilmelidir.

Heykelde temsil edilen figürün seçimi, eserin biçimsel özellikleri ve yerleştirildiği mekân, heykelin taşıdığı kültürel ve ideolojik anlamların oluşumunda merkezi bir rol oynar.

Prof. Dr. Mutluhan Taş'ın Sanat Anlayışı

Sanat, bireyin hem toplumsal bağlamını yansıtabileceği hem de iç dünyasını yansıtan çok yönlü bir alandır. Bu bağlamda eğitimci sanatçı Prof. Dr. Mutluhan Taş'ın sanat anlayışı da bu çok yönlülüğü, özellikle tassavvufi düşünce ve birlik (tevhid) kavramları çerçevesinde ele almaktadır. Ona göre sanat, yalnızca estetik bir uğraş değil; aynı zamanda manevî bir sorumluluktur. Benzer şekilde, yaratıcılığı da salt bir ürün elde etme süreci olarak değil, bireyin sezgisel yönüyle ilişkilendirdiği bir oluş hali olarak ele almaktadır. Onun düşüncesine göre, sanatın merkezinde insanın ruhsal derinliği yer almakta ve beden ve ruhun birbirinden ayrı tutulduğu düşünce sistemini eksik görmektedir. Tasavvufi gelenekten ilham alan bu düşünce yapısı insanı bütüncül bir varlık olarak ele almakta ve sanatı da bu bütünlüğün bir dışavurumu olarak görmektedir. Taş, sanatsal yaratım sürecinin deneyselliğe açık olması gerektiğini savunmuş ve sanatın, farklı düşünsel bağlantılar kurabilen ve metaforik ve mecazi düşünce yapısına sahip bireylerde ortaya çıktığını ifade etmiştir. "Sanatta yaratıcı süreci olumlu yönde etkileyen düşünceler vardır. "Sanatçının yaratıcı süreçte cesur, mükemmeli isteyen ama bunda takılıp kalmayan, deneyselliğe açık, farklı bağlantıları arayan, sorgulayan, sorgulatan, kendini eleştiren ve mecazlar kurabilen bir ruh dünyasına sahip olması" (Tezcan ve Küpeli,2025).

Türkiye'de ve Dünya'da birçok resmi ve özel koleksiyonlarda resimleri bulunan sanatçı, Ressam-Heykeltıraş Akademisyen kimliği ile öne çıkmaktadır. 1998 yılında Ceyhan Deprem Anıtı ile başlayan heykel çalışmaları Türkiye'de gerçekleştirdiği 100 ün üzerinde Anıt heykelle devam etmektedir. Türkiye'de 21 müzede 400 ün üzerinde hiperrealist silikon heykeli bulunan sanatçı, Türkiye Selçuklu Sultanlarının kimliklerinin tespiti ve yeniden yüzlendirilmesi projesinde bilim kurulu üyesi ve uygulamacı heykeltraş olarak görev yapmıştır. (Akpolat, E., Taş, M. 2023). (Görsel.1-2-3)

Görsel.1-2-3: II.Kılıçarslan'a ait yeniden yüzlendirme aşamaları. (Taş.M, Akpolat, E.2023:486-488)

Kılıç Arslan Anıtı'nın Kültürel ve Sembolik Kodları

II. Kılıç Arslan, Türkiye Selçuklu Devleti'nin en önemli hükümdarlarından biri olarak, XII. yüzyılın ikinci yarısında babası I. Mesud'un ölümünün ardından onun veliahtı olarak tahta çıkmıştır. (Orak,2023) 1176 yılında Miryokefalon Savaşını ileri derecede kifoz rahatsızlığına rağmen savaşı bizzat yönetmiş ve Haçlı ordusunu bağırsak boğazında destansı bir bozguna uğratarak Anadolu'yu Vatan olarak günümüze miras bırakmıştır. II.

Kılıç Arslan sadece siyasi bir figür değil, aynı zamanda bilgelik, liderlik ve halkına duyduğu sorumlulukla anılan kültürel bir kahramandır. Kılıç Arslan Anıtı, bu çok katmanlı kimliğin çağdaş sanat formunda vücut bulmuş halidir denilebilir. Heykel, tarihi kişiliği yalnızca fiziksel bir biçimde temsil etmez; aynı zamanda kültürel bellek ve ulusal kimliğin yeniden inşasında güçlü bir sembol olarak karşımıza çıkar. (Nacar,2025)

Bu eser, geçmiş ile bugün arasında sembolik bir köprü işlevi üstlenmesi açısından önemlidir. Heykelin biçimsel ve estetik detayları, Selçuklu savaşçılarının gücünü vurgularken, Selçuklu Medeniyetinin sanat ve estetik anlayışını da miğferler ve savaş aletleri üzerinden günümüze taşımaktadır. Bu bağlamda heykel, bir kişiyi anlatmaktan öteye geçerek, kolektif hafızanın maddi temsilcisine dönüşür. Anıtın güçlü duruşu, Türk Hakanları adına dikilen Balballara göndermede bulunarak (Yıldırım, S.E, Aybek, Arslan, A.2024.) tarihsel bir figür üzerinden ulus-devlet söylemlerinin yeniden üretildiği ideolojik bir yapıya da evrilir.

YÖNTEM

Kılıç Arslan Anıtının Göstergebilimsel Analizi

Görsel 4: Mutluhan Taş tarafından yapılan Kılıç Arslan Anıtı. Konya

Anıt ilk bakışta başında savaş miğferi ile hazırda bekleyen Selçuklu savaşçısı izlenimi vermektedir. Anıtın en üstünde bulunan miğfer ve üzerindeki mızrak ucu savaşın sert dinamizmini vurgularken, miğferin etrafında bulunan sekiz köşeli Selçuklu yıldızı süslemeler, savaşın ve sanatın tezatlığını estetiğin evreninde bir ve beraber hale getirmiştir. Miğferin etrafında bulunan bezemeler Kubadabad sarayında bulunan Selçuklu bezemeleridir.(Görsel:5)

Görsel 5: Kılıçarslan Anıtı Detayları

Kubadabad Sarayı II. Kılıçarslan'ın torunu olan Sultan I.Alâeddin Keykubat tarafından Konya'nın Beyşehir ilçesi yakınlarında yaptırılmış yazlık saraydır. Anıt üzerinde bu çini örneklerinin yer alması, Kılıçarslan'dan gelecek nesillere aktarılan ve günümüze kadar devam eden Türk Devlet geleneğinin, askeri, siyasi ve estetik dilinin kesintisizliği ve devamı üzerine kurgulanmış tevhid dilini oluşturmaktadır denilebilir. Heykelin merkezinde, abanın altına yarısı gizlenmiş kalkan, sadak içerisinde bulunan oklar ve iki adet kılıç bulunmaktadır. Kalkan üzerinde Selçuklu'nun sembollerinden biri olan çiftbaşlı kartal figürü yer almaktadır. Kalkanın yarısının aba altında gizlenmiş olması savaşın bitimini, barışın sağlanmasını, ancak her an savaşmaya hazır oluşu simgelerken, hemen yanında bulunan iki adet kılıcın birinin kınında diğerinin dışarıda olması da bu psikolojik mesajın devamı niteliğindedir. (Görsel:6)

Görsel 6: Kılıçarslan Anıtı Detayları

Anıtın gövdesinde bulunan bir diğer detay Kubadabad sarayı içerisinde bulunan mitolojik hayvan figürleridir. Bu figürler, Türklerin Turan coğrafyasından başlayarak Anadolu'ya kadar taşıdıkları ve binlerce yıldır kullandıkları tasvirlerdir. Çiniler üzerindeki motiflerin Kubadabad sarayında da kullanılmış olması binlerce yıllık Türk geleneği ve aktarımının devamı niteliğinde olması açısından önem arz etmektedir. Anıt üzerinde kullanılma sebebi bu aktarımın günümüze kadar taşındığının en belirgin kanıtlarından biridir. (Görsel:7)

Görsel 7: Kılıçarslan Anıtı Detayları

Anıtın zemin kısmında yere bırakılmış çeşitli Selçuklu bezeme örnekleri olan miğferler bulunmaktadır. Bu miğferler, savaş zamanı canını feda etmiş Selçuklu askerlerini simgelemektedir. Aynı zamanda barış zamanında da kullanılmayan miğferler, savaşın,

mücadelenin, zaferin ve barış zamanının sembolleri olarak karşımıza çıkmaktadır.(Görsel:8)

Görsel 8: Kılıçarslan Anıtı Detayları

BULGULAR VE SONUÇ

Bu çalışma kapsamında, Mutluhan Taş tarafından Konya'da Kılıç Arslan meydanına yapılan Kılıç Arslan Anıtı göstergebilimsel bir çözümlemeye tabi tutulmuş, yapıtın yüzeyinde yer alan görsel ve metinsel bileşenlerin kültürel, tarihsel ve ideolojik anlam alanları çok katmanlı bir biçimde incelenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda heykelin, yalnızca tarihe mâl olmuş bir figürü temsil etmediği; aynı zamanda çağdaş Türkiye toplumunda ulusal kimlik, kolektif hafıza ve kültürel süreklilik gibi temaların görsel düzlemde yeniden inşasına katkıda bulunan bir gösterge sistemi işlevi gördüğü tespit edilmiştir.

Heykelin plastik ve ikonografik özellikleri dikkate alındığında, anıtın üzerindeki dönem silahları, mimari ögeler ve Kubadabad sarayı çinilerinin medeniyeti oluşturan unsurlar olarak görsel dışavurumuna olanak sağlamaktadır. Miğfer, kıyafet, silahlar ve çini detayları Türkiye Selçuklu Devleti'nin siyasi ve kültürel kodlarını çağrıştırmakta; bu ögeler, tarihsel referansın günümüz estetik anlayışıyla sentezlendiği bir biçimsel bütünlük oluşturmaktadır. Motiflerde yer alan stilize öğeler, yalnızca dekoratif olmaktan öte, birer kültürel göstergedir ve belirli bir anlam düzeninin parçası olarak işlev görmektedir.

Göstergebilimsel açıdan değerlendirildiğinde, anıtın taşıdığı göstergeler birincil anlamlarının ötesine geçerek simgesel düzlemde yeni anlam üretimlerine olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda Kılıç Arslan Anıtı modern dönemde geçmişle kurulan kültürel ilişkiler ağının somut bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Mutluhan Taş'ın sanat anlayışı çerçevesinde şekillenen bu eser, bireysel sanat üretiminin ötesinde, kamusal alanda kolektif kimliğin görsel bir ifadesine dönüşmektedir. Sanatçının biçimsel sadelik ile tarihsel derinliği aynı bünyede harmanlaması, eseri hem estetik hem de düşünsel olarak çoğul yorumlara açık bir kültürel metne dönüştürmektedir.

Sonuç olarak, Konya'da yer alan Kılıç Arslan Anıtı hem biçimsel kurgusu hem de içerdiği tarihsel göndermelerle birlikte, Türkiye'nin kültürel mirasına dair güçlü bir temsil stratejisi sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Akpolat, E., Taş, M. (2023). Türkiye Selçuklu Sultanlarının Pozitif Kimliklendirmesi ve Yeniden Yapılandırılması. Türkiye Selçukluları Konya Hanedan Türbesindeki Naaşların Tanzimi Projesi, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları: Konya.

Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. (S. Heath, Trans.). London: Fontana Press.

Chandler, D. (2007). *Semiotics: The basics* (2nd ed.). London: Routledge.

Chandler, D. (?). http://www.aber.ac.uk/dgc/textan.html.

Eco, U. (1986). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press

Nacar, N. (2025, Mayıs). *Tarsus'ta bulunan Bilge Kağan heykelinin göstergebilimsel çözümlemesi*. [Sözlü bildiri sunumu].19.ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ.

Nora, P. (1989). "Between Memory and History: Les Lieux deMémoire" *Representations*,

26, 7–24.
Orak, M.A (2023). Türkiye Selçuklu Sultanlarının Pozitif Kimliklendirmesi ve Yeniden Yapılandırılması. Türkiye Selçukluları Konya Hanedan Türbesindeki Naaşların Tanzimi Projesi, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları: Konya.
Peirce, C. S. (1931–1958). *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (C. Hartshorne, P. Weiss, & A. W. Burks, Eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
Saussure, F. de. (1916). *Cours de linguistique générale* (C. Bally & A. Sechehaye, Eds.). Lausanne: Payot.
Tezcan,H.N, Küpeli,A.E (2025). Tarsusta'ki Hacı Bektaşı Veli Heykelinin göstergebilimsel analizi Türk milliyetçiliği, kültürel miras ve kimlik düşüncesiyle ilgili temel kaynaklardan biridir.
Yıldırım, Sümeyye Eylül ve Asuman Aypek Arslan. "Türk Kültüründe Balballar ve Mezar Taşlarının Mutluhan Taş'ın Resimlerine Yansımaları". Kalemişi, 24 (2024 Bahar): s. 1–9. doi: 10.7816/kalemisi-11-24-01

21. OTURUM (21. SESSION)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assoc. Prof. Dr. Ardian LAMI-Assist. Prof. Dr. Saadet ALIYEVA

THE LIFE AND WORKS OF THE QUEEN OF CENTRAL ASIAN ETHNOGRAPHY

Djalalitdin MIRZAEV*
Sherzod TURAEV**

ABSTRACT

Bilkis Khalilovna Karmysheva (1916–2000) is considered one of the world's leading experts in Central Asian ethnography. She possessed encyclopedic knowledge and was an ethnographer, historian-orientalist, Turkologist-philologist, art historian, and scholar of religion. Her academic interests encompassed a wide range of topics; however, her main research focus was the study of ethnogenesis and the ethnic history of the peoples of Central Asia. All of Karmysheva's research was based on original and unique ethnographic materials she personally collected.

Throughout her academic career, B.Kh. Karmysheva conducted fieldwork in all the republics of Central Asia and, based on these studies, published more than eighty scholarly works. Nevertheless, she considered the ethnographic study of Southern Uzbekistan as her primary research theme. Although she occasionally turned—sometimes due to necessity, sometimes out of personal interest—to other topics, the scholar often remarked to her colleagues that she would always return to her main subject. In most of her publications, regardless of the language, topic, or period they addressed, one can observe a tendency to connect or compare the findings with materials from Southern Uzbekistan.

While analyzing the formation of the ethnic composition of Southern Uzbekistan—an area long considered insufficiently studied—B.Kh. Karmysheva regarded this region as a point where major streams of Persian- and Turkic-speaking peoples had historically intersected, and where two cultures—nomadic pastoralism and sedentary agriculture—had converged. Consequently, the example of Southern Uzbekistan allows one to observe a centuries-long process of interaction and mutual assimilation. In other words, this single ethnographic region became a model for the entire Central Asian area, and the conclusions drawn from it could be applied to the peoples of the whole region.

The "Queen of Central Asian Ethnography," Bilqis Khalilovna Karmisheva, was born on July 13, 1916, in the city of Ghulja, Xinjiang Province, China, into the family of an employee of a private trading company. Her father, Khalil Fatikhovich Karmishev (1887–1960), was born in the Volga steppe region, in the ancient Tatar village of Oltata in the Samara province (present-day Saratov region), into a mullah's family (Губаева, 2018:27). He worked as a village teacher and later became an imam, while her mother came from a family of muezzins. His brothers were also teachers. After graduating from a local madrasa, Khalil sought work and went to the famous Makaryev Fair in Nizhny Novgorod, where he was employed by a Uyghur merchant from Ghulja.

The family of Bilqis's mother, Galiya Shakhmukhamedovna (1888–1971), had also migrated to Ghulja from the Kazan province. They married in 1905 and had five daughters and one son. The Karmishev family lived in Ghulja from 1905 to 1926. The multiethnic city, inhabited by Uyghurs, Kazakhs, Dungans, Tatars, and Russians, became Bilqis's first environment for studying diverse cultures. In 1923, Khalil Fatikhovich Karmishev was sent to Moscow as a trusted representative of the firm and accepted Soviet citizenship, while his family remained in Ghulja. Karmisheva lived in Ghulja until the age of ten (from July 13, 1916, to June 1926).

In 1926, her father brought the family to the USSR, and they purchased a house in a village near Moscow. The family lived in Moscow from 1926 to 1932. In 1930, the head of the family was arrested by the NKVD and sent to a concentration camp for three years. Galiya Shakhmukhamedovna was held in Butyrka prison for a month and then released on the condition that she leave not only Moscow but also Central Russia within three days

* Associate Professor, Termez State University, Termez/Uzbekistan.
** PhD student, Termez State University, Termez/Uzbekistan.

(Губаева, 2001:154). She immediately moved with her six children to Andijan, where they had acquaintances from Ghulja, and the family lived there from 1932 to 1934.

When her father returned in 1934, the family moved to Tashkent to provide better educational opportunities for the children. In 1935, Karmisheva graduated from Secondary School No. 75 in Tashkent. In 1936, her father was arrested for the second time in Tashkent, accused of participating in pan-Turkist activities due to his alleged assistance to Kazakh and Kyrgyz rebels against the Tsarist government in 1916, who had fled to Ghulja. He was sentenced to five years of imprisonment and exiled to Kolyma. These years of hardship and injustice left a deep mark on Bilqis's psyche. She often recalled with pain how her father, a man of great culture and enlightenment, had suffered despite his innocence.

With the loss of the family's breadwinner, the responsibility of raising and supporting the large household fell entirely on the mother. After finishing secondary school, Bilqis Halilovna worked in various places, sometimes on a temporary basis, to help support her family. From August 1940 to April 1942, she taught history at Secondary School No. 75 in the Stalin District of Tashkent (now Shaykhantahur). At the same time, in September 1940, she enrolled in the History Faculty of the Central Asian State University in Tashkent. Since she studied part-time, she continued working in different positions.

In 1945, after marriage, Karmisheva moved to Dushanbe. That same year, she joined the Institute of History, Language, and Literature of the Tajik Branch of the Academy of Sciences of the USSR. Her development as a scholar, particularly as an ethnographer, was strongly influenced by the Institute's director, M. S. Andreev. Among her colleagues and fellow students were future prominent ethnographers such as O. A. Sukhareva, E. M. Peshereva, A. L. Troitskaya, V. G. Moshkova, N. N. Ershov, and A. S. Morozova.

In 1948, while continuing her work, she entered the postgraduate program at the Institute of Ethnography of the USSR Academy of Sciences in Leningrad. She completed the program in three years, the first two years on a part-time basis. On June 15, 1950, she transferred to full-time study at the Institute. Her academic advisor was Professor L. P. Potapov. Her closest friend during this period was E. M. Peshereva (Кармышева, 2001:113), who helped introduce her to Leningrad's scholarly community, including the Institute for the History of Material Culture (now the Institute of Archaeology), the Hermitage, and academic circles at the university.

Entering postgraduate study, Karmisheva demonstrated her extensive fieldwork experience, practical knowledge of Oriental languages, and intellectual curiosity, which greatly enriched her research. She successfully passed her candidate's minimum exams on time and with high marks. As a result of her dissertation research, Karmisheva presented a major historical-ethnographic study of the Lakai people. The dissertation was significant for the richness of original field materials, as well as for its interpretations and generalizations, contributing valuable insights to the ethnography of Central Asian peoples.

Her dissertation was highly praised by the Institute's academic supervisors, the Central Asia sector, and leading specialists, including her official opponents. The director of the Institute of Ethnography, Doctor of Historical Sciences and Professor L. P. Potapov, remarked:

"During her postgraduate studies, Karmisheva matured into an independent researcher and experienced ethnographer. She possesses exceptional talent for creative scientific work. During her time at the Institute's Leningrad branch, she proved herself to be an active and conscientious member of the community."

On December 27, 1951, she defended her candidate dissertation on the development of animal husbandry among the Lakai people.

By 1956, as Karmisheva notes, a five-year research plan was submitted to the Presidium of the Academy of Sciences of the Tajik SSR. In particular, it was envisaged that she would continue her studies of the Turkic population of Southern Tajikistan—specifically, the Karluks, whose ancestors had settled in the Amu Darya basin long before the Kipchak Uzbeks and had lived in close proximity to the Tajiks. However, the Presidium of the Academy of Sciences (in fact, the First Secretary of the Central Committee of the

Communist Party of Tajikistan, Academician B. G. Gafurov) did not approve this topic (Кармышева 2001:113). In their view, it was more appropriate to prioritize the study of the culture and way of life of the Tajik people in Tajikistan.

Following this, Karmisheva consulted with her colleagues and friends and wrote to Professor S. P. Tolstov, Director of the Institute of Ethnography of the USSR Academy of Sciences, requesting permission to continue the research she had already begun under his leadership. She soon received a positive response. To pursue the investigations initiated in 1956, B. Kh. Karmisheva was compelled to move to Moscow, where, on May 3, 1956, she began work as a junior researcher at the Institute of Ethnography of the USSR Academy of Sciences. She continued her fieldwork in the southern regions of Tajikistan and in Surkhandarya Province of Uzbekistan.

In 1969, Karmisheva published an article in German in the livestock collection of the Budapest Museum, devoted to the forms of animal husbandry in the southern regions of Uzbekistan and Tajikistan (Кармышева 1969:44).

While preparing this publication, she personally experienced for the first time how arduous the process was for a Soviet scholar to publish abroad. For an article to be published outside the country, the text first had to be reviewed at the Institute of Ethnography, approved by the Academic Council, and subsequently pass through the censorship of the Main Directorate for the Protection of State Secrets in the Press under the USSR Council of Ministers, which then issued official clearance. This lengthy procedure caused Karmisheva to miss all deadlines. Nevertheless, after overcoming such obstacles, she succeeded in publishing her article abroad. A Russian version of the article was also published (Кармышева 2009:14). Later, both the materials and the logical conclusions of the article were highly praised.

Throughout her scholarly career, B. Kh. Karmisheva was invited to numerous international conferences. However, due to her birth in China and her father's earlier accusation of involvement in Pan-Turkism, her travel abroad was prohibited by the state.

On December 14, 1974, an Aeroflot Yak-40 aircraft flying from Bukhara to Dushanbe crashed. The plane failed to gain sufficient altitude during takeoff and struck the concrete barrier of the airfield, igniting a massive fire (Лунина, 2018:15). Of the 15 passengers on board, seven perished. Among the survivors was B. Kh. Karmisheva. Having barely escaped the burning aircraft, she suddenly remembered that her draft materials essential for completing her doctoral dissertation were still inside. Driven by determination to save them, she returned to the fire-engulfed cabin, retrieved her briefcase, but sustained severe respiratory burns and was evacuated in critical condition. Karmisheva spent a long period in Bukhara hospital, and the defense of her doctoral dissertation was postponed. Her rapid recovery after such a severe trial and her immediate return to academic work vividly testify to B. Kh. Karmisheva's boundless devotion to scholarship. For her, research was not only a commitment of all her strength and energy, but also an inexhaustible source of inspiration.

By Resolution No. 301-215 of the Higher Attestation Commission under the USSR Council of Ministers, on August 11, 1978, Senior Researcher B. Kh. Karmisheva was awarded the degree of Doctor of Historical Sciences. Karmisheva made an immense contribution to the training of scientific personnel for Central Asia. Scholars from Uzbekistan, Tajikistan, Kyrgyzstan, Kazakhstan, and Turkmenistan benefited from her academic expertise. Despite her busy schedule, she always strove to assist anyone who sought her guidance. Works edited and supervised by B. Kh. Karmisheva attained a higher level of scholarly refinement.

Due to her birth in China and her father's repression on political charges, Bilqis Khalilovna endured the hardships of Soviet-era restrictions for many years. Nevertheless, her scientific activity and achievements were recognized with several high distinctions. Among them were the medal "Veteran of Labor" (1983), the medal "50 Years of Victory in the Great Patriotic War of 1941–1945" (1995), and the medal "In Commemoration of the 850th Anniversary of Moscow" (1997).

B. Kh. Karmisheva passed away on October 9, 2000, in Moscow at the age of eighty-

four.

THE SCIENTIFIC ACTIVITY OF KARMYSHEVA

The personal and family circumstances of B. Kh. Karmisheva played a significant role in shaping her unique worldview. At the same time, her life experiences and personal observations directed her toward the path of science. Her interest in scholarship had already formed in her youth. At the early stages of her academic career, Karmisheva worked as a teacher. In her personal documents submitted before entering university, she listed teaching as her main profession. When she entered the Faculty of History at the Central Asian State University, she initially intended to pursue archaeology. Studying in the Department of Archaeology under Professor M. E. Masson further strengthened her passion for academic research. During the years of the Second World War, she was compelled to alternate between full-time and part-time study. At that time, many leading Soviet Orientalists—A. Yu. Yakubovsky, A. A. Semenov, S. P. Tolstov, and others—had been evacuated to Uzbekistan. This vibrant intellectual environment inspired many, including Karmisheva, to pursue scholarly endeavors.

From June 2, 1945, on the recommendation of E. M. Peshchereva, B. Kh. Karmisheva began her scholarly career at the Institute of History, Language, and Literature of the Tajik Branch of the USSR Academy of Sciences, under the direction of A. A. Semenov. She first worked as an academic secretary, and later, as a junior researcher on the ethnography of the Uzbek population of Tajikistan. When she chose the Turkic population of Southern Tajikistan as the topic of her research, she was supported by M. S. Andreev. In 1945, Karmisheva was assigned the study of the Lakai, marking the beginning of her participation in field research. On August 19, 1946, she completed the part-time division of the Faculty of History at the Central Asian State University. As Balqis Khalilovna herself wrote: “Life itself prepared me for ethnographic fieldwork.”

In Ghulja, her family lived in close social contact not only with the local Uyghur, Kazakh, and Dungan populations, but also with Russian and German families. Later, after moving to Andijan and Tashkent, they lived mainly among Uzbeks, in constant interaction with them. From childhood, Bilqis regularly communicated with representatives of diverse ethnic groups, which enabled her to acquire varying degrees of proficiency in Russian, Tatar, Uzbek, Kazakh, Tajik, Kyrgyz, Uyghur, Turkish, Karakalpak, and Turkmen, as well as, later, English and German.

Karmisheva’s initial scholarly work in Tajikistan focused on one of the largest and most compact Uzbek groups in the republic—the Lakai. Their origins remained uncertain and could only be clarified through ethnographic research. In 1945, the Academic Council of the Institute of History, Language, and Literature, under the leadership of M. S. Andreev, identified the ethnographic study of the Lakai as a pressing research task. That same year, Karmisheva was officially authorized to begin her investigations. Over the next four years, she conducted extensive fieldwork, documenting Lakai settlement patterns, dwellings, family structures, customs related to birth, marriage, and burial, clothing, household practices, and other aspects of material culture. She carried out field studies among the Lakai in 1945, 1947, and from 1948 to 1950.

The results of these initial large-scale studies were summarized in her candidate dissertation. On December 27, 1951, she successfully defended her dissertation on the development of animal husbandry among the Lakai. Throughout her academic career, Balqis Khalilovna focused primarily on the problems of ethnogenesis and ethnic history of the peoples of Central Asia. Although her scholarly interests encompassed a wide range of topics, they consistently served to illuminate these central issues. While her dissertation formally concerned Lakai animal husbandry, its ultimate aim was to address the ethnogenesis and ethnic history of this local group. For this reason, Karmisheva did not simply publish the dissertation as it stood; instead, she expanded and deepened it, resulting in her monograph The Uzbek-Lakai of Southern Tajikistan, published in Dushanbe in 1954. As she noted in the preface, in 1945 she had been tasked with studying a distinct Uzbek

group living in Southern Tajikistan.

Beyond her Lakai research, she also participated in broader ethnographic expeditions: in 1948 and 1949 as part of the Kulob expedition to study the ethnic composition of the Kulob region; and in 1952 and 1953 as a member of the Khuttal detachment, collecting materials later used in works on Uzbeks of Southern Tajikistan, including studies of the Lakai and related groups such as the Semiz and Kesamir.

For Karmisheva, the central research problem was to clarify the origins of the Lakai. At that time, scholarly opinion on this issue was far from unanimous. Some publications regarded the Lakai as one of the Dasht-i Qipchaq Uzbek tribes who had migrated to Central Asia with later waves of newcomers, incorporating other elements into their composition. On this basis, it was argued that similarities in tribal names could be used to reconstruct their earlier affiliations. Karmisheva examined the tribal and clan structure of the Lakai, identifying its major branches and comparing them with designations among other peoples. Her important conclusion was that tribal structures in the medieval period tended to disintegrate rapidly, while also being easily reconstituted.

In total, Karmisheva carried out five individual and four group expeditions in Tajikistan. In 1952 and 1953 she joined the Khuttal detachment of the Tajik Archaeological Expedition under B. A. Litvinsky, investigating the southernmost regions of Tajikistan. In addition to Kulob, she studied the southern part of the Vakhsh Valley, which in the early 20th century was ethnically diverse, with a significant Uzbek population. Already at this time, she expanded the scope of her research in line with her future scholarly plans. In her first book, she included data on Surkhandarya, though her first official fieldwork in this region of Uzbekistan was conducted only after the book's publication. From September 7 to October 8, 1955, she conducted field research in Surkhandarya and Qashqadarya provinces. The materials she collected are preserved in the archives of the Ahmad Donish Institute of History of the Academy of Sciences of Tajikistan and in the archives of the Institute of Ethnography and Anthropology of the Russian Academy of Sciences for the years 1957, 1961, 1964, 1966, and 1971.

From August 9–16, 1960, the XXV International Congress of Orientalists was held in Moscow. At this major international forum—her first participation in such a setting—B. Kh. Karmisheva delivered a paper on the Turks and Karluks among the Uzbeks. According to her, these groups had been among the earliest to settle in Central Asia and were culturally close to the region's ancient agricultural population, the Tajiks, as well as to Uzbeks lacking a developed tribal structure, particularly the Mountain Tajiks. However, she emphasized that the degree of this proximity varied depending on the origins and historical development of each tribe.

Karmisheva also contributed to the two-volume Peoples of Central Asia and Kazakhstan, part of the series Peoples of the World, for which she prepared the article "Arabs". This article was later recognized as a classic study of the subject. In addition, she worked on the compilation of the glossary of local terms for the volume (Кармышева, 1963:582).

From August 3–10, 1964, Moscow hosted the Seventh International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences (IUAES), considered the central international event in the history of Soviet ethnography. The very convening of this congress reflected the "thaw" of the late 1950s, which extended to ethnography. The ideological rhetoric that had previously condemned "Western" anthropology gradually gave way to scientific and academic debate.

Endorsed by a decree signed by N. S. Khrushchev, the congress became an event of significant importance within the Soviet Union. It also marked a turning point in Karmisheva's scholarly career. Applications were required for every paper topic, and in preparing for the congress, she reviewed her materials on her favored field sites—Southern Uzbekistan and Southern Tajikistan. Over nearly two decades of work in these regions, she had amassed a large body of valuable materials, much of it still in draft form. In particular, she aspired to write a major introduction to her study of the Karluks. She gave this draft the

title The History of the Formation of the Population of Southern Uzbekistan and Southern Tajikistan (16th–19th centuries) and decided to present it as her paper at the congress.

T. A. Zhdanko advised her that this work should not remain only an introduction, but should be developed into a full-length monograph, rising to the level of a doctoral dissertation. The Director of the Institute of Ethnography, S. P. Tolstov, also discussed the project with her, supported her plans, and approved her paper for the congress. Thus, the task was set for her to expand the topic into a doctoral dissertation. The Seventh IUAES Congress not only promoted international scholarly exchange, but also exerted significant influence on the internal development of Soviet scholarship and theoretical thought—while at the same time charting the future course of B. Kh. Karmisheva's academic career.

In 1960, a special ethnographic detachment was established to study the ethnography of Uzbek rural populations within the framework of collective farms. According to the regulations of that period, the research objects were determined by higher authorities. For this purpose, the Kommunizm collective farm in the Pastdargom district of Samarkand region was selected as the main research site. Despite the vast opportunities, the work on the collective monograph progressed with considerable difficulty. B. Kh. Karmysheva faced unprecedented hardships both in her personal life and academic career, yet she overcame them with resilience, rarely voicing complaints. Available sources indicate that the scholar most frequently expressed her concerns regarding the "kolkhoz monograph" in private letters to close friends. Eventually, in 1969, the book was published (Кармышева, 1969:295).

The first section of the book, entitled Population, was authored by B. Kh. Karmysheva. In this section, she presented a detailed analysis of the historical formation of the population in the region and contemporary ethnic processes. The area had long been inhabited by Tajiks, Uzbeks, Turkmens, and Arabs; following the incorporation of Turkestan into the Russian Empire, representatives of other nationalities also settled there. Through careful analysis and comparison of diverse sources, the author identified the periods of arrival of each group and examined the dynamics of ongoing ethnic processes. The second chapter, Occupations of the Population, explores the economic activities and social relations of the Uzbek rural community.

On December 11–12, 1975, an international symposium entitled Nomads in History and at Present was held in Leipzig, German Democratic Republic. At this event, B. Kh. Karmysheva delivered a paper on The Typology of Traditional Forms of Animal Husbandry in Central Asia and Kazakhstan (19th – early 20th centuries). In her presentation, she elaborated the classification of pastoral farming types devised during the preparation of ethnographic maps and outlined their principal features. The paper, which attracted significant interest, was followed by discussions led by Polish scholar K. Petzold and German scholar W. König. In addition to Karmysheva's typology, they emphasized that forms of animal husbandry were closely linked to social, historical, geographical, and other contextual factors.

A new stage in Karmysheva's approach to ethnogenesis and ethnic history emerged with the publication in Moscow in 1976 of her monograph Essays on the Ethnic History of the Southern Districts of Tajikistan and Uzbekistan. At this point, the researcher extended her focus beyond a single ethnic group or locality to encompass an entire ethnographic-historical region—Eastern Bukhara—and its diverse population, a region she particularly cherished. Whereas her earlier study on the Lakay group was undertaken at the directive of authorities, this later monograph was the product of her own scholarly pursuit and perseverance (Кармышева, 1976:4).

The scope of Karmysheva's academic interests was remarkably broad: animal husbandry and agriculture, daily life, various crafts (including those practiced by women), clothing and housing, marriage and family, children's upbringing, funerary rites and ceremonies, religious scholars, equestrian games, folklore, onomastics, and terminology studies. Yet her favored subject remained the complex relationships between sedentary populations and nomads in Central Asia, particularly in the interfluvial zones. This theme

was initiated in her monograph The Uzbeks—Lakay of Southern Tajikistan, and vividly reflected in her subsequent works such as The Nomadic Steppe Population of Transoxiana in the 19th – early 20th centuries, On Trade in the Eastern Principalities of the Emirate of Bukhara in Connection with Economic Specialization at the Beginning of the 20th Century, and the aforementioned Essays on the Ethnic History of the Southern Regions of Tajikistan and Uzbekistan (Based on Ethnographic Data).

Between 1952 and 1954, Karmysheva conducted extensive ethnographic research in Qaratagin and Darvaz as part of the Jirgatol detachment of the Garm ethnographic expedition. She also took part in the 1957 Central Asian expedition of the Institute of Ethnography of the USSR Academy of Sciences and carried out fieldwork in Qaratagin again in 1988. The materials collected during these expeditions were posthumously published in 2009 under the title The Qaratagin Kyrgyz. This monograph is devoted to the historical-ethnographic characteristics of a small Kyrgyz community that had coexisted with Tajiks in Qaratagin, one of Tajikistan's districts, until the end of the 20th century (Кармышева, 2009:14).

In her research, Karmysheva substantiated the existence of a "nomadic steppe" within Transoxiana itself. The region's oases alternated with vast steppes, semi-deserts, mountains, and foothill zones, which were inhabited by nomadic and semi-nomadic populations. The economic activities of sedentary and nomadic groups complemented one another, fostering ethnocultural convergence and intergroup interactions. At the same time, this centuries-long symbiosis also contributed to the preservation of ethnic identity and the reinforcement of each group's distinctiveness.

REFERENCES

1. Губаева С. С. Слово об учителе // Оазисы Шелкового пути: современные проблемы этнографии, истории и источниковедения народов Центральной Азии. – М., 2018. – С. 27.
2. Губаева С.С. Балкис Халиловна Кармышева (13.07.1916-09.10.2000) // Этнографическое обозрение. 2001. № 3. С. 154.
3. Лунина Е.О Балкис Халиловне Кармышевой // Оазисы Шелкового пути: современные проблемы этнографии, истории и источниковедения народов Центральной Азии. – М., 2018. – С. 19.
4. Кармышева Б.Х. Из опыта моих полевых этнографических исследований в Таджикистане и Узбекистане в 1960-1980-е годы // Этнографическое обозрение. – М., 2001. – №4. – С. 113.
5. Karmysheva B. Arten der Viehhaltung in den Südbezirken von Uzbekistan und Tadshikistan // Viehwirtschaft und Hirtenkultur. Ethnographische Studien. Budapest, 1969. S. 112–125.
6. Кармышева Б.Х. Типы скотоводства в южных районах Узбекистана и Таджикистана (конец XIX – начало XX в.) // Советская этнография, 1969. № 3.С. 44–49.
7. Кармышева Б.Х. Каратегинские киргизы. – М.: Наука, 2009. с. 14.
8. Кармышева Б.Х. Очерки этнической истории южных районов Таджикистана и Узбекистана. - АН СССР. Институт этнографии. М., Наука, 1976. - с. 4.
9. Кармышева Б.Х. Среднеазиатские арабы // Народы Средней Азии и Казахстана (серия «Народы мира. Этнографические очерки»), т. II. М., Издательство АН СССР, 1963. – С. 582–596.
10. Этнографические очерки узбекского сельского населения / Отв. ред. Г.П. Васильева, Б.Х. Кармышева; АН СССР. ИЭ. — М.: Наука, 1969. — 295 с.

TÜRK YASAVVUF GELENEĞİNİN KAYNAĞI VE YAYILMA ALANLARI

Gülara YENİSEY*

ABSTRACT

Tengriism is a religious belief based on Kamism and Animism that emerged among Turkish tribes in the Eurasian steppes in ancient times. According to many researchers today, Tengriism constitutes the main source of all religions that will emerge later. According to this belief, the great Spirit of Heaven is God. God is the creator and organizer of the entire universe.

Turkish Sufism, which started with Yusuf Hamadani, will make a great progress with Yunus Emre. The first circle of Turkish Enlightenment was formed with Ahmed Yesevi, who was a student of Yusuf Hemedani, and then Ahi Evren, Hacı Bektaş Veli, Mevlana Celaleddin Rumi, Barak Baba, Yunus Emre, Seyyid Nesimi, Hacı Bayram Veli, Şah İsmail Hatayi, Pir Sultan Abdal, Şeyh Bedreddin, It was continued by Fuzuli, Karacaoğlan, Kul Himmet and many other Turkish Sufis.

Keywords: Turkic Tengriism; Tengriism; Sufizm; Turkestan and Khorasan Saints; Anatolian and Rumelian Saints

GİRİŞ

Türklerin eski dini inancı olan Gök Tengri inancı, Türklerin dünya görüşü, toplumsal yaşamı, evren algısı, Yaradana, doğaya, insana bakış açısını biçimlendirerek, binlerce yıllık kültürel kodlarını eski çağlardan günümüze kadar taşımıştır. Tengriciliğin dünya dinleri üzerinde büyük etkisi olmuştur. Tatar bilimci Rafael Bezertinov, "Türklerin ve Moğolların Dini – Tengricilik" başlıklı kitabında Budizmin, Hıristiyanlığın ve İslam'ın ortaya çıkışından çok daha önceki dönemlerde Türklerin kendilerine özgü dine sahip olduklarını yazmıştır. Bu din, göksel bir tanrı olan Tengri kültüne dayanmaktadır. Kökleri V-IV binyıllara uzanan bu Tanrı anlayışı, en önemli tanrısal varlık olarak görülmüş ve Ulu Bozkırda yaşayan bütün Türklere ve Moğollara özgü olmuştur. (Bezertinov, 2004:6)

Kazak bilimci Cumacan Baycumin kendi çalışmasında benzer şekilde, "tek Tanrı inancı" üzerine kurulu olan Tengriciliğin, bozkır inancının ilk kaynağı olduğunu ve tek tanrılı Yakın Doğu inançlarının (Yahudilik, Hıristiyanlık, İslam ve daha önceki dönemlerde görünmez Güneş tanrısı Aton'a bağlı Mısır tektanrıcılığı) ilk kültürel ve tarihsel çekirdeği haline geldiğini vurgulamıştır. (Baycumin, 2012 :54)

Türklerin tarihsel olarak, farklı dönemlerde farklı inançlara bağlılık gösterdikleri bilinmektedir. Ancak din değiştirdiklerinde bile eski dinleri olan Tengriciliği yeni dine uyumlamada şaşırtıcı biçimde yetenekli olmuşlardır. Jean Poul Roux'un belirttiği üzere, her din değiştirmede söz konusu olduğu gibi, eski mirasın büyük bir kısmı yeni bir kalıba girerek ortaya çıkar. Bazı bölgelerde eski dinin özelliklerini koruyabilmesi şaşkınlık uyandırmaktadır. Kuşkusuz şehirlerde, kültür odaklarında can çekişen bu din, merkezleri çevreleyen bölgelerde yaşayan göçebe topluluklarında canlı halde bulunuyordu. (Roux, 2002 :32)

Türk tarihinde İslam'ın sosyal yaşantı ve kültür temelinde iki değişik görünüm sergilediğini görürüz: birincisi, sosyolog ve antropologların *yüksek İslam* olarak adlandırdıkları, İslam'ın kitabi esaslarına sadık olup aynı zamanda gelişmiş ve rafine bir kültür sanat ortaya koymuş olan "şehirli İslam'dır. Bu İslam, Türkiye tarihinde Ehl-i Sünnet veya kısaca Sünnilik denilen yoruma dayanır. İkincisi ise, tarihsel kökeni itibarıyla sosyal taban olarak daha çok kırsal (köyler ve konar-göçer) kesime dayanmakta olup, sosyolog ve antropologların *popüler İsla*m dedikleri, kısmen mitolojik inanç ve kültlerle karışık, popüler bir sanat ve kültür ortaya koyan "halk İslamı"dır. Bu halk İslamı'nın Türk toplumu arasında iki biçimi vardır: birincisi Sünni yorumu benimsemiş halk kesiminin sergilediği biçimdir. İkincisi ise, heterodoks İslam dediğimiz, bugün Türkiye'de Alevi-Bektaşi toplumu tarafından

* PhD., Kırklareli Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi , Uluslararası İlişkiler Bölümü Öğretim Üyesi,

temsil edilen biçimdir. (Ocak, 2008 :15)

Ahmet Yaşar Ocak'ın İslam'ın gelişi ile birlikte Türk toplumunun sosyal yaşantı ve kültüründe ortaya çıkan "yüksek İslam" ve "popüler İslam" biçimindeki iki farklı görünüm, İslam dışı başka Türk toplumlarında da görülmektedir. Örneğin, Jean Paul Roux, Budizmin, Moğolistan'ın manevi istilasına giriştiğini ve Lamaist şekliyle buraya 1570 ve 1600 yılları arasında yerleştiğini belirterek, şu ilginç tespitte bulunmuştur: "Hiç kuşkusuz her zaman olduğu gibi, eskiden kalan Budizm öncesi kültler "geleneksel damgasını yedi", ancak yeni ve resmi "*beyaz din*" niteliğinin yanında halka ait olan "*kara inanç*" yaşamaya devam etmiştir. Etnograflar buna Şamanizm adını verme alışkanlığındadır, çünkü artık Şamanizm kara inancın temeli olmuştu." (Roux, 2002 :39)

Misitisizmin etkileri İslamiyetten sonra erenler, dervişler ve tarikatlarda süregelmiştir. Yusuf Hemedani ile başlayan Türk Sufizmi, onun öğrencisi olan Ahmed Yesevi ile Türk Aydınlamasının ilk halkası oluşturularak, öncelikle Türkistan'da kökleşmiş, daha sonra Horasan üzerinden Azerbaycan, Anadolu, Balkanlar istikametinde batıya, ayrıca yine Türkistan üzerinden doğuya, Hindistan'a kadar yayılmıştır. Doğu Türklük alanından Batı Türklük alanına geçiş, tarihi süreç içerisinde Maveraünnehir ve Azerbaycan üzerinden gerçekleşmiş, bu geçiş sonucunda Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşması ile Anadolu'da tasavvuf hareketleri doğmuştur. Bu dönemde Türkçe yazı dili olarak Türkistan'dan neşet ederek Ön Asya'ya kadar yayılmıştır. (Ercilasun, 2007 :227)

13. yy başlarında Moğol istilası sebebiyle Doğudan Batıya devam eden göçlerle birlikte Yesevilik de Anadolu'ya yayılmaya başladı. Göçmen Yesevi şeyh ve dervişleri , bu yeni vatanlarında zaviyelerini kurarak tarikatlarını yaymaya çalıştılar. Eski kam-ozanlara büyük benzerlik gösteren bu insanlar bu vesileyle, Orta Asya'dan getirdikleri Ahmed Yesevi ile ilgili bütün sözlü geleneklerini bugünkü Kırşehir, Yozgat, Sivas, Amasya ve Tokat bölgesindeki zaviyelerinde yeni müridlerine aktardılar. İşte Bektaşilik Tarikatı özellikle, Kırşehir ve çevresinde faaliyet gösteren ve bir Yesevi şeyhi olan Hacı Bektaş-ı Veli tarafından temsil edilen bu geleneklerden doğdu. (Ocak, 2008 :60)

Orta Asya'daki hikmet geleneği Batı Türklerinde ilahi ya da nefes (Bektaşilerde) adı ile Türkler arasında İslamiyet'in ince Türk şiir zevki ile yaygınlaşması ve yerleşmesinde son derece önemli bir görev üstlenecektir. Hatta bu durum Balkanlarda Türkler tarafından İslamlaştırılmış Türk olmayan, Müslüman cemaat arasında Türkçenin adeta ibadet dili olarak kullanılmasına da zemin hazırlamıştır. Bu noktada Ahmed i Yesevî, Yunus Emre'nin (1240-1321) kendi yazdıkları ve onların yolundan giden dervişlerin hikmetleri/ilahileri Türkçenin gücüne güç katmıştır. (Alışık,2021 : 574)

Aşıkpaşazade'nin, "Vilayetname"sinde anılan *Türkistan Erenleri, Horasan Erenleri ve Rum Erenleri* şeklinde üç derviş kategorisi, Türkistan Pirinin en üstte bulunduğu manevi bir sıralamanın varlığını göstermektedir. Ayrıca, Türkistan ve Rum arasında bağ kuracak olan Horasan Erenlerinin Anadolu'ya, Ahmed Yesevi'nin inanış ve öğretilerini getirdikleri bilinmektedir. (Ocak, 2008 :51)

İrene Melikoff, Türkistan, Horasan ve Rum Erenleri arasındaki manevi bağları şöyle anlamktadır :"Vilayetname'de her üç gruptan da bahsedilmiştir : Ahmed Yesevi'ye "*Türkistan'ın 99 bin pirinin piri*" denmiştir. Hacı Bektaş, Horasan Erenleri'nin pir'idir. Sayıları 77 bin olan Horasan Erenleri de Türkistan Piri'ne bağlı olmalıdırlar: Horasan Ereneleri, bir toplantı öngördüklerinde, Türkistan Piri'ni ve Halifelerini davet ederler. Onlar da birer turna görünüşüne bürünerek Türkistan'dan kalkar ve "Semerkand sınırında amu denen taşkın suyun üstünde" konarlar. Burası, Şeyh Ahmed Yesevi'nin ayaklarına kapanan Horasan Erenleri ile karşılaşılan yerdir. Toplantıdan sonra Ahmed Yesevi ve Halifeleri Türkistan'a dönerken, Horasan Erenleri de ırmağı geçerek Horasan'a doğru uçarlar. Ahmed Yesevi, tekkesinde kutsal emanetleri korumakta idi. Bu emanetler, tac, hırka, çerağ, sofra, alem, seccade Tanrı tarafından Peygamber'e verilmiş, ondan, Ali Murtaza'ya, daha sonra da onları Ahmed Yesevi'ye devreden 8. İmam Ali er-Rıza'ya kadar imamlara devredilmişti. Ahmed Yesevi de onları Horasanlı Hacı Bektaş'a emanet ederek, "Var seni Rum'a saldık, Soluca Kara Öyük'ü sana yurt verdik, Rum Abdallarına seni baş yaptık" diyecektir. Hacı Bektaş da hemen , Ahmed Yesevi'den destur alır, bir güvercin olur ve Rum beldesinde

Türkistan pirlerinden birinin havaya fırlattığı yanar ağaç dalının düştüğü yere konar. O vakitler Diyar-ı Rum'da 57 bin Rum Ereni vardır." (Melikoff, 2009 :152)

Ahmed Yesevi ve Yesevilik kültürünün bugün için başlıca üç ana bölgede yayıldığını söyleyebiliriz : 1) Bügünkü Kazakistan, Özbekistan, Türkmenistan, Tacikistan'ı ve İdil boylarını içine alan Orta Asya ağırlıklı saha; 2) Hindistan sahası; 3) Anadolu sahası. Yeseviliğin 13. Yy'da Anadolu'ya taşıdığı Ahmed Yesevi ile ilgili bütün geleneklere bu yüzyılda Haydarilik'in, 15. Yy'da Bektaşililik'in varis olduğunu ve o dönemde yayılan Rumeli fetihlerine paralel olarak Bektaşilik'in Balkanlar'a geçtiğini ve onun aracılığıyla da Ahmed Yesevi geleneklerinin buralarda tanınma imkanına kavuştuğunu söyleyebiliriz. (Ocak, 2009 :43) .

12.yy'dan itibaren Yeseviliğin, Orta Asya'dan Ön Asya'ya kadar yayılmış Türk bölgelerinde muazzam etkileri olmuştur. Aynı kültür ve anlam dili Türk Yazıtları'ndan menkıbelere kadar geniş bir anlam yelpazesinde, Türkistan'dan Balkanlara kadar uzanan geniş bir coğrafyada Türk halkının ortak dili, ortak aklı olmuştur. Kökleri eski dönem Türk tarihinden gelen aynı kültürel kodların kullanıldığını görmek hiç şaşırtıcı değildir. Buna göre Yesevî ve Yesevîlik tasavvuf yoluyla Türkler arasında bir düşünce birliğinin oluşmasına katkıda bulunmuş, Arapça ile Farsçanın bütün hâkimiyetine rağmen Türkçenin siyasal bir destekle devlet dili oluncaya kadar halk katmanlarında yaşamasına vesile olmuş, 14 ve 15. yüzyıllarda bir taraftan Batı'da Osmanlılarda Doğu'da ise Timurlularla birlikte Çağatayca ile en yüksek ve edebî düzeyde ses vermesinin yolunu açmıştır. (Taş, Altınsoy, 2021 :675)

Melikoff, Mevlevilerin yıldızların güneşin çevresinde dönüşlerini simgeleyen semalarından farklı olarak, Bektaşi ve Alevilerin semahının turna kuşunun uçuşunun yansıması olduğunu ileri sürmektedir. Turna kuşu, ebedi yaşamın ve ebedi dönüşün sembolü olarak karşımıza çıkar. Alevi ve Bektaşilerdeki şamancı kalıntılara ilk olarak Fuat Köprülü işaret etmiştir. Kuş inanışları, Bektaşi velilerin kuş görünüşü altında kerametleri; ağaç ve taş inanışları su kaynaklarının kutsallığı; sakal kesmek ve sarkık bıyıklar bırakmak… Cem ayini ve Şaman törenleri arasındaki benzer noktalar birçok kez belirtilmiştir. Törensel şarkılar ve oyunlar, kurban kesimleri, kadınların merasimlerde serbestçe bulunmaları… Bunlar Alevilerin dede'sinin eski şaman gibi ağızdan ağıza dolaşan çok zengin halk şiirinin ve sözlü halk geleneğinin saklayıcısı olduğunu da eklemek gerekir. Melikoff, 2009 :119)

O dönemde İslamiyete eklemlenmiş Türk kültürünün göçer halk kitleleri üzerindeki etkilerinin örneklerinden biri olarak, Fuat Köprülü ilginç bir hikayeden söz etmiştir. Ahmed Yesevi'nin sayısız müritleri, halk içindeki büyük nüfuzu, hızla yayılan şöhretinden rahatsız olan kesimler, sonunda ağır iftiraya cüret ederek, güya Hoca'nın meclisine örtüsüz kadınlar da erkeklerle birlikte zikre karıştıklarını ileri sürerler. Şeriat hükümlerini şiddetle korumaya çalışan Horasan ve Maveraünnehir alimleri, müfettiş göndererek araştırmalar sonucunda bunun iftira olduğunu anlarlar. Fakat Hoca Ahmed Yesevi onlara bir ders vermek ister. Müridi Celal Ata'ya bir hokka vererek müfettişlerle birlikte Horasan ve Maveannünehir'e gönderir. Oralarda bütün alim ve şeriatçılar birleşerek hokkayı açarlar. İçindeki pamukla ateş birbirini etkilememişti, ne pamuk yanmış ne de ateş sönmüştü. O zaman Hoca'dan şüpheye düşerek müfettiş yollamış olan alimler, onun kendilerine vermek istediği dersi anladılar. Eğer erkek kadın bir ehl-i hak meclisinde birleşerek beraber zikir ve ibadete devam etseler bile, Hak Teala, onların kalplerindeki her türlü kin ve düşmanlığı yok etmeye muktedirdi. Bunun üzerine hepsi utanıp korktularve hediyeler, adaklarla kabahatlerini affettirmeye çalıştılar. (Köprülü,2014 : 33)

Sonuç olarak, Türk Tasavvuf geleneği yüz yıllarca uçsuz bucaksız bir coğrafyada yaşayan Türk halklarının ortak kültürel kodlarının devam ettirilmesi, Türkçenin bir yazı dili haline gelerek doğuda Çağatayca, batıda Anadolu Türkçesinin gelişmesine, bunun ardından o bölgelerde sağlam devlet temellerinin atılmasına, güçlü ekonomik yapıların, zengin sosyal yaşam ve kültürün ortaya çıkmasına öncüllük etmiştir.

KAYNAKÇA

Alışık Gülşen Seyhan (editör), *Türkistan'dan Balkanlara Türk Sufizmi*, Paradigma Akademi

Baycumin, Cumacan. *Turan, Vzglyad na İstoriyu Çeloveçeskogo Obshestva,* Almatı:Arıs Yayınevi, 2012
Bezertinov, Rafael. *Tengrianstvo –Religiya Turkov i Mongolov,* Kazan: Slovo, 2004
Gökalp Ziya, *Eski Türklerde İçtimai Teşkilat*, Milli Tetebbular Mecmuası, sayı 3, 1913, 385-456
Şeker, Mehmet. *Türk-İslam Medeniyetinde Ahilik ve Fütüvvet-namalerin Yeri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2011.
Ocak, Ahmet, Yaşar. *Türk Sufiliğine Bakışlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
Ögel Bahaaddin, *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002
İ. Kafesoğlu, *Kutadgu Bilig ve Kültür Tarihimizdeki Yeri*, İstanbul: Tarih Enstitüsü Dergisi, 1970.
Karaismailoğlu, Adnan. *Mevlana'nın gözüyle İnsan ve Toplum*, Ankara: Akçağ Yayınları,
Kaya, Bayram. *Türk Felsefe Tarihi*, (İstanbul: Asya Şafak Yayınları, 2005)
Köprülü, Fuad. *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Alfa Yayıncılık, 2014.
Law, Stephen. *Humanism, A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2011.
Poroy, Akif. *Türklerde Felsefe Var mı?* İstanbul: Dharma Yayınları, 2011.
Sinanoğlu, Suat. *Türk Hümanizmi*, Cumhuriyet Gazetesi. 1999.
Sülün, Murat. *Gönüller Sultanı Mevlana*, İstanbul: Vefa Yayınları, 2011.
Trimingham, Spencer. *The Sufi Orders in İslam*, Oxford, 1971.
Roux Jean Paul, Türklerin ve Moğolların Eski Dini, 2002
Ülken, Hilmi, Ziya.*Türk Tefekkürü Tarihi,* İstanbul: YKY, 4. baskı, 2009

DEPREMDEN ETKİLENEN ÖĞRENCİLERİN UZAKTAN EĞİTİM ŞEKLİNDE ALMIŞ OLDUKLARI ANASANAT ATÖLYE DERSLERİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

THE EVALUATION OF THE OPINIONS OF STUDENTS AFFECTED BY THE EARTHQUAKE REGARDING THE MAIN ART STUDIO COURSES TAKEN THROUGH DISTANCE EDUCATION

Esma Nur YILDIZ*
Ali Ertuğrul KÜPELİ**

ABSTRACT

The purpose of this study is to examine field-based (painting, sculpture, graphic design) psychological perspectives on main art studio courses that continued through distance education in online environments following the February 6 earthquake. The study is structured using the “holistic single case design,” one of the approaches within the qualitative research methodology.The participants of the study consist of a total of 11 students who are currently enrolled in or have previously studied in the Department of Art Education, Faculty of Education, Gazi University. Data will be collected through open-ended questions within a semi-structured interview format. The data will be analyzed using the content analysis method.This study aims to explore students’ views on the course processes in terms of technical accessibility, applicability, motivation, learning outcomes, interest, and participation in a practice-based course delivered in an online environment. Furthermore, the study addresses a significant issue that may contribute to the feasibility of conducting practice-based courses in visual arts education through distance learning.It is anticipated that this research, conducted from the students’ perspective, will contribute to visual arts education by facilitating the transfer of course content, enhancing experience sharing with the art world, and supporting students’ individuality.

Keywords: Erthquek, Individual psychology,Distance Education,Visual Arts EducationMain Art Studio veya Major Art Studio

GİRİŞ

İnsanlık, tarih boyunca pek çok doğal afet ve felaketlere maruz kalmıştır. Kriz ya da felaketlere yol açan etmenlerden birisi üzerinde yaşadığımız aktif oluşum yerküredir. Yer kürenin her alanı aynı oluşum yılına sahip değildir. Bundan kaynaklı yeraltındaki hareketlilik yeryüzünde farklı bölgelerde farklı etmenlerle kendini gösterir. Doğal afetler coğrafyanın iklimi, bitkisi, toprak çeşitliliğini etkiler.

Her doğal afet zordur. İnsanoğlu varlığının temelinden beri farklı alanlarda hayatlarını sürdürmeye çalışmıştır. Neslinin devamlılığını ön planda tutmuştur. Doğal afetler İnsanoğlunu çok farklı şekillerde etkilemiştir. Bunlardan kaynaklanan göçler yaşamışlardır, kimi zaman ırkları yok olma tehlikesi altına girmiştir. Yine de insan, neslinin devamı bu olumsuzluğa rağmen devam etmiştir.

Yer küre üzerinde çok fazla doğal afet yaşanmaktadır. Bunların en etkililerinden birisi de depremdir. Birçok ülkede depremler yaşanmaktadır. Türkiye de bir deprem ülkesidir. Fazlaca hareketli fay hatlarına sahip bir yapısı vardır. En büyük eksiğimiz eğitimdir. Bundan kaynaklı deprem konusunda 7'den 70'e eğitim verilmesi gerekmektedir. Ülkemizde farklı büyüklüklerde depremler olmasına rağmen halen çok katlı evlerin yapılması, toprak incelemesi yapılmadan ruhsat verilmesi durumunda yapılan yapıtların sonuçları can kayıpları ile ödenmektedir. Ve ÖDENDİ.

---

* Yüksek lisans öğrencisi, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara
** Doç. Dr, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara
Bu proje, TÜBİTAK 2209-A Üniversite Öğrencileri Araştırma Projeleri Destekleme Programı tarafından desteklenen ‘*Depremden Etkilenen Öğrencilerin Uzaktan Eğitim Şeklinde Almış Oldukları Anasanat Atölye Derslerine İlişkin Görüşlerinin Değerlendirilmesi*’ (Proje Başvuru No: 1919B012309594) başlıklı projeden üretilmiştir.

Fakat 99 depremi gibi büyük bir depremden sonra dahi kendimizi geliştiremedik. Ne Gölcük depremi ne Van depremi ne de Erzincan depremi bizi düşündürmedi. Yapılan yanlışları sorgulatmaya yetmedi. Maalesef yakın tarihte yine büyük bir depreme şahitlik etmiş -ve 50.000 üzerinde can kaybetmiş- bir ülkeyiz. Eskiden ülkemizde depremden bahsedilirken 99 depremi, Erzincan depremi, İzmir depremi hemen akla gelirdi. Şimdi üzülerek 6 Şubat depremini anıyoruz.

06.02.2023 tarihinde Kahramanmaraş'ın Pazarcık ilçesinde 7.7 ve 7.6 şiddeti büyüklüğünde 2 farklı depremle karşı karşıya kaldık. Depremde 50.000'nin zerindeki bu can kayıplarının sorumlusu afet değil yine aç gözlü- kaçak kat çıkan, kolonları kesip büyük marketler yapan, rüşvetle ruhsat veren- fırsatçılar oldu. 11 ilimiz büyük ölçüde hasar aldı. Ülkemizin yanı sıra komşu ülke Suriye de büyük ölçüde etkilendi. Fazlaca can kaybı oldu. Can kayıplarının yanı sıra şehirler yok oldu. Ama biz yine aç gözlü, fırsatçı insanlar yüzünden acı çekmeye devam ediyoruz. Her an deprem beklenen bir ülkede yaşamamıza rağmen çok katlı binaların yapılması, yer tespiti yapılmadan ruhsat verilmesi tehlikelere iki kat yol açmaktadır. Bilinçsizce davranışlar afetlerin felaketidir. Depremden geriye kalanlar sadece madden değil, birçok öğrencinin eğitim hayatına dönüşünde de büyük yıkımlar oldu. Üniversitelerde -Pandemi döneminden hatırladığımız- Uzaktan eğitime geçilmek zorunda kaldık. Her seviyede farklı sıkıntılarla karşılaşıldığı aşikâr. Fakat yaşanılan üzüntünün yanı sıra bir de uzaktan eğitim süreci öğrencileri fazlaca yıprattı.

Travma sonrası öğrenme kavramı da bu bağlamda kritik önem taşımaktadır. Afetler, öğrencilerin psikolojik sağlamlıklarını sarsarak öğrenme süreçlerini olumsuz etkileyebilir. Araştırmalar, travmatik bir olayı takip eden dönemde öğrencilerin akademik performansında belirgin düşüşler gözlendiğini göstermektedir; örneğin travma yaşamış öğrencilerin olaydan sonraki ilk yılda akademik işlevlerinde gerileme saptanmıştır (Strøm ve arkadaşları, 2016). Deprem gibi afetlere maruz kalan çocuklar, post-travmatik stres bozukluğu (PTSB) belirtileri başta olmak üzere depresyon, anksiyete, dikkat sorunları gibi bir dizi ruh sağlığı sorunu geliştirebilir; bu da derslere devamlılık ve performans üzerinde olumsuz etki yapar. Nitekim Hurricane Maria sonrası Porto Riko'da yapılan geniş ölçekli bir taramada çocukların %7.2'sinde klinik düzeyde PTSB semptomları saptanmıştır (Orengo-Aguayo, Stewart, de Arellano, Suárez-Kindy, & Young, 2019). Bu veriler, afet sonrası eğitimde travma bilgili pedagojinin önemini vurgulamaktadır. Travma-informe pedagojik yaklaşım, öğrencilerin yaşadığı travmaların öğrenme üzerindeki etkilerini dikkate alarak öğretim sürecini yeniden düzenlemeyi önerir. Bu yaklaşım, öğrenenlerin güven duygusunu pekiştirmeyi, yeniden travmatizasyonu önlemeyi ve dayanıklılık (resilience) gelişimini desteklemeyi amaçlar. Örneğin, esneklik ve öğrenci ihtiyaçlarına duyarlılık bu pedagojinin merkezinde yer alır; öğretmenlerin ders tasarımlarında gerekli uyarlamaları yapabilmesi, değerlendirme ve geri bildirim süreçlerini öğrencilerin duygusal durumlarını gözeterek düzenlemesi önerilmektedir (American Psychological Association, 2020).

Uzaktan Uygulamalı Sanat Eğitiminde Yaşanan Zorluklar ve Olanaklar: Uygulamalı sanat derslerinin çevrimiçi ortama taşınması, altyapı ve pedagojik uyarlamalar anlamında önemli güçlükler barındırır. Literatür, COVID-19 döneminde yükseköğretimde derslerini online ortama aktaran öğretim elemanlarının sekiz temel strateji kullandığını, ancak bununla birlikte ciddi engellerle karşılaşıldığını ortaya koymaktadır (Koh & Daniel, 2022). Örneğin, bir derlemeye göre eğiticiler sanal sınıfı taklit etme, çevrimiçi uygulamalı beceri eğitimi, çevrimiçi değerlendirme güvenliği ve öğrenci etkileşimini artırma gibi yöntemlere başvurmuştur; ancak öğrencilerin karşılaştığı altyapı sorunları ve ev ortamının elverişsizliği bu çabaların etkisini sınırlamıştır (Koh & Daniel, 2022). İnternet bağlantısının yetersizliği, elektrik kesintileri, evde uygun bir çalışma alanı olmaması ve ailevi sorumluluklar gibi etkenler, uzaktan eğitimde öğrencilerin öğrenme ortamını olumsuz etkileyen başlıca faktörler olarak rapor edilmiştir. Castelli ve Sarvary (2021) gibi çalışmalardan aktarılan bu bulgular, evden öğrenim görmenin getirdiği gürültülü ortam, dar fiziksel alan ve kesintiler gibi sorunların öğrencilerin derse katılımını zorlaştırdığını göstermektedir (Castelli & Sarvary, 2021, s. 3570). Nitekim ülkemizde yapılan bir araştırmada, güzel sanatlar eğitimi veren akademisyenler pandemi koşullarında içerik hedeflerinin yakalanması, öğrencilerin

derse katılımı ve ölçme-değerlendirme konularında en ciddi problemleri yaşadıklarını belirtmiştir (Ergin, Gürbüz, & Sakarya, 2021, s. 72). Bu bulgu, ders içeriklerinin uygulamaya dönük hedeflerini uzaktan ortamda tam olarak gerçekleştirememe, öğrenci kaynaklı sorunlar (düşük katılım, etkileşim eksikliği) ve değerlendirme güçlükleri gibi boyutların teknik sorunlar kadar öne çıktığını göstermektedir.

Öğrenci perspektifinden bakıldığında da benzer zorluklar dile getirilmiştir. İzmir'de 45 üniversite öğrencisiyle yapılan nitel bir çalışmada, öğrenciler uzaktan sanat derslerinde ciddi motivasyon kaybı yaşadıklarını, yeterince sosyalleşemediklerini ve özellikle uygulama gerektiren bazı teknikleri öğrenemediklerini belirtmiştir (Dilmaç, 2020, s. 113). İlginç şekilde, bu öğrencilerin çoğu teknolojik altyapı konusunda büyük sıkıntı yaşamadıklarını (gerekli araçlara erişimleri olduğu için) fakat motivasyon ve yüz yüze etkileşim eksikliği nedeniyle derslerden bekledikleri verimi alamadıklarını vurgulamıştır (Dilmaç, 2020). Bu durum, uzaktan eğitimde teknik imkânlar yerinde olsa bile öğrenme motivasyonu ve sosyal etkileşim boyutlarının başarının belirleyici unsurları olduğunu gösterir.

Uygulamalı sanat eğitiminin uzaktan sürdürülmesinde bir diğer kritik boyut, atölye/stüdyo deneyiminin kaybı ve anlık geri bildirimin yokluğudur. Yüz yüze atölye çalışmalarında öğrenciler, eğitmenlerden anında dönüt alarak işlerini geliştirme ve akran etkileşimiyle beslenme şansına sahiptir. Çevrimiçi ortama geçildiğinde ise bu doğal öğrenme topluluğu ortamı zayıflayabilir. Nitekim Marshalsey ve Sclater (2020), sanat-tasarım stüdyosunun fiziksel olarak ayrı düşmesiyle öğrencilerin aidiyet duygusunda azalma ve yalıtılmışlık hissinde artış yaşadıklarını belirtmiştir (Marshalsey & Sclater, 2020). Çevrimiçi stüdyo ortamının, geleneksel stüdyonun deneyimsel, ilişki temelli ve diyalojik öğrenme yaklaşımlarını tam anlamıyla ikame edemediği rapor edilmiştir. Bu da yaratıcılık ve pratik beceri gelişimi açısından bazı eksikliklere yol açabilir. Nitekim deprem sonrası uzaktan atölye derslerini inceleyen Türkiye'deki nitel bir çalışmada, pratik yapma eksikliği, yaratıcılığın olumsuz etkilenmesi ve rehberlik yetersizliği gibi sorunların altını çizmektedir – öğrenciler, hatalarını anında düzeltecek bir eğitmen rehberliğinin olmamasının sanatsal beceri gelişimlerini sekteye uğrattığını ifade etmiştir. Bu bulgu, uygulamalı sanat eğitiminde yüz yüze etkileşim ve usta-çırak benzeri anlık geribildirim süreçlerinin ne denli vazgeçilmez olduğunu ortaya koymaktadır.

Afet Sonrası Öğrencilerin Psikolojik Durumu ve Öğrenme Motivasyonu: Uzaktan eğitim bağlamında, yaşanan travmanın etkileri daha da gizli kalabilir. Yüz yüze ortamda öğretmenler öğrencilerin duygusal halini daha kolay gözlemleyebilirken, çevrimiçi derslerde kameraların kapalı olması, öğrencilerin iletişime geçmemesi gibi durumlar gerçek sorunları perdeleyebilir. Bu noktada travma bilgili pedagojinin ilkeleri çevrimiçi ortama da uyarlanmalıdır. Van Brown ve Crocetto (2025), pandemi dönemindeki çevrimiçi derslerde kamera açmaya zorlamanın bazı öğrenciler için kaygı verici olabileceğini, bunun "çevrimiçi bakış" (online gaze) adını verdikleri bir güç dengesizliği hissi yarattığını ve travma geçirmiş öğrencilerde tetikleyici olabileceğini vurgulamıştır (Van Brown & Crocetto, 2025). Bu nedenle, özellikle afet sonrası uzaktan eğitimde öğretmenlerin öğrencilere esneklik tanıması, zorlayıcı tutumlardan kaçınması ve güvenli bir öğrenme atmosferi yaratması önerilmektedir. Örneğin, katılımı düşük bir öğrenciyi hemen cezalandırmak yerine onun yaşadığı zorlukları anlamaya çalışmak, gerektiğinde alternatif görevler veya ek destek sunmak travma-informe yaklaşımın bir parçasıdır. Ayrıca katı kamera politikaları yerine öğrencilerin kendilerini rahat hissedecekleri seçenekler (sohbetten yazılı katılım, sesli katılım vb.) sunmak, katılım ile başarı dengesini gözetmek gerekebilir.

Motivasyon konusuna özel olarak odaklanıldığında, uzaktan eğitimde motivasyonun düşmesi sık rapor edilen bir sorundur. Pandemi süresince yapılan çalışmalar, öğrencilerin çevrimiçi derslerde kendilerini daha az motive hissettiklerini, bunun nedenleri arasında sosyal izolasyon, tekdüzelik, ev ortamındaki dikkat dağıtıcılar ve geleceğe dair belirsizlik gibi etkenlerin olduğunu belirtmiştir. Örneğin, Mısır'da bir tasarım fakültesinde yürütülen eylem araştırmasında pandemi koşullarında öğrencilerin motivasyonlarında ciddi düşüşler yaşadığı, bununla birlikte çevrimiçi ortama aşinalıkları sayesinde teknik açıdan büyük zorluk çekmedikleri rapor edilmiştir (Fewella, 2023). Bu bulgu, motivasyon kaybının

daha çok psikososyal etkenlerden kaynaklandığına işaret etmektedir.

Sanatın Terapötik/İyileştirici Rolü: Sanat terapisi literatürü, görsel sanat etkinliklerinin travma yaşamış bireylerin duygularını dışavurmasında ve travmatik anıları işlemesinde yardımcı olabileceğini göstermektedir. Örneğin, çocuklarla yürütülen sanat terapisi çalışmalarına dair bir sistematik derleme, sanat terapisi müdahalelerinin çocuklardaki post-travmatik stres belirtilerini hafifletebildiğini ve duygusal düzenleme becerilerini geliştirebildiğini ortaya koymuştur. Cohen-Yatziv ve Regev (2019) tarafından yapılan bu derlemede, sanat terapisinin travma, özel eğitim ihtiyacı, tıbbi rahatsızlıklar gibi farklı klinik kategorilerde çocuklara yönelik etkileri incelenmiş ve genel olarak sanat terapisinin çocuklarda olumlu sonuçlar verebildiği sonucuna varılmıştır. Özellikle travma kategorisindeki çalışmalar, sanat terapisinin çocukların PTSB semptomlarını hafifletmede yardımcı olabileceği yönündeki iddiayı desteklemiştir (Cohen-Yatziv & Regev, 2019). Yaratıcı sanatsal etkinlikler (resim, çizim, heykel vb.), çocukların sözel olarak ifade edemedikleri duygu ve anıları şekillendirmelerine olanak tanır. Travma yaşamış gençlerle yaratıcı sanat çalışmaları yapan Pifalo (2007) ve Malchiodi (2014) gibi uzmanlar, sanatın kinestetik ve duyusal süreçler yoluyla travmatik anıların işlenmesini kolaylaştırdığını ve yoğun duygularla başa çıkmada bir tampon görevi gördüğünü ifade etmişlerdir (Pifalo, 2007, s. 174; Malchiodi, 2014). Sanat, söz konusu travmatik deneyimleri doğrudan konuşmaya hazır olmayan bireyler için dolaylı bir ifade aracı sunar; kelimelere dökülemeyen acılar kâğıda, tuvale veya kile döküldüğünde rahatlatıcı bir etki ortaya çıkabilir. Bu nedenle, afet sonrasında sanat eğitimi alan öğrenciler için derslerin aynı zamanda bir tür sanatla terapi işlevi görmesi olasıdır. Nitekim depremden etkilenen öğrenciler, yaptıkları resim ve heykel çalışmalarında ruh hallerine göre materyal ve tema seçimlerinde değişiklikler olduğunu, bazılarının daha manevi veya duygusal temalara yöneldiğini belirtmiştir. Bu, travmatik deneyimin sanatsal ifade içeriklerine yansıdığını ve sanatın bir başa çıkma mekanizması olarak kullanıldığını gösterir.

Pandemi dönemi araştırmaları da çevrimiçi ortamlarda sanat temelli müdahalelerin psikolojik iyileşmeye katkı sunabileceğine işaret etmektedir. Örneğin Léger-Goodes ve arkadaşları (2023), COVID-19 sürecinde ilkokul öğrencilerine çevrimiçi platform üzerinden sanat temelli etkinlikler (mindful mandala çizimi ve duygulara dayalı çizim çalışmaları) uygulamış ve her iki müdahalenin de çocukların kaygı düzeylerini düşürüp iyi oluş hallerini artırdığını rapor etmiştir (Léger-Goodes, Malboeuf-Hurtubise, Herba, & Lefrançois, 2023). Benzer şekilde Apuke ve arkadaşlarının (2023) çalışması, sosyal medya tabanlı sanat, müzik ve şiir terapilerinin sel felaketi yaşamış yetişkinlerde PTSB belirtilerini azaltmada etkili olabildiğini ortaya koymuştur (Apuke, Omar, Gever, & Iyendo, 2023). Bu bulgular, sanat temelli yaratıcı uğraşların kriz dönemlerinde bireylerin duygusal iyileşmesine çok yönlü katkı sağlayabileceğini göstermektedir.

Görsel Sanatlar Eğitimi öğrencilerinin uygulamalı anasanat derslerini uzaktan eğitimle aldıklarını düşünürsek sorunu daha net anlayacağımızı düşünüyorum.

Bu araştırmanın amacı depremzede öğrencilerin bu dönemde almış oldukları anasanat atölye derslerine (resim- heykel- grafik) yönelik alan bazlı deneyimlerinin ve görüşlerinin değerlendirilmesidir. Bu çerçevede “Depremzede öğrencilerin bu süreçte uzaktan eğitim ile anasanat atölye derslerinde psikolojik açıdan görüşleri ve deneyimleri nasıldır?” problem durumundan yola çıkılmıştır. Bu amaç çerçevesinde araştırmada;

Görsel Sanatlar Eğitimi Öğrencilerin;

1. Yaşanan deprem sürecinde uzaktan eğitim ile anasanat atölye derslerinde nasıl eğitim almışlardır?
2. Yaşanan depremden sonra öğrencilerin psikolojik açıdan ana sanat derslerine yansıması nasıl omuştur?
3. Deprem sürecinde uzaktan eğitim ile ana sanat derslerine adapte olmak için neler yapmışlardır?
4. Deprem sürecinde uzaktan eğitim süreci anasanat atölye derslerine yönelik öğrenmeye dair fikirlerinde ne tür değişimlere neden olmuştur? sorularına yanıt aranmıştır.

YÖNTEM

Araştırma “bütüncül tek durum” deseni bağlamında yürütülmüştür. Bütüncül tek durum çalışmaları, tek bir durumu bütüncül ve kapsamlı bir şekilde anlamaya odaklanan çalışmalardır. Çalışılan durum ise bir kişi, bir grup, program ya da aktivite olabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2013). Bu çalışmada araştırılan durum,6 Şubat depremi ile birlikle uzaktan eğitimle yürütülen anasanat atölye derslerinde öğrencilerin psikolojik açıdan görüşlerini ortaya çıkarmaktır. Bu kapsamda araştırmada öğrencilerin uzaktan eğitim sürecinde anasanat atölye derslerine dair deneyimleri analiz birimi olarak belirlenmiştir. Araştırmada uzaktan eğitim sürecinin öğrenciler tarafından nasıl algılandığı, zaman içindeki algıdaki değişimleri, sanat eğitimi için kullandıkları çevrimiçi öğrenme ortamları, kendilerini çevrim içi öğrenmeye nasıl hazırlandıkları, öğrenme sürecine nasıl motive oldukları ve çevrimiçi öğrenme sürecinde yaşadıkları deneyimler bağlamında ortaya konulması amaçlandığından “bütüncül tek durum” deseni tercih edilmiştir.

BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırma Grubu

Bu çalışmanın araştırma grubu Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında 6 Şubat depremini yaşayan 11 öğrenciden oluşmaktadır. Çalışma grubunun belirlenmesinde amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme kullanılmıştır. “Bu örnekleme yöntemindeki temel anlayış önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan durumların çalışılmasıdır” (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s.140). Amaçlı örnekleme yöntemi dahilinde depremi yaşayan ve anasanat atölye derslerini uzaktan almış olan öğrenciler ile görüşülecektir. Katılımcıların dağılım ve cinsiyet bilgileri Tablo 1’de sunulmuştur.

Tablo-1: Katılımcıların dağılım ve cinsiyet bilgileri

Anasanat Atölye

Resim Anasanat Atölye 5 (4 kız-1 erkek)
Grafik Anasanat Atölye 3 (1 kız-2 erkek)
Heykel Anasanat Atölye 3 (2 kız-1 erkek)
Genel Toplam: 11

Araştırma ve Yayın Etiği Kurul İzninin alınmasına takiben öğrencilerin araştırmaya katılımları öncesi “Gönüllü Onam Formu” yoluyla davet edilecektir. Araştırmaya katılmaya istekli olan öğrencilere kişisel bilgi formu ve açık uçlu sorulardan oluşan görüşme formu uygulanacaktır.

Verilen Toplanması ve Veri Toplama Aracı

Durum çalışmalarında görüşmeler ile elde edilen veri toplama tekniği önemli ve etkili araçlarından birisidir. Görüşmeler araştırılan durum hakkında birincil ağızdan deneyimleri ortaya koyabilmektedir. Bu araştırmada veriler öncelikler kişisel bilgi formu ve yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak iki aşamada toplanacaktır.

1- Kişisel Bilgi Formu: Bu araştırmanın amacına uygun olarak araştırmacılar tarafından geliştirilecek kişisel bilgi formunda yaş, cinsiyet, Anasanat atölye grubu, eğitim düzeyi gibi sorulara yer verilecektir.

2- Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu: Belirlenen hususi bir konu dahilinde spesifik soru sorma, cevap eksik ya da açık değilse tekrar sorarak durumu daha anlaşılır hale getirerek açıklayıcı cevapları tamamlama fırsatı vermesi bakımından görüşme yöntemi avantajlı bir yöntemdir (Çepni, 2009). Veri toplama sürecinin ilk aşaması yarı yapılandırılmış görüşme formu ile yüz yüze gerçekleştirilecektir. İkinci aşamada ise birinci aşamada ulaşılamayan mezun öğrencilerin için “zoom” üzerinden birebir görüşmeler şeklinde gerçekleştirilecektir. Bu öğretmenlerin görüşmeye katılımlarında ise gönüllük esas alınacaktır. İlk görüşmede katılımcılara toplam 16 soru sorulmuştur.

Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Bu araştırma kapsamında elde edilen nitel verilerin analizinde NVivo 10 programı ve içerik analizi tekniği kullanılacaktır. İçerik analizinde, elde edilen veriyi açıklayacak kavramlara ve ilişkilere ulaşmak amaçlanmaktadır. Cohen, Manion & Morrison'a (2007) göre içerik analizi, elde edilmiş yazılı belge bilgilerinden elde edilmiş en temel içerikleri baz almaktadır. Elde edilen içerikler daha sonrasında hangi mesajları içeriyorsa bunlar özetlenerek nihai sonuca ulaşılmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmanın temel amacı, 6 Şubat depremi sonrası uzaktan eğitimle yürütülen anasanat atölye derslerinin (resim, heykel, grafik) çevrim içi ortamda uygulanabilirliği, teknik erişilebilirliği, öğrenci motivasyonu, kazanımları, ilgi ve katılımları üzerindeki etkilerini incelemek ve bu süreçte öğrencilerin sanatsal üretim ve psikolojik durumlarına ilişkin görüşlerini ortaya koymaktı. Araştırmanın sonuçları, uzaktan eğitim sürecinde uygulamalı sanat derslerinin yürütülmesinin öğrenciler üzerindeki etkilerini farklı temalar altında ele alarak, bazı önemli bulgulara ulaşmıştır.

1. Uzaktan Eğitimin Zorlukları:

Katılımcılar, uzaktan eğitim sürecinde birçok zorluk yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Teknik sorunlar (internet ve elektrik kesintileri), malzeme temini, uygun çalışma ortamının olmaması ve iletişim eksikliği gibi konular öğrencilerin uygulamalı derslere etkin bir şekilde katılımını zorlaştırmıştır. Özellikle resim ve heykel atölye derslerinde, öğrenciler ellerinde yeterli malzeme bulunmaması, evde çalışmak için uygun bir ortam sağlayamama ve öğretmenlerle yeterli iletişim kuramama gibi sorunlar yaşamıştır. Bu bulgular, uzaktan eğitimin öğrencilerin teknik erişilebilirliği ve ders süreçlerine katılımı üzerindeki olumsuz etkilerini vurgulamaktadır.

2. Depremin Psikolojik Etkileri:

Öğrenciler, deprem sonrası dönemde psikolojik olarak ciddi etkiler yaşamışlardır. Katılımcılar arasında korku, endişe ve motivasyon kaybı sıkça dile getirilmiştir. Deprem sonrası psikolojik durumlarının uzaktan eğitimdeki ders katılımını ve sanatsal üretimlerini etkilediği görülmüştür. Ancak bazı katılımcılar, sanatsal aktivitelerle (örneğin, heykel çalışmaları) bu olumsuz duygularını aşmaya çalışmış, sanatın kendileri için iyileştirici bir etkisi olduğunu belirtmişlerdir. Bu sonuç, sanatsal çalışmaların bireylerin travma sonrası stres ve duygusal zorluklarla başa çıkma sürecine katkı sağlayabileceğini göstermektedir.

3. Uzaktan Eğitimin Avantajları:

Bazı katılımcılar, uzaktan eğitimin esneklik ve erişilebilirlik açısından avantajlar sunduğunu ifade etmiştir. Zamansal ve mekânsal esneklik, öğrencilerin derslerini kendi programlarına göre düzenlemelerine olanak tanımıştır. Ayrıca, uzaktan eğitim sırasında teorik bilgi kazanımı ve online etkinlikler (örneğin, online sergiler ve müze gezileri) öğrencilerin sanatsal farkındalık ve bilgi birikimini artırmada katkı sağlamıştır. Ancak bu avantajların, uygulamalı derslerin eksikliklerini tam anlamıyla telafi edemediği de katılımcıların görüşlerinden anlaşılmaktadır.

4. Uygulamalı Derslerin Eksiklikleri:

Araştırma, uzaktan eğitimin uygulamalı sanat dersleri üzerindeki eksikliklerini açıkça ortaya koymuştur. Katılımcılar, pratik eksikliği, yaratıcılığın olumsuz etkilenmesi ve profesyonel destek eksikliğinden bahsetmiştir. Özellikle resim ve heykel gibi uygulamalı derslerde, öğrencilerin sanatsal ifade ve beceri geliştirme süreçleri, yüz yüze eğitimde olduğu gibi verimli gerçekleşememiştir. Ayrıca, hatalarını düzeltecek bir rehberin (öğretmenin) eksikliği, öğrencilerin sanatsal üretimlerini olumsuz etkilemiştir. Bu durum, uygulamalı sanat eğitiminde yüz yüze etkileşim ve rehberliğin önemini bir kez daha vurgulamaktadır.

5. Depremin Sanatsal Üretim Üzerindeki Etkileri:

Deprem sonrası yaşanan travma, öğrencilerin sanatsal üretimlerine yansımıştır. Katılımcılar, bu süreçte duygusal ve ruhsal durumlarına göre malzeme seçimi ve sanatsal ifade biçimlerinde değişiklikler yaşadıklarını belirtmişlerdir. Bazı öğrenciler, çalışmaları sırasında daha manevi ve duygusal temalara yönelirken, bazıları ise sanatsal bakış açılarında bir değişiklik olduğunu ifade etmiştir. Bu bulgu, depremin sanatsal üretim ve yaratıcı süreçler üzerinde derin bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir.

SONUÇ

Araştırma, uzaktan eğitim sürecinin, özellikle uygulamalı anasanat atölye derslerinde çeşitli zorluklar ortaya çıkardığını ve bu zorlukların deprem sonrası öğrencilerin sanatsal üretim ve psikolojik durumları üzerinde karmaşık etkiler yarattığını ortaya koymaktadır. Teknik erişilebilirlik, malzeme temini, uygun çalışma ortamının sağlanması ve motivasyon eksikliği gibi sorunlar, öğrencilerin uzaktan eğitime katılımını sınırlamıştır. Bununla birlikte, bazı katılımcılar, uzaktan eğitimin sunduğu teorik bilgi kazanımı ve zamansal esneklik gibi avantajların farkına varmıştır. Ancak, bu avantajlar, uygulamalı sanat eğitiminde yüz yüze etkileşimin yerini tam anlamıyla dolduramamaktadır.

Sanatsal üretimin bireyin ruh hali ve çevresel koşullardan etkilendiği gerçeği göz önüne alındığında, deprem sonrası dönemde uygulamalı sanat derslerinin uzaktan eğitimle yürütülmesinin, öğrencilerin psikolojik ve sanatsal gelişimleri üzerinde karmaşık bir etkiye sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda, gelecekte benzer durumlarla karşılaşılması durumunda, uygulamalı derslerin çevrim içi ortamlarda daha etkin bir şekilde yürütülmesi için stratejiler geliştirilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

American Psychological Association (2020). Trauma faced by children and youth: A primer for schools. APA Center for Psychology in Schools and Education.

Apuke, O. D., Omar, B., Gever, V. C., & Iyendo, T. O. Jr. (2023). Comparing the therapeutic effect of social media-based art, music and poetry therapy on PTSD of flood victims. Journal of Asian and African Studies, 58(1), 120-134.

Castelli, F. R., & Sarvary, M. A. (2021). Why students do not turn on their video cameras during online classes and an equitable and inclusive plan to encourage them to do so. Ecology and Evolution, 11(8), 3565-3576

Cohen, L., Manion, L., & Morrison, K. (2007). Research Methods in Education (6. b.). New York: Routledge Çepni, S. (2009). Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş. 4. Baskı. Celepler Matbaacılık, Trabzon.

Cohen-Yatziv, L., & Regev, D. (2019). The effectiveness and contribution of art therapy work with children in 2018—what progress has been made so far? A systematic review. International Journal of Art Therapy, 24(3), 118-130.

Dilmaç, S. (2020). Students' opinions about the distance education to art and design courses in the pandemic process. World Journal of Education, 10(3), 113-126.

Ergin, D. Y., Gürbüz, A., & Sakarya, G. (2021). Fine Arts Education with Distance Education in Pandemic Period. Turkish Online Journal of Educational Technology, 20(3), 72-85.

Fewella, L. N. (2023). Impact of COVID-19 on distance learning practical design courses. International Journal of Technology and Design Education. (Early Access Online).

Gazi Üniversitesi Uzaktan Eğitim Uygulama ve Araştırma Merkezi (GUZEM). (2022). Gazi Üniversitesi Uzaktan Eğitim Uygulama ve Araştırma Merkezi 2021 Yılı Faaliyet Raporu, https://guzem.gazi.edu.tr/view/page/220855, Erişim tarihi: 24.06. 2022.

Koh, J. H. L., & Daniel, B. K. (2022). Shifting online during COVID-19: A systematic review of teaching and learning strategies and their outcomes. International Journal of Educational Technology in Higher Education, 19(56).

Léger-Goodes, T., Malboeuf-Hurtubise, C., Herba, C., & Lefrançois, D. (2023). Videoconference-led art-based interventions for children during COVID-19: Comparing mindful mandala and emotion-based drawings. Psychology in the Schools, 60(8), 3311-

3326.
Malchiodi, C. A. (2014). Creative Interventions with Traumatized Children (2nd ed.). New York: Guilford Press.
Marshalsey, L., & Sclater, M. (2020). Together but apart: Creating and supporting online learning communities in an era of distributed studio education. International Journal of Art & Design Education, 39(4), 826-840.
Orengo-Aguayo, R., Stewart, R. W., de Arellano, M. A., Suárez-Kindy, J. L., & Young, J. (2019). Disaster exposure and mental health among Puerto Rican youths after Hurricane Maria. JAMA Network Open, 2(4), e192619.
Pifalo, T. A. (2007). Jogging the cogs: Trauma-focused art therapy and cognitive behavioral therapy with sexually abused children. Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association, 24(4), 170-175.
Strøm, I. F., Schultz, J.-H., Wentzel-Larsen, T., & Dyb, G. (2016). School performance after experiencing trauma: A longitudinal study of school functioning in survivors of the Utøya shootings in 2011. European Journal of Psychotraumatology, 7(1), 31359.
Türk Dil Kurumu (TDK). (2022). Güncel Türkçe Sözlük, https://sozluk.gov.tr/, Erişim tarihi: 24.06. 2022.
Van Brown, B., & Crocetto, J. (2025). COVID-19 and the online gaze: Transferring trauma-informed practices online. Discover Education, 4(190).
Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayınevi.

A CROSS-LINGUISTIC ANALYSIS OF ANTHROPONYMIC IDIOMS: EXPLORING CULTURAL NUANCES IN ENGLISH AND ALBANIAN PHRASEOLOGY

Lutfije BEJTJA*
Meleq SHOPI**

ABSTRACT

This article presents a comparative analysis of idioms incorporating proper nouns (anthroponyms) in English and Albanian, highlighting their cultural specificities and the challenges they pose for language learners. Anthroponymic idioms, such as “Achilles' heel” or “Molla e Adamit” (Adam's apple), are prevalent in both languages. The study examines how these expressions, often referring to general person types or historical/fictional archetypes, reflect distinct cultural perspectives and historical contexts. The English language utilizes proper names to denote stereotypical characteristics (e.g., “Doubting Thomas” for a skeptical person or “Smart Alec” for someone who is annoyingly intelligent) or common individuals (e.g., “Average Joe,” “Tom, Dick, or Harry”). Similarly, Albanian phraseology employs anthroponyms to convey specific traits or situations, as seen in expressions like “I bëhet ferra Brahim” (someone easily frightened) or “tersi i Pojanit” (a pessimistic person). The research also delves into idioms referencing specific archetypes, such as “Kali i Trojës” (Trojan Horse) in Albanian, signifying an internal enemy, and “Meet your Waterloo” in English, indicating ultimate defeat. A significant challenge identified is the difficulty non-native speakers face in acquiring these idiomatic expressions due to their often non-literal meanings and deep cultural roots. By contrasting the structural and semantic properties of these idioms in both languages, this paper aims to shed light on their role in linguistic and cultural representation, offering insights valuable for second language acquisition and cross-cultural communication.

Keywords: Idioms, Proper Nouns, Cultural Specificities, Language Learning, Non-literal Meanings, Acquisition Difficulties, Cultural Roots

ÖZET

Bu makale, İngilizce ve Arnavutça'daki özel isim (kişi adı) içeren deyimlerin karşılaştırmalı bir analizini sunarak, bu deyimlerin kültürel özelliklerini ve dil öğrenenler için yarattığı zorlukları vurgulamaktadır. “Achilles' heel” (Aşil'in topuğu) veya “Molla e Adamit” (Âdem'in elması) gibi antroponimik deyimler her iki dilde de yaygındır. Çalışma, genellikle genel kişi tiplerine veya tarihi/kurgusal arketiplemelere atıfta bulunan bu ifadelerin, farklı kültürel bakış açılarını ve tarihsel bağlamları nasıl yansıttığını incelemektedir. İngilizce, basmakalıp özellikleri (“Doubting Thomas” - Şüpheci Thomas, şüpheci bir kişi için; “Smart Alec” - Zeki Alec, can sıkıcı derecede zeki biri için) veya sıradan bireyleri (“Average Joe,” “Tom, Dick, or Harry” gibi) belirtmek için özel isimler kullanır. Benzer şekilde, Arnavutça deyimler de belirli özellikleri veya durumları iletmek için kişi adlarından yararlanır; örneğin “I bëhet ferra Brahim” (kolayca korkan biri) veya “tersi i Pojanit” (karamsar bir kişi) gibi ifadelerde görüldüğü gibi. Araştırma ayrıca, Arnavutça'da iç düşmanı ifade eden “Kali i Trojës” (Truva Atı) ve İngilizce'de nihai yenilgiyi belirten “Meet your Waterloo” (Waterloo’nla tanışmak) gibi belirli arketiplemelere atıfta bulunan deyimleri de ele almaktadır. Tanımlanan önemli bir zorluk, anadili bu diller olmayan konuşmacıların, bu deyimlerin genellikle mecazi anlamları ve derin kültürel kökleri nedeniyle bunları edinmede karşılaştıkları zorluktur. Bu makale, bu deyimlerin her iki dildeki yapısal ve anlamsal özelliklerini karşılaştırarak, onların dilsel ve kültürel temsildeki rolüne ışık tutmayı ve ikinci dil edinimi ile kültürlerarası iletişim için değerli bilgiler sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Deyimler, Özel İsimler, Kültürel Özellikler, Dil Öğrenimi, Mecazi

* Aleksandër Xhuvani University, Elbasan, Albania; Department of Albanology, Faculty of Linguistics, Dissertation Title: Phraseological Expressions in the English Language and Their Equivalents in the Albanian Language
** As. Prof. Dr., Aleksandër Xhuvani University, Elbasan, Albania

Anlamlar, Edinme Zorlukları, Kültürel Kökler

INTRODUCTION

Language, Culture, and the Anthroponymic Lexicon

Language is a living entity, constantly evolving in a symbiotic relationship with the cultures and societies that use it[1]. This evolution is most evident in the pervasive use of idiomatic expressions—phrases whose meanings can't be deduced from the literal words. These idioms are more than just linguistic quirks; they are fundamental building blocks of communication, reflecting a community's history, values, and shared sentiments. For anyone seeking true fluency, especially in a language as rich in idioms as English, mastering these expressions isn't optional, as they are integral to authentic conversation. Jani Thomai accepts that a phraseological unit is a linguistic unit with an independent meaning, composed of two or more signifying words, with a stable structure and construction, which has been formed historically over a long period of time, has the value of a single word, is reproduced in speech as a ready-made unit, and functions as an indivisible unit.[2]

Among the most culturally revealing of these expressions are anthroponymic idioms - phrases that contain proper nouns. These idioms offer a unique window into a nation's collective psyche, as they are directly tied to individuals, whether real or mythical, who have become symbols of a particular trait or event. By analyzing these expressions, we can uncover the shared narratives, literary influences, and social archetypes that shape a society's worldview. This article provides a cross-linguistic analysis of anthroponymic idioms, exploring the distinct cultural nuances they reveal in the English and Albanian languages.

1. THE DYNAMICS and CULTURAL IMPORTANCE OF IDIOMATIC LANGUAGE

A critical aspect of this evolution is the increasing use of idiomatic expressions, or phrases whose meaning cannot be deduced from the individual words within them. These expressions are so ingrained in daily conversation that fluent speakers often use them without conscious thought. As a linguistic unit, phraseology has immeasurable value for language and discourse, giving them a rare richness and color. It makes language more complete, and discourse more agile and pleasant. It is displayed with powerful stylistic values and is characteristic of all Albanian discourses and functional styles[3]. The most prominent ones here are the informal and conversational styles[4].

The relationship between a language's idioms and its native speakers is intricate and symbiotic. For a non-native speaker, mastering these expressions is often a significant hurdle, while for a native speaker, they are a fundamental part of their linguistic identity. In fact, a non-native learner's careful, textbook-perfect use of an idiom may contrast sharply with a native speaker's more fluid and sometimes even slightly incorrect application.[5] This highlights how idioms are less about rigid rules and more about ingrained cultural practice.

Linguists have long recognized the importance of studying these phraseological units. Idioms are not just linguistic quirks; they are powerful tools that carry more weight than their literal counterparts. They are rich with cultural significance, reflecting the history, values, and innermost feelings of a community. The profound link between language and culture means that every idiomatic phrase tells a story about the world it came from. According to linguist Charles C. Fries idioms are so closely tied to a culture that their use demonstrates a deep identification with that society.[6]

For anyone hoping to achieve true fluency in English, a language exceptionally rich

[1] Seidl and McMordie 1978:1
[2] J. Thomai, Leksikologjia e gjuhës shqipe, Tiranë, 1999, p. 210.
[3] Xh. Lloshi, Stilistika e pragmatika, Tiranë, 1999
[4] Gj.Shkurtaj, Sociolinguistikë gjuhës shqipe, Tiranë, 1996, p. 106
[5] Siedl and McMordie 1978:4
[6] Charles Carpenter Fries, “Teaching and Learning English as a Foreign Language”, 1945, Ch.1, p.4

in idioms, learning these expressions is not optional. They are the soul of the language, and mastering them is crucial for effective and authentic communication.

2. A COMPARATIVE LOOK AT IDİOMS AS CULTURAL ARTIFACTS IN ENGLİSH and ALBANIAN

Idiomatic expressions are much more than just decorative additions to a language. These phrases, characterized by their structural coherence and unique meanings, are rich with cultural significance and provide a window into the collective mindset of a nation.[7]

This article presents a comparative and componential analysis of anthroponymic idioms in English and Albanian. The study is based on a database of an estimated 24,000 English idioms and over 10,000 Albanian idioms. From this corpus, 52 English and 26 Albanian idioms were identified as anthroponymic. Data was collected from phraseological and idiomatic dictionaries[8], specifically focusing on expressions containing proper nouns (anthroponyms). A detailed analysis of these dictionary entries identifies how the idioms reflect distinct cultural perspectives and historical contexts of each language. The study reveals the unique semantic and syntactic features of these expressions, offering insight into their role as cultural artifacts in English and Albanian. The methodology employs comparative and componential analyses.

3. THE CONNOTATIONS OF ANTHROPONYMIC IDIOMS: CULTURAL NUANCES IN ENGLISH and ALBANIAN PHRASEOLOGY

Anthroponymic idioms serve as a unique and invaluable window into a nation's collective psyche and historical memory. Unlike generic idioms, these expressions are directly tied to individuals, whether real, mythical, or stereotypical, who have become symbols of a particular trait or event. By analyzing these linguistic fossils, we can decode the cultural beliefs, literary influences, and social archetypes that shape a society's worldview. The very existence of a name within an idiom signifies its cultural prominence and a shared understanding of the narrative it represents.

4. ANTHROPONYMIC IDIOMSI THE ENGLISH LANGUAGE

In English phraseology, anthroponymic idioms frequently draw from a wide array of sources, including Biblical texts, classical literature, and popular culture. The names embedded in these expressions are often instantly recognizable to a native speaker, triggering a specific connotation. For example, a “doubting Thomas” alludes to the Biblical apostle who required physical proof of the resurrection, thus coming to signify a person who is skeptical or refuses to believe without direct evidence. Similarly, a “smart Alec” or a “nervous Nellie” embodies a particular behavioral stereotype, the former representing a person who is conceited or a know-it-all, and the latter, a person who is habitually anxious. The phrase “to rob Peter to pay Paul” is a vivid metaphor for creating a new debt to settle an old one, a concept with no clear historical origin but which has been fully integrated into the language. These expressions reflect the English-speaking world's historical engagement with religious narratives and its tendency to create and codify social archetypes through language.

4.1 Cultural Roots of Albanian Anthroponymic Idioms

The Albanian language, in contrast, derives its anthroponymic idioms from a distinct set of sources, including folklore, national epics, and local customs. These expressions are often deeply personal and rooted in the shared heritage of the Albanian people. For instance, the reference to “Çelo's mustache” (mustaqet e Çelos) in an idiom about a

[7] Edward Tylor, Primitive Culture, by Cambridge University Press 2010

[8] The Wordsworth Dictionary of idioms, Wordsworth editions, 1993; Oxford Advanced Learners Dictionary, A S Hornby, Oxford University Press, 2000/2004; Jani Thomai, “Fjalor frazeologjik i gjuhës shqipe”, 2010

pointless argument connects directly to a locally understood figure, even if the specific story is no longer widely known. This cultural shorthand is a form of oral history, with the name acting as a mnemonic device. Similarly, the phraseology around the legendary figure Muji is a cornerstone of northern Albanian folklore. The phrase “Muji s’guxon të më dalë ballë për ballë” (“Muji doesn't dare to face me”) invokes a sense of historical bravery and strength. Unlike the more universally translatable English idioms, many Albanian anthroponymic expressions are untranslatable without a detailed explanation of their cultural context, reinforcing their role as exclusive markers of national identity.

5. THE ANATOMY OF ANTHROPONYMIC IDIOMS

The inclusion of a proper noun in an idiom signifies its cultural prominence and a shared understanding of the narrative it represents. These phrases are not arbitrary; they are deeply rooted in specific knowledge domains that are fundamental to a culture's identity.

5.1 Religious and Mythological Idioms

Both languages draw heavily from religious and mythological narratives. In English, expressions like “Doubting Thomas,” a reference to the skeptical Biblical apostle, or “Pandora's box,” from Greek mythology, serve as cultural shorthand for specific types of people or situations. Similarly, Albanian phraseology includes “Molla e Adamit” (Adam's apple) and “Kulla e Babelit” (Tower of Babel), reflecting a shared Abrahamic religious tradition.

5.2 Historical and Literary Idioms

History provides a rich tapestry for idiomatic creation. The English phrase “Meet your Waterloo” encapsulates a moment of ultimate defeat by referencing Napoleon's final battle. The origin of “a Rip Van Winkle,” denoting a person out of touch with modern times, is directly traceable to a classic American story. The Albanian language is similarly steeped in its historical and literary heritage, with phrases like “Kali i Trojës” (Trojan Horse) and “shpata e Demokleut” (sword of Damocles) serving as powerful metaphors for internal threats and imminent danger.

5.3 Stereotypical and Localized Idioms

Many anthroponymic idioms refer to generalized person types. English employs names like “Tom, Dick, or Harry” to refer to an average, anonymous person. The term “Smart Alec” originated from the exploits of a 19th-century New York con man, Alec Hoag, and now denotes a person who is annoyingly intelligent. In Albanian, a similar function is served by names that are often localized to specific regions or figures. An idiom like “tersi i Pojanit” refers to a perpetually pessimistic person, a concept deeply rooted in local customs and humor. The phrase “I bëhet ferra Brahim,” while referencing Abraham, can carry a connotation of someone who is easily frightened or spooked by minor obstacles, showcasing a distinct cultural interpretation of a universally known name.

6. A COMPARATIVE PERSPECTIVE: SOURCES and CONNOTATIONS

The differences in the sources of anthroponymic idioms highlight a fundamental divergence in the cultural matrices of the two languages. While English idioms often reference broad, cross-cultural figures (e.g., Biblical names, ancient Greek myths) or generalized stereotypes ("John Doe"), Albanian idioms are more closely tied to specific, localized narratives, national epics, and historical figures.

For instance, the Albanian phrase "u grindën për mustaqet e Çelos" ("they quarreled over Çelo's mustache") is an idiom for arguing over nothing. The very name Çelo is untranslatable and incomprehensible outside of a specific Albanian cultural context, making it a powerful marker of a distinct linguistic identity. This stands in stark contrast to English idioms, which, due to their global reach and diverse influences, have integrated a broader set of religious, literary, and historical touchstones.

This distinction demonstrates that English phraseology has a more universal and accessible character, while Albanian idioms retain a strong sense of internal, ethnocentric cultural identity. Both languages use names to condense complex ideas into single, memorable phrases, but the very names they choose—and the stories behind them—elucidate the divergent paths of their cultural and linguistic evolution.

6.1 Idiom Categories and Structure:

Anthroponymic Idioms (Based on People): The majority of our lists fall into this category. We can further subdivide them based on the person's identity:

Historical Figures. Idioms related to real people from history, such as Lord Lucan, John Hancock, and Croesus. These idioms are often tied to a specific historical event or a defining characteristic of that person.

Biblical or Mythological Figures. Idioms from religious texts or mythology, like Achilles' heel, Adam's apple, Patience of Job, and Kali i Trojës. These are often some of the oldest idioms in a language, reflecting their foundational cultural texts.

Fictional Characters. Idioms derived from literature, cartoons, or popular culture. Examples include Jekyll and Hyde, Rip van Winkle, and Mickey Mouse. The meanings of these idioms are directly tied to the character's personality or actions in their original story.

Generic or Archetypal Names. Idioms using common names to represent a type of person, such as any Tom, Dick or Harry, Jane Doe, or Silly Billy. These names function as placeholders for a general group of people.

6.2 Toponymic Idioms (Based on Places).

While less numerous in our lists, these idioms derive their meaning from a place. Kulla e Babelit (Tower of Babel) and Kali i Trojës (Trojan Horse) are excellent examples. The idiom "ka dava Janina!" is another great one, as it references a specific place to mean a long, drawn-out process.

6.3 Semantic Analysis and Cultural Significance.

We have performed a deeper analysis of the relationship between the literal name and the figurative meaning.

Metonymy and Synecdoche. Many of these idioms use the name of a person or place to stand in for a concept or a quality associated with them. For example, the Midas touch uses the name of King Midas to represent the quality of turning things into gold (financial success). Hobson's choice uses the name of a person to describe the situation he created.

Cultural Reference Points. The idioms demonstrate what is considered common knowledge within a culture. An English speaker is expected to know about Freudian slips or Elvis leaving the building or the Vicar of Bray, just as an Albanian speaker would understand references to Leva e Arkimedit or si e ëma e Zeqos në majë të thanës or even Gozhda e Nastradinit. The existence of these idioms in a language reveals its shared cultural heritage, from classical mythology to more modern pop culture.

Shared Meaning, Different Names. We've already noted a great example: the English idiom Every Tom, Dick, and Harry is functionally identical to the Albanian idiom Alemi e polemi. We can further analyze how different cultures use different proper names to express the same universal concept.

6.4 Comparative Linguistic Analysis

Origin and Source Material While both lists draw from biblical stories (e.g., Job, Noah) and mythology (e.g., Achilles, Democles), the Albanian list has a stronger representation of idioms from local history, folklore, and religion, such as tersi i Pojanit, mustaqet e Çelos, and Hoxhë Aliu apo Ali hoxha.

Regional Variation. We've identified idioms as being specific to British English or American English (e.g., going Jesse vs. Vicar of Bray). This highlights shows how language

can differ even within the same culture.

Semantic Fields. We have grouped idioms by their thematic meaning:

- Character/Personality: (English) Jekyll and Hyde, Nervous Nellie, Walter Mitty vs. (Albanian) shtie shejtanin në shishe.
- Exasperation/Shock: (English) For Pete's sake, Great Scott vs. (Albanian) Puthu me Milon, Tartari (djalli/dreqi) e merr vesh.
- Time/Duration: (English) Before you can say Jack Robinson vs. (Albanian) Që në kohën e Noes.

6.5 Identical Anthroponymic Idioms in English and Albanian:

English Idiom	*Albanian Idiom*	*Common Meaning*
Achilles' heel	**Thembra e Akilit**	A person's weak spot is their Achilles' heel.
Adam's apple	**Molla e Adamit**	A bulge in the throat, mostly seen in men.
Pandora's box	**Kutia e Pandorës**	If you open a Pandora's box, something you do causes all sorts of trouble that you hadn't anticipated.
Troyan's horse	**Kali i Trojës**	A person or thing that joins and deceives a group or organization in order to attack it from the inside
For the love of Pete	**Pash Perëndinë/Zotin!**	An informal expression of exasperation, surprise, or annoyance, similar to "for heaven's sake" or "for the love of God" but without using divine names.
To rob Peter to pay Paul	**Hiqja Lenës, vija Prenës** or **Ngrihu prift të ulet hoxha**	To borrow money from one person to pay back money you borrowed from someone else.

CONCLUSION

The study of anthroponymic idioms is far more than a grammatical exercise; it offers a profound investigation into the historical and cultural essence of a nation. These expressions serve as cultural artifacts, providing invaluable insight into a society's values, fears, humor, and collective memory.

Our analysis reveals a fundamental divergence in the cultural matrices of English and Albanian phraseology. While English anthroponymic idioms often reference broad, cross-cultural figures from biblical stories, ancient Greek myths, and popular culture, Albanian idioms are more closely tied to specific, localized narratives, national epics, and historical figures.

Both languages use names to condense complex ideas into single phrases, but the very names they choose—and the stories behind them—elucidate the divergent paths of their cultural and linguistic evolution.

For second language learners, the acquisition of these idioms is a significant but crucial challenge. Their non-literal meanings and deep cultural roots can pose a considerable barrier, transforming an otherwise grammatical sentence into an incomprehensible puzzle. For instance, knowing the story behind “crossing the Rubicon” is essential to fully grasp its meaning. Exploring these cultural roots enriches the language learning experience, transforming it from a mere academic exercise into a captivating journey through a society's collective memory and worldview. Mastering anthroponymic idioms is thus a key to achieving not just linguistic proficiency, but authentic cultural fluency.

REFERENCES

Charles Carpenter Fries, “*Teaching and Learning English as a Foreign Language*”, 1945.
Edward Tylor, *Primitive Culture*, by Cambridge University Press 2010
Gjovalin Shkurtaj, *Sociolinguistikë e gjuhës shqipe*, Tiranë, 1996
Jani Thomai, “*Fjalor frazeologjik i gjuhës shqipe*”, 2010
Seidl, J., & McMordie, W. (1978). *English Idioms and How to Use Them*. The Compact Edition of the Oxford English Dictionary 1971, Oxford University Press.
The Wordsworth Dictionary of idioms, Wordsworth editions, 1993 & *Oxford Advanced Learners Dictionary*, A S Hornby, Oxford University Press, 2000/2004
Xhevat Lloshi, *Stilistika e pragmatika*, Tiranë, 1999

UNUTULMAYA YÜZ TUTMUŞ BİR GELENEK: LADİK'TE KOLAN DOKUMACILIĞI

A FADING TRADITION in LADIK: KOLAN WEAVING - TRADITIONAL NARROW WOVEN BANDS

Esra KOCAMAN DİVANOĞLU*

ABSTRACKT

Handicrafts have long served as significant cultural expressions that embody collective memory, identity, and aesthetic sensibilities. Beyond producing objects of daily utility, they have also functioned as mediums for transmitting knowledge and experience across generations. Among these traditional practices, *kolan* weaving (a traditional craft of producing narrow, durable, and elongated woven bands) stands out not only for its functionality but also for its visual appeal; however, it now faces the risk of fading into obscurity.

Kolan refers to bands that were traditionally employed in harnessing animals, fastening loads, or as waistbands. Particularly in rural areas, these textiles were produced on handlooms and once constituted both an indispensable part of everyday life and a domain where women's labor became visible. Yet, due to industrialization, migration, and cultural transformation, this craft today survives through the efforts of only a handful of practitioners.

One of the last bearers of this tradition is Afiyet Katmerlikaya from the Ladik district of Samsun. In her own words, a "lifetime spent at the loom" represents not merely a source of livelihood but also a symbol of cultural resilience and belonging. This study aims to explore the historical and cultural dimensions of *kolan* weaving in Ladik and, through the life and craft of Katmerlikaya, to examine the contemporary condition of traditional knowledge. In doing so, it seeks to document this endangered handicraft by employing oral history methods.

GİRİŞ

Samsun ilinin tarihi ilçesi Ladik, yüzyıllar boyunca farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Bölgenin kültürel zenginliğine ve yerleşik nüfusun uzun süreli devamlılığına rağmen, ilçedeki geleneksel dokumacılık pratiklerinin günümüzde neredeyse kaybolduğu görülmektedir. Bu kültürel mirasın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından, sistematik araştırmalar ve belgeleme çalışmaları büyük önem taşımaktadır. Bu çalışmanın temel amacı, Ladik'in Ayvalı köyünde günümüze ulaşmış ancak kayıt altına alınmamış el dokuması *kolan* örneklerini ortaya koymak, dokuma tekniklerini ve özelliklerini belgeleyerek bu mirası kayıt altına almaktır.

Araştırmada, kolan dokumalarını sistemli biçimde belgelemek için her örneğin fotoğrafı çekilmiş, tahmini üretim tarihi belirtilmiş ve dokuma türü ile boyutları ölçülerek kaydedilmiştir. Kullanılan araç ve gereçler tespit edilmiş, iplik renkleri ve bezeme öğeleri açıklanmış, teknik özellikler analiz edilmiştir. Elde edilen veriler sayesinde, Ayvalı köyündeki kolan dokumalarının üretim süreçleri, malzeme ve teknik özellikleri ile kullanım alanları ortaya konmuştur. Çalışma, yöredeki geleneksel dokumacılık kültürünü tanıtmak ve bu mirasın sürdürülebilirliği için öneriler sunmak amacıyla gerçekleştirilmiştir.

1- LADİK YÖRESİ AYVALI KÖYÜ'NDE DOKUMACILIK GELENEĞİ

Dokumacılık, insanlık tarihi boyunca yalnızca temel ihtiyaçları karşılamakla kalmamış, aynı zamanda üretildiği toplumun kültürel ve estetik değerlerini kuşaktan kuşağa aktarmıştır. Türk toplulukları, yaşadıkları coğrafyanın etkisiyle kendi kültürel birikimlerini oluşturmuş ve çevre kültürlerle etkileşim sonucu özgün dokuma gelenekleri geliştirmişlerdir. Bu etkileşimlerin en somut ve kalıcı örneklerinden biri dokumacılıktır.

* Öğ. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Ladik Meslek Yüksekokulu, Samsun.

Fotoğraf 1-2: Ayvalı Köyü'nde mısır kabuğundan yapılan dokuma tekniği (Kocaman Divanoğlu Arşivi, 2024**)**

Kırsal bölgelerde, el sanatlarıyla uğraşan kişiler, tarım ve hayvancılıkla geçirdikleri zamanın dışında, el becerilerini kullanarak ürettikleri eşyalarla hem kendi ihtiyaçlarını karşılamış hem de aile ekonomisine katkıda bulunmuşlardır. Geçmişte Ladik'te neredeyse her evde kolan dokumacılığı yapılırken, günümüzde bu gelenek yalnızca birkaç usta tarafından sürdürülmekte ve kolanlardan heybeler, yer yaygıları ve kuşaklar üretilmektedir.

2- GELENEKSEL KOLAN DOKUMACILIĞI

Geleneksel halı ve kilimlere olan talep günümüzde azalsa da üretimleri devam etmektedir. Ancak çözgü yüzlü ve çözgüden desenlenen kuşaklar ile kolan dokumalar, ayrıca çeşitli yaygı ve örtüler, ticarileştirilememeleri nedeniyle sınırlı ilgi görmüştür. Kolan dokumalar, özgün üretim teknikleri ve desenleriyle geleneksel dokumalar arasında önemli bir yere sahiptir (Atlıhan: 2024, 9).

Kolanlar, geleneksel mekanlarda, giyim kuşaklarında, bebek taşıma ve hayvan koşum işlerinde işlevsel olarak kullanılmıştır. Çözgü ipliklerinin düzeni, atkı sıklığı ve sıkıştırma yöntemi hem desenin oluşumunu hem de dokumanın dayanıklılığını belirler. Geçmişte yaygın olan bu geleneksel dokumacılık, sanayi tipi iplikler ve makine üretimi kolanlarla birlikte birçok bölgede azalmış olsa da Anadolu ve bazı kırsal bölgelerde hâlen el yapımı kolanlar kullanılmaktadır (Atlıhan: 2024, 25).

Kolan dokumaları, gücü tekniğiyle farklı yöntemlerle gerçekleştirilebilir. Genellikle çözgü ipleri, yere sabitlenen kazıklar arasında gerilerek hazırlanır. Yerleşik Yörükler ise, evlerinin ahşap zeminli odalarında iki noktaya çivi çakarak benzer bir düzenek kurar. Çözgü ipleri bu çiviler arasında gerildikten sonra, üst ve alt sıralar delikli bir tahtadan geçirilir ve gücü yerleştirilerek dokuma işlemine başlanır (Atlıhan, 2024, s.41).

Fotoğraf 3: Kolan dokumada çözgülerin geçirildiği delikli çözgü tahtası (Atlıhan:2024, 38)

Kolan Dokuma İşlem Sırası: Çatkı tezgâhının kurulmasıyla başlayan dokuma

süreci, çözgü ipliklerinin gücü yardımıyla hazırlanması ve ardından çözgülerin serene bağlanması ile devam etmektedir. Daha sonra gücüden alınan iplik ile ilk atkı ipliği ağızlıktan geçirilir. Bu işlemin ardından dartunun çekilmesi ve ağızlığın değiştirilmesiyle birlikte serenden iplik alınarak ikinci atkı ipliği atılır. Dokuma işlemi, bu iki temel adımın (atkı ipliğinin geçirilmesi ve dartunun çekilmesi) sürekli olarak tekrarlanmasıyla tamamlanmaktadır. (Kocaman Divanoğlu:2025, s. 27).

Fotoğraf 4: Çözgü ipliklerinin gücü ile hazırlanması (Kocaman Divanoğlu, Ayvalı / Ladik, 2025)

Fotoğraf 5: Çözgü ipliklerinin serene bağlanması (Kocaman Divanoğlu, Ayvalı / Ladik, 2025)

Fotoğraf 6-7: Atkı ipliklerinin atılması (Kocaman Divanoğlu, Ayvalı / Ladik, 2025)

3- KOLAN DOKUMA ÖRNEKLERİ

Fotoğraf 8-9: Yaygının genel görünümü ve dar dokumaların birleşim dikişi (Kocaman Divanoğlu, Ayvalı / Ladik, 2025)

Fotoğraf 8 ve 9 ile gösterilen yer yaygısı, dokuyucu Afiyet Katmerlikaya tarafından çatkı tezgâhında kolan dokuma tekniği ile 2023 yılında üretilmiştir. Yaygının incelemesi ise 05 Haziran 2025 tarihinde yapılmıştır. Dokumanın toplam boyutları 100 cm en ve 220 cm

boy olarak ölçülmüştür. Yapısal olarak dokuma, 20 cm eninde ve 220 cm boyunda beş adet kolan dokumanın yan yana dikilmesiyle oluşturulmuştur. Çözgü ve atkı malzemesi olarak sentetik iplikler kullanılmıştır. Renk paleti lacivert, kırmızı, sarı, yeşil ve turkuaz renklerinden oluşmaktadır. Dokumanın yüzey tasarımı şeritler biçiminde düzenlenmiş olup, şerit-çizgi motifi tercih edilmiştir. Nakış tekniği ile motifler işlenmiştir. Bu dokuma, temel olarak yer yaygısı olarak kullanılmak amacıyla üretilmiştir.

Fotoğraf 10-11: Heybe (Kocaman Divanoğlu, Ayvalı / Ladik, 2025)

Heybe dokuma, çatkı tezgâhta kolan dokuma tekniği ile üretilmiştir. Fotoğraf 10 ve 11 ile gösterilen ve 1995 yılında Münevver Özbakır tarafından dokunan heybe, 08.02.2025 tarihinde incelenmiştir. Ölçüleri 43 cm eninde ve 144 cm boyunda olup, 21 cm eninde ve 144 cm boyunda iki ayrı kolan dokumanın yan yana birleştirilmesiyle meydana getirilmiştir. Dokumaya ait heybe cebi 43 x 49 cm ölçülerindedir. Yapımında çözgü ve atkı malzemesi olarak sentetik iplik kullanılmıştır. Kullanılan renkler arasında kırmızı, yeşil, turuncu, mavi, pembe, bej, bordo ve lacivert tonları bulunmaktadır. Yüzey düzeni şerit formundaki kompozisyon üzerine kurgulanmış olup, bu bağlamda şerit-çizgi motifleri dokumanın ana süsleme unsurunu oluşturmaktadır. İncelenen örnek, erkeklerin düğünlerde çeyiz taşımaları amacıyla üretilmiş işlevsel bir dokuma örneği olması bakımından dikkat çekicidir.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Araştırma alanında kolan dokumacılığıyla uğraşan bireylerin büyük bir kısmının 65 yaş ve üzeri olduğu ve günümüzde neredeyse hiç dokumacılık yapmadıkları gözlemlenmiştir. Genç kuşağın ise kolan dokumasına yeterli ilgi göstermediği dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, yerel kurumların yürüttüğü çalışmalar önem taşırken, akademik alanda gerçekleştirilecek araştırmaların daha kapsayıcı ve tanıtıcı nitelikte olacağı değerlendirilmektedir. Dolayısıyla, yaygın olmayan bu kültürel ve sanatsal faaliyetlerin bilinirliğini artırmanın yollarından biri, yerinde gözlem ve katılım ile desteklenen somut akademik çalışmalardır. Ayrıca, yalnızca bir üretim pratiği değil aynı zamanda bir yaşam biçiminin aktarılması anlamına gelen bu çalışmalar, ulusal ve uluslararası düzeyde ilginin yöresel değerlere yönelmesine de katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Atlıhan, Ş. (2024). *Anadolu'da Çözgü Yüzlü Dokuma Kolanlar ve Yaygılar*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kocaman Divanoğlu, E. (2025). *Halı-Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri-II (Geleneksel Türk Sanatları Alanında Güncel Araştırmalar),* Ayvalı Köyü'nde (Ladik-Samsun) Dokumacılık: Geleneksel Teknikler ve Kültürel Yansımalar, Artikel Akademi

Kişisel Görüşmeler

Afiyet Katmerlikaya- Kolan Dokumacısı

FOLKLORI I VLLEHËVE NJË QASJE ETNOKULTURORE I TË KALUARËS ME TË SOTMEN

Eleni KOCAQI*

HYRJE

Arumunët, të cilët përbëjnë një pjesë të konsiderueshme të popullsisë së Korçës, mbeten sot një element i rëndësishëm i mozaikut kulturor të këtij rajoni. Ata dallohen për një trashëgimi të pasur shpirtërore e materiale, ku përfshihen këngët, vallet, tregimet popullore, legjendat, si dhe zakonet e jetës së përditshme. Gjuha e tyre, aromunishtja, ka shërbyer jo vetëm si mjet komunikimi, por edhe si bartëse e kujtesës kolektive dhe e identitetit etnik. Në literaturën e viteve të fundit vihet re një theksim i vazhdueshëm mbi rolin e kulturës gojore dhe të praktikave tradicionale në mbajtjen gjallë të këtij identiteti (Dalipaj, 2020; Kahl, 2021). Në punimin e këtij karakteri, është me rëndësi të vërehet se studimi i kulturës arumune kërkon një qasje të dyfishtë: historike dhe bashkëkohore.

Një element i veçantë i kësaj trashëgimie është mënyra sesi komuniteti arumun ka arritur të mbajë gjallë traditat edhe përballë ndryshimeve historike. Vizitat në fshatra si Boboshticë, Mborja, Voskopoja apo Drenova dëshmojnë për ruajtjen e riteve, këngëve dhe festimeve të hershme, të cilat nuk funksionojnë vetëm si kujtim i së kaluarës, por edhe si një praktikë e gjallë që vazhdon me jetën e përditshme. Në këto mjedise rurale, tradita është më e fortë dhe më e lidhur me ciklin jetësor dhe me natyrën, ndërsa në hapësirat urbane vihet re një ndikim më i madh i kulturave të tjera, duke krijuar një proces të ndërthurjes dhe të përshtatjes (Tirta, 2018).

Ndër temat që lidhen ngushtë me këtë realitet është edhe roli i grave arumune në ruajtjen e trashëgimisë kulturore. Ato kanë qenë jo vetëm bartëse të zakoneve, por edhe faktorë kyç në transmetimin e gjuhës, këngëve dhe praktikave shpirtërore tek fëmijët. Përmes tyre, tradita është ripërtërirë vazhdimisht, edhe në periudha kur burrat ishin shpesh larg për tregti ose punë sezoni. Kjo ka bërë që figura e gruas të zërë një vend të veçantë në folklorin arumun, shpesh e paraqitur si nënë e përkushtuar, bashkëshorte punëtore dhe ruajtëse e unitetit familjar.

Nga këndvështrimi etnokulturor,arumunët përfaqësojnë një hapësirë ku ndërthuren kujtesa historike, traditat lokale dhe sfidat e së sotmes. Ai është një shembull tipik i marrëdhënies mes traditës dhe modernitetit, ku nga njëra anë ruajtja e gjuhës, folklorit dhe riteve pasqyron vazhdimësinë identitare, ndërsa nga ana tjetër ndikimi i faktorëve bashkëkohorë si turizmi dhe migracioni sjell një proces të ri transformimi. Për këtë arsye, studimi i tij ofron një kontribut të rëndësishëm në literaturën etnologjike dhe antropologjike mbi Ballkanin, duke nxjerrë në pah mënyrat sesi komunitetet etnike arrijnë të mbijetojnë e të përshtaten në kushte të reja.

Një nga dimensionet kryesore të këtij studimi është gjuhësia. Gjuha arumune, me statusin e saj të ndjeshëm midis gjuhës vemakulare dhe asaj kombëtare, shërben si një tregues i fuqishëm i dinamikave më të gjera kulturore dhe identitare. Në thelbin e këtij punimi qëndron bindja se kultura nuk është një muze i mbyllur, por një proces i gjallë dhe dinamik. Prandaj, përveç dokumentimit të së shkuarës, ky studim kërkon të identifikojë "pikat e jetës" së kulturës arumune sot, ato praktika, institucione dhe individë që po e mbajnë të gjallë këtë trashëgimi dhe po i japin asaj forme të re në kontekstin e Ballkanit të shekullit XXI.

Nëpërmjet kësaj qasjeje, shpresojmë të kontribuojmë jo vetëm në ruajtjen e kujtesës, por edhe në të kuptuarit e mënyrave se si kulturat tradicionale mund të përshtaten dhe të lulëzojnë në një botë në ndryshim të shpejtë.

Pyetjet kërkimore

→ Cilat janë tiparet kryesore etnokulturore që kanë karakterizuar jetën e arumunëve në ndër shekuj dhe në ç'mënyrë ato pasqyrohen e ruhen sot?

* Araştırmacı, Arnavutluk

→ Si ka ndikuar historia dhe përballja me faktorët e jashtëm (sulmet, shpërnguljet, ndikimet kulturore) në transformimin e identitetit kulturor arumun në këtë hapësirë?

→ Në çfarë mase trashëgimia shpirtërore dhe materiale mund të shihet si urë lidhëse midis traditës dhe modernitetit në kontekstin e kulturës arumune?

→

Metodologjia e punimit

Studimi mbështetet në një metodologji të kombinuar cilësore, duke u mbështetur në disa drejtime:

1. Studimi i literaturës shkencore, ku janë analizuar burime të autorëve vendas dhe të huaj që trajtojnë historinë, gjuhën, kulturën dhe etnografinë e arumunëve (p.sh. Kahl 2012; Winnifrith 2021; Velo 2017).

2. Metoda etnografike, përmes vizitave në zonën e Voskopojës dhe në fshatrat përreth, është kryer vëzhgim i drejtpërdrejtë i jetës shoqërore, riteve, festimeve dhe zakoneve të trashëguara.

3. Intervista dhe rrëfime gojore, janë mbledhur dëshmi nga anëtarë të komunitetit arumun mbi mënyrën si ata e perceptojnë identitetin e tyre dhe rolin e traditave në jetën e përditshme.

Ky material paraqet një qasje të përzier metodologjike për të studiuar statusin e komunitetit arumun në qarkun e Korçës, duke kombinuar analizën bibliografike me hulumtim etnografik dhe intervista në terren. Qëllimi ishte të kuptohej si ruhet identiteti kulturor, gjuhësor dhe folklorik në kushtet e sotme. Intervistat e hapura, shpesh të shndërruara në biseda miqësore, lejuan mbledhjen e të dhënave autentike dhe emocionale.

Kampioni përfshiu 30 persona nga fshatra si Voskopoja, Drenova, Grabova, Boboshtica, Borova dhe qyteti i Korçës, të ndarë sipas grupmoshave për të analizuar ruajtjen ndërbrezore të traditave. Brezi i vjetër u shfaq si ruajtës i gjuhës dhe riteve, ndërsa brezi i ri tregoi dëshirë për rimarrje të trashëgimisë në forma të reja. Intervistat u plotësuan me vëzhgime të drejtpërdrejta të festave dhe riteve, duke krijuar një pasqyrë të thelluar të jetës kulturore.

Instrumenti kryesor ishte intervista e hapur, e mbështetur nga analiza e objekteve dhe dokumenteve lokale. Etika e studimit u respektua me rigorozitet: pjesëmarrësit u informuan dhe dhanë pëlqimin e tyre, të dhënat u ruajtën me kujdes dhe identiteti i tyre mbeti i mbrojtur. Kjo metodologji nuk ishte thjesht teknike, por një mjet për të dëgjuar zërin e komunitetit arumun, duke treguar se trashëgimia e tyre rrezikon jo nga mungesa e vlerës, por nga mungesa e dëgjimit.

Identiteti, Historia dhe Gjuha e Arumunëve

Arumunët, të njohur edhe si Vllehë, janë një komunitet etnik ballkanik me origjinë latine, të shpërndarë në zonat malore të Shqipërisë, Greqisë, Maqedonisë së Veriut dhe Bullgarisë. Ata kanë ruajtur një identitet të veçantë gjuhësor dhe kulturor, me gjuhën arumanishte si shtyllë të vetëdijes etnolinguistike. Kjo gjuhë, me rrënjë në latinishten popullore orientale, ka mbetur e izoluar dhe pa mbështetje institucionale, duke evoluar në mënyrë të pavarur dhe konservatore.

Historikisht, arumunët kanë qenë blegtorë, tregtarë dhe zanatçinj, të organizuar në komunitete të forta familjare. Vendet si Voskopoja, Dardha dhe Grabova u shndërruan në qendra kulturore në shekullin XVIII. Traditat folklorike, këngët dhe legjendat kanë shërbyer si mjete për ruajtjen e identitetit, veçanërisht në zonat rurale. Përballë sfidave politike dhe asimilimit, ata kanë treguar elasticitet kulturor, duke ruajtur gjuhën dhe zakonet përmes rrjeteve shoqërore.

Statusi i tyre në Shqipëri mbetet i paqartë, me mungesë njohjeje formale si minoritet etnik. Ky vakum ligjor pengon qasjen në të drejtat kushtetuese për arsim në gjuhën amtare dhe mbrojtje të identitetit. Në kohën e globalizimit, brezat e rinj rrezikojnë të humbasin gjuhën dhe traditat, ndërsa zonat si Voskopoja dhe Boboshtica mbeten qendra të

rezistencës kulturore. Institucionet shtetërore dhe ndërkombëtare, si UNESCO, mund të luajnë rol kyç në ruajtjen e trashëgimisë arumune.

Teoritë mbi origjinën e Vllehëve janë të shumta: grekë autoktonë të latinizuar (teoria greke), popullsi nga veriu i Danubit (teoria rumune), dhe kolonë romakë nga Italia. Studiuesit i lidhin arumunët me trakët e romanizuar që nga shekulli II para Krishtit, duke i përmendur në dokumente mesjetare si "Vllahia e Madhe" dhe "Vllahia e Sipërme". Emri "arumun" përforcon origjinën e tyre latine, ndërsa gjuha e tyre mbetet një urë e gjallë mes së kaluarës dhe të tashmes.

Arumanishtja, është një gjuhë që evoluon e izoluar, në një autarki grupesh krahinore e lokale, "një gjuhë e vetvetes", siç do ta quante filologu i famshëm Ferdinand de Saussure e, për rrjedhojë, pa institucione politike e kulturore.

"Arumanishtja është gjuha amtare e arumunëve, që u jep vetëdijen e tyre etnolinguistike" . Arumanishtja ka natyrë konservatore, që shfaqet në fonetikë, morfologji, sintaksë e leksik. Ajo mban një numër veçorish arkaike, që e vendosin midis latinishtes popullore dhe gjuhëve të sotme, po latine.

Folklori, Traditat dhe Zakonet Vllahe

Folklori vllah është një pasuri shpirtërore që përmban kujtesën historike, mitet, zakonet dhe ritualet që formojnë identitetin kolektiv të arumunëve. Ai përfshin folklorin gojor, muzikor, vallet dhe ritet, të cilat ndërthuren në jetën e përditshme dhe ndihmojnë në ruajtjen e traditës përballë sfidave të migrimit dhe modernizimit.Folklori vllah përfshin balada të ndjera që trajtojnë tema universale si dashuria e ndaluar, humbja e vëllait, mallkimi i fatit dhe malli për vendlindjen. Kënga për nusen e vdekur përshkruan tragjedinë e dashurisë së papërmbushur, ndërsa balada për vëllanë e humbur shpreh dhimbjen e ndarjes. Dashuria e ndaluar dhe malli për vendin janë motive të përsëritura, të ngarkuara me ndjenjë dhe simbolikë.

Llojet e folklorit vllah

a. Folklori gojor

Baladat janë një nga format më të përhapura të folklorit gojor arumun. Ato shpesh trajtojnë tema si trimëria, dashuria dhe besa, duke përçuar mesazhe morale dhe emocionale. Një shembull tipik është balada : "Dhe vllahu trimi që ra për dashurinë e motrës", ku theksohet sakrifica dhe nderi i individit për familjen. Kjo baladë ka ngjashmëri me baladat shqiptare, si "Kostandini dhe Doruntina", duke treguar ndërveprime kulturore dhe ndikime reciproke ndër-ballkanike (Poghirc, 1999, f. 112-114).

Përrallat dhe legjendat përfaqësojnë një dimension tjetër të imagjinatës vllah. Përrallat shpesh përshkruajnë udhëtime të gjata, kafshë që flasin apo heronj që luftojnë kundër të keqes.

Legjendat lidhen me figura mitike si shtriga, zanat apo dragojt. Një shembull i njohur është legjenda e "Gruas së Gurit" nga Pind, e cila simbolizon mallkimin dhe durimin, duke reflektuar mbi sfidat morale dhe sociale të kohës.

Këngët epike dhe lirike janë gjithashtu pjesë integrale e folklorit vllah. Këngët epike përshkruajnë betejat e vjetra dhe guximin e barinjve, ndërsa këngët lirike këndohen në raste festash, dasmash apo momente pikëllimi. Një shembull i njohur është kënga arumune "Cãnticulu di nunta" (Kënga e dasmës), e cila pasqyron ritin e martesës dhe emocionet kolektive të komunitetit (Georgescu, 2014, f. 58-60).

b. Folklori muzikor dhe vallja

Instrumentet muzikore luajnë një rol kyç në ruajtjen e traditave arumune. Fyelli (kaval), gajdja, çiftelia dhe daullja janë ndër instrumentet më të përdorura.

Muzika shpesh shoqërohet me iso-polifoni, e ngjashme me polifoninë tradicionale shqiptare, duke krijuar një harmonizim të veçantë mes tingujve dhe ritmit.

Valljet janë pjesë e pandashme e festave dhe ritualeve. Vallja kolektive, zakonisht në rreth, është një praktikë që konsolidon bashkëpunimin dhe solidaritetin social. Vallja më e njohur është "Hora", e cila shpesh shoqërohet me këngë dasmash ku burrat dhe gratë këndojnë njëkohësisht, duke krijuar një harmoni të fuqishme mes pjesëmarrësve. Vallja

"Hora" është simbol i solidaritetit.

c. Folklori i riteve dhe zakoneve

Dasmat përbëjnë ngjarje qendrore në jetën e komunitetit. Ato zgjasin disa ditë dhe përfshijnë rituale të veçanta, si sjellja e nuses me kalë, këngët e dhëndrit dhe dhuratat e grave. Një shembull është rituali i quajtur "struga", ku nusja lahet me ujë të pastër përpara se të hyjë në shtëpinë e burrit, simbol i pastrimit dhe i fillimit të jetës së re.

Ritet e vdekjes përfshijnë këngë mortore ku gratë qajnë me ligje, të ngjashme me vajtimet e Labërisë. Një shembull i tillë është "Moartele", ku vajtimet përkujtojnë humbjen dhe respektin për të ndjerit.

Folklori i Vllehëve ka shumë pika të përbashkëta me folklorin shqiptar, grek dhe maqedonas. Për shembull, baladat e sakrificës dhe vallet kolektive, si Hora, lidhen me vallet popullore shqiptare të Tropojës apo Devollit, duke reflektuar ndërveprimet kulturore të rajonit.

3. Shembuj konkretë tekstesh folklorike

- Këngë dashurie vllahe: Vajza i këndon bariut që largohet për në stan, duke i kërkuar të mos harrojë besën.
- Përralla e bariut dhe ujkut: Ujku përpiqet të mashtrojë delet, por bariu tregohet i zgjuar dhe e mund.
- Vajtim për nënën: Gruaja mallkon fatin që ia mori nënën, duke përsëritur refrenin "Mai mãre, mãicã, mãre" (Oj nënë, nënë e madhe).

Gjithashtu, disa zakone të Voskopojës të dokumentuara nga udhëtarët në vitin 1827 tregojnë tradita unike: për shembull, tek varret e të vdekurve të rinj mbillen bimë aromatike si borziloku, ndërsa në dasma, degët e pemëve zbukurohen me lule dhe vendosen mbi oxhak për të sinjalizuar martesën e re.

Shembuj konkretë përfshijnë këngë dashurie, përralla si ajo e bariut dhe ujkut, dhe vajtime për nënën. Zakone të dokumentuara në Voskopojë përfshijnë mbjelljen e borzilokut në varre dhe zbukurimin e oxhakut në dasma. Poezitë në dialekt aruman përshkruajnë ndjenja të thella si mall, dhimbje dhe gëzim, duke ruajtur gjuhën dhe shpirtin e komunitetit përmes vargut dhe këngës.

Këngët, Ritet dhe Artizanati Vllah

Folklori vllah përfshin balada të ndjera që trajtojnë tema universale si dashuria e ndaluar, humbja e vëllait, mallkimi i fatit dhe malli për vendlindjen. Kënga për nusen e vdekur përshkruan tragjedinë e dashurisë së papërmbushur, ndërsa balada për vëllanë e humbur shpreh dhimbjen e ndarjes. Dashuria e ndaluar dhe malli për vendin janë motive të përsëritura, të ngarkuara me ndjenjë dhe simbolikë.

Këngët e dasmës vllahe janë më shumë lutje sesa festë, ku nusja qan dhe gratë këndojnë vargje bekimi. Ninullat aromune përmbajnë lutje për mbrojtje dhe begati, të kënduara me zë të ulët pranë ikonës së Shën Mërisë. Këngët e dashurisë dhe ato shoqërore përshkruajnë ndarjen, migrimin, jetën nomade dhe rolin qendror të gruas si ruajtëse e kujtesës.

Dasma: Udhëtimi nga Kënga në Lutje

Por asnjë festë nuk përmbledh më mirë shpirtin e vllehut sesa dasma. Ajo nuk është thjesht një festim, por një "udhëtim nga fati në mall, nga kënga në lutje," siç e përshkruan shkrimtari Faverial në 1891. Ky formulim poetik, i cili përmbledh frymën e përshkrimeve të tij, kap thelbin e një rituali që zgjat disa ditë. Çdo fazë e dasmës ka këngën e vet: vajtimi i nuses, që është një lamtumirë e dhimbshme; kënga e pajës, që simbolizon kalimin; dhe kënga e vëllait, që tregon mbrojtjen e re. Faverial vëren me saktësi: *"Chez les Valaques du Pinde, le mariage est une cérémonie sacrée, où le chant devient prière, et la joie se mêle au souvenir."* (*"Tek vllehët e Pindit, martesa është një ceremoni e shenjtë, ku kënga bëhet lutje dhe gëzimi përzihet me kujtimin."*)

Artizanati Dhe çfarë është kjo kulturë e pasur nëse nuk përkufizohet në objekte?

Artizanati vllah është kënga e tyre e prekur. Argjendarët, me një mjeshtriri të trashëguar për breza, endin fijea arit dhe argjendit në bizhuteri që duket se fshehin diçka nga shkëlqimi i yjeve të malësive të tyre. Gratë artizane, ndërsa këndojnë këngët e vjetra, thurnin në qilima motivet spirale që përfaqësojnë ciklin e pafund të jetës—lindjen, rritjen, vdekjen dhe rilindjen. Punimi i lëkurës dhe drurit për orendi, vegla muzikore dhe stoli nuk është thjesht zejtar; është një lutje e prekur, një mënyrë për ta përjetësuar këngën nomade në forma të prekshme.

Kështu, përmes festave, këngave dhe artit të tyre, vllehët nuk festojnë thjesht një besim ose një traditë. Ata këndojnë një epikë të gjallë, duke kthyer çdo ritual në një strofë të këngës së përjetësisë nomade të tyre.

Baladat vllahe ndajnë struktura poetike dhe motive me baladat ballkanike, si lufta për drejtësi, fataliteti dhe përdorimi i natyrës si metaforë. Heronjtë si Micu Sălceanu dhe Toma Alimos përfaqësojnë idealin e lirisë, ndërsa melodia e ngadaltë dhe e thellë i jep rëndësi fjalës dhe ndjenjës.

Ritet fetare vllaho-ortodokse ndërthuren me zakonet nomade. Festa e Shën Gjergjit dhe Shën Mërisë shënojnë ciklet natyrore dhe pjellorinë. Dasma është një ceremoni e shenjtë, ku kënga bëhet lutje dhe gëzimi përzihet me kujtimin. Artizanati vllah përfshin bizhuteri, qilima dhe orendi që përfaqësojnë ciklin e jetës dhe shpirtin nomad. Veshjet tradicionale të grave dhe burrave vllahë janë të pasura me simbole spirale dhe qëndisje që mbajnë historinë mbi supe.

PËRFUNDIME DHE REKOMANDIME

Studimi konfirmon se identiteti etnokulturor arumun në rajonin e Korçës, veçanërisht në hapësirat rurale si Voskopoja, Drenova dhe Boboshtica, mbetet jashtëzakonisht i gjallë dhe rezistent përballë presioneve të modernizimit dhe globalizimit. Përmes gjuhës, riteve fetare, festave tradicionale dhe praktikave të artizanatit, komuniteti nuk thjesht “ruan” një trashëgimi të së shkuarës, por e ripërtërin atë vazhdimisht në kontekstin e jetës së përditshme. Kënga, siç u vërtetua në intervista, nuk është thjesht një kujtim, por një mjet aktiv komunikimi dhe lutjeje, një “shtëpi e bartur” që lidh brezat dhe siguron vazhdimësi. Kjo tregon se kultura arumune nuk është një muze e mbyllur, por një proces dinamik dhe adaptiv.

Një gjetje thelbësore e këtij studimi është roli vendimtar që luajnë gratë si “ruajtese të kujtesës” dhe transmetuese kryesore të gjuhës, këngëve dhe ritualeve. Nga kënga e Shën Mërisë në mëngjes deri te ninullat dhe vajtimet në dasma, zëri i grave është bartësi i një identiteti kolektiv. Megjithatë, studimi identifikon një tension të dukshëm midis brezave: ndërsa brezi i vjetër është depozitari i njohurive tradicionale, brezi i ri është i ekspozuar ndikimeve të huaja. Sidoqoftë, përmes edukimit informal në familje dhe pjesëmarrjes në ngjarje komunitare, po krijohen ura të reja ndërbrezore, duke treguar një dëshirë të brezit të ri për ta rimarrë dhe ripërtërirë trashëgiminë e tyre.

Studimi nxjerr në pah se sfida kryesore nuk qëndron në “vdekjen” e kulturës arumune, por në presionet eksterne të asimilimit, emigrimit dhe mungesës së njohjes institucionale të plotë. Mungesa e një kornize ligjore të qartë për mbrojtjen e pakicave dhe mungesa e gjuhës arumune në sistemin arsimor oficial e vënë këtë trashëgimi në pozitë të cenueshme. Megjithatë, studimi gjithashtu identifikon mundësi të reja: rritja e turizmit kulturor, përdorimi i mediave digitale për të dokumentuar dhe ndarë këngët dhe tregimet, dhe rrjete të forta të diasporës që financojnë projekte kulturore ofrojnë rrugë alternative për të ruajtur dhe promovuar këtë identitet unik ballkanik.

Studimi argumentoi se kultura arumune e Moskopolit dhe rrethinës nuk është një relike e izoluar, por një element jetik dhe integral i mozaikut ballkanik. Ajo shërben si një urë e gjallë midis së shkuarës dhe së tashmes, duke demonstruar se si një identitet i vogël mund të mbijetojë dhe të lulëzojë përmes përkushtimit të komunitetit. Për të garantuar vazhdimësinë e saj, studimi nxit për një njohje më të plotë institucionale, integrimin e gjuhës dhe kulturës arumune në programet arsimore lokale, dhe mbështetjen e iniciativave që fuqizojnë brezin e ri për të bartur përpara kësaj trashëgimie të pasur. E ardhmja e kësaj

kulture varet nga aftësia për ta shndërruar atë nga një thesar i së shkuarës në një burim frymëzimi për të ardhmen.

REKOMANDIME

1. Përshpejtimi i procesit për njohjen zyrtare të komunitetit arumun si minoritet etnik-kulturor në nivel kombëtar, me të drejtë të plotësuara për mbrojtjen dhe promovimin e gjuhës dhe trashëgimisë së tij.
2. Futja e gjuhës dhe kulturës arumune si lëndë fakultative ose module në kurrikulën shkollore të rajoneve ku ky komunitet jeton, për të stimuluar përdorimin e gjuhës tek brezi i ri.
3. Mbështetja e projekteve dhe punishtevet që i japin rolit tradicional të grave si ruajtese të kulturës një platformë moderne, duke përfshirë digitalizimin e këngëve, tregimeve dhe motiveve të artizanatit.
4. Nxitja e projekteve të vazhdueshme kërkimore dhe dokumentuese (audio-vizuale) për të regjistruar njohuritë e mbajtësve të vjetër të traditës, duke krijuar një arkiv të aksesueshëm për të ardhmen.
5. Zhvillimi i itinerarëve turistikë të fokusuar në trashëgiminë arumune (rrugët e delet, festat, artizanati), në mënyrë që të gjenerohen burime të ardhurash për komunitetin lokal, duke e bërë kulturën një burim ekonomik dhe krenarie.

REFERENCA

- Baker, C. (2011). Foundations of bilingual education and bilingualism (5th ed.). Multilingual Matters. pp. 133–136.
- Ballauri, Ilia V. Voskopoja dhe Voskopojarët. Tiranë: Botime Ballauri, 2018.
- Ballauri, I. V. (2014). Folklor Voskopojar. Botimet Kotti.
- Bizhyti, Jovan. Kisha dhe kultura në Voskopojë. Tiranë: Albin, 2004.
- Cohen, L., Manion, L., & Morrison, K. (2018). Research Methods in Education (8th ed.). Routledge. pp. 112–116.
- Creswell, J. W. (2014). Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches (4th ed.). SAGE Publications. pp. 22–25.
- Friedman, V. (2019). The Vlach language and identity in the Balkans. New York: Balkan Studies Press, f. 78.
- Georgescu, A. (2021). Arumunët dhe zakonet e tyre historike. Bucharest: Historical Review, f. 134.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (2019). Ethnography: Principles in Practice (4th ed.). Routledge. pp. 47–50.
- Karaxhiu-Marioceanu, A. (2018). Arumanishtja: Një gjuhë në kërkim të identitetit. Instituti i Studimeve Ballkanike. f. 45.
- Lascu, D. (2020). Cultural heritage of the Aromanians in Albania. Tirana: University Press, f. 45.
- Muzeu i Nimfeos, Greqi – Kostume tradicionale voskopojare
- http://www.radiandradi.com/historia-dhe-gjuha-e-shqiptareve-dhe-vlleheve-e-johann-thunmannit-ne-ambientet-e-librit-akademik/
- https://www.cna.al/blog/voskopoja-encyclopedic-thesaurus-ilia-ballauri-dokumenton-50-vjet-histori-i314651
- https://telegraf.al/aktualitet/jovan-bizhyti-vllehet-e-shqiperise-origjina-dhe-kontributi-i-tyre/ https://www.nimfeo.gr/museum
- Papahagi, T. (2018). Studime etnologjike mbi popullsinë vllahe. București: Editura Academiei, f. 112.
- Petrescu, M. (2022). Tradition and modernity among Vlachs. Cluj: Ethnographic Studies, f. 59.
- Thunmann, J. E. (1774/2018). Historia dhe gjuha e Shqiptarëve dhe Vllehëve (A. Gjoka & F. Vokopola, Përkth.). Leipzig. [Burim elektronik].

5. ULUSLARARASI BALKANLAR, ANADOLU, KAFKASYA ve TÜRKİSTAN COĞRAFYASI SANAT, KÜLTÜR, TARİH ve FOLKLOR KONGRESİ/SANAT ETKİNLİKLERİ

KONGRESI I 5-të NDËRKOMBËTAR PËR GJEOGRAFINË, ARTIN, KULTURËN, HISTORINË DHE FOLKLORIN E BALLKANIT, ANADOLLIT, KAUKAZIT DHE TURKISTANIT / AKTIVITET ARTISTIK

V. INTERNATIONAL BALKANS, ANATOLIA, CAUCASIA and TURKISTAN (MIDDLE ASIA) GEOGRAPHY ART, CULTURE, HISTORY and FOLKLORE CONGRESS/ART ACTIVITY

ULUSLARARASI SERGİ

INTERNATIONAL PLASTIC EXHIBITION

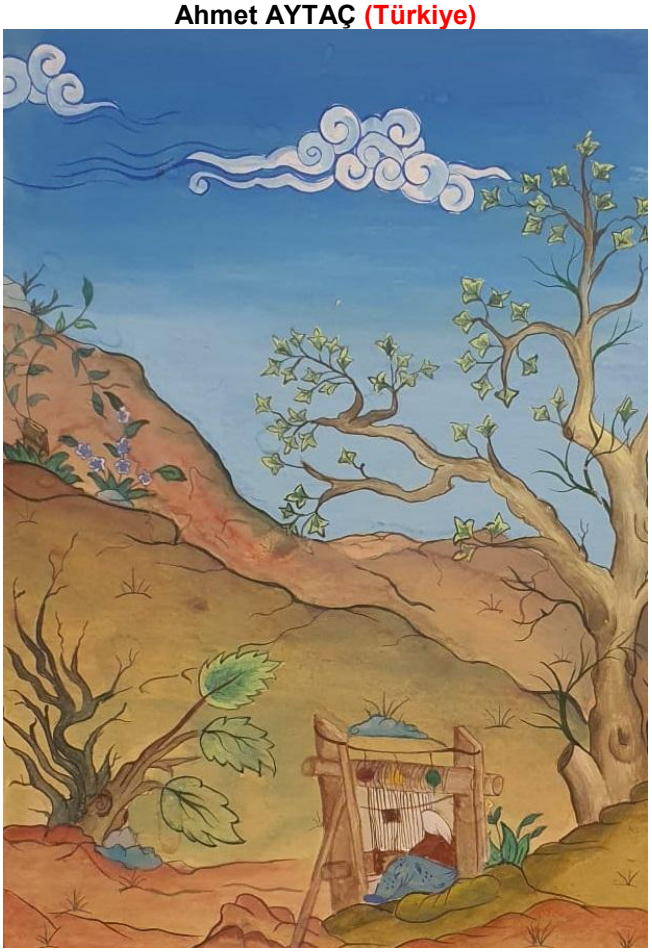
20-22 Ekim/October/Tetor 2025/Elbasan-ALBANIA

Küratör (Curator): Ahmet AYTAÇ PhD.

SANATÇILAR (ARTISTS)

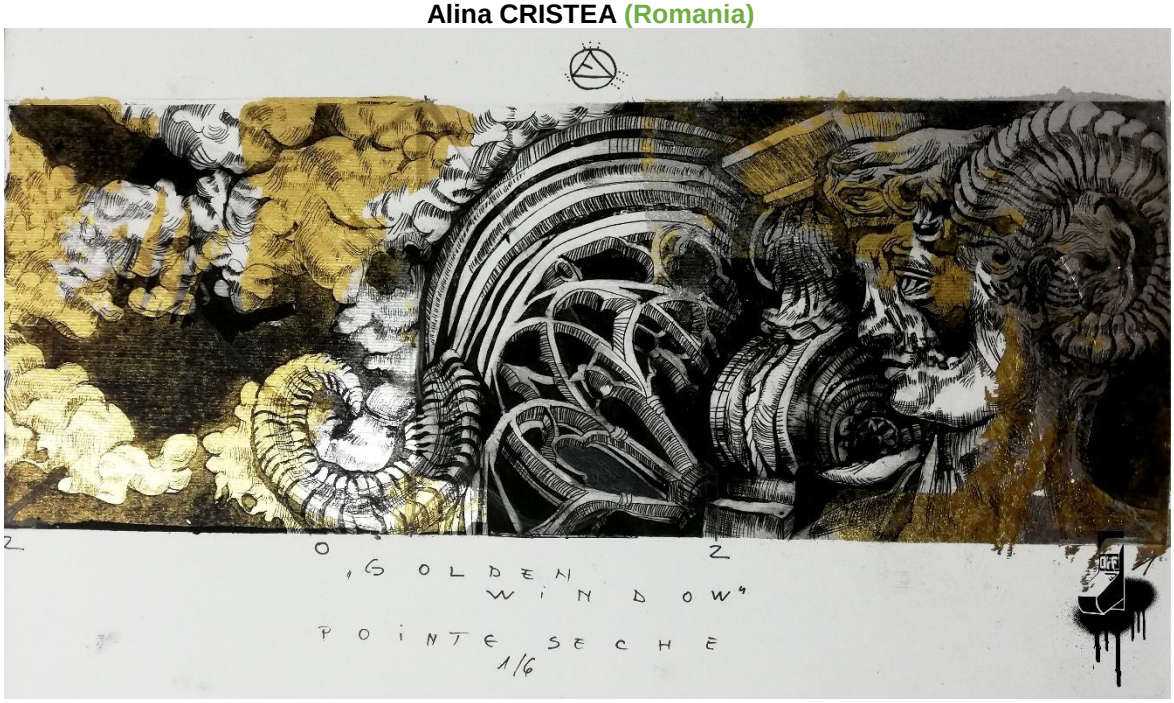
Abdullah GÜMÜŞ (Türkiye)

Ahmet AYTAÇ (Türkiye)



Aigul KYRYKBAYEVA (Kazakhistan)

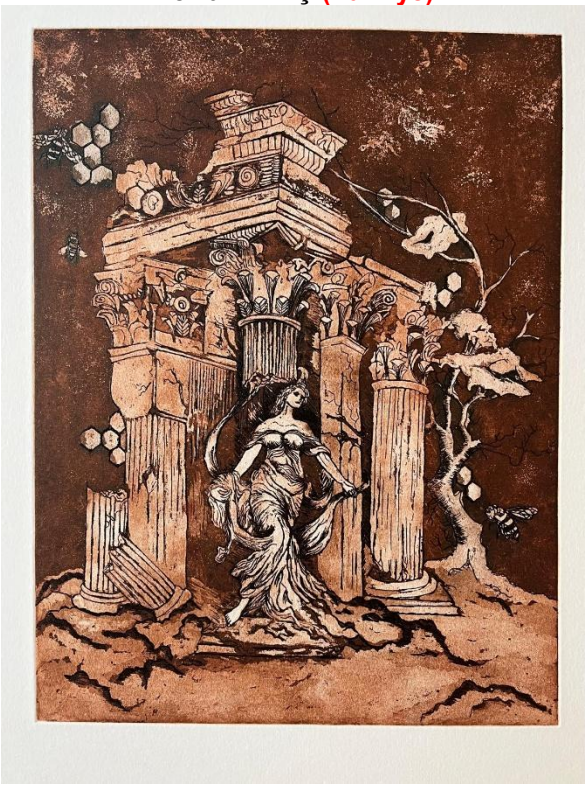
Alina CRISTEA (Romania)



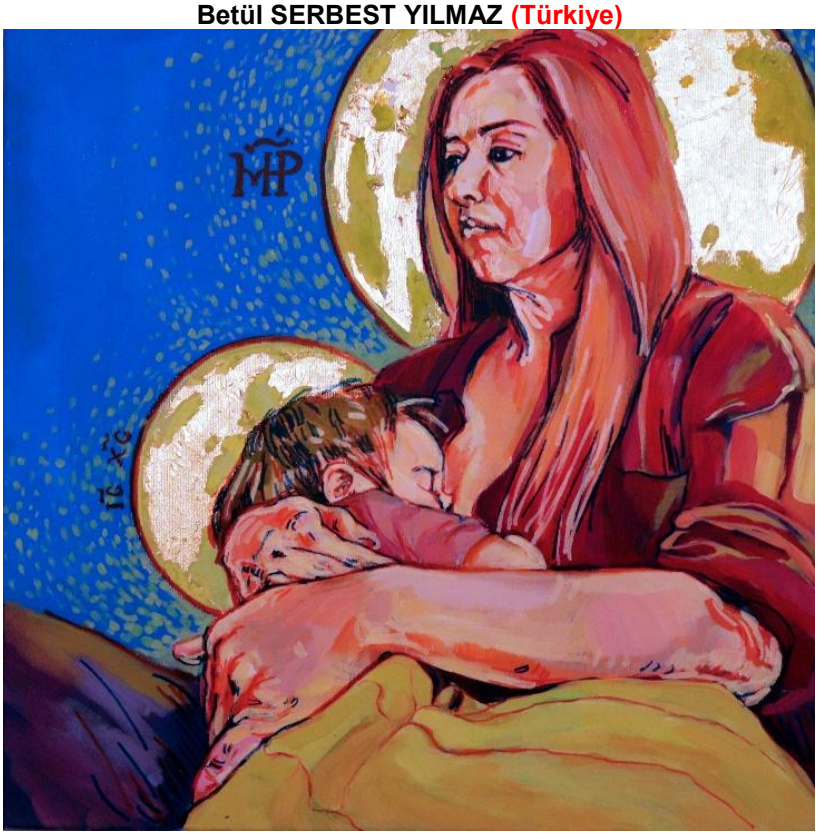
Ayşegül KARAKELLE ALPER (Türkiye)

Ayşegül TÜRK (Türkiye)

Berrak KILIÇ (Türkiye)



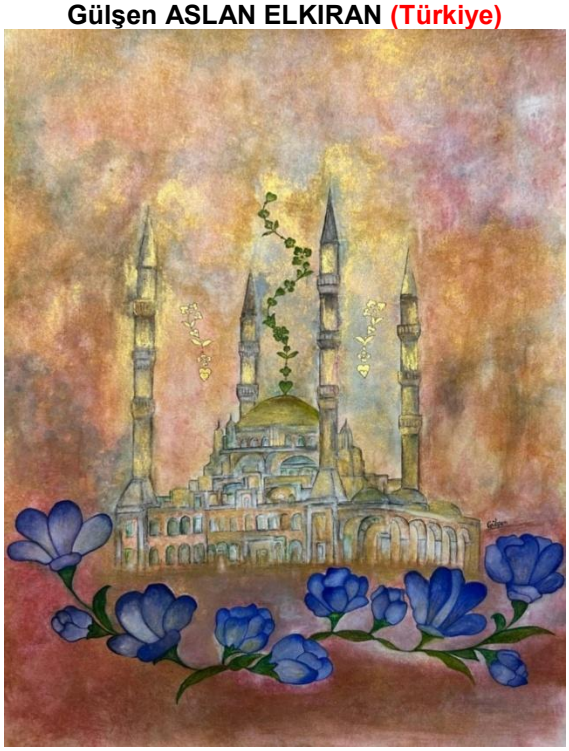
Betül SERBEST YILMAZ (Türkiye)



Esma Nur YILDIZ (Türkiye)

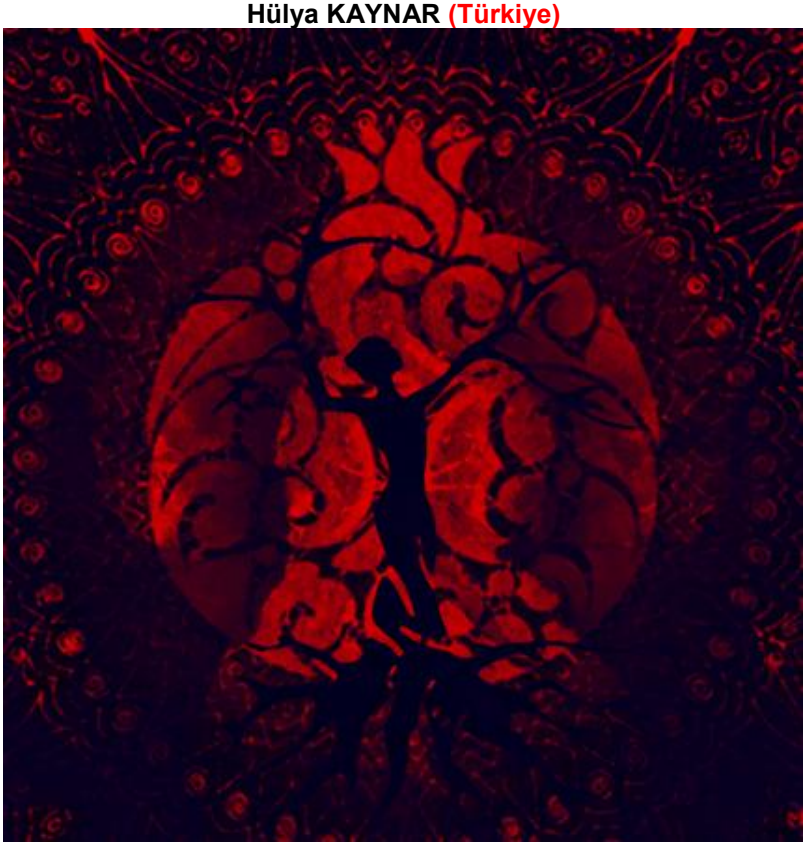
Fatmire PULAJ (Kosova)

Gülşen ASLAN ELKIRAN (Türkiye)



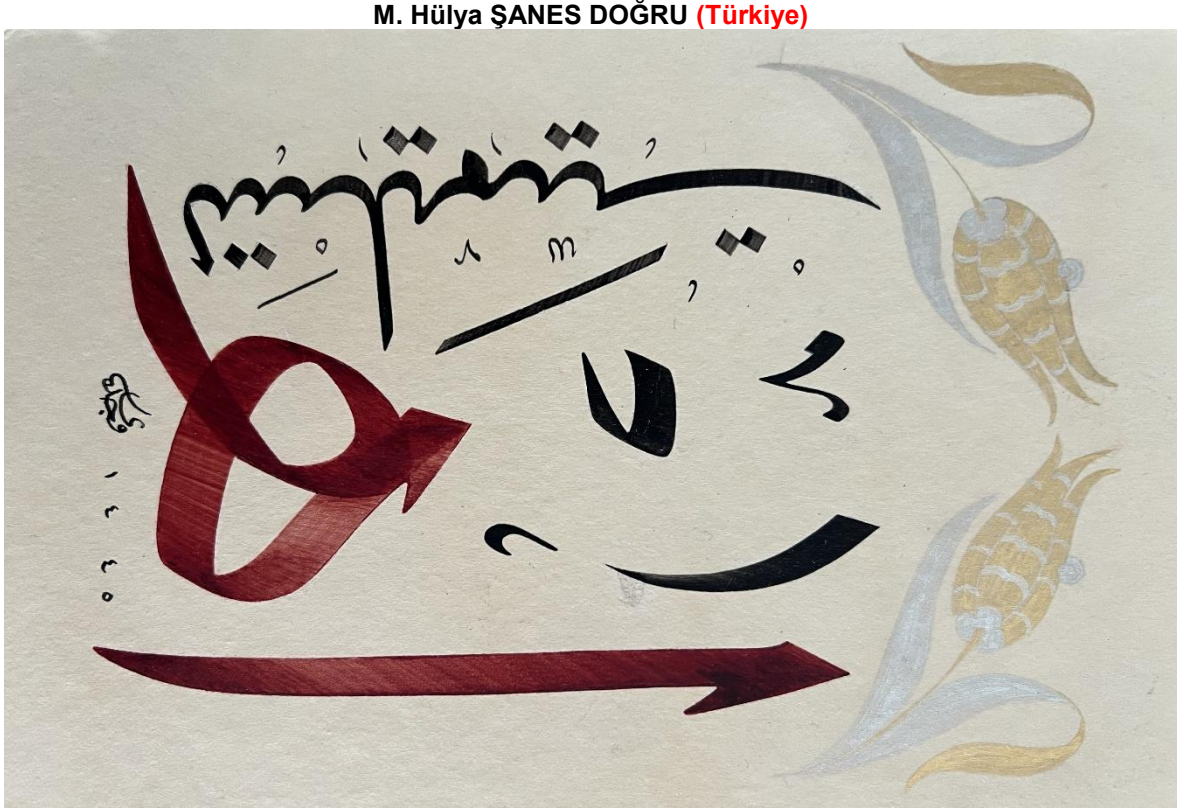
Hande KILIÇARSLAN (Türkiye)

Hülya KAYNAR (Türkiye)

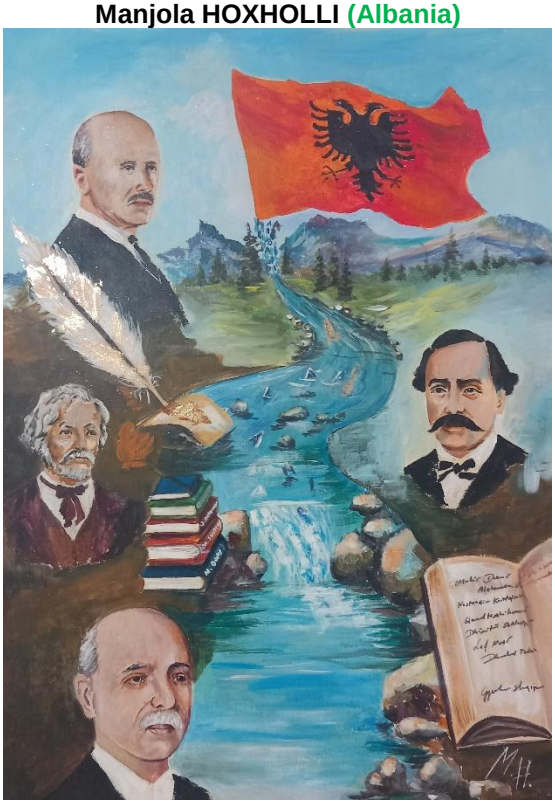


Lale HÜSEYNOVA (Azerbaijan)

M. Hülya ŞANES DOĞRU (Türkiye)

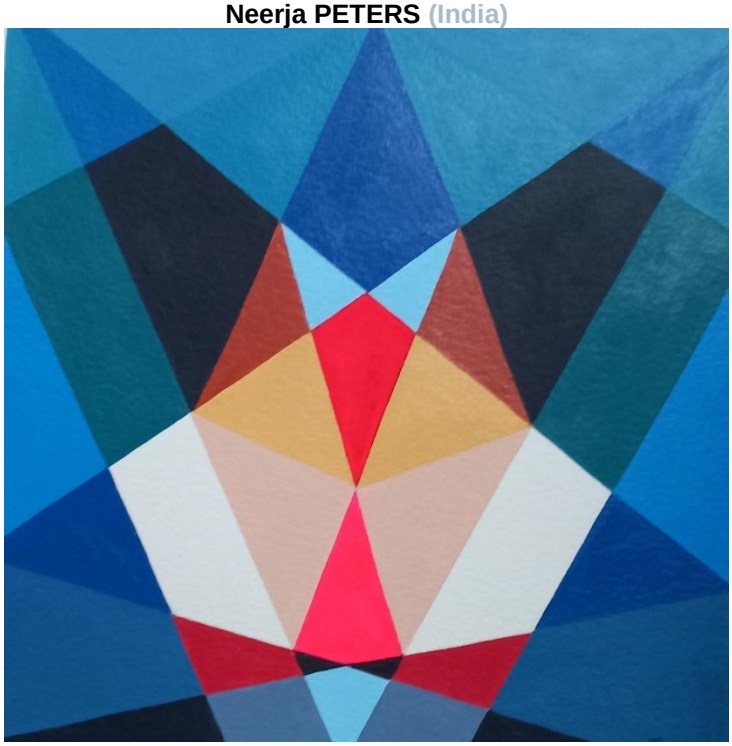


Manjola HOXHOLLI (Albania)

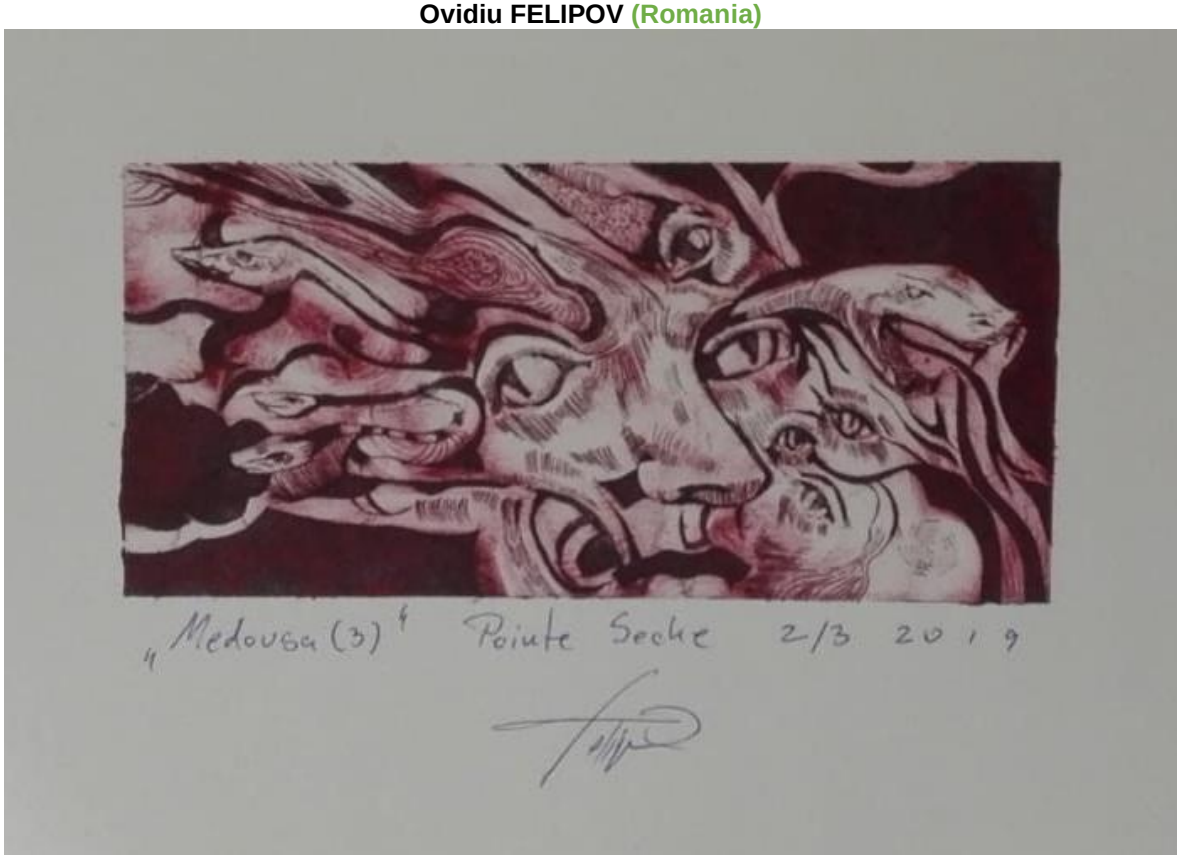


Mutluhan TAŞ (Türkiye)

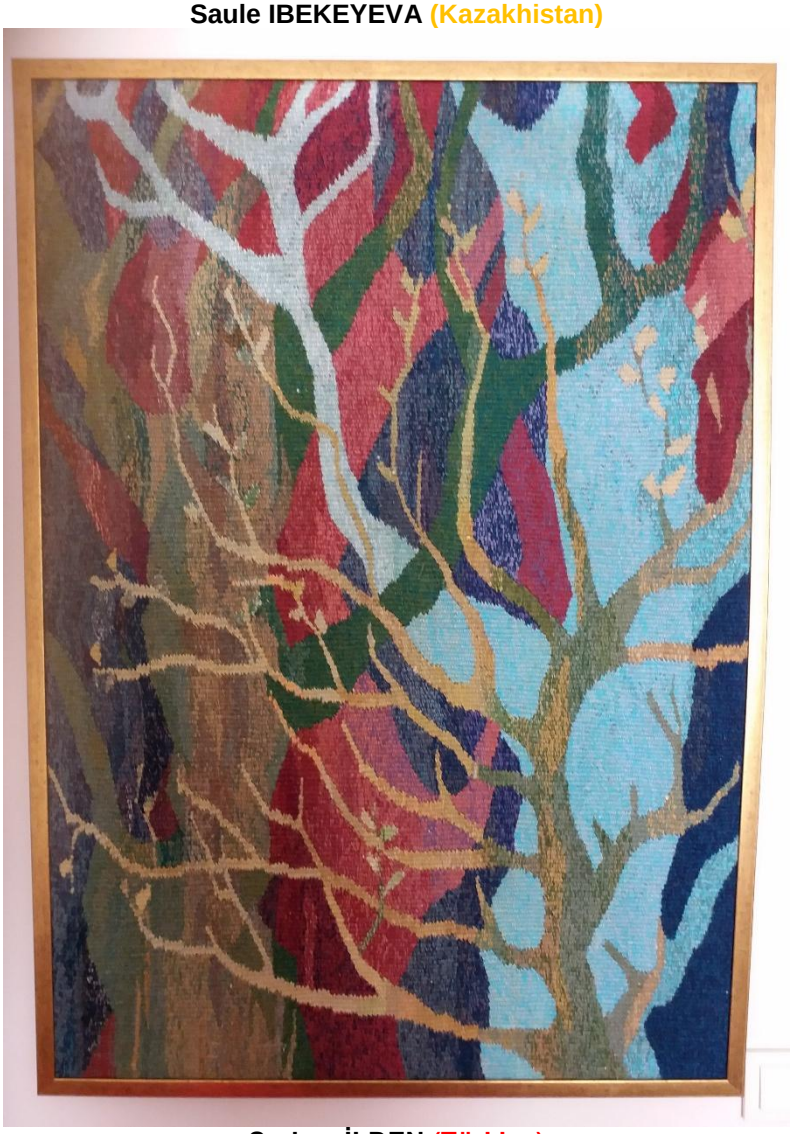
Neerja PETERS (India)



Ovidiu FELIPOV (Romania)



Saule IBEKEYEVA (Kazakhistan)



Serkan İLDEN (Türkiye)

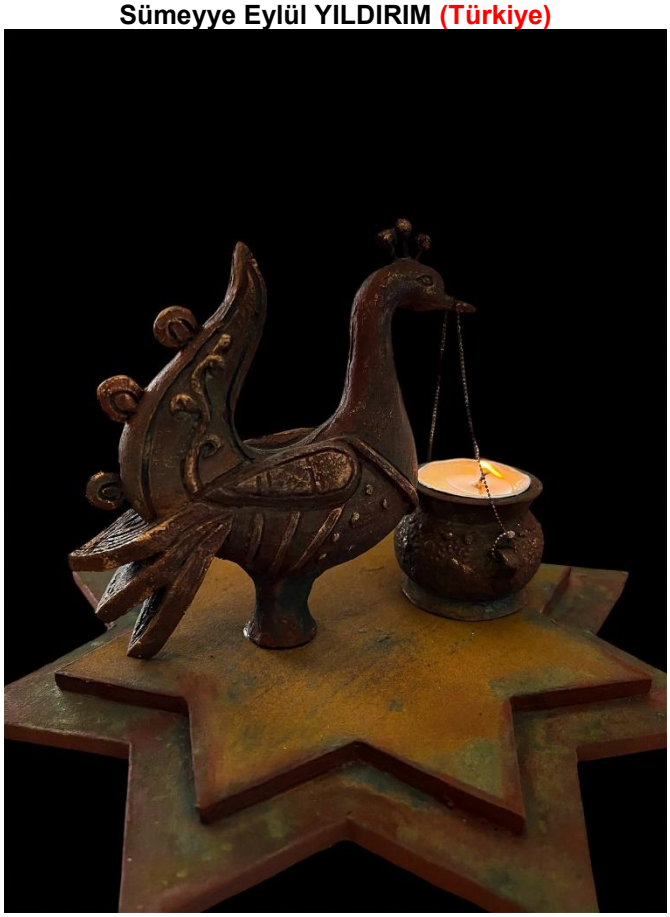
Sevinc BÜNYATOVA (Azerbaijan)

Sinem ÇAKAR KİREZ (Türkiye)

Sonakhanim KARİMOVA (Azerbaijan)

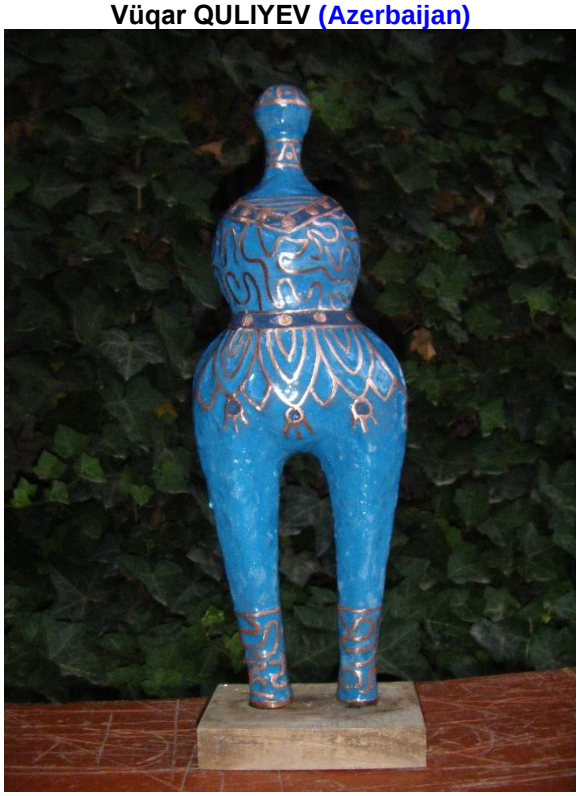
Sultan SÖKMEN (Türkiye)

Sümeyye Eylül YILDIRIM (Türkiye)

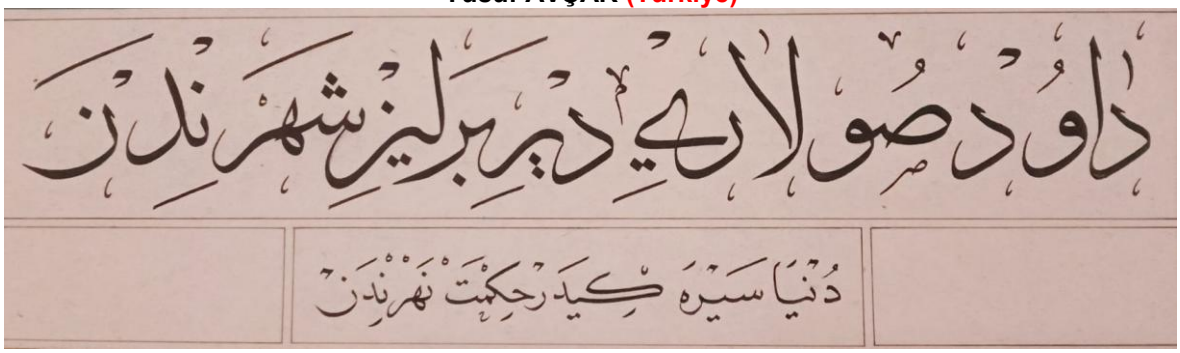


Tiarma SIRAIT (Indonesia)

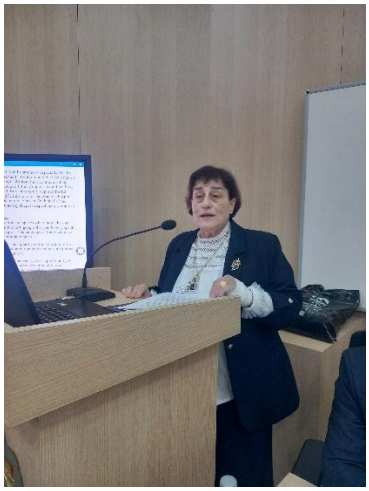
Vüqar QULIYEV (Azerbaijan)



Yusuf AVŞAR (Türkiye)



ETKİNLİK GÖRÜNTÜLERİ



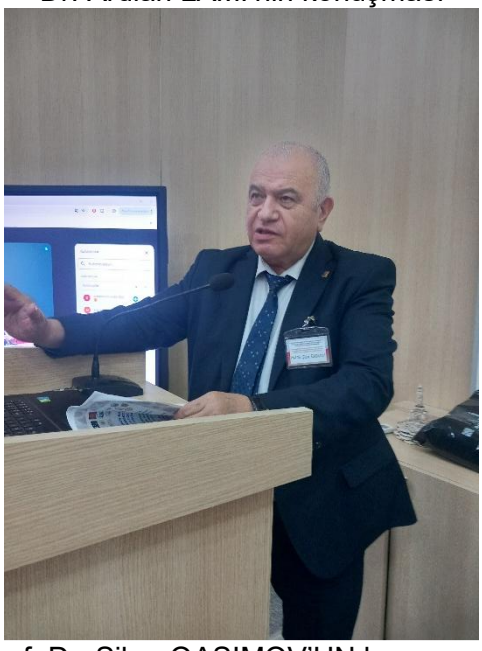
Kongre Başkanı As. Prof. Dr. Meleq SHOPI'nin açılış konuşması

Kongre Başkanı Dr. Öğr. Üyesi Ahmet AYTAÇ'ın açılış konuşması

Kongre Başkanı Prof. Dr. Rubin ZEMON'un açılış konuşması

Kongre Başkanı Dr. Fariz HALİLLİ'nin açılış konuşması

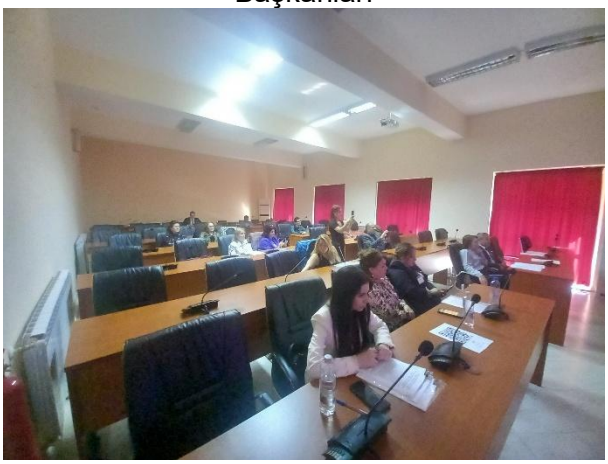
Elbasan Aleksandër Xhuvani Üniversitesi İnsan Bilimleri Fakültesi Dekanı Assoc. Prof. Dr. Ardian LAMI'nin konuşması



Prof. Dr. Şikar QASIMOV'UN konuşması

Prof. Dr. Mutluhan TAŞ'ın konuşması

Elbasan Aleksandër Xhuvani Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Elvira FETAHU ve Kongre Başkanları



Kongre salonlarından görüntüler

Kongre salonlarından görüntüler

Kongre salonlarından görüntüler

Arnavutluk Tv'sine röportaj

Elbasan Etnoğrafya Müzesi'ne gezi

Meleq SHOPI, Heldi KODRA, Ahmet AYTAÇ

Atölye çalışmalarından görüntüler

Atölye çalışmalarından görüntüler

Atölye çalışmalarından görüntüler

Kongre heyetinden bir grup

Kongre heyetinden bir grup

Kongre heyetinden bir grup