

**“Prof. Dr. Qafar JEBİYEV Armağanı
(In Honour of Prof. Dr. Qafar JEBİYEV)”**

Editör: Dr. Ahmet AYTAÇ

Sayfa Tasarımı:

Dr. Ahmet AYTAÇ

Kapak Tasarımı:

Dr. Ahmet AYTAÇ

Basım Tarihi: 12.12.2025

ISBN: 978-625-97469-4-4

ADÜ Yayın Numarası: 146

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, K. Makedonya, Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Gagauzya/Moldova, İtalya, Özbekistan, İran, Rusya, Amerika gibi 9 farklı ülkeden 39 bildiri, Türkiye'den 35 bildiri, kitapta yer almaktadır.

İÇİNDEKİLER

İçindekiler	3-5
Program	5-11
Sunuş	13
PhD. Fariz HALİLLİ (Azerbaijan), Prof. Dr. Qafar JEBİYEV'in Hayatı ve Bilimsel Yönü	17-22
Assist. Prof. Dr. Ahmet AYTAÇ (Türkiye), Konya Ladik Carpet Prayer Rugs in the Hungary Applied Arts Museum	23-31
ProfDr. Şevket ÖZNUR (Turkish Republic of Northern Cyprus), Somut Olmayan Kültürel Miras Işığında Kıbrıs'ta Kaybolmaya Yüz Tutmuş Yemeni Oyaları	35-36
Prof. Dr. Burak GÖKBULUT (Turkish Republic of Northern Cyprus)-Prof. Dr. Mustafa YENİASIR (Turkish Republic of Northern Cyprus), Kıbrıs Türk Folklorunun	37
Assoc. Prof. Dr. Elza ALİŞOVA DEMİRDAĞ (Turkish Republic of Northern Cyprus), (KKTC), Kıbrıs Türk Ağzlarında ilgi Cümleleri	39
Assist. Prof. Dr. Ahmet KARAHAN (Turkish Republic of Northern Cyprus), Lefkara Motiflerinde Kullanılan Matematik	41
Prof. Dr. Ertegin SALAMZADE (Azerbaijan), Preservation of Shebeke Art and Tourism	45-48
Assoc. Prof. Ülkü KÜÇÜKKURT (Türkiye), Keçe Üretiminde Doku Oluşturma Yöntemleri	49-54
Assoc. Prof. Dr. Nezaket ISMAYİLOVA (Azerbaijan), Elxan Yurdoğlu'nun "On Yeddi Göyərçin" Kitabı Haqqında Düşüncələr	55-61
Assist. Prof. Dr. Ahmet AYTAÇ (Türkiye)-Lec. PhD. Derya ÇELİK (Türkiye), Özel Koleksiyonda Bulunan Uşak-Eşme Takmak Köyü Kilimleri	63-69
PhD. Galina MUTAF (Gagauzia/Moldova), Dillerde Geçen Dıştirmak Projeslerinde Alınma Lafların Rolü	71
Prof. Dr. Zeynep KÜÇÜKTURAL (Türkiye), Balıkesir İli Erdek İlçesi Karşıyaka Köyü Çetikleri	75-78
Assoc. Prof. Dr. Habibe ALİYEVA (Azerbaijan), The Latest Research of Sheki Epigraphic Monuments of Turkic-Islamic Art	79-85
Assoc. Prof. Mesude Hülya ŞANES DOĞRU (Türkiye)-Nurgül ÖZKESER (Türkiye), Esmâ İbret ve Hadice Heybeti Hanım Hattatların Delâil'ül Hayrât Eserlerinin Kitap Sanatları Açısından İncelenmesi	87-93
Assist. Prof. Dr. Hande Ayşegül ÖZDEMİR (Türkiye), Günümüz Tekstil Tasarımı Süreci ve Tasarımcının Rolü	95
PhD. Raffaella BRUMANA (Italy)-Daniela ORENI (Italy)-Branka CUCA (Italy), Integrated Surveying Techniques for an Interpretative Model of the Byzantine Church of st. Nicholas, in the South-East Mediterranean Area	97-102
Prof. Dr. Qafar CƏBİYEV (Azerbaijan), Arxeologiya Elminin Prioritetləri: Ənənəvi Yanaşmalar və Yeni Çağırışlar	105
Assoc. Prof. Dr. Djalaliddin MİRZAEV (Uzbekistan), The Ethnic History of Central Asia: the end of the XV - Beginning of the XVI Century	107-109
Nazlı Hilal AYDIN (Türkiye)-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Türkiye), Türkiye'de Kamusal Alanda Bulunan Sanat Eserlerine Yönelik Saldırıların Siyasi ve Sosyolojik Nedenleri	111-120
Lec. Aysel Derya TANAY ÖZTÜRK (Türkiye)-Lec. Nagihan UYSAL (Türkiye)-Res.Assist. İsenbike Asena GÜLENSOY ŞEN (Türkiye), Kültürel Mirasın Korunmasında Sanat Eğitiminin Yeri	121-126
R. Gülenay YALÇINKAYA (Türkiye)-Zeynep GÜRMAN (Türkiye), Afyonkarahisar İli Beytür At Arabası Atölyesi ve At Arabasında Kullanılan Boyama Tekniği	127-133
Prof. Dr. Rana ABDULLAYEVA (Azerbaijan), Cultural Tradition and Art of Kelaghai	137-139
Assoc. Prof. Dr. Sevinc NASİROVA (Azerbaijan), Chain Stitch Embroidery in Azerbaijan: Techniques and Areas of Use	141
PhD. Fariz HALİLLİ (Azerbaijan), Azerbaycan'da Tarihi Mescitlerin Koruma Sorunları ve Hacı Bedel Efendi Mescidi	143-147
Selda CİĞER (Türkiye)-Prof. Hande KILIÇARSLAN (Türkiye), Anamur'da Yaşatılan Geleneksel Ulama (Kırkyama Örnekleri)	148-156
Mustafo JUMAYEV (Uzbekistan), Turkic Ethnotoponyms in Southern Uzbekistan	157-160
Prof. Dr. Sergey ZAHARİYA (Gagauzia/Moldova)-Olga TATAR (Gagauzia/Moldova),	163-166

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Moldova Cumhuriyeti Devlet ve Hukuk Tarihi: Kavram, Metodoloji ve Bilimler Sistemindeki Yeri	
Prof. Birsen ÇEKEN (Türkiye)-Oğuzhan ARAS (Türkiye) , Erken Çocukluk Döneminde Afet Bilinci: 4-6 Yaş Grubu İçin Deprem Çantası Temalı Oyun Kartı Tasarımı	167-178
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet AYTAÇ (Türkiye) , Türk Halk Edebiyatında Geçen Bazı Hayvan Figürlerinin Dokumacılık Sanatına Yansımaları	179-195
Berrak KILIÇ (Türkiye)-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Türkiye) , Türk Kültüründe Alp Kadın Figürünün Türk Sanatına Yansıması	197-203
Ayfer YÜKSEL (Türkiye)-Assoc. Prof. Dr. Ali Ertuğrul KÜPELİ (Türkiye) , Görsel Sanatlar Eğitimi Alanında Drama Konulu Lisansüstü Tezlerin Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi	205-210
Prof. Dr. Necati DEMİR (Türkiye) , Oğuz Yabgu Devleti Dönemi'nde Edebiyat	213-220
Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE ALPER (Türkiye) , Günümüz Genç Ressamların Yapıtlarındaki Geleneksel Öğeler	221-225
Assoc. Prof. Dr. Gunel SEYİDAHMADLI (Azerbaijan) , Diri Baba Mezar Taşlarının Sanatsal Özellikleri ve Epigrafisi	227-232
İpek ÖZSOY (Türkiye)-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Türkiye) , Türk Resminde Geleneksel Motiflerin Soyut Sanata Dönüşümü: Erol Akyavaş ve Devrim Erbil Örneği	233-238
Lec. Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN (Türkiye)-Lec. Mustafa KULA (Türkiye) , İran Takı Kültüründe Oxsus Hazinesinin Yeri ve Önemi	239-242
Prof. Dr. Sergey ZAHARIYA (Gagauzia/Moldova)-Olga TATAR (Gagauzia/Moldova) , The Formation of the Romanian State Structure and the First Feudal Law Norms	245-252
Assoc. Prof. Dr. Ahu Simla DEĞERLİ (Türkiye)-Ayzer KARAOĞLU (Türkiye) , Ukiyo-e akımı ve Batı Sanatına Etkileri	253-259
PhD. Shehla HALILLI (Azerbaijan) , Azerbaycan'da Şehir Tarihçiliğinde Hasan İhfa Alizaden'in Yeri	261-263
Esmâ Nur YILDIZ (Türkiye)-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Türkiye) , Türk Kültüründeki Ejder Motifinin Türk Sanatına Yansımaları	265-270
Bədircahan MƏMMƏDOVA (Azerbaijan) , Azərbaycanın Şimal-Qərb Bölgəsinin Mədəni İrsi	271-276
Prof. Dr. Abbas SEYİDOV (Azerbaijan)-Assoc. Prof. Dr. Leyla RUSTAMOVA (Azerbaijan) , Prof. Dr. Gafar Cabiyev'in Araştırmalarında Azerbaycan Arkeolojisinin Güncel Sorunları	279-281
Prof. Birsen ÇEKEN (Türkiye)-Bilge Derya CİHANGİR (Türkiye) , Hareketli Çocuk Kitaplarının Temel Tasarım İlkelerine Göre İncelenmesi	283-294
Res. Assist. Leyla HASANZADE (Azerbaijan) , Hyon Jin-geon'un "Şanslı Bir Gün" Eserinin Tahlili	295-296
Bilgenur POLAT (Türkiye)-Prof. Aysen SOYSALDI (Türkiye) , Afyonkarahisar Gedik Ahmet Paşa Camisi Kalem İşi Tezyinat Örnekleri	297-300
Mitra SETAREHSOBH (Iran) , Modern Calligraphyandits Reflections in Postmodern Art	301-308
Prof. Hande KILIÇARSLAN (Türkiye) , Üniversitelerde İlköğretim Öğrencilerine Yönelik Dokuma Atölye Çalışmaları	311-316
Assoc. Prof. Dr. Ahu Simla DEĞERLİ (Türkiye)-Seda KURNAZ (Türkiye) , Türk Resim Sanatında Mihri Müşfik Hanım'ın Yeri	317-321
Sahiba ALAKBAROVA (Azerbaijan) , Şuşa Şəhərində Bərpa Olunmuş Muzeylərin Fəaliyyəti: Tarixi-Mədəni İrsin QorunmasıveTəbliği	323
Zumrud İSMAYİLOVA (Azerbaijan) , Müzeler ve Toplum İşbirliği: Kültürel Mirasın Korunması ve Geleceğe Aktarımı	325
Sherzod TURAEV (Uzbekistan) , History of the Sangardak Ethnic Group in Southern Uzbekistan	327-331
Prof. Dr. Nargiz ALİYEVA (Azerbaijan) , Bağımsızlık Yıllarında Azerbaycan'da İslam Dönemi Arkeolojisi	335-341
Prof. Dr. Alishina KHANİSA CHAVDATOVNA (Tyumen/Russia) , Фольклор Сибирских Татар: Мактым-Сылу (Sibirya Tatarlarının Folkloru: Maktym-Sylu)	343-346
Assoc. Prof. Dr. Olga RADOVA KARANASTAS (Gagauzia/Moldova) , Besarabya veya Bucak Gagauzlarının Tarihi ve Demografya Gelişmeleri (XVIII. Yüzyıl Sonu-XIX. Yüzyıl İlk Çereği)	347
Assist. Prof. Dr. Kartal Murat AYVAZ (Türkiye) , Serigrafide Sanatsal Tekstil Yüzey Tasarımları	349-352

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Aynur ALEKBEROVA (Azerbaijan) , Treatment and Health Sector in the Context of Cultural Tourism in Azerbaijan	353-358
Prof. Dr. Bella MUSAYEVA (Azerbaijan) , Polyphony in the Works of ChingizAitmatov	361
Prof. Dr. Zeynep KÜÇÜKTURAL (Türkiye) , Bolu İli'nde Unutulmuş Dokumalar	363-368
Prof. Dr. Alishina KHANİSA CHAVDATOVNA (Tyumen/Russia) , Абдрашит Гумерович Ибрагимов - ученый, просветитель, общественный деятель сибирских татар (Sibiryä Tatarlarının Halk Figürü Abdrashit GumerovichIbragimov)	369-373
Lec. PhD. Ufuk ÖREN (Türkiye)-Lec. Servet AKAR (Türkiye) , Mücevher Taşlarının Geleneksel Kuyumculuk Sanatında Kullanımı: Turmalin Örneği	375-380
Res. Assit. Tahira ALİYEVA (Azerbaijan) , Ahdi Bağdadi ve Onun "Gülşeni-şuara" Tezkiresi (Sankt-Peterburg Nushası)	381-383
Bircan KAYACAN (Türkiye)-Mehmet GÖKDOĞAN (Türkiye) , Taşa Kazınan Kimlik: Osmanlı Dönemi Mezar Kitabelerinde Unvanlar ve Hiyerarşi	385-389
Prof. Dr. Zoran R. VITOROVIC (Usa)-Prof. Dr. Gabriel C. D. LOPES (Usa) , Towards a New Paradigm: Scientific Spiritualityand Universal Cosmic Moralityfor Global Renewal	393-397
Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE ALPER (Türkiye) , Bir İleri Dönüşüm Hikâyesi "Mervan Altınorak"	399-403
PhD. Elmira ABASOVA (Azerbaijan)-Fidan GULUZADE (Azerbaijan) , Türk Dünyasının İlk Maarifpervver Ziyalıları	405-409
İrem Nur YILMAZTÜRK (Türkiye)-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Türkiye) , Türk Mitolojisinden Çağdaş Sanata: Hayat Ağacı Sembolünün Göstergebilimsel Analizi	411-416
Lec.Mustafa KULA (Türkiye)-Lec. Canan ERDÖNMEZ (Türkiye) , Moda Tasarımcısı Alexander Mcqueen ve Sanatçı DamienHirst'ı Buluşturan Eşarp Koleksiyonu	417-421
Lec. Servet AKAR (Türkiye)-Lec. PhD Ufuk ÖREN (Türkiye) , Geleneksel Kuyumculuk Sanatında Kayıp Mum Tekniği: Geçmişi ve Günümüzde Kullanımı	423-426
PhD. Ramil GULİYEV (Azerbaijan) , Azərbaycan və Kipr İncəsənətində Aslan Simvoluile Bağlı Ortaq Arxetiplər	429-435
PhD. Sevinc HEYDAROVA (Azerbaijan) , COP 29 ve Nizami Müzesi	437
Lec. Saadet Nihal COŞKUN(Türkiye) , Mor Cepken: Tarihsel, Kültürel ve Toplumsal Bir İnceleme	439-443
Lec. Canan ERDÖNMEZ (Türkiye)-Lec. Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN (Türkiye) , Varga Kızlarının Savaş Sonrası Dönemde Modaya Etkisi	445-449
Hanife Nur TEZCAN (Türkiye)-Assosc. Prof. Dr. Ali Ertuğrul KÜPELİ (Türkiye) , Tarsus'taki Hacı Bektaş-ı Veli Heykeli'nin Göstergebilimsel Analizi	451-454
Sergi	455-466
Etkinlik görüntüleri	467-472

AÇILIŞ OTURUMU (OPENING SESSION)A SALONU (A HOLL)*Oturum Başkanları (SessionModerators):***Prof. Dr. Artegin SALAMZADE-Prof. Hande KILIÇARSLAN**

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link foronlineparticipation):

<https://meet.google.com/kni-sbbi-zjm?hs=224>**11.45-12.00 PhD. Fariz HALİLLİ (Azerbaijan)**, Prof. Dr. Qafar JEBİYEY'in Hayatı ve Bilimsel Yönü**12.00-12.15 Assist. Prof. Dr. Ahmet AYTAÇ (Türkiye)**, Konya Ladik Carpet Prayer Rugsin the Hungary Applied Arts Museum**12.15-12.30 TARTIŞMA (CONCLUSION)****KIBRIS ÖZEL OTURUMU (CYPRUS SPECIAL SESSION) A SALONU (A HOLL)***Oturum Başkanları (SessionModerators):***Prof. Dr. Ali Eftal ÖZKUL-Assist. Prof. Dr. Ahmet KARAHAAN**

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link foronlineparticipation):

<https://meet.google.com/kni-sbbi-zjm?hs=224>

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

- 12.30-12.45 ProfDr. Şevket ÖZNUR (Turkish Republic of Northern Cyprus),** Somut Olmayan Kültürel Miras Işığında Kıbrıs'ta Kaybolmaya Yüz Tutmuş Yemeni Oyaları
12.45-13.00 Prof. Dr. Burak GÖKBULUT (Turkish Republic of Northern Cyprus)-Prof. Dr. Mustafa YENİASIR (Turkish Republic of Northern Cyprus), Kıbrıs Türk Folklorunun Dünü, Bugünü ve Geleceği
13.00-13.15 Assoc. Prof. Dr. Elza ALİŞOVA DEMİRDAĞ (Turkish Republic of Northern Cyprus), (KKTC), Kıbrıs Türk Ağızlarında ilgi Cümleleri
13.15-13.30 Assist. Prof. Dr. Ahmet KARAHAN (Turkish Republic of Northern Cyprus), Lefkara Motiflerinde Kullanılan Matematik
13.30-13.45 TARTIŞMA (CONCLUSION)
13.45-14.00 KAHVE ARASI (COFFEE BREAK)

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

Oturum Başkanları (SessionModerators):

Prof. Dr. Qafar CƏBİYEV-Assoc. Prof. Dr. Ahu Simla DEĞERLİ

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link foronlineparticipation):
<https://meet.google.com/kni-sbbi-zjm?hs=224>

- 14.00-14.15 Prof. Dr. Artegin SALAMZADE (Azerbaijan),** Preservation of Shebeke Art andTourism
14.15-14.30 Assoc. Prof. Ülkü KÜÇÜKKURT (Türkiye), Keçe Üretiminde Doku Oluşturma Yöntemleri
14.30-14.45 Assoc. Prof. Dr. Nezaket ISMAYİLOVA (Azerbaijan), Elxan Yurdoğlu'nun "On Yeddi Göyərçin" Kitabı Haqqında Düşüncələr
14.45-15.00 Dr. Öğr. Üyesi Ahmet AYTAÇ (Türkiye)-Lec. PhD. Derya ÇELİK (Türkiye), Özel Koleksiyonda Bulunan Uşak-Eşme Takmak Köyü Kilimleri
15.00-15.15 PhD. Galina MUTAF (Gagauzia/Moldova), Dillerdə Geçən Diiştirmək Proteslərində Alınma Lafların Rolu
15.15-15.30 TARTIŞMA (CONCLUSION)

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

Oturum Başkanları (SessionModerators):

Prof. Dr. Abbas SEYİDOV-Prof. Dr. Mustafa YENİASIR

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link foronlineparticipation):
<https://meet.google.com/juc-uiwv-yun?hs=224>

- 14.00-14.15 Prof. Dr. Qafar CƏBİYEV (Azerbaijan),** Arxeologiya Elminin Prioritetləri: Ənənəvi Yanaşmalar və Yeni Çağırışlar
14.15-14.30 Assoc. Prof. Dr. Habibe ALİYEVA (Azerbaijan), The Latest Research of Sheki Epigraphic Monuments of Turkic-Islamic Art
14.30-14.45 Assoc. Prof. Mesude Hülya ŞANES DOĞRU (Türkiye)-Nurgül ÖZKESER (Türkiye), Esmâ İbret ve HadîceHeybetî Hanım Hattatların Delâil'ülHayrât Eserlerinin Kitap Sanatları Açısından İncelenmesi
14.45-15.00 Assist. Prof. Dr. Hande Ayşegül ÖZDEMİR (Türkiye), Günümüz Tekstil Tasarımı Süreci ve Tasarımcının Rolü
15.00-15.15 PhD. Raffaella BRUMANA (Italy)-Daniela ORENI (Italy)-Branka CUCA (Italy), Integrated Surveying Techniquesfor an Interpretative Model of the Byzantine Church of st. Nicholas, in the South-East Mediterranean Area
15.15-15.30 TARTIŞMA (CONCLUSION)

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Şevket ÖZNUR-Prof. Dr. Zeynep KÜÇÜKTURAL

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):

<https://meet.google.com/kni-sbbi-zjm?hs=224>

15.30-15.45 Prof. Dr. Zeynep KÜÇÜKTURAL (Türkiye), Balıkesir İli Erdek İlçesi Karşıyaka Köyü Çetikleri

15.45-16.00 Assoc. Prof. Dr. Djalaliddin MİRZAEV (Uzbekistan), The Ethnic History of Central Asia: the end of the XV - Beginning of the XVI Century

16.00-16.15 Nazlı Hilal AYDIN (Türkiye)-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Türkiye), Türkiye’de Kamusal Alanda Bulunan Sanat Eserlerine Yönelik Saldırıların Siyasî ve Sosyolojik Nedenleri

16.15-16.30 Lec. Aysel Derya TANAY ÖZTÜRK (Türkiye)-Lec. Nagihan UYSAL (Türkiye)-Res. Assist. İsenbike Asena GÜLENSOY ŞEN (Türkiye), Kültürel Mirasın Korunmasında Sanat Eğitiminin Yeri

16.30-16.45 R. Gülenay YALÇINKAYA (Türkiye)-Zeynep GÜRMAN (Türkiye), Afyonkarahisar İli Beytür At Arabası Atölyesi ve At Arabasında Kullanılan Boyama Tekniği

16.45-17.00 TARTIŞMA (CONCLUSION)

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Rana ABDULLAYEVA-Prof. Dr. Burak GÖKBULUT

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):

<https://meet.google.com/juc-uiwv-yun?hs=224>

15.30-15.45 Prof. Dr. Rana ABDULLAYEVA (Azerbaijan), Cultural Tradition and Art of Kelaghai

15.45-16.00 Assoc. Prof. Dr. Sevinc NASİROVA (Azerbaijan), Chain Stitch Embroidery in Azerbaijan: Techniques and Areas of Use

16.00-16.15 PhD. Fariz HALİLLİ (Azerbaijan), Azerbaycan’da Tarihi Mescitlerin Koruma Sorunları ve Hacı Bedel Efendi Mescidi

16.15-16.30 Selda CİĞER (Türkiye)-Prof. Hande KILIÇARSLAN (Türkiye), Anamur’da Yaşatılan Geleneksel Ulama (Kırkyama Örnekleri)

16.30-16.45 Mustafa JUMAYEV (Uzbekistan), Turkic Ethnotoponyms in Southern Uzbekistan

16.45-17.00 TARTIŞMA (CONCLUSION)

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Nargiz ALİYEVA-Assist. Prof. Dr. Ahmet AYTAÇ

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):

<https://meet.google.com/kni-sbbi-zjm?hs=224>

17.00-17.15 Prof. Dr. Sergey ZAHARİYA (Gagauzia/Moldova)-Olga TATAR (Gagauzia/Moldova), Moldova Cumhuriyeti Devlet ve Hukuk Tarihi: Kavram, Metodoloji ve Bilimler Sistemindeki Yeri

17.15-17.30 Prof. Birsen ÇEKEN (Türkiye)-Oğuzhan ARAS (Türkiye), Erken Çocukluk Döneminde Afet Bilinci: 4-6 Yaş Grubu İçin Deprem Çantası Temalı Oyun Kartı Tasarımı

17.30-17.45 Dr. Öğr. Üyesi Ahmet AYTAÇ (Türkiye), Türk Halk Edebiyatında Geçen Bazı Hayvan Figürlerinin Dokumacılık Sanatına Yansımaları

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
17.45-18.00 **Berrak KILIÇ (Türkiye)-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Türkiye)**, Türk Kültüründe Alp Kadın Figürünün Türk Sanatına Yansıması
18.00-18.15 **Ayfer YÜKSEL (Türkiye)-Assoc. Prof. Dr. Ali Ertuğrul KÜPELİ (Türkiye)**, Görsel Sanatlar Eğitimi Alanında Drama Konulu Lisansüstü Tezlerin Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi
18.15-18.30 **TARTIŞMA (CONCLUSION)**

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Alishina KHANİSA CHAVDATOVNA-Assoc. Prof. Dr. Habibe ALİYEVA

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
<https://meet.google.com/juc-uiwv-yun?hs=224>

- 17.00-17.15 **Prof. Dr. Necati DEMİR (Türkiye)**, Oğuz Yabgu Devleti Dönemi'nde Edebiyat
17.15-17.30 **Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE ALPER (Türkiye)**, Günümüz Genç Ressamların Yayıtlarındaki Geleneksel Öğeler
17.30-17.45 **Assoc. Prof. Dr. Gunel SEYİDAHMADLI (Azerbaijan)**, Diri Baba Mezar Taşlarının Sanatsal Özellikleri ve Epigrafisi
17.45-18.00 **İpek ÖZSOY (Türkiye)-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Türkiye)**, Türk Resminde Geleneksel Motiflerin Soyut Sanata Dönüşümü: Erol Akyavaş ve Devrim Erbil Örneği
18.00-18.15 **Lec. Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN (Türkiye)-Lec. Mustafa KULA (Türkiye)**, İran Takı Kültüründe Oxsus Hazinesinin Yeri ve Önemi
18.15-18.30 **TARTIŞMA (CONCLUSION)**

29 Nisan (April) 2025

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Necati DEMİR-Assoc. Prof. Dr. Gunel SEYİDAHMADLI

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
<https://meet.google.com/kni-sbbi-zjm?hs=224>

- 09.30-09.45 **Prof. Dr. Sergey ZAHARİYA (Gagauzia/Moldova)-Olga TATAR (Gagauzia/Moldova)**, The Formation of the Romanian State Structure and the First Feudal Law Norms
09.45-10.00 **Assoc. Prof. Dr. Ahu Simla DEĞERLİ (Türkiye)-Ayzer KARAOĞLU (Türkiye)**, Ukiyo-e akımı ve Batı Sanatına Etkileri
10.00-10.15 **PhD. Shehla HALİLLİ (Azerbaijan)**, Azerbaycan'da Şehir Tarihçiliğinde Hasan İhfa Alizaden'in Yeri
10.15-10.30 **Esmâ Nur YILDIZ (Türkiye)-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Türkiye)**, Türk Kültüründeki Ejder Motifinin Türk Sanatına Yansımaları
10.30-10.45 **Bədircahan MƏMMƏDOVA (Azerbaijan)**, Azərbaycanın Şimal-Qərb Bölgəsinin Mədəni İrsi
10.45-11.00 **TARTIŞMA (CONCLUSION)**

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Sergey ZAHARİYA-Assoc. Prof. Dr. Leyla RUSTAMOVA

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):
<https://meet.google.com/juc-uiwv-yun?hs=224>

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

- 09.30-09.45 Prof. Dr. Abbas SEYİDOV (Azerbaijan)-Assoc. Prof. Dr. Leyla RUSTAMOVA (Azerbaijan),** Prof. Dr. Gafar Cabiyev'in Araştırmalarında Azerbaycan Arkeolojisinin Güncel Sorunları
- 09.45-10.00 Prof. Birsen ÇEKEN (Türkiye)-Bilge Derya CİHANGİR (Türkiye),** Hareketli Çocuk Kitaplarının Temel Tasarım İlkelerine Göre İncelenmesi
- 10.00-10.15 Res. Assist. Leyla HASANZADE (Azerbaijan),** HyonJin-geon'un "Şanslı Bir Gün" Eserinin Tahlili
- 10.15-10.30 Bilgenur POLAT (Türkiye)-Prof. Aysen SOYSALDI (Türkiye),** Afyonkarahisar Gedik Ahmet Paşa Camisi Kalem İşi Tezyinat Örnekleri
- 10.30-10.45 Mitra SETAREHSOBH (Iran),** Modern Calligraphyandits Reflections in Postmodern Art
- 10.45-11.00 TARTIŞMA (CONCLUSION)**

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

Oturum Başkanları (SessionModerators):

Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE ALPER-Assoc. Prof. MesudeHülya ŞANES DOĞRU

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link foronlineparticipation):
<https://meet.google.com/kni-sbbi-zjm?hs=224>

- 11.00-11.15 Prof. Hande KILIÇARSLAN (Türkiye),** Üniversitelerde İlköğretim Öğrencilerine Yönelik Doküman Atölye Çalışmaları
- 11.15-11.30 Assoc. Prof. Dr. Ahu Simla DEĞERLİ (Türkiye)-Seda KURNAZ (Türkiye),** Türk Resim Sanatında Mihri Müşfik Hanım'ın Yeri
- 11.30-11.45 Sahiba ALAKBAROVA (Azerbaijan),** ŞuşaŞəhərindəBərpa Olunmuş MuzeylərinFəaliyyəti: Tarixi-Mədəni İrsin QorunmasıvəTəbliği
- 11.45-12.00 Zümrüd İSMAYİLOVA (Azerbaijan),** Muzeler ve Toplum İşbirliğı: Kültürel Mirasın Korunması ve Geleceğı Aktarımı
- 12.00-12.15 Sherzod TURAEV (Uzbekistan),** History of the Sangardak Ethnic Group in Southern Uzbekistan
- 12.15-12.30 TARTIŞMA (CONCLUSION)**
- 12.30-13.00 ARA (BREAK TIME)**

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

Oturum Başkanları (SessionModerators):

Prof. Mutluhan TAŞ-PhD. Fariz HALİLLİ

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link foronlineparticipation):
<https://meet.google.com/juc-uiwv-yun?hs=224>

- 11.00-11.15 Prof. Dr. Nargiz ALİYEVA (Azerbaijan),** Bağımsızlık Yıllarında Azerbaycan'da İslam Dönemi Arkeolojisi
- 11.15-11.30 Prof. Dr. Alishina KHANİSA CHAVDATOVNA (Tyumen/Russia),** Фольклор Сибирских Татар: Мактым-Сылу (Sibiryä Tatarlarının Folkloru: Maktym-Sylu)
- 11.30-11.45 Assoc. Prof. Dr. Olga RADOVA KARANASTAS (Gagauzia/Moldova),** Besarabya veya Bucak Gagauzlarının Tarihi ve Demografya Gelişmeleri (XVIII. Yüzyıl Sonu–XIX. Yüzyıl İlkÇereğı)
- 11.45-12.00 Assist. Prof. Dr. Kartal Murat AYVAZ (Türkiye),** Serigrafide Sanatsal Tekstil Yüzey Tasarımları
- 12.00-12.15 Aynur ALEKBEROVA (Azerbaijan),** Treatment and Health Sector in the Context of Cultural Tourism in Azerbaijan
- 12.15-12.30 TARTIŞMA (CONCLUSION)**

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
12.30-13.00 ARA (BREAK TIME)

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Bella MUSAYEVA- Assoc. Prof. Ülkü KÜÇÜKKURT

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):

<https://meet.google.com/kni-sbbi-zjm?hs=224>

13.00-13.15 **Prof. Dr. Bella MUSAYEVA (Azerbaijan)**, Polyphony in the Works of Chingiz Aitmatov

13.15-13.30 **Prof. Dr. Zeynep KÜÇÜKTURAL (Türkiye)**, Bolu İli'nde Unutulmuş Dokumalar

13.30-13.45 **Prof. Dr. Alishina KHANİSA CHAVDATOVNA (Tyumen/Russia)**, Абдрашит Гумерович Ибрагимов Народный деятельси бирских татар (Sibiryâ Tatarlarının Halk Figürü Abdrashit Gumerovich Ibragimov)

13.45-14.00 **Lec. PhD. Ufuk ÖREN (Türkiye)-Lec. Servet AKAR (Türkiye)**, Mücevher Taşlarının Geleneksel Kuyumculuk Sanatında Kullanımı: Turmalin Örneği

14.00-14.15 **Res. Assit. Tahira ALİYEVA (Azerbaijan)**, Ahdi Bağdadi ve Onun "Gülşeni-şuara" Tezkiresi (Sankt-Peterburg Nushası)

14.15-14.30 **Bircan KAYACAN (Türkiye)-Mehmet GÖKDOĞAN (Türkiye)**, Taşa Kazınan Kimlik: Osmanlı Dönemi Mezar Kitabelerinde Unvanlar ve Hiyerarşi

14.30-14.45 **TARTIŞMA (CONCLUSION)**

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Zoran R. VITOROVIC- Assoc. Prof. Dr. Olga RADOVA KARANASTAS

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):

<https://meet.google.com/juc-uiwv-yun?hs=224>

13.00-13.15 **Prof. Dr. Zoran R. VITOROVIC (Usa)-Prof. Dr. Gabriel C.D. LOPES (Usa)**, Towards a New Paradigm: Scientific Spirituality and Universal Cosmic Morality for Global Renewal

13.15-13.30 **Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE ALPER (Türkiye)**, Bir İleri Dönüşüm Hikâyesi "Mervan Altınorak"

13.30-13.45 **PhD. Elmira ABASOVA (Azerbaijan)-Fidan GULUZADE (Azerbaijan)**, Türk Dünyasının İlk Maarifperver Ziyalıları

13.45-14.00 **İrem Nur YILMAZTÜRK (Türkiye)-Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Türkiye)**, Türk Mitolojisinden Çağdaş Sanata: Hayat Ağacı Sembolünün Göstergebilimsel Analizi

14.00-14.15 **Lec. Mustafa KULA (Türkiye)-Lec. Canan ERDÖNMEZ (Türkiye)**, Moda Tasarımcısı Alexander McQueen ve Sanatçı Damien Hirst'ı Buluşturan Eşarp Koleksiyonu

14.15-14.30 **Lec. Servet AKAR (Türkiye)-Lec. PhD Ufuk ÖREN (Türkiye)**, Geleneksel Kuyumculuk Sanatında Kayıp Mum Tekniği: Geçmiş ve Günümüzde Kullanımı

14.30-14.45 **TARTIŞMA (CONCLUSION)**

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Birsen ÇEKEN- Assoc. Prof. Dr. Elza ALİŞOVA DEMİRDAĞ

Çevrimiçi katılım için link adresi (Link for online participation):

<https://meet.google.com/kni-sbbi-zjm?hs=224>

- 19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ**
- 14.45-15.00 PhD. Ramil GULİYEV (Azerbaijan),** Azərbaycan və Kipr İncəsənətində Aslan Simvolu ilə Bağlı Ortaq Arxetiplər
- 15.00-15.15 PhD. Sevinc HEYDAROVA (Azerbaijan),** COP 29 və Nizami Müzesi
- 15.15-15.30 Lec. Saadet Nihal COŞKUN (Türkiye),** Mor Cepken: Tarihsel, Kültürel ve Toplumsal Bir İnceleme
- 15.30-15.45 Lec. Canan ERDÖNMEZ (Türkiye)-Lec. Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN (Türkiye),** Varga Kızlarının Savaş Sonrası Dönemde Modaya Etkisi
- 15.45-16.00 Hanife Nur TEZCAN (Türkiye)-Assoc. Prof. Dr. Ali Ertuğrul KÜPELİ (Türkiye),** Tarsus'taki Hacı Bektaş-ı Veli Heykeli'nin Göstergebilimsel Analizi
- 16.00-16.15 TARTIŞMA (CONCLUSION)**

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

SUNUŞ

19. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu ve Sanat Etkinlikleri'ne Türkiye, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Azerbaycan, Arnavutluk, Macaristan, Özbekistan, Kazakistan, Moldova-Gagauzya'dan çeşitli üniversite ve kurumların iş birliği gerçekleştirilmiştir. Yakın Doğu Üniversitesi'nin ev sahipliğinde iki gün boyunca sürmüş olan bu sempozyumun bilim/sanat dünyasına ve Türk dünyasına hayırlar getirmesini temenni ediyorum.

Bu sempozyumun Azerbaycan'ın görkemli alimi, Azerbaycan arkeoloji biliminin kıymetli muallimi ve kadim dostumuz Prof. Dr. Qafar JEBİYEY'e armağan olarak hazırlanmış olmasından dolayı duyduğum mutluluğu da paylaşmaktan onur duyuyorum. Prof. Dr. Qafar JEBİYEY Azerbaycan arkeoloji bilimi ve Türk dünyası bilim alanında çok önemli işler başarmış görkemli bir alimdir. Qafar JEBİYEY ile geçmiş yıllarda dünyanın pek çok farklı ülkesinde Türk dünyası adına önemli etkinliklerde bulunmuş birisi olmaktan ve kendisini yakinen tanımaktan da ayrıca onur duyduğumu ifade etmek isterim. Kendisine uğurlar ve can sağlığı diliyorum.

Yıllardır Türk dünyasını bilim ve sanat alanında bir araya getirmek için çabalıyoruz ve Azerbaycan'ın gardaşı ile iki Türk ülkesi ilim adamları olarak dünya üzerinde Türk'ün ayak bastığı pek çok yerde bu güne kadar sayısız etkinlikler gerçekleştirdik. Ve en yakınımızda olan yavru vatan Kıbrıs elbette ihmal edilemezdi. Özellikle son günlerde Kıbrıs konusu gündemden düşmezken burada Yakın Doğu Üniversitesi'nin ev sahipliğinde bu sempozyumun yapılmasını çok anlamlı bulduğumu da sizlerle paylaşmak isterim.

İspanya'dan, Belarus'a, Bosna'dan Mısır'a, Makedonya'dan Macaristan'a, Azerbaycan'dan Hindistan'a, Moğolistan'dan İtalya'ya ve daha pek çok yere uzanan bu bilimsel seferlerin bu yılki ilk ayağı şimdi Kıbrıs ve yaklaşık bir ay sonra yine bir Türk yurdu olan Kerkük olacaktır. Nasipse de 10. Ayda da Arnavutluk'da devam edeceğiz. 2026 da ise Avusturya Viyana var.

Azerbaycan ve Türkiye ilim adamlarının bu yıllardır süren işbirliğine Özbekistan, Kazakistan ve Gagauzya da destek vermektedir. İnşallah Kazakistan, Türkmenistan ve Kırgızistan gibi kardeş devletlerin bilim insanları da bu kervana daha fazlasıyla katılırlar.

Tabi en büyük hayalimiz ise Doğu Türkistan'da bu etkinliği gerçekleştirmektir. Umarım ahir ömrümüz tamam olmadan Rabbim bunu da bizlere nasip eder.

Gerek bu etkinliğe, gerekse yıllardır süren tüm etkinliklerimize destek olan Prof. Dr. Osman KUNDURACI, Akademik Naile VELİHANLI, Prof. Dr. Ertegin SALAMZADE, Prof. Dr. Qafar JEBİYEY, Prof. Dr. Rubin ZEMON, Prof. Dr. Yusuf KÜÇÜKDAĞ, Prof. Dr. Sergey ZAHARİA, Prof. Dr. Mutluhan TAŞ, Prof. Dr. Luigi SCRİNZİ, Doç. Dr. Habibe ALİYEVA, Dr. Fariz HALİLLİ başta olmak üzere emeği geçen tüm dostlara da ayrıca teşekkür ediyorum. Bu vesile ile ahirete intikal eden Prof. Dr. Kamil İbrahimov, Prof. Dr. H. Örcün BARIŞTA ve Prof. Dr. Veki ALİYEY'i de dualarla anıyorum.

Ve yakın desteğini esirgemeyen Prof. Dr. Ali Eftal ÖZKUL ile can dostum Prof. Dr. Bülent SALDERAY'a ve ADÜ Rektörü Prof. Dr. Bülent KENT ile Yakın Doğu Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Taner ŞANLIDAĞ ile İlimler Akademisi Başkanı Akademik İsa HABİBBEYLİ'ye ve etkinliğe bizzat katılan Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Sayın Ersin TATAR'a ayrıca teşekkür ederim.

Dr. Ahmet AYTAÇ
Sempozyum Başkanı

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
AÇILIŞ OTURUMU (OPENING SESSION)A SALONU (A HOLL)
Oturum Başkanları (SessionModerators):
Prof. Dr. Artegin SALAMZADE-Prof. Hande KILIÇARSLAN

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

PROF. DR. GAFAR JABIYEV: HIS LIFE AND SCHOLARLY CONTRIBUTIONS

Fariz HALİLLİ*

ABSTRACT

Prof. Dr. Gafar Jabiyevev is one of the leading historians and archaeologists of Azerbaijan. He was born in 1950 in the İsmayilli region and graduated from the Ganja State Pedagogical University. After working as a teacher and journalist, he began his academic career in 1975. Over the years, he has conducted extensive research in the fields of archaeology and ethnography, gaining recognition for his studies on ceramics dating from the 14th to the 17th centuries.

In 2008, he completed his doctoral dissertation titled "The Province of Girdiman (4th–9th centuries)", making significant contributions to the historical understanding of Caucasian Albania. Through this work, he scientifically redefined the historical location of Girdiman. His achievements include the identification of the ancient city of Mehravan, the establishment of the Aghsu State Historical and Cultural Reserve, and the archaeological documentation of Gabala's 2,500-year history. He has also conducted research on treasure hoards, tomb discoveries, and the ancient history of the Basqal settlement.

Prof. Jabiyevev is the author of 23 monographs, over 100 scholarly articles, and hundreds of popular science essays. He is widely known for his efforts to safeguard the cultural heritage of Karabakh and for his contributions to international conferences. He has presented in numerous countries, including the United States, Italy, China, and Turkey. In 2012, he was recognized by Selçuk University as the "Scientist of the Turkic World." His mentorship of young archaeologists has left a lasting impact on the academic landscape of Azerbaijan.

Key Words: History of science, Archaeology, Azerbaijan, Girdiman, Aghsu

GİRİŞ

17 Ağustos 1950 yılında Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin İsmayilli rayonunun Talistan köyünde bir kolhozçu ailesinde doğmuş, 1973 yılında Gence Devlet Pedagoji Üniversitesi'nin tarih fakültesinden üstün başarı diplomasıyla mezun olmuş, 1973-1974 yıllarında İsmayilli rayonunun Talistan köy ortaokulunda tarih öğretmeni, 1974-1976 yıllarında "Zehmetkeş" ilçe gazetesinde mektuplar bölümü müdürü, 1977-1978 yıllarında "Bilik" cemiyeti İsmayilli ilçe teşkilatında sorumlu sekreter, 1978-1980 yıllarında Azerbaycan Komünist Partisi İsmayilli ilçe komitesinde eğitimci, 1980-1981 yıllarında "Zehmetkeş" ilçe gazetesinde başredaktör yardımcısı görevlerinde bulunmuştur.

Akademik ve İdari Görevler

Gafar Cebiyev, 1975 yılında Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Bilimler Akademisi Tarih Enstitüsü'nün lisansüstü eğitim programına (aspirantura) kabul edilmiş, 1981-1990 yıllarında Tarih Enstitüsü'nün Arkeoloji ve Etnografya bölümünde baş laborant, yardımcı araştırmacı, araştırmacı ve kıdemli araştırmacı görevlerinde çalışmıştır. 1990-2003 yıllarında Azerbaycan Cumhuriyeti Millî Meclisi'nin yayın organı olan "Azerbaycan" gazetesinin Balaken-Şeki bölgesi özel muhabiri olarak ve aynı zamanda Bakü Devlet Üniversitesi Şeki şubesinde doçent olarak görev yapmıştır. 2003-2019 yıllarında Cumhurbaşkanının ilgili kararlarıyla Azerbaycan Cumhuriyeti Millî Televizyon ve Radyo Kurulu üyesi, 2013-2019 yıllarında ise Kurul başkan yardımcısı olarak görev yapmış, aynı zamanda Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Arkeoloji ve Etnografya Enstitüsünde baş araştırmacı olarak bilimsel çalışmalarını sürdürmüştür. 2009-2018 yıllarında gönüllü esaslarla Azerbaycan Öğretmenler Enstitüsü Toplumsal Bilimler Bölümü Başkanı, 2019-2023 yıllarında Bakü Kızlar Üniversitesi profesörü olarak pedagojik faaliyetle meşgul olmuş, 2015-2024 yıllarında ise Azerbaycan Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığına bağlı Yüksek İhtisas Komisyonu Tarih ve Siyaset Bilimleri Uzmanlık Kurulu üyesi ve başkan yardımcısı olarak görev yapmıştır.

Profesör Gafar Cebiyev, 2021-2024 yıllarında Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Arkeoloji ve Etnografya Enstitüsü bünyesinde kurulmuş olan Albanoloji Bilim Merkezi'nin müdürü olmuş, Merkezin faaliyetlerine son verildikten sonra ise doğrudan kendi girişimiyle Akademinin Arkeoloji ve Antropoloji

* Dr., Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Arkeoloji ve Antropoloji Enstitüsü, Azerbaycan.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
Enstitüsü bünyesinde yeni oluşturulan “Azerbaycan’ın İslam Dönemi Arkeolojisi” bölümünün başkanı olarak görev yapmıştır.

Bilimsel Yönü

Gafar Cebiyev 1985 yılında Ukrayna Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Bilimler Akademisi Arkeoloji Enstitüsü’nde “Azerbaycan’ın Son Orta Çağ Seramiği (XIV-XVII yüzyıllar)” konulu doktora tezini (PhD), 2008 yılında ise Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Arkeoloji ve Etnografya Enstitüsü’nde “Girdiman Vilayeti (IV-IX yüzyıllar)” konulu post-doktora tezini savunmuştur.

Prof. Dr. Gafar Cebiyev, Gebele, Aksu, Kürdemir, Baskal, Demirçi, Avahıl ve Kelehane arkeoloji kazılarına başkanlık yapmış; 23 monografi kaleme almış, bunlar arasında “Arkeoloji ve romantika” (1985), “Antiçnıy pamyatnik Kırlartepe” (1985), “Can Azerbaycan” (2003), “Bura Vatandır” (2003), “Azerbaycan seramiği” (2005), üç ciltlik “Orta çağ Aksu şehri” (2010-2011), “Girdiman tarihi” (2010), “Muradhan definesi” (2012), “Yazılan kalacak” (2015), “Gebeleda arkeoloji araştırmaların en yeni sonuçları” (2016), “İstoriya i istoričeskaya geografya Girdimana” (2019), “Düşünceler” (2021), “Menim Azerbaycanım, yahut ömrün yadda kalan anları” (2024) ve “Ağsuçay-Girdimançay hövzesinin arkeoloji abideleri” (2025) adlı eserleri yer alır. Ayrıca, üniversiteler için hazırlanan “Azerbaycan tarihi” (2017) ve “Azerbaycan arkeolojisinin esasları” (2018) ders kitapları ile birçok ders programının yazarıdır. 120’den fazla bilimsel ve 350’den fazla bilimsel-popüler makale yazmıştır.

Prof. Dr. Gafar Cebiyev’in bilimsel ve bilimsel-popüler faaliyetlerinin başlıca alanlarından biri Karabağ konusudur. Ermeni işgali döneminde Karabağ’a dair birçok yazısı yayımlanmıştır. 44 günlük Zafer Savaşı sürecinde Azerbaycan’ın toprak bütünlüğünü sağlamak adına yürüttüğü haklı mücadelenin anlatıldığı ve ermenilerin Batılı hamileriyle birlikte sergilediği sinsi tavırların ifşa olunduğu çok sayıda yazı kaleme almıştır. Uluslararası konferans ve sempozyumlarda Karabağ’ın kadim kültürel geleneklerine dair bildirilerle katılmış, ermenilerce Karabağ tarihinin çarpıtılması ve topraklar işgalden kurtarıldıktan sonra sözde Hristiyan mirasının Azerbaycanlılar tarafından tahrip edildiği yönünde Batı’da dile getirilen yalan iddialara karşı, başkanı olduğu Albanoloji Bilim Merkezi adına açıklamalar hazırlanarak uluslararası kuruluşlara sunulmuştur.

Prof. Dr. Gafar Cebiyev’in bilimsel, pedagojik ve gazetecilik faaliyetlerinin bir diğer önemli yönü de Ulu Önder Haydar Aliyev’in hayatı, mücadelesi ve bilimsel-teorik mirasının araştırılması ve tanıtılmasıdır. Yüksek lisans öğrencileri için hazırladığı “Haydar Aliyev’in hayatı ve bilimsel-teorik irsi” adlı ders programı; “Haydar Aliyev ve Azerbaycan tarihi”, “Haydar Aliyev’in Azerbaycan tarihi ve tarih biliminin millî konseptin oluşturulmasına dair öneri ve tavsiyeleri”, “Haydar Aliyev Gebeleni nasıl kurtardı”, “Tarihi-kültürel mirasa hassas vekayîkeş ilginin Haydar Aliyev örneği”, “Haydar Aliyev ve Azerbaycan basını” başta olmak üzere çok sayıda bilimsel-popüler yazı buna örnek gösterilebilir.

Prof. Dr. Gafar Cebiyev, Azerbaycan Gazeteciler Birliği tarafından kitle iletişim araçlarının gelişimine katkılarından ötürü “Altın Kalem” ödülüne layık görülmüş, Azerbaycan Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı’nın 3 Ekim 2012 tarihli Kararnamesi ile “Emektar Gazeteci” unvanı almıştır.

Prof. Dr. Gafar Cebiyev, ABD, Mısır, İtalya, Çin, İspanya, Rusya, Gürcistan, Ukrayna, Kazakistan, Moğolistan, İskoçya, Bosna-Hersek, Türkiye, Kuzey Kıbrıs ve Kuzey Makedonya’da düzenlenen uluslararası konferans ve sempozyumlarda bildirilerle katılmış, panel oturumlarına başkanlık yapmıştır. 2012 yılında Selçuk Üniversitesi (Türkiye) Selçuk Bilimsel Araştırmalar Merkezi tarafından Türk Dünyası’nın “Bilim İnsanı” ilan edilmiş, “Girdiman tarihi” adlı eseri “Humay” ödülünü almıştır.

Çok sayıda gazete ve dergi makalesi, televizyon ve radyo programının yazarı olan Prof. Dr. Gafar Cebiyev, “Hocalı Soykırımı”, “Girdiman Tarihi” ve “Ortaçağ Ağsu Şehri”ne dair belgesel televizyon filmlerinin baş danışmanı olmuştur. Ortak yazarı olduğu “Muradhan definesi” adlı albüm-katalog, Azerbaycan Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığına bağlı Bilimin Gelişimi Fonu’nun hibe yarışmasında finansal destek kazanmıştır.

2020 yılında, doğumunun 70. yılına ithafen Bakü’de 20’den fazla ülkenin bilim insanlarının katılımıyla uluslararası bir çevrim içi konferans düzenlenmiş, 2025 yılının Ocak ayında ise Kuzey Makedonya’nın Ohri şehrinde düzenlenen XIII. Uluslararası “Ohrid-Vodiçi” konferansı tamamen Prof. Dr. Q.C. Cebiyev’e ithaf edilmiştir.

Bilime Katkıları

Prof. Dr. Gafar Cebiyev’in başlıca bilimsel başarıları aşağıdakilerden ibarettir:

- O, Azerbaycan’da Son Orta Çağ arkeolojisi probleminin ilk araştırmacısıdır. Azerbaycan’da ilk olarak Son Orta Çağ şehir probleminin, özellikle de bu dönemin seramik ürünlerinin tasnifi,

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ dönemleştirilmesi, sanatsal-teknik ve teknolojik özelliklerinin incelenmesi doğrudan doğruya Prof. Dr. Gafar Cebiyev'in adıyla bağlıdır.

- Prof. Dr. Gafar Cebiyev, Kafkasya Albanyası tarihinin arkeolojik açıdan araştırılması alanında özel hizmetleri olan araştırmacılardandır. Geçen yüzyılın 1930-40'lı yıllarından itibaren Moskova'nın ve ermeni tarihçilerin çabalarıyla, eski Azerbaycan devleti olan Albanya'nın Girdiman vilayetinin tarihi ve yerleşimiyle ilgili olarak son zamanlara kadar hâkim olan sahte, ermeni yanlısı ve bilim dışı yaklaşımlar ilk defa onun araştırmaları, özellikle de Girdiman tarihine dair doktora tezi temelinde kökten çürütülmüştür. Azerbaycan tarih yazımında ilk defa olarak, o çok sayıda ve aynı zamanda inkâr edilemez arkeolojik, etnografik, toponimik, dilbilimsel kanıtlar ve yazılı kaynaklar temelinde Girdiman vilayetinin Albanya'nın batısında yahut kuzeybatısında değil, doğrudan Şirvan arazisinde olduğunu bilimsel açıdan tamamen gerekçelendirmiştir.

- Eski Azerbaycan devleti olan Albanya'nın tarihi kaynaklarda adı geçen ve son zamanlara kadar yeri bilim dünyasına belli olmayan önemli şehirlerinden biri olan Mehravan, ilk defa Prof. Dr. Gafar Cebiyev'in başkanlığıyla yürütülen arkeolojik araştırmalar sonucu ortaya çıkarılarak incelenmiştir. O, şimdiye dek Mehravan şehrinin tarihi ve yerleşimiyle ilgili öne sürülen ve yeterince temellendirilmeyen tüm görüşleri bir kenara bırakarak, onun bugünkü Aksu ili arazisinde, Girdimançay'ın sol kıyısında yer aldığını ve Girdiman feodallarına ait garnizon-şehir olduğunu inkâr edilemez bilimsel kanıtlarla ispatlamıştır.

- Son 100 yılda Azerbaycan arkeologları arasında ilk kez olarak, altın sikkelerden oluşan bir define, doğrudan Prof. Dr. Gafar Cebiyev'in başkanlık ettiği Aksu arkeoloji ekibi tarafından ortaya çıkarılmış ve incelenerek Azerbaycan Milli Tarih Müzesi'ne teslim edilmiştir. İlginçtir ki, onun başkanlığında araştırılan diğer arkeolojik alanlardan da çok değerli buluntular, bunlar arasında çok sayıda altın eser elde edilmiştir. 2017 yılında Demirçi köyündeki Gegeli yaylası nekropolünde (Şamahı rayonu) yapılan araştırmalarda, miladi III. yüzyıla ait bir komutan mezarında Sasani ve Part sikkeleri, gümüş miğfer, çeşitli silahlar, büyük miktarda ithal ya da yerli üretim süs eşyaları, bunlar arasında mücevherlerle süslenmiş zarif altın küpeler ortaya çıkarılmıştır. 2010–2012 yıllarında Aksu ve Kürdemir illeri arazilerinde gümüş sikkelerden oluşan iki define daha bulunarak araştırılmış ve devlete teslim edilmiştir. Kürdemir ili arazisinden çıkarılan ve Şirvanşahlar dönemine ait 1131 adet gümüş sikkeden oluşan Muradhan definesinin araştırılmasını konu alan kapsamlı "Muradhan definesi" adlı albüm-katalog 2012 yılında Bilimin Gelişimi Fonu tarafından yayımlanmıştır.

- Onun başkanlık ettiği Aksu arkeoloji ekibi tarafından 2010–2014 yıllarında Orta Çağ Ağsu şehri yerinde 1,5 hektarlık alan araştırılmış, koruma altına alınmış ve bu temelde Azerbaycan Cumhurbaşkanlığı'nın kararıyla Orta Çağ Aksu Şehri Devlet Tarih-Kültür Koruluğu oluşturulmuştur.

- 2008–2010 yıllarında yapılan araştırmalar sırasında, Azerbaycan'ın eski başkentlerinden biri olan Gebele'nin 2500 yıllık tarihinin tarihî-arkeolojik kanıtlarla gerekçelendirilmesi, şehrin "Kale" olarak bilinen bölümünde milattan önce I. yüzyıl – milattan sonra I. yüzyıla ait erken dönem kale duvarlarının kalıntıları ve şehrin ana su hattının ortaya çıkarılarak incelenmesi gerçekleştirilmiştir.

- 2020 yılında Şamahı ilinin Avahıl köyü arazisinde yürütülen arkeolojik araştırmalar sonucu, Orta Çağ'da Şirvan'da oluşmuş ve dünyaya yayılmış olan Halvetilik sufi öğretisinin kurucusu Pir Ömer Avahılı Şirvani'nin bugüne dek yeri bilim dünyasına belli olmayan türbesi ve türbe kitabesi keşfedilmiştir. Aynı yıl Şamahı ilinin Kelehane köyü çevresindeki türbeler kompleksi etrafında XI. yüzyıla ait erken dönem sufi merkezi de ortaya çıkarılarak incelenmiş ve bu da doğrudan Prof. Dr. Gafar Cebiyev'in adıyla anılmıştır.

- Son zamanlara kadar XVIII. yüzyıldan öncesine dair tarihi hakkında bilimin hiçbir bilgiye sahip olmadığı Baskal kasabasında yapılan arkeolojik araştırmalar sonucu, bu yerleşim biriminin 2000 yıllık tarihinin ortaya çıkarılması; hiçbir yüzey belirtisi olmayan, yazılı kaynaklarda adı geçmeyen ve alan olarak Azerbaycan'daki en büyük feodal kale olan Baskal kalesinin keşfedilerek araştırılması da Prof. Dr. Gafar Cebiyev'in bilimsel başarıları arasındadır.

SONUÇ

Prof. Dr. Gafar Cebiyev, Azerbaycan arkeoloji biliminde önde gelen isimlerden biri olarak, özellikle Son Orta Çağ arkeolojisi, Kafkasya Albanyası tarihi ve İslam dönemi arkeolojik mirası alanlarında öncü çalışmalar gerçekleştirmiş bir bilim insanıdır. Onun araştırmaları yalnızca Azerbaycan'ın maddi kültürel mirasını gün yüzüne çıkarmakla kalmamış, aynı zamanda ermeni ve rus tarihçileri tarafından uzun yıllar boyunca sürdürülen sahte bilimsel yaklaşımları da somut kanıtlarla çürütmüştür.

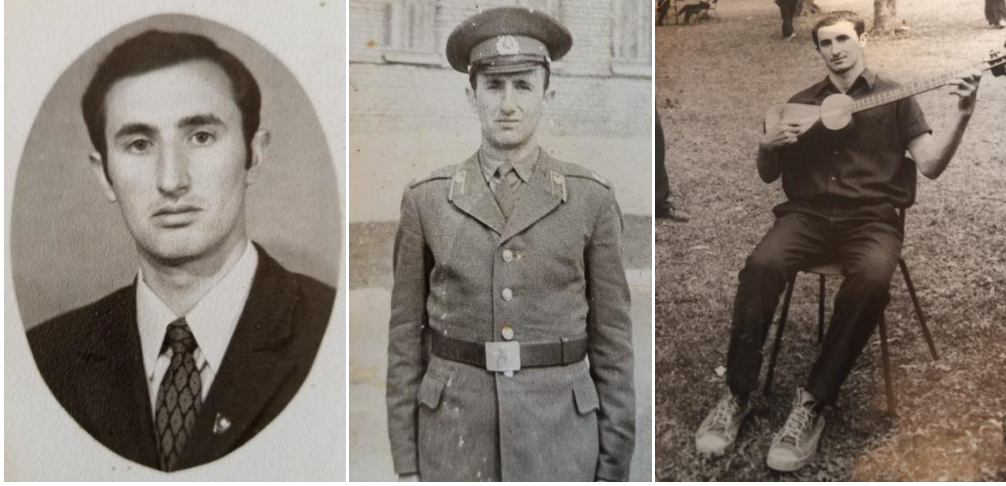
Girdiman vilayetinin ve Mehravan şehrinin kesin yer tespiti, Baskal kalesinin keşfi, Gebele ve Aksu'daki sistematik arkeolojik kazılar, altın ve gümüş definelerin ortaya çıkarılması ve incelenmesi

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

gibi başarılar, onun hem saha arkeoloğu hem de kuramsal tarihçi olarak yüksek düzeyli çalışmasının göstergesidir. Aynı zamanda sufi mirası, özellikle Halvetilik öğretisiyle ilgili anıtların bulunarak bilimsel dolaşıma kazandırılması da Prof.Dr. Gafar Cebiyev'in araştırma yelpazesinin genişliğini ortaya koymaktadır.

Bu nedenlerle, Prof. Dr. Gafar Cebiyev yalnızca Azerbaycan arkeolojisinin değil, genel olarak Kafkasya bölgesinin tarihî coğrafyası ve kültürel mirasının araştırılmasında da istisnai bir rol oynamıştır. Onun bilimsel mirası, hem saha araştırmacıları hem de genç akademisyenler için örnek teşkil eden ve yön gösterici niteliktedir.

FOTOLAR



19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ



19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ



MACARİSTAN UYGULAMALI SANATLAR MÜZESİ'NDE BULUNAN KONYA LADİK HALI SECCADELERİ

Ahmet AYTAÇ*

ÖZET

Türkistan coğrafyasını takiple yüzyıllardır tekstil alanına Türklerin kattıkları halı, kilim ve dokumalar önemlidir. Hayvancılığa dayalı yaylak-kışlak hayat tarzının bir gereği olarak dokumacılıkta Türklerin her dönem üretimleri var olmuştur.

Son bin yıldır Anadolu'da da Balkanlara kadar uzanan bölgelerde yöresel özellikler kazanmış kilim ve halı gibi dokuma kültürünü sürdürmüşlerdir. Orta Anadolu'da Selçuklulardan beri bir üretim merkezi olan Konya bölgesi dokumacılık açısından önemlidir. Konya Ladik halıları ise özellikle seccade tarzı dokumaları ile Osmanlı döneminde beri iyi bir üretim merkezidir.

Budapeşte Uygulamalı Sanatlar Müzesi oldukça zengin bir Türk halı koleksiyonuna sahiptir. Müze envanterinde bulunan Ladik halı seccadelerinin bir kısmı desen, renk ve teknik özellikleri bakımından bu çalışmaya konu olarak seçilmiştir.

Anahtar kelimeler. Dokuma, halı, yün, renk, desen.

INTRODUCTION

It is known that the ancient Turkish nation has changed places from time to time throughout the centuries due to their summer and winter lifestyle and their perception of conquering new lands since very long periods of history. They have been quite successful in maintaining their existence by assimilating and adapting the cultures encountered in new geographies visited in different centuries, without rejecting them.

The Turkish world, which has been quite competent in textile production for approximately 2500 years since the Pazirik carpet in known history, has taken its textiles from Turkestan to the Balkans and even to Europe for various reasons over time and has contributed to world civilization with these textiles that have the characteristics of masterpieces of art. It has left important traces in the world's perception of art and has made its effects felt in many different art disciplines.

The development of weaving was a method developed parallel to the heddle tree in the looms where the kirkitli weavings were made, by lifting the warp threads with a kind of comb and heddles made of thin trees with holes at the ends and passing the weft thread through the mouthpiece formed in between. However, since this method could not go beyond the plain technique, in the late Bronze Age, with the development of the frame heddle system, the warp groups began to be controlled separately and thus weaving began to be done with different techniques¹.

The reason why Turks, who have large animal herds, are forced to live in summer and winter quarters is the economic difficulties based on animal husbandry. Therefore, the summer and winter quarters lifestyle of the Turks is, first of all, the result of the economic order based on animal husbandry. Because this lifestyle is in a close relationship with the form and level of economic activity². It is extremely natural that the Turks have achieved such advanced production in weaving activities, which is a natural outcome of the animal husbandry-based economy.

For about 1000 years, carpet, fabric or kilim weaving has existed in almost every settlement in Anatolia. Due to the changing lifestyles with the industrial revolution and the innovations of the digital age with today's industrial revolution, production techniques have

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

¹ AYTAÇ, Çetin, *El Dokumacılığı*, Ankara, MEB. Yayınları, 1982, s. 146.

²KUTLU, M. Muhtar, *Savaklı Türkmenlerde Göçer Hayvancılık*, Ankara, 1987, s. 2.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

also developed in the textile world and have moved to another dimension with nano technologies. Therefore, traditional productions are decreasing day by day and are turning into productions that are about to disappear.

When looking at Turkish carpet art, a great deal of accumulation is evident. It is known that the 2-3 thousand years of skills of Turkish women from Central Asia to Anatolia do not only create weaving by tying knots, but also add their culture and belief system to that skill, and convey messages full of iconographic meanings with an understanding that is more subtle, more sensitive, and more artistic than even today's advertisers³.

Carpets are a cultural object. Naturally, they have also taken on the values of the nation that produced them. In a way, carpets have become the mirror and language of society. In this sense, the motifs that decorate the surfaces of carpets and rugs are not just shapes, but meaningful symbols that have survived from the earliest ages of our culture to the present day⁴. It is possible to follow these principles and aesthetic criteria in the decoration programs of the carpets and rugs that the Turks made based on their philosophy of belief⁵.

Hand-made carpets, which have continued their development throughout the history of weaving from the Great Turan land of Central Asia to Anatolia, have also diversified in terms of their intended use over time. They can be divided into various groups as floor, wall, edge, doormat, runner, pillow, prayer rug or prayer mat, etc⁶. Carpet prayer rugs have a special place among these groups. With the conversion of the Turks to Islam and their settlement in Anatolia in the 11th century, prayer rugs also gained importance in carpet art⁷.

Konya and its surroundings, which was the capital of the Anatolian Seljuk Empire, are an important production center with their rich weaving culture. In this sense, Ladik prayer rugs are a weaving center of the region that has continued since the Ottoman period. "Although there is not much information about the history of Ladik carpet prayer rugs, weaving in Ladik has a history of approximately 400 years, as understood from the prayer rugs from the 17th and 18th centuries exhibited in the General Directorate of Foundations Carpet Museum in Istanbul and the Mevlana and Ethnography Museums in Konya"⁸.

A carpet placed on the ground in the direction of prostration during prayer⁹ or a small carpet originating from Islam on which prayers are performed¹⁰ Prayer rugs, defined as carpet prayer rugs, are produced for the purpose of worship rather than as a floor covering, as can be understood from their definition.

Considering the design features of prayer rugs, which are different from all other knotted carpets such as floor, pillow, wall, saddlebag in terms of their intended use, it is perhaps the only product that clearly combines symbolic expression with functionality. The motif elements used in the design also confirm this. The mihrab, defined as the hollow section in mosques that shows the qibla where the imam stands in front of the congregation for prayer, the column defined as the ornamented or flat supports supporting the dome and ceiling in architectural structures and therefore in mosques, the ewer generally used for cleaning and performing ablution, the lamp, which was previously used as a light source in mosques, etc., which have been carried to carpet prayer rugs as motifs, also visibly document the intended use on the product¹¹.

³AYTAÇ, Ahmet ve AKSOY, Aslı, "Bazı Yabancı Ressamların Tablolarına da Konu Olan Anahtar Delikli Seccâdelere Dair", *Türkeli Dergisi*, Ankara, S:107, Mart 2004, s. 42.

⁴BALCI, Nursel, "Türk Halı Sanatında Mitolojik Kaynaklı Bazı Motifler", *Arış Halı, Düz Dokuma, Kumaş, Giyim, Kuşam ve İşleme Sanatları Dergisi*, Sayı: 8, 2012, s.50.

⁵KARMAĞARALI, Beyhan, "Türk Halı Sanatındaki Motifleri Yorumu Üzerine", *Arış Dergisi*, Yıl: 1, Sayı: 3, Ankara, 1997, s. 28.

⁶AYTAÇ, Ahmet, *Halı Dokumacılığı*, SÜMEF Yayınları No: 32, Konya, 1997, s. 1.

⁷AYTAÇ, Ahmet, "Cami Tasvirli Halı Seccâdeler", *21. Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyum-Sergi-Konser-Çalıştay*, Kastamonu, 08-09 Ekim 2018, s. 34.

⁸AYTAÇ, Ahmet, "Ladik Seccâdeleri", *Selçuk İletişim Gazetesi*, Konya, S: 36, 2001, s. 7.

⁹ÖNDER, Mehmet, *Antika ve Eski Eserler Kılavuzu*, Ankara, 1995, s. 174.

¹⁰BAYRAKTAROĞLU, Suzan, "Seccâde", *Erdem Dergisi*, Ankara, Sayı: 28, Cilt:10, 1999, s. 58.

¹¹AYTAÇ, Ahmet, "Türk Halı Sanatında Seccâdeler", *Tarih Dergisi*, İstanbul, S: 04-184, Nisan 2002, s. 32.

LADİK CARPET PRAYER RUG

Ladik is a neighborhood in the Sarayönü district of Konya Province. In the 1980s, the town of Ladik was given the name “Halıcı” and although it was listed as Halıcı in official records, this name was not adopted by the local people. It is located on the 43rd kilometer of the Konya-Afyon highway. It has always preserved its value due to its location on the historical Silk Road during the Seljuk and Ottoman periods¹².



Photo: 1, 17th century Ladik carpet prayer rug, Konya Ethnography Museum (A. Aytaç archive).

The oldest known Ladik prayer rugs found in museums and private collections date back to approximately the 17th century. Therefore, it is certain that Ladik prayer rug production has a history of at least 400 years.

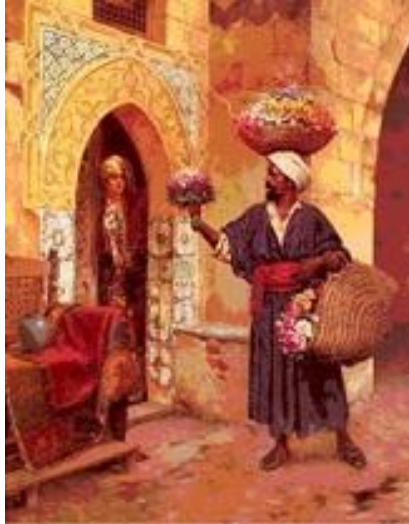


Photo: 2, “The Flower Merchant” painting by the painter Rudolph ERNST¹³.

In the painting named “Flower Merchant” made by Orientalist Painter Rudolph ERNST, there is a depiction of a prayer rug belonging to the Konya-Ladik region.

In the 17th century examples of regional carpet prayer rugs, the middle composition area is two-part. A single-sided one or three-sectioned mihrab is usually seen. The interior of

¹² AYTAÇ, Ahmet, “Ladik Halıları”, *Türk Halıcılığı*, AKM Yayını, Ankara, 2020, s. 1324.

¹³ AYTAÇ, Ahmet ve AKSOY, Aslı, *Yabancı Ressamların Tablolarında Tasvirlenen (15-20. yüzyıl) Türk Halıları*, Konya, 2006, s. 97.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

the mihrab is empty. There is usually a lamp burning. After the 18th century, changes are seen in the pattern scheme. Types called poled in the region, where two, four or six columns are seen in the mihrab, begin to be woven. In these examples, there are dagger leaves in the corners of the mihrab niches. This type of pattern scheme is also copied in other weaving regions of Konya, such as Karapınar, outside of Ladik. In the 19th century, there is no major difference in the pattern scheme of Ladik carpets. Motifs such as rosebuds, leaves, etc. are added. Colors such as green and yellow begin to be seen more¹⁴.

As plant motifs, tulips, carnations, flower buds, leaves were used. As geometric motifs, triangles, diamond-shaped slices, hooks, octagons, and stars were used. In addition to object motifs such as pitchers, combs, lamps, and candlesticks, stylized birds and figured motifs such as rams' horns were also used. Ladik carpets were woven with a single mihrab as well as two or three mihrabs. The ground corners of prayer rugs with mihrabs were sometimes flat and sometimes decorated with flower compositions. Frequently, the mihrab niches in all carpets were stepped and hooked. The ground above the mihrab was made up of compositions formed by arranging leaves and flowers coming out of a branch such as tulips and poppies side by side. Where the mihrab niches meet, there are usually two crescent-shaped rams' horn motifs facing each other. Tulips, one of the most important motifs of Ladik prayer rugs, are usually hanging down.

HUNGARY APPLIED ARTS MUSEUM AND LADIK PRAYER RUGS



Photo: 3, Budapest Museum of Applied Arts (Iparművészeti Múzeum)¹⁵.

The Budapest Museum of Applied Arts was founded in 1872. The museum houses works of art from Hungarian culture as well as other nations.

The museum, which houses tens of thousands of ethnographic and antique works, is located at 1091, Üllői út 33-37 in Budapest. A separate building was built for the ever-growing collection, and the current museum building was opened on 25 October 1896 in the presence of Emperor Franz Joseph as the closing chord of the millennium events. Thanks to the museum's first two directors, György Ráth (1828–1905) and Jenő Radisics (1856–1917), the museum had extensive and lively international and local relations, which greatly accelerated its growth¹⁶.

The museum's collections come from various sources. The core of the historical collection is made up of universal antiquities transferred from the Hungarian National Museum.

Apart from inventories such as the Turkish and Islamic Arts Museum and the Vakıflar Carpet-Kilim Museum collection in Istanbul, the world's most important Ottoman Turkish carpet collection is preserved in this museum. It has a large collection including those

¹⁴ AYTAC, Ahmet, *age*, s. 1325.

¹⁵ <https://www.museumap.hu/en/imm.12.02.2025.01.34>.

¹⁶ <https://www.imm.hu/hu/contents/29,A+m%C3%BAzeum+.11.02.2025.19.59>.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ incorrectly named as Transylvania, as well as Western Anatolian carpets such as Uşak, Selendi, Gördes and Konya carpets.

The relevant Ladik carpets were generally brought to the museum by purchase or donation. It is a beautiful collection of approximately 800 pieces. In the Dome Hall on the second floor of the Museum of Applied Arts, many carpets from the 15th to 17th centuries are exhibited. The Ladik type, known in Hungary as "pillar" carpets, and other prayer rugs are noteworthy in this collection.



Photo: 4, Ladik prayer rug (Photo: A. Aytaç archive).

The 17th century prayer rug with inventory number 7950, woven with Turkish knots, is 137x163 cm in size. There are 1224 knots per square decimeter. The red inner and outer small waters are lined with eight-pointed stars. The yellow large water is made up of hexagonal cartridges filled with plant ornaments. There are three mihrab sections in the red and unpatterned central composition area. There are two columns on the right and left carrying the central mihrab. The columns of the side mihrabs are one each. The section above the mihrab niches is white and is decorated with lotus leaves, Rumis and plant ornaments.



Photo: 5, Ladik prayer rug (Photo: A. Aytaç archive).

The prayer rug with Turkish knots and inventory number 7947 from the 17th century is 115x172 cm in size. There are 1520 knots per square decimeter. There are eight-pointed

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

stars in rows on the cream-colored outer small water. The cream-colored inner small water is quite narrow and has small eye burns. The red large water is filled with rosette burns in different colors. The cream-colored middle composition area is almost patternless and has three mihrab sections. There are two columns on the right and left carrying the middle mihrab. The columns of the side mihrabs are one each. There is one geometric carnation adjacent to the small water at the bottom of the left and middle mihrabs. The upper part of the mihrab is dark cream-colored. The white-grounded pediment is filled with carnations and tulips arranged side by side.



Photo: 6, Ladik prayer rug (Photo: A. Aytaç archive).

The carpet, woven with Turkish knots, inventory number 7946, is estimated to date back to the second half of the 17th century and is 121x158 cm in size and has 1710 knots per square decimeter. There are eight-pointed stars in the white inner and outer small waters surrounded by mother-of-pearl. There are rows of large rosettes in different colors in the white large water. The cream-colored central composition area is patternless and is divided into three mihrab sections with four red columns. The mihrab niches located at the ends on both sides of the columns are so small that they are almost invisible.



Photo: 7, Ladik prayer rug (Photo: A. Aytaç archive).

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

The carpet prayer rug with Turkish knots and inventory number 7945, dating back to the 18th century, is 124x206 cm in size and has 1180 knots per square decimeter. The white outer and yellow inner small waters are filled with red waterway burns. The khaki green large water is filled with a four-leaf geometric decoration. The white middle composition area is patternless and is divided into three mihrab sections. There are two columns filled with red and plant decorations separating the middle mihrab from the sides. An inverted carnation in the shape of a lamp is hung down from the point where the middle mihrab niches meet. The red mihrab upper section has plant decorations such as dagger leaves and lotuses. The white pediment section has rows of plane tree leaves leaning against each other in a geometrical manner in a zigzag pattern.

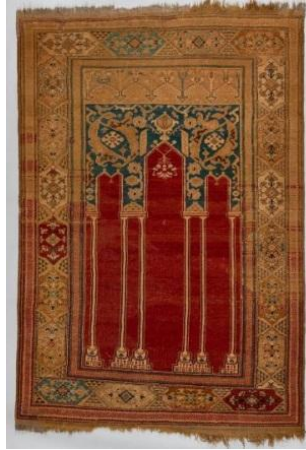


Photo: 8, Ladik prayer rug (Photo: A. Aytaç archive).

It is estimated that the carpet prayer rug with inventory number 18156, woven with Turkish knots, dates back to the beginning of the 17th century. It measures 134x208 cm and has 1312 knots per square decimeter. The yellow outer and yellow inner small waters are filled with red waterway burns. The yellow large water is decorated with hexagonal cartouches with plant ornaments inside. The red middle composition area is almost patternless and has three mihrab sections. There are two columns on the right and left carrying the middle mihrab. The columns of the side mihrabs are one each. An inverted carnation lamp is hung down from the point where the middle mihrab niches are located. The dark blue colored mihrab area is filled with lotus and dagger leaves and rumis. The pediment part is filled with five small dome forms and the spaces between them are filled with tulips.



Photo: 9, Ladik prayer rug (Photo: A. Aytaç archive).

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

The carpet prayer rug with inventory number 636081, woven with Turkish knots, belongs to the 17th century and measures 123x179 cm. There are 1368 knots per square decimeter. The brown colored outer small water has rows of geometric leaves. The brown colored inner small water has hooked motifs. The red colored large water has geometric plant decorations in hexagonal cartridges. The red colored plain middle composition area has three separate mihrab niches. There are two columns on the right and left of the middle mihrab, while there is one column each under the left and right mihrab niches. The area above the mihrab is light khaki green and filled with geometric motifs such as hooks and hands on hips. The pediment section is decorated with six domes and geometric carnations between them.



Photo: 10, Ladik prayer rug (Photo: A. Aytaç archive).

The carpet prayer rug, woven with Turkish knots, with inventory number 14778, measuring 132x194 cm, and estimated to date back to the beginning of the 17th century, has 1190 knots per square decimeter. The white outer and red inner small waters have rows of geometric plane tree leaves. The yellow large waters have geometric plant decorations in hexagonal cartridges. The cream colored, patternless middle composition area has three separate mihrab niches. There are two columns on the right and left of the middle mihrab, while there is one column under the left and right mihrab niches. In each of the three mihrab sections, there are flowers hanging down like lamps in reverse. In the red above-mihrab section, there is a plant decoration consisting of dagger leaves, lotuses and Rumis.

CONCLUSION

It is indisputable that Turkish weaving culture, which has a rightful and important share in world textile history, has gained a serious place in every geography it has visited for centuries. The fact that Konya Ladik carpet prayer rugs, which are an extension of thousands of years of experience in Turkish textile art, have been carefully preserved and exhibited in an important museum in Hungary for more than a century makes the subject even more special.

It is assumed that all but one of the seven Ladik carpet prayer rugs in the Budapest Museum of Applied Arts and the subject of the study are 17th century production.

It is seen that in all of the carpet prayer rugs examined characteristically, the middle composition areas are seen to be side by side in a row with three mihrabs. Three of the prayer rugs are predominantly red and it is understood that the other four are heavily used in cream, white and yellow colors.

Most of the examined examples have the tulip burn, which is the characteristic feature of Konya Ladik carpet prayer rugs. All of the examples are similar to each other in terms of pattern schemes.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Carpet prayer rugs are important in terms of inspiring new designs that are suitable for today's socio-cultural lifestyle.

REFERENCES

- AYTAÇ, Ahmet ve AKSOY, Aslı, *Yabancı Ressamların Tablolarında Tasvirlenen (15-20. yüzyıl) Türk Halıları*, Konya, 2006.
- AYTAÇ, Ahmet, "Cami Tasvirli Halı Seccadeler", *21. Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyum-Sergi-Konser-Çalıştay*, Kastamonu, 08-09 Ekim 2018, s. 33-37.
- AYTAÇ, Ahmet, "Ladik Halıları", *Türk Halıcılığı*, AKM Yayını, Ankara, 2020, s. 1324-1331.
- AYTAÇ, Ahmet, "Ladik Seccâdeleri", *Selçuk İletişim Gazetesi*, Konya, S: 36, 2001, s. 7.
- AYTAÇ, Ahmet, "Türk Halı Sanatında Seccâdeler", *Tarih Dergisi*, İstanbul, S: 04-184, Nisan 2002, s.31-34.
- AYTAÇ, Ahmet, *Halı Dokumacılığı*, SÜMEF. Yayınları No: 32, Konya, 1997.
- AYTAÇ, Ahmet ve AKSOY, Aslı, "Bazı Yabancı Ressamların Tablolarına da Konu Olan Anahtar Delikli Seccâdelere Dair", *Türkelî Dergisi*, Ankara, S:107, Mart 2004, s.42-46.
- AYTAÇ, Çetin, *El Dokumacılığı*, Ankara, MEB. Yayınları, 1982.
- BALCI, Nursel, "Türk Halı Sanatında Mitolojik Kaynaklı Bazı Motifler", *Arış Halı, Düz Dokuma, Kumaş, Giyim, Kuşam ve İşleme Sanatları Dergisi*, Sayı/8., 2012, s. 38-51.
- BAYRAKTAROĞLU, Suzan, "Seccâde", *Erdem Dergisi*, Ankara, Sayı: 28, Cilt:10, 1999, s. 57-64.
- KARAMAĞARALI, Beyhan, "Türk Halı Sanatındaki Motifleri Yorumu Üzerine", *Arış Dergisi*, Yıl: 1, Sayı: 3, Ankara, 1997, s. 28-39.
- KUTLU, M. Muhtar, *Savaklı Türkmenlerde Göçer Hayvancılık*, Ankara, 1987.
- ÖNDER, Mehmet, *Antika ve Eski Eserler Kılavuzu*, Ankara, 1995.

<https://www.museumap.hu/en/imm.12.02.2025.01.34>.

<https://www.imm.hu/hu/contents/29,A+m%C3%BAzeum+.11.02.2025.19.59>.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

KIBRIS ÖZEL OTURUMU (CYPRUS SPECIAL SESSION) A SALONU (A HOLL)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Ali Eftal ÖZKUL-Assist. Prof. Dr. Ahmet KARAHAN

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS IŞIĞINDA KIBRIS'TA KAYBOLMAYA YÜZ TUTMUŞ YEMENİ OYALARI

YEMENİ LADYWORKS THAT ARE COMING TO BE LOST IN CYPRUS IN THE LIGHT OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

Şevket ÖZNUR*

Ülkemizin en önemli somut olmayan kültürel miraslarından birisi olan yemeni oyalarıyla ilgili bu bildiri; eskiden düğünlerde çeyiz ve geline verilecek olan en şeylerden biri olan yemenilerle ilgilidir.

Çeyize, Kıbrıs Türkünün verdiği önemi şu birkaç sözcükten oluşan cümleden anlamak mümkündür: "Gız gondagda, cehiz sandıgda". Kısacası, kız çocuğu daha belekte iken çeyizini sandığa yerleştirmek gerekirdi.

Eski yıllarda, Kıbrıslı hanımlar, kız doğduğu günden itibaren çeyiz hazırlığına başlar, elde ettikleri her türlü eşyayı sandıklara yerleştirir, günü geldiği zaman da fazla sıkıntıya girmeden hazırlıklarını tamamlarlardı.

Kızın ilk çeyizini de hamam tası ve don oluştururdu. Don konduğu zaman eskilerin deyişiyle "Donanma" olurmuş, yani konan eşya bereketlenirmiş.

Çeyizin önemli bir bölümü, eski yıllarda, Adada çok yaygın olarak yetiştirilen ipek böceklerinin ipeğinden elde edilirdi. Bunlar arasında ince bir zevkin ürünü olan çeşitli gecelikler, elbiseler, ipek perdeler, gömlekler, gergef işleri ilk akla gelenlerdir. Ayrıca elde özenle işlenmiş muhtelif renklerde, desenleri olan çoraplar, para keseleri, şal, idare, bürümcük adlarındaki ipek yatak çarşafı ile iplikten dokunmuş yedirme, alaca ve yün çarşaf çeyizlerin kaçınılmazlarındandı. Bunlardan başka Tepebaşı(Bindallı) veya atlas işi yatak örtüleri, bohçalar, oyali, boncuklu ve pullu yemeniler, mendiller, çevreler ve tenteler (Dantel) çeyizin büyük emek harcanarak hazırlanan parçalarını oluşturmaktaydı. Hele hele yemeniler bayanların en önemli süs araçlarından birisi idi. Renk renk yemeniler ve bunların işlemeleri çok önemli idi. Her biri ele emeğe göz nuru yemeni oyaları adeta birer sanat eserinden farksız idi. Geçmişte çok azla üretimi yapılan bu ürünler günümüzde artık yok olmaya yüz tutmuş, birçok insanın evinde ailesinden kalan birer nostalji, folklorik öge olmuşlardır.

Yemeni oylarımız kayıt altına almaları, geleceğimiz için çok önemlidir. Gelenek ve göreneklerimiz bizim belleğimiz ve ekinimizdir. Bildirimizde bu yemenilerden örnekler verilip kullanım alanları anlatılacaktır.

This report on yemeni lace, one of the most important intangible cultural heritages of our country; is about yemenis, which used to be one of the most important things to be given to the bride and dowry at weddings.

It is possible to understand the importance that Turkish Cypriots give to dowry from the following sentence consisting of a few words: "Gız gondagda, cehiz sandıgda". In short, it was necessary to place the dowry in a chest while the girl was still in the belek.

In the old years, Cypriot women would start preparing for the dowry from the day the girl was born, place all the items they obtained in the chests, and complete their preparations without much trouble when the day came.

The girl's first dowry would also consist of a bath bowl and a don. When don was placed, it would become "Nayanma" as the old people said, meaning the item placed would be blessed.

*Prof. Dr., Yakın Doğu Üniversitesi, Kıbrıs.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

A significant portion of the dowry was obtained from the silk of silkworms, which were widely grown on the island in the old years. Among these, various nightgowns, dresses, silk curtains, shirts, embroidery works, which are the products of a refined taste, are the first to come to mind. In addition, socks with various colors and patterns, money bags, silk bed linens called shawls, idare, bürümcük and yemedirme, alaca and wool sheets woven from yarn were inevitable parts of the dowry. Apart from these, Tepebaşı (Bindallı) or satin work bedspreads, bundles, lace, beaded and sequined yemenis, handkerchiefs, girths and awnings (Lace) were the parts of the dowry prepared with great effort. Especially yemenis were one of the most important ornaments of women. Colorful yemenis and their embroidery were very important. Each of the yemeni laces, which were a labor of love, were no different than a work of art. These products, which were produced in very small quantities in the past, are now on the verge of extinction, and have become nostalgic and folkloric elements in the homes of many people. Recording our Yemeni laces is very important for our future. Our traditions and customs are our memory and our crop. In our report, examples of these yemenis will be given and their areas of use will be explained.

KIBRIS TÜRK FOLKLORUNUN DÜNÜ, BUGÜNÜ VE GELECEĞİ

THE PAST, PRESENT, AND FUTURE OF CYPRIOT TURKISH FOLKLORE

Burak GÖKBULUT*
Mustafa YENİASIR**

Kıbrıs Türk folkloru Anadolu'dan beslenen ama yüzyıllar içerisinde Akdeniz kültürleriyle de zenginleşen bir yapıya sahiptir. Kıbrıs Türk folklorunun Anadolu ve hatta Türkistan kaynağından beslendiği çeşitli kültürel çalışmalarda ortaya konulmaktadır. Gerek anlatılar, gerek inançlar ve gelenekler bunu kanıtlar niteliktedir.

Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'ndeki halk bilimi çalışmalarının 1950'li yıllardan sonra artmaya başladığı görülmektedir. Pek tabii ki bundan önceki dönemlerde de folklorik çalışmaların bulunduğu söylenebilir. Ancak bu çalışmaların sayısı çok fazla değildir.

Kıbrıs'taki "genel" halk bilimi çalışmalarının tarihçesine bakıldığında ilk olarak Mahmut İslamoğlu'nun 1969'da yayınladığı "Kıbrıs Türk Folkloru" adlı çalışması görülmektedir. Halk bilimi alanında yayınlanmış bu ilk genel çalışmanın ardından 1980'de daha geniş kapsamlı bir çalışma olan, Oğuz Yorgancıoğlu'nun "Kıbrıs Türk Folkloru" adlı eseri yayınlanır. Bu ilk ve önemli çalışmaların ardından Mustafa Gökçeoğlu, Mahmut İslamoğlu ve Şevket Öznur'un halk bilimi ve halk edebiyatı alanındaki çeşitli eserleri dikkat çekmektedir. Yayımlanan kitap çalışmaları arasında Kıbrıs masalları, efsaneleri, hikâyeleri, manileri, bilmeceleleri, âşık destanları, türküleri, ağıtları, halk müziği, halk oyunları, el sanatları, kıyafetleri, yiyecek-içecek kültürü vs. çalışmalar yer almaktadır. Ferdî çalışmalar yanında, Kıbrıs Türk halk bilimine katkıda bulunankurum ve kuruluşlar da bulunmaktadır.

Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde folklorun güncel durumuna bakıldığında bahsedilen çalışmalarla birlikte somut olmayan kültürel mirasla ilgili çalışmaların da yayınlanmaya başladığı söylenebilir. KKTC'de SOKÜM Sözleşmesinin imzalanması yasal olarak mümkün olmasa da Türkiye Cumhuriyeti'ndeki faaliyetlerin ve Kuzey Kıbrıs üniversitelerinde çalışan bazı akademisyenlerin ve ülkedeki araştırmacıların etkisiyle adada somut olmayan kültürel miraslara karşı bir bilinçlenmenin başladığı ve hükümet düzeyinde değilse bile çeşitli çalışmalar ve araştırmaların yapılmaya başlandığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kıbrıs Türk folkloru, kültürel miras, geçiş dönemleri, halk edebiyatı ürünleri, SOKÜM.

* Prof. Dr., Yakın Doğu Üniversitesi, Kıbrıs.

** Prof. Dr., Yakın Doğu Üniversitesi, Kıbrıs.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

KIBRIS TÜRK AĞIZLARINDA İLGİ CÜMLELERİ

Elza ALİŞOVA DEMİRDAĞ*

Ağız, bir dilin ölçünü dile oranla ses, şekil, söz varlığı, söz dizimi ve anlam bakımından belli yerleşim bölgelerine göre farklılık gösteren koludur. Ağız çalışmaları, bir dilin tarihsel gelişim sürecini takip edilmesi açısından önemlidir. Türkiye Türkçesi ağızları üzerine çalışmalar 19. yüzyıldan itibaren başlamıştır. Daha çok yabancı araştırmacılara ait olan bu çalışmalar 1940'lı yıllardan itibaren yerini yerli araştırmacılara bırakmıştır. Türkiye Türkçesi ağız çalışmalarının genel olarak Anadolu coğrafyasıyla sınırlı tutulması bazı civar bölge ağızlarının yeterince araştırılmasına engel olmuştur. Türkiye Türkçesi ağızlarının Batı grubuna ait bir ağızlar topluluğu olmasına rağmen hakkında yeterince araştırma yapılmayan sahalardan biri de Kıbrıs Türk ağızlarıdır. Kıbrıs Türk ağızlarıyla ilgili bazı çalışmalar olsa da sistemli bir çalışmadan bahsetmek zordur. Özellikle, Kıbrıs Türk ağızlarının söz dizimiyle ilgili yeterli çalışma mevcut değildir. Bu da çalışmanın önemini artırmaktadır.

Bu çalışmada Kıbrıs Türk ağızlarının cümle yapısı ele alınacaktır. Ağız araştırmalarında söz dizimi unsurlarına ölçüt olarak yer verilmemektedir. Bu da ağız sınıflandırılması çalışmalarında söz dizimi konusunun ihmalini beraberinde getirmiştir. Kıbrıs Türk ağızlarının söz diziminde etkileşim içerisinde olduğu dillerin etkisiyle bazı özellikler dikkat çekmektedir. Kıbrıs Türk ağızlarının söz dizimi sahasında karşıya çıkan dikkat çekici özellikler arasında su ve hani şeklinde ilgi zamirlerinin bulunmasıdır. Bilindiği gibi Türkçede ilgi cümleleri sıfatfiil eklerinin yardımıyla tamlanandan önce gelir. Kıbrıs ağızlarında ise bunun Hint-Avrupa dillerinde olduğu gibi ilgi zamirleriyle tamlanandan sonra geldiğini görmekteyiz.

Bu çalışmada Kıbrıs Türk ağızlarında ilgi cümlesi ele alınacaktır. Araştırmada Kıbrıs Türk ağızlarıyla ilgili hazırlanan kitaplar ve derlenen metinlerden yararlanacaktır. Metinler incelenerek Kıbrıs Türk ağızlarının cümle yapısının özelliklerinin belirlenmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: ağız, Kıbrıs Türk ağızları, söz dizimi, ilgi cümlesi

*Doç. Dr., Girne Amerikan Üniversitesi, Kıbrıs.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

LEFKARA MOTİFLERİNDE KULLANILAN MATEMATİK

Ahmet KARAHAN*

El işleri, toplumun yansıması ve kültürlerin aktarımında önemli bir görev üstlenmektedir. Lefkara işleri Kıbrıs Türk Toplumunun yansıtan bir nakış türüdür. Lefkara nakışı Kıbrıs kültürü açısından önemli bir yere sahiptir. Motifleri ve kumaşı ile benzeri olmayan bir tür olarak ortaya çıkmaktadır. İşleyenler geometriyi kullanarak benzersiz desenler ortaya çıkarmışlardır. Genelde çember, üçgen ve dörtgenler gibi bir kombinasyon oluşturulmaktadır. Lefkara işleminde koordinatlar oluşturup, şekli matematiksel bir disiplinle işliyorlar. Simetri, öteleme, ağırlık merkezi gibi temel bilgileri kullanarak işlemlerin geometrik olarak güzel görünmesini sağlıyorlar. Rene Descartes 1637 yılında koordinat eksenini yayınlamadan önce Kıbrıs'ta 15. yüzyıldan itibaren büyüklerimiz koordinat eksenini çizerek Lefkara işliyorlardı. Leonardo Da Vinci "Son Akşam Yemeği" isimli eserinde Lefkara işleminin bir modeli olan dere motifini yemek masasında kullandı.

Bu çalışmada Kıbrıs Türk kültüründe özel bir yer tutan Lefkara işleminde kullanılan geometri incelenmiştir. Geometri bilgisi olmadan Lefkara işleminin mümkün olmadığını örneklerle aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Lefkara işlemesi, Geometrik motifler, Nakış, Etnomatematik

* Dr. Öğr. Üyesi, Yakın Doğu Üniversitesi, Kıbrıs.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

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

Oturum Başkanları (SessionModerators):

Prof. Dr. Qafar CƏBİYEV-Assoc. Prof. Dr. Ahu Simla DEĞERLİ

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

ŞƏBƏKƏ SƏNƏTİNİN QORUNUB SAXLANILMASI VƏ TURİZM

PRESERVATION OF SHEBEKE ART AND TOURISM

Ərtegin SALAMZADƏ*

ABSTRACT

The city of Sheki is a remarkable destination, renowned for its stunning natural landscapes and rich cultural heritage, which draw tourists from around the world. The historical center of Sheki, along with the 'Yukhari Bash' reserve, is recognized on the UNESCO representative list of cultural heritage. A notable highlight in this area is the Palace of Sheki Khans (1762), which is beautifully adorned with shebeke compositions.

The art of shebeke originated in the design of mosques and later expanded into palace and residential architecture. Shebeke is a decorative panel made from wooden elements and pieces of colored glass. The patterns found in shebeke are geometric designs that reflect key metaphysical principles, natural cycles, and various images. The names of the decorations correspond to numerical series such as 6, 8, 10, 12, 16, and 32, which define the geometry of these patterns. The four colours of glass used—red, yellow, blue, and green—symbolise the four seasons, and the patterns convey the concepts of an infinite universe and the continuous flow of life.

Certain shebeke patterns symbolize figures of sacred geometry. The shebeke compositions decorating the windows on the ground floor of the Khan Palace represent a geometric depiction of the World Tree. To convey the geometry of the Tree of Life through the visual language of shebeke, the masters of the 18th century presented it as an octagon, within which is a composition of four rhombuses. However, if we consider all the intersection points along the perimeter, it forms a dodecagon (12-gon). The palace functions as an integral artistic and symbolic organism. The association of this pattern with the Tree of Life is reinforced by the heraldic compositions found on the facade, where two peacocks flank the Tree of Life.

In the 20th and 21st centuries, the Khan Palace underwent restoration three times. Three generations of Sheki shebeke masters from the Rasulov dynasty emerged during these restoration efforts. Thanks to their work, the shebeke tradition has also influenced the architecture of local hotels. Shebeke designs now embellish the hotels 'Markhal', 'Karavansaray', 'Sheki Palace' and 'Yaffle Inn'. These patterns have become a significant tourist brand for the Sheki region.

GİRİŞ

Şəki bölgəsi Azərbaycanda işlənib hazırlanmış 7 əsas turist marşrutlarından biridir. Şəki şəhəri – qəribə yerdır, burada kəltür və təbiət müxalifliyi çox az hiss olunur. Müxtəlif ölkələrdən olan turistləri bu bölgənin həm təbiət landşaftı, həm də mədəni irsi cəlb edir. Burada tarixi-mədəni irsin ən cəlbədicisi obyektı "Yuxarı baş" qoruğudur ki, onun ərazisində XVIII yüzil Azərbaycan memarlığının incisi olan, şəbəkə kompozisiyaları ilə bəzədilmiş Şəki Xan sarayı yerləşir. Şəkinin tarixi mərkəzi və qoruq YUNESKO-nun kəltürəl mirasının reprezentativ siyahısına daxil edilmişdir.

Bir zamanlar Çindən başlanan Böyük İpək Yolu Azərbaycan ərazisindən keçir və İtaliyada tamamlanırdı. Bu orta əsr "logistikası" Şəkiddə şəbəkə sənətinin meydana çıxması üçün şərait yaratmışdı. Bu gün Çin "Bir kəmə, bir yol" dövlət proqramını elan etmişdir, lakin əvvəlki əlaqələr hələ tam şəkildə bərpa olunmayıb. Şəbəkə ustaları rəngli şüşəni Murano adasından deyil, başqa mənbələrdən əldə edirlər.

*Prof., Dr. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Memarlıq və Gözəl Sənətlər İnstitutu, Bakı-Azərbaycan

ŞƏBƏKƏ SƏNƏTİ

Azərbaycanda şəbəkə ənənəsinin 500 ildən az olmayan tarixi vardır. Şəbəkə sənəti came məkanında formalaşmış, sonralar saray və yaşayış memarlığına yayılmışdır. Şəbəkə çoxlu sayda kəsmə ağac elementlərindən yığılmış və mismarın, yaxud yapışqanın köməyi olmadan onların arasına bərkidilmiş rəngli şüşə parçalarından ibarət dekorativ müstəvidir. Şəbəkə sənətində bədii obrazın yaradılmasının əsas vasitəsi həndəsi fiqurların kontur torundan nüfuz edən işıqdır. Şəbəkə naxışları əsas metafizik prinsipləri, o cümlədən müəyyən təbiət sikl və obrazlarını əks etdirən həndəsi arxetiplərdir. Azərbaycan dilində ornamentlərin “altı”, “səkkiz”, “on”, “on iki” və s. adları şəbəkə naxışlarının həndəsəsini müəyyən edən 6, 8, 10, 12, 16, 32 say sırasına uyğun gəlir. Şəbəkə rəmzləri haqqında geniş yayılmış təsəvvür belə bir fikrə yönəldir ki, burada istifadə olunan 4 şüşə rəngi – qırmızı, sarı, göy, yaşıl – ilin dörd fəslini əks etdirir, bu sənətin naxışları isə hədudsuz Kainatı və həyatın sonsuz axarını təcəssüm edir.

Şəbəkə naxışlarının həndəsəsini müəyyən edən say sırası müəyyən səma arxetiplərini, həmçinin məlum təbiət sikllərini əks etdirir [Salamzadə, 2024:3-9]. Belə ki, misal üçün, 4 rəqəmi və onu simvolizə edən dördbucaqlı fiqurlar ilin əsas astronomik hadisəsi - qış və yay günəşduruşu, yaz və payız gün bərabərliyi ilə əlaqədar olan mənanı əks etdirir. Bizim vurğuladığımız sıranın tamamlayıcı 32 rəqəmi artıq adını çəkdiyimiz astronomik hadisələri və üstəgəl ay siklinin 28 gününü simvolizə edir.

Şəbəkənin müəyyən naxışları həm də sakral həndəsənin fiqurlarını simvolizə edir. Burada söz ilk olaraq Həyat ağacının təsvirindən gedir. Şəkiddə Xan sarayının birinci mərtəbəsinin pəncərələrini bəzəyən şəbəkə kompozisiyaları şaquli istiqamətdə dartılmış 12 bucaqlılardan ibarətdir. Bəzi qədim ənənələrdə, misal üçün, iudaizm ənənəsində Dünya ağacının fiquru, daxilində on elementdən ibarət atomar struktur yerləşdirilən dartılmış altıbucaqlı şəkildə təsvir edilirdi.

Həyat ağacının həndəsəsini şəbəkənin vizual dili ilə əks etdirmək üçün XVIII yüzil Şəki sənətkarları onu daxilində dörd romblu kompozisiya yerləşdirilən, şaquli istiqamətdə dartılmış 12 bucaqlı şəkildə təqdim etmişlər. Saray – bütöv bir bədii və rəmzi orqanizmdir. Müzakirə olunan şəbəkə naxışının məhz Həyat ağacını simvolizə etməsini fasadın divarlarında, pəncərə boşluqları arasında yerləşən heraldika kompozisiyaları sübut edir ki, burada iki tovuz quşunun fiquru Həyat ağacı ilə qarşı-qarşıya dayanmışdır.

XX yüzilin ikinci yarısı – XXI yüzildə Şəki Xan sarayı üç dəfə bərpa edilmişdir. Həmin bərpa işlərinin gedişi zamanı Şəki şəbəkə ustalarının üç nəslə – Rəsulovlar sülaləsi yetişmişdir. Onların yaradıcılığı sayəsində şəbəkə sənəti, tikililərin yeni tipologiyasını mənimsəyə bilmişdir. Birinci cərgədə otel binaları, yeni turistlərin cəmləşdiyi məkanlar dayanır.

Ən tanınmış şəbəkə ustası olan Tofiq Rəsulovun yaradıcılığını nəzərdən keçirilən proseslərin önünə çəkmək lazımdır. Yeni forma axtarırları onun fəaliyyətində daha dolğun və ardıcıl surətdə özünü büruzə verir. Onun özünün dizayn istiqamətində atdığı ilk addım tikililərin həmin o yeni tipologiyasının mənimsənilməsi olmuşdur. İki amilin birləşməsi – bütün ölkədə tikintinin artıq xatırladığımız sürətli yüksəlişi və Azərbaycanda turizm sektorunun inkişafı – buna gətirib çıxarır ki, T.Rəsulov üçün ön xəttə məhz otel binaları çıxır. Belə ki, şəbəkə kompozisiyaları Şəkiddə “Karvansara”, “Sheki Palace”, “Yaffle Inn” otellərinin eksteryer və interyerlərini bəzəyir.

T.Rəsulovun otel memarlığı ilə bağlı ilk işi “Karvansara” mehmanxanasının heyətindəki pilləkən marşının və köşkün bədii tərtibatı olmuşdur. Bu, XVIII yüzildə tikilmiş tarixi binadır və Yuxarı karvansara adlanır. “Bütün şəhər və əksər yolüstü karvansaraların planlaşdırılması otaqların daxili həyatın perimetri boyunca yerləşdirilməsi kimi ümumi prinsipinə əsaslanır” [Усейнов, 1963:284]. Yuxarı karvansarada cəmi 300-ə qədər otaq vardır. “Bölgə memarlığı üçün xarakterik olan kərpic və çaylaq daşının əlaqələndirilməsi” [Məmmədova, 2014:93] bu tikiliyə xüsusi kolorit bəxş edir. Sənətkar, əgər belə demək mümkünsə, iki od arasında qalmışdı. Bir tərəfdən bu, şəbəkə sənəti üçün yeni tipli tikili idi.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Digər tərəfdənsə, tarixi memarlıq abidəsinə münasibətin də tələb etdiyi kimi, maksimum təmkinli bədii həll yolu seçmək vacib idi.

Mehmanxana nömrələrinin perimetr boyunca yerləşdiyi və fasadın memarlığına bilərəkdən hər hansı bir müdaxilənin mümkün olmadığı bir şəraitdə sənətkar tərtibatın yeganə düzgün həlli yolunu tapa bildi. O, şəbəkə kompozisiyasını pilləkən marşının üstündəki pəncərədə yerləşdirdi. Beləliklə, onun görünməsi oteldə qalan, gün ərzində bir neçə dəfə iki mərtəbəli binanın pilləkəni ilə qalxıb enənlər üçün əlçatan oldu. Kompozisiya ən sadə və geniş yayılmış şəbəkə naxışlarından – dördbucaqlı və səkkizbucaqlı elementlərdən təşkil olunub.

Bir qayda olaraq karvansaraların həyətinə “kirayəçilərin axşam vaxtı yığılaraq birlikdə vaxt keçirməsi və mümkün ticarət sövdələşmələri üçün köşklər” [Усейнов, 1963:285] tikilirdi. Ağacdən inşa edilmiş belə bir köşk Şəki karvansarasının həyətinə də var. Burada şəbəkə kompozisiyasını bir neçə yerdə qurmaq olardı. Lakin sənətkar ən effektiv həll yolu seçmişdir. O, köşkün damının altı boyunca şəbəkə naxışlarından ibarət bordür (kəmərlər) qurmuşdur. Bunun sayəsində rəngli şüşələrdən olan ornament, birincisi, xeyli aralıdan görünür, ikincisi isə, günəş şüaları ondan keçərək köşkün içində rəng oyunu yaradırlar. Otelin binasında olduğu kimi, kompozisiyanın əsasını dörd və səkkizbucaqlı elementlər təşkil edir, lakin köşkün bordüründə dördbucaqlı elementlər bərabər kənarlı xaç formasında əks etdirilmişdir.

Otelin turistlərin toplaşdığı məkan olmasını nəzərə alaraq Tofiq şəbəkə sənətini maksimum lakonik və ifadəli göstərməyə çalışmışdır. Ola bilər ki, onlardan kimsə sabah bu sənətin incisinə - Şəki Xan sarayına gedəcək və baxacaqdır. Ona görə də ölçülərinə görə kiçik olan “Yaffle Inn” otelinin fasadında o, şəbəkə kompozisiyasını son dərəcə sərt, demək olar ki, “bir həmlə” ilə həll etmişdir. Mərkəzi girişin yan tərəfində ornamentin ensiz zolağı binanın divarını demək olar ki, bütün hündürlüyü boyunca kəsib keçir. Qarşımızda dörd ənənəvi rəngin tam dəsti və ən geniş yayılmış dörd və səkkizbucaqlı formalar görünür; artıq olan heç nə yoxdur.

Bu üsul, ümumiyyətlə götürsək, sənətkar tərəfindən əvvəllər də, “Sheki Palace” otelinin fasadındakı kompozisiyalar üzərində çalışarkən işlədilmişdi. İdeya elə həmin idi. Lakin birincisi, naxışların şaquli zolağının bütövlüyünü qoruyub saxlamaq, ona ildırım kimi göz qamaşdıran “bir həmlə” xarakteri vermək mümkün olmadı. 5 mərtəbəli binanın hündürlüyü sənətkarı kompozisiyanı bir neçə hissədən quraşdırmağa vadar etdi, belə ki, hər mərtəbə səviyyəsində birləşdirici ağac bənd görünür. İkincisi, zolağın özü də enlidir, naxışlar bir yox, üç cərgə təkrarlanır. Üçüncüsü, şaquli kompozisiyadan başqa, “Sheki Palace”da şəbəkə naxışları həm də mərkəzi girişin qapı keçidini bəzəyir. Ona görə də şaquli zolaq aparıcı, həlledici rola malik deyil. Tofiq Rəsulovun əməyinə layiqincə dəyər vermək lazımdır. Daxili mahiyyəti etibarilə dizayner layihəsinə qoşulmaqla o, həm də ənənəyə sadıq qalmışdır. Şəbəkənin müstəviliyini pozmamış, onun ənənəvi palitrasını saxlamışdır.

Turistlərin Şəkiyə artıb çoxalan marağı – şəbəkə sənətinin təkcə qorunması deyil, həm də inkişafı amildir. Müstəqillik dövründə Azərbaycanda olan bir çox xarici diplomatik missiyaların başçıları Şəkiyə gəlirlər. Onların içində Vatikanın ölkəmizdəki səfiri də olub. Diplomat xalq yaradıcılığının bu ənənəvi növü ilə elə maraqlandı ki, əvvəlcə uşaqların T.Rəsulovun emalatxanasında məşğul olmasının təşkilinə köməklik göstərdi, sonra isə Kiyevdə Vatikan səfirliyinin binası üçün sifariş verdi. Həmin layihənin icrasını T.Rəsulovun oğlu İlqar öz üzərinə götürdü.

Nəticədə üçüncü nəsildən olan gənc şəbəkə ustası 2020-ci ildə gözəl əsər yaratdı. Vatikan səfirliyinin binası üçün giriş qrupunun kompozisiyası üç adam boyu hündürlüyündədir. Kompozisiyanın həndəsi əsasını Latın xaçı təşkil edir. Xaçın müstəvisi 16 bucaqlı formanın naxışlarından düzəldilmişdir. Xaçın üst hissəsini, daxilində 32 bucaqlı olan daireə tamamlayır. Belə bir cəhət çox vacibdir ki, hərfi mənada bu kompozisiyanı tamamlayan 32 bucaqlı həm də şəbəkənin həndəsəsini bir növ başa çatdıraraq bu sənət növünün ali rəqəmsal kodu kimi çıxış edir.

SONUÇ

Şəbəkə tətbiqi sənətin unikal növüdür, onun canlı ənənəsi yalnız Azərbaycanda qalmışdır. XX yüzilin ortalarında itmək təhlükəsindən sonra şəbəkə ənənəsi bərpa edildi və artıq müstəqillik illərində bu sənət növünün sürətli inkişafı müşahidə olunur. Bu dövrdə turizm sektorunun davamlı inkişafı şəbəkə kültürel mirasının qorunub saxlanmasına yardım edən amillərdən biridir. Başqa bir amil şəbəkə ustaları arasında layihə təfəkkürünün rolunun artması və şəbəkə texnikasında mahiyyətə dizayn vəzifələrinin həll edilməsidir. Şəbəkə ustaları həm forma, həm də kompozisiyasına görə ənənə çərçivəsindən çox uzağa çıxan əsərlər yaratmağa başlayırlar. İndi artıq şəbəkə naxışları yeni tikili tiplərini – müxtəlif ictimai binaları, otel və restoranların interyerini bəzəyir. Bu proseslər Şəki bölgəsində və bilavasitə şəbəkə ustası Tofiq Rəsulovun və onun oğlu İlqarın yaradıcılığında daha parlaq bir şəkildə təzahür edir. Demək olar ki, şəbəkə naxışları Şəki bölgəsinin turist brendinə çevrilmişdir.

KAYNAKÇA

- Məmmədova G.H., Hacıyeva S.X. Azərbaycanın Şimali-qərb regionunun memarlıq abidələri. – Bakı, 2014.
- Усейнов М.А., Бретаницкий Л.С., Саламзаде А.В. История архитектуры Азербайджана. – Москва, 1963.
- Salamzade A.A. Natural cycles and symbols of nature in shebeke art. // Problems of Art and Culture, 2024, Vol. 18, № 4. – pp. 3-9.

TEXTURE CREATION METHODS IN FELT PRODUCTION

ÜİKÜ KÜÇÜKKURT*

The felt fabric is formed by the interlocking of the covering cells on the wool fiber under conditions such as friction and alkaline environment. People engaged in small cattle breeding benefited from the meat, milk and skin of these animals as well as their wool. Wool fiber was spun into yarn and used in carpet, rug weaving and knitting. Felts produced from lamb wool have an important place in the history of Turkish handicrafts. The first findings related to felt date back to the Pazyryk kurgans. Felt produced in Turkish culture and other cultures was used as household items such as rugs, wall felts as well as clothing items such as kaftans, boots and headgear. Felt is also produced for animal use and industrial use. The variety of techniques used in felt production has resulted in the slow fashion movement and the use of methods for creating textures using felt materials by people interested in fiber art, and the addition of new ones to these methods. These techniques include notched felting, basting, beating in a mold, up wolofing, applique, embroidery, needle felting, nuno felting, shibori, and fusing various materials with wool. The material of the report is "Felt" and the sample is felts produced using "Texture Creation" techniques. The report is limited to "Texture Creation" techniques used in felt production. The purpose of the report is to determine the techniques used in felt production as well as the types of techniques and methods applied to create various textures on the surfaces of felts, the types and properties of the materials used, the raw materials used, and artistic features. The title of the paper was determined as "Texture Formation Methods in Felt Production". Qualitative research methods such as field research and literature review were used in the preparation of the paper. The information obtained was evaluated in the conclusion section. It is important that the texture formation methods used in felt production are a resource for those who are interested in felt production in terms of art and academics, and that the information is put into writing to be transferred to future generations.

Keywords: Felt, texture, notched felt, handicraft, traditional

GİRİŞ

Yün lifinin üzerinde bulunan örtü hücreleri, sürtünme, alkali ortam gibi şartlar altında birbirine kenetlenmesiyle keçe kumaş oluşmaktadır. Küçükbaş hayvan yetiştiriciliği ile uğraşan insanlar bu hayvanların etinden, sütünden, derisinden faydalandığı gibi yününden de faydalanmıştır. Yün lifinden eğirilerek iplik yapılmış, halı, kilim dokumacılığı, örgü işlerinde kullanılmıştır. Kuzu yününden üretilen keçeler Türk el sanatı tarihinde önemli bir yere sahiptir. Keçe ile ilgili ilk buluntular Pazırık kurganlarına kadar uzanmaktadır. Türk kültüründe ve farklı kültürlerde üretilen keçe; kaftan, çizme, başlık gibi giyim kuşamın yanı sıra yaygı, duvar keçesi gibi ev eşyası olarak değerlendirilmiştir. Keçe hayvanların kullanımı ve sanayi alanında kullanım için de üretilmiştir. Keçe üretiminde kullanılan tekniklerin çeşitliliği, yavaş moda hareketiyle lif sanatıyla ilgilenen kişilerin, keçe malzemeyi kullanarak doku oluşturma yöntemlerini kullanması, yöntemlere yenilerinin eklenmesi sonucunu çıkartmıştır. Bildirinin materyalini "Keçe", örneklemini "Doku oluşturma" teknikleri kullanılarak üretilen keçeler oluşturmaktadır. Bildiri keçe üretiminde kullanılan "Doku oluşturma" teknikleri ile sınırlandırılmıştır. Bildirinin amacını keçe üretiminde kullanılan tekniklerin yanında keçelerin yüzeylerinde çeşitli dokuların oluşturulması için uygulanan tekniklerin, yöntemlerinin çeşitleri, kullanılan malzemelerin türlerinin, özelliklerinin, kullanılan hammaddelerin, sanatsal özelliklerinin tespit edilmesi oluşturmaktadır. Bildirinin başlığı "Keçe Üretiminde Doku Oluşturma Yöntemleri" olarak belirlenmiştir.

*Doç., Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Afyonkarahisar

1.MATERYAL VE METOT

Bildirinin hazırlanmasında nitel araştırma yöntemlerinden alan araştırması ve literatür taraması kullanılmıştır. Bildiride ustalarının ve keçe sanatçılarının keçe üretiminde doku oluşturmak için uyguladıkları yöntemler araştırılmıştır. Doku oluşturma yöntemleri tespit edilmiş, elde edilen bilgiler yazılı kaynak haline getirilmiştir. Elde edilen bilgiler sonuç kısmında değerlendirilmiştir. Keçe üretiminde kullanılan doku oluşturma yöntemlerinin keçe üretimiyle sanat ve akademik olarak ilgilenen kişilere kaynak olması, bilgilerin gelecek kuşaklara aktarılması için yazılı kaynak haline getirilmesi önem taşımaktadır. Bildirinin sonuç kısmında bu yöntemlerin uygulamaları, yaygınlığına dair değerlendirmeler yapılarak, önerilerde bulunulmuştur.

2. BULGULAR

2.1. Yüzey oluşturma yöntemleri

Keçe yapımında kullanılacak yün lifi, bahar aylarında kuzulardan kırılmakta, yıkanıp taranmakta, gerekiyorsa boyanarak renklendirilmektedir. Tepme keçe yöntemiyle üretilen keçelere uygulanan yöntem temelde aynıdır. Saçılan yünler nemlendirilmekte, rulo haline getirilerek tepilmektedir. Basınç ve neme maruz kalan yün lifinin üzerinde bulunan örtü hücreleri birbirine kenetlenerek keçe yüzeyi oluşturmaktadır. Keçe yüzeylerde kendiliğinden dokular oluştuğu gibi, tepme esnasında ya da daha sonra yapılan müdahalelerle doku oluşturulmaktadır. Sanatsal anlamda doku; görme, dokunma duyularının karşılığı olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımların yanı sıra dokunma duyusuna yönelik özellikler veya yüzeylerin dokunma değerleri şeklinde anlamlandırılmaktadır (Demirdöven ve Çetin, 2023: 25). Doku; bir bütünün yapısı ve özelliği şeklinde de tanımlanmaktadır (TDK, 15.04.2025). Yapay doku ise; çevrede bulunan doğal veya yapay malzemelerin kullanılması, insanlar tarafından tasarlanarak emek ile gerçekleştirilen dokunsal etkilerdir. Kullanılan malzemenin özellikleri dokunun yapısını etkilemektedir (Demirdöven ve Çetin, 2023: 25). Keçe ürünlerde doku oluşturma yöntemleri arasında shibori, upwolving, nunofelting, kertikli keçe, katmanlı keçe (bölgesel keçeleşmeyi engelleyerek doku oluşturma),teğelli keçe, kalıpta dövme, applike, işleme, çeşitli malzemelerin yün ile keçeleştirilmesi veya dikilmesi bulunmaktadır.

Shibori

Shibori kelime anlamıyla “Sıkma, döndürme, bastırma” anlamına gelerek kumaşın üç boyutlu etki kazanmasını sağlamaktadır (Tekin ve Öz, 2024: 244). Shibori yönteminde keçeleştirme işlemi tamamlanmadan yarı keçeleşmiş kumaşa şeklini alması istenen malzeme bağlanmaktadır. Bu malzemeler arasında metal para, taş, bilye, boncuk, çeşitli tohumlar bulunmaktadır. Sıkıca bağlanan malzemelerle birlikte keçeye sıcak su verilerek keçenin pişirilmesi sağlanmakta, sıcak su verilen keçenin içinde bulunan malzeme sıkışmaktadır. Kuruduktan sonra malzemeler keçeden çıkartılmaktadır. Malzemelerin çıkartıldıkları yerlerde sanki malzemeler hala orada varmış gibi doku bulunmaktadır (Fotoğraf 1).



Fotoğraf: 1, solda; Gülenay Yalçinkaya'nın, sağda; Gülhan Öztapak'ın shibori tekniği uyguladığı keçe çalışmaları (Küçükkurt, 2025).

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Upwolving

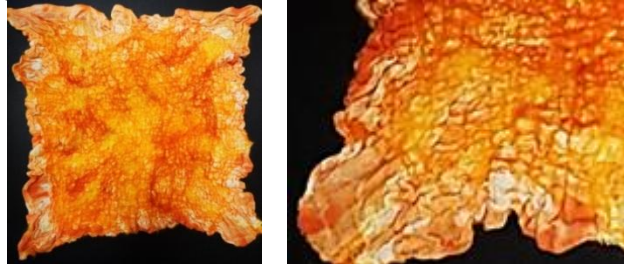
Hollanda Breda'da atölyesi bulunan keçe sanatçısı Irene van der Wolf tarafından geliştirilen bir tekniktir. "Upwolving" sanatçının soyadı, İngilizce yün ve yukarı kelimelerinin birleşmesinden meydana gelmiştir (Pals, 2014). Keçe yüzeyi tepme ve kurutma ile şekillendirilmektedir. Doku oluşturmada, yün lifinin kurutulması esnasında maruz kaldığı şekli alması ve bunu uzun süre koruması özelliği bulunmaktadır. Upwolving tekniğinde 3D direnç kullanılmasıyla formların oluşturulması temeline dayanmaktadır. Keçenin tepme ve kurutma aşamasında süngerden yapılmış kalıplar kullanılmaktadır. Sünger kalıpların derinlikleri ve yükseklikleri farklı ölçülere sahiptir. Ahşap bir şiş yardımıyla yün tutamları kalıpların içine itilerek yerleştirilmekte, tepilmekte, kurutulduktan sonra kalıplardan keçe yüzey yine ahşap şiş yardımıyla çıkartılmaktadır. Böylece kabartılı keçe yüzeyler elde edilmektedir. Eğer kalıpların içine renkli yün tutamları itildiyse, kalıp çıkartıldıktan sonra kabartıların yüzeyi kesilip içinde saklı kalan renkli yünler ortaya çıkartılmaktadır (Fotoğraf 2).



Fotoğraf: 2, Ülkü Küçükkurt'un Upwolving tekniği ile yapılmış olduğu çalışmalar (Küçükkurt, 2024).

Dokuma Kumaş ile keçeleştirme (Nunofelting)

Genellikle bezayağı tekniği ile dokunmuş, gözenekli ve doğal malzeme ile dokunmuş kumaşların tercih edildiği bir yöntemdir. Hafif keçe kumaşlar üretebilmek için ince dokunmuş kumaş ve az miktarda yün lifi kullanılmaktadır. Japonca'da "Nuno" kumaş anlamına gelmektedir (Bailly, 2004: 12). Yayılan kuzu yünü ve üzerine konulan gözenekli kumaş birlikte tepme işlemine maruz bırakılmaktadır. Tepme esnasında yün lifleri kumaşın atkı, çözgü ipliklerinin arasında kalan boşluktan ilerleyerek kumaşı kavramaktadır. Yünün kumaşı kavraması, keçeleşmesi ve kıvrılmasıyla kumaşta kıvrılarak büzülmektedir. Böylece kıvrımlı bir doku elde edilmektedir. Bu teknikte dikkat edilmesi gereken nokta; kumaşın iki yüzeyine eşit miktarda yün yayılırsa kumaş keçenin arasında kalarak yoğun bir doku vermeyebilir. Bu nedenle kumaşın sadece bir yüzüne yün yayılmalı ya da bir yüzüne yoğun diğer yüzüne daha az miktarda yün yayılmalıdır (Fotoğraf 3).



Fotoğraf: 3, Hanife Arsoy'un yaptığı keçe çalışma (Küçükkurt, 2025).

Kertikli keçe

Kertikli keçe geleneksel keçe yapım teknikleri arasındadır. Kertikli keçe yapımında yünün kesilecek kısımları daha kalın saçılmakta, birinci tepme işleminden sonra desen konulacak kısımlar keskin bir bıçakla kesilmektedir. Kesme işleminde yünün yarı kalınlığına kadar kesilmesine dikkat edilmelidir (Yalçınkaya, 2017: 354). Kesilen kısımlar elle çekıştırılarak belirginleştirilmektedir. Tekrar tepilme işleminden sonra zeminden ayrılan

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
motiflerin altına istenirse farklı renkte yarı keçeleşmiş kumaşlar yerleştirilerek tepme işlemi gerçekleştirilmektedir. Keçeleşme işlemi tamamlanan ürün yıkanmakta, kuruduktan sonra serbest kalan kısımlar makasla kertik şekli verilerek kesilmektedir (Küçük Kurt ve Oyman, 2018:159), (Fotoğraf 4).



Fotoğraf: 4, UNESCO Yaşayan İnsan Hazinesi Keçe Ustası A. Yaşar Kocataş'ın yaptığı kertikli keçe (Küçük Kurt, Sultan Divanı Mevlevi Müzesi, 2018).

Keçe Katmanları Oluşturma (Bölgesel keçeleşmeyi engelleyerek doku oluşturma)

Bölgesel keçeleşmeyi engelleyerek doku oluşturma yönteminde keçe katmanları oluşturulmaktadır. Bu yöntemde birbirine kaynaşmasını istediğimiz ve birbirine kaynaşmasını istemediğimiz katmanların arasına engel konulmaktadır. Genellikle bu engel naylon malzeme olmaktadır. İstenilen şekil doğrultusunda kesilen naylon kalıplar yayılan yünün üzerine konulmaktadır. İstenilen renkte yünlerle kalıpların üstü kapatılmakta ve tepme işlemine geçilmektedir. Tepme işlemi esnasında kalıp konulan yerdeki katmanlar birbirine kenetlenmeyecektir. Keçeleşme meydana geldikten sonra kalıplar bulunduğu yerler makasla kesilmekte, kalıplar çıkartılmaktadır. Tepme işlemine devam edilerek keçenin makasla kesilen kenar kısımlarının keçeleşmesi için tekrar tepilmekte, sıcak su verilerek pişirilmektedir (Fotoğraf 5).



Fotoğraf: 5, Şeyma Nur Çiçek'in yapmış olduğu keçe çalışma (Çiçek, 2025).

Teğelleme

Yün lifinin kurutulduğu şeklini muhafaza etmesi özelliğinden yola çıkarak uygulanan teğel tekniğinde, tepme işlemi tamamlanarak keçeleşmesi sağlanan ürün istenilen sıklıkta ve şekilde dikiş iğnesi ve iplik kullanılarak sabitlenmekte, sıcak su verilerek pişme işlemi gerçekleştirilmektedir. Kurutularak uzun süre teğellenmiş şekilde bekleyen üründen iplik sökülür. Edilen kıvrımlı doku bu halini uzun süre korumaktadır. Çiçek, fular ve çeşitli aksesuarların yapımında kullanılmaktadır (Fotoğraf 6).

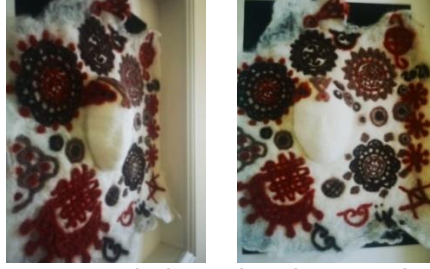


Fotoğraf: 6, Teğelli çiçek çalışması (Küçük Kurt, 2024)

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Kalıpta dövme ve kalıpta kurutma

Yün lifi şeklini alması istenilen kalıpta dövülerek keçe haline getirilmesi ile çeşitli dokular elde edilmekte, dövülen kalıpların içinde kurutulmasıyla elde edilen şeklin daha uzun süre kalması sağlanmaktadır. Doku oluşturma yönteminde kalıpta dövmenin dışında tepme işleminden sonra elde edilen keçenin kalıba konularak kurutulmasıyla da çeşitli dokular oluşturulabilmektedir. Kalıba konularak dövme ve dövme işleminden sonra kalıpta kurutma arasında elde edilen sonuç açısından farklılıklar bulunmaktadır. Kalıpta dövme işleminde daha ayrıntılı yüzey elde edilmekte, kalıpta kurutma işleminde ise daha zayıf dokular elde edilmektedir (Fotoğraf 7, 8).



Fotoğraf: 7, Ülkü Küçük Kurt'un yaptığı kalıpta dövülmüş ve kalıpta kurutulmuş "yüz" dokulu çalışma (Küçük Kurt, 2021).



Fotoğraf: 8, Hanife Arsoy'un yaptığı kalıpta kurutulmuş vazo (Arsoy, 2025).

Aplike

Yüzeylere doku, boyut kazandırmak için uygulanan bir tasarım tekniğidir. Fransızca'da "Appliquer", latince'de ise "Applicare" kelimelerinden gelmektedir (Ayrıncı, 2017: 206). Farklı kumaş parçaları bir plan dahilinde dikilerek yüzeyde şekiller oluşturulmaktadır. Türk kültürüne ait Pazırık kurganlarında bulunan keçe eserlere kadar uzanan bu teknik günümüzde uygulanmaya devam etmektedir. Özellikle Kırgızistan'da keçe kumaşlar kalıpla kesilip dikilerek "Şırdak" keçeleri yapılmaktadır. Şırdak keçelerinin dikiş yerleri kordonla kapatılmaktadır. Yüzey yüksek, alçak dokuya sahiptir (Fotoğraf 9).



Fotoğraf: 9, Şırdak keçesi (Küçük Kurt, 2025).

Çeşitli malzemelerin yün ile keçeleştirilmesiyle veya dikilmesiyle, elde edilen dokular

Doku oluşturma yöntemleri içinde dokunun yardımcı malzemelerle desteklenmesi, zenginleştirilmesi yer almaktadır. Sanatçılar, ilgi duydukları çeşitli malzemeleri yün ile keçeleştirilmekte veya bu malzemeleri dikerek birleştirmektedir. Ortaya çıkan bu çalışmalar kolaraj olarak nitelendirilebilir. Bu malzemeler arasında; iplik, ayna, boncuk, dantel, çeşitli el dokuması geleneksel kumaşlar, örgü, oya çeşitleri bulunmaktadır (Fotoğraf 10).



Fotoğraf: 10, Ülkü Küçükkurt'un yaptığı çalışmalar (Küçükkurt, 2025).

Nakış ile doku oluşturulması

Süsleme sanatları içinde yer alan işleme sanatı keçe kumaşlara uygulanmıştır. Tel sarma, tel kırma, süzeni gibi işleme tekniklerinin yanında dival işi ile doku oluşturulmuştur. Dival işlemelerde metal bükümlü iplikler kullanılmakta, kıymetli iplikler motifin şekline göre üstten, pamuk veya ipek iplik alttan yürütülmektedir (Koçak, 2016: 7). Keçe kumaşlara iğne rahat geçmekte geleneksel işleme yöntemlerinin yanı sıra keçe iğnesi ile nakış uygulamaları da yapılabilmektedir (Fotoğraf 11).



Fotoğraf: 11, Keçe üstüne dival işi (Küçükkurt, Sultan Divanı Müzesi, Afyonkarahisar, 2025).

SONUÇ

Yün malzemenin kimyasal, fiziksel özellikleri, keçe üretiminin teknik şartları sanatçının tasarım yelpazesini geniş tutmaktadır. Yün lifinin tepilme işlemi esnasında yada keçeleştirme işlemi bittikten sonra çeşitli teknik uygulamalarla doku oluşturulması, göz zevkine hitap etmesinin yanında dokunma duyusuna hitap etmesiyle de dikkat çekmektedir. Yün lifinin tepilme yöntemi, içinde kurutulduğu malzemenin şeklini alması gibi özellikleri giyim, aksesuar yapımı, heykel yapımı gibi çalışmalarda tercih edilmesine sebep olmuştur. Doku oluşturma yöntemleri her geçen gün gelişmekte, yeni bir yöntem bu konuya dahil olmaktadır. Birçok doku oluşturma yöntemi bulunmaktadır. Doku zenginliğine sahip keçe teknikleriyle giyim, kuşam, aksesuar, ev eşyaları, hayvanların kullanımı için eşyalar ve sanat eserleri üretilmektedir. Zengin olan bu konunun araştırılması yazılı kaynak haline getirilmesi, keçede doku araştırması yapan kişilere kaynak olması bakımından önemlidir.

KAYNAKÇA

- Ziek, Bailye. (2004). Thefeltfrontier: I: PollyStirling: Contemporaryfeltmaker. Surface Design Journal, 28(4), 35-38
- Demirdöven, Merve ve Çetin, Ayşe, Gül. (2023). "Anne Goldman Seramiklerinde Doku". D-Sanat (6), s. 24-35.
- Pals, Danique. (2014)Interview: viltkunstenaarIrenevan der Wolf 26 Haziran 2014
- Koçak, Emine. (2016). Konya-Mevlâna Müzesi'nde Bulunan 637 Envanter Numaralı Puşîde. Ariş Dergisi(12), s. 4-11.
- Kozbekçi, Ayrancınar, Selda. (2017). Giyim modasına doku ve boyut kazandıran aplike tekniği. İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi, 7(16), s. 202-217.
- Küçükkurt, Ü. ve Oyman, Naile, Rengin. (2018). Afyonkarahisar'da keçe üretimi ve keçe atölyeleri. Afyonkarahisar Belediyesi Yayını.
- Tekin, Serap ve Öz, Cantürk. (2024). "Pamuklu kumaş üzerinde doğal boyama ve shibori tekniğinin deneyimlenmesi", Sanat ve Tasarım Dergisi, (34), s. 241-259.
- Yalçinkaya, Remziye, Gülenay. (2017). "Geleneksel Türk Keçe Sanatında Kertikli Keçe", Uluslararası Türk Dünyası Sempozyumu, İsveç, Upsala, s. 353-360.
- <https://www.digitaleetages.nl/thema/design-en-kunst/viltkunst/interview--viltkunstenaar-irene-van-der-wolf.html>(Erişim 23.12.2019)
- Türk Dil Kurumu (15.04.2025).<https://sozluk.gov.tr/>

Nəzakət İSMAYILOVA*

XÜLASƏ

Bu elmi məqalədə gənc yazar Elxan Məmmədov (Yurdoğlu) haqqında onun yalnız elmi fəaliyyəti deyil ədəbi fəaliyyəti ilə bağlı araşdırma apararaq təhlillər edilmişdir. O, neçə illərdir elmi fəaliyyəti ilə bərabər ədəbi yaradıcılığa da eyni şəkildə davam etmişdir. Elxan Yurdoğlu bu günədək 11 kitabı nəşr edilib. Müxtəlif elmi, bədii, publisistik kitabları ilə tanınan bu gənc şairin 12-ci kitabı balaca oxuculara ünvanlanmışdır. "On yeddi göyərçin" adlanan bu kitab iki bölmədən ibarətdir. Birinci hissədə uşaq şeirləri, uşaqların şeirləri, uşaqlıq şeirləri, ikinci hissədə isə yeddi nağıl verilmişdir. Bu kitabda verilmiş şeir və nağıllardan belə qənaətə gəlmək olar ki, çoxşaxəli (bədi, elmi, publisistik, tərcümə, memuar) yaradıcılığı ilə oxucular tərəfindən sevilən müəllif uşaq ədəbiyyatına da yeni və maraqlı nümunələr bəxş etmə gücündədir.

Acar sözlər: Elxan Yurdoğlunun "On yeddi göyərçin" kitabı haqqında düşüncələr

TƏDQIQATIN ƏSAS HİSSƏ

"On yeddi göyərçin" adlanan bu kitabda Elxan "Möminə xatın" şeiri ilə xalqımızın qəhrəmanlıq tarixindən söz açaraq qədim abidəmizdən danışır. Şeirdə XII əsrdən bu günədək möhtəşəmliyi ilə seçilən, əsrlərin burulğanından keçib gələn "Möminə xatın" abidəsi haqqında məlumat verilir. Xalqımızın keçmişi və bu günü haqqında balaca oxucularda geniş təsəvvür yaradılır. "Möminə xatın" şeirində atanın oğlu ilə söhbəti vasitəsi ilə müəllif öz fikirlərini oxuculara çatdırır. Ata öz oğlunun suallarına cavab verərək "Möminə xatın" türbəsi haqqında danışır:

Əvvəl bu torpaqlarda
Bir dövlət qurulmuşdu.
Həmin dövlətin adı
Atəbəylər olmuşdu.
O dövlətin banisi
Şəmsəddin Eldənizdir (5, s.9).

Balacaların anlayacağı və onların dilinə yatımlı üslubu ilə seçilən "Möminə xatın" şeirində kiçik oxuculara bu möhtəşəm abidənin ucaldılması haqqında məlumat verilir, eyni zamanda o dövrün ən yaxşı memarı hesab olunan Əcəmi Naxçıvanidən söhbət açılır. Memarın bu abidəni 10 il ərzində tikdiyindən danışılır:

Oğul, səndə tarixi
Bax, belə sevməlisən.
Tarixini öyrənib
Əzbərdən bilməlisən.
Oğul, Möminə xatın
Həmdəki, çox uludur,
Birdəki, Naxçıvanın
Birinci simvoludur (5, s.10).

Şeirin əhəmiyyəti ondadır ki, gələcək varislərimizə xalqımıza məxsus olan dəyərləri anlatmalı və öyrətməliyik. Onları bu dəyərlərin əsl sahibinə çevirməliyik.

Şair məktəbli oxucuları üçün yazdığı "Üç rəngli bayrağım", "Tofiqənin bayrağı" adlı hər iki şeirində bayrağımız haqqında kiçik oxuculara tam təsəvvür yaratmaq üçün bayrağımızın həmişə ucalardan ucada dalğalanması arzularından bəhs edir:

Bu torpaqdan od alıb
Yanan gur çırağımdır.
Azadlıq heykəlidir

* Doç. Dr., Naxçıvan Dövlət Universiteti, Naxçıvan Müəllimlər İnstitutu Filologiya Üzrə Fəlsəfə Doktoru, Azərbaycan.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Üç rəngli bayrağımdır (5, s.12).

“Tofiqənin bayrağı” şeirində isə balaca Tofiqə üçrəngli bayraq şəkli çəkir, anası üçrəngli bayrağımızın üstündə ay-ulduzun nə üçün olmadığını soruşanda uşağın cavabı çox maraqlı olur. Qız uşaq dünyasına məxsus şəkildə belə cavab verir:

Anası şəklə baxıb
Dedi Ay-ulduz hanı?
O da cavab verdi ki:
–Gözləyirəm axşamı.

Hava qaralan kimi
Göylərdə görünəcək.
Mən də ayı, ulduzu
Baxaraq çəkəm gərək (5, s.25).

Gənc tədqiqatçı G.Qənbərovanını da dediyi kim “Elxan Yurdoğlunun soykökümüzə, tariximizə bağlılığı mühüm məqamlardandır. Şair Naxçıvanın ayrı-ayrı ərəzilərində mövcud olan tarixi abidələri tərənnüm edən şeirlərə yer verməklə uşaqlarda öz keçmişimizə maraq yaradır və bu şeirlər bir növ uşaqların yaddaş kitabına çevrilir”

“Uşaqlar xoşbəxt olsa” şeirində uşaq dünyasına yaxından bələd olan şair uşaqlara sevgi, məhəbbət, mərhəmətlə yanaşmağı təlqin edir, böyüklərin ən ümdə vəzifəsinin bütün dünya uşaqlarını sevmək, sevgi ilə böyütməkdən ibarət olduğu fikrini irəli sürür: (3, s. 21)

Xoşbəxt olsa uşaqlar
Dünyamız çiçək açar.
Həyatımız gül olar,
Hər yana ətir saçar (5, s.17).

Yuxarıdakı şeirdə olduğu kimi “Günəş olmaq istəyirəm” adlı şeirdə də yenə uşaq təfəkkürünün ideali olan günəşdən bəhs olunur. O günəşdən ki, yeri, göyü, bütün kainatı öz şüaları ilə isidir. Bir balaca uşaq da günəşə məktub yazmaq arzusuna düşür. Öz ürəyindəki arzusunu günəşə çatdırmaq istəyir:

Günəş olsam göylərdən
Heç bir zaman doymaram.
Birdəki, uşaqları
Üşüməyə qoymaram (5, s.18).

“Qadir günəşdən kəsib” şeirində isə qışın gəlişi, qarın yağması uşaqları çox sevindirmişdir. Lakin günəşin çıxması qarın əriməsinə səbəb olmuşdur, balaca Qadir isə günəşdən kəsür və gileylənir:

Qar topu düzəldərək
Vuracağam günəşi.
Getsin göyü isitsin,
Yerlə olmasın işi (5, s.22).

“İlknurun dünyası” şeirində şair uşaqların əxlaqi-mənəvi keyfiyyətlərindən bəhs edir. Kitabda yer alan şeirlərdə seçilən mövzular sadədir, aydın və uşaqların həyatındakı arzuları təsvir edilir. Burada xeyli uşaq sinifdə toplaşaraq İlknurun suallarına cavab verirlər:

Ən çox kimi sevirik?
Haradır vətənimiz?
Böyüyüb gələcəkdə
Kimlər olacağıq biz? (5, s.38).

Suallara müxtəlif cavab verən uşaqlar arzu və xəyallarından doğan cavablarla söhbət edirlər. Utopik uşaq dünyasında hər şey yalandır. Xoşbəxt bir dünya qurmuşlar:

Beləcə bu dünyada
Olmaz nifrət, savaş, qan.
...Dünyanı qorumağı
Öyrənək uşaqlardan (5, s.38).

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

"İlk müəllim" şeirində müəllim adının uca tutulması, şərəfli bir peşə olması vurğulanır, bununla bərabər ilk müəllimin həm də hər bir şagirdin yaddaşında ömürlük qalması diqqətə çatdırılır. Müəllimin əməyi həmişə dəyərlidir və uca tutulur. Dərs dediyi müddətdə hər şagirdin üzərində zəhməti olan müəllimi unutmaq olarmı? Valideyin kimi müəllim də tərbiyə etdiyi balaları həyata hazırlayır:

Sizdən öyrənmişik ancaq

Məktəb dərsi, həyat dərsi.

Bu dünyaya yayılacaq

Sizin şagirdlərin səsi (5, s.7).

Elxan Yurdoğlunun vətənpərvərlik mövzusunda yazdığı şeirlər daha yadda qalan, uca tutulandır. Bunlardan "Qəhrəmanlar", "Şəhidliyin mübarək, Kamran", "Ad günü", "Sən yaşayırsan, Müşfiq", "Şəhidlər" və s. şeirləri xalqımızın taleyində ağır və sağalmaz izlər buraxan 20 yanvar və Birinci Qarabağ Savaşı zamanı yaşanan faciələri əks etdirir (1, s. 20). E. Yurdoğlu şəhidlərimizin qəhrəmanlıqları ilə bağlı hadisələri özünəməxsus bir tərzdə yazmış, kiçik oxucularına çatdırmağa nail olmuşdur. "Şəhidliyin mübarək, Kamran" şeirində həmkəndlisinin vətən uğrunda göstərdiyi şücaətlər, qəlbində vətənə olan sevgi, onun şəhidlik zirvəsinə ucaltması şairin poetik təsəvvüründə bədiiləşmişdir.

"Qəhrəman Uğur", "Cənab zabit" şeirlərində də şair balaca uşaqların dünyalarını, xəyal və arzularını qələmə almışdır. Uşaqlar zabit görəndə, əsgər görəndə o hərbi paltarı geyinmək üçün tez böyüməyi arzulayırlar. Tez böyüyüb hərbiçi olmaq istəyən Uğurda onlardan biridir:

Dedi, ata, böyüyüb

Düşmən üstə gedəcəm.

Qarabağı düşməndən

Alıb, azad edəcəm (5, s.47).

Bu yerdə aşağıdakı fikrin nə dərəcədə yerinə düşdüyünü açıq şəkildə görürük: "Uşaqlara vətənpərvərlik, humanizm ideyalarının, mənəvi dəyərlərin aşılması, onları insani hisslərlə, əsasən də sevgi ilə tərbiyələndirmək zəruridir. Sevgi insanları bir-birinə, ən əsas da həyata bağlayan gözəl duyğudur. İnsanın – uşağın qəlbinin mənəvi qidası olan sevgi mütləq şərə qalib gələcək (1, s.28). Uğurun arzularında məhz bu ideya özünü göstərir, o, şərə qalib gəlmək arzusundadır. Bu gün fəxrlə, qürur hissi ilə deyə bilərik ki, biz qalib xalqıq, 30 ildir erməni qəsbkarlarının işğal etdiyi Qarabağımız azaddır. 08 noyabr 2021-ci il tarixində qələbəmizin bir illiyini, zəfər günümüzü qeyd edəcəyik. Artıq torpaqlarımız işğaldan azad olunmuşdur. Xalqımızın qəhrəman mərd igid övladları sayəsində şəhidlərimiz qarşısında baş əyirik, haqları unudulmazdır. Cənab prezidentimizin rəhbərliyi ilə qəhrəman xalqımızın qəhrəman oğulları yeni bir tarix yazdılar.

Əvvəldə də qeyd etmişdik ki, Elxan Yurdoğlunun "On yeddi göyərçin" kitabı iki bölmədən ibarətdir. Birinci bölmə haqqında yuxarıda bəhs etdik. İkinci bölmədə müəllifin yazdığı nağıllar toplanıb. E.Yurdoğlu uşaqlar üçün yazdığı bu kitabda kiçik yaşlı məktəblilərin maraqlarına uyğun əsərlər təqdim edərək balacaları gələcəkdə müstəqil həyatda lazım olacaq biliklərlə silahlandırır. Belə mövzular gənc nəsli doğma vətəninə sevgi ilə bəsləyir, soykökünə bağlılıq yaradır. Bunlar xalqımızın tarixi, qəhrəmanlıq keçmişinə ağıl şəkildə öyrətmək cəhdidir. Müəllif şifahi xalq ədəbiyyatı və klassik əsərlərdə geniş yayılmış mövzulara müasir dövrün şərtlərinə uyğun yenidən müraciət edərək uşaq ədəbiyyatının ən yaxşı nümunələrini yaratmış, yaxşı və düz əməllər haqqında fikirlərini kiçik yaşlı oxucularına çatdırmaq istəmişdir. Xanım Mustafayevanın yazdığı bu fikri Elxan Yurdoğlunun nağıllarını oxuduqca xatırlamalı olursan: "Nağıllarda xalqın məişəti, düşüncəsi, etnik ənənələri qorunub saxlanılır. Nağıllarda zülmə, ədalətsizliyə qarşı mübarizə hissi çox güclüdür. Burada xeyirlə şərin mübarizəsi bir qayda olaraq xeyrin qələbəsi ilə bitir" (4, s.24). Məhz Elxanın yazdığı nağıllarda da bu prinsiplər öz əksini tapır.

Elxan Yurdoğlu "On yeddi göyərçin" kitabındakı nağıllarda xalq yaradıcılığı motivlərindən bacarıqla istifadə etmiş, "Göycə qız", "Qaranquş və Nuh baba", "Qorqud dedə", "Peyğəmbərin Duz dağı", "On yeddi göyərçin", "Üzən adam", "Düşməne göz dağı –

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Naxçıvanqala” kimi nağıllarını yazmışdır. Bu nağılların hamısında müəllifin təsvir obyekti Naxçıvan şəhəri “Dünyanın ortasında bir şəhər” kimi adlandırılmışdır. Naxçıvanın tarixi yerlərini əfsanələşmiş rəvayətlərdən ibarət nağılların sujet xəttinə transformasiya edən yazar köhnəliklə yeniliyi paralel şəkildə aparmağa nail olmuşdur. O, nağılların balacalar tərəfindən maraqla və asan oxunması üçün dilimizin zəngin leksik imkanlarından məharətlə istifadə etmişdir. Burada müəllifin fantaziyası, onun yaradıcı xəyalının başlıca mənbəyidir. Kitabda verilmiş yeddi nağılın yeddində belə başlayır. “Biri var idi, biri yox idi, göy var idi, yer yox idi, sular var idi, torpaq yox idi, dəniz var idi, dağ yox idi, dünyanın ortası var idi, axırı yox idi”. Nağıllarda insanların ibtidai həyat tərzini, onların həyata və təbiətə baxışları bütün genişliyi ilə ifadə edilmişdir. Müasir dövrümüzdə belə nağılların yaranması, yeni nəslin dünyagörüşünün daha da zənginləşməsinə, bilgilərinin artmasına, maraq dairələrinin genişlənməsinə gətirib çıxarır. Şehirli nağılların mayası insanın özünün arzu və istəklərindən ibarətdir.

Hadisələrmübaligə təsir bağışlasalarda, sehirlə nağılçı tərəfindən çıxaraq daha çox realist xarakter daşıyır. Ayrı-ayrı ailə-məişət məsələlərinə toxunulsada bir qisim nağıllarda aaləqoriyadan istifadə edilmişdir. “Göycə qız” nağılında hadisələr Bağşəhərdə Səməndər şahın bağında və sarayındacərəyan edir. Bu elə bağdır ki, “ucu bucağı görünməyən, misli-bərabəri olmayan”, “dünyanın hansı meyvəsindən istəsən bu bağda tapırdı”. Səməndər şahla Yasəmən xanım yeddi gün, yeddi gecə bu bağda bu başdan o başa kimi gəzib axırda yoruldılar. Onların bir dərdləri var idi, övlad həsrəti idi. Onların övladları olmadığından çox məyusdilər. Bir gün bağda oturub istirahət edərkən başlarının üstündəki ağaclarla bülüllərin söhbət etdiklərini görür və quş dili bilən nökr Süleymana şah üzünü çevirib ondan soruşur.

– Süleyman bülüllər nə şirin-şirin söhbət edirlər?

– “Ədalətli şahım, bülüllərdən biri o birinə deyir ki, Səməndər şah uzun bir yol getməli və bu bağda olmayan bir ağacın meyvəsindən iki ədəd gətirməli, birini özü, o birini isə xanımı yeməlidir. Həmin meyvə ağacı sadəcə dünyanın ortasında bitir. O ağac hər il yasəmən ətirli yaz aylarında çiçəkleyir və meyvələri yetişir” (5, s.83).

Müəllif burada diqqətimizi çox incə bir mətləbə – humanizmə, insanpərvərliyə, həyat eşqinə, övlad məhəbbətinə yönəldir. Bəs bu hansı meyvədir, dünyanın ortasındakı şəhər haradır? Balaca oxucuda maraq yaradır. Nağılın daməziyyəti elə ondadır ki, bu nağıllar vasitəsilə qədim Naxçıvan diyarında yetişən Göycə meyvəsinin yalnız Naxçıvanda bitib yetişdiyindən bəhs olunur. Səməndər şah səməndər quşuna öz arzusunu bildirir. Günəş doğmadan bir azda azuqə götürüb yola düşürlər. Nağıllarda söylənen kimi hər iki səməndərlər az gedirlər, üz gedirlər, dağların, dənizlərin üstündən aşırıb dünyanın ortasına gəlib çatırlar: “Səməndər şah səməndər quşunun belindən düşüb yeddi ağac məsafədə görünən şəhərə getmək üçün paltarını dəyişdi, səməndər quşundan Gəmiqaya dağının ətəklərində onu gözləməyini istədi” (5, s.85). Nağılda adı çəkilən Gəmiqaya dağı qədim Naxçıvan diyarında ən qədim insan məskəninə salındığı ərazidir. Orada arxeoloji qazıntılar aparılmış və qədimliyi təsdiqlənmiş tarixi bir yerdir. Müəllif uşaqların şüuraltına təsir edərək balacalara bu yer haqqında da məlumat ötürür.

Səməndər şah bu şəhərdə uzun axtarışdan sonra göycə meyvəsinə, onun tingisini də tapıb geri qayıdır. Göycə ağacının tingisini əkir, meyvəsinə xanımı ilə yeyirlər. Onların gözləri göm-göy qızları olur, adını göycə meyvəsinin şərəfinə Göycəgül qoyurlar. Nağıl dili yüyrek olar. Göycəgül böyüyüb bir gözəl qız olur. Qızın gözəlliyi bütün aləmə yayılır. Elçilər elçi dalınca gəlir. Səməndər şahın isə bir şərti var: Kim ona dünyanın ortasındakı şəhərdən göycə gətirərsə qızını o adama verəcək.

Nağıl maraqlı sujet əsasında qurulmuşdur. Çünki nağılın sonunda məlum olur ki, dünyanın ortasındakı şəhər Naxçıvandır. Göycə meyvəsinə doğrudanda Naxçıvanda yetişir. Müəllif kiçikyaşlı məktəblilərin səviyyəsini, həm də zövqünü nəzərə alaraq hadisələri sadə, aydın dildə yazıb. Onun bədii təsvir üsulu yeni və cəlbedicidir. Uşaqlar ulu keçmişimizi, ilkin olaraq nağıllar vasitəsilə öyrənilər. Bu tipli nağıllar zəngin məzmun və mündəricəyə malikdirlər.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

“Qaranquş və Nuh baba” nağılı Nuh tufanı əfsanəsi – rəvayəti əsasında yazılmışdır. Nağıllarda Azərbaycan xalqına məxsus müdriklik, xalqın həyat tərz, arzu və istəkləri, mənəvi dünyası öz əksini tapır. Əhvalat dərin əxlaqi nəticə və xoşbəxt sonluqla bitir. Nağılda Nuh baba xalq tərəfindən sevilən müdrik ağsaqqaldır. Ona Allah tərəfindən bəyan olur ki, dünyanın hər yerini su basacaq. Təbiəti çox sevən Nuh baba bütün heyvanlardan bir cüt, həm də onu sevən insanları gəmisinə götürür, sonra yer üzünü su basır. Beləcə günlər, aylar keçir, gəmidə minlərcə yeni anadan olan körpələr qocalırlar. Hər gün gəmidən çıxıb uçan quşbir gün qaraltı olan yerə qonandagəmidəkilər çox sevinirlər. Artıq torpaq görünməyə başlayır. Birdən gəmi nəyəse çırpılır, gəmidəkilər tələş içində:

– “Gəmi, qaya...Gəmi, qaya...Gəmi, qaya...Hamının ona heyrətlə baxdığını gören Nuh baba yolunadavam edir.

– Gəmimiz bir qayaya dəyib dayandı. Deyəsən sular yavaş-yavaş çəkilməyə başlayır” (5, s.92-93).

Nağılda təsvir olunan hadisələr bəşəri mahiyyət daşıyır. Tarixin müəyyən mərhələsində rəvayətləşmiş zəngin məzmunu malik hadisə epik əsərdə bədii ifadəsini tapmışdır. Nuh tufanı kimi tanınan rəvayətNuh baba kimi nağıllara köçürülmüşdür. Bu nağıl kiçikyaşlı məktəblilərin təxəyyülündə, yaddaşındahər zaman yaşayacaqdır. Nağıllar hər dövrdə, ibtidai insanların həyat tərzindən başlamış tarixin hər mərhələsində onlaratəsir edir. Nağılda Nuh baba qaranquşu qaraltıquş adlandırmışdır. İlk qaraltını xəbər verdiyi üçün əvvəl qaraltıquş, sonradan assimilyasiyaya uğrayaraq qaranquş olmuşdur:

“Nuh baba sevinərək dedi ki – Gəmi, qaya... Gəmi, qaya... sözlərinə uyğun olaraq bu dağın adını Gəmiqaya qoydular”(5, s.93).

İlk dəfə Gəmiqaya dağına Nuh baba ayaq basdı. Nuh baba bu yerə ilk dəfə qaranquşun qonduğunu xatırladı. Öz-özünə qaranquşun yurdu deyə pıçıldadı. Həmin yer həmin gündən “Qaranquş yurdu” adlanmağa başladı. Gəmiqayada qədim insan və heyvan təsvirləri var. Nağıllarda göstərdiyi kimi gəmidəki sənətkarlar, xəttatlar, nəqqaşlar Gəmiqayanın ətklərindəki daş parçalarına öz keçmiş yaşantılarınıtəsvir etmişlər.

Bu nağıl oxucularına Nuh peyğəmbər, Nuh tufanı, eyni zamanda Naxçıvanın qədimliyinin sübutu olan ilk yaşayış məskəni Gəmiqaya haqqında, Qaranquş yurdu haqqında olan rəvayətləri öyrədir. Ümumi olaraq Naxçıvan diyarı haqqındaböyük bir bilgiyə sahib olurlar.

Başqa bir nağıl “Qorqud dedə” adlanır. Nağıllar xalq məktəbi olmuş, nəsildən nəsilə keçərək cəlalınmış, dövrümüzə gəlib çatana kimi müxtəlif variantlara uğramışdır. Bildiyimiz kimi nağıllar məzmununa və üslubuna görə əsasən üç növə bölünür. İnsanların arzu və əməlləri nağılların mayasından ibarətdir. El ağsaqqalı,xeyirxah insan, hər zaman insanlara düzgün yol göstərən Qorqud dedəheç vaxt, heç kimin pislili haqqında düşünmür, hər zaman hər kəsə yaxşılıq etmək üçün çalışırdı. Çiyində qopuzu ilə dağlarda, yaylaqlarda gəzər, bəzən də döyüş ruhlu nəğmələr oxuyardı. Onun belə oxuması göydə quşları, kol dibində kəklik, turacı məst edərdi. Müəllif bu fikirlər ilə Dedə Qorqudu kiçik yaşlı məktəblilərə tanıtməyə çalışır. Bəs Qorqud sözü necə yaranmışdır? Nağılda söylənir ki, camaat arasında belə bir söz yayılmışdır ki, o qopuzunu çalanda oturduğu yerdə qarşısında od yanırdı. Buna görə insanlar həmin odun-ocağın müqəddəs olduğuna inanmağa başlamışdı. Elxan Yurdoğlu kitabda yazır: “Müqəddəs sözünə qədim vaxtlardan qut, qud deyərlər. Sonralar bu nurani qocaya müqəddəs od, müqəddəs ocaq mənasında Qorqud deməyə başlamışlar. Bu insan xalq arasında elə böyük hörmət qazanmışdır ki, həm də yaşına görə Dedə Qorqud deyə çağırırdı (5, s.98). Qorqud dedə nağılın təhkiyəsindən də görürük ki, igidlik göstərən oğlana Qorxmaz, nazlı-nazlı baxan qıza isə Nazlı adını verir. O gündən qəhrəmanlıq göstərən igidlərə Dedə Qorqud ad vermiş. Bir tonqal qalayanda hamı bilirdi ki, bayramdır. İki tonqal qalayanda vətənin üstünü qara buludlar almış, birliyə çağırışdır” (5, s.99).

Dedə Qorqud dastanı motivləri əsasında yaranmış bu nağıl uşaq ədəbiyyatına xidmət edən dəyərli töhfədir.Xalqımızın ulu keçmişindən xəbər verir. Belə əsərlər uşaq təsəvvürlərini zənginləşdirir, aydınlaşdırır, gələcəkdə öyrənəcəkləri mövzular haqqında düşündürür.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

“Peyğəmbərin Duz dağı” maraqlı süjet xətti üzərində qurulub, burada dünyanın ortasında bir şəhər adlandırdığı Naxçıvanda olan Duz dağının peyğəmbər tərəfindən necə tapıldığından bəhs olunur. Nağılda göstərilir ki, dünyanın ortasındakı şəhərdə hələ yaşayış yox idi. Peyğəmbər öz adamları ilə bu şəhərə gəlib məskən salır. Peyğəmbər ətrafı gəzməyə başlayır, əvvəl bir çay tapıb adını Araz qoyur, sonrada başqa bir istiqamətə gedərək düzənlik bir yerdə oturur, su içib əli ilə ağzını siləndə fərqli bir dad hiss edir. Həmin yeri daş ilə çapır, heybəsinə tökür. Qaldıqları yerə gəlib adamlarını ətrafına toplayır, fərqli dad haqqında onlarla danışır. Beləliklə də Naxçıvanda olan Duz dağı əfsanəsi insanlar arasında geniş yayılır, ərazini Peyğəmbər Duz dağı adlandırır. Nağılda təsvir olunan hadisələr balaca oxucuların maraq dünyasına uyğunlaşdırılmış, diqqətçəkən və cəlbedici şəkildə təqdim edilmişdir. Müəllif həyat həqiqətlərini rəvayətə, əfsanələrə yeni don geyindirərək uşaq dünyasına, təfəkkürünə uyğun şəkildə yeni bir nağıl yaratmışdır.

Məişət nağıllarının əsas qəhrəmanları sadə zəhmətkeş insanlardan ibarətdir. Burada insanların məskən salması, sonra ətraflarında insan üçün zəruri olanların tapılmasının təqdimi maraq doğurur.

“On yeddi göyərçin” kitabında olan nağıllardan biri də kitabın adını daşıyan nağıldır. Nağılın qısa təsviri belədir. Ailədə beş qardaş, dörd bacı var. Onlar özlərinə ailə quraraq, pərvazlanıb ata ocağından uçub gedirlər. Onlardan yalnız Bənövşə adlı bacı qalıb ata ocağının çırağını yandırır. Ailə qurub gedənlər artıq oğul uşaq sahibi olmuş, tez-tez ata ocağına üz tutub Bənövşəni görməyə gəlirlər. Bənövşə də ata ocağını kimsəsiz, yiyəsiz olmasın deyib böyük bir evdə tək başına yaşayır. Uşaqlar Bənövşənin başına yığışanda o çox sevinir, uşaqlara nağıl danışır, “İynə-İynə”, “Əl üstə kimin əli”, “Tap görək”, “Əlimi siçan dişlədi” və s. kimi xalq oyunlarını öyrədirdi.

Bir gün Bənövşə uşaqlara “On yeddi göyərçin” adlı yeni nağıl danışdı. Uşaqlar Bənövşəyə diqqətlə, çox həvəslə qulaq asırdılar. Nağıl əsasən bir nənənin xalça toxumasından və həmişə pəncərəsinə qonan on yeddi göyərçindən bəhs olunur. Nənə bu göyərçinlərə hər gün dən verərək özünə öyrətmişdir. Onların səsləri evə gəlib gedənlərə də tanış səslər idi. Nənə hanasını qurub, xalçanı toxuyarkən bu göyərçinlərin şəkillərini xalçanın üstünə naxışlarla işlədi və bitirəndən sonra evin ortasına saldı. Hər kim evə gəlirdisə bu naxışlara heyranlıqla baxırdı.

Bir müddətdən sonra nənə dünyasını dəyişdi. Göyərçinlərdə nənədən sonra uçub getdilər. Evdəkilərdə xalçanı büküb nənənin otağına qoydular. Hərdən göyərçinlərin səsi gəlirdi. Səs gələn tərəfə baxsalar da heç kim göyərçinləri görmürdü. Nəhayət nənənin otağında on yeddi göyərçinli xalçanı gətirib, evin ortasında açanda sanki göyərçinlər “pııırrr” edib uçub getdilər. Bənövşə nağılı bitirəndə uşaqların artıq yuxu vaxtları çatmışdı. Hamısı yatmışdı.

“Düşməne göz dağı – Naxçıvanqala” adlı nağılda da müəllif xalqımızın tarixində baş vermiş bir sıra mühüm hadisələri qələmə almışdır. Xarici işğalçılara qarşı vətənimizi qorumaq, uğrunda mübarizə etmək, vətən, torpaq sevgisi nağılda mühüm yer tutur. Belə nağılların özünəməxsus bir xüsusiyyətləri var ki, qəhrəmanlar əksər hallarda hadisələrə ideallaşdırılır. Nağıl qəhrəmanları qarşısına çıxan bütün çətinlikləri dəfədir, şərqüvvələrə qalib gələrək əsərin sonunda öz arzusuna çatır. Bu barədə Zahid Xəlil və Füzuli Əsgərli “Uşaq ədəbiyyatı” dərsliyində yazır: “Uşaq əsəri yaratmaq üçün sənətkardan böyük bir məharət tələb olunur. Uşaq ədəbiyyatı nümunələri özünün forma yığcamlığı, məzmun aydınlığı, dil sadəliyi, axıcılıq, oynaqlıq və ahəngdarlığı baxımından böyük üçün yazılan ədəbiyyatdan fərqlənir. (2, s. 35)

Belə nağılların yazılması uşaq təfəkkürünə, uşaq zehninə müsbət təsir göstərir, fikir dünyasını zənginləşdirir. Nağıllarımızın unudulmağa üz tutduğu bir zamanda dövrün tələbinə uyğun yeni, müasirləşdirilmiş nağıllara böyük ehtiyac duyulur. Bugünün yazıçılarını, şairlərini gənc nəslin mənəvi-əxlaqi tərbiyəsi düşündürməli, onları daha dəyərli əsərlər yaratmağa sövq etməlidir.

NƏTİCƏ

Fikirlərimizi yekunlaşdırıb nəticə olaraq deyə bilərik ki, Elxan Yurdoğlunun hələlik son kitabı, uşaqlar üçün isə yazdığı ilk kitabı olan “On yeddi göyərçin”də yer alan istər şeir nümunələri, istərsə də nağılları müəllifin uşaqların dünyasına enməyi bacaran məharətli qələm sahibi olduğunu deməyə əsas verir. Kitabda yer alan şeir və nağıllar balaca oxucular tərəfindən sevilərək bədii mətn kimi yaşarlıq qazanmışdır. Bu cür ədəbi nümunələrin bundan sonra da ortaya qoyulması üçün alim və şair Elxan Yurdoğluna yeni yaradıcılıq üfqlərindən günəş kimi boylanmağı arzulayırıq. Belə nağılların yazılması uşaq təfəkkürünə, uşaq zehninə müsbət təsir göstərir, fikir dünyasını zənginləşdirir. Nağıllarımızın unudulmağa üz tutduğu bir zamanda dövrün tələbinə uyğun yeni, müasirləşdirilmiş nağıllara böyük ehtiyac duyulur. Bugünün yazıçılarını, şairlərini gənc nəslin mənəvi-əxlaqi tərbiyəsi düşündürməli, onları daha dəyərli əsərlər yaratmağa sövq etməlidir.

Uşaq ədəbiyyatı nümunələri özünün forma yığcamlığı, məzmun aydınlığı, dil sadəliyi, axıcılıq, oynaqlıq və ahəngdarlığı baxımından böyüklər üçün yazılan ədəbiyyatdan fərqlənir. Elxan Yurdoğlu da məhz mütəxəssislərin dediyi kimi obrazlı ifadələrdən gen-bol istifadə etmir. Lakin xalq danışığı dilinə üstünlük verərək axıcı, oynaq və ahəngdar mətnlər yaratmağa nail olur. Elxan Yurdoğlunun “On yeddi göyərçin” adlı kitabında yer alan yeddi nağılın hər birini bu mənada xüsusilə fərqləndirə bilərik.

ƏDƏBİYYAT

1. Ağazadə İlhamə. Azərbaycan uşaq ədəbiyyatında müharibə - Qarabağ ağrısı / “Ədəbiyyat qəzeti”, 17 iyul 2021, s.28
2. Xəlil Zahid, Əsgərli Füzuli. Uşaq ədəbiyyatı. Bakı: ADPU-nun nəşriyyatı, 2007, 435 s.
3. Qəmbərova G. Elxan Yurdoğlunun “On yeddi göyərçin” kitabı uşaq ədəbiyyatı kontekstində / “Axtarışlar” jurnalı, Naxçıvan: Tusi, 2020, №3, s.21-24
4. Mustafayeva Xanım. Azərbaycan uşaq ədəbiyyatı. Bakı: Elm, 2011, 290 s.
5. Yurdoğlu Elxan. On yeddi göyərçin. Naxçıvan: Əcəmi, 2020, 128 s.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

UŞAK-EŞME TAKMAK VILLAGE RUGS IN THE PRIVATE COLLECTION

Ahmet AYTAÇ*
Derya ÇELİK**

ABSTRACT

Rug weaving, briefly defined as lint-free plain weaves, has existed in many parts of Anatolia from past to present.

Among the textiles that have an important place in traditional Turkish arts, rugs in a special collection belonging to UşakEşmeTakmak Village, whose history dates back to ancient times, were chosen as the subject of this study.

Six samples of Dalli, Bulk prayer rug, Altınbaş rug and Salkımlı pattern compositions were examined in terms of their patterns and technical properties.

The colours, colors and pattern features used in local rug weavings are classified separately for each weaving.

Key words: Weaving, rug, wool, motif, color.

GİRİŞ

Yalın bir ifade ile duygu ya da düşüncelerin en güzel ve en estetik yönleri ile görsel ve işitsel bir halde icra edilmesi olarak tanımlanan sanat kavramı tarih boyunca birçok tanıma maruz kalmış, mana bakımından çeşitlendirilmiştir.

Türkistan coğrafyasından Avrupa'ya kadar binlerce yıllık birikim ile Türk sanatı da bu anlamda her dönem önem arz etmiş ve medeniyete sanatın farklı disiplinlerinde sayısız eserler üretmiştir. Doğumdan ölüme kadar insanoğlunun vazgeçilmezi olan tekstil de Türkün kadim sanat üretimlerinden birini oluşturur. İç ve dış giyimden, mefruşata, yer yaygısına kadar tekstilin her alanında binlerce yıldır gerek gündelik tüketim, gerek ticari emtia gerekse sanatsal olgu ile üretim gerçekleştirmişlerdir.

Özellikle Selçuklularla birlikte kapıları Türklere açılan Anadolu'da neredeyse son bin yıldır geleneksel ev, saray, müteşebbis, ahilik, lonca vd sistemler içerisinde bu üretim hep var olmuştur.

Havsızkirkitli düz dokumalar olarak tanımlayabileceğimiz cicim, sumak gibi dokumalar içerisinde özellikle kilimler geniş bir yer tutar. "Düz dokuma yaygılar uygulanan teknik açısından tülü ve halılardan farklı dokumalardır"¹⁷ ve uygulanan tekniklere göre sınıflandırılırlar. Bu dokumaların hepsinde farklı bir dokuma tekniği ve desen oluşturma özelliği vardır.

Atkı ipliklerinin arasına desen ipliklerinin sıkıştırılmasıyla oluşan ancak, desen ipliklerinin üç üstten bir alttan atlayıp dokuma yüzeyini tamamen doldurduğu ve dokuma boyunca birbirine paralel çizgiler halinde görünen dokuma çeşidine zili denilmektedir¹⁸. Cicim tekniğine benzemekle birlikte teknik ve görünüş olarak farklıdır. Çözüğü çiftlerine uyulmayıp üç üstten bir alttan motiflerin içlerine ve dışarıda kalan diğer kısımları değişik renklerle tamamen doldurulur. Her desen ipliği kendi desen alanında enine, boyu boyunca üç üstten bir alttan atlayıp geçer. Ancak dokuma deseninin konturlarında atkı atılır ve kaldığı yerden dikey olarak üst sıraya çıkar. Aynı üç çözgü ipliğinin üstünden geriye döner. Araya atılan atkı, üst sıraya dikey olarak çıkmış olan desen ipliğinin çözülmesini önler. Dokumanın enine doğru üç üstten bir alttan atlamalarla bütün sıra doldurulduktan sonra araya iki sıra atkı atılarak sıkıştırılır. Dokuma tekniği elverişli olmadığından çok çeşitli desenler dokumak mümkün değildir. Genellikle yürükler ve Türkmen aşiretleri tarafından sıklıkla dokunur. Yukarıda anlatılan düz

*Dr. Öğr. Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın.

**Öğr. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi, Konya.

¹⁷ BARIŞTA, Örcün, H., *Türk El Sanatları*, Kültür Bakanlığı, No: 2168, Ankara, 1998 (2. Baskı), s. 118.

¹⁸ AYTAÇ, ÇETİN, *El Dokumacılığı*, Ankara, 1982, s. 255.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ ziline dışında dama taşı gibi 2-1,3-1 atlamalarla motiflerin içlerinin doldurulduğu damalı zili, her sırada birer çözgüyü boşta bırakarak öne geçirilen çözgüler ile üste çıkan desen ipliklerinin çapraz çizgiler oluşturmasıyla dokunan çapraz zili ve seyrek zili, konturlu zili gibi tekniklerde vardır¹⁹.

“Türkmen kadını kendi dokuduğu beşikte bebeğini büyütmüş, çocuğunu sırtında taşımak için özel torbasını, eşinin silah torbasını, evinin yaygısını, namazlağasını (seccadesini), minderini, yastığını, erzak çuvalını, heybesini, hayvanının yem torbasını, çadırını, hep dokumalarla karşılamıştır”²⁰. “Türk insanı Orta Asya’dan Anadolu’ya kadar dokumaları, hayatının vazgeçilmezlerinden haline getirmiş ve hatta son yolculuğuna bile bu dokumalara sarılarak çıkmıştır. Anadolu’nun halen pek çok yöresinde cenaze bir kilime sarılarak kabristana götürülür. Sonrada bu kilim ölen kişinin adına bir camiye hibe edilir”²¹. Kaşgarlı Mahmud’un Divanü Lügati- Türk adlı eserinde halı-kilim gibi yere serilen yaygıların tamamına “kıviz-kiwiz” denildiği, 19. yüzyıl metinlerinde ise kilim olarak geçtiği belirtilmiştir²².

Tekstil bu denli geniş yelpazesinde binlerce yıldır üretim veren Türklerin düz dokumacılık alanında da oldukça köklü ve Anadolu coğrafyasına yayılmış yöresel özellikleri ile her biri kendi karakteristik özelliklerini bünyesinde barındıran üretimleri vardır.

Ege kıyıları ile orta Anadolu arasında adeta bir geçiş bölgesi olan Uşak ise dokumacılık kültürü bakımından hem tarihi geçmiş, hem de üretim çeşitliliği ve yöresel özellikleri ile dikkat çeken bir bölgedir.

UŞAK-EŞME, TAKMAK KÖYÜ ve KİLİM DOKUMACILIĞI

Uşak İli Eşme ilçesi düz kirkitli dokumalar açısından geçmiş dönemlerden beri üretimi ile dikkat çeken bir yerleşim yeridir. “Eşme ilçesi coğrafi olarak Uşak ilinin 60 km kadar güneybatısında yer almaktadır. İlçenin bulunduğu coğrafya engebeli bir yapıda olup Uşak ilinin batısında, Manisa ile sınırı oluşturmaktadır. İlçe güneyde Denizli ile sınırdır. İlçenin toprakları coğrafi olarak kuzeyde Gediz Nehri ile bağlantılı iken güneyde de Büyük Menderes Vadisine uzanmaktadır. Bölgeden geçmekte olan İzmir-Afyonkarahisar demiryolu hattı Eşme ilçesinin gelişmesini sağlamış ve bölge ulaşım bakımından önemli bir konumda yer almaktadır”²³.



Fotoğraf: 1, Eşme Takmak Köyü genel görünümü.

¹⁹ AYTAÇ, Ahmet, *Geleneksel Türk El Dokumacılığı Sanatı*, Konya, 2000 (2. Baskı), s. 90.

²⁰ KIRZIOĞLU, Görgünay, Neriman ve AKANSEL, Melda, “Kaybolan Dokumalarımızı Kazanabilir miyiz?” *2000’li Yıllarda Türkiye’de Geleneksel Türk El Sanatlarının Sanatsal, Tasarımsal, Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Hagem Yayınları No: 281, Ankara, 1999, s. 159

²¹ AYTAÇ, Ahmet, *Hotamış Türkmen Kilimleri*, Konya 2003, s. 2.

²² ÖGEL, Bahattin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C: III, Ankara, 1978, s. 149.

²³ CEYLAN, Mehmet A., “Eşme’nin (Uşak) Kuruluşu, Gelişmesi ve Fonksiyonel Özellikleri”, *Doğu Coğrafya Dergisi*, 2006, 11/15, s. 341.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Eşme Takmak Köyü ise kilim üretimi ve çeşitliliği ile bölgenin önemli bir üretim merkezidir. “Takmak, Ege bölgesinde Uşak ilinin Eşme ilçesine bağlı bir köydür. Yaklaşık olarak 1815 tarihinde kurulmuştur. Uzun bir süre ilçelik yapmıştır. Elvanlar’dan demiryolu geçmesi ve Takmak’ın demiryoluna uzak kalması sebebiyle, Kaymakam Vakkas Ferit tarafından 1934 yılında şimdiki yerine kaymakamlık olarak taşınmış ve Eşme burada gelişmiştir. Bu olaylar sonucunda Takmak köy olarak kalmıştır. Takmak köyü 250 hane ve 87 nüfusa sahiptir. Köyün ekonomisi tarım ve hayvancılığı dayanır. Köyün bir kısmı yurtdışında çalışmaktadır. Kilimi, köyün büyük bir çoğunluğu sadece çeyizlik amacıyla dokum aktadır. Ticarî amaçla dokuma yapan kişilerin sayısı oldukça azdır”²⁴.



Fotoğraf: 2, Eşme toplu kilimi²⁵.

Yörük kökenli bir köy olan Takmak’ta yaylak-kışlak hayat tarzının esintileri vardır. Gündelik ihtiyaçlar için yapılan kilim üretiminin yanı sıra sipariş usulü ile ticari amaçla da dokumaların yapıldığı bölgede genellikle kendi hayvanlarının yünlerinden elde ettikleri elyaflar bükülerek iplik haline getirilmiş ve üreticiler tarafından önceleri bitkisel kökenli doğal boyalarla son yıllarda da krom boyalarla renklendirilmiştir. Bölgede kilim tezgâhına “ıstar” ya da “kilim ağacı” denilir.

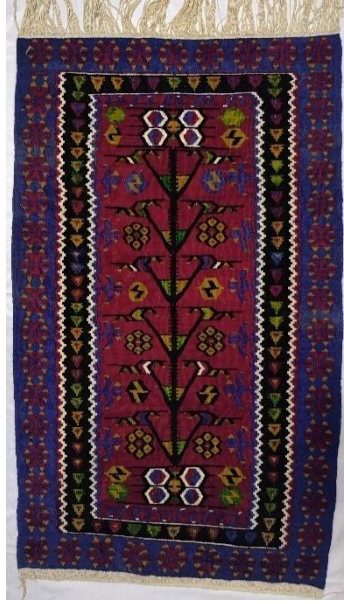
Yörenin en meşhur desenleri arasında tek eksene sıralı dikdörtgen şekilde kıvrım denilen eli belinde ile dolgulu bintepe, kurbağacık, elmacık, yılıkçı, bukağı gibi yanışlarla dolgulananalınbaş, kancalı madalyonların tek ya da iki sıra olarak yerleştirildiği genelde tek suyu olan toplu, altıgen madalyonların kenarlarının bitişik şekilde sıralandığı orta kompozisyon alanının üç bölüme ayrıldığı zülûf, pıtırık çakmak, eli belinde yanışlarının dolguladakullanıldığıuablaş ve selvili, turunculu, dallı gibi isimlendirilen türleri olan seccadeler vardır.

²⁴ KÜÇÜKKURT ERDOĞAN, Ülkü, “Uşak İli Eşme İlçesi, Takmak Köyü Kilimleri”, *Erdem Dergisi*, Cilt: 10 Sayı: 29, 1999, s. 307.

²⁵ KIRZIOĞLU GÖRGÜNAY, Neriman, *Eşme Kilimleri*, Ankara, 1994, s. 42.

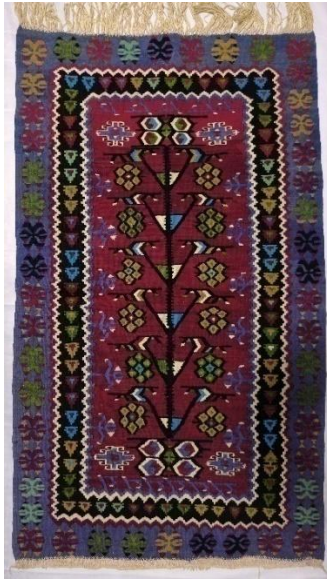
19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
TAKMAK KÖYÜNDE ÖZEL BİR KOLEKSİYONDA BULUNAN KİLİMLER

Takmak Köyü doğumlu Sultan ÇELİK'ingeçmiş dönemlerde kendi dokuduğu kilimlerden oluşan önemli bir kolakesiyonu vardır. Araştırmaya konu olarak seçilen koleksiyonda bulunan kilimlerin tamamı özenle muhafaza edilmektedir.



Fotoğraf: 3, Dallı kilim.

Tamamen el eğirmesi ipliklerden oluşan kilim 89x147 cm ölçülerindedir. Lacivert renkli dış suyunda kurtağzı, siyah renkli iç suda ise göz yanırları sıralıdır. Her iki su ve zemin suyolu şeklinde zigzaglarla ayrılmıştır. Kırmızı renkli orta kompozisyon alanında ise ortada uzanan siyah renkli hayat ağacı vardır. Dolgularda yarım kurtağzı ve rozet şeklinde çiçekler görülmektedir. Başlangıç ve bitim istikamette ortasında bukağı (elmacık) yanırları olan yan yana iki, üst üstede iki adet küçük altıgen top vardır.



Fotoğraf: 4, Dallı kilim.

Tamamen el eğirmesi ipliklerden oluşan kilim 86x145 cm ölçülerindedir. Mavi renkli dış suyunda kurtağzı, siyah renkli iç suda ise göz yanırları sıralıdır. Her iki su ve zemin

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ suyolu şeklinde zigzaglarla ayrılmıştır. Kırmızı renkli orta kompozisyon alanında ise ortada uzanan siyah renkli hayat ağacı vardır. Dolgularda yarım kurtağzı ve rozet şeklinde çiçekler görülmektedir. Başlangıç ve bitim istikamette ortasında bukağı yanışı olan yan yana iki, üst üste iki adet küçük altıgen top vardır. Yanlarında ise birer adet mavi renkli kademeli kancalı geometrik formda ejder (karagöz) yanışı vardır.



Fotoğraf: 5, Toplu namazlağa.

El eğirmesi ipliklerden oluşan kilim 78x162 cm ölçülerindedir. Siyah renkli suda sarı renkli içlerinde bukağı olan bıçkır yanışları dizilidir. Sağ ve sol dikimleri zeminden ayıran beyaz renkli tarak yanışları vardır. Kırmızı renkli orta kompozisyon alanının başlangıç ve bitim uçlarında üçer adet top (madalyon) aralarında ise birer adet içlerinde bukağı olan kademeli kancalı sarı renkli ejder yanışları vardır. Orta merkezi kaplayacak büyüklükte üç adet top üst üste sıralıdır. Dolgularda ise pıtrak ve hayat ağaçları vardır.



Fotoğraf: 6, Altınbaş namazlağa.

El eğirmesi yün iplikle yapılan dokuma 123x170 cm ölçülerindedir. 1962 yılında dokunduğu bilinmektedir. Kırmızı renkli dış suda içlerinde bukağı olan bıçkır yanışları sıralıdır. Dikim istikamette beyaz renkli tarak yanışı ile ayrılan açık mavi renkli büyük suda ise

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

dikim istikametlerde kurtağzı ve küpe, başlangıç ve bitim taraflarda ise ejder ve kurtağzı yanlışları üst üste sıralıdır. Kırmızı renkli orta kompozisyon alanı beyaz renkli dikimde tarak yatımda suyolu ile kare formunda üç bölüme ayrılmış araları ise kurtağzı yanlış ile dolgulanmıştır. Kare bölüm içlerinde ise geometrik formda palmetvari çiçek motifleri raport haldedir.



Fotoğraf: 7, Altınbaş namazlağa.

El eğirmesi yün iplikle yapılan dokuma 120x200 cm ölçülerindedir. 1965'li yıllarda dokunmuştur. Kırmızı renkli dış suda içlerinde bukağı olan bıçkır yanlışları sıralıdır. Dikim istikamette beyaz renkli tarak yanlış ile ayrılan mavi renkli büyük suda ise dikim istikametlerde kurtağzı ve küpe, başlangıç ve bitim taraflarda ise ejder ve kurtağzı yanlışları üst üste sıralıdır. Başlangıç ve bitimde yatım istikamette kahve renkli bir bant vardır. İçerisinde sarı ve kırmızı renkli göz (çaydanlık) yanlışları sıralıdır. Kırmızı renkli orta kompozisyon alanı beyaz renkli dikimde tarak yatımda suyolu ile kare formunda üç bölüme ayrılmış araları ise kurtağzı yanlış ile dolgulanmıştır. Kare bölüm içlerinde ise geometrik formda palmetvari çiçek motifleri raport haldedir.



Fotoğraf: 8, Salıklımlınamazlağa.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

El eğirmesi yün iplikten dokunmuş olan kilim 110x206 cm ölçülerindedir. Pembe dış suda içlerinde bukağı olan bıçkır yanırları vardır. Lacivert renkl büyük suyunda sarı renkl kıvrık dalüzerine yaprak düzeni vardır. Zigzag köşelerine kurtağı yanırları yerleştirilmiştir. Kahverenkli iç suda ise göz yanırları sıralıdır. Sular beyaz renkl suyolu ile birbirinden ayrılmıştır. Kırmızı renkl orta kompozisyon alanının başlangıç ve bitim taraflarında dört adet küpe yanırları arasında bukağı vardır. Orta boyunca uzanan kahve renkl hayat ağacı dallarının arasındaki boşluklar kademeli ve kancalı ejder figürleri ile dolgulanmıştır.

SONUÇ

Türkistan coğrafyasını takiple Anadolu ve Balkanlara kadar uzanan maddi kültür ürünü dokumalar geleneksel üretim yöntemleri ile günümüze kadar azalarak da olsa devam etmiştir.

Uşak Eşme Takmak Köyü bölgede öteden beri gelen önemli bir dokuma merkezi olarak bilinmektedir. Takmak Köyü nüfusuna kayıtlı Sultan Çelik'in genç kızlığından beri annesinden öğrendiği kilim dokumacılığını evinde icra ettiği ve bu çalışmaya konu olan kilimleri dokuduğu bilinmektedir.

Sultan Çelik'indokuduğu ve kendi koleksiyonunda sakladığı iki adet dallı kilim, iki adet altınbaş ve birer adet toplu ile salkımlı namzalağa kilimi teknik ve desen özellikleri bakımından incelenmiştir.

Konu olan kilimlerin tamamında ilikli, eğri atkılı gibi tekniklerin kullanıldığı görülmektedir.

İncelenen örneklerde dallı ve salkımlı adlı desenlerin şema olarak birbirine benzedikleri ancak renk ve motif bakımından farklılıkları olduğu söylenebilir. Eşme Takmak Köyü kilimlerinde geometrik yanırları ile bitkisel bezemelerin geometrik hallerinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca kırmızı, mavi ya da lacivert, beyaz, sarı gibi beş ya da altı rengin ahenkli ve uyumlu biçimde kullanıldığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

AYTAÇ, Ahmet, *Geleneksel Türk El Dokumacılığı Sanatı*, Konya, 2000.

AYTAÇ, Ahmet, *Hotamış Türkmen Kilimleri*, Konya 2003.

AYTAÇ, ÇETİN, *El Dokumacılığı*, Ankara, 1982.

BARIŞTA, Örcün, H., *Türk El Sanatları*, Kültür Bakanlığı, No: 2168, Ankara, 1998.

CEYLAN, Mehmet A., "Eşme'nin (Uşak) Kuruluşu, Gelişmesi ve Fonksiyonel Özellikleri", *Doğu Coğrafya Dergisi*, 2006, 11/15, s. 339-378.

KIRZIOĞLU, Görgünay, Neriman ve AKANSEL, Melda, "Kaybolan Dokumalarımızı Kazanabilir miyiz?" *2000'li Yıllarda Türkiye'de Geleneksel Türk El Sanatlarının Sanatsal, Tasarımsal, Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Hagem Yayınları No: 281, Ankara, 1999, s. 159-182.

KÜÇÜKKURT ERDOĞAN, Ülkü, "Uşak İli, Eşme İlçesi, Takmak Köyü Kilimleri", *Erdem Dergisi*, Cilt: 10 Sayı: 29, 1999, s. 307-312.

ÖGEL, Bahattin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C: III, Ankara, 1978.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
DİLLERDÄ GEÇÄN DİİŞTİRMÄK PROTESLERİNDÄ ALINMA LAFLARIN ROLÜ

Galina MUTAF*

Zamandaş gagauz dilimizdä taa sık işidiler yabancı laflar, angılarını kullanarak, çoyu hiç düşünmeer onnarın haliz peydalanması için, neçinki onnar okadar islää kökleştilər bizim ana dilimizdä, ani sayılêr öz gagauz lafları gibi. Lafederäk dostlarımızlan hem türlü zanaatta insannarlan biz kulanêrız alınma lafları, angılarının sık var nasıl karşı gelmäâ geniş kullanılan mass-mediya da.

Asirlärlän dilimizä girärdi hem girer yabancı laflar, angılsız büünkü konuşmak ta olmayacak. Hesaba alarak gagauz halkımızın yaşamak erini, komşu halkları, dilimizä halklar arası ilişki beterinä girärdi alınma laflar. Deyecez, evelki vakıtlarda dilimizä girdi çok arab, pers hem slavän lafları, bilim-tehnika progresinnän - englez hem franțuz lafları, h.b. Girer dilimizä alınmalar, angıların yok variantı gagauz dilimizdä (defolt, marketing), ölä da laflar, angıları konêr haliz gagauz lafın erinä.

Turizm hem internet ilerlenmesinnän yabancı dillerdän alınma laflar çeketti peydalanmaa dünneyin herbir dilindä. Englez dilindän alınmalar ilk erdä bulunêr, neçinki englez dili olêr halklararası konuşmak dili. Modaya uydurmak sayılêr busoy lafları kullanmak, neçinki bizim gençlerimiz savașêr yaklaşmaa batı kulturasına, ama läâzım nışannamaa, ani hergünkü sözümdä onnar pek siirek kullanılêr. Sanêrız, ani diil läâzım korkmaa bu laflardan, neçinki bu olay vakıtlı hem diişilän.

Englez dilindän alınmalar girer yaşamımızın herbir sferasına hem herbir dilä. Gagauz dilimizä da bitki vakıt girer çok alınmalar englez dilindän. Buna deyni var çok türlü sebeplär, angıların çoyu baalı bilimin, tehnikanın, kulturanın, turizm, ekonimika ilerlenmesinnän hem halklararası ilişkilerinnän. Bu lafların çoyu sıkı girer dilimizä, sora kaybederlär kendi eniliini da girerlär aktiv laflıına. Laf düzeni zenginemesi yolların biri sayılêr yabancı dillerdän alınma laflar. Lafı var nasıl bilsin bütün halk yada o var nicä genişän kullanılsın sade ayırı insan çevresindä bir ayırı erdä.

* Dr., Komrat Devlet Üniversitesi, Gagauzya/Moldova.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Abbas SEYİDOV-Prof. Dr. Mustafa YENİASIR

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

BALIKESİR PROVINCE ERDEK DISTRICT KARŞIYAKA VILLAGE BOOTIES

Zeynep KÜÇÜKTURAL*

ABSTRACT

Karşıyaka village of Erdek district of Balıkesir province is an old Greek village. Karşıyaka village of Erdek (Kapıdağı Peninsula) district located in the north of Balıkesir province is on the seaside of the peninsula. The village is the settlement of immigrants who migrated from Limnia Neighborhood of Kavala region of Greece with the 1924 population exchange. People living in Karşıyaka village still continue their traditions and customs. Villagers live the customs and traditions of the place they migrated to today without spoiling their ethnic texture, from clothing to dowry tradition. In order to obtain the data in the study, a field research was conducted in Karşıyaka village. Information was obtained through interviews and observation techniques with source persons. In addition, handicraft samples in the region were documented by photographing and information was recorded.

In the research conducted in the region, many examples of handicrafts such as numerous and diverse embroidery, various weavings, knitting works, embroidery samples, traditional clothes reflecting the culture of the local people were reached. The research is important in terms of documenting handicraft products kept in dowries made years ago and carrying the past to the future. Booties knitted without a shank and which can be worn over socks in the winter are called “çetik” in the region. Çetiks can be knitted with two or five needles, as well as crocheted. Geometric, plant and object-oriented ornaments were applied to the booties produced in the region. The difference in the examples of çetik was effective in the selection of the subject. There are also those with glittery thread. These çetiks are called “glitter çetik” in the region. In the examples of çetik, patterns were created with a tight loop technique by adding yarn to the upper part. The tight loop knitting technique is called “battı çıktı” in the region.

Key Words: Handicrafts, Karşıyaka Village, Booties.

GİRİŞ

Karşıyaka, Balıkesir ilinin Erdek ilçesine bağlı, tarihî geçmişi olan eski bir Rum yerleşimidir. Kapıdağ Yarımadası'nın deniz kıyısında konumlanan bu köy, 1924 Lozan Mübadelesi kapsamında Yunanistan'ın Kavala bölgesindeki Limnia Mahallesi'nden gelen mübadil göçmenlerin iskân edildiği bir yerleşim alanıdır. Yerel kaynak kişilerin aktarımlarına göre, mübadele sürecinde yaşanan savaşlar nedeniyle birçok genç erkek Çanakkale Savaşı'nda hayatını kaybetmiş ve köye dönememiştir. Günümüzde köy halkının temel geçim kaynakları tarım, hayvancılık ve özellikle balıkçılıktır. Balıkçılık, köy ekonomisinin büyük bir kısmını oluşturmaya devam etmektedir.

Karşıyaka köyü, tarihi geçmişi ve kültürel yapısıyla dikkat çeken bir yerleşim birimidir. Rumca'da Perema, Pereme ve Peramos adlarıyla anılan köy, günümüzde 2.154 kişilik bir nüfusa sahiptir; bu nüfusun 1.092'si erkek, 1.062'si ise kadındır. Köy halkı, tarihsel süreçte göç ettikleri bölgenin gelenek ve göreneklerini bozmadan yaşamlarını sürdürmekte, bu kültürel mirası özellikle giyim-kuşam ve çeyiz hazırlığı gibi alanlarda yaşatmaktadır. Karşıyaka, etnik yapısını koruyarak, geleneksel yaşam biçimini çağdaş yaşama entegre eden önemli örneklerden biri olma özelliğini taşımaktadır.

Bu araştırmada verilerin elde edilmesi amacıyla Bolu ili Karşıyaka Köyü'nde alan araştırması yapılmıştır. Çalışma kapsamında, yörede yaşayan kaynak kişilerle bireysel görüşmeler gerçekleştirilmiş; yerel el sanatları ürünlerinden olan çetiklere ilişkin mevcut örnekler tespit edilerek fotoğraflanmıştır. Elde edilen ürünler, belge niteliği taşıyacak şekilde

* Prof. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Bolu

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ arşivlenmiş ve her bir örnek teknik, desen ve kullanım özellikleri açısından ayrıntılı biçimde incelenerek belgelenmiştir.

Yapılan alan araştırmasında, yöre kültürünü yansıtan zengin bir el sanatı çeşitliliği ile de karşılaşmıştır. Özellikle geleneksel işlemeler, dokumalar, örgü teknikleri ve yerel kıyafetler gibi kültürel unsurlar dikkat çekmiştir. Bu çerçevede bildirinin odak noktası olarak yörede “çetik” adı verilen ve geleneksel yöntemlerle örülen patikler belirlenmiş, bu ürünler hem teknik, desen ve kompozisyon yönleriyle incelenmiştir.

Yörede “simli çetik” adı verilen patikler simli iplikten örüldüğü için bu isim verilmiştir. Patiğin üst kısmına iplik ekleyerek sık ilmek tekniğinde desen oluşturulmuştur. Yörede sık ilmek örgü tekniğine “battı çıktı” adı verilmektedir. Patiğin zemini tek renkle sık iğne tekniğinde örüldükten sonra fotoğrafta görülen boğaz kısmından renkli ipliklerle desen örülmektedir. Desen tamamlanınca açığa kalan yer dikilmektedir (Fotoğraf 1).



Fotoğraf: 1, Patik Nakış Yerinin Örülüşü



Fotoğraf: 2-3, Patik (Simli Çetik) (21x10 cm.) (Karşıyaka Köyü)



Fotoğraf: 4-5, Patik (Simli Çetik) (20x10 cm.) (Karşıyaka Köyü)



Fotoğraf: 6-7, Patik (Simli Çetik) (22x11 cm.) (Karşıyaka Köyü)

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ



Fotoğraf: 8-9, Patik (Simli Çetlik) (23x10 cm.) (Karşıyaka Köyü)



Fotoğraf: 10-11, Patik (Simli Çetlik) (21x10 cm.) (Karşıyaka Köyü)



Fotoğraf: 12-13, Patik (Çetlik) (22x10 cm.) (Karşıyaka Köyü)



Fotoğraf: 14-15, Patik (Çetlik) (21x10 cm.) (Karşıyaka Köyü)



Fotoğraf: 16-17, Patik (Çetlik) (21x10 cm.) (Karşıyaka Köyü)



Fotoğraf: 18-19, Patik (Çetık) (21x10 cm.) (Karşıyaka Köyü)



Fotoğraf: 20-21, Patik (Simli Çetık) (21x10 cm.) (Karşıyaka Köyü)

SONUÇ

Kültür, bir toplumun düşünce yapısı, inanç sistemi ve değerler bütünüyle şekillenen, zaman içinde gelişip dönüşerek kuşaktan kuşağa aktarılan bir yaşam biçimidir. Bu kültürel yapının önemli bir parçasını el sanatları oluşturmakta olup, örücülük sanatı da bu alanın köklü dallarından biridir. Geleneksel örücülük içerisinde yer alan el örücülüğü, özellikle kırsal kesimlerde yaşayan kadınların hem zamanlarını değerlendirmek hem de aile bütçesine katkı sağlamak amacıyla tercih ettikleri bir uğraştır.

El örgüsü patikler, maddi kültürümüzün önemli bir yansıması olarak sadece geleneksel giyimin tamamlayıcı bir unsuru değil, aynı zamanda kültürel sürekliliğin taşıyıcısıdır. Türkiye'nin farklı yörelerinde çeşitli tekniklerle örülen patikler; kullanılan malzeme, renk seçimleri, motifler ve örme biçimleriyle bölgesel kimlikleri yansıtmaktadır. Her motif, kültürel bir anlam taşırken, uygulanan teknikler ve süslemeler o yörenin estetik anlayışını ortaya koymaktadır.

El örücülüğünün yaygın olmasında kullanılan iplik ve malzemelerin kolay erişilebilir ve ekonomik olması önemli bir etkidir. Bu nedenle özellikle ev tekstili ürünleri, çeyizlik eşyalar ve giyim ürünleri içinde yer alan el örgüsü patikler yaygın olarak üretilmektedir. Patikler, çoğunlukla genç kızların çeyiz hazırlıklarında, gündelik kullanımda veya hediye olarak değerlendirilen işlevsel ve estetik objelerdir. Renk, motif ve teknik çeşitliliğiyle toplumun kültürel dokusunu yansıtan bu ürünler, aynı zamanda yerel beğeni ve sanatsal ifadenin bir göstergesi olarak da önem taşımaktadır.

Araştırma kapsamına alınan Karşıyaka köyünde bulunan "simli çetık" olarak adlandırılan patik örnekleri hem uygulanan örgü teknikleri hem de kullanılan iplik çeşitliliği açısından dikkat çekicidir. Özellikle simli ipliklerle örülmeleri, bu çetıklere estetik bir görünüm kazandırırken, boğaz kısmına uygulanan renkli desenler de adeta birer nakış gibi işlenerek ürünlere özgünlük ve zenginlik katmaktadır. Bu yönüyle simli çetıklar, geleneksel el sanatlarının bölgesel özelliklerini yansıtan önemli örnekler arasında yer almaktadır.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
TÜRK - İSLAM SANATINA AİT ŞEKİ EPIGRAFIK ANITLARIN SON
TADKİKATI HAKKINDA

THE LATEST RESEARCH OF SHEKI EPIGRAPHIC MONUMENTS OF
TURKIC-ISLAMIC ART

Habibe ALİYEVA*

Sheki is located in the southern foothills of the Greater Caucasus, in the northwest of Azerbaijan, on the left bank of the Kish River, has an ancient history and is characterized by its flora and fauna, silk production, cuisine, green forests, springs, historical and architectural monuments. Sheki, distinguished by its mesmerizing nature and tangible cultural monuments, is one of the most visited regions of Azerbaijan by tourists. Sheki is one of the oldest cities in Azerbaijan and is characterized by its architectural features. The ancient Kish Albanian Temple (1st-12th), the Zayzid Temple (11th-12th), the Circular Temple (17th–19th), the Sheki Khan's Palace (18th), the Caravanserai, mosques and tombs, fortress walls and tombstones in ancient cemeteries of Sheki are among the monuments that embody Turkic-Islamic art.

Such works are also widespread in the surrounding villages of Sheki and are distinguished by their rich ornaments and epigraphic inscriptions. The inscriptions carved on the tombstones of Sheki written with beautiful Kufic, Naskh, Nastaliq and Thuluth scripts in Arabic, Persian and Azerbaijani Turkic are associated with the ancient Turkic culture of Azerbaijan. These inscriptions reflect the culture, literature, art history, writing style, religious-philosophical outlook and political-social situation of the Sheki people.

The article deals with the first study of epigraphic tombstones in the cemetery where the "Tomb and Mosque" is located, which is registered as a local architectural monument with a unique composition in Turkic-Islamic art in Babaratma village of Sheki, the protection, restoration and conservation of monuments facing the threat of "extinction" due to natural disasters, animal and human factors, the cleaning of the extra elements added by some ignorant people to the tombstones and their restoration to their original form, the issues of researching the inscriptions of religious-historical architectural and memorial monuments, comparing them with epigraphic monuments in the Turkic world and promoting them in the international arena by publishing them in several languages in the form of a book-album.

Key words: Azerbaijan, Babaratma Pir of Sheki, historical and architectural monuments, epigraphic tombstones, inscriptions in Azerbaijani Turkic

GİRİŞ

Baş Kafkas sıra dağlarının güney eteklerinde yerleşen ve Azerbaycan'ın kuzeybatı bölgesinde yer alan Şeki yeşil ormanları, uca dağları ile farklı bir mekândır. Orta çağ kaynaklarında onun adı "Şaki", "Şeka", "Şakki" vb gibi adlandırılmıştır. Araştırmacıların yazdığına göre, "Şeki" adı miladan önce 7. Y.y. Kara denizin kuzey kıyısında Derbend geçidinden Güney Kafkaza, oradan da Küçük Asiyaya hareket eden Sak tayfalarının adıyla bağlıdır. Onlar Güney Kafkazda münbit topraklara hâkim olmuş ve bu alanlara Sakasena adını vermişler. Sakların meskunlaştığı arsalardan biri de Şeki oldu (Mahmudov, 2005:22 ; Əliyev, 2007:2-197).

Şeki ilinin İslam öncesi ve İslam sonrası tarihi araştırmacı bilim adamları tarafından incelenmiştir (Tahirzadə,2005:256). Şeki ilinin miladdan öncesi ve miladdan sonraki dönemlerden Hanlıklar dönemine kadar çok sayıda kültürlerin eşsiz mimari mirasını barındırmaktadır. Şeki Albaniya'nın siyasi ve kültürel merkezlerinden biri olup, İslam öncesinde Sasaniler ve Hazarların, sonrasındaysa Arap Hilafetinin sıkça işgaline maruz kalmış bölge olmuştur. İlk orta çağlardan Selçuklu topraklarına katılmış bölge, Selçukluların

*Doç. Dr., Milli Azərbaycan Tarihi Müzesi; Azərbaycan Respublikası

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

İslam mimarisine kazandırdığı camileri, hanagahları ve kervansaraylar, medreseler, türbeler gibi yeni eserler yapılmaya başlanmış ve mimari anıtları Azerbaycan mimari yapılarının en temel ve en nadide örnekleridir. 11. yüzyıldan itibaren Selçuklu Türklerinin Azerbaycan'a gelişi ve Selçuklu sanatının her alanında yükselişi ile başlamış mezar kitabeleri İslam'a inanan yerel nüfusun hatire anıtlarında Kur'an-ı-Kerim'den ayetler, Allah'ın methi, Ehl-i Beyt'in isimleri, manzum şiirler vb. yazılar oyulmuştur (Oluş Arık, 1969:57-119). Şeki ile bağlı şehir ve köylerde yer alan mimari yapıların detaylı bir biçimde öğrenilmesi, İslam mimarlık 20. yüzyıla kadar süregelen tüm kültürlerin günümüze ulaşan mimari mirası mimarı acıdan araştırılmıştır (Neymat, 2001: 13-30).

Ama amacımız Azerbaycan'ın tarihi eserleriyle bilinen köylerinde bulunan İslam epigrafikasına ait mimari yapıları – camileri ve medreseleri, hanagahları, karvansarayları, türbeleri, köprüleri, çeşmeleri ve mezarlıklardaki çeşitli mezar taşları- sandukaları, baş taşları, koç ve at figürlü tarihi eserleri hem mimari, hem de epigrafik acıdan incelemesi oldu. Böylelikle, bilimsel araştırmalara devam olarak, Şeki ilinin ziyaretgâhlardan biri "*Babaratma Piri*"ne ait mescit ve türbesi, çevresinde uyuyan önemli şahslerin mezar taşlarını incelenmesi oldu. Azerbaycan Kültür Bakanlığına bağlı yanında Kültürel Mirasın Korunması, Gelişmesi ve Restorasyonu üzere Devlet Hizmetinin Gabala Regional İdaresi tarafından Milli Azerbaycan Tarihi Müzesine 30.08. 2024. yıl müracietine esasen Şeki ilinin Babaratma köyünde önemli mimari abide gibi devletin korumasında olan "Türbe ve Mescit" in (inv.4984 ve 4998) yerleştiği kadim kabristanlıkta yazıtlı mezar taşlarının ilk kez olarak araştırmak için 9-18 Eylül 2024 yılında Şeki iline Bilim Seferini gerçekleştirdik.

ŞEKİ İLİNİN "BABARTMA PİR"İNE AİT KİTABELERİN EPİGRAFİK ACIDAN İNCELENMESİ

Şeki şehrinden 21 km sonra, Eyriçay su barajıyla üzbeüz, Suvagil adlı köy yolundan 1,3 km içeriye doğru olan Babaratma köyündeki aynı adlı Ziyaretgâha ait Türbe, Mescit ve çevresindeki mezar taşlarının ilk kez araştırılması amacıyla işe başladık. İlk araştırdığımız abide Babaratma türbesine ait Arapça kitabe oldu. Türbenin 16. yüzyıla ait kitabesine esasaen kabrin sahibi İslam âlimi olan Seyyid Hacı Ağa Muhammedin (1005/1596-1597) vefat tarihi incelendi. Kitabe Arapça, güzel sülüs hatla kazanılmıştır. Kitabe sert çay taşından hazırlanmış ve türbenin giriş kapısından sağ tarafında nişaya yerleştirilmiştir. Mezar taşlarının ölçüsü götürüldü, kitabenin estampını çıkarılarak, şekilleri çekildi ve tasvirler kayda alındı.

I. ŞBP-ŞEKİ'NİN BABARATMA PİRİ -TÜRBE (inv.4984)

Şeki ilinin Babaratma köy kabristanlığında orta asrlere ait kutsal, mukaddes, ziyaretgâh olarak kabul edilmekte olan türbe yerli mimarlık okuluna uygun yapılmıştır. Dörtgöşeli yapılan türbenin dam örtüyü konus formasında demirdendir ve çevresinde mezar taşları vardır (fotoğraf 1).



Fotoğraf 1. Şeki Babaratma Piri Türbesi (inv.4984)

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Türbenin kitabesi iç duvarına gömülü küçük bir çay daşı tablettten oluşmaktadır (0.55x0.30). Kitabededört satırlık metin celi-sülüs hatıyla yazılmıştır. Arapca yazıda merhumun vefat tarihi kazınmıştır (Fotoğraf 2):

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ / هذا قبر العالم السيد [السادات] حاج الحرامين حاجي آقا
بداء بعونيت الله و توفيقه و لى الله و حرمة و قد عتر هذا
البناء الحاج الحرامين الشريفين سيد حاجي آقا محمد افندي (٢)
ابن السيد قاسم چلبى بن السيد قادش چلبى افندي (٣)
٤) ابن السيد حاجي شيخ ذاد [ه] مرسل ابن شيخ بابارطا / سنة ١٠٠٥

Çevirisi: 1.Rahman, Rahim olan Allah'ın adıyla/ Bu kabir alim, El-Hacc-ül²⁶El-Haremeyn²⁷Seyidi, Mürsel Hacı Ağa Muhammedindir; 2. Allahın yardımı, Allah dostunun katkısı ve Mükaddesi, bu binanı El-Hacc-ül El-Haremeyn Seyidi Hacı Ağa Muhammed Efendi restore edip; 3. İbn Es-Seyid Kasım Çelebi²⁸ İbn Es-Seyid Gedeş Çelebi Efendi; 4. Bin Es-Seyid Hacı Şeyhzade Mürsel Bin Şeyh Babarata, sene 1005.1005/1596-1597. Y.(Neymat, 2001: 80-81).



Fotoğraf 2. Şeki Babaratma Türbeinin kitabesi, estamptı ve iş prosesi zamanı

II. ŞBP. ŞEKİ'NİN BABARATMA PİRİNDE MESCİT (inv. 4998)

Ziyaretgâh alanında türbenin tam yakınında orta asrlere ait dörtgöşeli bişmiş kırmızı kerpicden yapılmış mescidin iç interyeri tağlı formadadır. Mescidin giriş kapısının sag köşesinde nişaya yerleştirilmiş çay taşından olan kitabenin üzerinede Arapca, sülüs hatıyla yazıtdabinanın restore edilmesi kazınmıştır (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 3.Şeki Babaratma Mesciti (inv. 4998).

²⁶ EL-HACC- Usulüne uygun surette, Mekke-i Mükerrreme'yi ve Medine-i Münevvere'yi ziyaret eden.

²⁷ HAREMEYN -İki mukaddes harem. Müşrik ve kâfirlere yasak olan mukaddes Mekke-i Mükerrreme ve Medine-i Münevvere.

²⁸ ÇELEBİ - Asil, zarif, okumuş, bilgili kimseler için kullanılan bir unvan. Osmanlılar'da özellikle XIV. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar kültürlü yüksek tabakaya mensup olanlar, ilmiye ricâli, divan şairleri, kalem erbabı, Dîvân-ı Hümâyun kâtipleri gibi genel olarak okumuş, bilgili kimselere, hatta bazı gayri müslimlere verilen bu unvan, ilk dönemlerde Osmanlı şehzadeleri için de kullanılmıştır. Azerbaycan'da da Şeki Hanının ünvanı Çelebi idi. Hacı Çelebi Han(d.t.1703-v.t.1755) sultan ibn Gurban ilk kez 1443 yılında Şeki Hanlığını bakımsız ilan etmiştir.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

İncelediğimiz mescidin kitabesindeki metnden Babaratma köy sakini ve ziyaretgahda yaşıyıp bu alanda rahmetlik olan Molla Abdullah oğlu Molla Ebdül Mütellib tarafından 1100.y. (1688/89) restora oluması bize belli oldu. Babaratma köy mescidinin bölgesindeki duvarına yerleştirilmiş taş kitabede (0.61x0.31) beş satırlık Arapça, sülüs hatıyla metin yazılmıştır (fotoğraf 4):

(١) قد بنى هذا المسجد الشريف و تجديدها
(٢) جد ران في مكان زيارة ببارط و حفر
(٣) القبر بيده وخرج من قرية ببارتما و سكن عند
(٤) زيارت ملا عبدالله بن ملا عبدال مطلب من هجرت النبي عليه السلام سنة ١١٠٠

Çevirmesi: "1. Bu şerafli mescidineski yapısını yenileyen; 2. Ziyaret mekanında Babaratma duvarlarını açmıştır; 3. Öz elleriyle köyden (yapı malzemeleri) getirmiştir, sonra Babaratma yaşamağa başlamıştır; 4. Ziyaret alanı yakınlığında Molla Abdullah Bin Molla Abdül Mutellib, Peyğemberin hicretiyle (...Allah Adamın O Dünyasını Versin) sene 1100". 1100/1688-1689.y. (Neymat, 2001:80-81)



Fotoğraf 4. Şeki Babaratma Türbeinin kitabesi, estamplı ve iş prosesi zamanı

IV. ŞEKİ İLİNİN BABARTMA KÖY KABİRSTANLIĞINDA MEZAR TAŞLARININ KİTABELERİ

Şekiinin "Bararatma Pir"i kadim kabiristanlıkda mezar taşları adeten çay taşından hazırlanmış ve taşın kenarlarının malzemesi, pişmiş kerpiçten örülmüştür.

I. ŞBP -08 sayılı mezar taşı : Babaratma mescidin tamkarşısında mezar taşı önceden çevresi çay taşlarından örülmüştür. Ama sonradan yerel halklar tarafından mezar taşına elaveler edilerek "**ziyaret ocağına**" çevirdikleri (fotoğraf 5) kabir tarafimizden büyük mücadilelerden sonra temizlenerek ilkin haline getirildi (fotoğraf 6).



Fotoğraf 5/6. "ziyaret ocağına" çevirdikleri ŞBP -08 sayılı mezar taşı

Üzerinde çalıştığımız ŞBP-08 sayılı mezar taşının ölçüsü götürülülerek, estamplı ve tasviri kayt edillerek, kitabesi okundu. Çay taşı üzerinde çizme üsuluyla ay-yıldız tasvirinden sonra, kitabeni yazan şahsın isminin sağ ve sol tarafdeki hâşiyelerde beş satırlık Arapça

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
metinde merhumun vefat tarihi, hem hicri, hemde miladi takvimiyle yazılmıştır. Taşın toprağa gömülen hisesindeki hâşiyede Kiril alifbasiyla Azərbaycan Türkçesi ilə “Rüzgar ziyareti” ve ya “Romatizma Ağrısı Ziyareti” gibi anlamında söz yazılmıştır (fotoğraf 7).

کتیحي / 1950 / ۱۳۶۹

Sağ kısmında kartuşda Aprapca kazınmış yazı: غریبیبیالیهفیدنیآ

Sol kısmında Arapca yazı devam etmiştir: لهنور عسراریعجیب

Kitabenin orta kısmında: قدجدد هذا القبر / محمد بن موسی فیکریه

/ بابا راتما یزیرتی / غفر الله لهما مین

ЈЕЛ ЗИЈАРӘТИ

Çevirisi: “Yahya yazdı”/Sağ kısmında “Allahın dünyada garib sevgilisi”/Sol kısmında: Çok garibe (ecaib) şerhlerin nurudur! Çevirisi: “Hicri 1369\ Miladi 1950 y.\ Bu kabir ceddinden (selefinden, devamçısı) sonra Babaratma il ziyaretinde Muhammed oğlu Musa tarafından yeniden hazırlandı. Allah onu bağışlasın..... Amin/ “Rüzgar ziyareti” ve ya “Romatizma Ağrısı Ziyareti”.



Fotoğraf 7/8.ŞBP -08 sayılı mezar taşı üzerinde iş prosesi zamanı ve mezar taşının kitabesi

Yerel halk tarafından kutsal sayılan bu mezar taşının “yok” olmasının karşısını almak için 2025.yılın ocak ayında “MİRAS” Kültürel Mirasın Araştırılmasına Destek Kamu Birliğinin başkanı Dr. Fariz Halillinin desteğiyle ve yürtseven Behbut Eminlinin maddi yardımıyla yeniden kabir taşı restore edilerek kenarı pişmiş kırmızı kerpicle örülerek son hale getirildi. “MİRAS” Kültürel Mirasın Araştırılmasına Destek Kamu Birliği tarafından mezar taşının tarihçesi hakkında Azərbaycan Türkçesi ve İngilisce paneli hazırlanıb ziyarete gelen yerel halklaradoğru ve güvenilir bilgiyeerişmek için önemli hale geldi (fotoğraf 9).



Fotoğraf 9. 08 sayılı yenilenmiş mezar daşı

IV. ŞBP -16 sayılı mezar taşı: Bahs ettiğimiz mezar taşının baş tarafı taş formasında yonulmuş, üzerinde ay-yıldız, tasbih, çiçekli süslemelerle, Arapca ve Kirilce yazıtlar kazınmıştır. Mezar taşının üzerindeki ornamentler ve yazıtlar çeşitli renklerle boyanmıştır. Mezar taşının baş hisesinde tac şekilli kartuşda hem Arap, ham de Rum rakamlarıyla merhumun vefat tarihi venasih hatıyla Arapca ve Kiril Alifbasiyla merhumun ismi ve soyadı kazınmıştır (fotoğraf 10):

۱۳۷۶ / 1956

هذا قبر المرحوم [۲۳] عسی 29

²⁹ ۲۳ – “23” rəqəmini adətən kitabədə həkkak mərhumun vəfat gününü qeyd edir.

Çevirisi: “1376\ Bu kabir merhim (23) İsayev Muhammed İsa oğlundur\ İsayev Muhammed Musa oğlu”. Hicri 1376/Miladi 1956 y. Mezar taşının ortasında yazılan kitabelden sonra dört satırda çiçekliornamentle taşsüslenmiş ve çevresinde Arap Alifbasiyla Azerbaycan Türkçesiyle menzum şiir yazılmıştır:

يا الهی بومکانی شفقت قیل / مسکنینکلسناجننقیل/
حشرة دك شهد لطفندن / نوریاکنلهصافعظلمنقیل

Çevirisi:Ey İlahi, bu mekanı şafkat kıl,Meskeni gülüstan, cennet kıl,Haşiredeki (Kiyamet gününe kader) şehdi letafetinden,Zülmeti saf nur kıl!!



Fotoğraf 10.ŞBP -16 sayılı mezar taşı

Türk sanatının değil tüm İslam sanatının en önemli öğelerinden biri olan Arap-Fars-Türk dilli kitabelerdir. Türk-İslam sanatında, özellikle mezar taşları üzerinde yer aldığı bilgilerin süsleme repertuarının önemli bir bölümünü de oluşturmaktadır (Biçici, 2006: 175-192). Bu makalede Şekin Babartma köy kabirstanlığında epigrafik açıdan araştırdığımız mezar taşlarının kitabelerinin incelenmesininhepsini vere bilemedik. Növbeti bildirilerde çalışmaların tam metnini okuyucu kitlesine ulaştırmak niyetiyle!

SONUÇ

Böylelikle, Şeki ilinin Babartma köyünde bilimsel araştırmalarımızda “Babaratma Pir” türbesi, mesciti ve mezar taşları üzerindeki epigrafik yazıların araştırması hakkında kısa da olsa, okuyucu kitlesine bilgi ulaştırmaya çalıştık. Lakin araştırmayı devam ettirmek için tekamacımız sonraki müstakil Hanlıklar (1747-1813) ve Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti (1918-1920) dönemine ait nazar dikkatimizi kendine çeken ay- yıldızlı mezar taşları üzerindeki Arap, Fars, Türk dilli kitabeler olacaktır. Hanlıklar (1747-1844 yıllar) ve Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti dönemine (1918-1920 yıllar) ait mezar taşları hem formaca ve hem de Türk dilli kitabeleriyle seçilmesi çalışmalarımızın devam etmesine yardım etmektedir. Zamanla mezar taşlarının şekli ve kitabeleri değişse de, yine bu hatıra anıtları halkın yaşam tarzını, örf-adetlerini, edebiyatını, folklorunu, dini-içtimai bakışlarını kendinde yansıtan taş hafızalarıdır. İncelemelerimiz esnasında eseri aktif bozulmaya sürükleyen tahribatları görmekteyiz. Taşların üzerlerini küf mantarları, tuz kristallerinin büyümesi ve mamır örtüldüklerinin artması, insan ve hayvan faktörleri sonucu zarar görmüş mezar taşlarının çoğunluğunun restorasyon ve konservasyon çalışmalarına statik açıdan ihtiyaç olduğunu da belirtmek gerekmektedir.

KAYNAKÇA

1. ALİYEV, Ş. H. (2007), Şimal-Garbi Azerbaycan: ingiloylar (I kitab: En kadim zamanlardan XIII esrin ortalarınaadək), Bakı: Tahsil.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

2. BİÇİCİ, H. Kamil (2006). Yazılı Araştırmalar Işığında Türkiye Mezar Taşlarına Toplu Bir Bakış. EKEV AKADEMİ DERGİSİ Yıl: 10 Sayı: 26, Erzurum Kültür Ve Eğitim Vakfı Yayınevi, s.175- 192
3. MAHMUDOV, Yagub. (2005), Azərbaycan: qısa dövlətçilik tarixi, Bakı: Təhsil.
4. NEYMAT, Meşədihanum. (2001), Korpus epigrafiçeskih pamyatnikov Azerbaydjana. Tom II, Bakı: XXI –Yeni Neşirler Evi,
5. OLUŞ ARIK, M., (1969). “Erken Devir Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri”, Anadolu: Anatolia, XI, Ankara, s. 57-119
6. TAHİRZADE, Adalet (2005), Şeki tarihi kaynaklarda. Bakı: Master neşriyyat.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
ESMÂ İBRET VE HADİCE HEYBETİ HANIM HATTATLARIN DELÂİL'ÜL HAYRÂT
ESERLERİNİN KİTAP SANATLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ

EXAMINATION OF THE ARTWORKS OF DELALİL'ÜL HAYRAT OF FEMALE
CALLIGRAPHERS ESMÂ İBRET AND HADİCE HEYBETİ IN TERMS OF THE BOOK
ARTS

Mesude Hülya DOĞRU*
NurgülÖZKESER**

ABSTRACT

The treatise, better known among the Turks as Delâ il-i Şerif, Delâilü'l Hayrât and Delâ'il and compiled by Cezuli, is a manuscript that was widely read as a religious order's documents and therefore copied many times. The Delâilü'l Hayrât, which were meticulously prepared and decorated like the Holy Qur'ans, were read regularly not only by the members of the Ja'zûliyye or Shazûliyye, but also by Muslims from other sects or those who were not members of the sect, believing in their virtue. It is known that there were female calligraphers as well as male calligraphers who worked to copy manuscripts and devoted themselves to the art of calligraphy. It is seen that female calligraphers were generally the daughters of rulers from palaces where they were given good education, the daughters of viziers and pashas who were prominent figures in the state, the daughters of calligraphers or the daughters of people from scientific circles. It is accepted that the first known female calligrapher produced her artwork in the seventh century. With this female calligrapher, the number of female calligraphers who devoted themselves to the art of calligraphy, copied artworks, wrote texts, and prepared stacks increased in every period. Within the scope of this study, the artworks of female calligraphers named Esmâ İbret and Hadice Heybeti, one of whom lived at the beginning of the 19th century and the other after the second half of the 19th century, and who copied Delâilü'l Hayrât in addition to the stacks, inscriptions and hilyas they wrote, will be discussed. This study was conducted in accordance with the qualitative research model based on document analysis. The basic documents of the study were interpreted by relating them to the preferences of the periods in which the writing and pattern designs were produced in terms of descriptive terms. The data were obtained by obtaining accessible Delâilü'l Hayrât samples of two female calligraphers from libraries. Two Delailü'l Hayrât by Esmâ İbret and one Delailü'l Hayrât by Hadice Heybeti will be discussed in terms of book arts.

Keywords: Esmâ İbret, Hatîce Heybetî, Woman Calligraphers, Delailü'l Hayâat, 19th century

GİRİŞ

Delailü'l Hayrât, CezuliFas'ın güneyinde bulunan Sûs vadisinin Cezûle bölgesinin Simlâl köyünde doğmuş Berberî asıllı bir sûfî ve âlim olan (Demir, 2020:15)Cezuli tarafından derlenen, hattatlar tarafından oldukça fazla sayıda istinsah edilen ve sadece Cezûliyye ya da Şazeliyye mensupları tarafından değil, diğer tarikatlar ya da tarikat mensubu olmayan müslümanlar tarafından da faziletine inanılarak, düzenli olarak okunan bir risaledir. Yazma eserlerin istinsah edilmesi için çalışan erkek hattatların yanı sıra hat sanatı ile ilgilenen ve erkek hattatlar gibi hat tarihine mal olmuş birçok hanım hattatın da olduğu bilinmektedir. Hanım hattatların çoğunlukla saraylarda iyi eğitim alan hükümdar kızları, vezir ve paşaların kızları, hattatların kızları ya da ilim çevrelerinden kişilerin kızlarından oluştuğu görülmektedir.

* Doç., Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Öğretim üyesi

** Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans öğrencisi

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Bu çalışma biri 19. yüzyılın ilk yarısında, diğeri de 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaşamış olan iki hanım hattatın yazmış oldukları Delâilü'l-Hayrâtları kitap sanatlarıyla ilgilenen araştırmacılara tanıtmak için hazırlanmıştır. İsimleri Esmâ İbret ve Hadice Heybetî olan bu hanım hattatlar yaşadıkları dönemde hat sanatıyla ilgilenen kişiler tarafından tanınan ve takdir edilen kişilerdir.

Esmâ İbret (D. H.1194/M.1780- Ö. 19. Yüzyılın ilk yarısı)

Esmâ İbret'in Sultan III. Selim (M.1761- 1808) döneminde yaşadığı bilinen ve Serhasakiyân-ı hassa Ahmet Ağa'nın 1780 yılında İstanbul'da doğduğu tahmin edilen kızıdır. 18. yüzyılın önemli hattatlarından biri olan Dağıstanî Mahmud Celaledin'in öğrencisi olarak sülûs-nesih ve icazet yazılarını meşk etmiştir (Derman 1995:148). Bilinen ilk eserini 15 yaşında yazdığı düşünülmektedir. 1795 tarihli hilyesi, Topkapı Sarayı Müzesi envanterinde bulunmaktadır. Eser, Kaftancı Mehmet Salim Ağa tarafından sipariş edilerek III. Selim'e sunulmuştur. Padişah daeser için hem 500 akçe ihsan etmiş hem de Esmâ Hanım'agündelik 40 akçe bağlatmıştır. Bu ibretli durum için, Esmâ Hanım'ın ismine 'İbret' lakabının eklenmiştir. Hilye üzerinde bulunan imza, kendisinin icazetini daha önceki bir tarihte almış olduğunu göstermektedir. Esmâ İbret Hanım'ın eserleri içinde, Hilye-i Şerifler, Elif Cüz'ü, Delâilü'l-Hayrâtlar, Kit'alar ve bir Kur'an-ı Kerim bulunmaktadır (Kazan, 2010:47). Eserlerinde imzasını Esmâ bint Ahmed olarak attığı görülmektedir. Esmâ İbret'in hat sanatı konusunda çok yetenekli olduğu, önce hocası, sonra eşi olan Mahmud Celaledin'in (1750 civarı -1829 (Özsayiner, 2016:369, Derman, 2003:359)) yazılarını çok iyi taklid edebildiği, Mahmud Celaledin'in bu yazılara kendi imzasını attığı hakkında rivayetler bulunmaktadır. Esmâ İbret'in ölüm tarihi bilinmemektedir. Ancak günümüze kalan ve üzerlerinde tarih bulunan eserlerinden 19. yüzyılın ilk yarısı içinde yaşıyor olduğu kabul edilebilir. Mezartaşı mevcut değildir. Eşinin yanına Eyüp Sultan'da Eyüp Nişancı Şeyh Murad Buhâri Dergâhı Haziresinde defnedildiği rivayet edilmektedir (Haskan, 2015:47; Derman, 1995:149).

Hadice Heybetî (?- M. 1881)

Sultan Abdülaziz (M.1830-1876) devri hanım hattatları arasındadır. Hadice Heybetî'nin hat hocasının Ahmet Zarîfî Efendi olduğu, meşk ettiği yazılarındaki imzasından anlaşılmaktadır. Hayatı hakkındaki bilgiler mezartaşında yazılı olanlardan ibarettir. Mezartaşında seyyid sülalesinden geldiği, Kur'an-ı Kerim'i hıfzettiği yazmaktadır. Yaşadığı devirde çevresi tarafından hattat yazılacak derecede iyi tanındığı anlaşılmaktadır. Hadice Hanım'ın mezarı defnedildiği Karacaahmet Kabristanı 7. adada bulunmaktadır. Şeyhinden dokuz yıl sonra âhirete intikal etmiş ve onunla aynı hâzirede medfundur. Mezartaşının hem baş şahidesinin üst kısmı mezarın bir hanıma ait olduğunun göstergesi güller ve akant yaprakları ile tasarlanmıştır. Mezartaşının ayak şahidesinin sırt bölümünde ise, hurma dallarıyla tasarlanmış simetrik bir desen bulunmaktadır. Hadice Hanım'ın mezar taşı kitâbesi şöyledir: Hüve'l-Bâkî Tarîkat-i aliyye-i Kâdiriyye'den ve Kaygusuz Baba bendelerinden Seyyide Hattat Hâfiza Hadice Hanımın ruhiçün Fâtîha sene 1299 fî Muharrem (Aralık 1881).

Esmâ İbret ve Hadice Heybetî'nin yazmış oldukları Delâilü'l-Hayrâtlar

Delâilü'l-Hayrat Şâzeliyye tarikatının Cezûliyye kolunun kurucusu Şeyh Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî (ö. 870/1465) tarafından derlenen bir salavat mecmuasıdır. Türkler arasında Delâ'il-i Şerîf, Delâilü'l-Hayrât ve Delâ'il (Uludağ, 1994:113) olarak bilinen bu risale yalnızca Şâzeliyye ya da Cezûliyye mensuplarınca değil, diğer tarikat mensupları ile tarikata mensup olmayan Müslümanlar tarafından faziletine inanılarak düzenli bir şekilde okunmuştur (Gülgen, vd., 2018: 30). Bu kitabı her gün, gün aşırı, dört günde ya da haftada bir olarak beş tertip şeklinde salavatı düzenli olarak okuyanların sevap kazanacaklarına, iyi huylar edineceklerine, dünya işlerinin düzeleceğine ve Hz. Peygamberin şefaatine nail olacaklarına inanılmaktadır. 18.yüzyıl itibarı ile İstanbul ve bütün Osmanlı coğrafyasında Delâilü'l-Hayrâtların sanatlı kopyalarına yoğun bir talebin olduğu günümüze kadar ulaşan örneklerden anlaşılmaktadır (Uludağ, 1994:113). Eserin en bilinen Türkçe

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ şerhinin Karadavudzâde Mehmed Efendi'ye (ö.1756) ait olduğu bilinmektedir. Hafız Osman, Delâilü'l-Hayrât'ı sanat kimliğiyle kitaplaştıran ilk hattattır. (Derman,1997:99). Tezyinatlı Delâilü'l-Hayrâtların Mekke ve Medine'nin özenle tasvir edildiği örneklerinin birçoğu günümüze ulaşmıştır (Tanındı, 2019:232)

Bu çalışma kapsamında yaşadıkları dönemlerin bilinen iki hanım hattatı olan Esmâ İbret ve Hadîce Heybetî'nin yazmış oldukları Delâilü'l-Hayratlar hakkında bilgi verilecektir. Delâilü'l-Hayrâtlar cilt, tezhip, hat sanatları açısından ele alınacaktır. Esmâ İbret ve Hadîce Heybetî'nin yazmış oldukları Delâilü'l-Hayrâtlarının ulaşılabilen örnekleri İstanbul Üniversitesi Nadir Kütüphanesi envanterinde kayıtlı iken, 2024 yılı itibarı ile, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı Sultan II. Abdülhamid Han Kütüphanesi Koleksiyonuna dahil edilmiştir³⁰.

Çalışma kapsamında incelenen Delâilü'l-Hayrâtlar kütüphane koleksiyonu içinden talep edilerek temin edilmiştir. Bu bölümde, Esmâ İbret'e ait iki adet, Hadîce Heybetî'ye ait bir adet Delâilü'l-Hayrât cilt, tezhip, minyatür ve hat sanatları açısından incelenecektir.

Esmâ İbret'in Delâilü'l-Hayrâtları

YSHK. AY. 5565 Envanter Numaralı Delâilü'l-Hayrât

Müstensih Esmâ İbret'in İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi envanterinde NEKAY05565 numara ile Arapça yazmalar arasındaki bulunan Delâilü'l-Hayrat 2024 yılı içinde, yeniden yapılanan Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı Sultan II. Abdülhamid Han Kütüphanesi Koleksiyonuna alınmıştır. Eser H.1258 (1842-43) tarihinde istinsah edilmiştir. Sayfa ölçüleri 16x10 cm. ölçülerindedir. 77 varak olan eser 13 satır olarak nesih hattı ile çalışılmıştır.

Eserin miklepli kabı vişne renkli sahtiyan deridir. Cildin kenarları iki sıra kalın altın cetvelle çevrelenmiştir. Yazma cilt deseninin beyzi ve altın ile renklendirilmiş olan tezyinatı dörtkenarındaki köşebentlerle tamamlanmıştır. Tasarımın tam ortasında güller ve ayn-ı sefalarla tasarlanmış beyzi bir desen bulunmaktadır. Bu desenin dışında ise 19. yüzyıl örneklerinde kullanılan S-C kıvrımlı çiçekler, kurdeleler, akant yaprakları, helezonlar ters simetri oluşturacak şekilde tasarlanarak uygulanmıştır. Köşebentlerde de yarım bir ayn-ı sefa çiçeğinden çıkan helezonlu akant yaprakları sınırları belli olmayan bir köşebendi oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Kab içi bordo renklidir. Cetvelleri bir ince bir kalın ve tekrar bir ince altın çekilmek suretiyle tamamlanmıştır. Cetvellerin köşelerinde birer ya da üçer nokta bulunmakta, uçlarına yerleştirilen basit birer tığla tamamlanmaktadır.

İkil³¹ unvan sayfasının yazılı kısmı altın renkli dendanlı paftalıdır (kartuşlu) ve yazısı üstübeç rengindedir. Bu kısmın sağ ve solundaki tasarımda (½) yazılı paftaya altın renkli bir halkayla bağlanan rumiler çerçeveye dayanmıştır ve desen zemini sayfa renginde bırakılmıştır. Yazılı kısımla rumili pafta arası açık kobalt rengindedir. Tasarımda pençer ağırlıktadır ve tek bir gonca kullanılmıştır. Bu bölümün cetveli is mürekkebiyle boyanan basit bir desenle (+ + + +) çevrelenmiştir. Sayfanın üst bölümü altın renkli dokuz adet tepelikle bölünmüş, her bir tepeliğin üzerine kobalt ve kırmızı renkli bitkisel tığlar yerleştirilmiştir. Ketebe ve hatime sayfalarının alt bölümündeki muska şeklindeki köşebentlerde altın zeminli alanın üzerinde negatif olarak kobalt renkli kır çiçekleri çalışılmıştır. Eserin tasvirli sayfalarında (Delâilü'l-Hayrâtlardaki tasvirli sayfalar Kanuni Sultan Süleyman döneminde eklenmeye başlamıştır (Palancı, Doğru 2019:648).detaylı bir tasarım yapıldığı ve perspektif kullanıldığı görülmektedir. Sağ tarafta Mekke, sol tarafta da Medine şehri tasvir edilmiştir.

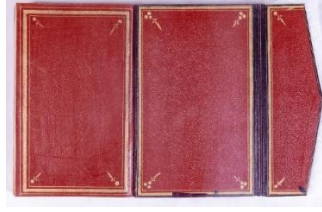
³⁰ II. Abdülhamid'in şahsi kütüphanesindeki eserleri barındıran ve Yıldız Sarayında 1882 yılında kurulduğu kabul edilen kütüphane önce saray içinde farklı mekânlara dağılmışken, 1893 yılında eserlerin toplu halde bulunduğu mekânına kavuşur. II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden sonra kütüphane Maarif nezareti vekaletinin idaresine verilmiştir. Bir heyetin kütüphaneye ait eserleri incelemesinden sonra koleksiyonu oluşturan kitapların bir kısmı müze kütüphanesine, Askerî Müze'ye, Kütübhâne-i Umûmî'ye, tarih komisyonu ve Topkapı Sarayı'na gönderilmiştir. Kütüphane 1924 yılında, vekiller heyetinin kararı ile Dârülfünun'a devredilmiş; 1925 yılında da Beyazıt-Süleymaniye yolundaki Mekteb-i Nüvvâb binasına taşınmıştır (Çavdar Karatepe 2013: 544-545). Koleksiyon 2024 yılına kadar İstanbul Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı Nadir Eserler Bölümü'nde araştırmacılara hizmet etmiştir. Bu tarihten sonra kütüphanede bulunan yazma eserlerin bir bölümü yeniden kurulan II. Abdülhamid Han Kütüphanesine aktarılmıştır.

³¹ Mushaf ve yazmaların başlık, unvan sayfalarında bulunan taç şeklindeki bezemeye verilen addır.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
Surlar içine yerleştirilerek tasarlanmış olan iki şehir de altın bir zemin üzerine oturtulmuştur. Gökyüzü de açık mavi renk ile şehirlerin üzerinde yer almaktadır. Tasvirler ince bir cetvelle çerçevelemiştir.



Eserin Kabı



Eserin kab içi



Eserin Unvan sayfası



Eserin ketebe sayfası



Eserin tasvirli sayfaları

Fotoğraf: 1, YSHK. AY. 5565 Envanter Numaralı Delâilü'l-Hayrât'ın tezyinatlı sayfaları

YSHK. AY. 5566 Envanter Numaralı Delâilü'l-Hayrât

Esmâ İbret'in H.1213 (M.1798-99) tarihinde istinsah ettiği nesih hatlı Arapça Delâilü'l-Hayrât 110 varaktır. Eserin miklepli kabı vişne rengi sahtiyan deridir. Sayfa kenarları bir ince bir kalın ve bir ince altın cetvelle çevrelenmiştir. Kabın üzerindeki beyzi desen ters simetrik olarak çalışılmıştır. Alt ve üstte büyükçe çalışıldıkları görülen ve beyaz altınla boyanmış olan yaprakların etrafında sarı altınla boyanmış natüralist üsluptaki yıldız çiçeklerinden oluşan tek dal üzerine yerleştirilmiş bir buket bulunmaktadır. Desenin ortasında birleşen buket sapları kurdelelerle birbirlerine bağlanmıştır. Kurdeleler ve buketlerin üzerindeki çiçek ve yaprakların hepsi yekşah demiri ile çizilerek parlatılmıştır. Kabın cetvelleri bir ince bir kalın (zencerek demiriyle şekillendirilmiş) ve bir ince altın olarak çalışılmıştır. Yeşil sahtiyan deri olan kab içinin orta kısımdaki ters simetrik bitkisel desenli sade tasarımın dışına ince bir altın cetvel çekilmiştir. Eser üzerinde yapılan motif analizleri tasarımların Türk rokoku özelliklerine sahip olduğunu göstermektedir. 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl tezhip özellikleri dikkate alındığında, bu dönemlerde birbirlerinden etkilenmiş, birbirinin devamı niteliğinde olan renk desen kompozisyon ve motif benzerlikleri zaman zaman klasik etkiler taşımış olmakla birlikte Türk rokoku üslubunda motiflerin yoğunlukla kullanılmış olduğu görülmektedir (Coşkun, Doğru, 2022:1094). Eserin unvan sayfasından taçlı ikililer şeklindedir. Ayırma rumi ve bulutlarla paftalanan penç motiflerinden oluşturulan tasarımda üst zemin altın, köşebentle ayrıştırılan alt zemin Prusya mavisi rengindedir. Desen zeminini altın renkli geometrik bir zencerek alt bölümden ayırmaktadır. Eserin ismi zencerekli bölümün altında ince altın paftalı zemin üzerine beyaz renkle (üstübeç) yazılmış; desen tasarımı pençlerden oluşturulmuştur. Karşılıklı sayfa olarak çalışıldığı görülen, altınla çalışılmış birbirlerini takip eden kıvrımlı saz yapraklarıyla oluşturulan kaba bitkisel halkar deseni köşelerdeki hatayilere göre yönlendirilmişlerdir. İki sayfada da yazı aralıkları altın renkli beyneşür ile çevrelenmiştir. Duraklarda altın renkli basit pençler kullanılmıştır. Eserin tasvirli sayfaları beyzi formda ve altın çerçevelidir. Mekke ve Medine şehirlerinin tasvir edildiği sayfalarda perspektif kullanılmış surlar içine alınmış şehirlerin etrafları tamamen tek katlı binalarla çevrelenmiştir. Şehir tasvirleri YSHK. AY. 5565 envanter numaralı eserin ilgili sayfaları kadar detaylı ve ince işçilikle çalışılmamıştır. Delâilü'l-Hayrât'ın bir de fasıl serlevhası bulunmaktadır. İki sayfası da birbirinin eşi olan serlevhanın tasarımında sayfaların hem iç kısımları hem de dandanlı dış pervazları bitkisel motiflerle zerenderzer olarak

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ çalışılmıştır. Beyne's-sütûrlu bölümler sayfalardaki yazıları dengeli bir şekilde çevrelemiştir. Sayfalar dış pervaza basit zencerekli cetvellerle bağlanmıştır. Desen bordürleri geometrik zencerekli şeritler şeklinde yazıların kenarlarını süslemektedir. Dendanlı dış pervaz deseni mavi ve kırmızı renkli bitkisel tığlarla nihayetlenmektedir. Hatime ve ketebe sayfalarında da üçgenler içine yerleştirilmiş zerenderzer olarak çalışılmış bitkisel desenler olduğu görülmektedir. Eserin son sayfasında natüralist özellikler taşıyan altın bir gül motifi bulunmaktadır. Hz. Muhammed'in sembolü, sevgilinin yüzü ve endamı olduğuna inanılan gül, dini bir sembol olarak kullanılmıştır. Kitap sanatlarında en yaygın ve sürekli kullanılan çiçek olmuştur (Demir, 2020:111).Eserin bazı sayfalarında desenlerin paftalı bölümleri mavi renkle ayrılmıştır. Desenler kabadır ve pençerle tasarlanmış desenlerle sayfa düzeni tamamlanmıştır.



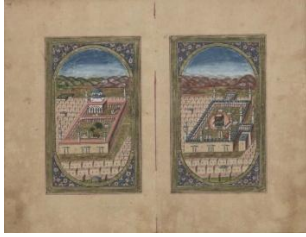
Eserin kabı



Eserin kab içi



Eserin unvan sayfası



Eserin tasvirli sayfaları



Eserin hatimesi ve son sayfası



Eserin ketebe sayfası

Fotoğraf: 2,YSHK. AY. 5566Envanter Numaralı Delâilü'l-Hayrât'ın tezyinatlı sayfaları

Hadîce Heybetî'nin Delâilü'l-Hayrât'ı YSHK. AY.05576

Hadîce Heybetî'nin istinsah ettiği nesih hatlı H. 1278 (M.1861) tarihli Delâilü'l-Hayrât 14x10 cm. ölçülerindedir. 104 varak olan eserin her bir sayfası 13 satırdır. Eser 2024 yılına kadar İÜNEK İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi NEKAY05576 envanter numarası ile kayıtlı iken, 2024 yılında Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı Sultan II. Abdülhamid Han Kütüphanesi Koleksiyonuna alınmıştır.

Kalıpsız yazma olarak çalışılmış olan eserin miklepsz yeşil sahtiyan deri zerbahar (zilbahar) kabının bir tarafı altın renkli yapraklarla şekillendirilmiş baklava desenlidir. Diğer tarafı da sade baklava desenli altın cetvellidir. Baklava desenlerinin ortalarında yekşah demiri vurulmuş altın noktalar bulunmaktadır. Kab içi kendinden S-C kıvrımlı ve akant yapraklarıyla tasarlanmış desen baskılı koyu lacivert kağıttır. Taçlı ikilil desenli unvan sayfası zerenderzer olarak çalışılmış, bitkisel motifler farklı renklerle süslenmiştir. Tığlar bitkisel desenli, mavi ve beyaz renklidir. Çift sayfa olarak çalışılmış olan unvan sayfasında altın renkli yapraklarla üçgen paftalar oluşturulmuş, büyük negatif yarım pençer üçgen bölümleri doldurmuştur. Cilde eklenen iç kısımda S şeklinde devam eden ince yapraklı birer bordür de sayfalar boyunca akant yapraklarıyla şekillendirilmiştir. Unvan sayfasının besmelesinin keşidesinde zerenderzer olarak boyanmış desenin devam ettiği görülmektedir. Eserin hatime ve ketebe sayfalarında desenler zerenderzer olarak boyanmıştır. Dış pervaz deseni formu bozulmuş saz üslubu yapraklarla üçgenler oluşturan paftalarla ayrılmıştır. Üçgenlerin içlerinde formları bozuk yarımşar pençerlerin yer aldığı görülmektedir. Eserin tasvirli sayfaları kalın cetvellerle çevrelenmiştir. Köşebentleri büyük üç pençe tamamlanarak zerenderzer olarak çalışılmıştır. Tasvirler beyzi cetveller içine alınmıştır. Surlarla çevrili Mekke ve Medine şehirleri yeşil

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ (Medine) ve altın (Mekke) renkli dağlarla çevrelenmiştir. Gökyüzü mavi renkle boyanmıştır. Perspektif kullanıldığı görülen şehirlerin tasvirlerinde surların dışına tek katlı evler yerleştirildiği görülmektedir.



Eserin kabı



Eserin baskı desenli kab içi



Eserin çift sayfa unvan sayfası



Eserin tasvirli sayfaları



Eserin ketebe sayfası

Fotoğraf: 3,YSHK. AY. 5576Envanter Numaralı Delâilü'l-Hayrât'ın tezyinatlı sayfaları

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Yüzyıllar boyunca hazırlanan birçok yazma eserlerin müellifinin çoğunlukla erkek hattatlar olduğu bilinmektedir. Bu hattatların yanı sıra 7. yüzyıl itibarı ile, az sayıda hanım hattatın da eser vermeye başladığı görülmektedir. Bu hattatlar yaşadıkları evlerinde eserlerini veren ve genellikle iyi eğitilmiş hükümdar kızları, devlet ileri gelenleri arasında yer alan vezir ve paşaların kızları, hattatların kızları ya da ilim çevrelerinden kişilerin kızları arasından hat sanatına gönül vermiş hanımlardır. Hanım hattatlar arasında yeteneklerini kanıtlayan ve isimleri bilinen hattatlar bulunmaktadır. Bu çalışmaya konu olan Esmâ İbret de bu hanım hattatlar arasındandır. Çalışma konusu olarak bu iki hanım hattatın seçilme sebebi ikisinin de 19. yüzyılda yaşamaları ve Delâilü'l-Hayrât'ın istinsah etmiş olmalarıdır. İki sanatçının da eserlerini nesih- sülüs hat ile verdikleri görülmüştür 19. yüzyılın ilk yarısında yaşayan Esmâ İbret Hanım, önce hat hocası daha sonra da eşi olan Mahmud Celaleddin'in yazılarını taklit eden ve başarılı çalışmaları ile takdir edilen bir hattattır. Mahmud Celaleddin'in kendi yazılarından ayırt edilmeyen Esmâ Hanım'ın yazılarına kendi eseriymiş gibi imza attığı rivayet edilmektedir. Yaşadığı dönemde başarılı çalışmalarıyla göz dolduran bu sanatkâr hanımın ulaşılan eserlerinden iki adet Delâilü'l-Hayrât'ı bu çalışma kapsamında ele alınmıştır. Hilye-i Şerifler, kıt'alar yazdığı bilinen Esmâ İbret'in bir Kur'an-ı Kerim de istinsah ettiği ve bu eserinin yurtdışında özel bir koleksiyonda bulunduğu bilmesi onun yazı yeteneği hakkında bilgi vermesi açısından değerlidir. Sanatkârın nesih ve sülüs hatlı yazılarının özenli bir çalışmanın sonucu olduğu anlaşılmaktadır. Hadice Heybet'in hat hocası Ahmet Zarîfî Efendi ile meşk ettiği yazıların Esmâ İbret'in çalışmalarına göre daha orta seviye yazılar olduğu söylenebilir. Esmâ İbret'in eserlerine bakıldığında, daha verimli çalışmalar yaptığı kanaati oluşmuştur.

Eserlerin kablalarını, tezhiplerini, halkalarını, tasvirlerini çalışan müzehhip, nakkaş ve mücellitlerin isimleri bilinmemektedir. Çeşidi sınırlı motiflerle çalışılan bezeme alanları dönemin tezyinat özelliklerini yansıtmaktadır. Desenlerin zeminlerinin çoğunlukta zerenderzer ya da kobalt renk kullanıldığı görülmektedir. Kablarda Türk Rokokosu unsurları arasında bulunan natüralist üslupta çiçekler kullanıldığı görülmüştür. Bir kapta ise, zerbahar/zilbahar tekniği uygulanmıştır.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Sonuç olarak; Esmâ İbret ve Hadîce Heybetî hanımların istinsah ettikleri ve 2024 yılına kadar İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi envanterinde bulunan, 2024 yılından sonra da II. Abdülhamid Han Kütüphanesi'ne aktarılan Delâilü'l-Hayrâtları incelenmiştir. Elde edilen bütün veriler ait oldukları dönemler kapsamında değerlendirilmiştir.

19. yüzyılda batı ile ilişkilerin yoğunlaştığı bir dönemde bu hanım hattatların diğer eserlerinin de hat sanatına kazandırılması için arşiv çalışmalarının başlatılması ve diğer hattat hanımlarla ilgili araştırmaların da yapılması gereklidir. Günümüzde dehat sanatına gönül veren yeni hanım hattatların çalışmalarına devam ettikleri, sergiler açtıkları, eserlerinin değer bilen şahıslar tarafında satın alındığı bilinmektedir. Geçmiş dönemlerde eser vermiş ve günümüzde eser vermeye devam eden hanım hattatların eserlerinin bundan sonraki dönemlerde gerçekleştirilecek akademik çalışmalar için konu oluşturmaları, sanat ve bilim dünyası için önemli kazanımlar olacaktır.

KAYNAKÇA

- Çavdar Karatepe, T. (2013) Yıldız Sarayı Kütüphanesi, Türkiye Diyanet Vakfı (TDV) İslam Ansiklopedisi 43. cilt, İstanbul, s.544-545
- Coşkun, Çelik. B., Doğru, M. H.(2022) İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi (İÜK) 5767 Numaralı Delail'ül Hayrat Hakkında, İdil Dergisi yıl 11 Sayı 95,s. 1093 -1100
- Demir, B. (2020). Bir Kazasker Mustafa İzzet Efendi Şaheseri Delâ'ilü'l-Hayrât, Lale Dergisi (1), s.110-115
- Demir, B. (2020). Abdullah Zühdi Efendi İmzalı Bir Başeser: Delâ'ilü'l-Hayrât, Lale Dergisi(3), s.16-25
- Derman, U. (1995) "Esmâ İbret", Türkiye Diyanet Vakfı (TDV) İslam Ansiklopedisi 11. cilt, İstanbul, s.148- 149
- Derman, M. Uğur (1997), Hafız Osman maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi 15. Cilt İstanbul s. 98-100
- Derman, U (2003) Mahmud Celaledin, Türkiye Diyanet Vakfı (TDV) İslam Ansiklopedisi 23. cilt, İstanbul, s.359
- Gülgen, H., Güler, S. (2018) "Osmanlı Devletinde Klasik Dönem ve Sonrasına Ait Delailü'l Hayrat Minyatürlerinde Değişim." İslam Medeniyeti Araştırmaları Dergisi (İMAD) 3(1) s. 29-60.
- Haskan, M.N. (2015) Eyüplü Meşhurlar 1. Cilt, Yayına Hazırlayan: Doç. Süleyman Berk, Eyüp Belediyesi, İstanbul
- Kazan, H. (2010), Dünden Günümüze Hanım Hattatlar, İstanbul Büyükşehir Belediyesi İstanbul Kültür ve Sanat Ürünleri Tic. A.Ş., İstanbul
- Özsayiner, Z.C. (2016) "Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Kadın Hattatlarımız", Geçmişten Günümüze Şehir ve Kadın I, Editör: Prof. Dr. Osman Köse Samsun, s.367-376
- Palancı,Ç. (Şanes)Doğru, M.H. (2019), İ.Ü Nadir Eserler Kütüphanesi'nde Bulunan A.5559 Numaralı Delailü'l-Hayrat Hakkında,XII. Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Sempozyumu/ Sanat Etkinlikleri, Konya, s.647-651
- Tanırdı, Zeren (2019) Yazıda Ahenk ve Renk Cilt 1, Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundan Sanatlı Kitaplar Belgeler ve Hüsn-i Hatlar. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi Yayını
- Uludağ, Süleyman (1994) Delâ'ilü'l-Hayrât, Türkiye Diyanet Vakfı (TDV) İslam Ansiklopedisi 9. cilt, İstanbul, s.113-114

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Hande Ayşegül ÖZDEMİR*

Tekstil tasarımı, hammaddenin temininden kumaş haline getirilmesine, kumaş yüzeyinin tasarlanıp forma dönüştürülmesine ve mamul haline getirilmesine kadar geniş bir üretim sürecini kapsamaktadır. Bugün dünya ekonomisinde tasarım önemli bir güç olmuştur. Gelişmiş ülkeler ekonomilerindeki gelişimi endüstrileşmeye borçlu iken gelişmekte olan ülkeler hızla endüstrileşmeye yönelmektedir. Dolayısıyla tasarım gelişmenin anahtarı olarak görülmektedir. Tekstil tasarımı, çağın teknolojik, toplumsal, kültürel ve ekonomik gereksinimlerine paralel olarak değişmekte ve gelişmektedir. Günümüzde hızla yaşanan teknolojik gelişmeler ile 21. yüzyılın 'dijital çağ' olarak adlandırılmasını sağlayan dijitalleşmenin, tüm disiplinlerde olduğu gibi tekstil tasarımı alanında da kullanımını yaygınlaştırmıştır. Bilgisayar programlarının ve yapay zeka gibi araçların gelişmekte olması, tekstil tasarımı alanında da bu teknolojilerin kullanılması gerekliliğini doğurmuştur.

Bu çalışma kapsamında örneklem kapsamına alınan bir tekstil işletmesinde tasarım ve üretim süreçlerinin detaylı olarak incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın evrenini, Türkiye de dokuma kumaş tasarım ve üretimi yapan tekstil işletmeleri oluşturmuş, örneklemde ise Bursa ilinde faaliyet gösteren, bir Tekstil firmasından yararlanılmıştır. Araştırmada, tasarım ve üretim süreci ile ilgili bilgilerin düzenlenmesinde var olan durumu ortaya koymaya yönelik tarama modelinde bir betimleyici araştırma yöntemi kullanılmış ve örneklem kapsamına alınan işletmenin tasarım ve üretim sürecinin detaylı olarak incelenebilmesi için, tasarım bölümü çalışanları ile görüşmeler yapılmıştır. Elde edilen verilerden yararlanarak işletmeye ait tasarım ve üretim süreci düzenli bir sırayla aktarılmaya çalışılmıştır. Örneklemde tasarlanan kumaşların üretimi, planlama bölümüne bildirme, desen disketinin hazırlanması, teknik tasarım, Ar-ge bölümü değerlendirmesi, desende değişiklik ihtiyacının olup olmadığının belirlenmesi, üretim ve satış süreçlerinden geçtiği belirlenmiş ve bu aşamalar açıklanmıştır. İşletmede üretilen kumaşların kompozisyon, motif ve renk özellikleri belirlenerek, tasarımda kullanılan motiflerin yabancı ve yerli birçok kaynaktan yararlanılarak temin edildiği, müşteri talepleri, duvar kağıtları, seramik desenleri gibi doğadan yararlanılabilecek her şeyin tasarımda temin edilen motiflerin esin kaynağını oluşturduğu tespit edilmiştir. Tekstil tasarımı sürecinde malzeme, teknik, süreç ve üretim yöntemlerinde meydana gelen değişim ve gelişim, dijital çağda tasarımcının bu süreçteki rolünü de sorgulatmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tekstil Tasarımı, Tasarım, Tasarımcı, Tasarım Süreci

* Dr. Öğr. Üyesi, KTO Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Konya

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
INTEGRATED SURVEYING TECHNIQUES FOR AN INTERPRETATIVE MODEL OF THE
BYZANTINE CHURCH OF ST. NICHOLAS, IN THE SOUTH-EAST MEDITERRANEAN
AREA

Raffaella BRUMANA*

Daniela ORENI**

Branka CUCA***

INTRODUCTION

The research carried out on the St. Nicholas monastic complex of Mesopotam (Albania), within an international cooperation program supported by the “*Regional Bureau for Science and Culture in Europe*” (BRESCE) by the UNESCO, in charge of safeguarding and valorising the rich cultural heritage of south-eastern Europe. This program is aimed at rediscovering, evaluating and sharing the traditions, characters, and specificities that mark the complex mosaic of the Albanian medieval and Byzantine architecture. After a first UNESCO mission, that took place in 2004, different activities have been set up, as a result of the joined work of the research groups coming from several universities, and gathered in a Scientific Committee¹. The multidisciplinary project, promoted by the “Institute for Balkan Studies” (CàFoscari University, Venice) lead by Prof. G. Macchiarella, has been supported by UNESCO, and co-financed by the Mediterranean DG, General Direction, of Puglia Region (Italy).

The fortified Byzantine monastic complex of Mesopotam, with the Church of St. Nicholas, is located near Mesopotam, in the province of Delvina, region of Vlora, Albania. The monastic complex is surrounded by the remains of a long fortification wall on top of a hill facing the “Mesopotam plane”, separated by the mountains of the valley of the River Drin, where once flourished the Roman colony of Hadrianopolis and the Hellenistic town of Antiigoneia, founded by Pyrrhus, king of Epirus. Even if the foundation of the complex can be dated back to the period before the XIII century, almost all the historical references about the origin are not completely reliable.

While originally the complex was very large and gave hospitality to numerous monks, today only the church and some scattered ruins are visible. The church is still in use as an Orthodox church (Fig.1, left).

The church shows some peculiar features: a plan with two naves, divided by a central pillar upon which four domes were built. The interior of the church is divided into liturgical and architectural areas: the narthex in the west side and a *naos* in the east side of the church, ended by a single apse. On the exterior, some remains can be found among which those of a porch, which was erected on the north and on west side of the church, whereas on the south side there are various ruins, probably of a chapel; these parts are almost completely destroyed.

1. METHODOLOGY OF THE SURVEY CAMPAIGNS

Beginning from the previous studies and survey, further surveying campaigns have been required and planned involving geometric, stratigraphic and structural surveying, in

*Building Environment Sciences and Technology, Politecnico di Milano, via Ponzio, 31, 20133, Milan, Italy

**Politecnico di Milano

***Politecnico di Milano

¹Scientific International Committee: Gianclaudio Macchiarella, Head of Università CàFoscari, Centro Studi Balcanici e Internazionali, coordinator; Pina Belli D'Elia, Maurizio Triggiani (Università di Bari – Dep. Studi Classici e Cristiani); Michele D'Elia (former Director of ICR Italian Institute for Restoration, Bari); Luisa Derosa (Bari); Politecnico di Milano: Maurizio Boriani (Centro per la Conservazione e Valorizzazione dei Beni Culturali); Luigia Binda (Dept. of Structural Engineering); Raffaella Brumana (Dept. of Building Environment Science and Technology); Mariacristina Gianbruno (Dept. of Progettazione Architettura); Giovanni De Zorzi, Giuseppina Turano, Iliana Krapova (Venezia); (Venezia); Alessandra Ricci (Koç University – Dept. of Archaeology and History of Art, Istanbul, Turkey); Reshat Gega (Tirana, Albania); Petya Assenova (Sofia); Antonella Versaci (ex UNESCO-BRESCE).

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

order to correlate inputs from the investigations done by the experts of the different disciplines. In fact, the site and the church itself show different and serious structural and materials problems on a complex morphological asset as result of the historic transformation; therefore, geometrical surveying and modelling are required in order to complete a diagnosis. The research has been carried out under the principles that only the conservation of the whole complex and of all its traces can contribute to guarantee a future growing process of knowledge as a piece of the country history. Furthermore, the comprehension and valorisation of all the historic, architectural, material and geographic elements could enhance an identity process of the residents, and contribute to the growing of a sustainable touristic industry.

The interdisciplinary analyses carried out on the complex over the last years and still in progress, are helping to further understand it, through the sequence of the constructive phases that took place during the centuries. For this aim was necessary to carry out an accurate stratigraphic investigation supported by the photogrammetric survey that gave a strong metric support to the thematic mapping.

The methodological approach based on the integration of the different disciplines involved in the surveying and documentation process, allowed to achieve the important results of the phenomena modelling and to enhance the interpretation of important aspects.

The Laser Scanning surveys has been carried out in the two campaigns (2006-2010). The profiles and sections extraction have been processed in order to obtain representation at the scale 1:20 and 1:50. A multi-scale 3D model interpretation has been generated, integrating the photogrammetric orthoimages of the internal and external prospects. The 3D vault surface models and walls surfaces has been reconstructed on the chained laser scanner points, integrating the profiles, the break lines and discontinuities extracted and recognized on the clouds and on the 3D orthoimages. Beginning from the skin-surface, the single elements have been reconstructed generating 4D object item: a hierarchical aggregation of the single 3D objects has been inherited by geo-database spatial logic, applied within city modelling. 3D Object generation has been progressively addressed to the logic of geospatial building information modelling with BIM on course of experimenting through the object families implementation linked to the data acquired.

2. FROM LASER SCANNER DATA TO “INTERPRETATIVE MODEL”

The Laser Scanner (LS) data acquisition technique has been chosen in order to overcome the time and human resource-consuming approach required by traditional methods, and to provide quick three-dimensional models that allow a global overview of the site. In order to generate a global model of the whole complex, all the scans acquired by the different positions have been connected through target points and natural tie points, and geo-referenced to the geodetic network, in a unique global reference system through a GPS survey (Fig. 1. right). A GeoDB of all the internal and external coordinate points has been obtained, with the exception of the extrados of the tholobate domes and of the roofs, due to the inaccessibility to the top of the church.

In order to extract horizontal and vertical profiles from GeoDB, the data processing was based on the reconstruction of the geometry, obtained by a local interpretation of the specific strongly irregular shapes, and of all the elements that characterize the building. The profiles were extracted along predetermined directions, selected in cooperation between the survey experts and the other colleagues with structural competences. Once the slices were obtained, the continuity of the profiles was reconstructed through a careful exam of the architectural elements and decorative parts. To this reconstruction process, obtained by merging geometric and thematic information, it was given the name of “profile-oriented models”. In the simplification and schematisation of the building model, it was necessary to take into account not only the scale of representation but also the characteristics of the construction materials used (stone, plaster, stucco, wood, etc.) and the irregularity of the surface finishing.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

On the basis of horizontal and vertical sections, local out of plumb and verticality analyses have been reconstructed for each important profile along transversal and longitudinal directions, considering the wall structure and excluding the overhanging masonry frames.



Figura1. (left) The church of St. Nicholas (right).

The survey reconstruction of the actual state of the plan, shows a rectangular shape of 22×36 m, with three main areas. In the centre the *naòs*, covered by four domes. Adjacent to the *naòs* there are two areas corresponding to the inner narthex (at the west side), and to the *bema* (east side toward the apses): they are separated from the central area by two transversal elements, made by five arches on four columns, with the central arch at the west side raised with respect to the others. The four domes of the central areas rest on pillars built in the walls, and, at the centre, on a massive pillar, probably built during the 18th century, after several devastating earthquakes: this pillar has been created by incorporating the original circular column, in order to avoid the collapse of the vault system and of the whole structure, surrounding the original column.

The surveys allowed to highlight that structure of St. Nicholas represents a unique schema in the history of the Byzantine architecture.

3. GEOMETRICAL INVESTIGATION FOR THE CONSTRUCTIVE ANALYSIS OF THE DOMES

The four domes that cover the central *naòs* present irregular differentiated geometry, with visible deformations and cracks. The historical-archival investigations and the comparison with the present geometry allow only the formulation of hypotheses. Little is known regarding the construction techniques, the thickness, the materials and the texture of the vaults.

In order to describe the complex geometry of the intrados of the four domes, a three-dimensional model has been reconstructed from the LS point clouds. Four radial slices were automatically extracted along the predetermined main directions. Each profile has been reconstructed, thus allowing to interpret the different morphological shapes of each dome. In particular, an interpolation function (least square interpolation) was applied to draw the vertical and horizontal sections, and to geometrically analyse the shape of the domes. A circumference interpolating algorithm has been implemented within a software that allows to insert the point coordinates belonging to each slice. The slices passing from the interpolated keystone of the dome have been created. The result is the calculation of the circumference parameters, and least square rejection of a vertical interpolated circumference with respect to the current state of art of the physical shape (Fig.2, right). The deviation value with respect to the ideal curve gives precious information about the construction age, the state of damage and changes occurred to the domes. Infact, comparing the presumed shape of the vaults with the surveyed shapes, it was possible to highlight some areas characterized by abnormal shapes, flattening, settlement, or other configuration that could suggest phenomenon of failure or degradation, past or on-going. The better understanding of the areas affected by settlements, has led also to the subsequent selection phase of areas to be investigated by diagnostic analysis.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

The 3D models of the vaults and domes has been textured with orthoimages, with the aim of providing to individual specialists a supplemental analysis tool, useful not only as basis for thematic mapping, but offering also the possibility of visualising the evolution of the cracks on a 3D model, on rectified and projected images.

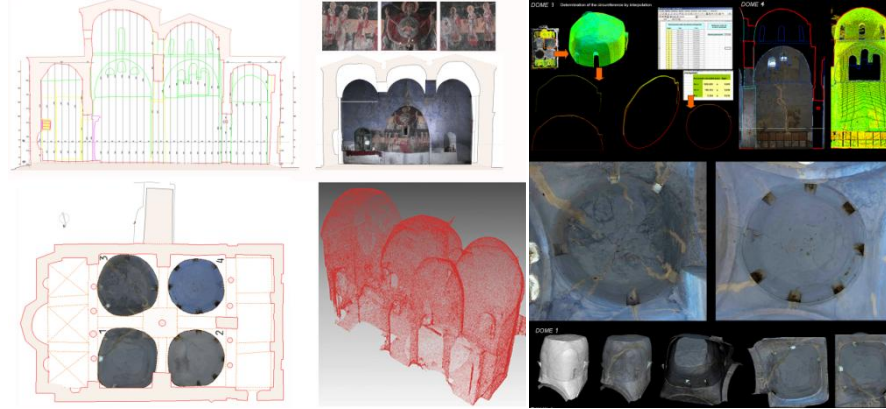


Figura2. (left) Longitudinal section of the church, plan with the images of the four central domes. (Center) The apse with rectifies image of the frescos. (Right) Geometric analysis of the four central dome modeled on the points and the section extracted by the 3D model, interpolated with a circumference function.

CONCLUSIONS

The virtual model of the St. Nicholas complex, based on a geometric 3D model integrated by metric images, has been conceived to be shared by different users and specialists. This case demonstrates that the difference in information can be overcome by the interdisciplinary competences and data sharing. In order to strengthen the data distribution, all the drawings, sections, photogrammetric images, 3D LS point GeoDB, models, should be progressively published as GeoData within an on-line geoportal.

Further investigations need to be done on the constructing techniques of vaults and roofs of St. Nicholas in order to better understand this unique ambitious complex. Its peculiar characteristics were highlighted by the geometric model and the structural behaviour, addressing the choice of the future interventions that could guarantee a stabilization, that was threatened during the seismic events of the past, and that has been, unfortunately, put at risk by the lack of maintenance.

In conclusion, the survey has to be further addressed towards Spatial Data Infrastructure definition in order to develop Object generation related to the functional and structural elements, walls, vaults, domes, pillar, columns, overcoming the representation of the skin surface. The implementation of geometric models integrated with a more elaborated analysis on constructing techniques and texturing, would allow to obtain volume representations dedicated for a comprehension of the structural behaviour of complex systems.

The implementation of interpretative models, can give a key reading also to the historians, helping them to strengthen the complex historic frame of the events of Southeast Europe during the Middle ages, and the hypothesis formulated upon the studies on Mesopotam. It could give important information on the creation of an aristocratic order that would justify the complex plan and structural system of St. Nicholas church, the use of highly skilled workers and of capitals and bas-reliefs with provenance from the Byzantium areas, as underlined by the historians. The knowledge of the structural behaviour and of the construction techniques along the centuries can better clarify the spatial-temporal context of architectural typologies, and of the hypothesis made by the historians that are relating the complex of Mesopotam with the fall of Constantinople (1204).

REFERENCES

- Akca D., Gruen A., 2007. Generalized least squares multiple 3D Surface matching, ISPRS WS Laser Scanning 2007, vol. XXXVI, PART3 /W52, ISSN 1682-1777, Espoo Finlandia, pp. 1-7, CD.
- Barazzetti, L., Remondino, F., Scaioni M., 2010. Orientation and 3D Modelling From Marker Less Terrestrial Images: Combining Accuracy With Automation, PHOTOGRAMMETRIC RECORD, pp. 356- 381.
- Barazzetti, L., Remondino, F., Scaioni M., and R. Brumana. 2010. Fully Automatic UAV Image-Based Sensor Orientation. In *ISPRS Proceedings of the ISPRS Commission I, ICWG I/IV*.
- Bitelli, G., Girelli, V.A. and Vittuari, L. 2005. Il Rilievo del Monastero di Mesopotam con Tecniche Geomatiche Integrate. In *Phoinike III, Rapporto preliminare sulle campagne di scavi e ricerche 2002-2003*. Edited by S. De Maria and S. Gjonecarij, Bologna: Ante Quem.
- Boriani, M., and Macchiarella, G. ed. 2009. *Albania e Adriatico meridionale. Studi per la conservazione del patrimonio culturale (2006-2008)*, Firenze: Alinea Editrice.
- Bouras, C. 2002. Master Craftsmen, Craftsmen, and Building Activities in Byzantium. In *The Economic history of Byzantium*. Edited by A. E. Laiou, Washington: Dumbarton Oaks Research, 2: 531-546.
- Brumana, R. 1999. Rilievi Fotogrammetrici: Spazio E Tempo Della Materia, in *San Salvatore dei Fieschi. Un Documento di architettura medievale in Liguria*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Liguria, Arti grafiche A. PIZZI, Milano, 184-200.
- Brumana, R., Cuca, B., Fassi, F., and Oreni, D. 2008. Remote virtual access to 3D photogrammetry: e-VMV Virtual Museum of Villa Reale in Monza. In *Virtual Systems and Multimedia*, Limassol, Cyprus, 20-25 October 2008, 278 – 285.
- Cuca, B., Brumana, R., Scaioni, M., Oreni, D. 2011. Spatial Data Management of Temporal Map Series for Cultural and Environmental Heritage, in *International Journal of Spatial Data Infrastructures Research*, IJSDIR, Vol.6, pp.1-31.
- Gega, R. 1993. L'architecture des Monastères Byzantins et Post byzantins en Albanie, In *Il colloquio dell' Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCAM)*. Edited R. Farioli Campanati, Ravenna: Edizioni del girasole, 505-525.
- Giacoumis, K., and Karaiskaj, G. 2004. New Architectural and Epigraphic data on the site and Catholicon of the Monastery of St. Nicholas at Mesopotam. *Monumentet*, 1:86-95.
- Kraus, K. (2008) *Photogrammetry – Geometry from Images and Laser Scans*, Walter de Gruyter, Berlin, Germany.
- Lemmens, M., (2007), *Terrestrial Laser Scanners*, GIM-Int., no. 21(8).
- Macchiarella, G. 2011. Un Caso a sé: San Nicola di Mesopotam (Albania). In *Tempi e forme dell'arte*. Edited by L. Derosa and C. Gelao, Foggia: Claudio Grenzi Editore.
- Meksi, A. 1972. Arkitektura e Kishës së Mesopotamit. *Monumentet*, 3: 75-94.
- Meksi, A. 2004. *Arkitektura e Kishave të Shqipërisë (Shekujt VII-XV)*. Tirana: Shtëpia Botuese Uegen.
- Oreni, D., Brumana, R., Cuca, Towards a Methodology for 3D Content Models. The Reconstruction of Ancient vaults form Aintenance and Structural Behaviour in the Logic of BIM Management (accepted full Paper, on Course of Publishing VSMM '12 Int. Society on Virtual Systems and MultiMedia, pp. 1-8).
- Ousterhout, R. 1999. *Master Builders of Byzantium*, Princeton.
- Pesci, A., Casula, G., Boschi, E. 2011. Laser Scanning the Garisenda and Asinelli towers in Bologna (Italy): Detailed Information Patterns of two Ancient Leaning Buildings. *International Journal of Cultural Heritage*, 12(2): 117-127.
- Remondino, F., 2011. Heritage Recording and 3D Modeling with Photogrammetry and 3D Scanning. *Remote Sensing*, 3(6): 1104-1138.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

- Rinaudo, F., Bornaz, L. and Ardisson, P. 2007. 3D High Accuracy Survey and Modelling for Cultural Heritage Documentation and Restoration. In *Vast 2007 - Future Technologies To Empower Heritage Professionals*, Brighton (UK), 26-29 Nov 2007, Archaeolingua Hun, 19-23.
- Russo, M., Guidi, G. 2011. Integrated Cultural Heritage Reconstruction in Space and Time. In *The second International Conference on Digital Media and its Applications in Cultural Heritage*, Amman, 13-15 March 2011, Amman: CSAAR Press.
- Santana Quintero, M., Van Balen, K. 2009. Rapid and Cost-Effective Assessment For World Heritage Nominations. In *22nd CIPA Symposium. Digital Documentation, Interpretation & Presentation of Cultural Heritage*, Kyoto, October 11-15, 2009, Japan: Ritsumeikan University.
- Ugolini, L. M. 1927. *Albania Antica*. Roma: Società Editrice D'arte Illustrata.
- Ugolini, I. M. 1928. *L'antica Albania Nelle Ricerche Archeologiche Italiane*, Roma: Ente Nazionale Industrie Turistiche.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Şevket ÖZNUR-Prof. Dr. Zeynep KÜÇÜKTURAL

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

ARXELOGIYA ELMINİN PRIORİTETLƏRİ: ƏNƏNƏVİ YANAŞMALAR VƏ YENİ ÇAĞIRIŞLAR

Qafar CƏBİYEV*

XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərində arxeologiyanın bir elm olaraq məhz hansı elmlər qrupuna aid edilməsi məsələsi polemika mövzusu olaraq qalmaqda idi. Bəziləri onu antropologiya ilə birlikdə bioloji elmlər qrupuna, digərləri isə incəsənət tarixi ilə birlikdə incəsənət elmləri qrupuna aid etməkdə israrlı idi. Arxeologiyanın dəqiq, yaxud da humanitar elmlər qrupuna aid edilməsi istiqamətində də diskussiyalar getməkdə idi. Bütün bunlar isə ondan irəli gəlirdi ki, arxeologiyanın hələ ki, bir elm olaraq başlıca prioritetləri, funksiya və vəzifələri, tədqiqat sferası və imkanları tam olaraq bəlli deyildi. Beləliklə, son onilliklərə qədər arxeologiya tarix elmləri qrupuna daxil olan köməkçi elm hesab edilirdi. Arxeoloqun işi qazmaq və ilkin informasiya əldə etmək idi. Başqa sözlə, bugün isə artıq tarix elminin özü arxeologiyasız, arxeoloji tədqiqatların nəticələrinə istinad etmədən o qədər də uzağa gedə bilmir. İndiki halda arxeoloji tədqiqatlar sözün əsl mənasında çoxşaxəli multidisiplinar poliqona çevrilib. Bu gün isə arxeoloji tədqiqatların nəticələri təkcə tarixçilər üçün deyil, sənətşünaslar, memarlar, numizmatlar, epigraflar, antropoloq və paleontoloqlar, çoxsaylı digər elm sahələri üçün də bir növ mənbəşünaslıq bazası rolunu oynamaqdadır. Bu gün arxeoloqun işinin yekunu təkcə elmi nəticələrə deyil, həm də turizm sənayesi üçün yeni üfəqlər deməkdir.

* Prof. Dr., Azərbaycan

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

**THE ETHNIC HISTORY OF CENTRAL ASIA:
THE END OF THE XV - BEGINNING OF THE XVI CENTURY**

Djalaliddin MIRZAEV*

ABSTRACT

An important period of the ethnic history of the region – the end of the XV - beginning of the XVI century. At this time Dashti Kipchak groups – the manghit, kungrat, naiman, durmen, keneges, kirk, yuz and other groups migrated to Central Asia. It should be noted, that the appearance of Dashti Kipchak groups did not lead to serious changes in the ethnic composition of the settled population. The Dashti Kipchak was just another ethnic component in the composition of the Uzbek ethnic group. They had a relatively significant impact on the way of life, traditions, culture, and economic activity only to certain regions of Central Asia – the south of Uzbekistan and Tajikistan, as well as the north of Afghanistan, that is, at the boundary of the Amu Darya region. These groups were called "nomadic Uzbeks"(Axmedov B. 1965.).

Contrary to the established stereotypes in literature, one cannot portray Temur as "Mongol", resembling him as another Genghis Khan. Hence, he was born in another environment: in an organized and orderly society rather sedentary than nomadic, where there were fertile arable lands, large cities, good roads, contributing to the development of commerce. No matter the genetic origins of Temur, he identified himself more as Turkic rather than Mongol, thought he adhered to genealogical constructions, accepted in the society in which he was born. His principles and generosity had earned the devotion of nobility, however, the highest ranks of the various clans, who controlled the ulus, considered instability as more advantageous rather than strong central authority. Therefore, handed out awards, of course, could not fully ensure their loyalty to Temur. In those political circumstances; Temur could not use force to suppress the clan leaders to strengthen his own position. Temur had to change the political system – turn the Chagatai Ulus from active clan union into a faithful and obedient army, which was dependent on his will. The first step in this direction was the creation of a reliable group of administrators and generals under his command. Like many other sovereigns, Temur put forward new elite, which consisted of personal associates and his family members. With them, he gradually removed the old nobility from power. The new elite of Temur had not depended on external support; its members came to power thanks to the enterprises of Temur and were personally depended only to his favors. One of the most striking factors in this regard was the lack of violence against tribes – to the leaders and their fellow tribesmen. Temur had touched not only the people but also the tribal structures, preferring not to destroy the tribes as such, but to squeeze them. If Temur was considerate to the leaders of the tribes, he exercised even more clemency towards the tribes. Of the many tribes that resisted him, none were destroyed, and only one had received an emir who was completely alien to the tribe.

Attitude of Temur to his own tribe of the Barlas was a good illustration of the way he kept formal tribal structures, taking away tribal authority and activity, which had been a threat to him. As a tribe of a new ruler, the Barlas could not remain without power attributes at all. Temur gave them a place of honor in the empire, but they were not as influential as one might expect in the context of the history of the East.

Army of Amir Temur illustrated well how he tried in his policy to be above ethnic, clannish and religious prejudices. In his army a Mongol was near an Iranian, citizen stood with a nomad, a Muslim next to a pagan, a Christian along a Buddhist. Against the background of the bloody ethnic clashes in Eurasia, internal ethno-political situation in Mawarannahr was exceptionally stable.

*Assist. Prof., Termez State University, History Department, Termez.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

The resettlement of the Uzbek nomadic tribes to Central Asia began in the XV century and continued throughout the XVI century. Under the rule of nomadic Uzbeks proved a huge territory from the Caspian Sea in the west to the Tien Shan in the east and from the Syr Darya in the north to the Central Afghanistan in the south.

Alisher Navoi in his works written in the XV century mentioned the ethnonym "Uzbek" as the title of one of the ethnic groups of Mawarannahr (Alisher Navoiy.1988, 201b:1989, 235 b). Turkic ethnic group of Central Asia received from them only ethnonym "Uzbek", although it is still debating about this ethnonym in science. Some researchers believe that this ethnonym is derived from the Turkic expression "*uz-uzigabek*", i.e. "his own master" (Vamberi G. 1873). Others trace ethnonym "Uzbek" to the Golden Horde Uzbek Khan (XIV c.) (Grekov BD., Yakubovskiy A.Yu. 1950 S. 298–302.). Another group of researchers believe that the ethnonym Uzbek group dates back to nomadic tribes of the White Horde (Axmedov B. 1965. S. 11–17.).

This huge space Sheybanikhan divided into the yurts, and gave each of them to specific Uzbek tribe led by his Emir. The original meaning of "yurt" was the term "home, estate, habitat, land, country". The terms yurt and vilayet in the sources, from the XV century, as a rule, were synonymous. Therefore, attempts to differentiate the terminology with respect to those or other areas, depending on its status, for example, the use of the term "ulus" or "vilayet", to denote the part of the country, the term "yurt" – to refer to an independent country, not always correct due to diffusiveness of this terminology in sources. In the XV–XVII centuries, the term yurt in tradition acquired significance of political formation, headed by bey. However, in the sources as a synonym of the term "yurt" often played the term "vilayet" and "ulus". It should also be noted, that correlation between the status of the ruler of a territory and the definition of the status of this territory – "ulus", "yurt" is not observed in the sources.

After the death of the conqueror of the Central Asia Muhammad Shaybanikhan in the battle with Shah Ismail in 1510, there were formed two Uzbek Khanate – one in Maverannahr, with its capital in Samarkand, the other in Khorezm. Gradually, the capital of the Uzbek Khanate in Maverannahr moved to Bukhara. In two years with the support of the Central Asian population nomadic Uzbeks managed to banish the Persians and their henchmen Timurids. In the Central Asia, the era of the Uzbek khanate began. Who met the nomadic Uzbeks in the Central Asia? Firstly, the community, speaking in Farsi, secondly, settled agricultural Turkic population, called the Chaghatay. How the nomadic Uzbeks caught, if there is numerous Turkic population not throughout the whole territory of the Central Asia that lived here for a long time with cultural life and evolved since the days of great antiquity. Nomadic Uzbeks entered the Turkic population as settled agricultural and nomadic, in the oasis of the Central Asia only as a last term, passing, although not immediately, its name. This was one of the reasons for the ease of the Uzbek conquest: strangers and the Chagatai spoke the same language.

Cool Stuff represents "Shayani-name" of Muhammad Solih (1455 – 1535), court poet and associate of Sheybanikhan, which has not still been brought to the study of ethnic processes of that period. Before taking Bukhara Sheybanikhan addressing citizens, he reminded that he had learned the Koran in this city, where there were the good and the bad, where he was one of them and not someone else (Muhammad Solih. 1989. 43–44b.). The population of Samarkand identified by Shaybanikhan as the Chagatai that should not divide the Uzbeks, and Samarkand as throne of Sheybanikhan, it is his happiness (Muhammad Solih.1989. 111b).

In the epoch of the Shaybanids, not only the inherent traditions developed over many centuries, but also certain features of nomadic society were characteristics of many areas of life. If in the era of the Timurids dynasty's social life was guided by the precepts of the Naqshbandiya Tariqa. Since coming to power the Shaybanids situation has changed somewhat: the Yasaviya Tariqa that came with the nomads took his place in society, together with Naqshbandiya and other tariqas (Bodrogligeti A.J.E. 1994. 41–57.).

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Ethnic situation in the XV–XVII centuries became the subject of numerous studies. The main reason for change in the ethnic situation in the Central Asia is considered the arrival of nomadic Uzbeks. At the same time, as a rule, always forgotten that the number of nomads who came with Shaybanikhan and varied from about 240 to 360 thousand people (Sultanov T. I. 1982. S.21.). Some researchers believe that the number of resettled with Shaybanikhan Uzbeks did not exceed 10 thousand soldiers and 50 thousand people (Sabitov J. M. 2015.S. 1160–1163.). Therefore, for part of the researchers a historical paradox is that the bulk of the Uzbek nation - population of the Kazakh steppes, having adopted the name of Kazakh, ceased to call themselves Uzbeks, and the Turkic people of the Central Asia, having taken in its membership a certain number of Uzbeks from Dashti–Kipchak, all became called Uzbek (Yudin V.P. 2001.).

On the other hand, the migration of Sunnis from Iran and its influences in this period to the ethnic pattern of the Central Asia still remains completely unexplored. The Timurids and later the Shaybanids received with open arms immigrants, their co-religionists from Iran. The persecution of Sunnis in Iran and their migration changed the ethnic picture of the Central Asia, especially in the cities, as they were city dwellers. Translation from Arabic into Persian sacral text of Termez Sayyids pedigree, the introduction and widespread use of the Persian term Khoja, is a striking proof of the changes in the ethnic structure of the cities in the region.

REFERENCES

- Axmedov B. Gosudarstvo kochevix uzbekov. Moskva: Nauka, 1965.
Alisher Navoi. Mukammal asarlar tuplami. 3 jild. Toshkent, 1988.
Alisher Navoi. Mukammal asarlar tuplami. 4 jild. Toshkent, 1989.
Bodrogligeti A.J.E. Yasavi ideology in Muhammad Shaybani khan's vision of an Uzbek Islamic empire // Journal of Turkish studies. Annemarie Schimmel festschrift. Vol.18. 1994. 41–57.
Grekov BD., Yakubovskiy A.Yu. Zolotaya Orda i ee padenie. M.; L., 1950.
Muxammad Solix. Shayboniynoma. E. Shodiev nashri. Toshkent. 1989.
Sabitov J. M. K voprosu o sostave voysk Sheybani–xana // Molodoy ucheniy. 2015. №11. S. 1160–1163.
Sultanov T. I. Kochevie plemena Priaral'ya v 15–17 vv. Voprosi etnicheskoy i sotsial'noy istorii. M. Nauka. Glavnaya redaktsiya vostochnoy literaturi. 1982. S.21.
Vamberi G. Istoriya Buxari ili Transoksanii s drevneyshix vremen do nastoyasego. T. 1. / Per. A.I. Pavlovskogo. SPb., 1873.
Yudin V.P. Tsentralnaya Aziya v XIV–XVIII vekax glazami vostokoveda.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
TÜRKİYE'DE KAMUSAL ALANDA BULUNAN SANAT ESERLERİNE YÖNELİK
SALDIRILARIN SİYASİ VE SOSYOLOJİK NEDENLERİ

POLITICAL AND SOCIOLOGICAL REASONS FOR ATTACKS ON PUBLIC ARTWORKS
IN TURKEY

Nazlı Hilal AYDIN*
Mutluhan TAŞ**

ABSTRACT

Artworks in public spaces in Turkey have historically been influenced by both political and sociological factors. The display of art in public areas has been directly shaped by the social structure and the policies of political authorities. This situation is closely linked to sociological phenomena such as belief, bigotry, fanaticism, and anarchism.

Belief and bigotry are the primary sociological factors that determine the content and presentation of artistic works. During periods when conservative and religious values were strong in Turkey, artworks containing nudity or religious symbols were censored or removed from public spaces. Fanaticism manifests itself through reactions such as vandalism or attacks on artistic works. Works that conflict with religious sensitivities or nationalist rhetoric often face public backlash. Anarchism, on the other hand, emerges in artworks that challenge the existing order through art, and these works may be restricted by political pressure or legal sanctions.

Political reasons have a more direct impact. Particularly in recent years, political developments in Turkey have directly influenced the content and presentation of public art. With the rise of Political Islam, there has been a greater emphasis on religious and conservative values, which has narrowed the scope of artistic expression. Furthermore, artists and works not aligned with the ruling political stance have faced censorship or legal interventions.

In conclusion, political and sociological pressures on public art in Turkey have restricted the space for artistic freedom. When social dynamics such as belief, bigotry, fanaticism, and anarchism combine with the policies of political power, the presence of art in public spaces becomes a constant field of struggle.

Keywords: Public space, Artistic work, Belief, Bigotry, Fanaticism, Anarchism, Political Islam, Censorship, Ideology, Public reaction, Political pressure

GİRİŞ

Sanat, toplumların kültürel, sosyal ve tarihsel yaşamlarının bir yansıması olmasının yanı sıra, tarihsel bağlamları ve toplumsal sorunları ele alan kritik bir iletişim aracıdır. Sanat eserleri, bireysel ifadelerin ötesinde, sosyal ve siyasi dinamiklerin bir aracı olarak işlev görebilir. Bu nedenle sanat eserlerine yönelik saldırılar, toplumsal normlar, ahlaki değerler ve politik ideolojilerle şekillenen karmaşık bir olgudur. Modern toplumlarda sanatsal ifadenin çeşitliliği, sosyal ve siyasi aktörlerin belirli eserlere odaklanmasına neden olmakta ve bu eserler güç, kimlik ve ideoloji mücadelesinin bir parçası olarak algılanmaktadır. Sanata yönelik sansür, vandalizm veya şiddet eylemleri, demokratik değerler ile kısıtlayıcı ideolojiler arasındaki gerilimi açığa çıkarmaktadır. Sanat eserlerine yönelik saldırıların temel nedenleri ve bunların sosyal ve politik süreçlerle etkileşimi, günümüz toplumlarında önemli bir akademik tartışma alanine teşkil etmektedir. Bu tartışmalar, yalnızca sanatın korunması meselesini değil, aynı zamanda ifade özgürlüğü, toplumsal cinsiyet, etnik kimlik ve siyasi düşüncenin daha geniş bir çerçevede değerlendirilmesi gerekliliğini vurgulamaktadır. Toplumsal dönüşümün potansiyel bir aracı ve bireyler arasında empati geliştirme işlevi gören

* Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Bölümü, Ankara

** Prof.Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü, Ankara

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
sanatın bu yönü, sanat eserlerine yönelik saldırıların sosyolojik ve siyasi açılardan derinlemesine analizini zorunlu kılmaktadır.

SOSYOLOJİK NEDENLER

Sosyolojik nedenler, sanat eserlerine yönelik saldırıların arka planında yatan karmaşık ve çok katmanlı etmenleri açıklığa kavuşturur. Toplamların inanç sistemleri ve kültürel normları, sanatın algılanışını doğrudan etkileyen unsurlardır. Bu bağlamda, belirli inanç gruplarının, sanat eserlerini kendi değer yargılarına uymadığı için hedef alması yaygındır. Örneğin, konsensüs oluşturmuş bir toplumsal inanç, sanat eseri üzerindeki etkisini gösterirken, farklı inançlara sahip bireyler arasında çatışmalara yol açabilir. Taassubun etkisi, bir sanat eserinin belirli ideolojilere ya da dinsel inançlara karşı muhalefet oluşturması durumunda, bireylerin bu eserlere karşı sürdürdüğü düşmanca tutumları pekiştirebilir. Fanatizm, bu aşamada, bir grubun ideolojik veya inançsal düzlemde yaşadığı aşırı bağlılık durumudur ve bu bağlılık çoğu zaman sanata yönelik düşmanlığı tetikler. Anarşizm, toplumsal yapıyı ve otoriteyi sorgulayan bir perspektif sunarak, sanat eserlerinin üzerindeki otoriter denetimi eleştirebilir; bu durum, sanat eserlerinin hedef alınmasına zemin hazırlar. Sonuç olarak, sosyolojik nedenler, toplumsal yapı ve bireylerin psikolojik durumlarıyla birleşerek sanat eserlerine yönelik saldırıların nedenlerini anlamamıza yardımcı olan karmaşık bir çerçeve oluşturmaktadır.

SALDIRGANLIK VE NEFRET

Birleştirici etkenlerin en kolay bulunanı ve en geniş kapsamlısı nefrettir. Nefret, bir insanı kendi benliğinden koparıp ayırır, ona gönencini ve geleceğini unutturur.

Saldırganlık kelimesi sözlük anlamına göre; *“saldırgan olma durumu, Saldırgan bir biçimde davranma, bireyin kendi düşünce ve davranışlarını dıştaki direnmelere karşı, zorla karşısındakine benimsetme çabası ”* kavramlarını içermektedir(Dil Derneği, 2012, s.1461).Erten ve Ardalı (2018, s.143), saldırganlık kavramını *“ hükmetmek, yenmek, yönetmek amacı ile başvurulmuş şiddetli bir hareket; bir işi bozup engelleme; yaralayıcı, hırpalayıcı veya tahrip edici amaç taşıyan bir davranış”* tanımlarıyla aktarmaktadır.

SANATTA SANSÜR

Türkiye’deki sansür ve şiddetin geçmişi, Cumhuriyet’in ilk yıllarında basına olan sansürün kaldırılmasıyla şekil değişirse de, günümüze kadar olan süreçte toplumsal, siyasi vb. Sebeplerle tekerrür ettiği görülmektedir. Türk kültüründe sanatın, geniş kitleler tarafından bugün dahi ‘yabancı’ bir unsur olarak algılanabilirliğinin çeşitli örnekleri üzerinden, tarihsel nedenlerinin günümüzde neden ve nasıl aşılamadığı geçirdiği evreler de yatmaktadır. Demokrasi kültürünün yeterince gelişmediği ülkelerde yasama, yürütme, yargı organlarına seçim/atama yoluyla gelen bireyler dönem dönem kendilerinde sınırsız yetki hissetmekte ve buna göre davranmaktadırlar. Kendini sınırsız bir otorite olarak gören siyasal figürler, devlet ve benzeri otoritelerden aldıkları güçle ve teknolojik gelişmelerin yarattığı olanaklarla bireylerin düşüncelerini engelleyecek birtakım argümanlar geliştirmektedirler (DURNA,N.,2020,s.2). Siyasal ve toplumsal yapının, yaratılan sanatsal yapıtı ve argümanlarını kontrol altında tuttuğu bilinmektedir. Muhafazakâr geçmişe sahip ve İslami gelenekten gelen, daha çok geleneksel sanatını ifade eden sanat eserleri haricinde, sanatın diğer dalları baskı altında üretim gerçekleştirmektedir. Sanatçıların bireysel aktarımlarının yanı sıra bienallere ve çeşitli sanat organizasyonlarına uygulanan sansür ve gerçekleşen şiddet olayları, bu konunun incelenmesini gerektirmektedir.

Edebiyatın, sanatın, müziğin ve bilimin acımasızca sansüre uğratılması, yaratıcı birkaç kişinin bile kimseye muhtaç olmadan yaşamasına mani olur. Kiliseye, partiye, ülkeye, lidere ve itikada adanmışlığın telkin edilmesi yoluyla da kişisel eksiklik duygusu devam ettirilir. Çünkü her adanmışlık, ancak dışarıdan gelecek bir tamamlayıcı parçayla kapatılması mümkün olacak şekilde açılacak bir deliktir (Hoffer,E.,1951,s.).

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

KAMUSAL ALAN

Modern toplum kuramları çerçevesinde kamusal alan; *“toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirilmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsaletkinlik alanına işaret etmek için kullanılan kavram”* olarak tanımlanmaktadır (Habermas, 2003, s. 96).

Kamusal alan toplumsal yapının etkileşim içinde olduğu, modern ve kamusal kültürün üretildiği, kamu hukuku ile tanımlanmış mekanlardır ve *“sosyal yaşam akışı içinde düşüncelerin, ifade biçimlerinin ve deneyimlerin olduğu, paylaşıldığı, tartışıldığı toplumsal alanları”* ifade eder (Parlakaya, 2020, s. 1160). Kamusal mekan içerisinde yaşanan ortak sosyal ve kültürel etkileşim/yaşantı, bir aradallığın sunduğu deneyimle birlikte kamusal kültürü yaratır ve kamusal sanat yine kamusal diyalogu ve farkındalığı arttırarak demokratik bir paylaşım alanının yaratılmasına katkı sunar (Parlakaya, 2020, s. 1157-1160). Bunun yanında kamusal alanda yaratılan kültür ve bu kültüre ilişkin formların kamusal mekanda sergilenmesi, kent estetiğinin gelişmesinde, görsel doygunluğun arttırılmasında ve kültürel bilincin zenginleşmesinde önemli bir role sahiptir. Dolayısıyla kamusal sanat kavramı da sanat eserlerinin -bu amaca hizmet eden- belirli bir mekan içerisinde değil, kamuya ait alanlar içinde geçici olarak sergilendiği ya da sürekli olarak yerleştirildiği, bu yolla izleyici ile etkileşiminin kesintisiz devam ettiği alanı tanımlar. Altıntaş ve Eliri'nin de belirttiği gibi; *“kamusal sanat, galerilerde sergilenen sanattan farklı olarak yapıldığı alana özgüdür ve izleyicisi ile birlikte etkileşim içinde bir anlam oluşturur”* (2012, s. 67).

KAMUSAL SANAT VE POLİTİKA

İnsan, toplum yaşamının ortak paydalarını karakterize etmek adına birçok söylem geliştirmiştir. Kamusal alan kavramı da bunlardan birisi olarak ortaya çıkmaktadır. Odabaş (2018, s.2053), "Kamusal alanın kavramsal temelleri, Aristoteles'in yaşam biçimlerini haz, siyaset ve theoria şeklinde sınıflandırdığı anlayışa dayanmaktadır. Bu çerçevede özel alan; beden ve ev yaşamını içerirken, kamusal alan ise siyasetle ilişkili düşünsel etkinlikleri kapsar."

"Kamusal alan, toplumsal ortaklık niteliğini korumakla birlikte, tarihsel süreçte insanlıkla paralel biçimde dönüşüm geçirmiştir. Kavram, ilk kez Jürgen Habermas'ın 1962 yılında yayımladığı *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* adlı çalışmasında kuramsal bir çerçevede ele alınmıştır. Habermas (1997, s.32), kamusal alanı, kamuoyunun olduğu ve özerk politikanın yanı sıra kültürel üretimin gerçekleştiği mekânlar olarak tanımlar. Sanat da bu alanların önemli bir bileşenidir; çünkü iletişim ve kültürel üretim süreçlerinin bir parçası olarak kamusal alanlarda gerçekleştirilen sanatsal faaliyetler, toplumların kimliklerinin biçimlenmesinde etkili olmaktadır. Kentlerin kamusal alanları, kentsel hafızayı ve bireysel yaklaşımları yansıtan dinamik mekânlar olarak sanatsal ifade biçimlerine olanak tanımaktadır."

Sanat, içerdiği renk, ritim ve doku gibi öğeler aracılığıyla duyusal bir etki yaratır ve bu yönüyle insan yaşamında kaçınılmaz bir rol üstlenir. Buren'e göre (2000, s.153), "kamusal alanları bütün insanlar kullandığı için sanat yapıtlarının kamusal alanlarda önceden belirlenmiş planlamalarla uygulanması, sergilenerek alıcılarla buluşması durumu 'kamu alanı sanatı'" olarak tanımlanır (akt. Bulat, Yağmur ve Aydın, 2014, s.451). Bu bağlamda kamusal alanlarda gerçekleştirilen geçici ya da kalıcı sanatsal pratikler, galeri ortamında sergilenen sanat eserlerinden erişilebilirlikleriyle ayrılmaktadır. Saygı'nın (2016, s.98) belirttiği gibi, bu tür çalışmalar "toplumun her kesiminden izleyicinin katılımına açık olmasıyla ulaşılabilirliği kuvvetlendirirken, izleyiciyi aynı zamanda katılımcı olmaya da teşvik eder." Bu katılımcılık, izleyicinin yalnızca gözlemci değil, aynı zamanda eser üzerinde eleştirel ya da yaratıcı katkı sunan bir özne olmasını da mümkün kılar.

Kamusal alanda yer alan sanat yapıtlarının estetik başarısı, hem bedii ve plastik geleneklerle uyumlu olabilmeye yetisinde hem de bu geleneklere karşı durabilme cesaretinde yatmaktadır (Tandırılı, 2011, s.10). Bu bağlamda kamusal alanda sanat denildiğinde ilk akla gelen ifade genellikle "kamusal alan heykeli"dir. Osma'ya göre (1995, s.130), açık alanlara

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ yerleştirilen heykeller yalnızca bireyin çevresini algılamasında önemli bir rol oynamakla kalmaz, aynı zamanda toplumun sanatla etkileşimini artırarak estetik bilinçlenmesine katkı sağlar.

Ancak kamusal alanların kültürel birikimi temsil eden mekânlar olması, bu alanlarda yer alan sanat eserlerinin zaman zaman toplumsal tepkilere, hatta saldırılara maruz kalmasına neden olabilmektedir. Toplumun sanatsal, siyasal ya da dini geçmişiyle uyumlayan değerler taşıyan eserlerin hedef alınması, bu tepkilerin sosyo-politik kökenlerini ortaya koyar. Nitekim tarihsel süreçte kamusal sanatın konumlandırıldığı mekânlar çoğunlukla ideolojik ve politik projelerle doğrudan ilişkili olmuştur. Child'a göre (2017, s.3), özellikle tarihî anıtlar egemen politik güçlerin ideolojik temsillerini mekâna kazıyan yapılar olarak karşımıza çıkar.

Bu durum, Oğuz Yurttadur'un kamusal alanda sergilenen heykellerin toplumun sanat alt kültürünü etkilediği, ancak bu etkinin çeşitli faktörlere (demografik özellikler, şehir kültürü, sanatsal faaliyetler) göre değiştiği yönündeki bulgularıyla paralellik göstermektedir. Yurttadur ayrıca, toplumun heykel sanatına yönelik olumlu bir genel tutuma sahip olmasına rağmen, heykellerin kişisel tercihler ve mekan algısı üzerinde sınırlı bir etkiye sahip olduğunu ve bilgi düzeyinin düşük olduğunu ortaya koymuştur.(Yurttadur,2013)

Bu çerçevede Walter Benjamin'in *Tarihin Felsefesi Üzerine Tezler* adlı eserinde belirttiği gibi, "kültürün hiçbir belgesi yoktur ki, aynı zamanda barbarlığın bir belgesi olmasın" (Benjamin, 1940/1968, s.256). Benjamin'e göre kültürel miras, egemenlerin izlerini taşır ve bu yönüyle hem zaferin hem de baskının bir göstergesi hâline gelir. Egemenliğin el değiştirmesi durumunda ise, mevcut anıtların yıkılması yoluyla yeni bir politik söylem kamusal alana dâhil edilir. Bu duruma çağdaş bir örnek olarak, 2003 yılında Bağdat'taki El-Firdos Meydanı'nda Saddam Hüseyin'in heykelinin yıkılması gösterilebilir.



Fotoğraf 1 – Saddam Hüseyin'in Heykelinin devrilmesi,2003

KAMUSAL ALANDA SANAT ESERLERİ

Türkiye'de kamusal alan heykelinin gelişimi, esas olarak Cumhuriyet dönemiyle birlikte ivme kazanmış olsa da, figüratif plastiğin Türk kültüründeki varlığı İslamiyet öncesine dayanmaktadır. Çetintaş'a göre (2012, s.926), Orta Asya Türk kültüründe figürlü plastik sanatların önemli bir yeri olmasına rağmen, İslamiyet'in kabulüyle birlikte bu tür tasvirlerin günah sayılması ve yasaklanması heykel geleneğinde kesintiye neden olmuştur. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu dönemlerinde üç boyutlu plastikten uzaklaşılmışsa da, heykel sanatı tamamen ortadan kalkmamış; mimari yapıların ve mezar taşlarının yüzeylerinde kabartma biçiminde varlığını sürdürmüştür. Buna karşılık, Osmanlı döneminde devletin kuruluşundan 19. yüzyıla kadar figürlü plastiğe sistemli biçimde yer verilmediği bilinmektedir.

Cumhuriyet'in kabulüyle başlayan süreçte kamusal alanda yer edinen ilk heykeller, anıt niteliği taşıyan yapıtlar olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk örneği ise Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel'e yaptırılan ve ardından 1926 yılında İstanbul, Sarayburnu Parkı'na yerleştirilen Atatürk Anıtı (Fotoğraf 2) olarak bilinmektedir.



Fotoğraf 2- Atatürk Anıtı, 1926, Heinrich Krippel, Sarayburnu

“Türkiye’de kamusal alana Atatürk anıtı dışında heykel yapılması fikri, 1973 yılında, Cumhuriyet’in 50. Yılı etkinlikleri kapsamında başlamıştır. Ancak bu etkinlikten önce de mimariyle sanatın biraradalığı olarak algılanabilecek birkaç örnek görmek mümkündür. Bunlardan biri 1956 yılında İstanbul Belediyesi’nin kurmuş olduğu İstanbul Manifaturacılar Çarşısı’na yerleştirilen duvar panoları ve heykelleridir. Bu örnek Türkiye’de Atatürk heykelleri dışında heykel ve duvar rölyefi gibi çalışmaların kamusal alana, özellikle de ticaret merkezi olarak düşünülen böyle bir mekâna yerleştirilmiş olması bakımından önemlidir” (Atmaca, 2013, s.70).

Cumhuriyet sonrası dönemde kamusal alanlarda yer alan heykeller yalnızca politik veya kültürel değerlerin temsili olarak değil, aynı zamanda farklı anlam ve içeriklerle de varlık göstermeye başlamıştır. Bu yeni temsil biçimleri, geleneksel algıların dönüşümüne katkı sağlarken, Türkiye’de heykellere yönelik saldırıların ardında sıklıkla ahlaki, siyasi ve dini gerekçeler yer almaktadır. Cumhuriyet ile birlikte sanat ve kamusal alan anlayışında yaşanan dönüşümler, toplumun heykel sanatına yönelik tutumunu kısmen değiştirmiş olsa da, derin toplumsal yapının sürdürdüğü ideolojik ve kültürel çatışmalar günümüze dek etkisini korumuştur. Heykelin kamusal alandaki varlığına rağmen, bu eserlerin saldırıya uğraması, toplumun bazı kesimlerinde hâlen temelden karşıt bir yaklaşımın sürdüğünü göstermektedir.

Kamusal heykellere yönelik saldırılar, genellikle sosyolojik (inanç, taassup, anarşizm) ve siyasi (politika, siyasal İslam) nedenler etrafında şekillenmektedir. İnsanlık tarihindeki en eski kitlesel hareketlerin din temelli olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bireyin kutsal saydığı bir amaç uğruna kendini feda etmeye hazır olması önemli bir eğilim olarak karşımıza çıkar. Hoffer’in belirttiği gibi, kitle hareketleri “kesin inançlı” bireyler tarafından şekillendirilir; bu bireyler nefislerinden feragat ederek inanç temelinde bir kimlik inşa ederler. Toplumsal yapı içinde benliğinden yabancılaştırmış bireylerin şekillendirilebilirliği, çoğu zaman tutkuların ve hırsın doğurduğu boşlukla ilişkilidir. Bu bağlamda, anlam yoksunluğu yaşayan bireylerin, heykel gibi simgesel nesnelere karşı duydukları öfke, onlara yaşamlarında bir anlam ve hedef kazandırma işlevi görebilir.

FANATİK VE FANATİZM

Fanatik bireyin psikolojik yapısı genellikle özgüven eksikliği ve benlik reddi temeline dayanmaktadır. Hoffer’a göre (1951, s.182), bu bireyler kendi kişisel kaynaklarıyla değer inşa edemez; bu nedenle dışsal bir inanca veya davaya tutkuyla bağlanırlar. Bu bağlanma, onların körü körüne adanmışlığını, dinsel tutumlarını ve kendilerini bu davanın savunucusu olarak görme eğilimlerini açıklar. Fanatik kişi, çoğunlukla kendi değerini bu adanmışlık aracılığıyla ispat etmeye çalışır; hatta bu uğurda canını feda etmeye hazır hale gelir. Ancak bu özveri gerçek bir ilkeden ziyade, kendini kanıtlama arzusunun ürünüdür.

Fanatizmin rasyonel argümanlarla sarsılması oldukça zordur; akla ya da ahlaka yapılan çağrılar fanatiği yolundan döndürmez. Özellikle bireyselliği güçlü olan kişilerin kötülenmesi, kitle hareketlerine katılımı ve fanatik davranışları artıran bir unsur haline gelir. Hoffer, bu tür bireylerin aslında yaratıcı olmayan ama çok konuşan kesimden geldiklerini, yani “yaratıcı olmayan söz erbabı” olduklarını vurgular. Bu bireylerin büyük bir eser yaratma arzusu vardır; fakat bu arzularını gerçekleştiremeyeceklerine inandıklarında, yaratıcı

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ enerjilerini yıkıcı ve fanatik yönelimlerle dışavururlar. Hitler, Mussolini, Goebbels gibi tarihsel örnekler, bu tür bireylerin kitle hareketleri içinde nasıl dönüştüklerinin çarpıcı örnekleridir.

Yaratıcı bireylerin ise kitle hareketlerinin dogmatik ve katı atmosferinde üretkenlikleri sekteye uğrar. Fanatik bireyler, kitle hareketleri başarıya ulaştığında artık o yapı için bir tehdit unsuru haline gelir. Bu nedenle, hareketin sürdürülebilirliği için daha dengeli, pratik ve olgun bireylere ihtiyaç doğar. Fanatizmin doğurduğu körlük ise, kendi varlığını sürekli yeniden üreten bir güç kaynağına dönüşür.

TAASSUP

Taassup, bireyin kendi düşünce ve inançlarını mutlak doğru kabul ederek diğer görüşleri reddetmesiyle karakterize olan bir zihinsel daralmadır. Bu durum, bireysel gelişimi ve toplumsal ilerlemeyi olumsuz yönde etkiler. Dini, ideolojik veya felsefi temellere dayanabilen taassubun altında, bilgisizlik, özgüven eksikliği ve hürriyetsizlik gibi bireysel ve toplumsal sorunlar yatar. Tarihsel olarak taassup, din, vatan, millet gibi kavramların manipülasyonu yoluyla savaflara, işkencelere ve toplumsal bölünmelere yol açmıştır. Bu durum, özellikle kamusal alandaki sanat eserlerine, özellikle heykellere yönelik saldırılarda belirleyici bir faktör olmuştur. Dini veya ideolojik taassup, sanatın ifade gücüne karşı bir hoşgörüsüzlüğü körüklemektedir.

İdeolojiler, bilimsel gerçeklikten ziyade duygusal çağrılarla insanları harekete geçirmeyi amaçlar. Özellikle toplumsal kriz dönemlerinde, bilgi seviyesi düşük toplumlarda ideolojilere yönelim ve buna bağlı olarak taassubun artması kolaylaşır.

Descartes'e göre, fikir taassubu genellikle çocuklukta edinilen ve sorgulanmadan benimsenen önyargılardan kaynaklanır. Bu durum, bireyin zihinsel esnekliğini azaltır ve farklı görüşlerle diyalogu engeller. Sonuç olarak, fikir taassubu bilimsel düşünce ve özgür düşünce ortamıyla tamamen çelişir.

Prof. Dr. Necati Öner'e göre, fikir bağınazları kendilerini bilimsel düşünceyle değil, politik eğilimlerle tanımlar. Bu kişiler, bilgiye değil çıkar ilişkilerine dayalı bir düşünce sistemini savunurlar. Bu nedenle hoşgörü, ancak bilgiye ve kendine güvenen bireylerde doğal olarak gelişebilecek bir erdemdir. Taassupçular ise, toplumsal çıkar ve güç kazanımı uğruna başkalarının cehaletinden faydalanarak tahakküm kurmaya çalışırlar. Taassubun ortadan kalkması, özgür düşünce ortamının yaygınlaşması ve toplumda bilgi-kültür düzeyinin yükselmesiyle mümkündür. Bilgili bireyler düşüncelerini dayatmak yerine paylaşır, tartışır ve karşılıklı anlayış geliştirir. Bu da medeniyetin, sanatın ve kamusal alanın özgürce gelişmesine katkı sunar.

TÜRKİYE'DE KAMUSAL ALANDA SALDIRYA UĞRAYAN SANAT ESERLERİ

Kamusal alanda yer alan heykellerin çıplak olması dolayısıyla başlayan tartışmalar ve saldırılar, heykel sanatının kamusal alandaki temsiliyetinin ülke gündemine oturmasında ilk sıralarda yer almaktadır.



Fotoğraf 3- Güzel İstanbul, Gürdal Duyar, 1974

1- Güzel İstanbul Heykeli (1974)

Heykeltıraş Gürdal DUYAR tarafından yapılan bu eser, 1974 yılında İstanbul Karaköy Meydanına yerleştirildiğinde çıplak kadın figürü nedeniyle ahlaka aykırı bulundu, yoğun tepkiler aldı. Dokuz gün sonra heykel meydandan kaldırılarak yıldız parkına taşındı.



Fotoğraf 4- Kars İnsanlık Anıtı,2006

2- Kars İnsanlık Anıtı (2006)

Heykeltıraş Mehmet AKSOY tarafından Kars'ta inşa edilen bu anıt Türkiye ile Ermenistan arasındaki dostluğu simgelemeyi amaçlıyordu. Ancak 2011 yılında dönemin siyasi atmosferinde "ucube" olarak nitelendirildi ve kısa sürede yıkıldı.



Fotoğraf 5- Edirne'desaldırıya uğrayan Özgür ve Çağdaş Kadın

Edirne'deki Türk Kadınlar Birliğince Cumhuriyet'in kuruluşunun 80. Yıl dönümü kutlamaları kapsamında 2003'te Fatih Mahallesi'nde yaptırılan kadın heykeli saldırıya uğramış ve söylenen gerekçe şunlardır; Edirne denilince akla Osmanlı ve Selimiye başta olmak üzere önemli mimari özellikler sahip manevi mekânlar gelirken, yapılan bu sapkın ve ahlaksız erotic heykel insanları derinden yaralıyor. Yapılan bu ahlaksız faaliyetler 'Cumhuriyeti böyle mi kurduk?' sorusunu akla getiriyor. Sözde çağdaşlık kisvesi altında yapılan bu bağnaz ve ahlaksız heykeler inançlı yaşayan insanlar, 'Edirne'yi düşmanlardan kurtaranlar, çağdaş ve çıplak kadınlar değildi, Edirne'yi müdafaa edenler imanlı, inançlı ve ahlaklı kadınlardı."

3-Müzişyen



Fotoğraf 6- İzmir'deyeralanveAlmacino Gonzales Andres'eaisaldırıya uğrayanheykel.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

İzmir’de 2012 yılında düzenlenen Uluslararası Heykel Çalıştayı kapsamında İspanyol Sanatçı Almacino Gonzales Andres tarafından yontulmuş müzisyen isimli bir heykeldir. Heykel müstehcen olduğu gerekçesiyle tahrip edilir.

İDOLOJİK OLARAK HEYKELLERE SALDIRI



Fotoğraf 7-İzmir/Bornova, Çamdibi Atatürk Parkı'ndasaldırıya uğrayan kompozisyon.

1- İzmir’in Bornova ilçesinde bulunan Çamdibi Atatürk parkı içerisinde yer alan ve üç figürden oluşan Atatürk heykeliindeki kız çocuğu figürünün kolunun koparıldığı saldırıdır. (2008)



Fotoğraf 8- Şanlıurfa Siverek, Cumhuriyet Meydanı, saldırıya uğrayan Atatürk anıtı.

2- Şanlıurfa, Siverek Cumhuriyet Meydanında Atatürk heykeline saldırı gerçekleşti. Saldırganın ifadesinde Allah tarafından bir emir mesajı aldığını, saldırı esnasında vatandaşların onu engellemeye çalıştığında ise dinde putperestliğin olmadığını, bunların gerekçesi olarak da “Osmanlı’nın yıkılışından sonra Atatürk ve ona benzeyen heykellerin ziyaret edilerek putperestliğe doğru gidildiğini” ifade ederek, söylemleriyle yaptığı eylemi meşrulaştırmaya çalışmıştır.



Fotoğraf 9- Diyarbakır'daŞeyh Said Meydanı, saldırıya uğrayan Atatürk Anıtı.

3- “Diyarbakır'daŞeyh Said Meydanı'ndabulunan Atatürk Anıtı'na elinde çekiçle saldıran 30 yaşındaki İbrahim Yeşil'e, hemen yakındaki uygulama noktasında bulunan polisler müdahale etti. Saldırgan gözaltına alınırken, Atatürk heykelinin kol ve göğüs bölgesinin çekiç darbeleriyle hasar gördüğü belirlendi” (CNN Türk,2016-2018).



Fotoğraf 10- Aslan ve Kartal Heykeli, Atanas Karaçoban, Dumlupınar

4-Dumlupınar Üniversitesi'nde yer alan, "Aslan" ve "Kartal" formlarının birleşmesiyle oluşan heykele Ermenistan bayrağı yakıştırması yapılarak tepki gösterildiği aktarmaktadır. Anarşizm, bir siyasi ve felsefe olarak otoriteye karşı çıkan, bireysel özgürlükleri ve toplumsal eşitliği savunan bir yaklaşımdır.



Fotoğraf 11- Bir Hadım Ağanın Sonu,2002

5-2002 yılında Mustafa Horasan tarafından yapılan 'Bir Hadım Ağanın Hazin Sonu' isimli çalışma, İş Sanat Kültür Merkezi Kibele Galerisi sezon kapanış sergisinden müstehcenlik sebebiyle konsepte uygun bulunmadığı gerekçesi ile kaldırılmıştır.



Fotoğraf 12- Lenin heykelinin yıkılışı

6- Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından eski Sovyet cumhuriyetlerinin bir çoğunda ve Doğu Avrupa ülkelerinde Lenin, heykeller ve büstlerle donatılmış kent meydanlarından sökülürken, bugün Rusya'nın bütün kentlerinin ana meydanında en az bir Lenin heykeli halâ bulunuyor.

SONUÇ

Sosyolojik ve siyasi nedenlerle sanat eserlerine yönelik saldırılar, toplumların dinamiklerini ve iktidar ilişkilerini yansıtan önemli bir göstergedir. Sanat, estetik değerinin ötesinde, sosyal yorumlama ve eleştiri aracı olarak işlev görür. Toplumsal normları, değerleri ve idealleri sorgulayan sanat eserleri, mevcut güç yapıları tarafından tehdit olarak algılanabilir. Sanatın bireyleri veya grupları harekete geçirme potansiyeli, çeşitli siyasal otoriteleri rahatsız edebilir. Bu nedenle, sanat eserlerine yönelik saldırılar, birer baskı eylemi olmanın yanı sıra, toplumdaki derin çatışmaları ve kutuplaşmaları da yansıtır.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Sanat eserlerine yönelik saldırıların sonuçları, sadece fiziksel hasarla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda toplumun kültürel hafızası üzerinde de derin izler bırakır. Bu saldırılar, belirli sanatçı grupları üzerinde baskı oluşturarak yaratıcılığı kısıtlayabilir ve ifade özgürlüğünü tehdit edebilir. Bu tür eylemler, toplumsal yapıyı zayıflatan ve sosyal dokuyu olumsuz etkileyen bir korku atmosferine yol açabilir. Bununla birlikte, bu tür saldırılar, alternatif sanat akımlarının ortaya çıkmasına ve toplumsal duyarlılıkların yeniden şekillenmesine de neden olabilir. Sanatın metalaşması veya ideolojik araç olarak kullanılması gibi durumlar, saldırıların döngüsel bir etki yarattığını gösterir.

Sonuç olarak, sosyolojik ve siyasi nedenlerle gerçekleştirilen saldırılar, sadece bireysel sanat eserlerini değil, aynı zamanda bir toplumun kültürel ve sosyal yapısını da derinden etkiler. Bu durum, sanatın tarihsel bağlamda ne kadar önemli bir dinamik olduğunu ve sanat eserlerinin korunması gerektiğini vurgular. Toplumların gelişimi ve ilerlemesi için sanat, her zaman tartışmanın ve eleştirinin odağında olmalı ve bu tür saldırılara karşı güçlü bir duruş sergilenmelidir. Bu nedenle, sanatın korunması ve toplumsal vicdanın sesi olarak işlev görmesi, demokratik bir toplumun oluşturulması için hayati önem taşır.

KAYNAKÇA

- Alkan, A. D. (2023). Eric Hoffer.(2019). Kesin İnançlılar.(Çev.) ErkiGünur. İstanbul: Olvido Kitap.
- Başçı, V. (2002). Taassupdoğrudüşünmeyeengeldir. FelsefeDünyası, (36), 109-114.
- Durna, N. Türkiye'deKültür Sanat Politikalarıve Hak İhlalleri.
- Hoffer, E. (1951). Kesin İnançlılar (ÇEV.E. GÜNUR).
- Molho, J. (2015). The soft power of framing: Constructing Istanbul as a regional art centre. European Journal of Turkish Studies. Social Sciences on Contemporary Turkey, (21).
- Oğuz, Ö. G. (2017). Sanat siyasetilişkisi: propaganda veprotesto. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6(39), 3091-3110.
- Yurttadur, Oğuz.(2013). Kamusal Alanda SergilenenHeykellerin Sanat Alt KültürününOluşumundakiRolü. İdil Sanat ve Dil Dergisi.08:252-278
- Özalp, F. (2019). 2000 sonrasıçağdaş Türk sanatındasiyasetinizleri.
- Tutar, H. (2013). KESİN İNANÇLILAR VEYA KİTLE HAREKETLERİNİN ANATOMİSİ. İşletmeBilimiDergisi, 1(2), 91-100.
- Yıldızkum, B. (2019). Türkiye'de 2000 yılındansonraheykeleuygulanansansürvesanatçınıntutumu.
- Yaman, Z. Y. (2011). " SİYASİ/ESTETİK GÖSTERGE" OLARAK KAMUSAL ALANDA ANIT VE HEYKEL. METU Journal of the Faculty of Architecture/MimarlıkFakültesiDergisi, 28(1).

FOTOĞRAFLAR

- Egedesonsoz.com. (Tarih belirtilmemiş). *İzmir metrosu'ndaçirkinsaldırı! O heykeliparçalandı.* <https://www.egedesonsoz.com/izmir-metrosu-nda-cirkin-saldiri-oheykeli-parcaladi/amp>
- Mehmet Aksoy. (Tarih belirtilmemiş). *İnsanlıkAnıtı.* <https://mehmetaksoy.com/project/insanlik-aniti/>
- Yenidenergenekon.com. (Tarih belirtilmemiş). *Atatürk heykelinesaldırı.* <https://yenidenergenekon.com/116-ataturk-heykeline-saldiri/>
- Milliyet. (Tarih belirtilmemiş). *Harem'deneleroldu.* <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/harem-de-neler-oldu-5214870>
- Wikipedia. (Tarih belirtilmemiş). *Ukrayna'da Vladimir Lenin anıtlarınıntahribatı.* https://tr.wikipedia.org/wiki/Ukrayna%27da_Vladimir_Lenin_an%C4%B1tlar%C4%B1n%C4%B1n_tahribat%C4%B1

THE ROLE OF ART EDUCATION IN THE PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE

Aysel Derya TANAY ÖZTÜRK*
Nagihan UYSAL**
İsenbike Asena GÜLENSOY***

ABSTRACT

The preservation and transmission of cultural heritage—particularly intangible cultural heritage—across generations is increasingly emphasized in international conventions and national education policies. The 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, adopted by UNESCO, frames the protection and revitalization of cultural heritage as a collective responsibility of humanity. As a UNESCO member since 1946, Turkey is represented by 31 elements on the UNESCO Intangible Cultural Heritage List as of 2025. This study aims to examine how strategies for safeguarding cultural heritage in Turkey are supported through educational policies, with a particular focus on visual arts education. It further explores the role of art education in preserving, sustaining, and transmitting the elements recognized in the UNESCO Intangible Cultural Heritage List to younger generations. The research evaluates the existing practices of the Ministry of National Education (MoNE) and proposes educational strategies to strengthen cultural sustainability.

Conducted through a qualitative research design, the study employs document analysis as its primary method. Sources include national legislation, curriculum documents, UNESCO reports, and MoNE publications. Content analysis reveals a consistent emphasis on cultural heritage across educational curricula, with intangible heritage elements integrated into various subjects, including visual arts. The findings highlight the need for the development of tailored educational materials for each heritage element and the reinforcement of teacher training programs with a focus on cultural heritage. Ultimately, the study concludes that visual arts education plays a pivotal role in the safeguarding of intangible cultural heritage and offers concrete policy and curriculum recommendations to support this objective.

Keywords: Intangible cultural heritage, Visual arts education, Cultural sustainability, Education policy, Values education

GİRİŞ

Kültürel miras, toplumların tarihsel, sanatsal ve sosyal kimliğini yansıtan maddi ve manevi değerlerin bütünüdür. Türkiye, 1982 Anayasası'nın 63. maddesi ve 2863 Sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu (1983) çerçevesinde güçlü bir hukuki altyapıya sahiptir. UNESCO'nun 2003 tarihli Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'ne taraf olan Türkiye, 2025 yılı itibarıyla bu listede 31 unsur ile temsil edilmektedir. Bu mirasın kuşaktan kuşağa aktarımında eğitim, özellikle sanat eğitimi önemli bir araç olarak değerlendirilmektedir.

Bu araştırmanın temel amacı, Türkiye'nin kültürel miras koruma stratejilerinin eğitim politikaları aracılığıyla ne ölçüde desteklendiğini ortaya koymak ve özellikle sanat eğitiminin (özellikle görsel sanatlar derslerinin) UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'nde yer alan unsurların korunması, yaşatılması ve yeni nesillere aktarılmasındaki rolünü kapsamlı biçimde analiz etmektir. Ayrıca çalışma, Millî Eğitim Bakanlığı'nın (MEB) kültürel mirasın

* Öğr.Gör.Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Ankara.

**Öğr.Gör.Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Ankara.

*** Arş.Gör., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Ankara.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ eğitim yoluyla korunmasına yönelik güncel uygulamalarını değerlendirmekte ve kültürel sürdürülebilirliğin artırılmasına yönelik geliştirilebilecek eğitim temelli uygulama önerileri sunmayı hedeflemektedir. Araştırmanın alt amaçları; Türkiye’de kültürel mirasın görsel sanatlar eğitimi yoluyla desteklenme düzeyini analiz etmek, MEB’in UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi’ndeki unsurları görsel sanatlar eğitimi müfredatına nasıl entegre ettiğini incelemek, Türkiye’nin somut olmayan kültürel miras unsurlarının uluslararası görünürlüğü ile görsel sanatlar eğitimi faaliyetleri arasındaki ilişkiyi ortaya koymak ve eğitim yoluyla kültürel sürdürülebilirliğin artırılması için geliştirilebilecek uygulama önerilerini belirlemektir.

Türkiye’de Kültürel Miras ve Eğitim Politikaları

Türkiye’nin kültürel miras politikaları zaman içinde önemli gelişmeler göstermiş olsa da, uygulamada çeşitli eksiklikler ve karmaşık süreçlerle karşılaşmaktadır. Küresel ölçekte kültürel mirasa verilen değer artarken, bu mirasın korunmasında eğitimin rolü daha da belirgin hale gelmiştir (Gürçayır, 2011; Özdoğan, 2006).

Kültürel mirasın korunması sadece yasal düzenlemelerle sınırlı kalmamalı; toplum genelinde farkındalık oluşturulmalıdır. Özellikle çocukluk döneminde başlayan bilinçlendirme süreci, kültürel değerlerin geleceğe taşınmasında etkili olacaktır. Batı ülkelerinde olduğu gibi, eğitim politikalarının bu doğrultuda yapılandırılması, kalıcı bir “koruma kültürü”nün oluşmasını sağlayabilir (Tonta, 2012).

Eğitim kurumları ile birlikte öğretmenlere, arkeologlara ve kültür alanında çalışan uzmanlara önemli sorumluluklar düşmektedir. Bu bağlamda, sadece yasaklayıcı değil; katılımcı, bilinçlendirici ve kültürel mirası sevdirci eğitim politikaları geliştirilmelidir.

Görsel Sanatlar Eğitiminde Kültürel Miras

Görsel sanatlar eğitimi, bireylerin tarihsel ve kültürel eserlerin anlamını kavramalarını ve bu değerlere karşı bilinç geliştirmelerini sağlayan önemli bir eğitim alanıdır. Bu eğitim türü, kültürel mirasın korunmasına farklı boyutlarda katkı sunar. Öncelikle sanat tarihi ve uygulamalı sanat dersleri aracılığıyla, öğrenciler geleneksel sanat formlarını tanıma ve bu mirasın farkına varma imkânı bulurlar; böylece kültürel bilinç ve duyarlılık gelişir (Yıldırım, 2021). Ayrıca, geleneksel tekniklerin öğretildiği bu dersler, öğrencilere geçmişin sanat formlarını çağdaş yorumlarla yeniden ele alma becerisi kazandırır. Bu durum, hem yaratıcılığı teşvik eder hem de kültürel mirasın çağdaş bağlamda yaşatılmasına olanak tanır (White, 2012). Görsel sanatlar eğitimi aynı zamanda toplumsal katılımı artırıcı bir işlev üstlenir; öğrenciler, yerel sanatçılar ve halkla birlikte yürütülen kültürel projelere katılım sağlayarak toplumsal farkındalığın güçlenmesine katkıda bulunurlar (Adams, 2020; Demir & Kaya, 2017). Son olarak, hat, ebru, minyatür gibi geleneksel sanatların eğitim programlarına dahil edilmesi, bu sanat dallarının hem öğrenilmesini hem de gelecek kuşaklara aktarılmasını mümkün kılar (Harrison, 2017; Çetin, 2016).

YÖNTEM

Araştırma, nitel yaklaşıma dayalı betimsel bir çalışma olarak tasarlanmıştır. Veri toplama yöntemi olarak doküman incelemesi (içerik analizi) kullanılmıştır. Bu kapsamda kültürel mirasın korunması ve eğitimle ilişkili çeşitli resmi belge ve raporlar sistematik olarak incelenmiştir. Çalışmada hem uluslararası sözleşmeler hem de ulusal mevzuat ve eğitim dokümanları bir arada değerlendirilerek çok yönlü bir analiz gerçekleştirilmiştir.

Araştırmada kullanılan başlıca veri kaynakları ve dokümanlar şunlardır:

- T.C. Anayasası (1982) – *Türkiye Cumhuriyeti Anayasası* madde 63 (Kültürel ve doğal varlıkların korunması ile ilgili hüküm).
- Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu (1983, Kanun No. 2863) – Kültürel ve doğal mirasın korunmasına dair yasal çerçeve.
- UNESCO 2003 Sözleşmesi – *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi* (2003).

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

- MEB Öğretim Programları – Millî Eğitim Bakanlığı’nın Türkçe, Türk Dili ve Edebiyatı ve Görsel Sanatlar derslerine ait güncel öğretim programları (müfredatlar).
- “100 Temel Eser” Listeleri – MEB’in belirlediği, kültürel içerikli 100 temel eser projesi kapsamındaki listeler.
- MEB Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü 2023–2024 Faaliyet Raporu – Yetişkin eğitimleri ve halk eğitimi faaliyetlerinde kültürel mirasla ilgili uygulamaları içeren rapor.
- UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listeleri – 2025 yılı itibarıyla Türkiye’nin Somut Olmayan Kültürel Miras listelerinde yer alan unsurlara ilişkin UNESCO verileri.

Araştırmanın evrenini, Türkiye’nin kültürel mirası koruma ve eğitimle ilişkili tüm resmi belgeleri ile uluslararası kültürel miras sözleşmeleri oluşturmaktadır. Örnekleme ise amaçlı örnekleme yoluyla seçilen belirli yasa ve yönetmelikler, ilgili ders müfredatları, UNESCO dokümanları ve MEB’e ait raporlardan meydana gelmektedir.

Toplanan dokümanlar içerik analizi tekniği ile incelenmiştir. Öncelikle tüm belge ve metinlerde, kültürel miras unsurlarının eğitim politikaları ve müfredatlar içindeki temsili, vurgulanma biçimleri ve sıklığı gibi temalar belirlenmiştir. Elde edilen bulgular ilgili temalar altında bir araya getirilerek yorumlanmıştır. Analiz sürecinde özellikle UNESCO’nun tanımladığı kültürel miras unsurlarının müfredatlarda nasıl yer aldığı, hangi derslerde ele alındığı detaylı bir biçimde taranmıştır. Kodlama ve tema oluşturma aşamalarında birden fazla araştırmacı değerlendirmesi alınarak güvenilirlik sağlanmıştır. Son olarak, içerik analizinden elde edilen sonuçlar özetlenmiş, buradan hareketle genel değerlendirme ve öneriler geliştirilmiştir.

BULGULAR

Araştırma kapsamında yapılan doküman incelemesi, Türkiye’deki eğitim müfredatlarının kültürel miras unsurlarını önemli ölçüde içerdiğini ve bu yolla kültürel mirasın korunmasına katkı sağlandığını ortaya koymuştur. Özellikle görsel sanatlar eğitimi, kültürel mirasın somut olmayan boyutunu öğrencilere aktarmada etkin bir platform sunmaktadır. MEB müfredatında UNESCO tarafından tanımlanan birçok kültürel unsurun çeşitli derslere entegre edildiği tespit edilmiştir. Nitekim, farklı ders programlarında somut olmayan kültürel mirasla ilişkili içeriklere doğrudan yer verilmektedir. Örneğin: 7. sınıf Türkçe dersi müfredatında Dede Korkut Hikayeleri; 11. sınıf Türk Dili ve Edebiyatı müfredatında Meddahlık (geleneksel hikaye anlatıcılığı) geleneği; Görsel Sanatlar dersi müfredatında Ebru sanatı ve Çini sanatı gibi unsurlar öğretim programlarına dahil edilmiştir. Bu bulgu, kültürel mirasın eğitim yoluyla yaşatılmasına yönelik bilinçli bir politika uygulandığını göstermektedir.

Yapılan içerik analizi sonucunda elde edilen başlıca bulgular şu şekilde özetlenebilir:

Eğitim Kademelerine Göre Entegrasyonu: Kültürel miras öğrenme alanı farklı eğitim düzeylerinde aşağıdaki gibi yapılandırılmıştır:

- İlkokul: Masal anlatımı, bayram ve gelenek etkinlikleri
- Ortaokul: Minyatür sanatı uygulamaları, halı-kilim desenlerinden esinlenen tasarımlar
- Lise: Cam işçiliği, telkari, oyma sanatları gibi geleneksel el sanatları; yerel miras araştırma projeleri

Müfredatta Kültürel Miras Vurgusu: Eğitim programlarında kültürel mirasa sistematik bir vurgu bulunmaktadır. Birçok dersin öğretim programında geleneksel kültür unsurlarına yer verilerek öğrencilerin kendi kültürlerini tanımaları ve değerini kavramaları hedeflenmiştir. Özellikle sanat ve edebiyat derslerinde milli kültür içeriklerine bilinçli olarak ağırlık verildiği görülmüştür. Bu durum, eğitim sisteminin kültürel mirasın sürdürülmesi misyonunu benimsediğine işaret etmektedir.

Geleneksel Sanatların Eğitime Entegrasyonu: Geleneksel Türk sanatları, okullarda hem teorik bilgiler yoluyla hem de uygulamalı etkinlikler aracılığıyla öğrencilere

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ tanıtılmaktadır. Örneğin, Ebru ve Çini gibi geleneksel sanatlar görsel sanatlar derslerinde uygulamalı faaliyetlerle öğretilmekte; halk müziği, halk oyunları gibi diğer sanat dalları da müzik ve beden eğitimi derslerinde deneyimlenmektedir. Bu sayede öğrenciler, kültürel miras unsurlarını sadece kavramsal düzeyde değil, bizzat deneyimleyerek öğrenme fırsatı bulmaktadır.

UNESCO Unsurlarının Görünürlüğü: Eğitim yoluyla UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesinde yer alan unsurların toplumsal görünürlüğünün artırıldığı saptanmıştır. Ders içeriklerinde ve okul etkinliklerinde bu unsurlara yer verilmesi, öğrenciler ve dolaylı olarak aileleri nezdinde farkındalık yaratmaktadır. Örneğin, okul projelerinde Nevruz kutlamaları, Aşure günü, Hacivat-Karagöz gölge oyunu gibi unsurların işlenmesi, bu kültürel değerlerin yaşatılmasına hizmet etmektedir. Müfredat ve okul etkinlikleri sayesinde kültürel miras öğeleri genç nesillerin gündelik eğitim deneyiminin bir parçası haline gelmektedir.

MEB Faaliyetleri ve UNESCO Uyum: MEB, kültürel mirasın tanıtımı ve yaşatılması için öğretim programlarını UNESCO unsurlarıyla ilişkilendirmiştir. Ancak öğretmen eğitimleri ve materyal çeşitliliği yetersizdir. Araştırmalar, her UNESCO unsuruna özgü materyal geliştirilmesi, öğretmenlerin kültürel mirasa yönelik bilinçlendirilmesi ve müfredata özgün içerikler kazandırılması gerektiğine işaret etmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Günümüzde kültürel mirasa saygı, yalnızca tarihsel bir sorumluluk değil, toplumsal gelişmenin de temel bir ön koşulu olarak değerlendirilmektedir (Pulhan, 2006). Küreselleşen dünyada arkeolojiye, insanlığın ortak değerlerini görünür kılmak ve bu değerleri oluşturan yerel kimlikleri korumak gibi işlevler yüklenmektedir (Özdoğan, 2006). Bu bağlamda, kültürel mirasın yalnızca korunması değil, toplumun geniş kesimlerine tanıtılması ve içselleştirilmesi de büyük önem taşımaktadır.

Kültürel miras bilincinin çocukluk çağlarından itibaren geliştirilmesi gerektiği açıktır. Eğitim yoluyla şekillenen bu bilinç, bireylerin kültürel değerlere karşı duyarlılık kazanmasında belirleyici bir rol oynar (Kasım & Öztürk, 2023). Bu süreçte sanat eğitimi, hem bireysel estetik gelişimi desteklemekte hem de kültürel kimliğin fark edilmesine katkı sunmaktadır. Görsel sanatlar, öğrencilerin tarihsel ve geleneksel unsurları anlamasına, yorumlamasına ve yaratıcı yollarla ifade etmesine olanak sağlayan etkili bir araçtır.

Elde edilen bulgular, Türkiye'deki eğitim müfredatlarının kültürel miras unsurlarını yaşatmaya yönelik kapsamlı bir çaba içerdiğini ve görsel sanatlar dersinin bu süreçte merkezi bir konumda olduğunu göstermektedir. Özellikle somut olmayan kültürel mirasın genç nesillere aktarılmasında, sanat eğitiminin hem bilişsel hem de duyuşsal öğrenme yoluyla etkili olduğu sonucuna varılmıştır. Görsel sanatlar eğitimi sayesinde öğrenciler, kültürel değerlerini hem teorik bilgi düzeyinde öğrenebilmekte hem de sanatsal deneyimler aracılığıyla içselleştirebilmektedir. Bu durum, kültürel sürdürülebilirlik açısından eğitim sistemine önemli sorumluluklar yüklemektedir.

Sonuç olarak, kültürel mirasın korunması yalnızca geçmişe yönelik bir sorumluluk değil, geleceğe dönük bir bilinç inşasıdır. Sanat eğitimi bu bilinç inşasında temel bir rol oynayarak, kültürel sürekliliğin sağlanmasına katkıda bulunmaktadır. Kültürel mirasın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması, yalnızca kültürel çeşitliliğin sürdürülmesi için değil, aynı zamanda ulusal kimlik ve aidiyet duygusunun pekiştirilmesi açısından da kritik öneme sahiptir. Bu araştırma, söz konusu alana aşağıdaki açılardan önemli katkılar sunmaktadır:

Kültürel Mirasın Korunmasına Bilimsel Katkı: Çalışma, görsel sanatlar eğitiminin kültürel mirasın korunmasındaki işlevini somut verilerle ortaya koyarak literatüre bilimsel bir temel sunar. Türkiye'nin UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras unsurlarını görsel sanatlar eğitimi yoluyla koruma ve yaşatma stratejileri ilk kez akademik temelde değerlendirilmiştir.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
Böylece kültürel mirasın yalnızca listeye alınmakla kalmayıp toplumda canlı tutulması için eğitim yoluyla nasıl desteklenebileceği gösterilmektedir.

Görsel Sanatlar Eğitiminin Rolünün Vurgulanması: Özellikle somut olmayan kültürel miras unsurlarının (geleneksel el sanatları, hikayeler, ritüeller gibi) sanat eğitimi kapsamında öğretilmesi, bu unsurların yaşatılmasına olanak sağlamaktadır. Görsel sanatlar eğitimi sadece bireylerin sanatsal yaratıcılığını geliştirmekle kalmaz; aynı zamanda kültürel kimliğin ve toplumsal hafızanın kuşaktan kuşağa aktarımında anahtar bir rol oynar. Sanat yoluyla öğrenme, genç nesillerin kendi kültürel değerlerini tanımlarına ve bunlara sahip çıkmalarına aracılık eder.

Değerler Eğitimine Katkı: Görsel sanatlar dersleri, soyut değer kavramlarını somutlaştırarak öğrencilerin milli, manevi ve evrensel değerleri içselleştirip davranışa dönüştürmelerine yardımcı olabilir. Örneğin, Genç (2018) yaptığı çalışmada görsel sanatlar eğitiminin değerler eğitiminde önemli bir işleve sahip olduğunu vurgulamıştır; sanat etkinlikleri aracılığıyla öğrencilerin adalet, saygı, vatanseverlik gibi temel kök değerleri daha kolay benimsedikleri görülmüştür (Genç, 2018). Bu yönüyle görsel sanatlar eğitimi, değerler eğitimi sürecine katkı sunarak kültürel mirasın manevi boyutunun korunmasına hizmet etmektedir.

Uygulamalı Eğitim Yaklaşımlarına Katkı: Araştırma bulguları, kültürel mirasın eğitimde etkili bir şekilde yer alabilmesi için teorik bilgilerin yanı sıra uygulamalı sanat eğitimi yöntemlerinin önemini göstermektedir. Sadece kuramsal çerçevede kalmayıp uygulamaya dönük öneriler sunulması, eğitimde etkiyi artırmayı hedeflemektedir. Bu sayede öğretmenlerin ve eğitim programlarının, kültürel mirası yaşatma konusunda somut araç ve yöntemlerle desteklenmesi mümkün olacaktır.

Araştırmanın sonunda, mevcut durumu iyileştirmeye ve kültürel miras eğitimi güçlendirmeye yönelik somut öneriler geliştirilmiştir.

Mevcut sistemde sanat tarihi ve arkeoloji içerikleri sınırlı olup, öğretim materyallerinin çeşitliliği yetersizdir. Müfredatların güncellenmemesi, uygulamalı etkinliklerin azlığı ve bazı derslerin alan dışı öğretmenler tarafından yürütülmesi, kültürel miras eğitiminin etkililiğini azaltmaktadır (Şimşek, 2011). Zaimoğlu (2022), modern sanat eğitimiyle kültürel mirasın bütünleşmesinin, öğrencilerin kimlik gelişimine katkı sunduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda, eğitim politikalarının yeniden yapılandırılması kaçınılmazdır.

Her şeyden önce, her UNESCO unsuruna özgü eğitim materyalleri geliştirilmelidir. Öğretmenler için kültürel miras odaklı seminerler ve müfredat entegrasyon atölyeleri düzenlenerek öğretim süreci desteklenmelidir. Ayrıca, dijital içeriklerin, örneğin sanal müze gezileri, eğitsel mobil uygulamalar ve e-öğrenme modülleri, eğitim süreçlerine entegre edilmesi hem erişilebilirliği artıracak hem de öğrencilerin ilgisini çekecektir. Yerel miras unsurlarının görünürlüğünün artırılması ve öğrencilerin bu süreçlere aktif katılımının teşvik edilmesi, kültürel farkındalığın yaygınlaşmasına katkı sağlayacaktır. Son olarak, uygulamalı sanat atölyeleri desteklenmeli; böylece öğrencilerin kendi kültürel köklerini tanımları ve bunu yaratıcı biçimlerde ifade etmeleri mümkün hale gelmelidir.

Her bir kültürel miras unsuru için özel eğitim materyalleri hazırlanmalıdır. UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'nde yer alan her bir unsurun eğitimde etkili bir şekilde işlenebilmesi için o unsura özgü ders materyalleri, etkinlik örnekleri ve rehber içerikler geliştirilmelidir. Bu materyaller, öğrencilerin ilgili unsuru daha derinden anlamalarını ve deneyimlemelerini sağlayacaktır. Kültürel miras odaklı öğretmen eğitimleri güçlendirilmelidir.

Öğretmenlerin kültürel miras konusunda bilgi ve farkındalık düzeylerini artırmaya yönelik hizmet içi eğitim programları ve atölye çalışmaları düzenlenmelidir. Özellikle sanat ve sosyal bilgiler öğretmenlerinin, kültürel miras içeriklerini derslerine etkin biçimde entegre edebilmeleri için gerekli donanıma sahip olmaları sağlanmalıdır.

Yukarıdaki öneriler doğrultusunda, politika yapıcılara ve eğitim programı geliştiricilerine önemli görevler düşmektedir. Kültürel mirasın korunması, yalnızca kültür kurumlarının değil, eğitim camiasının da öncelikleri arasında yer almalıdır. Bu çalışma, görsel

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
sanatlar eğitimi perspektifinden elde ettiği bulgularla, Türkiye'nin kültürel mirasını koruma çabalarına bilimsel bir dayanak sunmaktadır. Kültürel mirasın gelecek nesillere aktarımı ve kültürel sürekliliğin sağlanması, eğitim sisteminde atılacak adımlar ve uygulanacak yenilikçi programlarla mümkün olacaktır. Sanat eğitiminin bu süreçteki kritik konumu göz önünde bulundurularak, hem politika düzeyinde hem de saha uygulamaları düzeyinde gerekli düzenlemelerin yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akurgal, E. (2008). *Anadolu Kültür Tarihi*. Ankara: TÜBİTAK Yayınları.
- Çetin, İ. (2016). Preservice Teachers' Introduction to Computing: The Role of Programming Experiences. *Journal of Educational Computing Research*, 54(7), 997–1021. <https://doi.org/10.1177/0735633116642774>
- Demir, M., & Kaya, M. (2017). Investigation of instructional technology acceptance and individual innovativeness of academicians. *Turkish Online Journal of Qualitative Inquiry*, 8(1), 1–25.
- Genç, S. (2018). Görsel sanatlar eğitiminde kök değerler. *Turkish Studies - Educational Sciences*, 13 (11), 543–560. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13430>
- Gürçayır, S. (2011). Somut olmayan kültürel mirasın korunması sözleşmesi üzerine eleştirel bir okuma. *Millî Folklor*, 92, 5–12.
- Harrison, T., & Bazzy, J. D. (2017). Aligning Organizational Culture and Strategic Human Resource Management. *Journal of Management Development*, 36(10), 1260–1269. <https://doi.org/10.1108/JMD-12-2016-0335>
- Kasım, K., & Öztürk, M. S. (2023). Görsel sanatlar dersinde kültürel miras eğitiminin verilmesine yönelik öğretmen görüşleri. *Bilim, Eğitim, Sanat ve Teknoloji Dergisi*, 7(2), 143–176. <https://doi.org/10.46328/bestdergi.99>
- Lawrence H. White (2012). Making the Transition to a New Gold Standard. *The Cato Journal*.
- Millî Eğitim Bakanlığı. (2023). *Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü 2023–2024 Faaliyet Raporu*. Ankara: MEB Yayınları.
- Millî Eğitim Bakanlığı. (2024). *Türkçe ve Görsel Sanatlar Öğretim Programları*. Ankara: Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı.
- Özdoğan, M. (2006). *Arkeolojinin Politikası ve Politik Bir Araç Olarak Arkeoloji*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Pulhan, G. (Ed.). (2006). *Dünya Mirasında Türkiye*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Şimşek, A. (2011). Geçmişin Nesnesini Arayan Bilim Arkeoloji: Türkiye'de Tarih Öğretimindeki Durumu. *Turkish Studies*, 6(2), 919.
- Şimşek, H., & Yıldırım, A. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (8. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- T.C. Anayasası. (1982). *Türkiye Cumhuriyeti Resmi Gazete*, 17863.
- Tonta, Y. (2015). Açık bilim ve açık erişim. In U. Al & Z. Taşkın (Eds.), *Prof. Dr. İrfan Çakın'a Armağan* (ss. 235–250). Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü.
- Türkiye Cumhuriyeti. (1983). *2863 Sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu*.
- UNESCO. (2003). *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*.
- UNESCO. (2025). *Intangible Cultural Heritage Lists*. <https://ich.unesco.org>
- Yar Yıldırım, V. (2021). The opinions of effective teachers about their preferred teaching methods and techniques. *International Online Journal of Education and Teaching (IOJET)*, 8(1), 76–94.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (8. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Zaimoğlu, Ö. (2022). Kültürel Miras ve Modern Sanat Eğitimi Entegrasyonu. *Bulletin of South Kazakhstan State Pedagogical University Scientific-Pedagogical Journal*, 4(34), 113–119.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
AFYONKARAHİSAR İLİ BEYTÜR AT ARABASI ATÖLYESİ VE AT ARABASINDA
KULLANILAN BOYAMA TEKNİĞİ

AFYONKARAHİSAR PROVINCE BEYTÜR HORSE CARRIER WORKSHOP AND THE
PAINTING TECHNIQUE USED ON THE HORSE CARRIAGE

R. Gülenay YALÇINKAYA*
Zeynep GÜRMAN**

ABSTRACT

The first animal-drawn carts were seen in Mesopotamia around 3000 BC. While oxen and donkeys previously drew the vehicles, horses began to be used around 2000 BC. Over time, various horse-drawn carriages have been produced due to the need. The harness is a leather strap that is attached to the animal and allows the carriage to be pulled. It provides the connection between the horse and the carriage. Among the items such as wood, leather, metal, carpets, and felt, wooden four-wheeled carriages were also found in ancient Turkish kurgans. The production of horse carriages and horse tacks, and working as a coachman have been a serious source of income. Many examples of horse-drawn carriages, such as horse-drawn wagons, buggies, stagecoaches, fire engines, wagons, and war chariots, have been used for centuries. With the advancement of technology and the production of motor vehicles, the use of horse carriages has decreased. Concordantly, the number of workshops and craftsmen producing horse carriages has decreased. One of the last workshops that strives to continue this profession is the Arabacı Yılmaz Beytür workshop. The remaining two craftsmen working in this workshop; Salih Yılmaz Beytür and Mahmut Başeğmez, produce new horse carriages for horse carriage enthusiasts or repair their old horse carriages. They mostly produce miniature horse carriages. Miniature horse carriages are used for decorative purposes in gardens. This paper deals with "Afyonkarahisar Province Betür Horse Carrier Workshop and the Painting Technique Used on the Horse Carriage". This paper aims to take a closer look at the traditional craft by introducing a horse carriage workshop. Field research was employed as the method and a literature review was conducted.

Keywords: Horse, Horse Carriage, Horse Tack, Afyonkarahisar,

GİRİŞ

Tekerlek, insanlık tarihinde önemli bir buluştur ve eski zamanlardan beri kullanılmaktadır (Arseven, 1983: 1959). Tekerlekli araç kullanımı zamanla gelişerek, Akdeniz, Avrupa ve Çin'e yayılmıştır. Tekerlek bulunuşundan bu yana, devrine göre birçok ileri kültürün ulaşım araçları olarak kullanılmıştır (Anonim, 1976).

Hayvanlar tarafından çekilen kasalı araçlara ilk olarak MÖ 3000 yıllarında Mezopotamya'da rastlanır. Önceleri öküzler ve eşekler tarafından çekilirken, MÖ 2000 yıllarında atlar da kullanılmaya başlanmıştır (Şahin, 2005). Pazırık mezarları ilk defa 1919 yılında S. I. Rudenko ve M. P. Gıryaznov adlı iki Rus ilim insanı tarafından bulundu. Sibirya'da Ulagan Vadisi'nde, Pazırık denilen yerde, tamamen donmuş mezarlar içinde cesetlere ve eşyalara rastlanıldı. Pazırık mezarlarında M:Ö: 400-200 yıllarına ait halılar, giyim eşyaları, ayakkabılar, arabalar, mumyalanmış kadın ve erkek cesetleri, çeşitli süs eşyaları, küpe, düğme, kopça, bilezik, gerdanlık, savaş aletleri, ok ucu, balta, bıçak, süngü gibi eşyalar çıkarılmıştır (Çelik, 2018: 27).

Eski Orta ve Doğu Asya'da araba: En eski arabalar orta Asya'da M:Ö.2500 senesinden önce icat edilmiş olmalıdır, çünkü daha M.Ö. 2000 de Mezopotamya'da araba tasvirleri yapılmıştır. At M.Ö. 3000 den evvel evcilleştirildiğinden ve atla çekilen hafif harp arabası yaklaşık olarak M.Ö. 2000 lerde Batı Asya'da görüldüğünden geliştirilmiş arabada

* Araştırmacı, Afyon.

** Araştırmacı, Afyon.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
Orta asyada hiç olmazsa 2000 senesinde var olmalıdır. Çin kaynaklarına göre, atlı araba M.Ö. 2000 senesinde Türkler tarafından kullanılmıştır (Türk Asiklopedisi, 1946; 195).

1. Materyal ve Yöntem Araştırma,

Günümüzde Afyonkarahisar'da at arabası yapan arabacı Beytür atölyesi ile at arabasının boyanmasının teknik, desen ve kompozisyon özellikleri olarak sınırlandırılmıştır. Arabacı Beytür atölyesi incelenmiş, ulaşılan at arabası örnekleri fotoğraflandırılmış, boyama aşamalarının görseline yer verilmiştir. Sonuç bölümünde Afyonkarahisar at arabası üretimi ve boyama işleminin korunabilmesi için önerilerde bulunulmuştur.

Bu bildirinin konusu "Afyonkarahisar İli Beytür At Arabası Atölyesi ve At Arabasında Kullanılan Boyama Tekniği"dir. Bildirinin amacı bir at arabası atölyesini tanıtarak geleneksel bir zanaata yakından bakmaktır. Yöntem olarak alan araştırması ve literatür taraması yapılmıştır.

2. Bulgular

2.1. At Arabası tanımı ve Çeşitleri

Arabanın sözlük anlamına baktığımızda; Tekerlek üstünde giden, insan ve hayvanla çekilen ya da motorla hareket ettirilen, insan ya da yük taşımaya yarayan kara taşıtıdır. Bir arabada hayvanların birlikte yürümesini sağlamak için boyunlarına geçirilen "boyunduruk", hayvanlarla araba gövdesi arasındaki ilişkiyi kuran ve arabanın gidiş yönünü belirleyen "araba oku" ya da "mili" arabayı hareket ettiren "tekerlekler", tekerlekler üstünde oturma yeri ya da yük koymaya yarayan "araba gövdesi", araba okunun dibinde ve yanlarında bulunan ucuna koşum kayışlarının tutturulduğu "araba falakası", tekerleklerin merkezinden geçen ve taşıtın altına yerleştirilen "dingil" bulunmaktadır (Büyük sözlük, 1982; 137).

Arabalar kullanım amacına göre; el, çöp, yük, binek, hasta, muhacir, ayrıntıya ya da çeken hayvana göre at, eşek, öküz arabası gibi türlere de ayrılmıştır (Ödekan, 1997: 1/119). Orta Asya'da iki türlü araba vardır. Biri sürücünün arkaya oturup dizginle idare ettiği "Hârizm ve Kaşgar arabası", diğeri ise sürücünün at üzerine binip kısa gem ile idare ettiği "Türkistan ve Hokandarabası"dır. İbn Battûta, Kırım'da halkın dört tekerlikle at, öküz ve deve ile çekilen bir araba kullandığını yazmıştır. İbnîyâs ise arabanın Osmanlı Türkçesi'nden Arapçaya geçtiğini, deve, at, öküz gibi hayvanlar tarafından çekilen tahtadan yapılmış tekerlikle bir vasıta olduğunu yazmaktadır" (İpşirli, 1991: 3/242).

2.2. At Arabası Parçaları

At Arabasının 4 önemli bölümü; 1.arabanın kasa kısmı, 2. ata takılan koşum takımı, 3. Arabayı çeken at ve bütün bunların uyumlu olarak yürümesini sağlayan da sürücüdür.

2.2.a. At Arabası: Kasa, alt takım, tekerlek ve oktan oluşmaktadır. Kasa; kullanım amacına göre yükün konulduğu ahşaptan yapılan kısımdır. Alt takım; arabanın mekanizmasıdır. Çark, yaylar, koldemir, terazi, ok, yastıkların bulunduğu mekanik kısımdır. Tekerlekler alt takım, kasayı taşıyan dingille birbirine bağlantısı olan ve arabanın yürümesini sağlayan parçalardır.

2.2.b. Koşum takımı: Arabayı atın çekme işlemine at koşturmak denmektedir. Atla araba arasında ki bağlantı oktur. Yanlardan çıkan oka koşum takımı bağlanmaktadır. Eski Türk topluluklarının çeşitli binit ve koşum takımları vardır Bunların başında gem (oyan), yular (burunduk, tin), eyer (eder) ve üzengi gelmektedir. Gem ve yular, atı sevk ve idare etmek için kullanılmaktadır. Bunlardan gem sadece atlara takılır. Yular ise, hem atlar için hem de arabaya koşulan hayvanlar için kullanılmaktadır. Eski Türk gemi, genellikle ahşap olup, üzeri stilize edilmiş hayvan figürleriyle süslü idi. Ahşap kısmı, tek parça halinde değildi; birçok parçadan oluşmaktaydı. Bu parçalar, tespih taneleri gibi içeriden açılmış deliklerden geçirilen bir sırimla birbirine bağlanmaktaydı. Gem esas olarak "ağızlık", "askı", ve "dizgin" olmak üzere birbirini tamamlayan üç kısma ayrılmaktaydı. Atın burnunun ve alnının üst kısmında

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ birleştirilmiş olan askı, ağızlık kısmının sabit durması için başa bir halka gibi geçirilmektedir. Dizgin ise, atın ağızının iki yanında bir halka ile gеме bağlanmaktadır. Binici dizgin vasıtasıyla atı idare etmektedir (Koca, 2002: 3/362).



Fotoğraf 1 Koşum takılı at



Fotoğraf 2 Erol işkur ustanın yaptığı koşum takımı sırt kısmı



Fotoğraf 3 Koşum takımı başlık kısmı

2.2.c. Sürücü: Kullanıma hazır bir araba için sürücü gereklidir. Sürücü ise arabayı hareket ettiren kişidir. Arabanın amacına uygun olarak kullanılabilmesi için, sürücünün arabaya ve ata hakim olabilecek bilgi ve beceriye sahip olması gerekir. Ayrıca arabanın ucuna atın arkasına oturan kişidir. Elinde dizginleri tutar. Dizginler ile ata yön verir. Dizginler atın ağızındaki gеме bağlıdır. Sürücü dizginleri çekerek de atı sağa veya sola kaydırır. Ayrıca bir elinde kırbaç vardır. Ata vurarak hızlanmasını sağlar.

Araba kullanımının çoğalması üzerine arabacılarında artması doğal bir sonuç olduğundan, II. Mahmut döneminde çıkarılan 1826 tarihli "İhtisap Ağalığı Nizamnamesi" ile yolcu taşımacılığı yapan arabacılar bir esnaf topluluğu olarak düşünülmüştür. Arabacılar için bu nizamname ile bir düzenleme yapılmıştır (İpşirli, 1991: 3/244).

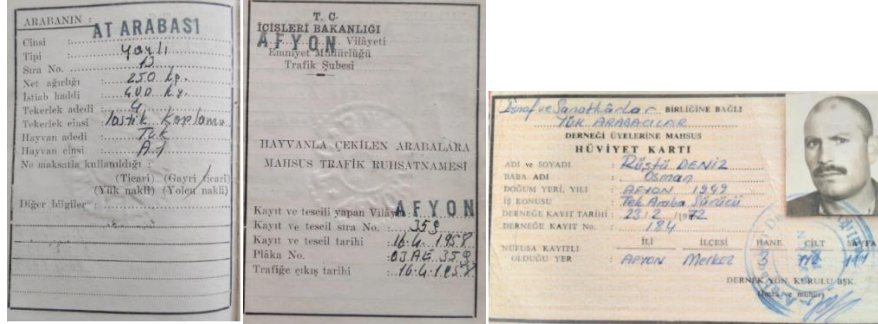


Fotoğraf 4At arabası üretimi ve sürücülüğünü yapan Rüştü Deniz (URL 2)

At arabalarının kontrolü sağlanması için 1983 yılına kadar ruhsat, sürücülerine ise ehliyet verilmiştir.

18.05.1953 tarihli resmi gazetede yayınlanan 11.05.1953 gün ve 6085 sayılı Karayolları Trafik Kanunun 2. Maddesinin C bendinde Nakil vasıtası: Karayolunda insan, hayvan ve eşya taşımaya yarayan vasıtalar; Bunlardan makina kuvvetiyle hareket edenlere (Motorlu nakil vasıtası), insan veya hayvan gücü ile hareket ettirilene de (Motsuz nakil vasıtası) denir. E bendin; Şöför: Motorlu nakil vasıtalarını veya müteharrik makinaları sevk ve idare eden kimsedir; F bendi; Sürücü: Motsuz nakil vasıtalarını veya hayvanları sevk ve idare eden kimsedir (Resmi Gazete, 1953:1). Bu Kanunun ile motorlu araç kullananlara şöför, at arabası kullananlara ise sürücü denmektedir. 13.10.1983 tarihli 2918 sayılı Karayolları Trafik Kanunu ile değişiklik yapılarak Sürücü: Karayolunda, motorlu veya motsuz bir aracı veya taşıtı sevk ve idare eden kişi, Şöför ise Karayolunda, ticari olarak tescil edilmiş bir motorlu taşıtı süren kişidir. Kısaca at arabaları plaka, at arabası kullananlara

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ ise ehliyet verilmiştir. Önceleri Belediyelerde olan bu yetki 1953 yılında çıkarılan 6085 sayılı Karayolları Trafik Kanunu ile Polise verilmiştir. Aynı Kanun ile illerde Trafik Şube Müdürlüğü kurulmuştur.



Fotoğraf 51958 yılında Rüştü Deniz' verilen ruhsat ve sürücü belgesi

2.3. Afyonkarahisar İli at arabası üretimi

At arabası üretimi teknolojinin ilerlemesinden önce geçim kaynağı olarak önemli bir meslekti. Türkiye'de pek çok merkezle birlikte Afyonkarahisar'da çok sayıda at arabası üretim atölyesi vardı. Bu üretim çıraklıktan yetişmiş ustalar tarafından yapıldı. Teknolojinin ilerlemesiyle motorlu araçların üretilmesi, at arabası kullanımını azaltmıştır. Buna paralel olarak at arabası üretimi yapan atölyelerin ve ustaların sayısı düşmüştür. "Ustalık gerektiren araba yapım aşamasında her bir parça ayrı atölyelerde üretilmekteydi. Örnek olarak atölyenin birinde sadece tekerlek üretimi yapılırken, başka bir atölyede sadece kasayı yapan ustalar bulunmaktaydı. Ama üretim azalınca ustalarda atölyelerini kapatmak zorunda kalmışlardır" (Kaynak: Manga.1964).

Zeki Genelioğlu ile yapılan bir röportajda eski meslekler sorulduğunda "Eskiden at arabası çoğudu, bi çarşı vardı. At arabacılığı Afyon'da çok meşhurdur. İmalatı çok güzeldi efendim ta burdan Antalya'ya, Gonyaya, hanyayaburden at arabası sevk edilirdi. Bunun boyacıları falan nakış gibi işler, mektep medrese görmez, çıraklıktan başlar. Ama bakmışsın bayağı guş konduruyor gibi konduruyor, arabaları öyle süslerlerdi" (Boz, 2006: 270).

Muharrem Lafçı ise " Afyon arabası dışarıları çok gitti. Öyle ki Türkiye'nin hemen hemen yarısından fazla afyondan araba giderdi. Hele Antalya tarafına haftada onbeş yirmi tane araba giderdi. Bizim dükkankalabalıktı. 12 tane çırak vardı. Üç tanede usta ile toplam 15 kişi sabahleyin başlar, akşamüstü arabayı bitirirdik" diyerek, at arabası üretimine değinmişlerdir (Boz, 2006: 238).

Üniversite yıllarından önce kardeşleri Osman Çoban ve Yusuf Çoban ile birlikte babasının at arabası atölyesinde çalışan Eczacı Turhan Çoban, babası Mustafa Çoban'ın üretim yaptığı dönemde Mehmet uzun, Ahmet Manga, İbrahim Gökten, Mustafa Gülle, Hasan Dener, Yılmaz Dener, Mehmet Dener ustaların bulunduğunu belirtmiştir (Kaynak: Çoban, 2025). Günümüzde hala ayakta durmaya çalışan arabacı Yılmaz Beytür arabacı Manga atölyeleri sanayide; Rüştü Deniz ise evinin bahçesinde üretimlere devam etmektedirler.

Teknolojinin ilerleyerek motorlu araçların üretilmesi ile at arabası kullanımı azalmıştır. Buna paralel olarak at arabası üretimi yapan atölyeler ve ustaların sayısı düşmüştür.

2.4. Afyonkarahisar Arabacı Yılmaz Beytür Atölyesi

Bu mesleği sürdürme gayretinde olan son atölyelerden birisi Arabacı Yılmaz Beytür atölyesidir. Bu atölyede çalışan son iki usta 1951 doğumlu Salih Yılmaz Beytür ile 1964 doğumlu Mahmut Başgeğmezdir. At arabası meraklılarına yenisini üretmekte veya eski at arabalarını tamir etmektedirler. En çokta at arabasının minyatürünü yapmaktadırlar. Minyatür at arabaları bahçelerde dekoratif amaçlı kullanılmaktadır.

Salih Yılmaz Beytür küçük yaşlarda babasının yanında işe başlamıştır. Daha sonra merkez çarşıda kendisine bir yer açarak at arabası üretmeye devam etmiştir. 1964 doğumlu

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Mahmut Başeğmez 1976 yılında Yılmaz Beytür'ün yanında çırak olarak başlamıştır. 48 yıl beraber çalışmışlardır, Mahmut Başeğmez hala kalfa olduğunu söylemektedir. Günümüzde büyük araba yapmayan ancak arabaların minyatürlerini yapan bu iki usta eski arabaları tadilat konusunda çok iyilerdir. At arabası tekerleklerinin her türlü ebatını yapmaktadırlar. Bu tekerleklerin en çok büyük adaya gönderdiklerini söylemektedirler. Ancak günümüzde oradaki faytonların kaldırılması ile tekerlek siparişleride azalmıştır. Onlarda tekerleği daha dekoratif hale getirerek kimi zaman duvar süsü kimi zamanda avize olarak üretmeye devam etmektedirler (Kaynak: Başeğmez, 2025).



Fotoğraf 6 Mahmut Başeğmez ve S. Yılmaz Beytür

2.5. At arabası boyama aşamaları ve kullanılan boya çeşitleri

Ağaç üzerine genellikle yağlı boya ile yapılan boya işleri önceden belli bir astar çekilerek hazırlanan ağaç yüzeyinin çeşitli fırçalarla boyanmasıyla uygulanmaktadır. Bu işler süsleme sanatından halk ressamlığına doğru farklı estetik kategorilerde ürünleri kapsamaktadır. Boyama işleri arasında en zengin örnekler at arabalarında karşımıza çıkmaktadır (Barışta, 2005: 98). Yaylı arabalar genellikle boyalı olarak kullanılmıştır.

2.5.a. Astar boya: Astar boya; son kat boyadan önce uygulanan bir boya türüdür. Temel amacı, uygulanacak olan son katın yapışması için pürüzsüz, eşit bir yüzey oluşturmak ve yüzeydeki genel görünümü iyileştirmektir. Astar boya genellikle yeni veya daha önce boyanmamış yüzeylere uygulanıyor olsa da onarılmış veya zımparalanmış yüzeylerde de kullanılır. Astar boya normal boyadan farklı şekilde formüle edilir. Tipik olarak daha kalındır ve yüzeydeki küçük kusurları doldurmaya yardımcı olan ve son kat boya için daha iyi bir temel oluşmasını sağlayan daha fazla katı madde içerir. Astar boyalar ayrıca yüzeyi sızdırmaz hale getirmeye ve korumaya yardımcı olan, neme ve küfe karşı daha dayanıklı hale getiren özel pigmentler ve reçineler de içerir (URL 1). <https://www.baumerk.com/tr/blog/astar-boya-nedir>



Fotoğraf 7 At arabası boyama aşaması

2.5.b. Has Boya: Astar boyanın üzerine has boya sürülmektedir. Has boya yağlıboyadır. Has boya denmesinin sebebi ise üstüne yapılacak olan motiflere zemin oluşturmaktadır. Astar boya yapılırken içine sürülecek olan has boya renginden bir miktar karıştırılır. Has boya Solventbazlı ahşap-metal boyası kullanılmaktadır. Samur kılı fırçalar boya aşamalarında tercih edilmektedir. Fırça temizlemede ise benzin kullanılmaktadır (Manga, 2025).

Renkler genellikle isteğe göre yapılmaktadır. Usta bunu tarif ederken “siyaha beyaz yakışmakta, Kırmızıyı mavi açar, sarıyı kırmızı açar, açık renge koyu renk yaparız” şeklinde renklerin kullanımını anlatmıştır. Herhangi bir resim ve renk eğitimi almayan bu ustalar alaylı olarak renlerdeki dengeyi sağlamaktadırlar.

2.6.c. Renklendirme: Has boyadan sonra yapılan motifleme işlemine renkleme denmektedir. Renkleme arabanın içi haricinde her yerinde kullanılmaktadır. Arabanın yan taraflarında genellikle ev, ağaç, çiçek figürleri boyanmaktadır. Tekerlek, ok ve eğri ağaç kısımlarında zikzaklar, çizgiler ve çiçek motifleri kullanılmaktadır.



Fotoğraf 8 At arabası boya örnekleri

Astar boya, has boyadan sonra birinci aşamada manzara yapılacak yere gökyüzü bulutlar boyanmaktadır. Gül motifinin yapılacağı yerlere ise çiçek zemin rengi kullanılmaktadır. İkinci aşamada evler ve evlerin çatıları boyanmaktadır. Gül motifi yapılacak yerlere fırçanın bir kısmına açık, bir kısmına koyu renk boya alınarak, motif yapılacak yere bırakılmaktadır. Kenarlarında yeşil renk ile yaprakları oluşturulmaktadır. Ağaçlar açık ve koyu yeşil olarak üçüncü aşama ile evlerin etrafını tamamlamaktadır. Boya atölyesinde genellikle yapan ustanın ismi ve telefon numarası yazılmaktadır.

Afyonkarahisar İlinde son atölyelerden olan Arabacı Manga atölyesinde Mehmet Manga ürettikleri at arabalarının boyasını yapmaktadır. Boya işlerini ise İrfan Tekdemir'den öğrenmiştir. İrfan Tekdemir sadece at arabalarının boyasını yapmıştır. İrfan Tekdemir haricinde Ramazan Kavak boyama işlerini yapmıştır. At arabası üretiminin bitmesinden sonra Ramazan Kavak oto boyacılığı yapmaya başlamıştır. Çolak Mehmet usta tek eliyle at arabası boyama işini yapan meşhur ustalardandır. Çolak Mehmet'in soyadı Mızrak'dır. Mehmet Mızrak vefat etmiştir (Kaynak, Çetinkaya, 2025).

Afyon çarşısında yapılmış at arabalarını çeşitli bitkisel bezemeler, figürlü bezemeler, manzaralar yanı sıra folklorik değeri olan yazılı bezemelerle süsleyen İsmail Toruk, Hüseyin Ertavukçu, Rifat Serin, M.EminEberdes 1990 yıllarında ünlü ustalardandır. Ustalar önceden boyanacak kasaya bezir yağı vururlar, kuruyan bezir yağının üzerine üstübeç ve macunla yapılan bir astar çeker sonra zemini zımparalarlar ve bir renge boyayarak resimlemeye hazırlarlardı (Barişta, 2005, s.100).

SONUÇ

At arabası yapımı ve boyanmasıyla ilgili olarak Afyonkahisar merkezli alan araştırması yapıldı. Kaynaklar tarandı. Kaynak kişilere başvuruldu. Günümüzde bu mesleği sürdüren atölyelerin varlığı ve bu mesleğin sürdürülmekte olduğu tespit edildi. Sayıları oldukça azalan at arabası üretim atölyelerinden biri de Beytürk at arabası atölyesidir. Bu

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ atölyede Salih Yılmaz Beytür ve kalfası Mahmut Başeğmez ile birlikte çalışmaktadırlar. Çok yaşlandıklarından yeni baştan araba yapmak yerine tadilat yaparak zamanlarını geçirmektedirler.

At arabasının parçalarını farklı ustalar yaparken. Günümüzde tek bir ustanın elinden çıkmaktadır. At arabasını boyama işleri ressam gibi ustalık gerekmektedir. Arabanın ahşap aksamını korumak için başlayan boyama işlemi; manzara, çiçek ve geometrik motifleri ile son halini almaktadır.

Geleneği yaşatma gayretinde olan bu mesleğin temsilcilerinin yanında yetişmekte olan çırak bulunmamaktadır. Bu yönden bakınca at arabası yapımının kaybolmaya yüz tutmuş bir sanat olduğu görmekteyiz. Mevcut ustaların meslek edinme kurslarında ve projelerde görev alması sağlanmalıdır. Çıraklığa özendirilecek maddi desteklerin devletçe karşılanması yeni nesili özendirecektir.

KAYNAKÇA

- Anonim**, (1976), "Atlı Arabalar", Gelişim Genel Kültür Ansiklopedisi 1, İnsan ve Makinalar, İstanbul, Gelişim Yayınları, 1976
- Arseven**, C. E. (1983). "Tekerlek", Sanat Ansiklopedisi, C.4. Milli Eğitim Basımevi.
- Ayla Ödekan** (1997), "Araba", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, YEM Yayınları, İstanbul, s. 119.
- Barişta, H. Ö.** (2005). Türkiye Cumhuriyeti dönemi halk plastik sanatları. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Boz Erdoğan** (2006), Afyonkarahisar Merkez Ağzı, Gazi Kitap Evi, Ankara
- Büyük Sözlük** (1982), "Araba", I;137, Arkın Kitapevi Yayınları, İstanbul
- Çelik, M. B.** (2018). İslam öncesi Türk tarihi ve kültürü. Nobel Akademik Yayıncılık.
- İpşirli, M.** (1991), "Araba", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, III/Ali Rıza Başkan Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul
- Koca, S.** (2002). Eski Türklerde sosyal ve ekonomik hayat. Türkler Ansiklopedisi, İstanbul
- Türk Ansiklopedisi** (1946), "Araba", III./195, Türk Maarif Basımevi, İstanbul
- ŞAHİN, Şayan Ulusan.** (2005), Türk Kültüründe At Arabası (At Arabalarının Dili). Yüksek Lisans tezi, 32: 165-178.
- URL 1** <https://www.baumerk.com/tr/blog/astar-boya-nedir> (erişim tarihi 20.04.2025)
- URL 2** <https://www.dha.com.tr/yerel-haberler/afyonkarahisar/at-arabasi-taksiler-zamana-ve-teknolojiye-yen-2157498>

Kaynak kişiler

- Manga Osman** (1964), At arabası yapım ustası, "At arabası üretimi" konulu sözlü görüşme,
- Beytür S.Yılmaz** (1951), At arabası yapım ustası, "At arabası üretimi" konulu sözlü görüşme, 7 Nisan 2025,
- Başeğmez Mahmut** (1964), At Arabası Yapım Ustası, "At Arabası Atölyesi" konulu sözlü görüşme, 27 Aralık 2024
- Çetinkaya Yakup** (1944), Bakır ustası " At Arabası Boyanması" konulu sözlü görüşme, 7 Nisan 2025
- Manga Mehmet** (1960), At arabası yapım ustası, "At arabası Boyanması" konulu sözlü görüşme, 7 Nisan 2025
- Çoban Turhan** (1955), Eczacı, "At Arabası Yapımı" konulu sözlü görüşme, 16 Nisan 2025
- Yalçınkaya Sedat** (1955), Emekli, "At Arabası Yapımı" konulu sözlü görüşme, 19 Nisan 2025

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

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

Oturum Başkanları (SessionModerators):

Prof. Dr. Rana ABDULLAYEVA-Prof. Dr. Burak GÖKBULUT

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

CULTURAL TRADITION AND ART OF KELAGHAI

Rəna ABDULLAYEVA*

ABSTRACT

The tradition and symbolism of kelaghai art were recognized as part of UNESCO's cultural heritage list in 2014. Today, the primary locations where the kelaghai tradition is preserved are the mountain village of Basgal and the city of Sheki. Historically, the kelaghai tradition was also spread in the village of Hila near Baku, in Mughan and Ganja. It is believed that the tradition of making silk shawls in Azerbaijan dates back about 2,000 years.

Kelaghai is a tradition that originated from social etiquette and serves as a marker of gender identity. Depending on a woman's age and marital status, she is expected to wear scarves of specific colours and patterns. For instance, a bride traditionally wears a scarlet-coloured kelaghai on her wedding day.

This shawl beautifully combines two cultural traditions: the production of silk cloth and the creation of ornament. The kelaghais are made using the batik technique, which involves hot dyeing the silk. The decorative patterns on the silk are created using 'galibas,' which are special wooden stamps.

There are three types of ornamental designs found on kelaghai cloth. The oldest method involves covering the entire fabric continuously with an ornamental pattern. The second method features geometric or floral designs placed in a narrow border around the edges of the shawl. The third type combines the first two, incorporating various ornamental motifs within the border itself.

Along with a combination of geometric and floral ornaments, zoomorphic motifs and images of birds such as peacocks, parrots, nightingales, and doves are frequently found in kelaghai. In Turkic and some other traditions, the peacock is regarded as the bird 'vershinnik', a mythological figure that is depicted sitting atop the World Tree. Consequently, the image of the World Tree is commonly found in kelaghai compositions. The most significant symbol in kelaghai is the 'buta' ornament. Among the geometric motifs, you will find shapes like triangles, rhombuses, and hexagonal and octagonal figures.

GİRİŞ

Kəlağayı sənətinin ənənəsi və simvolizmi 2014-cü ildə UNESCO-nun Qeyri-Maddi Mədəni İrs üzrə Repräsentativ Siyahısına daxil edilmişdir. Bu beynəlxalq hüquq aktı, bir tərəfdən, kəlağayı ənənəsinin daşıyıcılarından ibarət mədəni birliyin səmərəli əməyinin nəticəsi, digər tərəfdən isə dekorativ-tətbiqi sənətin bu növünə həm turist, həm də tədqiqat marağının artmasına təkan verir.

Uzun müddət kəlağayı sənəti xüsusi tədqiqat obyektı olmamış, bədii parçaların və ipək istehsalının öyrənilməsinin ümumi kontekstində nəzərdən keçirilmişdir. Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənəti tarixinə dair ümumiləşdirici əsərin müəllifi, akademik Rasim Əfəndiyev (1928-2010) qeyd etmişdir, ki, hələ XI-XV əsrlərdə xalq tətbiqi sənətinin digər növləri arasında "ipək, kətan və yun parça"dan hazırlanmış bədii əsərlər mühüm yer tuturdu [Əfəndiyev, 1999:34]. Heyrətamiz tarixi faktı gətirir ki, bu dövrdə Gəncədə ipək parça istehsalı belə yüksək səviyyədə olmuşdur ki, moqol istilasından sonra (1223-1224) şəhər sakinləri bu qiymətli parçalarla işğalçıları satın ala bilmişlər [Əfəndiyev, 1999:34].

KƏLAĞAYIƏNƏNƏSİ

Orta yüzilliklərdə Azərbaycana səfər etmiş əcnəbi səyyahların sonradan dərc olunmuş qeydlərindən ipək parçalar haqqında maraqlı məlumatlar əldə etmək olar. Maraqlıdır ki, "tarixi Azərbaycan ərazisi XIII əsrdən başlayaraq Roma Papası diplomatik

*Prof., Dr., Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Memarlıq və Güzəllik Sənətləri İnstitutu, Bakı

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLƏRİ

missiyalarının” obyektlərindən birinə çevrilir. Bu da “Papanın diplomatik nümayəndəlikləri və onların yoldaş-kompanyonları, nəcib italyan ticarət evlərinin agentlərinə yoi açmışdır” [Керимова, 2016:13]. Məsələn, Venesiya diplomatları Cozef Barbaro və Katerino Zeno özqeydlərində yazırdılar: “Bu ölkədə hətta at yorğanları belə ipəkdən hazırlanır” [Əfəndiyev, 1999:35]. Artıq XV-ci əsrin sonlarında, sonra isə XVI-XVIII-ci yüzilliklər boyu Şamaxı şəhəri ipək parça istehsalının əsas mərkəzinə çevrilir. Fransız səyyahı Şarden burada yüzə yaxın müxtəlif növ parçalar istehsal olunduğunu iddia edirdi. Venesiya, Genuya, Hollandiya, Fransa, İngiltərə və Rusiyada onlara böyük tələbat var idi. Rusiyadan gələn tacirlər xüsusilə böyük həcmdə ipək alırdılar. Məlumdur ki, 1663-cü ildə tacir Demidovun başçılığı ilə Şamaxıya xüsusi ekspedisiya göndərilmiş, 1667-ci ildə isə rus çarı Aleksey Romanov üçün Şamaxı ipəyindən mərasim geyimi tikilmişdir [Оружейная палата, 1964:51]. Tarixi mənbələr XVIII əsrdə Şamaxıda 1500-ə yaxın ipək toxuyan dəzgahın işlədiyini göstərir. Onların əhəmiyyətli bir hissəsi Basqal və Mücid kəndlərində yerləşirdi [Əfəndiyev, 1999:94].

Azərbaycanda qadın ipək yaylıqlarının kəlağayı istehsalı haqqında IX-X yüzilliklərdə aid ərəb mənbələrində məlumat verilsə də, çap olunmuş ipək parçalarının həcmində aktiv artım XIX yüzildə baş vermişdir. XIX-cu yüzildə iki əsas növ kəlağayı istehsal olunurdu: “herati” və “yeleni”. “Herati” kəlağayılardan digərləri ilə müqayisədə ən qədim növüdür. Onlar sarı-qəhvəyi və ya qızılı-narıncı fona və dairəvi naxışların ritmik təkrarından ibarət kompozisiyaya malik iri dekorativ naxışlara malikdir [Алиева, 1983:33]. Bu, əlbəttə ki, günəş simvoludur və ustalar arasında “medjmei gul” və ya “şamse” adını aldı. “Herati” tipli kəlağayılardan toxunduğu əsas mərkəz Şamaxı yaxınlığındakı Basqal kəndi olmuşdur.

İndiki mərhələdə kəlağayı ənənəsinin qorunub saxlandığı və davam etdirildiyi əsas mərkəzlər Bakıdan təxminən 180 km aralıda yerləşən Basqal dağ kəndi və Azərbaycanın paytaxtından təxminən 340 km şimal-qərbdə yerləşən Şəki şəhəridir. Turistlərin marağına səbəb olan kəlağayı sənəti özünün ən mükəmməl institusionallaşmasını Basqal kəndində tapmışdır. Basqalda kəlağayı istehsalı prosesi ilə tanış olmaq üçün xüsusi ekskursiyalar təşkil olunur və burada hətta öz adınız olan yaylıq sifariş edə bilərsiniz.

Kəlağayı bir ənənə olaraq sosial etiketdən yaranıb və gender kimliyinin kodu kimi görünə bilər. “Qadının yaşından və ailə vəziyyətindən asılı olaraq o, müəyyən rəng və naxışlı yaylıqlar taxmalı idi” [Философская сказка, 2008]. Məsələn, gəlinin toy geyimində qırmızı kəlağayı geyinmək güman edilirdi. Məlumdur ki, Azərbaycanda kəlağayı ənənəsinin özünəməxsus regional xüsusiyyətləri olub və burada müəyyən üstünlüklər, hətta özünəməxsus dəb yaranıb.

Kəlağayı bədii yaradıcılıq forması kimi dekorativ-tətbiqi sənət sistemində özünəməxsus yer tutur. Kəlağai üzvi şəkildə iki ənənəni birləşdirir: ipək parça istehsalı və ornamentlərin yaradılması. Kəlağayı hazırlamaq texnologiyası kifayət qədər mürəkkəb və əmək tutumludur. Şərf batik üsulu ilə hazırlanır, bu da ipəyin isti rənglənməsi deməkdir. Ornamentlərin ipəyə vurulması “qaliblər” – ağacdan oyulmuş xüsusi damğalar vasitəsilə həyata keçirilir.

Kəlağayı parçasında üç növ ornamental kompozisiya mövcuddur. Güman edilir ki, ən qədim üsul kətanın davamlı olaraq ornamental naxışla örtülməsidir. İkinci növ kompozisiya daha sonra formalaşmış və şərfin bütün perimetri ətrafında dar bir haşiyədə həndəsi və ya bitki ornamentinin yerləşdirilməsidir. Nəhayət, üçüncü növ kompozisiya ilk ikisini birləşdirir, yəni haşiyə daxilində müxtəlif ornamental motivlər, adətən, dama taxtası naxışında və ya konsentrik formada yerləşdirilir.

Kəlağayıda həndəsi və bitki ornamentləri ilə yanaşı, zoomorf motivlərə də tez-tez rast gəlinir. Bunlar, ilk növbədə, quşların təsvirləridir: tovuz, tutuquşu, bülbül, göyərçin. Türk və bəzi başqa adət-ənənələrdə tovuz quşu “zirvə” quşu, yəni Dünya ağacının başında oturan mifoloji fiqurdur. Ona görə də kəlağayı kompozisiyalarında Dünya ağacı obrazının da geniş yer alması təəccüblü deyil. Kəlağayı sənətində ən mühüm simvol həm də tətbiqi sənətin digər sahələrində tez-tez istifadə olunan “buta” ornamentidir. Kəlağayı kompozisiyalarında istifadə olunan həndəsi ornamentlərdən üçbucaq, romb, altıbucaqlı və səkkizguşəli fiqurlar, müxtəlif ulduzlar var.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Kəlağayı kətanlarında tapılan bütün ornamentlərin müxtəlifliyinə baxmayaraq, Basqal kəndində yaradılan konsentrik kompozisiyalara xüsusi diqqət yetirilməlidir. Onlar qədim ənənələrə gedib çıxan ən mühüm mədəni mənalı əks etdirirlər. Konsentrik kompozisiyalardan biri "basqal" adlanır. Bəzi müəlliflər hesab edirlər ki, bu, kainat haqqında "universal baxışları" əks etdirir. Xüsusilə belə bir fikir var ki, bu tip kompozisiya "həyatın bu fiziki dünyada sonluğu və onun başqa, yuxarı dünyada, lakin daha dolğun, rəngarəng və mənalı bir aləmdə davam etməsi" ilə bağlı mədəni mənalı verir [Məlikova, 2018:76]. Buna görə də hesab olunur ki, ipək yaylıqların ornamentlərinin simvolik məzmununun zirvəsi kəlağayı "yeddi rəng"dir. Burada kompozisiyanın hər bir elementi yeddi rəngdən birinə boyanmışdır: "qırmızı, mavi, sarı, yaşıl, ağ, çəhrayı və tünd qəhvəyi" [Məlikova, 2018:77]. Bundan əlavə, bəzi konsentrik kompozisiyaların ortasında "qalib" adlanan xüsusi taxta izdən istifadə edilməklə, dairədə yazılmış bərabər qollu xaç çəkilir. Bu işarə qədim türk mədəniyyətinin şaman ideyaları kontekstində dünyanın mərkəzini simvolizə edir. Tədqiq etdiyimiz ornamentlər ənənəvi kəlağayı sənətində yer alan rəmzlər dünyasının ən əhəmiyyətli olsa da, çox kiçik bir hissəsini təmsil edir.

SONUÇ

Kəlağayı Azərbaycan xalqının qədim ənənəsidir. Tətbiqi sənətinin bu növü ipək parçalarının hazırlamasından və ornament sənətindən ibarətdir. Müstəqillik illərində kəlağayı ənənəsi yeni nəfəs almış, onun bütün sahələri bərpa edilmişdir. Kəlağayı sənətinin qədim bölgələrdən biri olan Basqal kəndi qiymətli bədii ipək parçalarının hazırlaması üzrə əsas mərkəzinə çevrilmişdir. Son iki onillikdə kəlağayı sənəti turizm sənayesinin ayrılmaz hissəsinə çevrilib. Demək olar ki, hər bir böyük ticarət mərkəzində müxtəlif rəng və naxışlarda geniş çeşiddə kəlağayı şərləri təklif edən xüsusi köşklər var.

KAYNAKÇA

- Məlikova Ə. Kəlağayı sənəti. – Bakı, 2018.
Əfəndiyev R.S. Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənəti. – Bakı, 1999.
Алиева Г. Художественные ткани и вышивки. – Баку, 1983
Керимова С.А. Азербайджано-итальянские культурные связи. Автореферат доктора философии. – Баку, 2016.
Оружейная палата. – Москва, 1964.
Философская сказка на страницах кялагаи. open.az 13.05.2008.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
STITCH EMBROIDERY IN AZERBAIJAN: TECHNIQUES and AREAS of USE

Sevinc NASİROVA*

The natural-geographical environment of Azerbaijan and the rich raw material base have created the basis for the development of various areas of art. Embroidery is one of the most widespread art forms among Azerbaijanis. Chain stitch, a type of loop embroidery, was one of the most popular methods of decoration among the people. In the 19th century, in different regions of Azerbaijan, various household items, wall hangings, and clothing were decorated using the chain stitch. Unlike traditional embroidery, chain stitch embroidery was performed mainly by men. Among the paintings collected by Rashid bekEfendiyev, one of the outstanding intellectuals of Azerbaijan, known as a writer, ethnographer, teacher, and methodologist, preserved in the collection of the National Museum of History of Azerbaijan, there are many paintings with chain stitch embroidery. Chain stitch decorations were usually made by using two techniques: “gezme” and “doldurma” (filling). Sometimes these methods were used together, depending on the need for a complex patterned decorative motif.

Sheki was one of the centers of distribution of chain stitch embroidery. The main reason for this was the developed silk industry in Sheki. Even Sheki is considered the birthplace of chain stitch embroidery. Apart from clothing, the decorative elements of this type of embroidery can be grouped as border, center, and intermediate decoration. The chain stitch embroidery, its development and daily use in Azerbaijan was researched in this paper. The report also examined the distribution and use areas of the chain stitch embroidery in Azerbaijan.

* Doç. Dr., Milli Azərbaycan Tarih Muzesi, Azerbaijan.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
AZERBAIJAN'DA TARİHİ MESCİTLERİN KORUMA SORUNLARI VE HACI BEDEL
EFENDİ MESCİDİ

PRESERVATION CHALLENGES OF HISTORIC MOSQUES IN AZERBAIJAN AND THE
HACI BEDEL EFENDI MOSQUE

Fariz HALİLLİ*

ABSTRACT

One of the regions in Azerbaijan rich in historical and cultural heritage is the Aghdash district. This area contains ancient and medieval settlements, ruins of cities, and cemeteries. The formation of the present-day city of Aghdash began in the 19th century. Particularly towards the end of the 19th century, wealthy residents of Aghdash constructed residential buildings, caravanserais, bathhouses, mosques, and monuments.

One of the notable figures of Aghdash, the religious scholar Hacı Bedel Efendi, commissioned the construction of a mosque near the Meşed village of Aghdash. The mosque was built using brick and ground mortar and consists of a single hall. During the Soviet period, beginning in the 1930s, the mosque was repurposed first as a warehouse and later as a kindergarten.

According to the Decision No. 132 of the Cabinet of Ministers of the Republic of Azerbaijan dated August 2, 2001, titled "On the Approval of the Division of Immovable Historical and Cultural Monuments under State Protection in the Territory of the Republic of Azerbaijan According to Their Importance," the mosque was included in the list of historical and cultural monuments under state protection as a local architectural monument. Since then, the mosque has remained unused.

In December 2022, the mosque sustained damage due to strong winds and heavy rain. Taking these developments into account, in 2024, the "Miras" Public Association for the Support of the Study of Cultural Heritage prepared measurement, restoration, and electrical projects for the mosque. Following coordination with state institutions, the restoration of the mosque commenced in March 2025.

This article will address the historical background of the mosque, its preservation challenges, and restoration expectations.

Key words: Aghdash, Hacı Bedel Efendi Mosque, Historical Heritage, Preservation Issues, Restoration Projects

Kaynak Toplama ve Literatür Taraması

Azerbaycan'daki tarihi mescitler hakkında yapılan araştırmalarda, kaynakların başında kendi dönemlerine ait özgün belgeler ve materyaller gelmektedir. Bu birincil kaynaklar arasında vakfiye belgeleri, inşa kitabeleri, arşiv belgeleri, eski mimari planlar, seyyah notları, döneme ait fotoğraflar ve haritalar yer almaktadır. Mescitlerle ilgili ikincil kaynaklar ise daha sonra hazırlanmış akademik araştırmalar, kitaplar, makaleler ve raporlardan oluşmaktadır. Bu kapsamda, tarihçiler tarafından yazılan cami tarihi kitapları, arkeolojik kazı raporları, restorasyon çalışmalarını konu alan akademik makaleler ve kültürel mirasla ilgili değerlendirme raporları örnek olarak gösterilebilir.

Ne yazık ki, Hacı Bedel Efendi Mescidi hakkında hâlâ elimizde birincil kaynaklar bulunmamaktadır. Restorasyon çalışması sırasında inşa kitabesinin yeri tespit edilmiş olsa da, kitabe yerinde bulunamamıştır. Mescitin tarihiyle ilgili olarak bugüne kadar hiçbir tarihî eserde bilgi verilmemiştir. Ayrıca, arkeolojik kazı yapılmadığı için herhangi bir kazı raporu da mevcut değildir. Bu yazı, mescit hakkında yayımlanan ilk akademik makaledir. Şu ana kadar elimizde yalnızca Kültür Bakanlığı'na bağlı Kültürel Mirasın Korunması, Geliştirilmesi ve Restorasyonu Devlet Hizmeti'nin Gebele Bölge İdaresi tarafından farklı dönemlerde belgelenmiş fotoğraflar ve izleme raporları bulunmaktadır.

* Dr., Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Arkeoloji ve Antropoloji Enstitüsü

Sovyet Döneminde Dini Yapıların Kullanımı ve Korunması Politikaları

Bilindiği üzere, Sovyetler Birliği, resmi ideoloji olarak ateizmi (dinsizlik) benimsemişti. 1917 Bolşevik Devrimi'nden sonra din kurumları "gerici" ve "burjuva" kalıntıları olarak görülmeye başlandı. Bu nedenle dini yapılar – camiler, kiliseler, sinagoglar – sistematik bir şekilde kapatıldı, mallarına el konuldu ve faaliyetleri yasaklandı.

Kapatılan dini yapılar genellikle farklı işlevlere dönüştürüldü. Bunlar arasında depo, ambar ve tarım kooperatifi binaları olarak kullanmak; kulüp binalarına, kültür evlerine, kütüphanelere ve tiyatrolara çevirmek; bazı bölgelerde ise anaokulu veya okul gibi eğitim yapıları olarak değerlendirmek yer alıyordu. Bu süreçte yapıların iç düzenlemeleri değiştirildi, mimari unsurlar zarar gördü ya da tamamen yok sayıldı.

1930'lu yıllarda Sovyet hükümeti, tarihi ve kültürel eserlerin bir kısmını devlet kontrolü altında tutmak amacıyla "anıtsal miras" (monumental heritage) kavramını geliştirdi. Ancak bu listeye alınan dini yapılar oldukça az sayıdaydı ve seçimler ideolojik uygunluk esasına dayanıyordu. Bazı dini yapılar yalnızca "mimari örnek" veya "kültürel miras" olarak sınıflandırılarak koruma altına alındı. Fakat koruma altında olan yapılarda bile çoğu zaman herhangi bir onarım yapılmadı; sadece belgelenmekle yetinildi.

Azerbaycan'da da Sovyet ideolojisinin etkisiyle yüzlerce mescit kapatıldı veya farklı işlevlere dönüştürüldü. Özellikle 1930'lu yıllarda, Bakü, Şamahı, Gence ve diğer bölgelerde birçok mescit depo, kulüp veya okula çevrildi, minareler yıkıldı ya da cami kompleksleri parçalandı. Sovyet döneminde sadece mimari sanatın bir örneği olarak görülen birkaç tarihi mescit, istisnai olarak "müze" veya "kültür abidesi" statüsünde korunabildi (örneğin Şirvanşahlar Sarayı kompleksine ait mescit gibi).

1980'li yıllardan itibaren bir yumuşama süreci başladı. 1980'lerin sonlarına doğru Sovyetler Birliği'nde dini inançlara yönelik baskılar bir miktar hafifledi (özellikle "Perestroyka" dönemiyle). Bazı dini yapılar, özellikle yerel halkın talepleri üzerine, yeniden ibadete açılmaya başlandı. Ancak uzun yıllar boyunca kullanılmayan dini yapılar ciddi fiziksel tahribata uğramıştı.

Böylece, Sovyetler döneminde dini yapılar ideolojik gerekçelerle kapatılmış, dönüştürülmüş veya işlevsiz bırakılmıştır. Koruma uygulamaları yalnızca ideolojik olarak "zararsız" ve kültürel değeri vurgulanan yapılarla sınırlı kalmıştır.

Yerli halkın aktardığı bilgilere göre, Hacı Bedel Efendi Mesciti de 1930'lu yıllarda ambara dönüştürülmüştür. Restorasyon çalışmaları sırasında, dini kimliğini çağrıştırdığı için mescitiniki kubbesinin yıkıldığı anlaşılmıştır. Kubbelere yapılan müdahale, yapının birçok bölümünün tahrip olmasına yol açmıştır. 1950'li yıllarda mescit anaokuluna dönüştürülmüş ve 2000'li yıllara kadar anaokulu olarak faaliyet göstermiştir.

Önceki Restorasyon Girişimleri ve Yasal Düzenlemelerin Analizi

1930'lu yıllarda Sovyet politikaları çerçevesinde Hacı Bedel Efendi Mesciti dini işlevini kaybetmiş ve depo ile anaokulu olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde yapılan müdahaleler (özellikle kubbelerin yıkılması ve iç mekan düzenlemelerinin değiştirilmesi) restorasyon amacı taşımamış, aksine yapının dini kimliğini ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. Herhangi bir bilimsel restorasyon veya koruma çalışması gerçekleştirilmemiştir.

Azerbaycan bağımsızlığını kazandıktan sonra dini ve tarihi mirasın korunmasına yönelik genel bir hassasiyet oluşmuş olmasına rağmen, 2000'li yıllara kadar Hacı Bedel Efendi Mesciti ile ilgili doğrudan bir restorasyon girişi bulunmamıştır. Yapı, uzun yıllar kullanılmaması nedeniyle ciddi aşınma ve tahribata uğramıştır.

2022 yılında meydana gelen şiddetli yağışlar ve rüzgar sonucunda mescitin çatısı ve duvarlarının bir kısmı zarar görmüştür. Bu olayın ardından, "Miras" Kültürel Mirasın Araştırılmasına Destek Derneği tarafından mescitin ölçüm projeleri, restorasyon projeleri ve elektrik projeleri hazırlanmıştır. Bu çalışmalar, 2024 yılında devlet kurumlarıyla koordineli bir şekilde tamamlanmış ve 2025 yılının Mart ayında restorasyon çalışmalarına başlanmıştır.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Azerbaycan Cumhuriyeti Bakanlar Kurulu'nun 2 Ağustos 2001 tarihli ve 132 sayılı "Azerbaycan Cumhuriyeti topraklarında devlet koruması altında bulunan taşınmaz tarihi ve kültürel anıtların önemlerine göre bölünmesinin onaylanması hakkında" kararıyla Hacı Bedel Efendi Mesciti, yerel öneme sahip mimarlık eseri olarak resmi devlet koruması altına alınmıştır (Karar (2001)). Bu karar ile:

- Yapıya müdahaleler yalnızca ilgili devlet kurumlarının izniyle gerçekleştirilebilecektir;
- Herhangi bir kullanım değişikliği veya tadilat yapılmadan önce Kültürel Mirasın Korunması, Geliştirilmesi ve Restorasyonu Devlet Hizmeti'nin onayı alınması zorunlu olacaktır.

Alan Araştırması ve Yerinde Ölçümler

17 Temmuz 2024 tarihinde, Ağdaş bölgesinde yer alan tarihî ve kültürel anıtların yanı sıra Ağdaş şehri, 20 Yanvar Caddesi, 18 numaralı adreste bulunan Hacı Bedel Efendi Mesciti'nde izleme çalışması gerçekleştirilmiştir. İzleme faaliyetine Ağdaş bölgesi anıt koruma görevlisi ve yerel yetkililer katılmıştır.

İnceleme sırasında, söz konusu mescitin, Azerbaycan Cumhuriyeti Bakanlar Kurulu'nun 2 Ağustos 2001 tarihli ve 132 sayılı "Azerbaycan Cumhuriyeti topraklarında devlet korumasına alınmış taşınmaz tarihî ve kültürel anıtların önem derecelerine göre sınıflandırılmasının onaylanması hakkında" kararına uygun olarak, yerel öneme sahip mimarlık eseri statüsüyle devlet koruması altında bulunduğu (envanter no: 4070) tespit edilmiştir (Karar (2001)).

Mescit binasının mevcut durumu değerlendirildiğinde, yapının oldukça kötü bir halde olduğu görülmüştür. Çatı örtüsü neredeyse tamamen çökmüş, yan duvarlar ise çökme tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır. Ayrıca, mescitin arka kısmında, vatandaş İbrahimov Ferhad Fazil oğlu'na ait bir konut binasının yer aldığı belirlenmiştir.

Gerçekleştirilen görüşmelerde, Hacı Bedel Efendi'nin soyundan gelenlerden Ferhad İbrahimov ve Yeni Bakış Kamu Denetim Teşkilatı Ağdaş Şubesi Başkanı Elton Quliyev, geçmişte mescitin bir minaresinin bulunduğunu, çatısının demir konstrüksiyondan yapıldığını, daha sonra ise kiremit çatı ile değiştirildiğini, minarenin ise tamamen yıkıldığını ifade etmişlerdir. Ayrıca, yapının onarım için uygun olmadığı ve çevredeki yerleşim birimleri açısından ciddi bir tehlike oluşturduğu dile getirilmiştir. Bu nedenle tarihî yapının yıkılmasının uygun olacağı, aksi takdirde kimliği belirsiz kişilerin yapıya zarar verebileceği yönünde endişelerini bildirmişlerdir.

Yerinde yapılan gözlemler ve alınan bilgiler doğrultusunda, şehir sakinlerinin bu tür olumsuz yaklaşımları ve binanın mevcut fiziksel durumu dikkate alınarak, mescitin korunması açısından acil müdahale gerekliliği ortaya çıkmıştır. Ayrıca, yaklaşık dört ay önce, mescitin hemen yanında Ferhad İbrahimov'a ait avluda bir hamam odasının inşa edildiği belirlenmiştir. Yapılan değerlendirmelere göre, hamamdan akan suların mescitin temel yapısına zarar verdiği ve tarihî yapının mevcut kötü durumunu daha da ağırlaştırdığı gözlemlenmiştir.

"Miras" Kültürel Mirasın Araştırılmasına Destek Derneği'nin siparişi üzerine, "GENTECHS" Limited Şirketi tarafından Hacı Bedel Efendi Mesciti'nin konservasyon ve restorasyon projesi hazırlanmıştır (Proje (2025)). Proje, onaylanmak üzere Azerbaycan Cumhuriyeti Kültür Bakanlığına bağlı Kültürel Mirasın Korunması, Geliştirilmesi ve Restorasyonu Devlet Hizmeti'ne sunulmuştur.

Hacı Bedel Efendi Mesciti Restorasyon Ön Raporu

Hacı Bedel Efendi Mesciti, tuğladan örülmüş duvar sistemine sahip, geleneksel mimari unsurlar taşıyan küçük ölçekli bir dini yapıdır. Binanın taşıyıcı sistemi tamamen tuğla konstrüksiyondan oluşmakta olup, Sovyet döneminde iç mekânlarda ahşap döşeme ve ahşap tavan çözümleri uygulanmıştır. Pencerelemeler mevcut haliyle ahşap doğramadan imal edilmiştir.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Yapının çatı örtüsü neredeyse tamamen çökmüş, mevcut ahşap karkas sistem büyük ölçüde tahrip olmuştur. Dış ve iç duvarlardaki sıva tabakaları yer yer dökülmüş, tuğla örgülerde çatlaklar ve ciddi boşalmalar meydana gelmiştir. Pencere ve kapı açıklıklarının bir kısmı zarar görmüş, yapı malzemesi deformasyona uğramıştır. Bazı alanlarda çevresel etkiler (özellikle su sızıntıları) yapının yapısal istikrarını zayıflatmıştır. Temel seviyesine yakın bölgelerde nemlenme ve kısmi çökmeler tespit edilmiştir.

Dış duvarlarda, mevcut sıva katmanı tüm cephelerde özenle kazınarak temizlenecek; tuğla örgülerin derz araları sönmüş kireç, taş tozu, tuğla tozu ve nehir kumu karışımından özel olarak hazırlanacak harç ile doldurulacaktır. Bu uygulama, duvarların taşıyıcı kapasitesini artırmayı hedeflemektedir. İç duvarlarda da benzer şekilde mevcut sıva tabakası kazınacak ve tuğla derzleri yukarıda belirtilen harç karışımı ile doldurularak güçlendirilecektir.

Mevcut ahşap döşeme, yapıdan tamamen sökülmüştür. İlerleyen aşamada zeminin altında arkeolojik kazı çalışmaları gerçekleştirilecek; elde edilecek bulgular doğrultusunda döşeme sistemine ilişkin yeni kararlar alınacaktır.

Mevcut ahşap tavan, tamamıyla sökülmüştür. Yapının özgün olarak iki kubbeli olduğu ve bu kubbelerin Sovyet döneminde yıkıldığı anlaşılmıştır. Bu nedenle yapının tavan sistemi ve üst örtüsü, mimari bütünlüğü koruyacak şekilde yeniden projelendirilecektir.

Temizlik ve kazı çalışmaları sırasında mescitin özgün kapısının kuzeyde değil, doğu yönünde olduğu tespit edilmiştir. Sovyet döneminde bu kemerli kapı kapatılmış, yerine kuzey yönünde yeni kapılar açılmıştır. Restorasyon sürecinde, orijinal doğu kapısı açılarak temizlenmiş ve belgelenmiştir.

Ayrıca, Sovyet döneminde mescitin pencereleri değiştirilmiş, her bir kemer arasında olması gereken tek pencere yerine, bir kapı ve bir pencere yerleştirilmiştir. Bu müdahale yapının hem estetik hem de strüktürel bütünlüğüne zarar vermiştir.

Duvarların son bitiş yüzeyi, “minimum müdahale” ilkesi doğrultusunda, özgün tuğla dokusunun görüneceği şekilde düzenlenecektir. Geleneksel yapı tekniklerine bağlı kalınarak, yapının estetik ve tarihî kimliği vurgulanacaktır.

Fotoğraf belgelerinden de görüldüğü üzere, özellikle doğu cephesindeki ağır çatı tahribatı yapının bütünlüğünü ciddi biçimde tehdit etmektedir. Bu sebeple öncelikli olarak taşıyıcı sistemin stabilizasyonu sağlanacak, ardından yeni çatı örtüsü, geleneksel formu esas alınarak, çağdaş koruma materyalleriyle yeniden inşa edilecektir.

Yapının hemen yanında inşa edilmiş olan yeni yapıların drenaj sistemi ayrıntılı olarak incelenmeli, temele zarar verebilecek nemin önüne geçmek için çevresel iyileştirme önlemleri alınmalıdır.

Anıtın Restorasyondan Sonraki Kullanım Olanakları

Tarihi yapının orijinal fonksiyonuna uygun olarak ibadet mekânı (mescit) şeklinde kullanımı, anıtın tarihi değerinin korunmasını ve dini-manevi bir merkezin cemaat için yeniden canlandırılmasını sağlar. Bu kullanım biçimi, devlet ve yerel yönetimlerin koruma projelerine sunduğu mali desteklerden yararlanma imkânı da sunmaktadır. Bununla birlikte, sürekli ve etkin bir kullanımın sağlanabilmesi için destekleyici bir dini cemaatin varlığı ve yapının resmî kayıtlara geçirilmesi gereklidir. Ayrıca, çevre yerleşim alanlarına olan yakınlık, kullanım sırasında ses, giriş-çıkış gibi hususlarda çeşitli kısıtlamalara yol açabilecektir.

Yapının tarihî-mimari kimliği doğrultusunda bir müze veya kültürel bilgi merkezi olarak değerlendirilmesi de mümkündür. Bu çerçevede, Ağdaş bölgesinin tarihî eserlerini ve İslam âlimlerini tanıtan mini bir müze oluşturulabilir; sanal turlar ve multimedya köşeleri ile zenginleştirilmiş bir sunum merkezi işlevi kazandırılabilir. Bu kullanım şekli, binanın özgün fonksiyonunu korurken modern ihtiyaçlara da cevap verir. Ayrıca genç nesil ve turistler için eğitici bir alan oluşturur ve turizm ile eğitim sektörleriyle entegrasyon sağlanabilir. Ancak, bu işlevin sürdürülebilir şekilde devam ettirilebilmesi için restorasyon sonrası düzenli bir yönetim ve sunum kaynaklarının temini şarttır.

Anıtın toplum kültürü ve eğitim merkezi şeklinde, çok fonksiyonlu bir kullanım modeli ile değerlendirilmesi de önerilmektedir. Bu bağlamda, geleneksel zanaat (seramik, hat sanatı,

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ ahşap oymacılığı vb) dersleri, öğrencilere yönelik açık seminer ve konferans salonları, yerel sanat sergileri ve çeşitli kültürel etkinlikler düzenlenebilir. Bu tür bir kullanım, genç neslin kültürel mirasla doğrudan temasını artırarak, yapının sosyal yaşam içerisinde aktif bir rol üstlenmesini sağlar. Ayrıca ulusal ve uluslararası bağışçı kuruluşlar için de cazip bir proje oluşturabilir. Öte yandan, yapının mevcut yapısal uyumluluğu ve iklimlendirme koşulları gibi teknik gereklilikler nedeniyle ek tadilat çalışmaları gerekebilecektir.

SONUÇ

Yapının restorasyon sonrası kullanımına ilişkin temel tavsiye, eğer yerel cemaat tarafından dini amaçlı kullanım mümkündürse, ilk işlevi olan mescit kimliğinin korunarak yeniden faaliyete geçirilmesidir. Şayet bu kullanım biçimi mümkün değilse veya sürekli kullanım sağlanamayacaksa, yapının kültürel ve tarihî bilgilendirme merkezi veya küçük ölçekli yerel bir müze olarak değerlendirilmesi en uygun seçeneklerden biri olarak önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Karar (2001). Azerbaycan Cumhuriyeti Bakanlar Kurulu'nun 2 Ağustos 2001 tarihli ve 132 sayılı "Azerbaycan Cumhuriyeti topraklarında devlet korumasına alınmış taşınmaz tarihî ve kültürel anıtların önem derecelerine göre sınıflandırılmasının onaylanması hakkında" kararı. Proje (2025). Ağdaş şehri, 20 Yanvar Caddesi'nde bulunan, 19. yüzyıla ait yerel öneme sahip mimari eser inv.4070 Hacı Bedel Efendi Camii'nin konservasyon çalışmaları ön projesi. MİRAS Arşivi.

FOTOLAR



19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

EXAMPLES OF TRADITIONAL PATCHWORK (ULAMA) KEPT ALIVE IN ANAMUR

Selda CİĞER*
Hande KILIÇARSLAN**

ABSTRACT

One of the features that continue the tradition of a culture is handicrafts. One of the handicrafts that has not lost its importance in the past and still maintains its continuity is patchwork. According to the Turkish Language Association dictionary; patchwork is defined as "the work of making a cover, quilt cover, etc. by combining fabric scraps." The aim is to create a new product by cutting the remaining fabric pieces in various ways according to the needs of the people and combining them with a sewing technique. In addition, the patchwork technique was developed in the regions as a way of patching the old and torn clothes of the poor or those with low economic levels to use them for a longer time. Later, this technique was developed in the regions and started to be transformed into a product. The patchwork method is a kind of prevention of waste or utilization of fabrics that will be thrown away.

Each region has its own patchwork technique and a name specific to the region. In Anamur, the patchwork technique is called "ulama". Ulamas are produced in many different areas such as bundles, tablecloths, pillows, quilts, bedspreads, prayer rugs, pocket pockets, bags, cushions. The materials used in ulama also provide information about the yarn and fabric type of the region, and which colors are preferred in the fabrics. This technique and evaluation work, which is applied in almost every region of Anatolia, emerges from the artistic power of women. For this reason, it is considered important to conduct a local detection study. In this report, old and new ulama examples kept in Anamur will be investigated using field research and oral interview methods. Information on fabric type information, product variety, and shape-form features will be provided through the examples to be determined in the region.

Key words: Anamur, Handicraft, Patchwork, Ulama, Fabric.

GİRİŞ

Kırkyama, çeşitli şekillerde (üçgen, kare vb.) kesilen farklı kumaş parçalarının bir düzen halinde yan yana getirilip dikilmesiyle oluşturulan eski bir kumaş dikme tekniğidir. Bu teknik, eski halk kültüründe yer alan ve geçmişten günümüze kadar devam eden bir halk sanatıdır. Birçok ülkede yaygın olarak yapılan kırkyama (Şahin, 2000: 139); Quilting, patchwork, gurama, yama işi, kırkpare ve yamalı bohça gibi isimlerle ifade edilmektedir. Ülkemizde bir el sanatı olarak kabul gören kırkyama, insanların günlük ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla çok eski zamanlardan beri yapılmaktadır. Kırkyama, toplumun her evresinde farklı şekil ve biçimlerle yapılmış olup ait olduğu topluma göre değişkenlik gösterip gelişmiştir (Sevim ve Yeşilmen, 2016: 182).

Dünyanın birçok ülkesinde varlığından söz edilen kırkyama, Azerbaycan'da önemli bir el sanatı olup "gurama yama sanatı" olarak bilinmektedir. Gurama yama sanatı, ayrı ayrı yamaların (kumaş parçalarının) birleştirilip bir bütün esere dönüştürülmesidir. Orta Asya'da "kurok" ya da "kurama" olarak ifade edilen ve bir tür kumaş dikme tekniği olan bu sanat, Türkiye'de "kırkyama" olarak bilinmektedir (Rüstembeyova, 2013: 54). Ayrıca Anadolu'da "kırkpare" ve "yamalı bohça" olarak bilinen bu el sanatına Osmanlı Devletinde "hazerpere" denilmektedir.

Yama, varlıklı olmayan insanların eskiyen giysilerini atmayıp yırtılmış ya da aşınmış olan yerlerini bir başka kumaşla kapatmak suretiyle tamir etmesidir. Eskiden fakir insanların

* Yüksek lisans öğrencisi, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı

** Prof., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
elbiselerini daha uzun süre kullanabilmek için yaptıkları yama işlemi, günümüzde ihtiyaçtan için değil bir sanat ya da moda tasarım çalışması olarak karşımıza çıkmaktadır (Karatay, 2019: 142).

Kırkyama, 18. yüzyıldan sonra bilinmeye başlanmış olup en eski örneğine 1718 yılında yapılan ipek yatak örtüsünde rastlanılmıştır. Bu ürün, bozulmadan günümüze kadar ulaşmış en eski kırkyama örneği olmuştur. 1960 yılından itibaren postmodern düşünce akımının etkisiyle diğer sanat dallarında olduğu gibi kırkyama sanatında da gelişmeler olmuştur. Amerikalı ressam Romare Bearden'in 1970 yılında yaptığı patchwork Quilt (kırkyama yorgan), New York Modern Sanatlar Müzesinde sergilenmektedir (Fotoğraf: 1a). Portekizli sanatçı Joana Vasconcelos çalışmalarında kumaş parçalarını kullanarak dünyada ün yapan büyük boyutlu eserler üretmiştir. Bunlardan biri de Contamination (Kirlilik) adlı eserdir (Fotoğraf 1b) (Sevim ve Yeşilmen, 2016: 182- 184).



Fotoğraf:1, a: Patchwork Qulit (Kırkyama yorgan), b: Contamination (Kirlilik) (Sevim ve Yeşilmen, 2016: 184).

Kırkyama, Avrupa ülkelerine doğuda Çin ve Hindistan gibi ülkelerden Anadolu ve Akdeniz bölgesi üzerinde İpek yolunu geçerek getirilen ipek kumaşlar vasıtasıyla geniş bir kültür alanına yayılmıştır. Doğuda başlayıp tüm dünyayı etkileyen ve el işçiliğine dayanan kırkyama, sadece doğudan batıya doğru uzanmayıp Ortadoğu ülkelerini de etkisi altına almıştır. Mısır'da yapılan kırkyama yorganlar bu sanata olan ilgiyi arttırmıştır. 18. Yy. da İngiltere'ye ulaşan kırkyama, Kraliçe Victoria döneminde sanat olarak kabul edilmiştir. Avrupa'da "patchwork" olarak ifade edilip ABD'nin ulusal sanatlarından biri olmuştur. Göçler, ticari faaliyetler, zanaatkâr ve seyyarların seyahatleri gibi birçok sebeple ülkeler arasında oluşan kültür etkileşim ve sentezi kırkyamanın her ülke için özgün bir sanat olmasını sağlamıştır (Sönmez, 2019: 6-7).

Kırkyama, dünya ülkelerinde olduğu gibi Türk topluluklarında da görülmektedir. Eski bir Türk şehri olan Bosna'nın Benaluka ilçesinde "Benaluka" adıyla kırkyama yapılmış ve bunlara "Benaluka işi" denilmiştir. Ancak günümüze kadar korunarak gelebilmiş en eski kırkyama örnekleri Osmanlı dönemine aittir (Yıldırım, 2023: 410).

Geçmişte ihtiyaçtan kaynaklanan sebeplerle yapılmış olan kırkyama, zamanla estetik bir boyut kazanmıştır. Günümüzde modern tasarımlarla birleştirilerek farklı alanlarda kullanılmakta ve kültürel miras olarak korunmaya çalışılmaktadır. Ülkemizde yaygın olarak yapılan bu el sanatı, Anamur ilçesinde eki zamanlardan günümüze kadar yaşatılmaya devam etmektedir.

ANAMUR'DA YAŞATILAN (KIRKYAMA) ULAMA ÖRNEKLERİ

Kırkyama, içinde geçen "yama" sözcüğü; Arseven 1952'egöre; "delinmiş veya eskiyerek açılmış olan bir yeri veya bir kumaşı kapamak için eklenen parça" (Arseven, 1952: 139) olarak tanımlanmıştır. Bu tanımdan da anlaşıldığı gibi yama, "yamamak" fiilinde geçen bir eylem veya bir iş olarak düşünülmektedir. Yani eskiyen, yırtılan ya da kullanılamayacak durumda olan ürünlerin başka bir kumaş ya da kumaş parçalarıyla kapatılarak kullanılır duruma getirilmesidir. Daha sonraki zamanlarda çeşitli kumaşların uç uca ve yan yana getirilip dikilmesiyle daha büyük ve yeni bir kumaş parçası elde edilmiştir.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Geçmiş zamanlarda yoksul insanların giyim kuşam başta olmak üzere günlük hayatta kullanılan yer yaygısı, minder, perde, sofralık ve ev tekstili gibi birçok ev eşyası ihtiyacını karşılamak amacıyla çeşitli bez parçalarının değişik şekillerde bir araya getirilerek dikilmesi yöntemiyle oluşturulan kırkyama, beceri ve ustalık gerektiren bir el sanatıdır. Yamama fikri ile ortaya çıkan ve zamanla gelişen kırkyama, bir sanat dalına dönüşmüş ve çeşitli dekoratif ürünlerin yapılmasında kullanılmıştır.

Kırkyama yapımında temel olarak farklı renk ve desenlerdeki kumaşlar kullanılmaktadır. Öncelikle kumaşlar belirli ölçülerde kesilmekte ve belirlenen desene uygun şekilde yerleştirilmektedir. En yaygın desenlerden bazıları kare, üçgen veya altıgen şekillerinde olup kumaşlar makinede ya da elde dikilmektedir. Malzeme olarak pamuklu, yünü ve ipek kumaşlar tercih edilmektedir. Renk uyumu ve motiflerin düzenlenmesi kırkyamanın estetik yönünü belirlemektedir.

Ülkemizde yaygın olarak yapılan kırkyama, her yörede farklı isimlerle ifade edilmektedir. İzmir ve civarında: kırkpare yamalı bohça ve kırıklı iş; Bozdağ ve civarında ekli bohça ve paçalı iş; Denizli ve civarında benekli iş, çapıt işi, kırk benek ve ek iş (Özpulat, 1994: 38); Anamur ve civarında ulama olarak bilinmektedir.

Anamur yöresinde ulama yaygın olarak yapılmakta ve günlük hayatta kullanılan ev tekstili ihtiyacını karşılamaktadır. Yörede kullanılan ulama örneklerinde kumaşların renk, uyum ve ahenginin bazı ürünlerde pek önemi yoktur. Atık kumaşlar ya da eskimiş giysilerin sağlam olan kısımları kesilip herhangi bir ölçüye gerek kalmadan birbirine dikilmekte ve günlük hayatta örtü, perde, yer yaygısı gibi muhtelif alanlarda kullanılmaktadır. Bazen de özel olarak biriktirilen kumaşlar belli ölçülerde kesilip bir model oluşturulmak istenmektedir. Genç kızların çeyizinde bile bulunan ulama örnekleri yörede pek çok alanda kullanılmaktadır. Bunlardan en yaygın olanları; divan, kanep, yatak örtüsü, seccade (namazlık), bebek yorganı, minder, yastık, kırlent, bohça, tutacak, el bezi, poşetlik, çanta ve cepcebe gibi ürünlerdir.

Ulama divan örtüsü: Yörede ev içinde, balkonda ya da bahçede oturmak için bulunan divanların (seder) üstünde kullanılan ulama örnekleri genellikle terzi artığı kumaşlardan ya da başka ürünler yapıldıktan sonra kalan fazlalık kumaşların değerlendirilmesi amacıyla yapılmaktadır (Doğan, M., 2025) (Fotoğraf 2).



Fotoğraf: 2, Divan örtüsü ulama örneği

Ulama sofa bezi: Sofa bezi, yörede en çok kullanılan tekstil ürünlerinden biridir. Genellikle yaz mevsiminde balkonda, bahçede ya da tarlada yer sofrasında yemek yenilmektedir. Yazın havaların sıcak olması ve yörede yaygın olarak yapılan tarımcılık sebebiyle yaşam genellikle evin dışında balkon, bahçe ya da tarlada geçmektedir. Buralarda yer sofrası, sofa bezi denilen örtüler üstüne kurulmaktadır. Sofa bezi, genellikle ulamadan yapılmaktadır. Kare formunda kesilen kumaşların birbirine estetik bir görüntü oluşturacak şekilde dikilmesiyle yapılan ulama sofa bezleri, etrafında 4-5 ya da daha fazla kişinin yemek yiyebileceği büyüklüktedir. Ayrıca yörede ulama sofa bezi, yufka ekmeklerin ıslatılmasında (tavlanmasında), yoğurt mayalamada ya da çobanların azıklarının sarılmasında kullanılmaktadır (Sivaslı, Z., 2025) (Fotoğraf 3).



Fotoğraf: 3, Ulama sofa bezi (Ciğer,2025)

Seccade ulama: Üzerinde namaz kılmak için yapılan seccade ulama örnekleri yörede yaygın olarak yapılmakta ve kullanılmaktadır. Seccade (namazlağa) örneklerine yörede; ulama namazlağa denilmektedir. Ulama namazlağa örnekleri çok küçük kumaş parçalarının kare formunda kesilip birleştirilmesiyle yapıldığı gibi, üçgen formunda kesilen kumaşların belli bir simetride dikilerek desen oluşturulması yöntemiyle ya da farklı şekil ve büyüklükteki kumaş parçalarının birbirine rastgele ya da belli bir düzende dikilmesi yöntemiyle yapılmaktadır. Yörede ulama namazlağa örneklerinin arka yüzünde mutlaka bir astar bulunmaktadır. Namazlağa astarları bazen tek parça bir kumaştan bazen de ulamadan yapılmaktadır (Doğan, M. ve Çakır, A., 2025)(Fotoğraf 4).



Fotoğraf: 4, Ulama seccade örnekleri

Cepcebe ulama: Cepcebe, üzerinde bölmeler bulunan ve banyo, yatak odası, mutfak ya da diğer odalarda küçük ev eşyaları ya da kişisel malzemelerin konulmasında kullanılan bir ev eşyasıdır. Yörede geçmiş zamanlarda yayla evlerinde ya da köy yerleşkelerinde yaygın olarak kullanılan cepcebe, ev düzenleyici bir eşyadır. Banyoda bulunan cepcebe gözlerinde; sabun, deterjan, kibrit, çıra, ezin bezi (banyo kesesi), gaz lambası fitili ve tıraş malzemeleri gibi eşyalar konulmaktadır. Yatak odası ya da diğer odalarda bulunan cepcebe gözlerinde; iğne, iplik, makas gibi dikiş malzemeleri ya da krem, ayna, tarak gibi kişisel ürünler konulmaktadır. Mutfakta bulunan cepcebe gözlerinde; çatal, kaşık, bıçak, kibrit, baharat kapları gibi küçük mutfak eşyaları konulmaktadır (Kiraz, Ş., 2025) (Fotoğraf 5).



Ulama çanta: Çanta herkes tarafından bilinen ve farklı büyüklükte olan deri, kumaş, plastik, naylon gibi gereçlerle yapılan içine cüzdan, kişisel bakım, kırtasiye ve gıda ürünleri gibi pek çok eşya ve malzeme konulabilen bir taşıma eşyasıdır. Genellikle bayanların kullandığı çanta modelleri farklı renk ve modellerle tasarlanarak yapılmaktadır. Bunlardan biri de ulama çanta modelleridir. Ulama çanta örnekleri yörede bayanlar tarafından yaygın olarak yapılmakta ve kullanılmaktadır (Bilmez, D. ve Taş, Ö., 2025) (Fotoğraf 6).



Fotoğraf: 6, Ulama çanta örnekleri

Ulama bebek yorganı: Ulama bebek yorganı, bebek doğmadan önce bebeğin annesi ya da aile büyükleri tarafından yapılan bebek hazırlıklarından biridir. Özel olarak seçilen kumaşlar istenilen formda kesilip dikilmektedir. Yorgan, küçük bir yastıkla beraber hazırlanıp astarlanmaktadır. Genellikle elde dikilen ulama yorgan ve yastık yörede, tahta beşiklerde kullanılacak şekilde küçük ölçülerdedir (Baz, Z., 2025) (Fotoğraf 7).



Fotoğraf: 7, Ulama bebek yorganı

Ulama yatak örtüsü: Ulama yatak örtüsü, yörede en çok kullanılan ulama örneklerinden biridir. Yörede çeyiz ürünleri arasında bulunan ulama yatak örtüleri günümüzde de yörede yapılmaya ve kullanılmaya devam etmektedir. Bu örtüler, farklı formlarda kesilen kumaşların belli bir uyumla dikilip astarlanmasıyla yapılmaktadır (Kiraz, Ş. ve Baz, Z., 2025) (Fotoğraf 8).



Fotoğraf: 8, Ulama yatak örtü örnekleri

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Ulama kırlent ve minder: Yörede dekoratif amaçlı yapılan ulama kırlent örnekleri koltuk-kanepe gibi eşyalarda kullanılmaktadır. Genellikle kare ve üçgen formlarda kesilen kumaş parçaları estetik bir görüntü oluşturulacak şekilde dikilmektedir. Yer sofralarında, balkonlarda ya da kışın sobanın etrafında oturmak için yapılmış küçük ebatlı döşekler, minder olarak kullanılmaktadır (Deniz, F. ve Doğan, M., 2025) (Fotoğraf 9).



Fotoğraf: 9, Ulama kırlent örnekleri

Ulama bohça: Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan sandıklar ve bohçalar yörede yaygın olarak kullanılmaktadır. Bohça içerisinde kefenlik, doğacak olan bebek için örülmüş veya satın alınmış kıyafetler, havlu gibi eşyalar saklanmaktadır (Taş, Ö., 2025)(Fotoğraf 10).



Fotoğraf: 10, Ulama bohça

Ulama tutacak: Mutfak gereçlerini kullanırken sıcak olan kapları tutabilmek için, bir el boyutunda ya da biraz daha büyük ebatlarda yapılmış ürünlerdir (Deniz, F. ve Doğan, M., 2025) (Fotoğraf 11).



Fotoğraf: 11, Ulama tutacak örnekleri

Ulama poşetlik: Poşetlik, genellikle mutfakta dolap yanında, duvarda veya kapı arkasında asılı olan poşetleri bir arada tutmak için kullanılan düzenleyici bir eşyadır. Atık kumaşlar ya da özel olarak seçilmiş kumaşlarda istenilen renk ve desende yapılan poşetlikler boncuk ve dantel gibi malzemelerle süslenmektedir (Çakır, A., 2025) (Fotoğraf 12).



Fotoğraf: 12, Ulama poşetlik

Masa örtüsü: Üçgen, kare ve dikdörtgen formda belli ölçülerde kesilen kumaşların elde ve makinede birleştirilmesi tekniği ile yapılan örtü, masa-sehpa üstünde kullanılmaktadır. Yeni dönem ulama örneklerinden biri olarak kabul edilen örtü, kare olarak kesilen ve birbirine yapışık olarak dikilen kumaşın bir tarafının çaprazlama kesilip dört adet üçgen formda kumaş elde edilmesi tekniğiyle yapılmaktadır. Bu işlemin tekrarı istenilen sayıda yapılmakta buna göre kumaş bütünlüğü belirlenmektedir (Bilmez, D., 2025) (Fotoğraf 13).



Fotoğraf: 13, Ulama poşetlik

SONUÇ

Kırkyama, Anadolu insanının yokluk zamanlarında giysi, yer yaygısı ya da örtü gibi eşyaların yıpranmış ve ya eskimiş olan kısımlarını yamamayla başlamıştır. Daha sonra yama sayısı arttıkça kırkyama meydana gelmiştir. Geçmiş zamanlardan günümüze kadar yapılagelen kırkyama, zamanla Türk toplumunun geleneksel yaşamı içinde kendine yaygın bir kullanım alanı bulmuş ve el sanatına dönüşmüştür.

Anadolu kadınının el becerisine dayanan kırkyama, Anadolu'da kırkpare, paçalı bohça ve ulama gibi isimlerle ifade edilmektedir. Anamur'da ulama olarak bilinen ve günlük kullanım eşyalarının üretilmesinde yaygın olarak tercih edilen kırkyama, yörede terzi artığı kumaşlardan ya da özel olarak seçilmiş kumaşların istenilen formda kesilip birleştirilmesi tekniği ile yapılmaktadır. Genellikle kare, üçgen, dikdörtgen formda ya da rastgele şekillerle kesilen kumaş parçaları ile daha büyük bir kumaş parçası elde etmek amaçlanmaktadır. Yörede tespit edilen ulama örnekleri günlük yaşamda yöre insanının birçok ihtiyacını karşılayan ürünlerden oluşmaktadır. Bunlar; yatak-kanepe örtüsü, seccade, kırlent, minder, çanta, poşetlik, el bezi, tutacak, yorgan, sofrası bezi, cepcebe, bohça ve masa örtüsüdür. Bu ürünler bazen yörede birçok amaç için kullanılmaktadır. Ulama tekniği ile dikilen bir örtü, kullanım amacına göre yer yaygısı, pike, balkon perdesi, kanepe örtüsü ve yatak örtüsü olarak kullanılabilir.

KAYNAKÇA

- Arseven, C.E. (1952). Sanat Ansiklopedisi, (Cilt. 4). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Kılıç Karatay, S. (2019). Kırkyama Geleneği ve Kullanım Alanları, Journal of Arts, 2(3), 141-150.
- Özpulat, F. (1994). Geleneksel Kültürümüzde Kırkpare, Tekstil ve Mühendis, Cilt: 8, Sayı: 45-46, 37-41.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
Rüstembeyova, A. (2013). Azerbaycan Dekoratif Sanat Biçimi Gurama, İRS Miras Dergisi, 7, 54-62.
- Sevim, S. ve Yeşilmen, N. (2016). Kırkyama'nın Seramik Sanatına Yansıması: ZeoHillyard Örneği. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6(1), 180-190.
- Sönmez, E. (2019). Günümüz Sanatında Kırkyama Tekniğinin Kullanımı ve Uygulamalar. Yüksek Lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Şahin, Y. (2000). Kumaşla Resim Sanatı. *Art Dekor Dergisi*, (89), 138-145.
- Yıldırım, M. (2023). Kırkyama Tasarım Sürecinin Bilgisayarda Üç Boyutlu Sanal Moda Tasarımı Programı ile Dönüşümü. Ankara: 21. yüzyılda Türk Dünyasında Sanat: Meseleler ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyum-Sergi (03-04 Ekim 2023), 408-417.

KAYNAK KİŞİLER

- Ayşe Çakır, 54 Yaşında, Evhanımı, Sözlü Görüşme, 2025.
- Fatma Deniz, 67 Yaşında, Evhanımı, Sözlü Görüşme, 2025.
- Dilek Bilmez, 32 Yaşında, Evhanımı, Sözlü Görüşme, 2025.
- Meral Doğan, 51 Yaşında, Evhanımı, Sözlü Görüşme, 2025.
- Özlem Taş, 35 Yaşında, Evhanımı, Sözlü Görüşme, 2025.
- Şengül Kiraz, 58 Yaşında, Evhanımı, Sözlü Görüşme, 2025.
- Zübeyde Baz, 65 Yaşında, Evhanımı, Sözlü Görüşme, 2025.
- Zübeyde Sivaslı, 55 Yaşında, Evhanımı, Sözlü Görüşme, 2025.

Mustafo JUMAYEV*

ABSTRACT

This article examines the origins of toponyms such as Arghun, Jobu, and others in Southern Uzbekistan and their connection to the history of Turkic tribes. The name "Arghun" derives from the ancient Turkic tribe "Arghu" and is found in Uzbekistan, China, the North Caucasus, and Russia. The toponym "Jobu" originates from the ethnonym "Yabghu," which began as a ruler's title among the Karlucs and later evolved into a tribal name. The Karluk, Barlas, Jalayir, Kerait, and Kungrat tribes inhabited the territory of Uzbekistan between the 8th and 13th centuries, influencing toponyms in the Fergana Valley, Zarafshan Oasis, and along the Amu Darya. These place names reflect the historical migrations and cultural heritage of Turkic peoples.

Arghun – A village located in Denov district, Surkhandarya region. Additionally, Arghuni mirob arigh (Argun Mirab Canal) was a village within the administrative division of Sa'yn Amlogi, Qorakul district, Bukhara Emirate. There is also a village named Arghin in Asaka district, Andijan. Mahmud al-Kashgari recorded the ancient Turkic tribe "Arghu" [1:47]. Al-Kashgari defined the term arghu as "a ravine between two mountains" [2:151], suggesting that the Arghu tribes inhabited valleys between mountain ranges. However, Marco Polo, who visited China in the 13th century, referred to the inhabitants of the northern Chinese state of Tenduk as "Argonites" and described them as "descendants of two races (or religions): the idolaters of Tenduk and the followers of Islam. They are more handsome and capable than the other natives of the region, possessing great strength and skill in trade" [3:275-276]. Arab historians also documented settlements bearing this name. For example, Ibn Hawqal noted the Aru and Argan districts in the Kesh region [4:67], while Ibn Khurdadhbih and Qudama mentioned the village of Argin (Arghin) in the Marv Valley (southern Turkmenistan) [5:66].

Members of this tribe also settled in the North Caucasus, leaving behind toponyms such as the Argun River and the city of Argun (in Chechnya, Russia). Additionally, the Amur River in Russia's Far East is also called Argun or Ergun. Furthermore, the name Argu is linked to Arghun Khan, a ruler of the Ilkhanate state (1284–1291) and a descendant of Genghis Khan: Genghis Khan → Tolui Khan → Hulagu Khan → Arghun Khan.

These toponyms are connected to the ancient Turkic Argu tribe. Between the 9th and 12th centuries, tribes migrating through the Fergana Valley settled in these areas [6:94]. Due to political shifts, some moved southward beyond the Amu Darya. Today, these names persist in southern Uzbekistan, reflecting the assimilation of local populations and the preservation of their legacy in place names until the 19th century.

Jobu – A village in Oltinsoy district, located at the foothills of the Hisor Mountains. The name Jobu originates from the Turkic ethnonym Yabghu, which also refers to one of the Uzbek clans (yobu). The term yabghu frequently appears in ancient Turkic inscriptions. Initially, it denoted a high-ranking title in the Karluk state, second only to the khan [7:188–190], and later evolved into a term for rulers [8:87]. Over time, this title was granted to leaders of tribes or tribal confederations. Central Asian peoples such as the Karlucs and Oghuz khans were also referred to as yabghu. Originally a ruler's title, the term transitioned into an ethnonym, taking the form yaboq [9:43]. According to Mahmud al-Kashgari, the Yaboq were a Turkic tribe that occupied vast territories and were linked to the Karlucs who entered the Chaghaniyan region in the 7th century. Historical records note that in 709 CE (91 AH), Qutayba ibn Muslim, the governor of Khorasan, fought against the yabghu of the Karlucs in Tokharistan [10:106]. By the 12th century, the name Yaboq was documented [11:43].

*Researcher, Termez State University, History Department, Termez, -Uzbekistan

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

The Yaboqs were descendants of Karluk yabghus. By the 15th–16th centuries, the name yaboq shifted to yobu (or yabu). The Yebu clan played a significant role during the Shaybanid, Ashtarkhanid, and Mangit dynasties. In Uzbekistan, the name evolved phonetically under Kipchak dialectal influence: yabghu → jabghu → yaboq → yabu → Jobu.

The presence of the nearby village *Qarluq* (Karluk) near Jobu indicates the long-standing settlement of Turkic peoples in this area. The Turkic origins of the Karluk tribes were confirmed by Mahmud al-Kashgari and Rashid al-Din. Some Karluk groups inhabited the Zarafshan Oasis, Fergana Valley, southern Turkistan, and Tajikistan from the mid-8th century onward. Toponyms such as Qarluqon, Qallukxona, Qallukon, Qarliq, and others in Bukhara, Kashkadarya, and Surkhandarya regions demonstrate that the Karluks settled not only in Fergana and Tashkent but across all parts of Uzbekistan [12:218].

In his work *Tārīkh-i Arbaʿa Ulūs* ("History of the Four Nations"), the Timurid scholar Mirzo Ulugbek recounts a legend about the origin of the name Karluk:

"When Oghuz Khan set out toward the land of Turan via the Ghor frontier, winter arrived with extreme cold. Snow covered the entire desert. He ordered that no one in the army be left behind. However, due to heavy snow and freezing temperatures, some lagged. Upon learning this, Oghuz Khan sent a search party. Those found were questioned but remained defiant. He named them Qorliq ('those left in the snow'), and their descendants are known as the Karluks" [13:52].

While embellished, this legend contains a kernel of truth. The repeated etymological explanations of Karluk in historical texts like *Shajarayi Turk* ("Genealogy of the Turks") and *Tārīkh-i Arbaʿa Ulūs* suggest a scholarly basis for its origin.

Barlos – A Turkic Clan and Villages in Southern Uzbekistan. The southern regions of Uzbekistan are home to villages and clans bearing the name Barlos (also Barulas or Ballos), derived from ancient Turkic peoples. The Barlos were a tribe incorporated into the Mongol confederation. In the second half of the 13th century, they migrated from the Ili River basin to the Kashkadarya oasis. During the 14th–15th centuries, they played a pivotal role in the political, economic, and cultural life of the region. Amir Timur (Tamerlane) hailed from the Barlos tribe and appointed many of their members as military commanders and provincial governors. A branch of the Barlos migrated to Afghanistan and India during the Timurid and Mughal eras.

According to *The Secret History of the Mongols*, the Barlos originated from the Nirun lineage of the Mongols. A figure named Khabichi Bagatur had a son named Barulas ("Barulas" was given as a nickname because the child was tall and consumed large amounts of food). His descendants became known as the Barulas (Barlos) tribe [14:85].

Etymology of "Barlos": The root of the word is *bar*, a term common to Turkic and Mongol languages. In Buryat, *bar* means "tiger" [14:85], while in Mongol, it signifies "heroic strength" or "bravery" [15:56]. The historian Abulghazi defines Barlos as "military leader" or "commander of the army" [16:46].

Qayrit – This ethnonym is a variant of Kerayit. In Southern Uzbekistan, numerous ethno-toponyms exist, such as Qayrit (in Sherobod), Kerayit (in Kasbi), and Kerayid (in Termiz). The Kerayit were one of the Uzbek clans. According to historian Rashiduddin, during the Middle Ages (10th–11th centuries), they lived along the upper reaches of the Onon and Kerulen rivers (Mongolia) and the Tola River, divided into sub-tribes (Kerayit, Jirkin, Konkant, Saqant, Tumaut, Alabat). By the 11th–13th centuries, they established their own state, which collapsed during the reign of Wang Khan Toghrul. In 1203, after Wang Khan's defeat by Genghis Khan, the Kerayit state fell under Mongol control [18:127–128]. Many Kerayit later participated in Mongol campaigns.

Etymology of "Kerayit": The term combines *kerey* (Mongolian for "crow") + *-t** (plural suffix). The crow served as the tribe's totem, and their settlements were named after the tribe. Thus, Kerayit translates to "people of the crow clan."

Qunkhirot – This clan's name is also linked to smaller settlements. For example:

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Oyinni – Derived from words like *oyinni*, *oyinli*, *oyli*, or *ayn*, all rooted in *oy* ("moon"). The clan's *tamga* (tribal emblem) resembled a crescent moon, often depicted as a *taqa* (hairpin). The term *oytamghali* means "those with the moon *tamga*" [19:214]. The *Oyinni* clan primarily inhabited the Zarafshan Valley, Jizzakh, and Tashkent oases. Villages named *Oytamghali* exist in Narpay, Oqdaryo, and Poyariq districts (Samarkand region), Forish district (Jizzakh region), and Oqqurkhon district (Tashkent region), reflecting the clan's historical presence.

Ochamayli – an ethnonym. It appears in the forms *Achamayli*, *Achimayli*, and *Ochamayli*. There are villages named *Achamayli* in Samarkand region (Bulungur and Urgut districts), Tashkent's Bekabad and Buka districts, Qashqadaryus Kitab district, and Karakalpakstan's Kegayli district. *Ochamayli* is a clan of the *Vaxtamkhali* subdivision of the *Qunkhirot* tribe. Among *Karakalpaks*, it is called *Ashamayli*. According to S. Qorayev's explanation, a saddle used for oxen or calves, or one designed for children to ride, was called *ochamay* (or *achamay*). *Achamayli* (or *ochamayli*) means "saddle-bearing" or "a clan with a saddle-shaped *tamga* (emblem)" [20:28].

Sariq – a common Turkic ethnonym, found among Turkmen, Kazakhs, Kyrgyz, Bashkirs, *Karakalpaks*, and *Uzbeks* as a tribe, clan, or clan branch. There is a town with this name in Southern Uzbekistan. The term *sariq* is also attached to major tribal names: *Sari Uyshun*, *Sariq Uyghur*, *Sariq Nayman*, *Sariq Qipchoq*, *Sari Kaneli*, *Sari Kyrgyz*, and *Sari Nogay*. Here, the lexeme *sariq* denotes a sub-division or branch of a larger ethnic unit. The ethnonym originated from totemism. In Tatar, *sarik* means "sheep," and *sariqchilik* means "sheep herding."

Tarokhli – a village in Southern Uzbekistan. The *Qunkhirot* tribe's *Tamkhali* subdivision includes a clan called *Taroqli*. The *Taroqlis* historically lived in the middle and lower reaches of the Sherobod River. This clan's *tamga* (emblem) was shaped like a comb (*taroq*). The clan, village, and neighborhood were named after this emblem.

Tortuvli – a village in Southern Uzbekistan. One of the five major clans of the *Qunkhirot* tribe. Village names derive from this ethnonym. The term is a constructed word: *tortuv* + *li*. It was named after its *tamga* (emblem), which resembled four crossed spears or antlers.

Tukhiz – a village in Southern Uzbekistan. The *Tortuvli* clan of the *Qunkhirot* tribe includes subdivisions named *Tukhiz* and *Mingtukhiz*. *Tukhiz* is an ancient tribal name, originally derived from *Tuqqiz Ukhuz* ("Nine Oghuz").

Qanjirali – a village in Southern Uzbekistan. *Qanjigali* is one of the *Uzbek* clans and a subdivision of the *Qunkhirot* tribe's five branches. It consists of 14 sub-clans and is also called *Xonjikhali*. *Qanjikhali* is a common Turkic *Qipchaq* ethnonym.

Baymokhli – villages named *Baymoq* exist in Southern Uzbekistan's Boysun district (*Sarqamish*), *Jarqurkhon* district (*Oqqurkhon*), *Qumqurkhon* district (*Yuqori Kakaydi*), as well as in Jizzakh region's *KHallaorol* and *Zomin* districts, *Namangan* region's *Chust* district, and *Kyrgyzstan*'s *Jalal-Abad* region. *Baymoqli* is an ethnonym. It is a clan of the *Vaxtamkhali* subdivision of the *Qunkhirot* tribe. A similar clan exists among *Karakalpaks* and *Kazakhs*. The name *Baymoq* was given to people with crooked toes. Today, such individuals are called *maymoq*. The initial **b/m** sounds have shifted.

Vahtamkhali – a village in Southern Uzbekistan's *Sherobod*, *Termiz*, and *Jarqurkhon* districts. The clan recorded as *Vahtamkhali* includes subdivisions: the *Qunkhirot* *Vohtamkhali* and *Juz Vahtamkhali*, with the former divided into 18 groups and the latter into 8 groups [21:42].

Ishqili – a village in Southern Uzbekistan's *Denov* and *Jarqurkhon* districts. It belongs to the *Ishqili* clan of the *Qunkhirot* tribe's *Vaxtamkhali* subdivision. The *Kyrgyz* have a tribe called *Ichkilik*. *Eshkili* is a clan among *Karakalpak* *Qunkhirots*, originally *Echkili* ("goat-related"). *Uzbek* historical records mention the *Echkilik* tribe and *Echki* clans [22:69].

Southern Uzbekistan's toponyms—such as *Arkhun*, *Jobu*, *Qarluq*, *Barlos*, *Jaloyir*, *Kerayit*, and *Qunkhirot*—were formed through the historical migrations, political and social

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

processes of ancient Turkic tribes. These place names reflect not only geographic locations but also the ethnic and cultural heritage of Turkic peoples. The name Arkhun appears in various regions, including Uzbekistan, China, the North Caucasus, and Russia, derived from the meaning “ravine between two mountains” and symbolizing tribal habitats. Jobu originates from the title Yabghu and became associated with the Qarluqs and other Turkic peoples’ governance systems and tribal names. Tribes like the Qarluqs, Barlos, Jaloyirs, and Kerayits actively inhabited Uzbekistan between the 8th and 13th centuries, leaving their mark in the Fergana Valley, Zarafshan Oasis, and along the Amu Darya. The tamga-based clans of the Qunkhirot tribe (Oyinni, Ochamayli, Sariq, Tarokhli, Tortuvli, Tukhiz, Qanjikhali, Baymokhli, Vahtamkhali, Ishqili) have also influenced local toponyms. These toponyms and ethnonyms vividly illustrate Uzbekistan’s rich historical and cultural legacy, as well as the Turkic peoples’ significant role in Central Asia.

LIST OF REFERENCES USED

1. Камолитдин Ш. С. Древнетюркская топонимия Средней Азии Ташкент, 2006, стр. 47
2. Maḥmūd al-Kašğari. Dīwān Luġāt al-Turk. Edited & translated by Robert Dankoff in collaboration with James Kelly. Series: Sources of Oriental Languages and Literature. (1982). "Part I". p. 151
3. “The book of Marco Polo the Venetian, Concerning the kingdoms and Marvels of the East”. translated by Henry Yule, J. Murray. London, 1875. 275-276 p
4. Ibn Xavkal. Kitob surat al-ard. Yerning kitobi surati. Movarounnahr Tarjimon va izohlar muallifi Sh.S. Kamoliddin. Toshkent, 2011, 67-bet
5. Ибн Хордадбех. Книга путей и стран. Москва, 1986, стр. 66; Кудама ибн Джафар. Китаб ал-харадж ва санат ал-китаба /Изд. де Гье,- BGA, Лейден, 1889, VI, 210.
6. GHaybullayev S. Qumliklar baghriga yashiringan tilsimlar... (maqola va tadqiqot uchun tezislar). Toshkent: Alisher Navoiy nomidagi Uzbekiston Milliy kutubxonasi nashriyoti, 2013 — 94 bet
7. Golden P.B., "Khazar studies", Budapest, Vol. 2, 1980, pp. 188–190,
8. W. Barthold, "Four Studies In History Of Central Asia", Leiden, E. J. Brill, 1962, Vol.1 p. 87
9. Mahmud Koshghariy, 1 jild. 43-bet.
10. История ат-Табари, Пер. В. И. Беляева, О. Г. Болшакова, А. Б. Халидова Ташкент. Фан. 1987, стр. 106.
11. Маһмуд Кошғарий, 1 жилд. 43-бет.
12. Shoniyoov K. Qarluq davlati va qarluqlar. – T.: “Sharq”, 1999. – B. 218.
13. Mirzo Ulughbek. Turt ulus tarixi. – Toshkent: Chulpon, 1994. – B. 52.
14. Буруатско-русский словарь, стр 85
15. Монголко-русский словарь. Москва, 1957, стр. 61.
16. Abulghoziy Bahidirxon. Shajarai turk. Toshkent, 1992, 46-bet.
17. Рашид ад-дин. Сборник летописей. Том 1. Москва-Ленинград, 1952, стр. 93
18. Рашид ад-дин. Сборник летописей, стр. 127-128
19. Кармышева Б.Х. 1976, стр. 214.
20. Qorayev S. 1978. 28-b
21. Dulanov O.Y “Surxon vohasi yuz (juz)larning hududiy joylashuvi va etnomadaniy xususiyatlari (XVIII asr va XX asr boshlari)” tarix fanlari buyicha falsafa doktori dissertatsiyasi. Termiz. 2022. 42 b
22. Umarov I. Raxmonov X., Xudoyberdiyev E. Surxon vohasida etnik tarix va etnomadaniy jarayonlar (xataklar urugi misolida), Toshkent. 2014, 69-bet

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

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

Oturum Başkanları (SessionModerators):

Prof. Dr. Nargiz ALĞYEVA-Assist. Prof. Dr. Ahmet AYTAÇ

**19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
MOLDOVA CUMHURİYETİ DEVLET VE HUKUK TARİHİ: KAVRAM, METODOLOJİ VE
BİLİMLER SİSTEMİNDEKİ YERİ**

**STATE AND LEGAL HISTORY OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA: CONCEPT,
METHODOLOGY AND PLACE IN THE SYSTEM OF SCIENCES**

Sergey ZAHARIYA*
Olga TATAR**

ABSTRACT

Science as a whole has undergone significant changes in recent years. Today, scientists of the past century are no longer content with issues related to the state, political life, social and economic activities. In national ¹historiography, one can observe an increasing interest in the development of theoretical, methodological and innovative issues of modern historical science. The content of history is the historical process that occurs in the phenomena of human life and about which there is information in historical sources, and information about this process has been preserved in historical sources. The subject of history is the study of the development of human society as a single contradictory process. History of State and Law of the Republic of Moldova is a historical and legal science aimed at studying and at the same time describing specific historical and legal regularities of the formation and development of the state and legal system of the Republic of Moldova. The subject of the history of state and law of the Republic of Moldova is aimed at studying the formation, development and change of types and forms of the state and law, their bodies, institutions and peoples in a certain period of their development. The discipline of the History of State and Law of the Republic of Moldova is not only a general historical discipline, but also a political-legal discipline that allows forming the basis of both theoretical and practical knowledge. The History of State and Law of the Republic of Moldova studies the constituent part and legal component of social relations, which are the basis of conflict resolution. The subject of the history of state and law of the Republic of Moldova includes information on the structure of state mechanisms, social life of society, competent means of dispute resolution at all historical stages.

Key words: science, methodology, history, state, law.

GİRİŞ

Moldova Cumhuriyeti Devlet ve Hukuk Tarihi'nin bir bilim ve akademik disiplin olarak görevleri arasında, tarihin farklı noktalarında farklı kavimlerin tarihsel kimliği hakkında bilgi toplamak ve bunların farklı tarihsel dönemlerdeki diğer farklı kültür ve medeniyetlerle karşılaştırılarak derinlemesine analiz edilmesi yer almaktadır. Sonuçta bilim, gerçeklik hakkında edinilen bilginin geliştirilmesi ve düzenlenmesinin gerçekleştirildiği ve bunlara dayanarak tarihsel, sosyal, biyolojik ve teknik sistemlerin gelişim seyrinin tahmin edildiği bir insan faaliyet alanıdır.

Bilim, incelenen gerçeklik olgularının önemli özellikleri, ortaya çıkış düzenlilikleri, gelişimleri ve işleyişleri hakkında tutarlı bir bilgi bütününden başka bir şey değildir [8, s. 10].

Moldova Cumhuriyeti Devlet ve Hukuk Tarihi disiplini, öğrencilerin hukuki kurumların çeşitliliği ve hukuki düşüncenin önemi hakkında bir fikredinmelerini sağlayan başlıca temel disiplinlerden biridir. Bu disiplin, bir dizi hukuk disiplininin içeriği de dahil olmak üzere hem tarihsel bilgiyi hem de genel teorik bilgiyi birleştirir. Bu disiplin, tarihin akışını etkileyen olayları ve hukuki olguları, özellikle de devletin oluşumu ve gelişimi, sosyal ve devlet sisteminin evrimi üzerinde silinmez izler bırakmış olanları kronolojik sırayla inceler.

Moldova Cumhuriyeti'nin devlet ve hukuk tarihi aşağıdaki konuları analiz etmektedir:

*Doç.Dr., KDÜ. Hukuk Fakültesi.Komrat, Gagauzya-Moldova

** Doç. Dr., KDÜ. Hukuk Fakültesi, Komrat.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

- Devletin oluşumu için önkoşullar;
- Devletin yapısı, organları;
- Geto Daçyalıları zamanından günümüze kadar devlet yönetimi mekanizmaları;
- Hukukun oluşumu için önkoşullar;
- Yasal sistemlerin oluşturulması;
- Hukukun münferit dallarının kodifikasyonu ve evrimi;
- Tarihsel dönemin farklı bölümlerinde devlet ve hukukta meydana gelen değişiklikleri etkileyen koşullar, süreçler, gelenekler ve düzenlilikler.

Bu dersi yazarken yazarlar hem genel hem de özel yöntemler kullanmışlardır.

Devleti ve hukuku zaman içinde değişen, şu ya da bu siyasi ve sosyal çevrenin etkisine yenik düşen olgular olarak incelemeye olanak tanıyan kronolojik yöntemden başlayarak ve diyalektik, yapısal, araçsal gibi bir dizi felsefi yöntemin yardımıyla ve aşağıdakiler de dahil olmak üzere özel yöntemlerle sona ererek: devlet ve hukuk olgularını diğerleriyle karşılaştırmalı olarak incelemeye olanak tanıyan karşılaştırmalı yöntem. Böylece, genel ve özel yöntemlerin varlığı, devletin ve hukukun gelişimlerinin tüm aşamalarında incelenmesine ve analiz edilmesine olanak tanır [7, s. 68].

Diğer tüm disiplinler gibi Moldova Cumhuriyeti devlet ve hukuk tarihi de bir dizi işlevi yerine getirmektedir.

1. Bilişsel işlev, tarihsel gelişimin düzenliliklerinin oluşturulmasında yer alır, öğrencilerin entelektüel gelişimine katkıda bulunur ve insanların tarihsel yolunun incelenmesinden ve tarihi oluşturan tüm olgu ve süreçlerin tanımlanmasından oluşur.
2. Eğitim işlevi yoğun bir şekilde medeni, ahlaki nitelikler oluşturur.
3. Prognostik işlev, hem geçmiş hem de şimdiki tarihsel olayları analiz ederek geleceği tahmin etme olasılığı olarak ifade edilir.
4. Toplumsal hafızanın işlevi, bireyin ve toplumun bir bütün olarak tanımlanmasını ve yönlendirilmesini sağlar.

Moldova Cumhuriyeti devlet ve hukuk tarihinin yeri ve rolü hukuk sisteminde

Tarih disiplininin birincil görevi, geçmişin bu veya diğer olgu ve süreçlerinin belirli koşullarını, aşamalarını ve gelişim biçimlerini ayrıntılı olarak analiz etmektir. Tarihsel sürecin, insan yaşamının çeşitli fenomenlerinde temsil edilen içerik biçiminde sunulduğu yerde, bu nedenle Moldova Cumhuriyeti devlet ve hukuk tarihi, bir dizi bağımsız tarihsel bilgi dalından, yani sivil, kültürel tarih vb. bir araya getirilmiş multidisipliner bir bilimdir.

Tarih, kronoloji, kesin tarihler, gerçek olgular ve olaylar hakkında yanılmaz bir bilgi gerektiren kesin bir bilimdir. Psikoloji, sosyoloji, felsefe ve diğer hukuk bilimleri ile yakın bağlantısı açıktır. "Moldova Cumhuriyeti Devlet ve Hukuk Tarihi" disiplini, toplumun bir bütün olarak gelişim sürecini inceler, sosyal yaşam olgularının bütünü ve özellikle tüm yönlerini ve bunların karşılıklı bağımlılığını analiz eder.

Moldova Cumhuriyeti'nin devlet ve hukuk tarihinin incelenmesi sırasında, kamu bilincinin önemli bir yönü olan tarihsel bilgi, yani toplumun bir bütün olarak ve sosyal gruplarının ayrı ayrı geçmişi hakkındaki algılarının toplamı ve teorik anlayış temelinde, çok önemli olan tarihsel gerçeklerin ve toplumun gelişim modellerinin tanımlanması oluşturulur.

Tarihsel gelişimdeki eğilimlerin belirlenmesi, tarihsel deneyimin genelleştirilmesi, tarihsel kalıpların tanımlanması, insan toplumunun gelişiminin doğası, tarihsel gelişim modelleri, dönemselleştirilmesi hakkında az çok net bir fikir verir. Teorik düzeyde tarihsel bilginin oluşturulması, tarihsel kategorilerin anlaşılmasına, toplumu diyalektik gelişim içinde, değişim içinde, dinamik içinde, zamanların kronolojik ilişkisi içinde görme yeteneğine katkıda bulunur.

Tarih, kendi içsel özelliklerinin bütünlüğü içinde tarihsel sürecin bütüncül bir görünümünü sunmaya çalışır. Doğanın ve toplumun bütünsel bir evrim süreci biçimindeki tarih, doğa ve teknik bilimlerden alınan verilerle bir dizi sosyal bilim tarafından incelenir.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
Çalışmanın nesnesi, geçmişte ve günümüzde toplumun yaşamını tanımlayan bir dizi olgudur. Moldova Cumhuriyeti'nin devlet ve hukuk tarihi, tarihsel bilginin bağımsız alt dallarını içerir: ekonomi, siyaset, sosyal yaşam vb.

Moldova Cumhuriyeti'nde devletin ve hukukun oluşum tarihine dalmak, bir dizi açıdan dikkat çekicidir:

Felsefi bakış açısı

Bu tür bir bakış açısı, varlık üzerine düşünmeyi sağlar. Hegel, aklın dünyadaki hâkimiyetine ilişkin temel tezden hareketle, dünya-tarihsel sürecin akla uygun bir şekilde yürütüldüğüne dikkat çeker: Tarihteki felsefi yön, tarihi var olduğu şekliyle analiz eder, olguları ve olayları herhangi bir kurgu olmaksızın inceler ve gerçek bilgiyi elde etmek için aklın eylemsiz değil, sürekli düşünmesi gerekir [3, s. 58].

Tarihteki felsefi bakış açısı, aklın her şeyden üstün olduğu devlet ve hukuk tarihinde genel ilkeleri belirler: gerçek olan her şey makuldür ve makul olan her şey geçerlidir. Makul olan, gerekli ve yasal olandır ve gerekli ve yasal olan aynı zamanda geçerlidir [5, s. 56].

Özgürlükte ifadesini bulan nihai amaç arayışı önemsiz değildir. Tarih, özgürlük bilincinde idrak etmemiz gereken bir ilerlemedir. Devlet ve hukuk tarihinin felsefi yönü, özgürlük arzusunu ve onun uğruna neleri yapmaya hazır olduğumuzu ortaya koyar. Buradan, Moldova Cumhuriyeti'nde devlet ve hukuk kurumlarının oluşumunun, nüfusunun çıkarlarının ve ihtiyaçlarının titizlikle incelenmesine yönelik ayrıntılı bir yaklaşım ortaya çıkmaktadır.

Tarihin felsefi yönünün görevi, "tarihin ilkelerini, yani bir yandan tarihsel olayların akışını ve ilişkisini, diğer yandan da bunların kavranmasını sağlayan genel nedenleri, temel koşulları ve süreçleri açıklığa kavuşturmak" [2, s. 7]. [2, c. 7].

Alman filozof P. Barth, tarih biliminin tarihsel sürecin münferit alanlarını araştırdığını, tarih felsefesinin ise tüm münferit alanlara içkin olan bu tür ilkeleri aradığını belirtmektedir [1, s. 10].

X. Rappoport'a göre Rappoport'a göre, tarihin felsefi yönü her zaman Vico, Bossuet, Herder, Hegel, Kant, Marx gibi büyük düşünürlerin ilgi odağında olmuştur: Vico, Bossuet, Herder, Hegel, Kant, Marx ve diğerleri. Çünkü tüm tarihsel sürecin teorik olarak anlaşılmasında insanların ihtiyaçlarını karşılamış ve herhangi bir tarihin bilimselliği için gerekli bir koşulu temsil etmiştir [6, s. 11].

V.I. Guerrier'e göre, bilimsel çalışmaların doğa bilimlerine katkılarına göre değerlendirildiği kesin bilimlerin temsilcileri tarafından kullanılan kurallar değil, sosyal bilimlerde uzun süredir geliştirilen kurallar yönlendirilmelidir. Ve herhangi bir tarihi eser tarihsel olarak ele alınmalı, yani yaratıldığı koşullar göz önünde bulundurularak ile değerlendirilmelidir. Aksi takdirde araştırmacı sosyal ve tarihsel referans noktasını kaybeder ki bu da V. I. Guerrier'e göre bilimsel niteliğin kaybına eşdeğerdir [4, s. 18]

Tarihin felsefi yönü, toplumun felsefi-tarihsel analizidir, çünkü tarihin kendi işleyiş yasaları vardır, sürekli gelişir, değişir, geçmiş ve bugün ayrılmaz *bir şekilde* birbirine bağlıdır ve bağlantı halkası insandır. Tarihin felsefi yönü sentez yapmamıza, her şeyin doğasında var olan ancak tüm zenginliği ve somut tezahürüyle farklı şekillerde ortaya çıkan genel yasaları, özellikleri ve nitelikleri tespit etmemize olanak tanır.

SONUÇ

Moldova Cumhuriyeti Devlet ve hukuk tarihi, yükseköğretim kurumlarında ilk aşamada okutulan ve öğrencinin devlet-hukuk meselesine girişini temsil eden derse aittir, çünkü devlet ve hukuk tarihi, tarih boyunca hem yasal geleneklerin hem de yasaların ortaya çıkış, oluşum, gelişim ve değişim süreçlerini inceler ve genelleştirir. Devlet ve hukuk tarihi, geniş sosyal içeriği ve amacı içinde hukuk yaratmanın tarihsel deneyimi hakkında bir bilim olarak görünür ve bugün bile uygarlık önemini kaybetmemiş olan belirli yasal gelenekleri, gelenekleri, reçeteleri yaratma deneyimini bilimsel analize tabi tutar. Moldova Cumhuriyeti Devlet ve Hukuk Tarihi dersi, yüksek hukuk eğitimi sisteminde özel bir yere sahip olmalı, hem küresel

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ hem de uygulamalı sorunları çözmeli, tarihi ve hukuki bilginin yenilenmesi ve sistematik hale getirilmesinden ve öğrencilerin genel kültürünün geliştirilmesinden oluşmalı, özel bir tarihi ve hukuki disiplinin - siyasi ve hukuki doktrinlerin tarihi - incelenmesi için bir temel oluşturmalıdır. Moldova Cumhuriyeti Devlet ve Hukuk Tarihi, Devlet ve Hukuk Teorisi ve diğer tarihi-hukuki disiplinlerle birlikte, öğrencilerin branş hukuku disiplinlerinin materyallerini başarılı bir şekilde algılamaları için gerekli asgari terminolojiyi derler.

BİBLİYOGRAFYA

1. (Barthes P. Sosyoloji Olarak Tarih Felsefesi. Petersburg, 2002)
2. (Berngheim E. Tarih felsefesi, tarihi ve görevleri. Moskova, 2009)
3. (Gobozov I.A. Tarih felsefesi: sorunlar ve beklentiler. İçinde: *Felsefe ve Toplum* No. 2, 2022)
4. (Guerrier V.I. Roma halkının tarihi. Moskova. 1997)
5. (Hegel G. Tarih Felsefesi Üzerine Dersler. Petersburg, 1993)
6. (Rappoport X. Ana Akımlarıyla Tarih Felsefesi. (yeniden basıldı) St. Petersburg, 1998)
7. (Tatar O. Devlet ve Hukuk Teorisi. Ders kitabı (dersler) 2024)
8. (Tatar O. Uluslararası özel hukukun hukuk sistemindeki yeri, rolü ve sistemi. İçinde: *Bilimsel ve Pratik Konferans "Hukuki ve siyasi-idari sistemin reformunda bilimin rolü"* 2023)

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
ERKEN ÇOCUKLUK DÖNEMİNDE AFET BİLİNCİ: 4-6 YAŞ GRUBU İÇİN DEPREM
ÇANTASI TEMALI OYUN KARTI TASARIMI

DISASTER AWARENESS IN EARLY CHILDHOOD: EARTHQUAKE BAG THEMED GAME
CARD DESIGN FOR 4-6 YEAR OLDS

Birsen ÇEKEN*
Oğuzhan ARAS**

ABSTRACT

Turkey's location in an earthquake zone underscores the critical role of emergency bags in meeting urgent needs following seismic events. Raising children's awareness of this issue is vital for preparing them for potential future earthquakes. This study examines a card game approach designed to introduce the essential items of an earthquake kit to children in a fun and educational manner. The design process, aimed at increasing children's disaster awareness and enhancing their knowledge of necessary emergency supplies, was systematically carried out in line with core graphic design principles. In the initial phase, vital items for disaster situations—such as a backpack, mobile phone, food, whistle, money, flashlight, water, and medicine—were identified, and stylized illustrations suitable for children's comprehension were developed. During the second phase, cards depicting these items were designed to be age-appropriate in terms of color, iconography, and layout. At this stage, fundamental design principles (harmony, balance, and visual simplicity) were adopted to ensure a clutter-free and interactive learning experience. The third phase involved creating a prototype and conducting pilot tests with children. Based on the results of these tests, necessary visual and content revisions were made to ensure the cards were both comprehensible and engaging. This design approach aims to help children learn about the precautions that need to be taken before and during an earthquake through an enjoyable, hands-on experience, while also fostering awareness of essential emergency supplies to better prepare them for future disasters. The study is significant in terms of enhancing disaster awareness from an early age and enabling children to acquire knowledge about earthquake precautions through both fun and learning. The research findings highlight that developing similar applications can substantially contribute to raising children's preparedness levels and spreading disaster awareness more widely.

Keywords: Earthquake, natural disaster, illustration, tabletop game.

GİRİŞ

Oyun, yaş fark etmeksizin birçok insan için önemli bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Oyunların bireylerin yaşamlarını biçimlendirmesi ve anlam kazandırması, bu önemi artıran temel nedenler arasındadır. Bununla birlikte, oyun çocuklar için yalnızca eğlence ile sınırlı değildir; daha derin ve geniş anlamlar taşımaktadır. Çocuklar oyun aracılığıyla kendilerine ait dünyalarını tanıma, keşfetme ve geliştirme sürecine adım atarlar ve bu dünya ile uyum sağlama çabası içinde bulunurlar. Oyun, çocukların kendilerini ifade ettikleri dolaylı bir iletişim biçimi olarak da tanımlanabilir. Dolayısıyla, oyun çocuklar için duyguların dışa vurulması noktasında önemli bir rol oynamaktadır.

Çocuğun problem çözme becerileri ve diğer yetkinlikleri, oyun aracılığıyla gelişir. Oyun, çocuğun kişisel gelişiminde kritik bir unsur olarak kabul edilmektedir; bu süreç ile çocuk, kendini mutlu, sosyal ve özgüvenli hissetmektedir (Semerci, 2020). Ayrıca, oyun sağlıklı bir gelişim için gerekli olan fiziksel, zihinsel ve sosyal unsurları kapsayan bir süreçtir. Oyun yoluyla çocuk, sosyal çevresi ile etkileşimde bulunmakta ve fiziksel çevresini tanımaktadır (Uluğ, 2007).

* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü, Ankara,

** Yüksek lisans öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü, Ankara,

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Eşleştirmeli kart oyunları, çocukların severek zaman geçirdiği oyunlar arasında yer almaktadır. Bu tür kart oyunları, çocukların birçok yönden gelişimine katkı sağlamaktadır. Özellikle hayal gücünü ve zihinsel yeteneklerini geliştirmenin yanı sıra dilsel gelişimlerine de destek sağlar. Kart oyunları aracılığıyla çocuklar, görsel hafızalarını güçlendirmekte, dikkat becerilerini artırmakta ve sosyalleşme fırsatları elde etmektedirler. Ayrıca, bu tür faaliyetler çocuklara oyun içerisinde strateji geliştirme becerileri kazandırarak, karar verme süreçlerini de olumlu yönde etkilemektedir.

Deprem, acil ihtiyaçların hızlıca karşılanması gerektiren kritik bir afet türü olup, deprem çantaları bu süreçte hayati malzemelerin temininde önemli rol oynamaktadır. Aile planlaması ve bireysel hazırlığın önemi, özellikle afet sonrası hızla hareket edebilme kabiliyeti açısından vurgulanmaktadır. Bu kapsamda, afet öncesi hazırlık sürecinin erken yaşlardan itibaren inşa edilmesinin, toplumun genel afet bilincini artıracığı, çocukların ise eğitim yoluyla bu sürece dahil edilmesinin uzun vadede afetlere karşı daha dirençli bireyler yetiştirmeye katkı sağlayacağı literatürde ortaya konulmaktadır (Yıldız vd., 2023).

Çocuklara yönelik afet eğitimi, onların gelişimsel özellikleri göz önünde bulundurularak etkili, eğlenceli ve öğretici yaklaşımların benimsenmesiyle zenginleştirilebilir. Özellikle oyun tabanlı öğrenme, çocukların deprem gibi karmaşık ve stres yaratan durumları daha anlaşılır biçimde kavramalarını sağlamaktadır. Araştırmalar, deprem çantasında bulunması gereken temel öğelerin (sırt çantası, cep telefonu, yiyecek, düdük, para, el feneri, su, ilaç ve çakı gibi) stilize edilmiş illüstrasyonlarla görselleştirilip, interaktif bir oyun ortamında sunulmasının çocukların afet bilincini ve pratik hazırlığını artırmada etkili olduğunu göstermiştir (Kurniawati & Astuti, 2023). Bu bağlamda, grafik tasarım ilkelerinin (uyum, denge, görsel sadelik) göz önünde bulundurulması, çocukların dikkatini dağıtmadan doğru bilgiyi aktarmada ve öğrenme deneyimini kolaylaştırmada kritik rol oynamaktadır (Kirci vd., 2023).

Deprem çantasının temel malzemelerinin çocuklara yönelik eğlenceli ve öğretici bir formatta sunulması; grafik tasarım prensiplerine dayalı, interaktif ve oyun tabanlı yöntemlerle desteklenmesi, çocukların afet risklerine karşı bilinçlenmesi ve hazırlıklı olmaları açısından oldukça kritiktir. Bu tür uygulamaların geliştirilmesi, hem akademik hem de uygulamaya yönelik çalışmalar kapsamında, afet bilincinin yaygınlaştırılmasına ve toplumun genel afet yönetiminde daha etkin roller üstlenmesine olanak tanıyacaktır (Yıldız vd., 2023; Kurniawati & Astuti, 2023; Rahmawati vd., 2020).

Bu araştırma, deprem çantasında bulunması gereken malzemeleri 4-6 yaş arası çocuklara eğlenceli ve öğretici bir şekilde aktarmayı amaçlayan bir materyal tasarlamayı amaçlamaktadır. Bu sayede, erken yaşlardan itibaren çocukların afet bilinci artırılarak, deprem gibi büyük felaketlere karşı temel önlemleri kavramalarına katkıda bulunulması hedeflenmektedir.

1. YÖNTEM

Türkiye'nin deprem kuşağında yer alması, deprem sonrası acil ihtiyaçların karşılanmasında deprem çantalarının hayati önem taşıdığını göstermektedir. Acil durum çantaları, depremde hayati malzemelerin temini bakımından kurtarıcı rol oynamaktadır. Bu konuda alınması gereken önlemlerin çocuklara aktarılması, gelecekteki olası depremlere karşı bilinçlendirme sürecinde kritik bir öneme sahiptir. Bu araştırma, deprem çantasında bulunması gereken malzemeleri çocuklara eğlenceli ve öğretici bir şekilde aktarmayı amaçlamaktadır. Tasarım süreci, çocukların afet bilincini artırmak ve acil durum malzemeleri hakkında farkındalık oluşturmak adına, grafik tasarım ilkelerine dayalı sistematik bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş olup, tasarım temelli bir yaklaşım kullanılarak oyun tabanlı öğrenme materyali geliştirilmiştir. Çalışma sürecinde, 4-6 yaş aralığındaki çocukların bilişsel ve algısal gelişim özellikleri göz önünde bulundurularak, deprem çantasında bulunması gereken temel malzemeleri içeren bir eşleştirme oyunu tasarlanmıştır. Çalışma, tasarım araştırması kapsamında yürütülmüş olup, tasarım sürecinde

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
okul öncesi dönemdeki çocukların görsel algısı, renk duyarlılığı ve oyun becerileri dikkate alınarak oyun kartları oluşturulmuştur.

Çalışma kapsamında, tasarım sürecinde okul öncesi eğitim alanında uzmanlaşmış akademisyenlerden ve grafik tasarım alanında deneyimli profesyonellerden görüş alınmıştır. Literatür taraması sürecinde deprem eğitimi, okul öncesi çocuklarda oyun tabanlı öğrenme ve görsel algı üzerine yapılan akademik çalışmalar incelenmiş, çocuklara yönelik tasarımlarda kullanılan renk, form, tipografi ve illüstrasyon prensipleri analiz edilmiştir. Eğitim ve tasarım alanındaki uzmanların geri bildirimleri doğrultusunda oyun kartlarının içeriği ve görsel dili şekillendirilmiştir.

Oyununun tasarım sürecinde ilk aşamada, sırt çantası, cep telefonu, yiyecek, düdük, para, el feneri, su, ilaç ve çakı gibi afet durumunda hayati öneme sahip öğeler belirlenmiştir. Bu öğeler, çocukların kavrayabileceği bir görsel dil kapsamında stilize illüstrasyonlar ile oluşturulmuştur. İkinci aşamada, seçilen malzemelerin temsil edildiği grafik tasarım çalışmaları yapılmış ve her kart için renk, simge ve düzen açısından yaş grubuna uygunluk sağlanmıştır. Tasarım sürecinde, temel grafik tasarım ilkeleri; uyum, denge ve görsel sadelik gibi kriterler göz önünde bulundurulmuş, böylece kartların karmaşık bir yapıya bürünmesi engellenmiştir. Aynı zamanda, kartların etkileşimli öğrenme deneyimi sunabilmesi için, eşleştirme mantığıyla oynanan bir oyun formatı benimsenmiştir.

2. LİTERATÜR TARAMASI

2.1. Bir görsel iletişim unsuru olarak masaüstü oyunlar

İletişim, bir duygu, düşünce veya bilginin, çeşitli semboller aracılığıyla başkalarına aktarılması sürecidir (Türk Dil Kurumu [TDK], 2023). Bu bağlamda, görsel iletişim tasarımı, mesajın en az sözcük ve görsel öge kullanılarak estetik, açık ve ekonomik biçimde aktarılmasını amaçlar (Gümüştekin, 2013). Görsel algı ise, tasarım sürecinde yapılandırmayı belirleyen temel unsurlardan biridir. Behrens'e göre, görsel algı, algılanan nesnelerin ve şekillerin özellikleri ile algılayan kişi arasındaki etkileşim yoluyla şekillenir; bu süreç, nesnelerin estetik etkilerini işleyip anlamlandırma mekanizmasını oluşturur (Behrens, 1984).

Grafik iletişim, yazı, resim ve fotoğraf gibi araçlarla, mesajın hem gönderici hem de alıcı arasında etkili bir şekilde iletilmesini sağlar. Becer, grafik iletişimi iki insan veya insan topluluğu arasında duygu, düşünce ve bilgi alışverişi olarak tanımlarken, bu iletişimin temel araçları arasında yazılı metinler, illüstrasyonlar ve fotoğrafların yer aldığını vurgular (Becer, 1997; 2000). Grafik tasarım, önceden belirlenmiş bir tasarım süreci, araştırma, karar verme ve uygulama aşamaları sonucunda, düşüncelerin ve mesajların görsel yorumla aktarılmasını sağlayan yaratıcı bir süreç olarak değerlendirilir (Teker, 2003).

Renk, tasarımın estetik değerini yükselten ve insanların çevreleriyle duygusal iletişim kurmalarını sağlayan temel unsurlardan biridir. Atalayer'e göre, renk; tasarımı estetik kılan ve görsel algılamayı kolaylaştıran en önemli öğelerden biridir (Atalayer, 1994). İllüstrasyon ise, açıklayıcı, örnekleyici veya süsleyici amaçlarla kullanılan bir sanat eseridir. Bu eserler, hem estetik yöntemlerden hem de tarihsel sanat akımlarından ilham alarak oluşturulurlar (Ambrose ve Harris, 2006). Wigan (2012), illüstrasyonların hikâye anlatma, büyüleme, teşvik etme, eğitme, açıklama, bilgilendirme ve süsleme gibi çeşitli işlevleri yerine getirdiğini belirtmektedir. Bu yönüyle illüstrasyonlar, kişisel ve yaratıcı yöntemlerle görsel iletişimin zenginleştirilmesine katkıda bulunur.

Masaüstü oyunlar, bu bağlamda görsel iletişim tasarımının unsurlarını hem işlevsel hem de estetik olarak yansıtan örneklerden biridir. Oyunlar, iletişimin duygu, düşünce ve bilgilerin aktarılması sürecine entegre edilmesi açısından önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır. Masaüstü oyunlarda kullanılan grafik tasarım öğeleri; renk, illüstrasyon ve düzen gibi temel unsurlar, oyuncuların algılarını yönlendirir ve mesajın etkili bir biçimde iletilmesini sağlar. Bu oyunlar, aynı zamanda kullanıcılar arasında etkileşimi artırarak, hem bireysel hem de toplu iletişim süreçlerine katkı sunar. Masaüstü oyunlar, görsel iletişim tasarımının önemli unsurlarını içeren interaktif sosyal platformlar olup, bu oyunların tasarımında, kullanıcı deneyimini optimize etmek için çeşitli unsurların dikkate alınması

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ gerekmektedir. Özellikle çocukları hedefleyen masaüstü oyunlarında, grafik tasarım unsurlarının çocukların gelişimsel düzeyine uygun olarak geliştirilmesi kritik öneme sahiptir. Çocuklar, oyunları oynarken görsel unsurları anlamak ve etkileşimde bulunmak için belirli bir seviyede görsel okuryazarlık gerektirirler (Zendle vd.,2020). Bu durum, tasarımda kullanılan renk paletleri, karakter tasarımı ve simgelerin dikkatlice seçilmesini gerektirir.

Eğitsel masaüstü oyunlar, öğrenme süreçlerini eğlenceli hale getirerek çocukların bilişsel ve sosyal gelişimlerine önemli katkılar sunabilir. Bu tür oyunlar, çocukların problem çözme, eleştirel düşünme ve sosyalleşme becerilerini desteklemektedir (Collins, 2021, Park & Kim, 2021). Tasarımcılar, eğlencenin yanı sıra eğitim hedeflerini de göz önünde bulundurmalıdır; bu, oyunları daha çekici ve öğretici hale getirir ve böylece bilişsel gelişimi destekler.

Masaüstü oyun tasarımında sosyal etkileşim de önemli bir faktördür. Oyunlar, oyuncuları arasında etkileşimi teşvik ederek bireysel becerilerin geliştirilmesine yardımcı olduğu gibi, sosyal ilişkileri de pekiştirir (Ivaşcu vd., 2023; Ferdinand vd., 2024). Bu nedenle, masaüstü oyunların tasarımında sosyal etkileşimi artıran mekaniklerin dahil edilmesi, oyuncuların daha iyi deneyimler yaşamalarına olanak tanır.

Sonuç olarak, masaüstü oyunlar görsel iletişim tasarımının etkili bir uygulama alanıdır. Görsel unsurlar, oyunun oynanışını ve öğrenme deneyimini zenginleştirirken, oyuncuların motivasyonunu artırmaktadır. Eğitsel ve eğlenceli unsurların bir araya geldiği bu oyunlar, hem çocukların hem de diğer kullanıcı gruplarının gelişimsel ihtiyaçlarını karşılama potansiyelini taşımaktadır (Evans vd., 2021; Horsham vd., 2021). Bu bağlamda, masaüstü oyunların tasarımı sırasında dikkatli bir görsel iletişim stratejisi geliştirilmesi, oyunların etkisini artırmak açısından son derece önemlidir.

Özetle, görsel iletişim tasarımında masaüstü oyunlar, yazılı ve görsel öğelerin uyumlu bir biçimde kullanılmasıyla, mesajın estetik ve ekonomik olarak aktarılmasını sağlar. Bu oyunlar, hem eğlence hem de bilgi aktarımı açısından önemli bir yer tutar; renk, illüstrasyon ve grafik düzenleme gibi temel tasarım unsurları, kullanıcıların deneyimini zenginleştirir. Böylece, masaüstü oyunlar, iletişim sürecinin hem duygusal hem de bilişsel boyutlarını destekleyen etkili bir araç olarak değerlendirilebilir.

2.2. Bir afet türü olarak deprem ve çocuklar üzerindeki etkisi

Afet, bir durum ya da olayın kişilerde ya da toplumda oluşturduğu olumsuz etkileri olarak tanımlar. Bu etkiler: çevresel, sosyoekonomik, fiziksel ve kültürel kayıplar şeklinde ortaya çıktığını söylemektedir (Aşık, 2021). Afetler, hem doğal süreçlerden hem de insan kaynaklı faaliyetlerden kaynaklanabilen, toplumları derinden etkileyen olaylardır. Doğal afetler arasında depremler, seller, yangınlar, çığlar, heyelanlar gibi olaylar yer alırken; insan kaynaklı afetler ise terör saldırıları, endüstriyel kazalar veya nükleer santral patlamaları gibi durumları kapsar. Bu tür olaylar, meydana geldikleri an itibarıyla can kaybı, yaralanma, evsizlik, açlık ve susuzluk gibi fiziksel etkilerin yanı sıra, derin psikolojik travmalar ve sosyal bozulmalar da yaratmaktadır.

Deprem, yer kabuğunda oluşan ani sarsıntılar sonucu gerçekleşen ve gerçekleştiği bölgede büyük hasara yol açan doğa olayıdır. Türk Dil Kurumu, afet sözcüğünü “çeşitli doğa olaylarının sebep olduğu yıkım” olarak tanımlamaktadır (TDK, 2023). Yer kabuğundaki bir merkez noktasından hareketle titreşimlerin dalga şeklinde yayılıp ulaşabildikleri yeryüzü olarak bilinen yüzeyleri sarsmalarıdır (Yılmaz, 2003).

Temel olarak yer kabuğunda meydana gelen kırılmaların, titreşim dalgaları şeklinde yeryüzüne ulaşarak yapıları sarsması şeklinde tanımlanabilir. Bu sarsıntılar, genellikle fay hatları boyunca gerçekleşir ve hem can kaybına hem de maddi hasara yol açabilir. Ayrıca, depremin psikolojik etkileri de oldukça belirgindir; ciddi travmalar, uzun süreli stres ve sosyal yaşamda bozulmalara neden olabilir.

“Yaşamı büyük ölçüde etkileyen depremler şiddetli bir şekilde meydana geldiklerinde insanların psikolojisini ve sosyal yaşantılarını derinden ve olumsuz bir biçimde etkileyerek can ve mal kaybına sebep olabilmektedir” (Çoban, Sözbilir ve Göktaş, 2017).

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Literatür taramasında afetler türleri farklı sınıflandırılmış olduğu görülür. Bir incelemede Ertürkmen (2006) doğal ve doğal olmayan afetler olarak tanımlarken Aşıkoğlu Şahin (2009) doğal afetler ile insan – teknoloji temelli afetler olarak ifade etmiştir. Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı (AFAD) ise aşağıdaki tablodaki gibi ayırmıştır.

Tablo:1, Afet türleri (AFAD, 2023)

DOĞAL AFETLER		İNSAN KAYNAKLI AFETLER	DÜNYADA GÖZLENEN AFET TÜRLERİ				
Yavaş Gelişen Doğal Afetler	Ani Gelişen Doğal Afetler		Jeolojik Afetler	Klimatik Afetler	Biyolojik Afetler	Sosyal Afetler	Teknolojik Afetler
• Şiddetli Soğuklar • Kuraklık • Kıtık vb.	• Deprem • Seller, Su Taşkınları • Toprak Kaymaları, Kaya Düşmeleri • Çığ • Fırtınalar, Hortumlar • Volkanlar • Yangınlar vb.	1. Nükleer, biyolojik, kimyasal kazalar 2. Taşınacılık kazaları 3. Endüstriyel kazalar 4. Aşırı kalabalıktan meydana gelen kazalar 5. Göçmenler ve yerlerinden edilenler vb.	• Deprem • Heyelan • Kaya Düşmesi • Volkanik Patlamalar • Çamur Akıntıları • <u>Tsunami</u>	• Sıcak Dalgası • Soğuk Dalgası • Kuraklık • Dolu • Hortum • Yıldırım • Kasırga • Tayfun • Sel • Siklonlar • Tornado • Tipi • Çığ • Aşırı Kar Yağışları • Asit Yağmurları • Sis • Buzlanma • Hava Kirliliği • Orman Yangınları	• Erozyon • Orman Yangınları • Salgınlar • Böcek İstilasası	• Yangınlar • Savaşlar • Terör Saldırıları • Göçler	• Maden Kazaları • Biyolojik, Nükleer, Kimyasal Silahlar ve Kazalar • Sanayi Kazaları • Ulaşım Kazaları

Türkiye'nin deprem kuşağında yer alması, bu ülkenin karşılaştığı jeolojik risklerin ciddiyetini ortaya koymaktadır. Ülkemizde meydana gelen depremler, sadece yapıların yıkılmasına ve maddi kayıplara yol açmakla kalmamış, aynı zamanda toplumun sosyal dokusunda ve bireylerin psikolojik yapısında da önemli hasarlar oluşturmuştur. Bu durum, özellikle çocuklar gibi savunmasız grupların afetlerden etkilenme riskini artırmaktadır. Çocukların deprem gibi büyük ölçekli afetlerden etkilenme biçimleri, yaş, cinsiyet, aile dinamikleri, ekonomik durum ve sosyal destek sistemleri gibi çok sayıda faktöre bağlı olarak değişiklik göstermektedir.

Afetlerin çocuklar üzerindeki etkisi, 1992'de meydana gelen Erzincan ve 1995'de meydana gelen Dinar, 17 Ağustos ve 12 Kasım 1999 olan Marmara depremleri sırasında araştırılmıştır. (Bulut, 2009). Çocuklar, deprem gibi travmatik olaylardan fiziksel ve psikolojik olarak etkilenebilmekte; bu durum onların gelişim süreçlerinde çeşitli olumsuzluklara neden olabilmektedir. Özellikle okul öncesi dönem (2-5 yaş arası) gibi gelişim aşamalarında, çocuklar çevresel ve duygusal uyarıcılara karşı henüz yeterince dirençli olmadıklarından, deprem gibi ani travmatik olaylar onların hem fiziksel sağlıklarında (örneğin, beslenme bozuklukları, gelişim geriliği) hem de duygusal dünyalarında kalıcı izler bırakabilmektedir. Bu bağlamda, çocukların afet sonrası yaşadıkları kayıplar, ayrılıklar ve belirsizlikler, onların uzun dönemli psikolojik ve sosyal adaptasyon süreçlerini olumsuz yönde etkileyebilmektedir.

Literatürde, afetlerin çocuklar üzerindeki etkileri çeşitli boyutlarıyla ele alınmıştır. Çocukların deprem sonrası tepkileri, anında şok ve paniğin yanı sıra, uzun süreli travmatik deneyimler ve davranışsal değişiklikler şeklinde ortaya çıkabilmektedir. Bu tür etkiler; aşırı çekingenlik, sosyal geri çekilme, agresif davranışlar veya duygusal dalgalanmalar şeklinde gözlemlenmektedir. Ayrıca, depremin yol açtığı travmalar, çocukların öğrenme süreçlerini, sosyal ilişkilerini ve genel yaşam kalitelerini de derinden etkilemektedir.

Çocukların afet bilincinin artırılması, erken yaşlardan itibaren afet riskleri ve alınması gereken önlemler konusunda eğitilmesiyle mümkündür (Pun vd., 2022). Eğitim sürecinde, oyun tabanlı yaklaşımlar, çocukların bilgiye erişimini hem eğlenceli hem de etkili bir biçimde destekleyen yöntemler arasında yer almaktadır. Oyun, çocukların doğal öğrenme sürecine katkıda bulunur; çünkü oyun yoluyla çocuklar, duyu organlarını kullanarak çevreleriyle etkileşim kurar, problem çözme becerilerini geliştirir ve sosyal davranışlarını pekiştirir. Bu bağlamda, oyun yalnızca eğlence unsuru değil, aynı zamanda kalıcı ve içselleştirilen öğrenme deneyimlerinin de önemli bir parçasıdır. Bu bağlamda, acil durum çantalarının hayati önem taşıdığı, çocukların afet riskleri konusunda bilinçlendirilmesinin ve eğitilmesinin gerekliliği ortaya konmaktadır.

2.3. Oyun ve oyunun çocuklar üzerindeki etkileri

Okul öncesi dönem, çocuğun 0-6 yaş arasındaki yılları kapsayan dönemdir (Karoğlu ve Ünüvar, 2017). Okul öncesi dönemde oyun, çocuklar için bir iletişimin kendisidir. Türk Dil Kurumu oyunu, yetenek ve zekâ geliştirici, belli kuralları olan, iyi vakit geçirmeye yarayan eğlence olarak tanımlamaktadır (TDK, 2023).

Oyun, çocuğun hayata hazırlanmasına yardımcı olan ortamıdır. Oyun, çocuğa doğal ve aktif öğrenme ortamı sağlar. Çocuk oyun oynarken gizil öğrenme gerçekleşir. Gizil öğrenme bilinçli ve bilinçsiz olarak gerçekleşir. Erken çocukluk ya da okul öncesi eğitimi veren kurumlarda oyun, sosyal, bilişsel, dil, motor ve duygusal gelişim düzeyini arttırmada önemli bir rol oynamaktadır (Ayan ve Memiş, 2012).

Çocuk oyun içerisinde kavramları, mücadele etmeyi, haklarını, toplumsal kuralları ve cisimleri algılar, devamında anlar, daha sonra öğrenir ve geliştirir. Oyun aynı zamanda çocuğu farklı yönlerden etkiler ve bu durum gelişmesine katkı sağlar. Oyunların türlerine göre etkileri değişiklik gösterir (Özer, Gürkan ve Ramazanoğlu, 2006).

Çocuk çevresindeki insanlarla sürekli etkileşim içindedir. Çocuk oyunlarının büyük bir kısmında sosyal bir dinamik söz konusudur. Oyun aracılığıyla çocuk cinsiyetini fark eder. Aile üyelerinin rollerini canlandırarak onların görevlerini ve kişilik özelliklerini tanır. Meslek gruplarını ve onların rollerini anlar. Birlikte problem çözme becerisi kazanır. Ahlaki gelişimi teşvik edilir. Çocuk topluma uyum sağlamayı, başkalarının hak ve özgürlüklerine saygılı olmayı, kendi hak ve özgürlüğünü savunmayı, yardımlaşma ve paylaşma duygusunu, liderlik yapmayı, kazanma ve kaybetme durumlarıyla başa çıkmayı öğrenir (Akandere, 2006).

Çocuklar oyun oynarken toplumda gereksinim duydukları davranışları ve kuralları en kolay ve zararsız biçimde öğrenirler. Oyun anında beklemeyi öğrenmek, paylaşmak, kurallara ve sınırlamalara uymak, düzen ve temizlik alışkanlıklarını edinmek, hakkına ve eşyasına sahip çıkmak, söylenenleri dinlemek, kendilerini ifade etmek ve başkalarının haklarına saygı duymak gibi davranışlar kazanırlar. Materyallerle yapılan oyunlar ve bu oyunlar sırasında kullanılan malzemeler, çocukların kendi istek ve becerilerini sürekli olarak oyuna yansıtma ve kaybetme durumlarıyla başa çıkmayı öğretir (Koçyiğit, Tuğluk ve Kök, 2007).

2.4. 4-6 Yaş arası çocukların özellikleri

Çocukların sözcük dağarcıklarının sınırlıdır. Bu durum çocuklar konuşmak yerine oyun, resim gibi yollarla ya da oyun hamuru, oyuncaklar gibi sembolik araçlar kullanarak iletişim kurarlar. Bu durumun diğer sebebi ise kendilerini kolay bir şekilde oyun veya sanatsal etkinliklerle ifade edebiliyor olmalarıdır (Başoğlu, Lök ve Öncel, 2017).

Çocuk merkezli oyun terapisi, çocukların içinde bulundukları yaşam koşullarını nasıl algıladıklarını, kendilerini nasıl ifade ettiklerini, sorun ve gereksinimlerinin neler olduğunu anlayabilmek açısından oldukça önemli terapötik bir araçtır (Aykara, 2017: 170).

4-6 yaş arası çocuklar için masa üstü oyunlar tasarlarlarken, oyunların ilgi çekici, eğitici ve çocukların bilişsel ve duygusal kapasitelerine uygun olmasını sağlamak için gelişim aşamalarına özgü bazı özellikler dikkate alınmalıdır. Aşağıdaki hususlar vurgulanmalıdır:

Bilişsel ve Motor Becerilerin Gelişimi: 4 ila 6 yaşlarındaki çocuklar, motor becerileri ve karar verme yeteneklerindeki hızlı büyüme ile karakterize edilen çok önemli bir bilişsel gelişim aşamasındadır. Oyun kurallarını anlamaları hala gelişmektedir ve tipik olarak keşif ve dokunsal öğrenmeye izin veren ortamlarda gelişirler. Oyun öğelerinin fiziksel manipülasyonunu içeren yenilikçi oyun tasarımları hem ince motor becerilerini hem de bilişsel katılımı teşvik edebilir. Örneğin, araştırmalar, uygulamalı etkileşimlerin dahil edilmesinin çocukları etkili bir şekilde meşgul ettiğini, çünkü genellikle çok duyulu deneyimlere en iyi şekilde yanıt verdiklerini göstermektedir (Marco vd., 2010;Marco vd., 2012;Marco vd., 2015).

Sosyal Etkileşim ve Duygusal Düzenleme: Bu yaş grubundaki çocukların sosyal bağlantılar ve arkadaşlıklar kurmaya başlaması, işbirliğine dayalı oyun ve sosyal etkileşimi

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

teşvik eden oyunlara ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Takım çalışması, paylaşım ve işbirliğine dayalı problem çözme gerektiren masaüstü oyunlar, sosyal becerilerini ve duygusal düzenlemelerini geliştirmeye yardımcı olabilir. Araştırmalar, işbirliğine odaklanarak tasarlanan oyunların ekip çalışması becerilerini geliştirdiğini ve çocukların oyun sırasında hayal kırıklığı ve hayal kırıklığı gibi duyguları yönetmelerine yardımcı olduğunu göstermektedir (Battocchi vd., 2010; Sousa vd., 2022).

Dikkat Süresi ve Katılım: 4-6 yaş arası çocukların dikkat süreleri genellikle daha kısadır, bu da oyunların görsel olarak ilgi çekici ve konsept olarak nispeten basit ancak ilgiyi sürdürecektir kadar zorlayıcı olmasını hayati hale getirir. Canlı renklerin, çekici karakterlerin ve basit mekaniklerin kullanılması çocukların dikkatini çekebilir. İçerik net olmalı, tanınabilir semboller kullanılmalı ve talimatlar karmaşık metinler yerine görüntülerle aktarılmalıdır. Bu strateji, görsel temsilden yararlanan oyunların anlamaya yardımcı olduğunu ve katılımı sürdürdüğünü gösteren bulgularla uyumludur (Ingadottir vd., 2022; Kelly vd., 2010).

Oyun Yoluyla Öğrenme: Çocuklar yeni kavramları keşfetme konusunda doğal olarak meraklı ve hevesli olduklarından, oyun yoluyla öğrenme potansiyeli bu yaş grubunda özellikle belirgindir. Eğlendirici bir çerçeveyi korurken eğitsel unsurları entegre eden oyunlar öğrenme sonuçlarını geliştirebilir. Örneğin, araştırmalar eğitim içeriğinin oyun formatları aracılığıyla etkili bir şekilde sunulabileceğini ve böylece keyifli bir öğrenme deneyiminin teşvik edilebileceğini göstermiştir (Lokollo vd., 2023; Ho vd., 2022). Oyunun eğitim hedefleriyle uyumlu hale getirilmesi, karmaşık fikirleri daha erişilebilir kılar.

Yinelemeli Tasarım ve Geri Bildirim: Yaş gruplarına uygun eğitsel oyunlar oluştururken çocukları tasarım sürecine dahil etmek çok değerli bilgiler sağlayabilir. Araştırmalar, 4 yaşından küçük çocukların tercihlerini ve oyun tasarımına ilişkin anlayışlarını ifade edebildiklerini göstermektedir (Marco vd., 2010). Çocukların geri bildirimlerinin oyun geliştirmeyi bilgilendirdiği yinelemeli bir yaklaşımın kullanılması, kullanılabilirliği ve eğlenceyi artırır ve sonuçta daha iyi öğrenme çıktılarına yol açar.

Özetle, 4-6 yaş arası çocuklar için masa üstü oyunlar tasarlarken, bilişsel ve motor becerileri, sosyal etkileşim ihtiyaçları, dikkat süreleri ve oyun yoluyla öğrenme potansiyelleri dahil olmak üzere gelişimsel özelliklerini dikkate almak çok önemlidir. Onları tasarım sürecine dahil etmek, oyunun alaka düzeyini, etkinliğini ve çekiciliğini önemli ölçüde artırabilir.

2.5. 4-6 Yaş grubu çocuklara yönelik kartı oyunu tasarımı

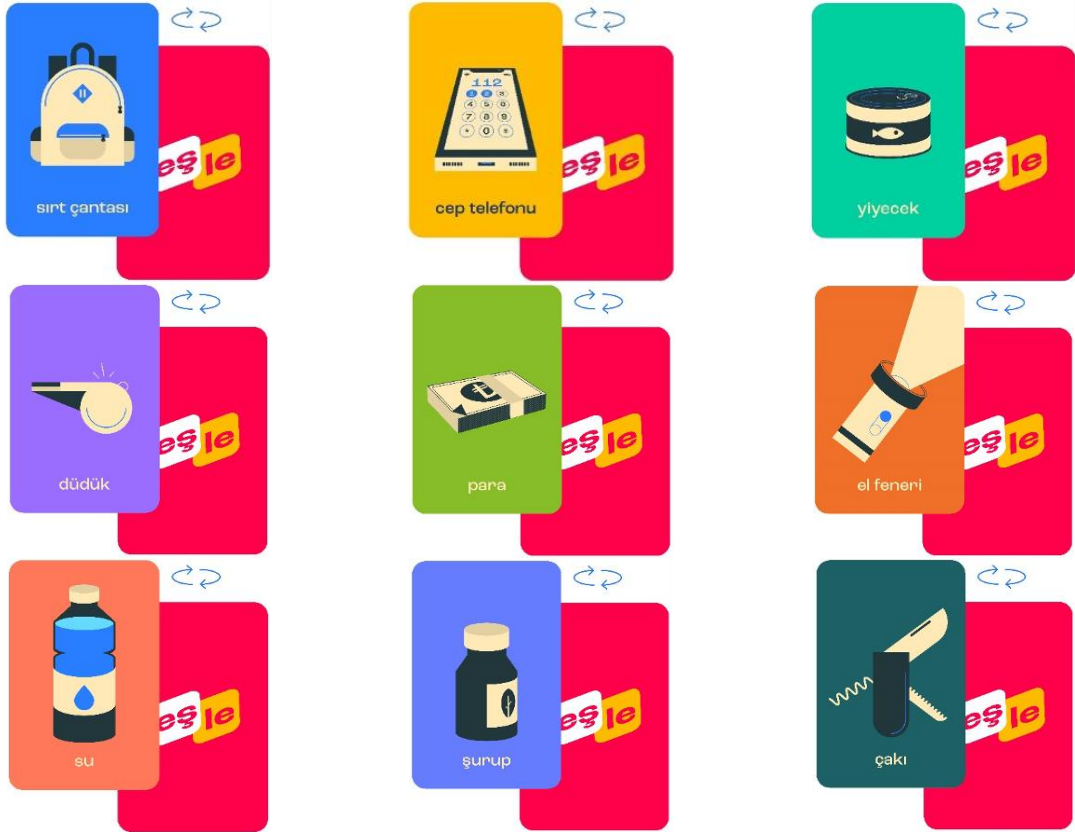
“Eşle” isimli uygulama, 4-6 yaş arası çocukların gelişim dönemine uygun olarak, sembolik oyun evresinde oldukları göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır. Bu uygulama, deprem çantasının içinde bulunması gereken araç ve gereçlerin stilize edilmiş görsellerini içeren eşleştirme oyun kartlarından oluşmaktadır. Deprem çantası için belirlenen 9 temel öğe; sırt çantası, cep telefonu, yiyecek, düdük, para, el feneri, su, şurup ve çakıdır. Her bir kart, ön ve arka yüz olarak iki bölümden meydana gelmektedir. Kartların ön yüzlerinde, ilgili öğelerin basitleştirilmiş ve stilize edilmiş görselleri yer alırken, arka yüzlerinde her kart için farklı renkler kullanılarak görsel çeşitlilik sağlanmıştır. Bu renkler, çocukların hafızasında görselleri pekiştirmelerine yardımcı olmasının yanı sıra, oyunun motivasyon ve dikkat çekicilik özelliklerini artıran önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir.



Resim: 1, “Eşle” Kart oyun kapağı ve kart arka yüzü (İllüstrasyonlar: Banu Önder, Melih Türkmen)

Uygulamanın tasarımında, çocukların duyuşsal ve bilişsel algılarına uygun, canlı ve dikkat çekici renk paletleri tercih edilmiştir. Tasarım süreci, Adobe Illustrator programı kullanılarak gerçekleştirilmiş; basit geometrik formların deforme edilerek özgün çizimler oluşturulması, tasarımın hem estetik hem de işlevsel olmasına katkı sağlamıştır. Böylece, uygulama, okul öncesi dönemdeki çocukların görsel ve sembolik algı düzeylerine hitap ederek, onların öğrenme süreçlerine eğlenceli bir dokunuş getirmeyi hedeflemektedir.

Bu yaklaşım, çocukların afet bilinciyle tanışmalarını ve deprem çantasının içeriğini oyun aracılığıyla deneyimleyerek öğrenmelerini sağlayacak şekilde kurgulanmıştır. Uygulamanın geliştirilmesi, erken yaşlardaki öğrenme süreçlerine uygun olarak, hem eğitsel hem de eğlenceli unsurların bir arada sunulması bakımından önem taşımaktadır.



Resim: 2, “Eşle” Kart oyunu kart tasarımları (İllüstrasyonlar: Banu Önder, Melih Türkmen)

SONUÇ

Oyun, çocukların eğlenerek öğrenmesini sağlayan temel aktivitelerden biri olarak, bilişsel, duyuşsal ve motor becerilerinin gelişimine katkı sunmaktadır. Çocuklar, oyun oynarken bedensel ve zihinsel süreçlerini eş zamanlı olarak işletir, duyu organları aracılığıyla çevreleriyle etkileşime girer ve bu etkileşim sonucunda kalıcı öğrenme deneyimleri edinirler. Bu gizil öğrenme süreci, çocuğun ileriki dönemlerde anlama, uyum sağlama, öngöründe bulunma ve sorgulama gibi davranışsal kazanımlar geliştirmesine zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla, oyun aracılığıyla edinilen bu kazanımlar, bireyin yaşam boyu öğrenme süreçlerine olumlu katkılar sağlamaktadır.

Ayrıca, araştırma sürecinde elde edilen veriler, benzer uygulamaların geliştirilmesinin çocukların afetlere hazırlıklı olma düzeyini artırma ve toplum genelinde afet bilincinin yaygınlaştırılmasında önemli katkılar sağlayabileceğini göstermektedir. Deprem çantası uygulaması, çocukların görsel ve işitsel duyularını aynı anda harekete geçirerek, bilgiyi eğlenceli ve akılda kalıcı bir biçimde sunmayı başarmaktadır. Bu durum, çocukların yalnızca

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
teorik bilgiye dayalı değil, aynı zamanda deneyimleyerek öğrenmelerine olanak tanıyarak, pratik becerilerinin gelişimine de katkıda bulunmaktadır.

Bu çalışma kapsamında geliştirilen uygulama, deprem çantasında bulunması gereken temel öğeleri çocuklara tanıtmayı amaçlayan eşleştirmeli bir kart oyunudur. Uygulamanın özgünlüğü, deprem çantasının kritik öneme sahip eşyalarını içeriyor olmasıdır. Toplamda dokuz farklı karttan oluşan bu oyun setinde, afet anında hayati öneme sahip öğeler yer almaktadır. Her bir kartın ön yüzünde, deprem çantasında bulunması gereken araç ve gereçlerin stilize edilmiş görselleri bulunurken, kartların arka yüzleri aynı renk ve şekil özellikleriyle ortak bir tasarım diline sahiptir. Bu bütünsel tasarım, çocukların görsel algılarını destekleyecek şekilde düzenlenmiş olup, öğrenme sürecini kolaylaştırmayı hedeflemektedir.

Kartların tasarımında kullanılan görsel unsurların arka planlarında farklı renklerin tercih edilmesinin nedeni, çocukların sadece görselleri değil aynı zamanda renkleri de eşleştirme sürecine dahil ederek hafızalarında kalıcı izler oluşturmalarıdır. Renklerin motivasyonu artırma ve dikkat çekme özelliği göz önünde bulundurularak, canlı ve eğlenceli renk paletleri kullanılmıştır. Görsellerin altında yer alan kısa açıklamalar, henüz okuryazarlık seviyeleri tam olarak gelişmemiş olan 4-6 yaş aralığındaki çocukların, görsel ve yazılı ifadeleri zihinsel olarak eşleştirmelerine yardımcı olacak şekilde düzenlenmiştir. Bu durum, çocukların öğrenme sürecini destekleyerek bilgiyi daha etkin şekilde içselleştirmelerini sağlamaktadır.

Türkiye'nin deprem kuşağında yer alması ve fay hatlarının yoğun olması, ülkemizde deprem sonrası acil müdahale ve kurtarma süreçlerinin ne denli kritik olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, çocukların afetlere karşı bilinçlendirilmesi, hem bireysel güvenlikleri hem de toplumsal dayanıklılık açısından büyük önem arz etmektedir. Uygulama, depremden etkilenen çocuklar için de bir çeşit rehabilitasyon ve moral kaynağı işlevi görmeyi hedeflemektedir; böylece, mevcut güçlük ve stres ortamından kısa süreli de olsa uzaklaşarak, eğlenceli bir ortamda bilgi edinmeleri sağlanmaktadır.

Geliştirilen kart oyunu, hem eğitsel hem de eğlenceli görselleriyle çocuklara yönelik yenilikçi bir eğitim materyali sunmaktadır. Uygulamanın temel amacı, çocukların gelecekte olası depremlere karşı hazırlıklı olmalarını sağlamak, deprem çantasında yer alması gereken eşyalar hakkında farkındalık kazandırmak ve böylece afet bilincini erken yaşlardan itibaren yerleştirmektir. Çalışmanın sonuçları, oyun tabanlı öğrenme yöntemlerinin çocukların afet bilinci geliştirme sürecine önemli katkılar sağlayabileceğini göstermektedir. Bu yaklaşım, çocukların hem görsel hem de duyuşsal öğrenme süreçlerini destekleyerek, onların bilgiye dayalı karar verme ve kriz anında hızlı tepki verme becerilerini geliştirmelerine olanak tanımaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma, Türkiye'nin deprem kuşağında yer almasının getirdiği riskler ışığında, çocukların erken yaşlardan itibaren afet bilincinin oluşturulması ve acil durum malzemeleri hakkında bilinçlendirilmesinin önemini vurgulamaktadır. Oyun temelli bu eğitim yaklaşımı, çocukların deprem çantası içeriğini tanımasını sağlarken, aynı zamanda onların sosyal, bilişsel ve duygusal gelişimlerine de olumlu katkılar sunmaktadır. Araştırmanın sonuçları, gelecekte benzer çalışmaların ve uygulamaların geliştirilmesinde temel referans noktası olarak değerlendirilebilir; böylece, toplumun en küçük üyelerinin dahi afetlere karşı bilinçli ve hazırlıklı olması sağlanabilir. Bu bağlamda, geliştirilen kart oyunu, çocukların afet öncesi, sırası ve sonrasında alacakları önlemler konusunda bilgi sahibi olmalarını destekleyen yenilikçi ve etkili bir eğitim aracıdır.

KAYNAKÇA

- AFAD. (2023). Afet türleri. Web: <https://www.afad.gov.tr/afet-turleri>, Son Erişim Tarihi: 21.03.2023.
- Akandere, M. (2006). *Eğitici okul oyunları*. Geliştirilmiş 2. Baskı. Ankara: Nobel Yayıncılık, 1-36.
- Ambrose, G., Harris, P. (2006). *The Visual Dictionary of Graphic Design*. Switzerland: AVA Publishing SA.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

- Aşık, M. (2021). *Deprem psikososyal destek çalışmalarında görev alan psikolojik danışman ve rehber öğretmen görüşleri (Malatya ili örneği)*. Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Aşıkoğlu Şahin, G. (2009). *Kentsel afet risklerine yönelik zarar azaltma stratejilerinin geliştirilmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Atalayer, F. (1994). *Temel Sanat Öğeleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
- Ayan, S., Memiş, A. U. (2012). Erken çocukluk döneminde oyun. *Selçuk Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Bilim Dergisi*, 14(2), 143-149.
- Aykara, A. (2017). Çocuk merkezli oyun terapisinin engelli çocuklara yönelik sosyal hizmet uygulamaları açısından önemi. *Toplum ve Sosyal Hizmet*, 28(1), 169-186.
- Başıoğlu, C., Lök, N., Öncel, S. (2017). Çocukların aile içi şiddetten korunmasında ailelere yönelik girişimler. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 9(2), 123-135.
- Battocchi, A., Ben-Sasson, A., Esposito, G., Gal, E., Pianesi, F., Tomasini, D., ... & Zancanaro, M. (2010). Collaborative puzzle game: a tabletop interface for fostering collaborative skills in children with autism spectrum disorders. *Journal of Assistive Technologies*, 4(1), 4-13. <https://doi.org/10.5042/jat.2010.0040>
- Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara. Dost Kitabevi.
- Becer, E. (2000). *İletişim ve Grafik Tasarım*, Ankara: Dost Kitabevi
- Bulut S., (2009). Depremden sonra çocuklarda görülen travma sonrası stres tepkilerinin yaş ve cinsiyet açısından karşılaştırılması. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 4(31), 43- 51.
- Collins, E. (2021). Brewing up brand loyalty: the rhetorical construction of the starbucks rewards user interface and how consumer behaviour is influenced through gamification and visual tropes.. <https://doi.org/10.32920/ryerson.14661984>
- Çeken, B. and Senoyamak, M. (2019). Çocuklara yönelik grafik kullanıcı arayüzü tasarımının, kullanılabilirlik ve eğlence bakımından önemi. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 216-233. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.691084>
- Çoban M., Sözbilir M., Göktaş Y. (2017). Deprem deneyimini yaşamış kişilerin deprem öncesi hazırlık algılarının belirlenmesi: bir durum çalışması, *Doğu Coğrafya Dergisi*, 22(37), 113-134.
- Ertürkmen, C. (2006). *Afet yönetimi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Evans, M., Kapuścińska, A., Greenholt, M., Lin, J., Liu, X., Zhang, T. & Kaufman, G. (2021). Designing a self-efficacy game for health literacy in marginalized communities., 1-6. <https://doi.org/10.1145/3411763.3451609>
- Ferdinand, K., JM, K., & Haris, D. (2024). Innovative approach of 2d platformer mobile game development "super journey". *Teknika*, 13(2), 233-238. <https://doi.org/10.34148/teknika.v13i2.857>
- Gümüştekin, N. (2013). Rengin bir grafik tasarım ürünü olarak afişe katkısı: Tarihsel bir inceleme. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (9), 35-50.
- Ho, S., Hsu, Y., Lai, C., Chen, F., & Yang, M. (2022). Applying game-based experiential learning to comprehensive sustainable development-based education. *Sustainability*, 14(3), 1172. <https://doi.org/10.3390/su14031172>
- Horsham, C., Dutton-Regester, K., Antrobus, J., Goldston, A., Price, H., Ford, H. & Hacker, E. (2021). A virtual reality game to change sun protection behavior and prevent cancer: user-centered design approach. *Jmir Serious Games*, 9(1), e24652. <https://doi.org/10.2196/24652>
- Ingadóttir, B., Laitonen, E., Stefansdóttir, A., Sigurðardóttir, A., Brynjólfssdóttir, B., Parisod, H., ... & Pakarinen, A. (2022). Developing a health game to prepare preschool children for anesthesia: formative study using a child-centered approach. *Jmir Serious Games*, 10(1), e31471. <https://doi.org/10.2196/31471>

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
- Ivaşcu, S., Moldoveanu, F., Moldoveanu, A., Morar, A., Țugulea, A., & Asavei, V. (2023). Flying a quadcopter—an audio entertainment and training game for the visually impaired. *Applied Sciences*, 13(11), 6769. <https://doi.org/10.3390/app13116769>
- Karoğlu, H., & Ünüvar, P. (2017). Okul öncesi dönem çocuklarının gelişim özellikleri ve sosyal beceri düzeyleri. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (43), 231-254.
- Kelly, A., Wallace, J., Cerar, K., Randall, N., McClelland, P., & Seto, A. (2010). Solar scramble.. <https://doi.org/10.1145/1878450.1878455>
- Kirci, P., Arslan, D., & Dincer, S. (2023). A communication, management and tracking mobile application for enhancing earthquake preparedness and situational awareness in the event of an earthquake. *Sustainability*, 15(2), 970. <https://doi.org/10.3390/su15020970>
- Koçyiğit, S., Tuğluk, M. N., Kök, M. (2007). Çocuğun gelişim sürecinde eğitsel bir etkinlik olarak oyun. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 16, 325-342.
- Kurniawati, F. and Astuti, V. (2023). Ludo disaster alert educational game as a disaster preparedness education strategy at setonorejo 1 kras elementary school. *Jurnal Ners Dan Kebidanan (Journal of Ners and Midwifery)*, 10(2), 161-168. <https://doi.org/10.26699/jnk.v10i2.art.p161-168>
- Lokollo, L., Lasaiba, M., Sampe, P., & Ellis, R. (2023). Playful pathways to age-appropriate sexual education: crafting board game media for 4-6-year-olds. *Al-Ishlah Jurnal Pendidikan*, 15(4), 4723-4735. <https://doi.org/10.35445/alishlah.v15i4.4542>
- Marco, J., Baldassarri, S., & Cerezo, E. (2010). Bridging the gap between children and tabletop designers., 98-107. <https://doi.org/10.1145/1810543.1810555>
- Marco, J., Cerezo, E., & Baldassarri, S. (2012). Tangible interaction and tabletops: new horizons for children's games. *International Journal of Arts and Technology*, 5(2/3/4), 151. <https://doi.org/10.1504/ijart.2012.046272>
- Marco, J., Cerezo, E., & Baldassarri, S. (2015). Innovative interfaces for serious games. *Eai Endorsed Transactions on Game-Based Learning*, 2(6), 150612. <https://doi.org/10.4108/eai.5-11-2015.150612>
- Özer, A., Gürkan, A. C., Ramazanoğlu, O. (2006). Oyunun çocuk gelişimi üzerine etkileri. *Fırat Üniversitesi Doğu Araştırmaları Dergisi*, 4(3), 54-57.
- Park, E. and Kim, M. (2021). Visual communication for students' creative thinking in the design studio: translating filmic spaces into spatial design. *Buildings*, 11(3), 91. <https://doi.org/10.3390/buildings11030091>
- Pun, S., Villa, R., ve Fontenla, M. (2022). The impacts of natural disasters on children: A review of the literature. *Child and Adolescent Mental Health*, 27(3), 193-203. doi:10.1111/camh.12512.
- Rahmawati, D., Saryono, S., Purnama, D., & Nopembri, S. (2020). School counselor and non-governmental organization collaboration for disaster preparedness in school.. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200814.033>
- Semerici, B. (2020).Çocuk gelişiminde oyunun ve oyuncağın önemi. Web: <https://bengisemerici.com/cocuk-gelisiminde-oyunun-ve-oyuncagin-onemi/>
- Sousa, C., Luz, F., Fonseca, M., Neves, P., Lopes, P., Maratou, V., ... & Rye, S. (2022). An accessible and inclusive future for tabletop games and learning: paradigms and approaches.. <https://doi.org/10.21125/iceri.2022.2205>
- Teker, U. (2003). *Grafik Tasarım ve Reklam*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2023). *Güncel Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK.
- Uluğ, H. (2007). *Kuzey Adana'daki çocuk oyun alanlarının bitki seçimi yönünden irdelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Adana.
- Wigan, M. (2012). *Görsel İllüstrasyon Sözlüğü*. M.E. Uslu (Çev.). İstanbul: Literatür.
- Yılmaz, A. (2003). *Türk kamu yönetiminin sorun alanlarından biri olarak afet yönetimi*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

- 19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ**
Yildiz, A., Dickinson, J., Priego-Hernández, J., Teeuw, R., & Shaw, R. (2023). Effects of disaster education on children's risk perception and preparedness: a quasi-experimental longitudinal study. *Geographical Journal*, 190(2). <https://doi.org/10.1111/geoj.12556>
- Zendle, D., Meyer, R., Cairns, P., Waters, S., & Ballou, N. (2020). The prevalence of loot boxes in mobile and desktop games. *Addiction*, 115(9), 1768-1772. <https://doi.org/10.1111/add.14973>

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
TÜRK HALK EDEBİYATINDA GEÇEN BAZI HAYVAN FİGÜRLERİNİN DOKUMACILIK
SANATINA YANSIMALARI

REFLECTIONS OF SOME ANIMAL FIGURES IN TURKISH FOLK LITERATURE ON THE
ART OF WEAVING

Ahmet AYTAÇ*

ABSTRACT

Throughout history, Turks have always been interested in animals in nature as a requirement of their summer-winter lifestyle. In this context, as a result of various beliefs, animals have always been important along with humans. While there are animals to which sanctity is attributed, there are also animals that have a place in human life. Animals, which are also influential in their economy, have always existed in the social life of the Turks, assuming various symbolic meanings under the influence of the natural environment.

It is seen that the animals encountered in Turkish folk literature are related to beliefs and that these have passed on to other elements of culture apart from literary sources.

In the paper, it will be emphasized that animals such as deer, eagle, dragon, etc., mentioned in Turkish folk literature, also have a place in carpets and rugs, which are an important branch of Turkish textile art, and the subject will be discussed with examples.

Key words: Culture, folk literature, carpet, rug, animal.

GİRİŞ

Kültür kavramı bir milletin varlığının maddi ve manevi delili olarak farklılıkları ortaya koyan önemli bir unsurdur. İnsanoğlu doğup hayatını idame ettirdiği topraklarda yaşayan milletin kültürel kodlarından beslenerek varlığını sürdürür. Milletin fertleri içerisinde aktarım yoluyla çağlar boyunca devam eden ve sosyal hayatın belirleyicisi olan kültür aslında milli varlığın devamlılığını sağlamada da başrolde dir.

Halk kültürü ya da halkın kültürü diye tanımlanan kavram içerisinde ise halk edebiyatı ayrı bir öneme sahiptir.

Kültürün doğası gereği meydana gelen bu çeşitlenmeler ve farklılıklardan dolayı da, neredeyse bütün kültürlerde yüksek kültür (highculture) ve halk kültürü (folk culture) olarak adlandırılan ikili bir tabakalaşma oluşmaktadır. Yüksek kültüre konumu ve iletişim aracından hareketle resmî kültür veya kitabî/yazılı kültür de denilmektedir².

Ağırlıklı olarak bir sözlü edebiyat geleneği olan en eski Türk edebiyatı, evrensel olarak diğer emsalleri gibi kopuz adı verilen enstrümanla çalınan müzik eşliğinde oluşturulan bir edebiyattır. Yaygın olarak “Ozan-Baksı” edebiyat geleneği de denilen bu edebî gelenek çevresine mensup olanlar, “şamanizm” veya “kamlık” olarak da adlandırılan eski Türk dinî inancı ve dünya görüşü çerçevesinde koşuklar (koşmalar), sagular (ağıtlar), mitler, atasözleri, epik destanlar, masallar, efsaneler gibi pek çok türde eserler vermiştir. Türk millî edebiyat geleneği olarak da adlandırılan bu geleneğin verdiği eserlerden bazıları yaklaşık 1400 yıldır yazıyla da kayıt altına alınmıştır³.

Türk halk edebiyatı, Türk milletin maşeri şuuru ve irfanından doğan; halkın duyuş, düşünüş ve müşterek zevkinin dil ile estetik seviyede ifadesidir⁴. Mitlerin, efsanelerin, halk hikâyelerinininvd’nin oluşturduğu halk edebiyatı günümüz sosyal bilimlerdeki pek çok alana da ana kaynak özelliği taşımaktadır.

Binlerce yıldır süre gelen tarih içerisinde oldukça geniş coğrafyalarda pek çoğu imparatorluk düzeyinde olan sayısız devlet kurmuş Türklerin sözlü kültürel birikimleri

* Dr. Öğr. Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Türk Sanatı ve Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürü, Aydın-Türkiye

² ÇOBANOĞLU, Özkul, *Halk Edebiyatına Giriş I*, 2018, Eskişehir, s. 7.

³ ÇOBANOĞLU, Özkul, age., s. 9-10.

⁴ ÖZKAN, İsa, “Halk Edebiyatı ve Millî Kimlik”, *Türk Kimliği, Ayvaz Gökdemir’e Armağan 2*, 2009, s. 75.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ günümüzde literatüre geçmiş halde önemli bir birikimi oluşturmaktadır. Türk milletinin mitolojik köklerinden, destanlarından, efsanelerinden oluşan ve sosyo-kültürel hayattan, inançlardan beslenen bu kültür geleneksel özellikleri ile var olan halk edebiyatı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Diğer taraftan Türklerin tarih boyunca bazı hayvanları nasıl bir maharetle evcilleştirdiğini bilen birçok yabancı ilim adamı, kendilerini hayretten alıkoyamamışlardır. Bunlardan bazıları Türklerin, adeta hayvanların dilinden anladığını ve onlarla gayet kolaylıkla anlaşabildiklerini, etinden, yününden en iyi şekilde istifade ettiklerini ve bu yönüyle diğer milletlerden birçok üstün vasıflarla ayrıldıklarını ve aynı zamanda “bozkır kültürünün” de temsilcisi olduklarını tarafsız bir şekilde ifade etmişlerdir. Türkler evcilleştirdikleri hayvanlardan bir kısmını totem (ongun) olarak kabul etmiş ve bir kısmını da sembolleştirmek suretiyle kendi kudret ve kuvvetini diğer milletlere duyurmak istemiştir. Şüphesiz bu hayvanlardan at ve koyunun “Türk içtimai” hayatında geniş ve önemli bir yeri vardır. Hele bunlardan at ve koyunun mezar anıtı olarak kullanılması, Türklerde bu iki hayvana verilen önemi bariz bir şekilde ortaya koymaktadır⁵. Hayvan üslubunun çıkış noktası konusunda değişik görüşler olmasına rağmen, ilk çıkış yerinin Altay’lar olduğunu kabul eden Borovka’dır⁶. Türk sanatında bu denli köklü ve önemli olan hayvan üslubunu geleneksel Türk dokumalarında da sıklıkla görmek mümkündür.

1. HALK EDEBİYATINDA HAYVAN

Türk halk edebiyatı Türk milletinin kültürel kodlarından beslenen ve milletin sosyokültürel hayatının aslında dil ve söylem ile estetik bütünlük de kazandırılarak yazıya dökülmüş halidir.

Kültürün hemen her alanında görülen bu hayvan “varlığı”, bilimden sanata, felsefeden kültür ve medya araştırmalarına kadar birçok alanın da araştırma “nesnesi”. Hayvanlar temsil ve nesne olarak her yerdedir. İnsanın tür olarak ortaya çıkışından sonra, mağara resimlerinde, mitlerde, masallarda, sözlü hikâyelerde ve efsanelerde yer alan, evcilleştirmeden itibaren toplum içinde insanlarla birlikte şu veya bu şekilde iç içe olan, modernizmle birlikte toplum içindeki hayvan varlığının farklı bir biçim almasıyla yeni bir kimliğe de bürünmüştür⁷.

Türk kültüründe hayvan algısı ise insandan ayrı olarak asla tek başına değerlendirilmemiştir. Türklerin sosyo-kültürel hayatında bazen binek, bazen ekonomik fayda sağlama aracı, bazen mitolojik öge olarak rastlanan hayvan figürü sembolik anlatımında bir parçası olarak sürekli önem arz etmiştir.

Efsanelerden, masallara, halk inanışlarından türkülere, hikâyelere, şiirlere kadar halkın ürettiği edebi türlere konu olan hayvan figürlerine sıklıkla rastlanır. Türklere özgü olan yaylak kışlak hayatın bir gereği olarak hayvanlarla olan ilgilileri folklorlarına ve edebi metinlerine kadar yansımıştır.

Edebî eserin arkasında sosyo-kültürel yapısıyla bir toplumun hayatı vardır. Bu bağlamda her çeşit edebî yaratmalarda hayvanları da görmek mümkündür. Hayvanlar, doğal çevrenin, ekonomik faaliyetlerin bir yansıması olarak metinlerde yer alırken, çeşitli sembolik anlamlar kazanarak soyut olanı yansıtmada somut bir gösterge, sembolik bir dil unsuru olarak da kullanılmışlardır. Dolayısıyla bir metinde yer alan hayvanlar tahlil edildiğinde o ürünleri yaratan insanların doğal çevresini, maddî kültür yaratmalarını, ekonomisini vs. takip edebilirken bir yandan da bunların kazanmış oldukları sembolik anlamlarda gizli olan somut olmayan kültürel kodları çözebilmek mümkündür⁸.

Edebi metinlerde geçen hayvan isimlerinin Türklerde Tuğrul, Doğan, Alparslan, Pars vd gibi insana ad olarak verildiği de bilinmektedir.

⁵ SİLİ, Timur, “Bir Orta Asya Geleneği Koç-Koyun Heykel Mezar Taşları”, *Biliş Dergisi*, S: 1, Bahar 1996, s. 61

⁶ KUBAN, Doğan, “Anadolu’dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları”, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, İstanbul, 1993, s. 54.

⁷ TEKİN, Nuray, “Edebiyatta Hayvan Temsili: Yokluk Olarak Varoluş”, *Doğu Batı Dergisi*, 82, 2018, s. 245.

⁸ TURAL, Sadık K., 1993. “Edebiyat Eseri ile Çevre Arasında Bağlar”, *Türk Edebiyatında Tabiat*, Şükrü Elçin, 1993, Ankara, s. 3.

2. TÜRK DOKUMALARINDA HAYVAN

Türk sanatlarından tekstil alanında özellikle İslam sonrası üretilen ürünlerde kullanılan figürlü bezemelerde stilizasyondan faydalanıldığı bilinmektedir.



Şekil: 1, Akrep ve kuş figürleri

Akrep, ejder, insan, kuş gibi figür çizimlerinde stilize edilmiş onlarca yanlış vardır. Figür amaçlı yanlışların yanı sıra ayrıca canavarayağı (kurt izi), elibelinde, göz gibi figür çağrıştıran bezemeler de kullandıkları bilinmektedir. Ancak zaman zaman her hangi bir stilizasyona sığınmadan figürleri doğal halleri ya da üsluplaştırdıkları halleri ile tekstillerde kullandıkları da bilinmektedir.



Fotoğraf: 8, Marby halısı olarak bilinen Türk halısı⁹.

Pazirik halısında görülen griffon, geyik ve at figürleri ve hayvan figürlü keçe buluntulardan sonra Selçuklu halılarının desen karakterinde XIV. yüzyıla beraber değişiklikler başlamış ve geometrik yanlışların yerini hayvan figürlü halılar almaya başlamıştır. Bu durum ise halı sanatında yeni bir devrenin başlangıcı olmuştur. Dönemin halıları da XIV. ve XV. yüzyıl Avrupalı ressamların tablolarında sıkça işlenmiştir¹⁰. Selçuklu halılarından sonra, Anadolu'da XIV-XV. yüzyıllarda başta İtalyan ressamlar olmak üzere Avrupalı ressamların tablolarında özellikle figürlü halılar da görülür¹¹.

Prof. Dr. K. Erdmann, Prof. Dr. Şerare Yetkin gibi araştırmacılar bu halıları dört guruba ayırmışlardır.



Fotoğraf: 9, Hayvanlı halı¹².

Ancak 1990 yıllarında başlayan yeni araştırmalar neticesinde “*hayvan içerisinde hayvan*” gurubu ortaya çıkmıştır. Tibet'te bulunan bu halılar, yün cinsi, renk ve teknik özellikleri ile Anadolu Selçuklu halılarının özelliklerine sahiptirler. XIII. yüzyıl ortalarına tarihlendirilmektedirler¹³. Dolayısıyla hayvan figürlü Osmanlı halıları beş guruba ayrılmaktadır. Beşinci gruhayvan figürü içerisinde tekrar bir hayvan figürünün yer aldığı halılardır¹⁴.

3. HALK EDEBİYATINDA GEÇEN ve DOKUMALARDA GÖRÜLEN BAZI HAYVAN FİGÜRLERİ

⁹YETKİN, Şerare, *Türk Halı Sanatı*, Ankara, T. İş Bankası Yay. No: 150/20, 1991 (2.Baskı), levha 16.

¹⁰AYTAÇ, Çetin, *Türk El Dokumacılığı*, 1982, İstanbul, s. 92.

¹¹OKUMURA, Sumiyo, *Anadolu Dokuma Mirası I*, İstanbul, 2007, s. 80.

¹²ASLANAPA, Oktay, “Türk Halı Sanatında Yeni Keşifler”, *Ariş Dergisi*, Ankara, S: 2, 1997, s.10–17.

¹³ASLANAPA, Oktay, agm., s.10–17.

¹⁴AYTAÇ, Ahmet, *Koyunoğlu Müzesi'nde Bulunan Halı ve Kilimler*, 2013, Konya, s. 17.

3.1. Geyik:

Birçok kültürde olduğu üzere Türklerde de kimi hayvanlara kutsallık atfedilmiştir. Geyik te Türk kültürünün ve mitolojisinin önemli figürlerinden birisidir.

Geyik, Türk kültüründe doğaüstü güçlerle donatılmış bir kült hayvanıdır. Anadolu'nun eski dinlerine dayanan efsanelerde, bazen bir dişi olarak, ona bazen sihirli güçlere sahip 'ustalar' veya 'çobanlar' eşlik eder¹⁵.

Edebiyatta benzetme unsuru olarak geyiğin şu özelliklerinden yararlanılır: Sevimli, çevik, hassas ve içli bir hayvandır. İnce zarif bir vücuda sahip ve ürpektir. İnsandan kaçır, peşinden sürüklediği insanı dermansız bırakır. Tenha yerlerde yaşar. Avlayan iflah olmaz, avlanmış geyiğin gittiği ev tarumar olur, yerinde ot bitmez. Bedduası avcının soyuna da etki eder. Mukaddes bir hayvandır. Kurt gibi aniden ortaya çıkar ve çoğu kere insanlara doğru yolu gösterir. Birdenbire ortadan kaybolur. Mutlu sona erdiricidir. Sevgi perisidir. Totemdir, ruhların üzerinde dolaştığı ilahi bir varlıktır. Tanrı'nın elçisidir. Gökte dolaşan yarı ilahi yaratıktır. Divan-ı Lügat-i Türk'te ıvuk, keyik; İbnMühenna'da geyik; Mukaddimetü'l-Edeb'teayruk; Orhun Abideleri'ndesibun, kiyik, keyik; Dedekorkut'ta erkeği için boga (buğa) kelimeleriyle karşılanan bu hayvan, günümüzde yalnız geyik kelimesi ile bilinmektedir. Geyikgillerden olan ceylan, karaca, maral da zaman zaman birbirleriyle karıştırılarak geyik yerine kullanılmıştır¹⁶.



Fotoğraf: 1, Geyik petroglifi (Bronz veya Erken Tunç Çağı, Tsagan Göl Kompleksi)¹⁷.



Fotoğraf: 2, Birinci Pazırık Kurganı ve Noin Ula'dan çıkan keçeler¹⁸.

Pazırık mezarları, geyiğin erken devir Türk kültüründe atın kurban edilmesinden önce bir kurban hayvanı olarak seçildiğini açıkça gösterir¹⁹. Ayrıca eski Türklerde bir inanışa göre ölümünden sonra yeniden canlanan sığın geyik, Türk atalarının ruhunu temsil eder²⁰.

Birinci örnek:



Fotoğraf: 3, Pazırık halısı ve geyik detayı (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Türk tekstil sanatının en erken buluntuları arasında yer alan ve SergeylvanoviçRudenko ve ekibi tarafından 1947 ve 1949 yıllarında Altay Dağları vadilerinde

¹⁵ BORATAV, Pertev Naili, *Türk Mitolojisi Oğuzların Anadolu Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi*, 2012, Ankara, s. 74.

¹⁶ AYTAŞ, Gıyaseddin, "Türk Kültür ve Edebiyatında Geyik Motifi ve Hazar Destan-ı Geyik", *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Yıl: 5, S: 12, 1999, Ankara, s. 161.

¹⁷ TEPFER-JACOPSON, Esther, "StylizedDeerandDeer Stones of theMongolianAltai", *Bulletin of theAsianInstitute*, S: 15, 2001,s. 46.

¹⁸ ERGENEKON BAŞAR, Cavidan, *Tepme Keçelerin Tarihi Gelişimi Renk Desen Teknik ve Kullanım Özellikleri*, 1999, Ankara, s. 8.

¹⁹ ROUX, Jean Paul, *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*, 2000, İstanbul, s. 187.

²⁰ TEKÇE, E. Fuat, *Pazırık Altaylardan Bir Halının Öyküsü*, 1993, Ankara, s. 114.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ kazı çalışması Hun dönemine ait önemli buluntuların ortaya çıkmasına vesile olur. O dönemki inanışların gereği olarak Hunlarda ölenin sonraki hayatında kullanabilmesi adına eşyaları ile birlikte gömülmesi nedeniyle birçok materyalin ortaya çıkmasına bu koriganlar (kurgan=mezar) sayesinde olmuştur²¹.



Şekil: 1, PazırıkKoriganı'nda eşyaların yerleşme düzeni²².

SergeylvanoviçRudenko'nun açtığı Pazırık kurganlarındaki kalıntılarda bulunan ve Leningrad Hermitage Müzesi'nde muhafaza edilen, eşyalarda İskit sanatı izleri görülmektedir²³.

Pazırık beşinci kurganda bulunan ve inanılmaz inceliği, yüksek kalitesi ile dikkat çekici²⁴ halı ile başlayan bu serüven günümüze kadar devam etmiştir.

Halının geyik yanırlarının olduğu içteki büyük su zemini griye bakan açık mavi renktedir. Geyikler kırmızı renklidir ve boynuzları, kuyruğu, tırnakları sarı beneklerle tamamlanmıştır. Halının dört yanında altışar adetten toplam 24 geyik figürü vardır.

İkinci örnek:



Fotoğraf: 4-5, Duvar halısı (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Duvar halısı 143x74 cm ölçülerinde olup, 30x34 düğüm sıklığındadır. Bekir Yaman koleksiyonunda bulunan halı Türkistan ve Anadolu kökenli Türk halılarında pek yaygın olmayan manzara ve çeşitli figürlerin yer aldığı Niğde-Nevşehir gibi orta Anadolu halısıdır. Bir avcı ve avlamaya çıktığı geyiğin hikâyesidir ve konuyla alakalı;

“KIIDIM KEYİK AVINA A ZALİM NASIL KIYDİN TATLI CANMA
TEVBELER OLSUN BİR DAHA GİTMEY KEYİK AVINA ZALİM BNİ CEKTİ
KENDİ DAĞINA SİS GİDİN KARDASLAR BENDE KALDIM ÇÖLLERDE
SEYİRİDİM ÇIKDİM ÇIKDİM KAYAY EĞİLDİM BAKTİM OVAYH
A YARUM GELMEMİS YUVAYA DER DER AĞLAR BİR KEYİCİK BU
BUNA CANMI DAYANIR DETLİ YÜREK. SENE 1999 HAZİRAN” yazısı da halıya dokunmuştur²⁵.

Üçüncü örnek:



²¹ AYTAÇ, Ahmet, “Kuzey Makedonya Ulusal Müzesi'nde Bulunan Bazı Yanbol ve Kilimlerin Konya Dokumaları İle Benzerlikleri”, *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6/2, 2020, Ağrı, s. 364.

²² HUSEYNOV, Memmedhuseyn, *Pazırık Halısı Remizler Dünyası*, 2016, Bakü, s. 13.

²³ DİYARBEKİRLİ, Nejat, *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, 1969, İstanbul, s. 156.

²⁴ ASLANAPA, Oktay, *Türk Sanatı*, 1997, İstanbul, s. 1.

²⁵ AYTAÇ, Ahmet, “A Wall Carpet in Bekir Yaman Collection”, *IX. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri*, Verona-İtalya, 07-11 Eylül 2015, s. 27-31.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Fotoğraf: 6, Denizli Çal halı seccade (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Celal Şimşek koleksiyonunda bulunan 93x176 cm ölçülerinde Denizli çal²⁶ yöresine ait halı seccadenin orta kompozisyon altında dört adet birbirine bakan geyik figürü yer almaktadır.

3.2. Kurt:

Antik dönemde kurdukları büyük devletlerde Türkler için “kurt” artık bir “sembol” halini almıştır. Kurt, Göktürklerde tuğ ile sancakların tepesinde yer alan bir devlet sembolü halini almıştır. Yalnızca devlet nazarında değil aynı zamanda Orta Asya, Altaylar ve Sibirya bölgelerinde yayılan halk edebiyatında da kurt mitolojik bir unsur olarak kendisini göstermektedir²⁷.

Bozkurt, Oğuz Kağan, Ergenekon ve Türeyiş Destanları başta olmak üzere Türk destan ve edebi eserlerinde bozkurt motifine sıklıkla rastlanmaktadır. Türklerin destanlarında, devlet sembollerinde ve halk edebiyatlarında kullandıkları bozkurt sembolü ayrıca diğer topluluklar tarafından Türkleri ifade etmede de kullanılmıştır. Çin, Arap ve Süryani kaynaklarında kurt soylu olarak tanımlanan Türkler; aynı zamanda ünlü İran destanı Şehname’de de kurt bakışlı olarak tasvir edilmektedir²⁸.



Fotoğraf: 7, Bozkurt.

Türk Milleti’nin dünyadaki varlık sebebiyle ilişkili olarak kurt ve dolayısıyla bozkurt kültürel anlamda çok önemli bir yer tutmaktadır. “Türklerin kutsiyet atfettiği ve kendi karakterlerinin yansımaları onda buldukları kurt motifi Türk tarihinde en çok kullanılan kutsal sembollerden biri olmuştur.

Başlangıçta muhtemelen totemik inançtan kaynaklanan bu kutsallık, zamanla seçilen o hayvanın o millet veya topluluğun simgesi, sembolü haline gelmesine sebep olmuştur²⁹. H. C. Armstrong tarafından yazılan ve adeta Ergenekon’dan çıkış ile istila edilen Anadolu’nun kurtarılması benzetmesi olarak bu kitapta Atatürk bozkurt olarak tanımlanmıştır. “Bozkurdu kendilerine ata kabul eden Hun ve Köktürkler’den sonra, Uygur çağında ortaya çıkan ışık motifi Oğuz destanında da kendisini göstermiştir”³⁰.



Fotoğraf: 8, Fotoğraf: 43, Saymalıtaş kurt petroglifi³¹.

Kurt, Türk boyları ve Türk kültür dairesi içerisinde yaşayan diğer boyların inançlarında merkezî bir rol oynar³². Türklerde kurttan çoğalma efsanesi birçok bilimsel çalışmada da kendisine yer bulmuştur. “Göktürklerde de kurt, “böri” Ak Böri, Al Böri, BörüBars, BöriTigin, Çocuk BöriŞenun, Gök BöriKökey, İl Böri, Kök Böri vb. şekillerde de kullanılmıştır.

²⁶AYTAÇ, Ahmet, “Sütunlu İki Adet Denizli/Çal Halısına Dair”, VIII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri, 04-06 Mayıs 2017, Konya, s. 239.

²⁷ÖGEL, Bahaeddin, *Türk Mitolojisi*, 2. Cilt, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 6. Baskı, 2014, Ankara, s. 144-146.

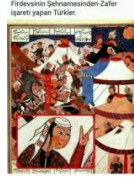
²⁸ANONİM, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, 1977, s. 460-461.

²⁹ALTUN, Zafer, “Türk Kültüründe “Kurt Kavramı” Üzerine Bir İnceleme”, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, Cilt 8, Sayı 22, Bahar 2019, s. 93.

³⁰MANGHOL-UN NiuçaTobça’an, *Moğolların Gizli Tarihi I*, (Çeviri: A. Temir), 2010, Ankara, s.3.

³¹YILMAZ, Anıl, “Saymalı Taş Petrogliflerindeki Toy (Şenlik) Sahneleri Üzerine”, *Tarih İncelemeleri Dergisi* XXVIII /1, 2013, s. 243.

³²ÇANDARLIOĞLU, Gülçin, *İslam Öncesi Türk Tarihi ve Kültürü*, 2003, İstanbul, s. 100.



Fotoğraf: 9, Firdevsi'nin Şahnamesi'nde zafer işareti yapan figürler.

İlhanlılar ve Timurlularda; Kök Böri, Memlüklerde; kurt, Selçuklular ve Osmanlılar zamanında Anadolu'da kurd, ak böri, şeklinde kullanılmıştır. Aşına adı da Göktürklerde kurt ismidir ve bu isim zaman içinde Asena, Zena, Aşına şekillerinde de kullanılmıştır³³. Halı, kilim gibi dokumalarda direkt olarak kullanılmamış olan kurt figürü tekstillerde kurtağzı, kurt izi gibi adlarla yer almıştır.

Birinci örnek:



Fotoğraf: 10, Anadolu halısı kurtizi bezemesi (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Anadolu Türk halılarında sıklıkla kullanılan figürlü yanlışlardan birisi olan kurtizi/kurtağzı adlı motif halıda orta kompozisyon alanını boydan boya raport tekrar olarak kaplamıştır.

İkinci örnek:



Fotoğraf: 11, Konya Karapınar kilimi kurt izi bezemesi (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Konya Karapınar kiliminde enine şeritler halindeki bölümlerde kurt izi yanlışları yan yana sıralanmıştır.

3.3. Kuş:



Fotoğraf: 12, Çift başlı kartal figürlü çini (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Kuşlar tüm insanlıkta tarih boyunca sembol olarak kullanılmışlardır. Kuş figürü Türk mitolojisinde önemli bir yer tutar. Türkistan coğrafyasında Türklere ait bölgelerde bu konuda çok sayıda buluntu ele geçmiştir. "Eski Türk boylarının kutsal sembollerinin hep doğan ve kartal türünden kuşlar olduğu³⁴", "Orta Asya Türk inanışlarında kartalın tanrı sembolü olduğu, Türk boylarının kendilerine birer yırtıcı kuşu ongun olarak seçtikleri bilinmektedir³⁵". "Türk mitolojisine ve bu konuda yapılan alan araştırmalarına bakıldığında kuşlara ve kuş türlerine

³³ KAFESOĞLU, İbrahim, *Türk Milli Kültürü*, 1999, İstanbul, s. 332.

³⁴ ÖGEL, Bahaeddin, *Türk Mitolojisi I*, Türk Tarih Kurumu Yayını, 1993, Ankara, s. 593.

³⁵ ÇAL, Halit, "Erzincan Çayırılı İlçesi Mezarlarında Kuş Motifi", *Millî Folklor*, Sayı: 89, 2011, s. 236.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ ilişkin farklı inanışlar vardır. Göktürk ve Uygurlarda kartal ve yırtıcı kuşlar hükümdar ya da beylerin timsali, koruyucu ruh ve adaletin simgesidir³⁶. Türk Devletlerinin bazılarının bayraklarına kadar kuş figürü girmiştir. Geçmiş dönemlere ait Türkistan'daki Türk devletlerinin inançlarından olan Gök Tengricilik ile kuş figürünün edindiği yerde gökte uçan varlıklar olmaları nedeniyle Tengri'nin temsilcisi olarak algılandıkları anlaşılmaktadır. Koruyucu ruh olarak karşımıza çıkan kuş figürüne Hun, Göktürk, Uygur gibi Türk devletlerinin yanı sıra Yakutlar gibi birçok Türk boyunda da rastlanmaktadır.

Zamanla Türk mitolojisinde de yer alan bu kuşa, İslamiyet'ten sonra özellikle tasavvufla ilgili mitsel özelliklerin sezildiği hikâyelerde rastlanır. Öte yandan devlet kuşu olarak kabul edilen Hüma'nın Yakut Türklerinde Umay veya İmi şekliyle talih kuşu olarak geçtiği görülür. Aynı şekilde KöktürklerHüma kuşunun gökyüzünde yaşadığına, dilediği her yere ulaştığına, cesaretin, gücün, kudretin, egemenliğin, bahtın, devletin bolluğun, bereketin, güvenin mutluluğun ve huzurun sembolü olduğuna inandıkları için onu "*ongun*" olarak kullanmışlar; Kül Tigin'e ait heykel başında da bu onguna yer vermişlerdir. Hüma kuşunun sonraki dönemlerde boyların, hanların, katunların ongunu olarak kullanılmasının, Özbekistan Cumhuriyeti'nin devlet armasında yer almasının temelinde de aynı inanış yatmaktadır.

Türk edebiyatının nesir veya _şiir türünde ele geçebilen en eski eserlerinin hemen hepsinde 'kuş' genel adı verilen canlılara oldukça fazla rastlanır. Burada dikkati çeken asıl nokta, çeşitli kuşların, daha destanlar döneminden itibaren birer tabiat unsuru-süsü olmalarının yanı sıra fert ve millet yaşayışının bir parçası ve gereği olan inançlar sisteminin önemli bütünleyici, perçinleyici halkaları olmasıdır³⁷.

Ayrıca Türkoloji'nin temel kaynakları sayılan Kutadgu Bilig ve DivanüLugati't Türk'te de kuşlar geçmektedir. Türk mitolojisinde de var olan anka, simurg gibi sembolik kuşlar ve turna, Hüma, baykuş bülbül, doğan, güvercin, kargavd gibi kuşların âşık ve divan şiirlerinde, halk edebiyatı ürünlerinde geçtiği bilinmektedir.

İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan 684 envanter numaralı Selçuklu halısında bir tarafı mavi, diğer tarafı kırmızı renkli "*kazayağı*" yanışları sıralanmıştır³⁸. Günümüzde Berlin Müzesi'nde bulunan ve Florentine Okulu'nda yapılmış olan "*Meryem ve Çocuk*" isimli tabloda Meryem'in ayaklarının altındaki halıda altıgen formlar içerisinde yerleştirilmiş³⁹ çift başlı kartallar görülür. Yine Caroline And H. McCoyJones Koleksiyonu'nda Şamanizm izleri taşıyan bir Anadolu kiliminde mihrabın tepe noktasına yerleştirilmiş olan Şaman asası ve üzerinde kartal figürü vardır⁴⁰. Orta Asya Türkmen ensilerinde, asmalıklarda ve tavuk muska gibi, boyun sembolü olan göllerindeki kuş motiflerinin biraz daha uzak akrabalarını Konya Etnoğrafya ve İstanbul Vakıflar Halı Kilim Müzesi'nde görmek mümkündür. Selçuklu ve Osmanlı bayraklarında da sık rastlanan kartal, şahin, atmaca gibi yırtıcı kuşlar gücü simgeler⁴¹.

Birinci örnek:



Fotoğraf: 13, Konya Etnoğrafya Müzesi Kuşlu Uşak halısı (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Bu halıların en belirgin özelliği ise zemin renklerinin genelde beyaz ya da krem olmasıdır. Aynı eksenler üzerinde sıralanmış iri rozetlerden çıkan karşılıklı iki yaprak arasındaki zeminin dolgulanmış olmasından dolayı kuşlu halı olarak anılan kuşlu beyaz

³⁶ ÇORUHLU, Yaşar, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul, 2002, s. 134.

³⁷ ERSOYLU, Halil, "Türk Dünyasının Düşünce, Dil ve Edebiyatındaki Bazı Kuşlar", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 2. (11), 1981, İstanbul, s. 81,

³⁸ GÖRGÜNAY-KIRZIOĞLU, Neriman, *Altaylardan Tunaboyu'na Türk Dünyasında Ortak Yanışlar*, 2001, Ankara, s. 135.

³⁹ MILLS, John, "TheEarlyAnimalCarpetsRevisited", *OrientalCarpets&TextileStudies VI*, 2001, California, s. 46.

⁴⁰ COOTNER, Catryn M., *AnatolianKilims*, 1990, London, s. 239.

⁴¹ TANRISAL, Melda, "Türk ve Navaho Halılarının Dili", *Arış*, S: 1, Mart 1997, Ankara, s. 100.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
zeminli halılar ve örgülü küfiden gelişen bordürü, zemindeki madalyon düzeni ile değişik tip Uşak halılarından.

İkinci örnek:



Fotoğraf: 14, Konya Etnoğrafya Müzesi horozlu halı (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Stilize haldeki motif uzmanlarca horoza benzetilmiş ve 15. yüzyıla ait horozlu halı olarak literatüre geçmiştir. Raport halde zemine yayılmış geometrik formdaki figürlerin kanatları kancalıdır.

Üçüncü örnek:



Fotoğraf: 15, Konya Ereğli kuşlu Bekdik Türkmen kilimi (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Kırmızı renkli orta kompozisyon alanı olan kilimin dikim kenarlarında ve dış bordürün dikim istikametinde kuş figürleri sıralanmaktadır.

Anadolu'da da Uşak, Konya ve daha pek çok yerin halı ve kilimlerinde yüzyıllardır kuş figürü bezeme olarak yer alır.

3.4. Ejder:



Fotoğraf: 16, Kayseri sultan han ejderi⁴².

Ejderha ya da ejder Türk mitolojisi ve kültüründe oldukça önemli bir figürdür. Türkistan coğrafyasından Anadolu'ya kadar süregelmiştir.

Ejder Türk kültüründe temel olarak iki çeşit sembolizme sahiptir. Bu sembolizm onun Gök ve Yer tasavvurlarıyla ilişkili olmasıyla da alâkalıdır. Bu kavramlardan ötürü güneş ve ay sembolizmiyle de ilgili olan ejder, yaygın olarak ağzında bir top veya alev çıkaran inci ile tasvir ediliyordu⁴³.

Birçok kaynağa göre Orta Asya'nın doğusunda yaşayan Türk kavimlerinde özellikle Azerbaycan, Volga boyu ve Başkurt Türklerinde ejderha, su kaynaklarını ve yağmur bulutlarını temsil etmektedir. Uygur ve Çin kozmolojisinde doğumun, baharın, gök renginin ve ağacın simgesi Kök-luu adlı bir ejderha vardır. Tibet panteonunda Kök-luu, gök gürültüsü ve yağmur tanrısı olarak yer alır⁴⁴. Orta Asya menşeli bir motif olarak karşımıza çıkan ejderha tamga özelliği dışında halk hikâyelerinden mitolojilere hatta 12 hayvanlı Türk takvimine kadar geniş bir alanda kendisine yer bulur.

⁴² ÖNEY, Gönül, *Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri*, Ankara, 1969, s. 188.

⁴³ J. C. Cooper, *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, London 1992, s. 56.

⁴⁴ PAŞAYEVA, Valide ve PAŞAYEV, Nazım, "Ejderha Desenli Azerbaycan Halıları", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 2006, S: 15, s. 102.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Ejderha, eski Türkçe metinlerde Büke, Luu, Nek, Kök-Luu, Abırğa, Acırğa, İndel-Endek isimleriyle de bilinir⁴⁵. Türk halk anlatılarından özellikle efsane ve masallarda da ejderha motifiyle karşılaşmaktadır. Ejderha, bir Türk destanı olan Saltuk-Nâme'de: "Ejderha şeklen tavusa benzer; kanatları horoza, ayakları arslana, kuyruğu horozunkine benzer... Cüssesi dahi bir deve kadar var. Havaya kanat açupuçdı kim..." cümleleri ile ifade edilmektedir⁴⁶. Masallarda ve efsanelerde su iyesi olma özelliği taşıyan ejderha, masallarda suyu vermemekle kutsallığını kaybetmiş ve olumsuz bir özellik kazanmıştır. Bu yönüyle de yaşamı olumsuz etkileyen ejderhanın, eski medeniyetlerdeki Güneş'i yutan ejderle işlevsel açıdan aynı olduğu düşünülmüştür. Ejderhalar genellikle çok başlı olarak tasavvur edilir⁴⁷.

Türkistan ve Anadolu Türk halılarında yüzyıllardır kullanılan bir bezemedir.

Birinci örnek:



Fotoğraf: 17, Yüzyıl Konya İ. Koyunoğlu Müzesi Ayrancı Karaman halısı (A. Aytaç arşivi).

Suda tamamen geometrik bir düzenleme yer alır. Kırmızı renkli orta kompozisyon alanında üçgenimsi ejder figürleri yer alır. Orta ise bir birine bakar halde dört adet sandık yanışı vardır.

İkinci örnek:



Fotoğraf: 18 Yüzyıl İstanbul TİE Müzesi Ayrancı Bergama halısı (A. Aytaç arşivi).

Anahtar delikli seccade formundaki halının ise kırmızı renkli orta kompozisyon alanında köşelerde sekiz adet ejder figürü yer almaktadır.

Üçüncü örnek:



Fotoğraf: 19, Yüzyıl Konya Nuzumla yatak halısı (A. Aytaç arşivi).

Nuzumla yatak halısının ise orta kompozisyon alanında yer alan sekizgen madalyonların dört çevresinde toplam sekiz adet ejder figürü görülmektedir.

Dördüncü örnek:



Fotoğraf: 20, Türk İslam Eserleri Müzesi batı Anadolu halısı (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

⁴⁵BAYAT, Fuzuli, *Türk Mitolojik Sistemi*, C: 2, 2007, İstanbul, s. 75.

⁴⁶KOÇAK, Aynur ve GÜRÇAY, Serdar, "Alevi-Bektaşî Velayetnamelerinde 'Ejderha' Motifi", *Journal of Analitic Divinity Center*, 1 (1), 2017, s. 37.

⁴⁷DURBİLMEZ, Bayram ve TEKİN, Fatma, "Kazan Tatar Türklerinin Halk Anlatılarında Yılan, Ejderha ve Yuha", *Türk Dünyası Araştırmaları*, Cilt 124, Sayı 245, 2020, s. 315.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Osmanlı dönemine ait bir batı Anadolu halısının kırmızı renkli orta kompozisyon alanında göbeği çevreleyen dört köşede üçgenimsi yapıda geometrik formda ejderha yanıışları yer almaktadır.

3.5. Akrep:



Şekil: 2, Akrep.

Akrep, Orta Asya ve Anadolu Türk kültüründe yer ve toprak ile birlikte ele alındığı için, bilinmeyen yer altı güçlerin ve kötülüğün sembolü olmuş aynı zamanda korunmayı, acı ve kederi de sembolize etmektedir.

Akrebin zehrinden korkan Anadolu insanı değişik malzemelerden yapılmış akrep formlu takıları üzerinde taşıyarak koruduklarına inanırlar. Dokuma üzerinde aynı amaçla akrep figürleri dokunmuştur. Akrep, Türkistan ve Anadolu Türk kültüründe yer ve toprak ile birlikte değerlendirilir ve bir anlamda kötülüğün belirtisi ile korunma içgüdüsünün temsilcisi sayılır.

Efsanelerde, masallarda, halk anlatılarında görülen akrep Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir.

Akrep, zehirli ve ürkütücü bir canlı, burç ve saat aksamından bir parça gibi farklı kavramları ifade eder. Sahip olduğu özellikler ve gelenek içinde taşıdığı inanışlarla kullanıldığı şiirin manasını derinleştirmekte ve zaman zaman yeni anlam katmanları oluşturmaktadır. Özellikle bir burç ve zehirli bir hayvan olarak farklı deyim ve inanışların odak noktasında bulunan akrep, klâsik Türk edebiyatında zengin bir kullanım alanına sahiptir⁴⁸. Türk şiir geleneğinde akrep, hem astrolojik bir unsur, hem de bir canlı olarak zikredilmiş, etrafında çeşitli çağrışımlar oluşturulmuştur⁴⁹. “Akrabanın akrabaya ettiğini akrep etmez”. Gibi atasözleri de vardır.

Birinci örnek:



Fotoğraf: 21, Vakıflar Halı Müzesi Kütahya kilimi (A. Aytaç arşivi).

Kütahya kiliminin orta kompozisyon alanında üst üste madalyon şeklinde sıralanmış dört adet akrep yanıış görülmektedir.

İkinci örnek:



Fotoğraf: 22, Yüzyıl Konya İ. Koyunoğlu Müzesi Ortaköy Niğde halısı (A. Aytaç arşivi).

Niğde halısının çift yönlü kademeli mihraplı olan orta kompozisyon alanında uçları salbek şeklinde iki adet akrep yanıış yer alır.

⁴⁸ ÖZTÜRK, Erdem Can, “Klâsik Türk Edebiyatında Akrep ve Anlam Çerçevesi”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 41, İstanbul 2019, s. 283.

⁴⁹ TİKEN, Servet, “Sezai Karakoç’un Şiirlerinde Kültürel Bir Sembol: Akrep”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 37, Erzurum 2008, s. 159.

Üçüncü örnek:



Fotoğraf: 23, Yüzyıl Konya İ. Koyunoğlu Müzesi Kavak Konya kilimi (A. Aytaç arşivi).

Konya Kavak kiliminin orta kompozisyon alanında dolgularda akrep figürleri yer alır.

3.6. Koç:



Fotoğraf: 24, Tunceli koç mezar taşı⁵⁰.

Fotoğraf: 25, Kelbecer koç tasvirli mezar taşı (Fotoğraf: FarizXalilli arşivi).

Koç ve koyun figürü Türk mitoloji sisteminde 3 açıdan değerlendirilmektedir. Koç figürünü totem olarak kabul edenler, tamga olarak kabul edenler ve koçu kurban geleneği ile bütünleştirenler onu bereket sembolü olarak kabul etmektedirler⁵¹.

“Koç kutsanmış bir motif olarak Türklerin doğumdan yaşama ve yaşamdan ölüme kadar her anlarında bazen ‘koruyucu güç, kuvvet’, bazen ‘yiğitlik’, bazen ‘bereket, bolluk’ ve bazen de ‘nazarlardan korunma’ gibi sembolik ifadelerle hayatın önemli bir parçası olmuştur”⁵².

Koç vazgeçilmez bir unsur olarak Türk kültüründe ve Türk dilli halklarda yüzyıllardır görülmektedir. “Koç da kutsanmış bir motif olarak Türklerin doğumdan yaşama ve yaşamdan ölüme kadar her anlarında bazen ‘koruyucu güç, kuvvet’, bazen ‘yiğitlik’, bazen ‘bereket, bolluk’ ve bazen de ‘nazarlardan korunma’ gibi sembolik ifadelerle hayatın önemli bir parçası olmuştur”⁵³.

Koç eski Türklerde Gök Tanrı’ya sunulan kurbandır. Güç, kuvvet ve Alpliğin sembolü olan koç, kimi zaman hanedan arması olmuştur. Taoizm’de ölümsüzlüğü temsil eden keçi, Budizm’de tanrılarla ilgili olduğu düşünülmüştür. Ayrıca Koyun, Türk Hayvan Takvimi’nde yıl sembollerinden biridir. İslamiyet’ten sonra koyun sakinliği, huzur, barış, bolluk ve bereketi temsil ederken, koç gücü, hâkimiyeti kuvveti ve yiğitliği temsil etmiştir. Hz. İsmail’in kurban olarak Allah’a adanması ile koç, kurban ve ölümü de temsil eden bir anlam kazanmıştır⁵⁴.

Halk edebiyatında seyirlik oyunlar arasında Anadolu’da koç katımı vardır. Dedem Korkut hikâyelerinde sık sık koç geçer. Kaygusuz Abdal ve daha pek çok şair mutasavvıfın eserlerinde yine koç figürüne rastlanır.

Birinci örnek:

⁵⁰ <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/tunceli/gezilecek yer/koc-koyun-bcml-mezar-taslari.03.02.2022.13.18>.

⁵¹ ÇAY, Abdulhaluk, *Türk Millî Kültüründe Hayvan Motifleri I / Koyun ve Keçi Etrafında Oluşan Gelenekler*, 1990, Ankara, s. 181.

⁵² GÜVEN, Onur, “Ahıska’dan Artvin’e Koç-Koyun Formlu Mezar Taşları”, *Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi Prof. Dr. Bahaeddin Ögel Sayısı*, Yıl 4, Sayı 1, Bahar 2019, s. 347.

⁵³ ARSLAN, Muhammet, “Kars’ın Selim İlçesinde Bulunan Koç Heykeli Formlu Bir Mezar Taşının Düşündürdükleri”, *Azerbaycanşinaslık ‘Geçmiş, Bugünü ve Geleceği’ (Dil, Folklor, Edebiyat, Sanat, Tarih) Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, Kars, 21-23 Ekim 2015, s. 810.

⁵⁴ ÇORUHLU, Yaşar, *Türk Mitolojisinin ABC’si*, Kabcacı Yayınevi, 1999, İstanbul, s. 171-174.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ



Fotoğraf: 26, Koç figürlü halı⁵⁵.

Azerbaycan'a ait bir dokumada enine şeritler halinde bölümlenen orta kompozisyon alanında koç figürleri vardır.

İkinci örnek:



Fotoğraf: 27, Konya Karapınar tülü dokuması⁵⁶.

Konya Karapınar yöresi tülü dokumalarında yine koyun ya da koç figürlü dokumalar vardır.

Üçüncü örnek:



Fotoğraf: 28, Koçboynuzlu Anadolu kilimi (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Anadolu'nun birçok bölgesinde halı ve kilimlerde koçboynuzu yanışı kullanıldığı bilinmektedir.

At:



Fotoğraf: 29, Tulpar⁵⁷.

Türk mitolojisinin ana karakterlerinden birisi olan ve denizlerin derinliklerinde yaşadığına inanılan mitolojik bir varlık olan kanatlı at Tulpar önemli bir figür olarak bilinir.



Fotoğraf: 30, Atlı süvari petroglifi⁵⁸.

Fotoğraf: 31, Kelbecer at formalı mezar taşı (Fotoğraf: FarizXalilli arşivi).

⁵⁵https://www.google.com/search?q=ko%C3%A7+fig%C3%BCr%C3%BC+kilimi&sca_esv=31fc9eb8bb598b81&udm=2&biw=1600&bih=742&ei=vG4XZ9nlAsaG7NYP36CwgQo&ved=0ahUKEwjZs7Pr1KGJAxVGA9sEHV8QLKAQ4dUDCBA&uact=5&oq=ko%C3%A7+fig%C3%BCr%C3%BC+kilimi&gs_l=EgNpbWciFWtw6cgZmlnw7xybMO8IGtpbGItaUjJUIAAWKdQcAN4AJABAJgBxwKgAfUSqgEIMC4xMS4yLjG4AQPIAQD4AQGYAgKgAvUCwgIGEAAYBxgKGB4YD8ICChAAGAcYCBgKGB7CAggQABgHGAgyHsICCBAAAGAUyBxgemAMAKgcFMC4xLjGgB50R&sclient=img#vhid=XiYeUrX6jrJ6PM&vssid=mosaic.22.10.2024.12.27

⁵⁶ AYTAÇ, Ahmet, "Karapınar Tülü Dokumalarında Yanış", 26-27 Ekim 2000 *Karapınar Sempozyumu Bildirileri*, Konya, 2001, s. 418.

⁵⁷ KARAKURT, Deniz, *Türk Mitolojisi Ansiklopedisi*, 2012, s. 696.

⁵⁸ ALİMKULOV, E.B. ve JELEZNYAKOV, B.A., *Tanbaly*, Almatı, 2013, s. 180.

At Türk kültüründe öylesine önemli bir varlıktır ki mezar taşlarında bile rastlanır. “At figürü üst paleolitik dönemden günümüze kadar birçok kültürde önemli bir figür olarak bulunmuştur. Peytrogliflerden günümüze kadar uzanan at, binek aracı olarak da neredeyse günümüze kadar önemini korumuştur. Bugün dahi Orta Asya Türk dünyası başta olmak üzere farklı ülkeler de halen at kültürü yaşatılmaktadır”⁵⁹.

Dünyada at denilince, ilk akla gelen kavim Türklerdir ve bugün Kuzey Kazakistan, Türkistan, Güney Sibiry, Çin’in kuzeyindeki tarihi Türk yurdu Ordos bölgesi ve bu gibi eski Türk yerleşim alanlarında yapılan arkeolojik araştırmalar, buralarda M.Ö. 4000- 3000’lerden beri atlara rastlandığını gösteriyor. Buna binaen atı mükemmel bir beceriyle hem savaş hem yük taşıma, hem de ziraat işlerinde kullandıklarından dolayı Türklerin, onu tarihte ilk ehlileştiren halk olduğu yolundaki görüşler çok fazladır. Zaten yaylak kışlak hayvancı bir toplum olan Türklerin gündelik hayatının her aşamasında atın yer almadığı bir an yoktur⁶⁰.

At, Türk kültüründe de önemi olan bir canlıdır. Yaylak-kışlak hayatın vazgeçilmezi olan bu varlık, masallarda bazen konuşabilme, bazen uçabilme yetisine sahiptir. Eski Türk kültüründe atın rüzgârdan yaratıldığına inanılır⁶¹.

Türk tarihinde bunca değerli olan atın zaman zaman süsleme, bezeme unsuru olarak Türkistan’da ve Anadolu’da dokumalarda da kullanıldığı bilinmektedir.

Türk kültüründe at tarih boyunca önemli bir figür olmuştur. Halk edebiyatında çok önemli bir figür olan at Türklerin adeta vazgeçilmezidir. Dedem Korkut’tan Köroğlu Destanı’na ve deyimlerden atasözlerine kadar at figürüne halk edebiyatında sıklıkla rastlanır.

Birinci örnek:



Fotoğraf: 32, Pazirik halısı atlı süvari (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Pazirik halısının büyük sularından birinde atlı süvari figürleri sıralıdır. Atların kuyrukları Türk savaş kültürünün bir göstergesi olarak düğümlüdür.

İkinci örnek:



Fotoğraf: 33, At figürlü ipek halı (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Hereke tarzı Akşehir ipek halısı 100x100 düğüm sıklığına sahiptir. İpek halıda doğal haliyle bir at figürünün baş kısmı resmedilmiştir.

Üçüncü örnek:



Fotoğraf: 34, Azerbaycan Xalça (Halı) Müzesi at figürlü halı (Fotoğraf: A. Aytaç arşivi).

Azerbaycan Halı Müzesi’nde sergilenen bir halıda yine at figürleri yer almaktadır.

⁵⁹ AYTAÇ, Ahmet, “Romanya Costanta Halk Sanatları Müzesi Örneği: Atlı Süvari Olarak Betimlenen Aziz Georghe’nin Ejderha ile Savaşı Konulu Vitray Koleksiyonu”, *14. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi (Çevrimiçi)*, 11-13 Kasım 2020, Aydın, s. 182.

⁶⁰ GÖMEÇ, S. Yağmur, “Türk Kültüründe At”, *Uluslararası Geçmişten Günümüze Bozkır Sempozyumu*, 06-08 2016, Konya, s. 820.

⁶¹ AND, Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1, Minyatür*, İstanbul, 2014, s. 45.

SONUÇ

Türk halk edebiyatı, Türkistan'dan Anadolu ve Balkanlara kadarmilletin duygu, düşünce ve hayal dünyasını gösteren zengin bir kültürel miras olarak varlığını sürdürmüştür. Bu miras içerisinde hayvan figürleri, hem anlatıların sembolik derinliğini artırmış hem de toplumun doğayla kurduğu ilişkiyi gözler önüne sermiştir.

Hayvan kültü Türk kültüründe binlerce yıllık bir geçmişe sahiptir. Türklerin bakışını ve dünya literatürüne "hayvan üslubu" olarak geçen konu sosyal bilimler açısından önem arz etmektedir. Hayvan sembolizmi milli kültürde köklü bir geçmişin izlerini barındırmaktadır.

Aynı sembolizmin, dokumacılık gibi gelenekse sanatlarda da halen görülmesi, halk kültürünün farklı alanlar arasında nasıl bir bütünlük içinde yaşadığını göstermektedir.

Tekstil sanatında kullanılan motiflerde yer alan hayvan figürleri, yalnızca estetik kaygılarla değil, aynı zamanda belirli anlamları, inançları ve toplumsal değerleri yansıtmak amacıyla tercih edilmiştir.

Sonuç olarak, Türk halk edebiyatında yer alan hayvan figürleriyle geleneksel dokuma sanatındaki hayvan motifleri arasında güçlü bir kültürel bağ olduğu görüşü geyik, kurt, kuş, akrep, koç, at ve ejderha gibi mitolojik hayvanların kullanılmasıyla ispat bulunmaktadır.

Bu figürler, sözlü kültürle görsel sanatların iç içe geçtiği, halkın yaşam tarzı, inanç sistemi ve estetik anlayışının harmanlandığı bir alan oluşturur. Bu bağlamda, hayvan figürleri yalnızca bir süsleme unsuru değil, kültürel bir anlatım aracıdır. Bu ortak anlatım dili, hem halk edebiyatının hem de dokumacılığın zenginliğini ortaya koymakta; geçmişten günümüze taşınan kültürel hafızanın izlerini sürmemize olanak tanımaktadır.

KAYNAKÇA

- ALİMKULOV, E.B. ve JELEZNYAKOV, B.A., *Tanbaly*, 2013, Almatı.
- ALTUN, Zafer, "Türk Kültüründe "Kurt Kavramı" Üzerine Bir İnceleme", *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, Cilt 8, Sayı 22, Bahar 2019, s. 91-108.
- AND, Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1, Minyatür*, 2014, İstanbul.
- ANONİM, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, 1977, s. 460-461.
- ARSLAN, Muhammet, "Kars'ın Selim İlçesinde Bulunan Koç Heykeli Formlu Bir Mezar Taşının Düşündürdükleri", *Azerbaycanşinaslık 'Geçmiş, Bugünü ve Geleceği' (Dil, Folklor, Edebiyat, Sanat, Tarih) Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, Kars, 21-23 Ekim 2015, s. 799-847.
- ASLANAPA, Oktay, "Türk Halı Sanatında Yeni Keşifler", *Arış Dergisi*, S: 2, 1997, Ankara, s.10-17.
- ASLANAPA, Oktay, *Türk Sanatı*, 1997, İstanbul.
- AYTAÇ, Ahmet, "A Wall Carpet in Bekir Yaman Collection", *IX. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri*, Verona-İtalya, 07-11 Eylül 2015, s. 27-31.
- AYTAÇ, Ahmet, "Karapınar Tülü Dokumalarında Yanış", *26-27 Ekim 2000 Karapınar Sempozyumu Bildirileri*, Konya, 2001, s. 409-428.
- AYTAÇ, Ahmet, "Kuzey Makedonya Ulusal Müzesi'nde Bulunan Bazı Yanbol ve Kilimlerin Konya Dokumaları İle Benzerlikleri", *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6/2, 2020, Ağrı, s. 363-380.
- AYTAÇ, Ahmet, "Romanya Costanta Halk Sanatları Müzesi Örneği: Atlı Süvari Olarak Betimlenen Aziz Georghe'nin Ejderha ile Savaşı Konulu Vitray Koleksiyonu", *14. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi (Çevrimiçi)*, 11-13 Kasım 2020, Aydın, s. 181-189.
- AYTAÇ, Ahmet, "Sütunlu İki Adet Denizli/Çal Halısına Dair", *VIII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri*, 04-06 Mayıs 2017, Konya, s. 237-240.
- AYTAÇ, Ahmet, *Koyunoğlu Müzesi'nde Bulunan Halı ve Kilimler*, 2013, Konya.
- AYTAÇ, Çetin, *Türk El Dokumacılığı*, 1982, İstanbul.
- AYTAŞ, Gıyaseddin, "Türk Kültür ve Edebiyatında Geyik Motifi ve Hazar Destan-ı Geyik", *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Yıl: 5, S: 12, 1999, Ankara, s.161-171.
- BAYAT, Fuzuli, *Türk Mitolojik Sistemi*, C: 2, 2007, İstanbul.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
BORATAV, Pertev Naili, *Türk Mitolojisi Oğuzların Anadolu Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi*, 2012, Ankara.
- COOTNER, Catryn M., *Anatolian Kilims*, 1990, London.
- ÇAL, Halit. "Erzincan Çayırılı İlçesi Mezarlarında Kuş Motifi", *Millî Folklor*, Sayı: 89, 2011, s. 220-239..
- ÇANDARLIOĞLU, Gülçin, *İslam Öncesi Türk Tarihi ve Kültürü*, 2003, İstanbul.
- ÇAY, Abdulhaluk, *Türk Millî Kültüründe Hayvan Motifleri I / Koyun ve Keçi Etrafında Oluşan Gelenekler*, 1990, Ankara.
- ÇOBANOĞLU, Özkul, *Halk Edebiyatına Giriş I*, 2018, Eskişehir.
- ÇORUHLU, Yaşar, *Türk Mitolojisinin ABC'si*, Kabalcı Yayınevi, 1999, İstanbul.
- ÇORUHLU, Yaşar, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul, 2002.
- DİYARBEKİRLİ, Nejat, *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, 1969, İstanbul.
- DURBİLMEZ, Bayram ve TEKİN, Fatma, "Kazan Tatar Türklerinin Halk Anlatılarında Yılan, Ejderha ve Yuha", *Türk Dünyası Araştırmaları*, Cilt 124, Sayı 245, 2020, s. 307-326.
- ERGENEKON BAŞAR, Cavidan, *Tepme Keçelerin Tarihi Gelişimi Renk Desen Teknik ve Kullanım Özellikleri*, 1999, Ankara.
- ERSOYLU, Halil, "Türk Dünyasının Düşünce, Dil ve Edebiyatındaki Bazı Kuşlar", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 2. (11), 1981, İstanbul, s.76-125.
- GÖMEÇ, S. Yağmur, "Türk Kültüründe At", *Uluslararası Geçmişten Günümüze Bozkır Sempozyumu*, 06-08 2016, Konya, s. 819-834.
- GÖRGÜNAY-KIRZIOĞLU, Neriman, *Altaylardan Tunaboyuna Türk Dünyasında Ortak Yanışlar*, 2001, Ankara.
- GÜVEN, Onur, "Ahıska'dan Artvin'e Koç-Koyun Formlu Mezar Taşları", *Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi Prof. Dr. Bahaeddin Ögel Sayısı*, Yıl 4, Sayı 1, Bahar 2019, s. 345-363.
- HUSEYNOV, Memmedhuseyn, *Pazırık Xalısı Remizler Dünyası*, 2016, Bakü.
- J. C. Cooper, *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, 1992, London.
- KAFESOĞLU, İbrahim, *Türk Milli Kültürü*, 1999, İstanbul.
- KARAKURT, Deniz, *Türk Mitolojisi Ansiklopedisi*, 2012.
- KOÇAK, Aynur ve GÜRÇAY, Serdar, "Alevi-Bektaşî Velayetnamelerinde 'Ejderha' Motifi", *Journal of Analitic Divinity Center*, 1(1), 2017, s. 34-64.
- KUBAN, Doğan, "Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları", *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, 1993, İstanbul.
- MANGHOL-UN NiuçaTobça'an, *Moğolların Gizli Tarihi I*, (Çeviri: A. Temir), 2010, Ankara.
- MILLS, John, "The Early Animal Carpets Revisited", *Oriental Carpets&Textile Studies VI*, 2001, California.
- OKUMURA, Sumiyo, *Anadolu Dokuma Mirası I*, 2007, İstanbul.
- ÖGEL, Bahaeddin, *Türk Mitolojisi 1*, Türk Tarih Kurumu Yayını, 1993, Ankara.
- ÖGEL, Bahaeddin, *Türk Mitolojisi 2*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 6. Baskı, 2014, Ankara.
- ÖNEY, Gönül, *Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri*, 1969, Ankara.
- ÖZKAN, İsa, "Halk Edebiyatı ve Millî Kimlik", *Türk Kimliği, Ayvaz Gökdemir'e Armağan 2*, 2009, s.75-97.
- ÖZTÜRK, Erdem Can, "Klâsik Türk Edebiyatında Akrep ve Anlam Çerçevesi", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 41, 2019, İstanbul, s. 283-337.
- PAŞAYEVA, Valide ve PAŞAYEV, Nazım, "Ejderha Desenli Azerbaycan Halıları", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S: 15, 2006, s. 101-122.
- ROUX, Jean Paul, *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*, 2000, İstanbul.
- SİLİ, Timur, "Bir Orta Asya Geleneği Koç-Koyun Heykel Mezar Taşları", *Bilig Dergisi*, S: 1, Bahar 1996, s. 60-65.
- TANRISAL, Melda, "Türk ve Navaho Halılarının Dili", *Arış*, S: 1, Mart 1997, Ankara, s. 94-107.
- TEKÇE, E. Fuat, *Pazırık Altaylar'dan Bir Halının Öyküsü*, 1993, Ankara.
- TEKİN, Nuray, "Edebiyatta Hayvan Temsili: Yokluk Olarak Varoluş", *Doğu Batı Dergisi*, 82, 2018, s. 245-252.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
TEPFER-JACOPSON, Esther. "Stylized Deer and Deer Stones of the Mongolian Altai", *Bulletin of the Asia Institute*, S: 15, 2001, s. 31-56.
TİKEN, Servet, "Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Kültürel Bir Sembol: Akrep", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S: 37, 2008, Erzurum, s. 159-172.
TURAL, Sadık K., 1993. "Edebiyat Eseri ile Çevre Arasında Bağlar", *Türk Edebiyatında Tabiat*, Şükrü Elçin, 1993, Ankara, s. 3-4.
YETKİN, Şerare, *Türk Halı Sanatı*, Ankara, T. İş Bankası Yay. No: 150/20, 1991.
YILMAZ, Anıl, "Saymalı Taş Petrogliflerindeki Toy (Şenlik) Sahneleri Üzerine", *Tarih İncelemeleri Dergisi* XXVIII /1, 2013, s. 223-248.
<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/tunceli/gezilecekyer/koc-koyun-bcml-mezar-taslari.03.02.2022.13.18>.
https://www.google.com/search?q=ko%C3%A7+fig%C3%BCrl%C3%BC+kilimi&sca_esv=31fc9eb8bb598b81&udm=2&biw=1600&bih=742&ei=vG4XZ9nlAsaG7NYP36CwgQo&ved=0ahUKEwjZs7Pr1KGJAxVGA9sEHV8QLKAQ4dUDCBA&uact=5&oq=ko%C3%A7+fig%C3%BCrl%C3%BC+kilimi&gs_lp=EgNpbWciFWtw6cgZmlnw7xybMO8IGtpbGltaUjJUAAWKdQcAN4AJABAjgBxwKgAfUSqgEIMC4xMS4yLjG4AQPIAQD4AQGYAgKgAvUCwglGEAAyBxgewglKEAAyBxgKGB4YD8ICChAAGAcYCBgKGB7CAggQABgHGAgYHsICCBAAAGAUyBxgemAMakgcFMC4xLjGgB50R&scient=img#vhid=XiYeUrX6jrJ6PM&vssid=mosaic22.10.2024.12.27.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

THE REFLECTION OF THE ALP WOMAN FIGURE IN TURKISH CULTURE ON TURKISH
ART

Berrak KILIÇ*
Mutluhan TAŞ**

ABSTRACT

Turkish communities first emerged in Central Asia. Among the earliest known Turkic communities living in this region were the Scythians (İskits), and from that point onward, many Turkish societies have emerged, each passing down their values from generation to generation. Throughout the evolution of these communities, women have always maintained a significant and respected position.

For centuries, the figure of the woman in society has been associated with struggle and resilience. In Turkish history, this spirit of struggle found expression in epics and mythological concepts through the archetype of the “Alp woman.” Although the term “Alp” has traditionally been associated with male figures, in Turkish history it symbolizes the unity and solidarity between male and female roles, thereby affirming the prominent place of women in history. Contrary to common belief, the Alp woman is not solely a warrior figure. She also represents a maternal, patriotic, and wise personality who forms the roots of the Turkish family structure, who can take on leadership roles on the battlefield when necessary, and who is capable of acting with diplomatic skill and protecting her people and heritage.

This study aims to examine, from an artistic perspective, the reflection of women—who have contributed significantly to Turkish society throughout history—in Turkish art, particularly through paintings and sculptures. It explores the portrayal of women in Turkish epics, during the National Struggle period, and in the present day. The data for this research were obtained using the qualitative research method known as the survey model.

Keywords: Alp Woman, Turkish Art, Epics, Turkish Mythology.

GİRİŞ

Türklerin kökeni Orta Asya’ya dayanmaktadır. Tarihsel süreçte pek çok kıtaya yayılan Türk toplulukları, farklı coğrafyalarda birçok devlet kurarak dünya tarihine yön veren medeniyetlerin oluşumunda önemli rol oynamıştır. M.Ö. 5000’li yıllara kadar uzanan bu tarihsel süreçte, yazının icadından önce dahi varlığına işaret edilen Türkler, köklü kültürlerinden beslenen güçlü bir medeniyet birikimi oluşturmuşlardır. Türk adına ilk olarak Çin yıllıklarında rastlanmakta, açık biçimde ise Göktürkler dönemine ait Orhun Yazıtları’nda yer almaktadır (Alaca, 2016).

Türklerin tarih sahnesindeki etkinliğini besleyen en önemli kaynaklardan biri de sözlü kültür ürünü olan destanlardır. Bu destanların bir kısmı Türkçe yazılmış, bir kısmı ise farklı dillere çevrilerek günümüze ulaşmıştır (Baykara, 2006). Bu destanlarda ön plana çıkan temel kavramlardan biri “alplik”tir. Her ne kadar alp figürü çoğunlukla erkekle özdeşleştirilse de, kadın karakterlerin de yiğitlik, cesaret ve mücadele gibi niteliklerle betimlendiği görülmektedir. Bu özelliklere sahip kadınlar, “alp kadın tipi” olarak tanımlanmakta ve destanlarda önemli roller üstlenmektedir (Önkol, 2024). “Tarih boyunca hakanlar ve sultanlar tarafından eş seçiminde de bu alp kadın tipinin esas alındığı, “Alp’e yakışan alp kadındır” anlayışının destanlara yansıdığı belirtilmektedir” (Aksoy, 2018, s. 1004).

Türk toplumlarında kadın ve erkek, doğuştan itibaren eşit bireyler olarak yetiştirilmiş; bu anlayış, sosyal yapının temel taşlarından biri olmuştur. Kadınlar, sadece aile içinde değil, aynı zamanda savaş meydanlarında, avcılıkta ve kamusal hayatta da aktif rol üstlenmişlerdir (Kolgu & Özkartal, 2022). “Öyle ki, dünya tarihinin büyük bir kısmında diplomasi erkek

* Yüksek lisans öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara,

** Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara,

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ egemenliğinde yürütülürken, Türk toplumlarında kadınların diplomatik ilişkilerde de etkin roller üstlendiği bilinmektedir” (Morkoç, 2022, s. 64).

Türk kadını, tarih boyunca sadece sosyal ve kültürel alanda değil; siyasi, askerî ve ekonomik alanlarda da varlığını hissettirmiştir. Kökleri derinlere uzanan bu güçlü kadın kimliği, Türk kültürünün önemli yapı taşlarından biri olmuş; kadının toplum içindeki saygın ve etkin konumu, sanat başta olmak üzere pek çok alana yansımıştır.

Bu çalışmada, tarih boyunca Türk toplumunda önemli bir yere sahip olan “alp kadın” figürünün, Türk sanatına yansımaları incelenmektedir. Özellikle destanlar, mitolojik anlatılar ve tarihsel belgelerde yer alan kadın tasvirlerinin sanatsal üretilere (resim, heykel vb.) nasıl aktarıldığı, kültürel süreklilik ve toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında ele alınmaktadır. Çalışmanın temel amacı, alp kadın tipinin yalnızca tarihsel bir figür değil, aynı zamanda sanat aracılığıyla günümüze taşınan kültürel bir miras olduğunu ortaya koymaktır. Bu doğrultuda veriler, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman incelemesine dayalı tarama modeli ile elde edilmiştir. Elde edilen bulgular, Türk sanatında kadın imgesinin güçlü ve mücadeleci yönünün görsel temsiller aracılığıyla nasıl şekillendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

TÜRK KÜLTÜRÜNDE ALP KADININ İLK ÖRNEĞİ: TOMRIS HATUN’UN SANATSAL BETİMLEMELERİ

Bilinen ilk Türk topluluğu olarak kabul edilen İskitler, tarihi kaynaklarda adı geçen ilk Türk devleti olan Hunlar, Türk adını bir devlet adı olarak kullanan Göktürkler, Uygurlar ve devamında İslamiyet’in kabulüyle birlikte Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Osmanlılar ve nihayetinde Türkiye Cumhuriyeti döneminde kadınların zaman zaman yönetime geldikleri, orduları komuta ettikleri, cephelere mühimmat taşıdıkları veya cephe gerisinde aktif mücadele gösterdikleri bilinmektedir (Göher, 2023).

Tarihte bilinen ilk Türk topluluğu olarak kabul edilen İskitlerin, geniş coğrafyalara yayıldığı, Çin Seddi’nden Tuna nehrine kadar uzanan geniş bir coğrafyada var olmuşlardır. (Durmuş, 2007). İskitlerin bilinen ilk hükümdarı Alp Er Tunga’nın torunlarından biri olan Tomris, Türk tarihinde yer alan ilk kadın hükümdar olarak kabul edilmektedir (Alaca, 2016).

Tarih kitaplarında “var olmak ile yok olmanın mücadelesi” olarak tanımlanan, 15 Aralık 528 tarihinde Asya bozkırlarında gerçekleşen savaşta, Tomris Hatun ve oğlu komutasındaki çoğunluğu kadınlardan oluşan Saka ordusu ile Pers İmparatoru Cyrus’un ordusu karşı karşıya gelmiştir (Öcal & Demirci Katırcı, 2023). Bu savaşın çıkış nedeni, Cyrus’un Tomris ile evlenme bahanesiyle toprak kazanma amacı taşıyan sinsi bir plan kurması, Tomris’in bu niyeti fark ederek teklifi reddetmesi ve ardından Cyrus’un saldırganlaşmasıdır. Savaş sonucunda zafer kazanan Saka Türkleri adına, kahraman Türk kadını Tomris, savaş boyunca çok kan döken Cyrus’un kafasını kan dolu bir fıçıya atarak “Hayatında kan içmeye doyamamıştın, şimdi doya doya iç!” sözünü söylemiş ve bu tarihi cümlesi kaynaklara kazınmıştır (Gültepe, 2008).

Resim sanatında Tomris Hatun’a ilişkin kompozisyonlar genellikle bu olay üzerinden şekillendirilmiştir. Dünya sanat tarihinde Alexander Zick, Andrea del Castagno, Gustave Moreau, Luca Ferrari, Mattia Preti, Peter Paul Rubens, Zalan Kertai, Severo Calzetta da Ravenna, Dashi Namdakov ve Thaddeus Ignatius Wiskotschill gibi pek çok sanatçı, eserlerinde Tomris Hatun’a yer vermiştir (Öcal & Demirci Katırcı, 2023).

Türk sanat tarihinde ise özellikle Azerbaycanlı sanatçılar Sakit Memmedov ve Khanlar Ahmedov, Kazakistanlı sanatçılar Nurlan Abishey, Agimsaly Duzelkhanov ve Talgat Tleuzhanov Tomris Hatun’u çalışmalarında çeşitli biçimlerde betimlemişlerdir (Öcal & Demirci Katırcı, 2023).

Azerbaycanlı Devlet Sanatçısı Sakit Memmedov, Tomris Hatun’u simgeleyen figürleri geleneksel motiflerle harmanlayarak özgün bir tarzla sunmuştur.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ



Görsel: 1. Sakit Memmedov

Bir diğer Azerbaycanlı sanatçı Khanlar Ahmedov da tarihsel figürleri işlediği eserlerinde Tomris'e yer vermektedir.



Görsel: 2. Khanlar Ahmedov

Nurlan Abishey ve **Agimsaly Duzelkhanov**, Tomris Hatun'u milli kimlik ve kahramanlık sembolü olarak modern resim dilinde işlemişlerdir.



Görsel: 3. Nurlan Abishev



Görsel: 4. Agimsaly Duzelkhanov

Milli değerlere vurgu yapan çalışmalar yapan Talgat Tleuzhanov'un "Kraliçe Tomris" adlı eseri bu anlayışın önemli bir örneğidir.



Görsel: 5. Talgat Tleuzhanov "Kraliçe Tomris"

ORTA ÇAĞ'DA ALP KADIN FİGÜRLERİ VE SANATTAKİ TEMSİLİYET SORUNU

Orta Çağ döneminde, Türk tarihinde önemli roller üstlenmiş çok sayıda alp kadın figürü yer almaktadır. Selçuklu döneminde Altuncan Hatun, Terken Hatun, Gevher Hatun ve Ayşe Hatun; Osmanlı döneminde ise Bilun (Nilüfer) Hatun, Delhi Türk Hükümdarı'nın kızı Raziye Begüm Sultan, Timur İmparatorluğu'nun kurucusu Timur'un eşi Saray Mülk Hatun, Safevi Hanedanı'ndan Şah İsmail'in eşi Taçlı Begüm Hatun, Dulkadirli Türkmenlerinden Mir Abdullah'ın kızı Hayrunnisa Begüm Hatun ve Nogay Hanlığı mirzalarından Yusuf Mirza'nın kızı Süyüm Bike Hatun, tarihsel belgelerde cesaretleri, siyasi etkileri, diplomatik başarıları ve liderlik vasıflarıyla öne çıkan alp kadın örnekleri arasında yer almaktadır (Göher, 2023).

Bu kadınlar sadece yönetici eşleri ya da saray mensupları olarak değil, aynı zamanda toplumsal hafızada siyasi kimlikleri, yönetsel yetkinlikleri ve gerektiğinde mücadelecilerle duruşlarıyla da iz bırakmışlardır. Örneğin Terken Hatun'un devlet idaresindeki etkisi, Saray Mülk Hatun'un Timur'un siyasi manevralarındaki desteği ya da Süyüm Bike Hatun'un Kazan Hanlığı'ndaki bağımsız yönetim deneyimi, alp kadın tipolojisinin tarihsel çeşitliliğini ve çok boyutlu karakterini göstermektedir.

Ancak tüm bu tarihsel figürlerin etkisine rağmen, sanat tarihi perspektifinden bakıldığında bu kadınların görsel temsillerinin oldukça sınırlı olduğu gözlemlenmektedir. Süyüm Bike Hatun dışındaki alp kadın figürlerinin, özellikle geleneksel Türk plastik sanatlarında (resim, minyatür, heykel vb.) doğrudan temsiline nadiren rastlanmaktadır. Bu durum, kadının tarihsel rolü ile kültürel/sanatsal temsili arasındaki boşluğu ortaya koymakta; aynı zamanda kadın kahramanlığının sanatsal bellekte yeterince yer bulamadığını düşündürmektedir.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Bu bağlamda, Orta Çağ Türk alp kadınlarının tarihsel varlıklarının yalnızca yazılı kaynaklarda değil, aynı zamanda sanatsal üretimlerde de görünür kılınması; kültürel mirasın aktarımı açısından önem arz etmektedir. Bu eksiklik, hem kadın tarihçiliği hem de sanat tarihi açısından üzerinde durulması gereken bir alan olarak değerlendirilmektedir.



Görsel: 6. Kıbrıs Modern Sanat Müzesi “Süyüm Bike Hatun”

MİLLİ MÜCADELE DÖNEMİNDEKİ TÜRK ALP KADINLARININ TÜRK SANATINA YANSIMASI

Çavdar (2016), Türk kadınının Millî Mücadele’de göstermiş olduğu azim ve fedakârlıkların, dünya tarihinde benzeri görülmemiş bir kadın destanı niteliğinde olduğunu; kadınların cephede silahla savaşmaktan cephe gerisinde lojistik destek sağlamaya, mitinglerde halkı ikna etmekten dernekleşmeye kadar birçok alanda önemli roller üstlendiklerini ifade etmektedir.

Bu dönemde öne çıkan Halide Edip Adıvar, Müfide Ferit Tek, Fatma Seher Savaşır Elden (bilinen adıyla Erzurumlu Kara Fatma), Küçük Nezahat Baysel Onbaşı, Binbaşı Ayşe Altuntaç, Halime Çavuş Kocabıyık, Münevver Saime, Şerife Bacı, Gördesli Makbule, Nene Hatun, Tayyar Rahmiye ve Ayşe Çavuş gibi pek çok Türk kadını, cephe hattında veya gerisinde özverili bir şekilde görev almış; Millî Mücadele’nin başarıya ulaşmasında aktif katkı sağlamışlardır (Çavdar, 2015; Sarıkoyuncu Değerli, 2021).

Bu kahraman Türk kadınlarının bazıları, zamanla heykel sanatında da temsil edilerek kolektif bellekte görsel bir yer edinmiştir. Bunlar arasında, Prof. Dr. Tankut Öktem tarafından yapılan “Atatürk ve Şehit Şerife Bacı Anıtı”, heykeltıraş Eray Okkan’ın at üzerinde stilize ederek tasarladığı Gördesli Makbule Heykeli, ayrıca Nene Hatun ve Halime Çavuş için yapılan heykeller öne çıkmaktadır.

Millî Mücadele döneminde tarih yazan bu kadınların sanatsal temsilleri, yalnızca birer anıtsal yapı değil; aynı zamanda Türk sanatında kadın kahraman figürünün yüceltilmesine yönelik kültürel birer bellek unsuru olarak değerlendirilmektedir.



Görsel: 7. Atatürk ve Şehit Şerife Bacı Anıtı



Görsel: 8. Gördesli Makbule Heykeli



Görsel: 9. Nene Hatun Heykeli



Görsel: 10. Halime Çavuş Heykeli

Bu mücadeleler gözler önüne alındığında, Alp kadın tipinin hayali bir figür değil, bozkır kültürünün ürettiği gerçek bir karakter olduğunu belirten araştırmacılara göre; bu figür yalnızca estetik bir biçimde yeniden yorumlanmıştır. Destanlar çağında sözlü anlatımlarla aktarılan bu tipoloji, modern görsel çağda sanat eserleri aracılığıyla temsil edilmiştir. Özellikle Kurtuluş Savaşı yıllarında, alp kadın figürü çağdaş Türk resim sanatında görünür hale gelmiş; bu dönemde birçok sanatçının eserlerinde alp kadın tipiyle örtüşen kadın figürlerine sıklıkla yer verildiği ifade edilmektedir. (Aksoy, 2018). Millî Mücadele dönemini konu alan bazı önemli resim çalışmaları arasında Halil Dikmen'in *İstiklal Savaşı'nda Mermi Taşıyan Kadınlar*, Hayri Çizel'in *Ana Gayreti*, Mehmet Başbuğ'un *Kurtuluş Savaşı Destanı* ve *Cepheye Doğru*, Aydın Ayan'ın ise *Aydın Altında Kağnılar* ve *Ve Kadınlar* adlı eserleri yer almaktadır. Bu eserlerde, Millî Mücadele'ye canıyla, emeğiyle, cesaretiyle katkı sunan kadınların birbir isimlerine yer verilmese de, onların temsili olarak betimlendikleri figürler aracılığıyla tarihsel varlıkları sanat yoluyla görünür kılınmıştır (Özkan, 2021).

SONUÇ

Türklerin tarihe girdiği yüzyıllardan Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar *alp kadın* figürü, toplumsal hafızada ve tarihsel belgelerde varlığını daima sürdürmüştür. Her dönemde milleti için mücadele eden, birliği ve dirliği sağlayan, savaşçı kimliği kadar akıl ve dirayetiyle de ön

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
plana çıkan kadınlar, Türk toplumunun yapı taşı olmuşlardır. Sanatsal temsillerde ise bu figür; cesur, bağımsız, anaç, bilge ve yardımsever yönleriyle betimlenmiş; yalnızca bireysel kahramanlıkların değil, aynı zamanda kolektif bir kadın mücadelesinin sembolü hâline gelmiştir.

Bu çalışma, *alp kadın* figürünün Türk kültüründeki tarihsel kökenlerini, destanlardaki yansımalarını ve sanat eserlerindeki temsillerini analiz ederek; söz konusu figürün hayali değil, bozkır kültürünün ürettiği bir toplumsal kimlik olduğunu ortaya koymuştur. İskitler döneminden Tomris Hatun'a, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinden Süyüm Bike Hatun'a, Millî Mücadele'nin unutulmaz kadın kahramanlarından Şerife Bacı, Halime Çavuş ve Gördesli Makbule gibi isimlere uzanan bu tarihsel süreklilik, alp kadının her çağda yeniden vücut bulduğunu göstermektedir.

Ne var ki, çalışmada da ortaya konulduğu üzere, bu güçlü kadın figürlerinin sanat tarihindeki temsili yeterince yaygın değildir. Özellikle Orta Çağ alp kadınlarının sanatta görünürlüğü oldukça sınırlıdır. Bu durum, kadın tarihinin sanatsal bellekte temsil edilmesinde hâlâ aşılması gereken boşluklar olduğunu göstermektedir.

Sanat, bir toplumun değerlerini, kahramanlarını ve kültürel kodlarını gelecek kuşaklara aktaran en güçlü araçlardan biridir. Dolayısıyla Türk kadınlarının tarihsel rollerinin yalnızca metinlerde değil, sanat eserlerinde de daha geniş ve güçlü bir biçimde temsil edilmesi; hem toplumsal cinsiyet temelli tarih yazımına hem de kültürel mirasın korunmasına önemli katkılar sağlayacaktır.

Bu bağlamda alp kadın figürü, yalnızca geçmişin bir sembolü değil, çağdaş Türk toplumunun kolektif kimliğinde yer eden ve sanatsal temsillerle yaşatılması gereken bir kültürel değer olarak değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, M. (2018). Türk destanlarında alp kadın ve Kurtuluş Savaşı resimlerine yansımaları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(48), 1003–1010.
- Alaca, E. (2016). *Orta Asya'dan günümüze Türk tarihi ve kültürü* (1. baskı). Pegem Akademi.
- Baykara, T. (2006). *Türk, Türklük ve Türkler* (1. baskı). IQ Kültür Sanat Yayıncılık
- Çavdar, D. (2015). Millî Mücadele'de kahraman Türk kadınları. *Türkiye Tohumcular Birliği Dergisi*, 4(16), 62–65. IQ Kültür Sanat.
- Durmuş, İ. (2007). İskitler, (1), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Göher, F. N. (2023). *Türkistan'dan Anadolu'ya Türk kadını: Alp kadın / Turkish woman from Turkistan to Anatolia: Alp woman*. Ana Tarih Dijital Yayıncılık Topluluğu, 5(Özel Sayı), 1-12.
- Gültepe, N. (2008). *Türk kadın tarihine giriş: Amazonlardan Bacıyan-ı Rum'a*. Ötüken.
- Kolgu, D., & Özkartal, M. (2022, Mart). İslam öncesi Türk kültüründe kadının toplumdaki yeri ve resmedilmesi. *Türk Dünyasında Alp Kadın Uluslararası Sempozyumu*, Ankara.
- Morkoç, A. N. (2022, Mart). Eskiçağ Türk devletlerinde diplomasi ve kadın. *Türk Dünyasında Alp Kadın Uluslararası Sempozyumu*, Ankara.
- Öcal, A., & Demirci Katıranlı, M. (2023). İlk kadın hükümdar Tomris ve hakkındaki betimlemeler üzerine bir inceleme. *Anadolu Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 7(1), 1–26.
- Önkol, A. (2024). Uygur destanında alp kadın Tisi. *R u m e l i D i l ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 38, 728–737.
- Sarıkoyuncu Değerli, E. (2021). Millî Mücadele'de Türk kadını ve İnönü Muharebeleri'nde çarpışan iki kadın kahraman. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(Özel Sayı), 101-120.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

**19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
GÖRSEL SANATLAR EĞİTİMİ ALANINDA DRAMA KONULU LİSANSÜSTÜ TEZLERİN
BAZI DEĞİŞKENLER AÇISINDAN İNCELENMESİ**

**AN ANALYSIS of POSTGRADUATE THESES on DRAMA IN THE FIELD of VISUAL
ARTS EDUCATION IN TERMS of SOME VARIABLES*****

Ayfer YÜKSEL*
Ali Ertuğrul KÜPELİ**

ABSTRACT

This study aims to examine postgraduate theses in Turkey that focus on creative drama within the context of visual arts education through a comprehensive approach. The objective of the research is to analyze these theses based on various variables such as type of degree, year of publication, university/institute, research method, data collection tools, sample group, and thematic focus areas, and to identify academic trends in the field. A total of 43 postgraduate theses prepared in Turkish universities were included in the study. Data were collected through document analysis and interpreted using descriptive content analysis techniques. The findings show that the majority of the theses were written at the master's level, with doctoral studies remaining limited. Qualitative research designs were predominantly employed, while mixed and quantitative methods were used to a lesser extent. The most common data collection tools were semi-structured interviews and observation forms, supplemented by student products and self-assessment forms. The sample groups mostly consisted of middle school and undergraduate students, though high school and preschool groups were also represented. The thematic focuses of the theses primarily included art history education, cultural heritage, museum education, values education, and interdisciplinary art learning. Among the most frequently used creative drama techniques were role-playing, improvisation, hot seating, still image, and forum theatre. This study reveals how the creative drama method has been positioned within art education in Turkey and systematically presents the general academic tendencies of postgraduate research in this field. The findings provide valuable methodological and conceptual guidance for future studies on creative drama in arts education.

GİRİŞ

Sanat eğitimi, bireyin estetik duyarlılığını geliştirmeye, yaratıcı düşünme ve ifade becerilerini artırmaya yönelik bütüncül bir öğrenme süreci sunar. Görsel sanatlar eğitimi ise bu sürecin temel bileşenlerinden biri olarak, bireyin çevresini algılama, değerlendirme ve yeniden yorumlama yetilerini geliştirir. Sanat eğitimi yalnızca teknik becerilerin kazanımı değil, aynı zamanda bireyin hayal gücünü, duyuşsal algısını ve kültürel kimliğini geliştiren bir süreçtir (San, 1982; Adıgüzel, 2006).

Bu bağlamda, çağdaş eğitim yaklaşımlarında yaratıcı drama, öğrenme sürecini yapılandırmada etkili bir yöntem olarak öne çıkmaktadır. Yaratıcı drama, öğrencilerin yaparak-yaşayarak öğrenmesini teşvik eden, doğaçlamaya dayalı, bireysel ve toplumsal ifadeyi destekleyen bir öğrenme ortamı sunar (San, 2002). Eğitimde yaratıcı drama; empati, problem çözme, özgüven geliştirme ve estetik duyarlılık kazandırma gibi çok boyutlu kazanımlarıyla dikkat çekmektedir (Üstündağ, 2000; Tuğrul, 2000).

Yaratıcı dramanın sanat eğitimiyle ilişkisi, son yıllarda giderek artan bir akademik ilgiyle karşılanmaktadır. Özellikle görsel sanatlar derslerinde yaratıcı drama yöntemi, öğrencilerin sanatsal üretime aktif olarak katılmalarını sağlamakta; tarihsel, kültürel ve estetik

*Yüksek lisans öğrencisi., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara

** Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara

***Bu araştırma, birinci yazarın yüksek lisans tezinden üretilmiş olup, ikinci yazarın danışmanlığında gerçekleştirilmiştir.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ içeriklerin deneyimsel yollarla aktarımını mümkün kılmaktadır. Bu yöntem, sanat tarihinin kavramsal boyutlarını çocuklara anlatmakta, kültürel miras farkındalığını artırmakta ve tasarım temelli düşünmeyi desteklemektedir (Topcu, 2008; Arıkan, 2011).

Araştırmanın veri kaynağını, Türkiye’de farklı üniversitelerde hazırlanmış ve yaratıcı drama ile görsel sanatlar eğitimi ilişkisini ele alan lisansüstü tezler oluşturmaktadır. Bu tezler, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi (<https://tez.yok.gov.tr>) veri tabanından herhangi bir yıl sınırlaması yapılmaksızın temin edilmiştir. Tezlerin belirlenmesinde “gelişmiş arama” sekmesi üzerinden “yaratıcı drama”, “sanat eğitimi”, “görsel sanatlar”, “resim-iş eğitimi” gibi anahtar kelimeler kullanılmış; Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Eğitimi, Sanat ve Tasarım, Eğitimde Drama gibi anabilim dalları filtrelenmiştir. Elde edilen tezler, başlık, özet ve konu bütünlüğü açısından incelenmiş; yalnızca yaratıcı drama yöntemini doğrudan sanat eğitimi kapsamında ele alan ve araştırma kriterlerine uygun olan toplam 43 lisansüstü tez çalışma kapsamına dâhil edilmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, Türkiye’de farklı üniversitelerde yaratıcı drama konulu ve görsel sanatlar eğitimiyle ilişkili olarak hazırlanmış lisansüstü tezleri belirli değişkenler doğrultusunda incelemektir. Söz konusu değişkenler; tezin türü (yüksek lisans/doktora), yayımlandığı yıl, üniversite/enstitü bilgisi, kullanılan araştırma yöntemi (nitel, nicel, karma), veri toplama araçları, çalışma grubu ve ele alınan tematik odak alanlarıdır. Araştırma, yaratıcı drama uygulamalarının sanat eğitimi bağlamında nasıl konumlandığını, hangi yöntemsel yaklaşımlarla ele alındığını ve hangi içerik temalarıyla ilişkilendirildiğini analiz ederek, alanda üretilen akademik bilgi birikimini sistematik biçimde haritalandırmayı ve gelecekteki çalışmalara yön verecek eğilimleri, boşlukları ve güçlü yönleri ortaya koymayı amaçlamaktadır.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma desenlerinden biri olan doküman incelemesi yöntemiyle yürütülmüştür. Doküman incelemesi, belirli bir konuda yapılmış yazılı materyallerin sistematik olarak toplanması, sınıflandırılması ve içeriklerinin analiz edilmesini esas alan bir yöntemdir. Özellikle eğitim araştırmalarında, belirli bir alanda yapılan çalışmaları kategorize etmek ve eğilimleri belirlemek amacıyla sıkça kullanılmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2013; Çalık & Sözbilir, 2014).

Verilerin Analizi

Araştırmada kullanılan veriler, betimsel içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Bu yöntem, belirli belgelerin sistematik olarak incelenmesini, verilerin temalar çerçevesinde sınıflandırılmasını ve tekrar eden örüntülerin belirlenerek anlamlı bir bütün hâlinde raporlanmasını amaçlamaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2013). Bu doğrultuda çalışma kapsamına dâhil edilen 43 lisansüstü tez, araştırmanın amacı ve alt problem alanlarıyla uyumlu olarak aşağıdaki tematik başlıklar altında analiz edilmiştir: (1) Tez türü ve yıllara göre dağılımı, (2) Araştırma yöntemi, (3) Veri toplama araçları, (4) Örneklem grubu, (5) Tematik odak alanları ve (6) Kullanılan yaratıcı drama teknikleri.

Verilerin sistematik biçimde analiz edilmesi amacıyla her tez için bir analiz formu geliştirilmiş, tezler Excel ortamında tablo hâline getirilmiş ve kodlama süreci açık (doğrudan ifade edilen) ve örtük (dolaylı ifade edilen) temalar dikkate alınarak gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte hem niceliksel sayısal veriler (frekans ve yüzde değerleri) hem de nitel içerikler değerlendirilmiş, her kategori altında ulaşılan örüntüler açıklanarak yorumlanmıştır. Bulgular tablo hâlinde görselleştirilmiş ve her tabloya ait içerik, yorumlarla desteklenerek betimleyici biçimde sunulmuştur.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Analiz sürecinde bilimsel güvenilirliği artırmak amacıyla iki araştırmacı tarafından kodlamalar ayrı ayrı yapılmış ve karşılaştırmalı kontrol uygulanmıştır. Literatürde önerilen çoklu yorumlayıcı güvenilirlik ilkesi dikkate alınmış; bulguların temsiliyetini artırmak için doğrudan alıntılara ve sınıflandırılmış örneklemelere yer verilmiştir (Merriam, 1998; Miles & Huberman, 1994).

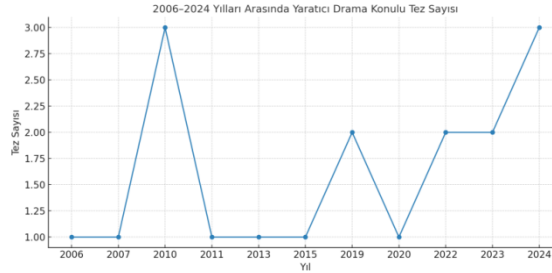
BULGULAR ve YORUMLAR

Bu bölümde, araştırmanın amacı doğrultusunda belirlenen değişkenlere göre analiz edilen 43 lisansüstü tezdən elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Tezler, betimsel içerik analizi yöntemiyle incelenmiş; her tez yapı, yöntem, örneklem, veri toplama araçları ve tematik odak açısından değerlendirilmiştir. Elde edilen veriler temalar hâlinde kategorize edilmiş, sayı ve oranlarla desteklenmiş, her kategori altında nitel yorumlara yer verilmiştir. Bu sistematik çözümleme ile yaratıcı drama temalı tezlerin görsel sanatlar eğitimi bağlamındaki akademik eğilimleri ve uygulama çeşitliliği ortaya konmuştur.

1. Tez Türü ve Yıllara Göre Dağılımı

Araştırma kapsamında incelenen toplam 43 lisansüstü tezin büyük bir çoğunluğunu yüksek lisans tezleri oluşturmaktadır. Tezlerin %81'i yüksek lisans, %19'u doktora düzeyindedir. Bu durum, yaratıcı drama konusunun akademik bağlamda daha çok yüksek lisans düzeyinde ele alındığını göstermektedir.

Grafik 1. 2006–2024 Yılları Arasında Yaratıcı Drama Konulu Tez Sayısının Yıllara Göre Dağılımı



Grafikte görüldüğü üzere, yaratıcı drama konulu lisansüstü tezlerin ilk örnekleri 2006 yılına dayanmaktadır. 2019 yılı itibarıyla tez sayılarında belirgin bir artış gözlemlenmekte olup, 2024 yılı bu alandaki akademik üretimin en yoğun olduğu yıllardan biri olarak öne çıkmaktadır. Bu eğilim, yaratıcı dramanın özellikle son beş yılda sanat eğitimiyle bütünleşik biçimde ele alınan güçlü bir pedagojik yaklaşım hâline geldiğini göstermektedir.

Tablo 1. İncelenen Tezlerin Türlerine Göre Dağılımı

Tez Türü	Sayı	Yüzde (%)
Yüksek Lisans	35	81%
Doktora	8	19%
Toplam	43	100%

Tablo 1, yaratıcı drama konulu tezlerin büyük çoğunluğunun yüksek lisans düzeyinde olduğunu göstermektedir. Bu durum, konunun akademik ilgi gördüğünü ancak doktora düzeyinde yeterince derinlemesine ele alınmadığını ortaya koymaktadır. Bu nedenle, doktora çalışmalarının artırılması alana kuramsal katkı sağlayacaktır.

2. Araştırma Yöntemleri

İncelenen tezlerin büyük çoğunluğunun nitel araştırma yöntemiyle yapılandırıldığı görülmektedir. Tezlerin %76'sı nitel, %14'ü karma, %10'u ise nicel yöntemle hazırlanmıştır. Nitel çalışmaların büyük bölümünde durum çalışması, eylem araştırması ve vaka analizi

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ desenleri tercih edilmiştir. Karma desenli tezlerde hem gözlem ve görüşme hem de test temelli veriler bir arada kullanılmıştır. Nicel desenli çalışmalarda ise sıklıkla deneysel uygulamalar ve anket yöntemleri öne çıkmaktadır.

Tablo 2. İncelenen Tezlerin Araştırma Yöntemlerine Göre Dağılımı

Araştırma Yöntemi	Tez Sayısı	Yüzde (%)
Nitel	33	%7
Karma	6	1%
Nicel	4	1%
Toplam	43	10%

Yaratıcı drama yönteminin doğası gereği uygulamalı, gözleme dayalı ve süreç odaklı bir yapıya sahip olması, araştırmacıları nitel yöntemlere yönlendirmiştir. Bu durum, sanat eğitiminin deneysel yönü ile araştırma desenlerinin paralel ilerlediğini göstermektedir. Ancak daha fazla nicel veri üreten, istatistiksel analiz içeren çalışmaların yapılması, yöneme dair ölçülebilir etki düzeylerinin belirlenmesini sağlayacaktır.

3. Veri Toplama Araçları

İncelenen tezlerde kullanılan veri toplama araçları incelendiğinde en sık tercih edilenlerin yarı yapılandırılmış görüşme formları ve gözlem formları olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra öğrenci ürünleri (örneğin resimler, sanat günlükleri, etkinlik çıktıları) ve öz değerlendirme formları da sıklıkla başvurulmuş araçlardır.

Tablo 3. İncelenen Tezlerde Kullanılan Veri Toplama Araçları

Veri Toplama Aracı	Kullanım Sıklığı (Tez Sayısı)
Yarı yapılandırılmış görüşme	35
Gözlem formu	25
Öğrenci ürünleri	18
Öz değerlendirme formu	12

Yaratıcı drama süreçlerinde katılımcıların deneyimlerini, algılarını ve sanatsal üretimlerini doğrudan gözlemlemek ve anlamlandırmak önemli olduğundan, nitel veri toplama araçlarının öne çıktığı anlaşılmaktadır. Görüşmeler, hem öğrencilerin hem öğretmen adaylarının süreçle ilgili düşüncelerini ortaya koyarken; gözlemler ve öğrenci ürünleri sürecin sanatsal ve pedagojik yönlerini belgelemektedir.

4. Örneklem Grupları

Araştırmaya konu olan tezlerin örneklem grupları incelendiğinde, yaratıcı drama uygulamalarının en çok ortaokul öğrencileriyle gerçekleştirildiği görülmektedir. Bunu sırasıyla güzel sanatlar lisesi öğrencileri, eğitim fakültesi lisans öğrencileri ve okul öncesi çağıdaki çocuklar izlemektedir. Bu çeşitlilik, yaratıcı drama yönteminin farklı yaş gruplarına ve eğitim düzeylerine uyarlanabilir yapısını ortaya koymaktadır.

Tablo 4. İncelenen Tezlerde Yer Alan Örneklem Grupları

Örneklem Grubu	Tez Sayısı
Ortaokul Öğrencileri	15
Güzel Sanatlar Lisesi Öğrencileri	10
Lisans Öğrencileri (Öğretmen Adayları)	12

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Örneklem Grubu	Tez Sayısı
Okul Öncesi Çocuklar	6

Yaratıcı drama yöntemi, yaşa ve eğitim düzeyine göre esnek biçimde uygulanabilmesi açısından sanat eğitimi ortamlarında geniş bir kullanım potansiyeline sahiptir. Özellikle ortaokul düzeyinde soyutlama, empati ve yaratıcı ifade becerilerinin gelişimi için sık tercih edildiği görülmektedir. Öte yandan, güzel sanatlar lisesi ve üniversite düzeyinde yapılan uygulamalar, bu yöntemin daha ileri düzey sanatsal sorgulama ve üretim süreçlerine nasıl entegre edilebileceğini göstermektedir.

5. Tematik Odaklar

İncelenen tezler, yaratıcı drama yönteminin yalnızca öğretim stratejisi olarak değil, aynı zamanda içerik bağlamında çok çeşitli temalarla ilişkilendirildiğini ortaya koymaktadır. Sanat tarihi, kültürel miras, müze eğitimi ve disiplinlerarası öğrenme gibi konular, yaratıcı drama temelli uygulamaların en sık ilişkilendirildiği temalardır. Bunun yanı sıra çocuklarla felsefe, değerler eğitimi ve tasarım temelli öğrenme gibi farklı pedagojik odaklar da tezlerde yer bulmuştur.

Tablo 5. Yaratıcı Drama Temalı Tezlerde En Sık Karşılaşılan Tematik Odaklar

Tematik Odak Alanı	Tez Sayısı
Sanat Tarihi Öğretimi	10
Kültürel Miras ve Geleneksel Öğeler	9
Müze Eğitimi	6
Tasarım Temelli Öğrenme	5
Disiplinlerarası Öğretim	5
Değerler Eğitimi ve Felsefe	4
Günlük Hayat–Sanat İlişkisi	4

Yaratıcı drama, salt yöntemsel bir araç olmanın ötesinde, sanat eğitiminin içeriksel zenginliğini derinleştiren bir yaklaşıma dönüşmüştür. Tezlerde özellikle kültürel miras ve sanat tarihi gibi soyut ve kavramsal içeriklerin öğrenciye deneyimsel yollarla aktarılmasında yaratıcı dramanın etkili bir pedagojik köprü kurduğu görülmektedir. Bu da sanat eğitiminin hem bilişsel hem duyuşsal yönlerini besleyen bir uygulama alanı olduğunu göstermektedir.

6. Yaratıcı Drama Teknikleri

İncelenen tezlerde en sık kullanılan yaratıcı drama teknikleri arasında rol oynama ve doğaçlama ilk sırada yer almaktadır. Bu teknikleri sırasıyla sıcak sandalye, donuk imge ve forum tiyatrosu gibi öğrenci merkezli, katılımcılığı ve empatiyi teşvik eden yöntemler izlemektedir. Bu tekniklerin seçiminde uygulamanın hedef kitlesi, kazanımlar ve eğitim düzeyi belirleyici olmuştur.

Tablo 6. İncelenen Tezlerde Kullanılan Yaratıcı Drama Teknikleri

Drama Tekniği	Kullanım Sıklığı
Rol Oynama	40
Doğaçlama	38
Sıcak Sandalye	22
Donuk İmge	19
Forum Tiyatrosu	16

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Bu tekniklerin öne çıkması, yaratıcı drama öğrencilerin kendilerini ifade etmelerini, farklı roller üstlenerek empati geliştirmelerini ve olayları çok yönlü değerlendirmelerini sağlayan uygulamalara öncelik verildiğini göstermektedir. Ayrıca, tekniklerin içeriklere göre seçildiği; örneğin kültürel miras temalı bir çalışmada rol oynama ve donuk imgenin, felsefi içerikli bir çalışmada ise sıcak sandalye ve forum tiyatrosunun tercih edildiği gözlemlenmiştir. Bu durum, yaratıcı drama uygulayıcılarının pedagojik hedeflerle teknik tercihi arasında bilinçli bir ilişki kurduklarını göstermektedir.

SONUÇ

Bu araştırma, Türkiye’de 2010–2024 yılları arasında görsel sanatlar eğitimi alanında yaratıcı drama konulu hazırlanmış lisansüstü tezleri sistematik biçimde incelemiş; akademik üretimlerin yapısı, yönelimi ve çeşitliliği hakkında önemli veriler ortaya koymuştur. Bulgular, yaratıcı drama yönteminin büyük ölçüde yüksek lisans düzeyinde ele alındığını ve doktora düzeyindeki akademik çalışmaların sınırlı kaldığını göstermektedir. Nitel araştırma yönteminin baskın olarak tercih edildiği görülürken, nicel ve karma desenli çalışmaların oldukça az sayıda olduğu dikkat çekmektedir. Veri toplama araçları içinde görüşme ve gözlem formları başı çekerken, öğrenci ürünleri ve öz değerlendirme formları da yaratıcı sürecin izlenmesinde etkili biçimde kullanılmıştır.

Yaratıcı drama uygulamalarının örneklem grupları en çok ortaokul ve lisans öğrencilerinden oluşmakta, bunu güzel sanatlar lisesi ve okul öncesi çağıdaki çocuklar izlemektedir. Tematik olarak ise sanat tarihi öğretimi, kültürel miras aktarımı, müze eğitimi ve disiplinlerarası öğrenme öne çıkmaktadır. Yaratıcı drama teknikleri açısından rol oynama ve doğaçlama en sık kullanılanlar olurken; sıcak sandalye, donuk imge ve forum tiyatrosu gibi tekniklerin de uygulamalarda yer aldığı görülmüştür. Bu veriler, yaratıcı drama yönteminin görsel sanatlar eğitimi bağlamında farklı yaş gruplarında, çeşitli içeriklerle ve pedagojik hedeflerle bütünleştirildiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, yaratıcı drama yönteminin Türkiye’deki sanat eğitimi literatüründe giderek artan bir ilgiyle karşılandığı; ancak doktora düzeyinde, nicel veri temelli ve disiplinlerarası bağlamda derinlemesine çalışmalara ihtiyaç duyulduğu anlaşılmaktadır. Bu bulgular, gelecekteki akademik çalışmalara yön verebilecek nitelikte kapsamlı bir tablo sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, H. Ö. (2006). *Eğitimde yaratıcı drama*. Naturel Yayınları.
- Arıkan, A. (2011). Görsel sanatlar öğretiminde yaratıcı dramanın kullanımı. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 12 (2), 45–59.
- Çalık, M., & Sözbilir, M. (2014). Eğitim araştırmalarında paradigmal bakış. *Eğitim ve Bilim*, 39 (174), 429–447.
- Merriam, S. B. (1998). *Qualitative research and case study applications in education*. Jossey-Bass.
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook* (2nd ed.). Sage Publications.
- San, İ. (1982). Yaratıcılığın eğitimi ve yaratıcı drama. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 15(1), 265–271.
- San, İ. (2002). *Yaratıcı drama: Kuram ve uygulama*. Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Topcu, E. (2008). Sanat eğitimi sürecinde yaratıcı drama uygulamaları. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 21(3), 31–44.
- Tuğrul, B. (2000). *Okul öncesi eğitimde drama*. Ya-Pa Yayınları.
- Üstündağ, T. (2000). *Yaratıcı drama öğretmenimin günlüğü*. Pegem Yayıncılık.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Alishina KHANGSA CHAVDATOVNA-Assoc. Prof. Dr. Habibe ALGYEVA

Necati DEMİR*

ABSTRACT

In 552, the Kokturk Khaganate was founded. The eastern and western wings of the state were formed. The ruler of the Eastern Kokturk State was Bumin Khan. The administration of the western wing of the state, to which the Tölis and Sir Tarduş tribes, which broke away from the Ting-ling, was left to Istemi Yabgu. The western wing of the state declared its independence in 582 under the name of Western Kokturk State. The Western Kokturk State collapsed after a while in 658. Most of its territory was occupied by China. In 690, Turgish State was established instead. The Turgish State, which ruled over the God Mountains, disintegrated after the Talas War in 751. Oghuzs withdrew from the God Mountains and migrated to the Seyhun tributaries. In the Kazıkurt region, located between present-day Tashkent and Chimkent, they convened a kurultay in the 760s and established the Oghuz Yabgu State. The borders of this state extended from the north of Tashkent to the north of Lake Aral following the Seyhun River. The Oghuz Yabgu State withdrew from the stage of history after the death of the last yabgusu Shah Malik in 1042, leaving its place to the Great Seljuk State. The sources about this Oghuz State, which ruled for about 280 years, are extremely insufficient. Therefore, what is known about this state, which is the ancestor of the Ottoman Empire and today's Oghuz-based Turkish Republics, is extremely little. Lasting 280 years, it is certain that there was a developing literature during this Oghuz State period. However, there are no written sources of literature from that period that have survived to the present day. The sources on the subject were mostly written in later periods. Very little information has survived to the present day as a product of oral folk literature during the Oghuz Yabgu Period. However, it is thought that oral literature was very lively during this period. Most probably, Oghuznames and Dede Korkut stories were being told vividly at that time. In *Dîvânu Lugâtî't-Türk*, Kashgarlı Mahmud explained the word *sürçek* as 'a conversation meeting held by Oghuz at night'. It is understood that Oghuz gathered in the evenings and shared oral products based on rumour. As a matter of fact, a large number of epics, laments, proverbs and idioms in *Dîvânu Lugâtî't-Türk* show this. In our paper, we will try to reveal the written and oral literature products developed during the period of Oghuz Yabgu State by making use of the sources created in later times.

Keywords: Turk, Oghuz, Oghuz Yabgu State, Oghuz Literature

GİRİŞ

Birinci Köktürk Devleti, 551 yılında kurulduktan sonra devletin doğu ve batı olmak üzere iki bölgeye ayrıldığı daha önce söylenmişti. Batı Türkleri daha sonra, Çin'in de etkisiyle ayrılmış ve Batı Köktürk Devleti'ni kurmuştur.

Batı Türkleri ayrıldıktan sonra dilleri de kısmen farklı gelişme göstermiş, bu gelişme günümüze kadar da devam etmiştir. Kuzey grubu içerisinde yer alan Kazakistan Türkçesi ve Kırgızistan Türkçesi ile doğu grubu içerisinde kalan Uygur Türkçesi ve Özbek Türkçesi de gelişmesini sürdürmüştür. Bahsedilen kolların aynı kökten gelmesine rağmen günümüzde kısmen farklı uygulanması, lehçe ve şivelerin oluşması Köktürk Devleti Dönemi'nden başlamaktadır.

Belki daha önce mevcut olan küçük farklılıklardan sonra Batı Türkçesi, Batı Köktürk Devleti ile yolunu çizmeye başlamıştır. Çeşitli dış unsurların da etkisiyle günümüze kadar devam etmiştir.

Batı Türkçesi'nin diğer adı Oğuz Türkçesi'dir. Çünkü Batı Türklüğünün en önemli ögesi Oğuz Türklüğüdür. Nitekim Batı Türklüğü, Batı Köktürk Devleti yıkıldıktan sonra Türgiş Devleti'ni kurmuştur. Türgiş Devleti'nden sonra tarihteki yerini alan Oğuz Yabgu Devleti, Büyük Selçuklu Devleti, Anadolu Selçuklu Devleti birbirinin devamıdır. Sonrasında Osmanlı

* Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Öğretim Üyesi Ankara- Türkiye

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
Devleti, günümüz Türkiye Cumhuriyeti, Azerbaycan Cumhuriyeti, Türkmenistan Cumhuriyeti, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti de Batı Köktürk Devleti ve Türgiş Devleti'nin devamıdır. İran, Irak, Suriye, Balkan Türklüğü ile kuzeyde kalan Gagauz Türkleri de Oğuzların kollarıdır. Dolayısıyla Batı Türkçesi de Oğuzların kurdukları devletlere ve yaşadıkları coğrafyalara göre şekillenmiştir.

Oğuzların hiç şüphesiz başlangıçtan beri kendisine mahsus bir edebiyatı mevcuttu. Ancak yazıya geçirilmediği için konu hakkında çok da bilgi sahibi değiliz. Oğuzların ilk devleti Türgiş Devleti Dönemi'nden günümüze ulaşan Şu Destanı ve Dede Korkut Kitabı gibi edebi ürünler mevcuttur. Bununla birlikte Oğuz Yabgu Devleti Dönemi'nden günümüze ulaşan edebi ürünler biraz daha fazladır.

1. OĞUZLARDA SÖZLÜ EDEBİYAT

Oğuz Yabgu Dönemi'de sözlü halk edebiyatı ürünü olarak günümüze çok az bilgi ulaşmıştır. Ancak bu dönemde sözlü edebiyatın çok canlı olduğu düşünülmektedir.

Kaşgarlı Mahmud *Dîvânu Lugâti't-Türk'te sürçek* sözcüğünü "Oğuzlarca gece yapılan sohbet toplantısı" olarak açıklamıştır. Öyle anlaşılmaktadır ki Oğuzlar, akşamları toplanıp rivayete dayalı sözlü ürünler paylaşmaktaydılar. Nitekim *Dîvânu Lugâti't-Türk'te* karşımıza çıkan çok sayıda destan, sağı (ağıt), atasözleri, deyim bunu göstermektedir.

2. OĞUZLARDA YAZILI EDEBİYAT

2.1.Oğuzname

Oğuzname; yazarı belli olmayan/bilinmeyen Uygur yazılı *Oğuzname*; Reşidüdin'in *Camiü't-Tevârih*, Ebulgazi Bahadır Han'ın *Şecere-i Terakime* ve *Şecere-i Türk* adlı eserlerin ortak adıdır. Zira bu eserler, Oğuz Kağan'ın doğmasını, çocukluğunu, faaliyetlerini, savaşlarını, fetihlerini, devlet oluşturmalarını, Oğuzları teşkilatlandırmasını anlatmak için kaleme alınmıştır.

Oğuzname'nin teşekkül tarihi ve yazılış tarihi belli değildir. Ancak konusunun Oğuzların Tanrı Dağları ve Yedisu Bölgesi'nden inip 760'lı yıllarda Oğuz Yabgu Devleti'ni kurmaları ile ilgilidir. Bu tarihte veya bu tarihten sonra teşekkül eden eserin giriş kısmı, Hz. Adem'e ve Hz. Nuh'a kadar götürülmüştür.

Oğuzname'de Oğuz Kağan'ın Mısır'dan tarihçiler getirterek Oğuzların tarihini yazdığından bahsedilir. Ancak böyle bir eser kaleme alınmışsa da günümüze ulaşmamıştır. Bununla birlikte Oğuz Kağan Dönemi'nde veya Oğuz Yabgu Devleti Dönemi'nde bir Oğuzname yazılmış olması akla uygundur. Zira Ebulgâzi Bahadır Han, *Şecere-i Terakime* adlı eserini yazma gerekçesini anlatırken Oğuzların elinde bulunan pekçok Oğuzname'den bahseder:

*Bu arada Türkmenlerin mollaları, şeyhleri ve beyleri benim tarih bilimini iyi bildiğimi, bu konuda birikimli bir kişi olduğumu duymuşlar. Bir gün bunların hepsi toplanıp gelmişler. Benden ricada bulundular. Dediler ki: "Bizim elimizde çok sayıda Oğuzname var. Fakat bunların içinde iyi ve düzgün olanı hiç yok. Bunların hepsi yanlışlar ile dolu ve birisi diğerine uymamakta. Bunların her biri bir türlü ve birbirinden farklı. İtibar edilebilecek ve doğru olan bir tarihimiz olsa bu çok güzel olacak. (Sen bunları toparla. Gözden geçir, bizim için güvenilir bir Oğuzname hazırla), diyerek ricada bulundular"*¹.

Reşideddin de pek çok Oğuzname gördüğünü, kendisi Oğuzların tarihini yazdıktan sonra mevcut Oğuznameleri imha ettiğinden bahseder. Bütün bunlar dikkate alındığında Oğuz Yabgu Devleti Dönemi'nde Oğuzname yazılmış olması akla yakın bir durum olduğu ortaya çıkmaktadır.

Oğuzname, insanoğlunun yaratıldığı günden itibaren bütün Türklerin uzak tarihini, atalarını, nesillerini, toplum yapısını, özellikle devlet yapısını, dilini, hukukunu, geleneklerini ve yaşayış tarzını daha çok rivayetlere dayanarak anlatan eserdir. Dolayısıyla Oğuzname, Oğuz Türklerinin, Özellikle de Oğuz Yabgu Devleti'nin kimlik belgesidir.

¹ Ebulgazi Bahadır Han, *Şecere-i Terakime (Türklerin Soykütüğü)*, (haz. Necati Demir), İstanbul 2021, s.21.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Oğuzlar hakkında ilk detaylı bilgiler Kaşgarlı Mahmud'a aittir. O, Oğuzname adından bahsetmeden Oğuzname'deki bilgileri kısaca özetlemiştir. Bu Oğuzname'nin teşekkül ettiği anlamına gelmektedir.

Oğuzname'den hareketle çok sayıda eser kaleme alınmıştır. Uygur Yazılı Oğuzname, 14. Yüzyılın başlarında yazıldığı tahmin edilmektedir. Reşideddin'in Camiü't-tevârih' adlı eserinin II. cildinde yer alan "Türkler'in ve Oğuz'un tarihi ve onun (yani Oğuz Han'ın) cihangirliğinin hikâyesi" adını taşıyan bölümün yazılış tarihi ise 1305 olmalıdır. XIV. yüzyılda Yazıcıoğlu Ali tarafından Türkçe olarak kaleme alınan Selçukname, diğer adlarıyla Tevârih-i Âl-i Selçuk ve Oğuzname adlı eser, Selçuklu Devleti ile Oğuz Türklerinin en önemli kaynaklarından biri durumundadır. Selçukluların Türkmenistan, Azerbaycan, İran, Irak, Suriye, Ermenistan ve Türkiye'deki faaliyetlerini konu edinmektedir. Selçukname, diğer adlarıyla Tevârih-i Âl-i Selçuk ve Oğuzname, Oğuzların ortak kitabıdır. Yani Türkmenistan, Azerbaycan, İran, Irak, Suriye, Türkiye ve Balkan Türklüğünün hem kültür hem de Türk dili açısından ortak eseridir.

2.2. Kâşgarlı Mahmud, *Dîvânu Lugâti't-Türk*,

Dîvânu Lugâti't-Türk, Kâşgarlı Mahmud tarafından 1074 (veya 1077) yılında yazımı bitirilen Türkçenin ilk ansiklopedik sözlüktür. Öyle görünmektedir ki yazarı on yıllarca derleme yaparak eseri hazırlamıştır. Nitekim kendisi de eserinde bunu açıkça beyan etmektedir: "Ben onların en uz dillisi, en açık anlatanı, akıllıca en incesi, soyca en köklüsü, en iyi kargı kullananı olduğum hâlde onların şehirlerini, kırlarını baştanbaşa dolaştım. Türk Hata! Yer işareti tanımlanmamış., Türkmen, Oğuz, Çigil, Yağma, Kırgız boylarının dillerini, kafiyelerini belleyerek yararlandım; öyle ki, bende onlardan her boyun dili, en iyi yolda yerleşmiştir. Ben onları en iyi surette sıralamış, en iyi bir düzenle düzenlemiştir"². Eser; Türk dili, tarihi, edebiyatı, coğrafyası, Türk bilim tarihi, ... konusunda çok önemli bilgileri içermektedir. Eserin, Türkçeyi Araplara öğretmek amacıyla yazıldığı düşünülmektedir. Bununla birlikte *Dîvânu Lugâti't-Türk*, dünya tarihi bakımından da eşsiz bir eser olma özelliğini taşımaktadır.

Dîvânu Lugâti't-Türk'ün günümüze tek nüshası ulaşmıştır. Bu nüsha İstanbul Millet Yazma Eserler Kütüphanesi, Arapça Eserler Bölümü (A. E. Arabi) 4189 numarada kayıtlıdır.

2.2.1. *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te Oğuzlar

Dîvânu Lugâti't-Türk, bir sözlük olmakla birlikte, en önemli özelliklerinden birisi 11. yüzyıldaki Türk boyları, soplaları ve soyları hakkında bilgiler vermesidir. Bilgi verdiği boylardan birisi de Oğuzlardır³.

Dîvânu Lugâti't-Türk'te Oğuzların boyları hakkında verdiği bilgiler ve ayrıca Oğuz boylarının damgalarının çizimi gerçekten çok önemli bir belgedir. Bütün bunlarla birlikte Kâşgarlı Mahmud, eserin muhtelif yerlerinde Oğuz Türkçesi ile ilgili de çok önemli bilgiler vermektedir.

Kâşgarlı Hata! Yer işareti tanımlanmamış. Mahmud Hata! Yer işareti tanımlanmamış., *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te 22 Oğuz boyunun adını vermiştir. Reşideddin Hata! Yer işareti tanımlanmamış.'in Camiü't-tevârih adlı eserinde ve Yazıcıoğlu Ali'nin Tevârih-i Âl-i Selçuk'ta verdiği Yaparlı, Kızık ve Karkın boyları, *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te yoktur. Karabölük ve Dodurga boylarının damgaları unutulmuş, daha sonra ilgili sayfanın kenarlarına siyah mürekkep ile ilave edilmiştir. Bununla birlikte *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te Oğuzların "Çaruklug" adlı bir boyundan bahsedilmiş, damgasının gizli olduğu veya bilinmediği anlamında bir not düşülmüştür. Bunun dışında da yazar, eseri içerisinde Oğuzlar hakkında çok önemli bilgiler de vermektedir:

² Besim Atalay, *Divanü Lügat-it-Türk Tercümesi*, C. I, Ankara 1940, s. 4.

³ Besim Atalay, *Divanü Lügat-it-Türk Tercümesi*, C. I, Ankara 1940; Besim Atalay, *Divanü Lügat-it-Türk Tercümesi*, C. II, Ankara 1940; Besim Atalay, *Divanü Lügat-it-Türk Tercümesi*, C. III, Ankara 1941; Ahmet Bican Ercilasun-Ziyat Akkoyunlu, *Dîvânu Lugâti't-Türk*, Ankara 2014.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

“Ant içerek söylüyorum, ben, Buhara’nın -sözüne güvenilir- imamlarının birinden ve başkaca Nisaburlu bir imamdandır işittim, ikisi de senetleriyle bildiriyorlar ki Yalavacımız kıyamet belgilerini, ahir zaman karışıklıklarını ve Oğuz Türklerinin ortaya çıkacaklarını söylediği sırada “Türk dilini öğreniniz; çünkü onlar için uzun sürecek egemenlik vardır.” duyurmuştur. Bu söz (hadis) doğru ise -sorgusu kendilerinin üzerine olsun- Türk dilini öğrenmek çok gerekli (vacip) bir iş olur; yok, bu söz doğru değilse akıl da bunu emreder⁴”.

“Türkler aslında yirmi boydur. Bunların hepsi -Allah kutlu kılması- Nuh yalvaç oğlu Yafes oğlu Türk’e dek ulanır. Bunlardan her bir boyun birçok oymakları vardır ki sayısını ancak Allah bilir. Ben bunlardan kök ve ana boyları saydım; oymakları bıraktım. Yalnız herkesin bilmesi için gerekli olanı, Oğuz kollarını ve hayvanlarına vurulan damgalarını yazdım. İslam olsun olmasın Rum ülkesi yakınından doğuya doğru tertip üzere doğudaki Oğuz boylarının konaklarını bildirdim. Bizans Rum ülkesine en yakın olan boy Beçenektir sonra Kıpçak, Oğuz, Yemek, Başgirt, Basmıl, Kay, Yabaku, Tatar, Kırkız gelir. Kırkızlar Çin ülkesine yakındırlar. Bu boyların hepsi Rum ülkesi yanından doğuya doğru şöylece uzanır, gider: Çigil, Toxsı, Yağma, Uğrak, Çaruk, Çömül, Uyğur, Tangut, Hıtay; Kıtay ülkesi Çin’dir. Bundan sonra Tawğaç gelir; orası Maçin’dir. Bu boylar güney ile kuzey arasında bulunurlar. Bunların her birini şu değerinde birer birer gösterdim⁵”.

2.2.2.Dîvânu Lugâtî’t-Türk’te Oğuz Edebiyatı

DîvânuLugâtî’t-Türk’te Oğuzların dili ve edebiyatı çok önemli bir yer tutmaktadır. Hatta eser ağırlıklı olarak Oğuzların dili ve edebiyatı üzerine kurulmuştur desek yanlış olmaz. Zira yapılan bir sayıma göre Oğuz sözcüğü 265 kez geçerken, ona en yakın Kıpçak 53, Çigil 51, Argu 45, Yağma 22 kez geçmektedir. Oğuz Türkçesinin en önemli tarihi kaynaklarından birinin DîvânuLugâtî’t-Türk olduğu açıktır. Hatta bu eser esas alınarak Oğuzların o dönemdeki dili ve söz varlığı oluşturulmuştur. DîvânuLugâtî’t-Türk’te Oğuzcaya ve söz varlığına şahitlik etmesi için çeşitli edebi mahsuller verilmiştir. Bunlar arasında manzume ve atasözleri yer almaktadır.

Bir savaşın tasvir edildiği manzume:

Kaşgarlı sözlüğünde “İmdi” (şimdi) sözcüğüne şahit olarak bir dörtlük sunmaktadır. Eser incelendiğinde bu dörtlüğün bilinmeyen bir savaşla ilgili bir manzumenin ilk dörtlüğü olduğu anlaşılmıştır. Manzumenin diğer dörtlükleri bir araya getirilmiş, ortaya şöyle bir edebî eser çıkmıştır⁶. Manzumenin tamamına göz atıldığında devrin Oğuz Türkçesini yansıttığı anlaşılmıştır. Manzume 4+3 duraklı hece ölçüsüyle söylenmiştir. Sağlam bir kafiye düzeni olduğu rahatlıkla söylenebilir:

Öpkemkelipoğradım
Arslanlayu kükredim
Alplar başın toğradım
İmdi meni kim tutar

(DLT, I-125)

Tokış içre urıştım
Ulug birle karıştım
Tüküz atın yarıştım
Aydım emdi al Utar

(DLT, I-367)

Alp erenniüdürdüm
Boynınanینگadırdım
Altunkümüşyüdürdüm
Süsi kalın kim öter

(DLT, I-370)

Öfkem geldi, uğradım,
Arslan gibi kükredim,
Yiğitlerin başını doğradım,
Şimdi beni kim tutar.

Savaşta vuruştum,
Büyük ile karıştım,
Alın akıtmalı atla yarış ettim,
Ona “al Utar” dedim.

Koç yiğitlerini seçtim,
Boyunlarını büktürdüm
Altınlarını, gümüşlerini aldım,
Askeri çok kim geçer

⁴ Atalay, *Divanü Lügat-it-Türk Tercümesi*, C. I, s. 4.

⁵ Atalay, *age*, s.28.

⁶ Dörtlüklerin sıralanmasında “Talât Tekin, *XI: Yüzyıl Türk Şiiri*, Ankara 1989, s. 38-43” esas alınmıştır.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

*Tapdu manga ilindi
Emgekkörüp gibiulındı
Kılınışınga ilendi
Tutğunbolup ol katar*

(DLT, I-205)

*Keldi berüarturu
Berdi elin arturu
Munda kalıp olturu
Bügribolup ün bütür*

(DLT, I-219)

*Başı aning alıktı
Kanı yozupturuktı
Balıgboluptağıktı
Emdi anı kim yeter*

(DLT, I-192)

*Kanı akıp yuşuldu
Kabı kamuğteşildi
Ölüg bile koşuldu
Toğmışkuniuş batar*

(DLT, II-128)

Aşk şiiri:

Kaşgarlı, emir çekimini anlatırken Oğuzların tek kişi için fiil kökünü, çok kişi için ise - ları değil de -ing eki getirildiğini söyler. Örnek olarak da “Awlap meni koymangız, Ayık ayıp kaymangız” mısralarını verir. Manzumenin konu ve yapı bakımından diğer parçaları eser içerisinde toparlanmıştır. Manzumenin tamamı incelendiğinde Oğuz Türkçesinin bir mirası olduğu anlaşılmaktadır. Manzume 4+4=8’li hece ölçüsüyle kaleme alınmıştır:

*Bular mini ulas köz
Kara mengiz kızıl yüz
Andın tamartükeltüz
Bulnap yana ol kaçır*

(DLT, I-60)

*Awlap meni koymangız
Ayık ayıp kaymangız
Akar közüm uştengiz
Tegreyüre kuş uçar*

(DLT, II-45)

*Yığlapudhuartadım
Bağrım başın kartadım
Kaçmış kutuğırtedim
Tağmurküni kan saçır*

(DLT, I-272)

*Yüknüp manga imledi
Közüm yaşın yamladı
Bağrım başın emledi
Elkinbolup ol keçer*

(DLT, III-84)

Konukseverlik ile ilgili beyitler:

Kaşgarlı, eserine konukseverlik ile ilgili iki beyitlik bir manzume serpiştirmiştir. Birinci beyti eserin bir başka yerinde biraz farkla tekrar örnekler arasına katmıştır. Bahsedilen bu beyitlerin Oğuzca olduğunu Kaşgarlı açıkça belirtmiştir. Birinci beyitte yer alan “oyuk”, ikinci beyitteki “ütrük” (hileci) sözcüğün yalnızca Oğuzcada bilindiğini belirterek işimizi

*Tapdu bana tutsak oldu,
Zahmet görüp canı sıkıldı,
Yaptığına pişman oldu,
Tutsak olup sıkıntıya düştü.*

*Bize aşırı, taşkın bir hâle geldi,
Üstesine vilâyetine verdi,
Burada oturmaya kaldı,
Sesi çıkmaz, beli bükük oldu.*

*Onun yarası azdı,
Kanı çok akıp durdu,
Yaralanıp dağa çıktı,
Şimdi ona kim yetişir.*

*Kanı akıp dondu,
Bütün kabı deşildi,
Ölü ile birleşti,
Doğan güneşi şimdi batar.*

*Baygın göz, esmer beniz,
pembe yüz beni tutsak eder.
O çehreden bütün güzellikler
damlar,
Beni tutsak ettikten sonra kaçır.
Beni avlayıp bırakıverme,
Söz verip cayma,
Gözüm deniz gibi akar,
Yöresinde kuşlar uçar.*

*Arkasından ağlayarak bozuldum,
Bağrımın yarasını deştim,
Giden saadeti aradım,
Gözüm yağmur gibi kan saçır.*

*Boyun eğip bana işaret etti,
Gözüm yaşını sildi,
Bağrımın yarasını sağalttı,
Yolcu olup geçer.*

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
kolaylaştırmıştır. Farklı yerlerde karşımıza çıkan bu beyitlerin konusu, kafiyesi ve vezni aynıdır.

müstef'ilünmüsttf'ilünmüstef'ilün
(--./--./--./--.)

Bardı eren konuk körüpkutka sakar
Kaldı yawuz oyuk körüpewni yıkar
(DLT, I-85)

Konuk gördüğünde uğur sayan kimseler
gitti,
Bir karartı gördüğünde evini yıkan kötüler
kaldı.

Bardı eren knuk bulup kutka sakar
Kaldı alıg oyuk körüpewni yıkar
(DLT, I-384)

Konuk bulunduğu zamanı uğurlu sayan
adamlar gitti,
Karşıdan bir karaltı görseler çadırını yıkıp
gidenler kaldı

Ütrük ötün ogrılayuyüzge bakar
Elkintaşupbermişaşığbaşra kakar
(DLT, I-102)

Hırsız gibi konuğun yüzüne gülen alçak,
hileci kimseler kaldı,
Konuğu ağırlar, verdiği yemeği başına
kakar.

Dünyanın yaradılışı ve sonraki durumu ile ilgili beyit:

Kaşgarlı, bu beyti birinci mısradan geçen “törüttü” (yarattı) sözcüğüne delil olarak
sunmuştur. Sözcüğün Oğuzca olduğunu belirterek bu manzumeyi de Oğuz edebiyatının bir
parçası ilan etmiştir:

müstef'ilünmüsttf'ilünmüstef'ilün
(--./--./--./--.)

Tengria jüntürüttü çığrıudhutezginür.
Yulduzları çergeşip tün kün üze
yörgeñir
(DLT, II-303)

Tanrı dünyayı, âlemi yarattı, felek
durmadan döner,
Yıldızlar sıra sıra dizilip gece gündüz
üzerine sarılır.

Çeşitli öğütlerle ilgili beyitler:

Kaşgarlı ikinci beyitte yer alan “yawlak” (kötü) sözcüğünün Oğuzca olduğunu belirtmiş
ve beyti delil olarak göstermiştir. Bu beytin konu ve şekil bakımından ilgili olanları eser
taranarak ortaya çıkarılmıştır. Dört beyitten oluşan manzume şöyledir:

müstef'ilünmüsttf'ilünmüstef'ilün
(--./--./--./--.)

Öç kek kamuğkişiningyalnguk üze alım
bil
Edhgülügüguğançaeliging bile telim kıl.
(DLT, I-43)

Herkesin öcünü, hıncını
başkalarının üzerinde alınacak
bir alım bil; olanca kuvvetinle
konuğa çok iyilik yap.

Külse kişi yüzine körklügyüzinköringil
Yawlakködheztişingniedhgüsawıgtilengil
(DLT, III-43)

Birisi yüzüne gülerek gelse,
gülür yüzle görün.
Dilini yavuz gözet; iyi şöhret
dile.

Kelse kalıkatalıglıkerterteyüseringil
Ödleğ ışın bilip tur ançaangartirengil
(DLT, III-233)

Sana şiddetli bir felâket gelirse
geçer diye sabret. Zamanenin
işini bilerek dur. Ona öylece
diren.

Bulmuşnengingsewer

sen Eldeki mala sevinirsin, ona az

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

akrunangarsewingil

sevin;

Barmış nenging

sakinma

Giden mala acıma, ona çok

azrakangaröküngil

pişman olma.

(DLT, III-360)

Çeşitli öğütlerle ilgili beyitler:

Kaşgarlı bu beyitte yer alan “bal” (bal) sözcüğünün Suvar, Kıpçak ve Oğuzca olduğunu belirtmiş ve beyti delil olarak göstermiştir. Ancak *-iban*, *-iben* Oğuz Türkçesinin karakteristik zarf-fiil ekidir. Dolayısıyla beyit Oğuz Türkçesine ait olmalıdır:

müstef'ilün fa'

müstef'ilün fa'

(--./--./--./--)

Bardı sanga yek otu tutup bāl

Barçinkedhibentelüyuwğabolup
kal

Şeytan sana geldi, karşında durup saba
bal sundu,

İpek elbise giyerek yufka akıllı, deli
olarak kal (kalabilirsen).

(DLT, III-156)

Atasözleri:

DîvânüLugâtî't-Türk'te Oğuz Türkçesi sözcüklerine tanıklık etmek üzere 3 adet atasözüne rastlanmıştır. Her üçü de gerçekten de devrin Oğuz Türkçesi özelliklerini yansıtmaktadır:

“adhın kişi nenğinenğsanmas” ‘başkasının malı, mal sayılmaz’.

“kulankuduğkatüşsekurbakaayğırbolur” ‘Yaban eşiği kuyuya düşse kara kurbağası (onun üzerine çıkıp) aygır olur.’

“yazmas atım bolmas, yangılmas bilge bolmas” ‘Şaşmadık atıcı olmaz, yanılmadık bilgin olmaz’.

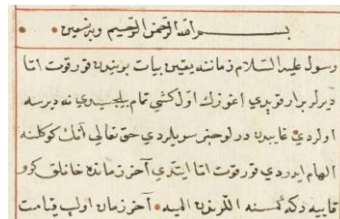
2.3.Dede Korkut Oğuznameleri / Dede Korkut Kitabı

Edebiyatımızda Dede Korkut Kitabı ya da Dedem Korkut Destanı olarak bilinen eser, ağırlıklı olarak rivayete dayalı Türgiş Devleti ve Oğuz Yabgu Devleti kültür “tarihidir. Vatikan nüshasında eserin başlığı “Hikâyet-i Oğuzname-i Kazan Bey ve Gayri”dir. Yani “Kazan Bey Oğuznameleri ve Diğerleri”dir. Dresden nüshasında da herhangi bir başlık yoktur. Fakat eserin ilk sayfasına sonradan, kesinlikle eseri kaleme alanın dışında başka biri “Kitab-ı Dedem Korkud ‘alâ Lisan-ı Taife-i Oğuzan” “Oğuzların Diliyle Dedem Korkud’un Kitabı” notunu düşmüştür. Not budur:



Salur Kazan Destanı'nın Girişine Sonradan Yazılan ve Eserin Adının Değişmesine Yol Açan
Not: “Kitab-ı Dedem Korkud ‘Alâ Lisan-ı Taife-i Oğuzan”

Yukarıda da bahsedildiği gibi Dresden nüshasında başka bir başlık yoktur. İlk sayfası şöyledir.



19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

İlk bakışta da görüleceği gibi iki yazı birbirinden farklıdır. Sonradan eklenen notu esas alarak Kilisli Rifat Bilge 1916'da "Kitab-ı Dedem Korkud 'alâ Lisan-ı Taife-i Oğuzan", 1938'de Orhan Şaik Gökyay "Dede Korkut" 1973'te "Dedem Korkud'un Kitabı", 1963'te Muharrem Ergin "Dede Korkut Kitabı" başlığı ile yayımlayınca eserin adı Dede Korkut Kitabı olarak kalmıştır.

Vatikan nüshası doğrudur. Bu kitabın başlığı "Salur Kazan Oğuznameleri ve Diğerleri" olmalıdır. Zira eser çoğunlukla 717-728 yılları arasında Türgiş Kağanı olan Salur Kağan'ın (Çin kaynaklarında Su-lu Kağan) maceralarını anlatmaktadır. Farklı konularda da boylar vardır. O boylar da Oğuzlar ya da Türgişler ile ilgilidir. Dede Korkut ise bu olayları sözlü olarak halka anlatan kişinin adıdır. O, bu konuda sadece nakilcidir, anlatıcıdır. Zaman zaman kendisi olaylara dahil olmuştur.

Dede Korkut Oğuznameleri'nin bir kısmının da Aral Gölü çevresinde teşekkül ettiği anlaşılmaktadır. Dede Korkut'un mezarı Kazakistan'ın Kızılıorda şehrine bağlı Karmakşı bölgesinde Sır Derya Nehri'nin sahilinde imiş. 1963 yılında nehrin yatak değiştirmesi ile mezar Seyhun Nehri'nin yatağında kalmış ve yıkılıp kaybolmuştur. Dolayısıyla Dede Korkut Oğuznameleri'nin bazı bölümlerinin bu çevrede teşekkül ettiği rahatlıkla söylenebilir.

Dede Korkut Oğuznameleri'nde Hikâyeleri'nde Salur Kazan şöyle tanıtılır: "Ulaş oğlu, atmaca kuşunun yavrusu, düşkünlerin umudu, Amıtsuyu'nun aslanı, O erenlerin aslanı, Karaçuk'un kaplanı, konur atın sahibi, Han Uruz'un ağası, Bayındır Han'ın güveyisi, Saygın Oğuz'un devleti, kalmış yiğitlerin arkası Salur Kazan..."⁷. Karaçuk, Oğuz Yabgu Devleti sınırları içerisinde bulunan sıra dağlardır.

SONUÇ

Oğuzların ilk devleti sayılan Türgiş Devleti Dönemi'nden günümüze çok az edebi ürün ulaşmıştır. Oğuzların edebi ürünleri Oğuz Yabgu Devleti Dönemi'nden itibaren renklenmeye başlamıştır.

Dîvânü Lugâti't-Türk'ten öğrendiğimize göre Oğuz Yabgu devleti dönemi'nde zengin bir sözlü edebiyat bulunmaktaydı. Destan, sağı (ağıt), atasözleri, vb bunlardan bazılarıdır.

Çok büyük bir ihtimalle Oğuzname ilk olarak Oğuz Yabgu devleti dönemi'nde kaleme alınmıştır. Tarih içerisinde farklı yazarlarca yorumlanarak tekrar tekrar kaleme alınmıştır.

Kaşgarlı Mahmud, Dîvânü Lugâti't-Türk'ü kaleme alırken Oğuz dili ve edebiyatı hakkında çok önemli bilgiler sunmuştur. Eserde yer alan bazı manzum parçalar Oğuz edebiyatının ilk manzum örnekleridir.

Oğuz Yabgu devleti Dönemi edebi ürünlerinin en önemlilerinden biri de Dede Korkut Kitabı'dır. Eserde anlatılanların bir bölümü Türgiş Devleti dönemi olaylarıdır. Bununla birlikte önemli bir bölümü Oğuz Yabgu Devleti Dönemi olaylarını içermektedir.

KAYNAKÇA

Besim Atalay, *Divanü Lügat-it-Türk Tercümesi*, C. I, Ankara 1940.

Besim Atalay, *Divanü Lügat-it-Türk Tercümesi*, C. II, Ankara 1940.

Besim Atalay, *Divanü Lügat-it-Türk Tercümesi*, C. III, Ankara 1941.

Necati Demir, *Dede Korkut Destanı*, İstanbul 2019.

Ebulgazi Bahadır Han, *Şecere-i Terakime (Türklerin Soykütüğü)*, (haz. Necati Demir), İstanbul 2021.

Ahmet Bican Ercilasun-Ziyat Akkoyunlu, *Dîvânü Lugâti't-Türk*, Ankara 2014.

Talât Tekin, *XI: Yüzyıl Türk Şiiri*, Ankara 1989.

⁷ Necati Demir, *Dede Korkut Destanı*, İstanbul 2019, s. 138.

TRADITIONAL ELEMENTS IN THE WORKS OF TODAY'S YOUNG PAINTERS

Ayşegül KARAKELLE ALPER*

ABSTRACT

This study examines the presence and reinterpretation of traditional artistic elements in the works of contemporary young painters. It focuses on how classical techniques, compositional structures, color harmonies, perspective, and figurative representation are thoughtfully integrated with the experimental and innovative approaches of modern art. By combining these traditional components with contemporary themes and personal expressions, young artists create a distinctive visual language that both honors historical practices and reflects current cultural sensibilities. The research highlights how this fusion of old and new not only preserves artistic heritage but also contributes to the evolution of visual expression, offering fresh perspectives on form, technique, and narrative. Ultimately, the study aims to provide insights into the aesthetic and conceptual significance of traditional elements in contemporary painting, demonstrating how emerging painters navigate continuity, innovation, and creative identity in their artistic practice.

Key Words: Traditional Arts, Motifs, Younger Painters.

GİRİŞ

Çağdaş Türk resim sanatında, geleneksel el sanatlarından hareketle yeni plastik ve estetik çözümlerlere ulaşma çabası dikkat çekici bir eğilimdir. Halı, kilim, minyatür ve hat gibi geleneksel sanatların biçimsel zenginlikleri, çağdaş sanatçılar tarafından farklı üsluplarla yeniden yorumlanarak eserlerde özgün bir ifade aracı hâline getirilmiştir. Bu durum, yalnızca geçmişin değerlerini koruma kaygısından değil, aynı zamanda evrensel sanat dili içerisinde özgün bir ulusal kimlik inşa etme arzusundan kaynaklanmaktadır. Çağdaş toplumların büyük bir kısmında geleneksel sanat öğelerinden yararlanarak yeni anlatım biçimleri oluşturma çabası görülmektedir. Türk sanatçıları da benzer şekilde içinde bulundukları sosyal, politik, kültürel ve dinsel koşullardan etkilenmiş; dönemlerinin ruhunu eserlerine yansıtırken aynı zamanda tarih ve gelenekle bağlarını sürdürmüşlerdir. Geleneksel motif ve tekniklerin çağdaş plastik değerlerle bütünleşmesi, sanatın gericilikle bağdaştırılmadan, aksine kültürel mirası geleceğe taşıyan bir köprü olarak değerlendirilmesini sağlamaktadır. Bu yaklaşım, bireyselliğin ve özgünlüğün öne çıktığı, ulusal kimliği besleyen fakat evrensel düzlemde de karşılık bulan bir sanat dilinin oluşmasına zemin hazırlamaktadır.

Mağara çizimleriyle başlayan görsel tasarımlar yazının keşfi ve medeniyetteki gelişmelere paralel biçimde hayatın birçok alanına sirayet eder. Kültürel birikimin artması, ticari faaliyetler, yerleşik hayata geçiş, sanayileşme, felsefe, edebiyat, teknolojik gelişmeler gibi faktörler sayesinde sanatta dönem dönem radikal dönüşümler yaşanır. Söz konusu dönüşümler, özellikle görsel sanatlara belirgin şekilde yansır ve yeni akımların ortaya çıkışına zemin hazırlar. Yerel ve evrensel yaşantıların ortaya çıkardığı külliyat, resim sanatı içinde de zengin bir malzeme yaratarak sanatçıların elinde özgünleşir. İnsandaki estetik duygunun birer yansıması olan sanat eserleri, nesnel ve soyut değişkenler etrafında tasarlanarak dışa vurulur. Böylece sosyal bir varlık olan insan, çevresinde gözlemledikleriyle hislerini harmanlayarak algısal boyutta yeni bir evren yaratır. Birçok medeniyete ev sahipliği yapan Anadolu topraklarındaki zengin kültür verileri, sanatçıların beslendiği temel kaynaklardır. Somut ve somut olmayan kültürel mirasın günümüze kalan unsurları, sanatçılar için özgün kullanımların önünü açar. Geçmiş ve bugünün sanat anlayışlarını harmanlamak için bir fırsata dönüşen söz konusu unsurlar, hem yenilikçi kullanımların ortaya

* Prof. Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Hatay

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ çıkışına imkân tanır hem de geçmişin zengin kültür verilerini gelecek nesillere aktarmada yapıcı bir etki yaratır (Yılmaz ve Özdenur Avis, 2023;182).

Sanat tarihi boyunca, kültürel kimliğin ve kolektif hafızanın aktarımında önemli bir araç olan görsel sanatlar, geçmiş ile bugün arasında güçlü bir bağ kurmuştur. Bu bağlamda, Şamanist düşünce sistemi yalnızca ilkel dönemlerdeki dini ritüellerin veya mitolojik anlatıların bir unsuru olarak değil; aynı zamanda çağdaş sanat üretiminde varlığını sürdüren sembolik bir kaynak olarak değerlendirilmektedir. Türk kültürü özelinde bakıldığında, Şamanist geleneklerin tarihsel sürekliliği, İslamiyet'in kabulünden sonra dahi kültürel ve estetik ifade biçimlerinin temel yapı taşlarından biri olmaya devam etmiştir. Şamanist unsurlar; güç hayvanları, renk sembolizmi, yaşam ağacı, davul, tamgalar ve doğa merkezli anlatılar gibi farklı katmanlarıyla, hem bireysel hem de toplumsal düzlemde anlam taşıyan öğeler olarak güncel sanat eserlerinde yeniden yorumlanmaktadır (Yurtsever ve İlden, 2025:41).

Sanat eseri, sanatçının kişisel deneyimleri, duyguları ve çevresindeki kültürel etkileşimlerin bir yansıması olarak ortaya çıkar. Yaşadığımız çevrenin koşulları, kuralları ve izleri sanat yapının anlaşılabilmesinde önemli bir etkindir. Dolayısı ile bir sanatçının eseri, beraberinde onun köklerinin ve hayatının evrelerinin okunmasını da zorunlu kılar. Egon Schiele'nin çocukluk travmalarını anlayabilirsek sanatını da anlayabiliriz. Arshile Gorky'nin sanatını anlayabilmek, istisnasız onun Van'dan başlayıp Amerika'ya kadar uzanan yolculuğuna ve annesizlik sendromuna bağlıdır. Frida Kahlo'nun sanatında Meksika kültürünün ve egzotizminin kuşkusuz etkisi oldukça fazladır. Manzoni'nin dışkısını kutuladığı çalışmalarının elbette babasına ait konserve fabrikası ile ilişkisi vardır. Çinli çağdaş sanatçı Cai Guo-Qiang'ın eserlerinde babası ile yaşadıkları hatıraların izleri oldukça derindir. Joseph Beuys'un yapıtları onun savaşçı geçmişinin bir özü gibidir ve beraber ele alındığında anlam kazanır (Kaya ve Eken, 2024:574).

Çağdaş Türk resminde milli geleneklerden hareket ederek yeni oluşumlar 1940'lardan itibaren yaygınlaşarak, 1950'li yıllarda güçlü bir olgu olarak yerel değerlerle beslenebilme anlayışı giderek önem kazanmıştır. Bu oluşumlar içerisinde Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Adnan Turani, Erol Akyavaş, Abidin Elderoğlu, Ergin İnan, Rauf Tuncer, Şems-i Arel, Süleyman Saim Tekcan, Ramazan Bayrakoğlu, Hüsamettin Koçan vb. sanatçılar çalışmalarının kaynağı olan geleneksel Türk el sanatlarının biçimsel yapısını konu alan çağdaş eğilimlerde eserler vermiştir. Ulusal resim arayışlarını sürdüren sanatçıların esinlendiği ve özgün yaratıcılıklarını besleyen genel kaynaklar; geleneksel Türk sanatlarından minyatür, hat ve kaligrafi, halı-kilim, yazmalar, nakışlar, çeşitli damga, simge, motif ve süsleme gibi unsurlardır (Bayramoğlu, 2023:1).

Bu bağlamda; günümüz popülist sanat akımlarının aksine toplumsal kültür ve kimlik unsurlarını çalışmalarına aktararak adeta geçmişten izler ve yaşayan kökler temalarına vurgu yapan genç sanatçılar bu bildirinin konusu olmuştur. Genç sanatçıların eserleri incelendiğinde milli şuur ve öze sadık kalma konuları ana başlık olarak betimlenmiş, kendilerine has tekniklerle çalışmalarını sanatseverlerin beğenilerine sunmuşlardır. Özellikle geleneksel Türk sanatları öğeleri olan simge, ikon ve motifler; kimi çalışmada kolaj, kimisinde daha natüralist bazı çalışmalarda da soyutlaştırılmış bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bildiride de günümüz sanatçılarından Habibe Sicim, Yılmaz Güneş ve eserlerine ve sanat anlayışlarına yer verilmiştir.

Yılmaz GÜNEŞ

Aslen Yalova'lı olan Yılmaz Güneş, 1993 yılında babasının memuriyeti nedeniyle Kocaeli'nin Gölcük ilçesinde doğmuştur. Çocukluk döneminden itibaren doğa ve resim sanatına duyduğu ilgi, zamanla manzara resimlerine yönelmesini sağlamıştır. Lisans eğitimini Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde tamamlayan sanatçı, özellikle realist üslupta gerçekleştirdiği kara kalem kar manzaraları ve peyzaj çalışmalarıyla tanınmaktadır. Güneş'in eserlerinde öne çıkan bir diğer unsur ise, geleneksel Anadolu halı ve kilim motiflerini resimsel kompozisyonlarına ustalıkla dâhil

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ etmesidir. Bu yaklaşım, sanatçının eserlerine hem kültürel hem de estetik açıdan özgün bir boyut kazandırmıştır.

Mesleki yaşamını Yalova Halk Eğitim Merkezi'nde resim öğretmeni olarak sürdüren Güneş, aynı zamanda kişisel ve karma sergilere katılmaktadır. Sanat anlayışının biçimlenmesinde 18. ve 19. yüzyıl sanatçılarının doğa tasvirleri ve üslupları önemli bir etki bırakmıştır. Gelenekçi ve gerçekçi sanatçıların doğayı yorumlama biçimleri, renk kullanımları, ışık-gölge ilişkilerine verdikleri önem ve kompozisyon düzenlemelerindeki titizlik, Güneş için hem bir ilham kaynağı hem de sürekli bir öğrenme sürecinin parçası olmuştur. Bu etkiler doğrultusunda sanatçı, teknik becerisini geliştirmeyi, yeni perspektifler kazandırmayı ve eserlerinde duygusal derinliği ön plana çıkarmayı amaçlamaktadır. Özellikle milli kültürün önemli bir unsuru olan halı ve kilim dokumalarının resimlerinde yer alması, sanatçının çalışmalarını kültürel mirasın görsel temsili bağlamında da anlamlı kılmaktadır.



Fotoğraf 1: Yılmaz GÜNEŞ'e ait TÜYB natürmort tablolar

Habibe SİCİM

Sanatçı, 2016-2020 yılları arasında Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim Öğretmenliği Programı'ndan mezun olmuştur. Hâlihazırda İstanbul'da bir lisede resim öğretmeni olarak görev yapmakta olup, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine devam etmektedir. Lisans öğrenimi sırasında aldığı "Türk Mitolojisi" dersinin etkisiyle, eski Türk inanç sistemleri ve kültürel pratikleri üzerine araştırmalar yürütmektedir. Yörük kimliğine sahip olması nedeniyle, dokuma, yün eğirme ve doğal boyama gibi geleneksel üretim teknikleriyle de ilgilenmektedir. Sanatsal çalışmalarında Yörüklerin doğayla kurdukları ilişkinin yansımalarını görünür kılmayı amaçlamakta; halı ve kilimlerdeki motiflerin sembolik anlamlarını çağdaş bir bağlamda yeniden yorumlamaktadır. Sanatçının üretimleri, Anadolu coğrafyasında yaşamış uygarlıkların kültürel mirasını günümüz toplumunun kimlik oluşumuna katkıları bağlamında değerlendirmeyi hedeflemektedir.

Çalışmalarında sıklıkla kullandığı "dağ keçisi (teke) damgası", Türk dünyasının en eski ve ortak sembollerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu damga; yüceliği, bağımsızlığı, özgürlüğü, asaleti, cesareti ve erişilmez olana ulaşmayı temsil etmektedir. Kağanın Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olduğuna dair inanç sebebiyle, dağ keçisi damgası tarihsel süreçte hükümdarlık simgesi olarak işlev görmüştür. Nitekim bu işaret, Doğu Türkistan, Moğolistan, Tuva, Saka Eli, Hakasya, Kazakistan ve Kırgızistan gibi geniş coğrafyalarda; Saka, Hun, Avar, Köktürk, Uygur ve Kırgız dönemlerine ait kurganlarda, mezarlarda, dikili taşlarda, yazıtlarda, kayalarda, heykellerde ve taşbabalarda kağanı temsil eden ya da ona bağlılığı gösteren sembolik bir unsur olarak kullanılmıştır.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Yörük dokumaları yalnızca işlevsel yönleriyle değil, aynı zamanda estetik değerleriyle de dikkat çekmektedir. Göçebe yaşamın bir parçası olarak üretilen bu dokumalar, göç yollarında karşılaşılan kültürel çeşitlilik ve renk zenginliğini yansıtmaktadır. Bu bağlamda Yörük halı ve kilimleri hem gündelik kullanım nesneleri hem de taşıdıkları sembolik anlamlarla yüksek bir sanat değeri kazanan kültürel ürünlerdir.



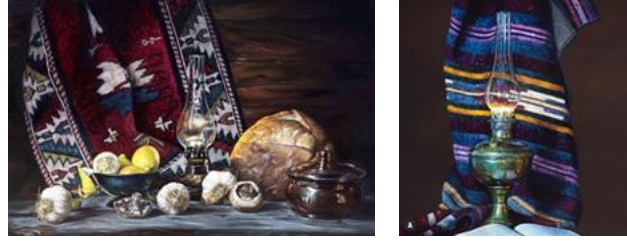
Fotoğraf 2: Habibe SİCİM'e ait suluboya ve TÜYB tablolar

Hüseyin FEYZULLAH

Hüseyin Feyzullah, 1990 yılında Taşkent'te doğmuştur. Sanata olan ilgisi erken yaşlarda şekillenmiş, 2009 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne kabul edilerek 2013 yılında bu programdan mezun olmuştur. Sanat eğitimine yüksek lisans düzeyinde devam eden sanatçı, 2017 yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Bölümü'nde öğrenimini tamamlamıştır.

Sanatsal üretimlerini hâlen Firdevsi Feyzullah Atölyesi'nde sürdüren Feyzullah, çalışmalarında özellikle natürmort geleneğine yoğunlaşmaktadır. Gerçekçi ve detaycı bir üslup benimseyen sanatçı, eserlerinde ışığın plastik ve estetik etkilerini öne çıkarmaktadır. Natürmort kompozisyonlarında meyve ve çiçek gibi doğadan seçilmiş objeleri kullanarak, doğanın dingin güzelliğini yansıtırken klasik resim anlayışı ile modern anlatım biçimlerini sentezleyen özgün bir yaklaşım geliştirmiştir.

Sanatçı Feyzullah, Batı sanatından etkilenmenin doğal olduğunu, ancak sanatın yalnızca bir taklit aracı olmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre her toplum, kendi kültürel kodlarını, imgelerini ve değerlerini sanat yoluyla görünür kılmalıdır. Kültürel mirasını yitiren toplumların zamanla yozlaşma ya da kültürel anlamda yok olma riskiyle karşı karşıya kalacağını belirten sanatçı, kültürel sürekliliğin sağlanmasında sanatın merkezi bir rol oynadığını dile getirmektedir. Anadolu'nun tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yaptığını hatırlatarak, yalnızca Türk boylarının değil, farklı etnik ve kültürel toplulukların da bu coğrafyada izler bıraktığını ifade etmektedir. Bu bağlamda, Batı ülkelerinin sanat anlayışından faydalanmanın önemli olduğunu, ancak bunun yerel kültürle harmanlanması gerektiğini savunmaktadır. Kendi sanatsal pratiğinde ise klasik yaklaşımların ötesine geçerek, doğrudan yerel objelerden, geleneksel el sanatlarından ve kültürel değerlerden hareket ettiğini; böylelikle farklılık yaratmayı ve özgün bir ifade biçimi geliştirmeyi amaçladığını dile getirmektedir.



Fotoğraf 3: Hüseyin FEYZULLAH'a ait TÜYB natürmort tablolar

SONUÇ

Çağdaş Türk resim sanatı, köklerini Anadolu'nun zengin kültürel mirasından alarak, evrensel sanat dilinde özgün bir kimlik oluşturma çabasını sürdürmektedir. Geleneksel sanatların (minyatür, hat, halı-kilim, yazma, nakış vb.) biçimsel ve estetik değerleri, modern sanat anlayışıyla yeniden yorumlanarak, hem geçmişle bugün arasında köprü kurmakta hem de sanatçıya özgün ifade olanakları sunmaktadır. Bu süreç, yalnızca gelenekselin korunması değil, aynı zamanda çağdaş estetik anlayışa eklemlenmesi ve dönüştürülmesiyle ulusal belleğin sanat yoluyla yeniden üretimini mümkün kılmaktadır. Sanatın toplumsal, politik ve kültürel koşullardan bağımsız düşünülmemeyeceği gerçeği, sanatçıların eserlerine yansımakta; bireysel deneyimler ile kolektif hafıza arasındaki etkileşim sanatın ana eksenini belirlemektedir. Tarihsel süreklilik içinde Şamanist sembollerden İslami estetik kodlara, yerel motiflerden çağdaş anlatım biçimlerine uzanan geniş yelpaze, sanatçıların üretiminde çok katmanlı bir anlam evreni yaratmaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan günümüz genç sanatçılarına kadar uzanan bu çizgide, Türk resim sanatı hem kendi kültürel köklerine bağlı kalmakta hem de evrensel sanat ortamında özgün bir söylem geliştirmektedir. Dolayısıyla çağdaş Türk ressamlarının gelenekselden beslenen üretimleri, yalnızca ulusal kimliğin sanatsal temsiline katkı sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda kültürel sürekliliği gelecek kuşaklara aktaran dinamik bir araç işlevi görmektedir. Günümüz genç sanatçıları da bahsi geçen bu geleneksel formları kullanarak yapıtlarında yer vermektedirler. Bu bildiride de geleneksel sanatlarımız açısından hem bir farkındalık oluşturma adına hem de farklı disiplinlerle buluşturma bağlamında ele alınarak sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Yurtsever, N. İ., ve İlden, S. (2025). Çağdaş Türk Resim Sanatında Kompozisyon Unsuru Olarak Şamanizm. Kocatepe Sanat, Tasarım ve İletişim Dergisi, 1(1), 28-43.
- Yılmaz, M. ve Evis, Z. Ö. (2023). Ercüment Kalmık'ın Eserlerinde Hitit Kültürü Etkileri. Academic Knowledge, 6(2), 181-198.
- Kaya, B., ve Eken, G., (2024). Cebail Ötgün'ün Eserlerinde Kültürel Bağlar ve Sembol. Folklor Akademik Dergisi. Cilt:7, Sayı:2, 574 -585.
- Bayramoğlu, M. (2013). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. Kalemişi, 1 (2), s.1-40.
- *Metinde kullanılan görseller sanatçıların kendi sosyal medya sayfalarında yer alan çalışmaları olup 22.03.2025 tarihinde erişim sağlanmıştır.

ARTISTIC CHARACTERISTICS AND EPIGRAFIC FEATURES OF THE DİRİ BABA TOMBSTONES

Gunel SEYİDAHMAİLİ*

ABSTRACT

The Diri Baba Mausoleum represents a significant example of medieval Azerbaijani architecture, distinguished by its sophisticated artistic and structural elements. Constructed in 1402 within a naturally carved cave, the mausoleum exemplifies the integration of architectural ingenuity with the surrounding natural landscape, thereby reflecting a harmonious relationship between built heritage and environment. The structure holds particular importance within the broader context of literature, history, religion, and culture.

A notable feature of the monument is the inscription of the word “Allah” within a hexagonal medallion situated above the main entrance, underscoring the sacred and religious connotations of the site. Although the identity of the architect remains uncertain, the presence of the inscription “Ustad bin Haji” on the walls provides insight into the possible authorship or contribution of a master craftsman, suggesting the work of skilled artisans associated with Islamic architectural traditions. The interior decorative elements of the mausoleum further illustrate the refined aesthetic sensibilities and intricate craftsmanship characteristic of the period.

Adjacent to the mausoleum is an ancient cemetery that constitutes a valuable corpus for scholarly inquiry, particularly in the fields of archaeology, epigraphy, and cultural history. The tombstones, primarily dating from the Hijri 1100–1300 (1700–1900 CE), serve as vital historical documents. These gravestones typically feature inscriptions in Arabic script, including the names of the deceased and their fathers, dates of death, and a variety of religious texts such as Qur’anic verses, aphorisms, and poetic expressions. Such epigraphic material provides important information about the socio-religious values, linguistic practices, and commemorative traditions of the local Muslim communities.

In sum, the Diri Baba Mausoleum is not merely an architectural edifice but a multifaceted cultural artifact encompassing religious devotion, literary expression, historical memory, and artistic excellence. The tombstone inscriptions, in particular, offer a window into the medieval Azerbaijani worldview, revealing nuanced aspects of belief systems, mortuary customs, and visual language. Collectively, these features render the Diri Baba complex an invaluable asset within Azerbaijan's tangible and intangible cultural heritage.

Keywords: Diri Baba, Azerbaijani architecture, epigraphy, Islamic art, tombstone inscriptions, cultural heritage

GİRİŞ

Azərbaycan Orta Çağ türbeleri günümüzde önemli ölçüde araştırılmış ve incelenmiştir. Bu türbeler arasında, Şirvan–Apşeron mimarlık üslubunun önde gelen örneklerinden biri olan ve halk arasında "Diri Baba Piri" olarak tanınan türbe özel bir yer tutmaktadır. Türbe, alışılmadık mimari yapısı ve plan düzeniyle diğer türbelerden farklılık göstermekte ve XVII–XIX yüzyıllarda Azərbaycan’ı ziyaret eden seyyahların—Evliya Çelebi, Adam Olearius, Cornelius de Bruijn, D. Biryun, B. A. Dorn ve mimar Gippus gibi—dikkatini çekmiştir.

XVII yüzyılın 1636–1637 yıllarında Holstein elçiliği kapsamında İran’a gönderilen sefirlik heyetinin üyesi olan Adam Olearius, yine XVII yüzyılın sonlarında Merze’den geçen Hollandalı seyyah Cornelius de Bruijn (1703) ve diğer gezginler seyahat notlarında söz konusu türbeden bahsetmiş ve türbenin çizimlerini de sunmuşlardır. Bu gravürlerde türbenin orijinal haliyle ayrıntılı bir biçimde tasvir edildiği görülmektedir. Ancak zaman içerisinde türbenin dış görünümünde çeşitli değişiklikler meydana gelmiştir. Adam Olearius türbenin

* Doç. Dr., Azərbaycan Cumhuriyeti Turizm Ajansı, Azərbaycan

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ adını “Diri Baba Türbesi”, Cornelius de Bruijn ise “Seyyid İbrahim Türbesi” olarak kaydetmiştir.

XVII yüzyılda bu yapıya dair bazı bilgilerin doğruluğunu incelemek amacıyla Rusya İmparatorluğu tarafından yetkilendirilen bazı görevliler bölgeye gönderilmiş ve türbe, kendi araştırma çerçevelerinde değerlendirilmiştir. Kafkasya'nın tarihî geçmişine dair önemli çalışmalar yürüten Y. Bartolomey'in yönlendirmesiyle XIX yüzyılda Rus akademisyen B. Dorn da bu anıtla ilgilenmiş ve incelemelerde bulunmuştur.

Döneminin tanınmış bilim insanlarından biri olan Meşedikhanım Ne'metova da bu türbe üzerine kapsamlı bir araştırma gerçekleştirmiştir. Ne'metova'nın belirttiğine göre, türbeye ait taş kitabə günümüzde Sankt-Peterburg şehrinde bulunan Ermitaj Müzesi'nde muhafaza edilmektedir.

Diri Baba Türbesi Hakkında

Diri Baba Türbesi, orijinal mimari forması, orantılı yapısı, dekoratif süsleme unsurlarının zarafeti, çevresindeki doğal manzara ile kurduğu uyum ve diğer özellikleri bakımından Orta Çağ Azerbaycan mimarisinin en dikkat çekici örneklerinden biridir. Şirvan–Apşeron Orta Çağ mimarlık üslubuna ait olan bu anıt, Gobustan Rayonu'nun idari merkezi olan Merze kasabasının yakınında yer almaktadır.

İki kattan oluşan türbe, 1402 yılında kayaya oyulmuş bir mağarada kireçtaşıdan inşa edilmiştir. Salon kısmına, birinci katın koridorundan başlayan dar taş bir merdivenle çıkılmakta ve bu merdiven kayalığın içerisindeki küçük bir mağara ile birleşmektedir. Anıtın genel görünümü, kubbeli salonu ve üzerindeki süslemeleri (alev ve gül motiflerini andıran bezemeler) ilk bakışta Şirvanşahlar Sarayı kompleksini hatırlatmaktadır.

Türbenin, Şirvanşah I. İbrahim Halilullah döneminde inşa edildiği tahmin edilmektedir. Yapının giriş kapısının üst kısmında yer alan altıgen bir madalyon içerisinde Arapça “Allah” kelimesi oyulmuştur. Türbenin mimarının adı kesin olarak bilinmemektedir. Kubbenin iç kısmında beş farklı yerde mimarın ismi yer alsa da, zamanla yapının bakımsız kalması nedeniyle bu yazılar tahrip olmuştur. Duvarlarda sadece “Ustad bin Hacı” (Usta Hacı oğlu) ibaresine rastlanmaktadır.

Mezarın yer aldığı salonda ise, küçük bir taş parçası üzerine işlenmiş şekilde Bakara Suresi'nin 255. ayetinden (Ayet el-Kürsi) bazı bölümler bulunmaktadır. Büyük olasılıkla bu taş parçası Diri Baba Türbesi'ne ait olmayıp, restorasyon çalışmaları sırasında başka bir yerden getirilerek burada kullanılmıştır (Fotoğraf 1).

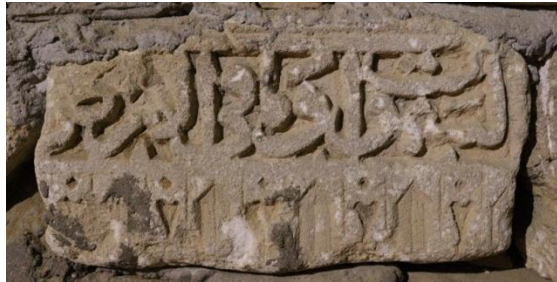


Foto 1. Diri Baba türbesinin içinde olan taş parçası

Bazı kaynaklarda belirtildiğine göre, anıtın giriş kısmında büyük bir kitabe bulunmaktaydı; ancak daha sonralar bu kitabe giriş kapısı üzerinden çıkarılmış ve büyük olasılıkla Şirvanşahlar Sarayı kompleksine taşınmıştır. Günümüzde Şirvanşahlar Sarayı kompleksinde bu kitabeye ait bir parça (fragman) bulunmaktadır.

Zamanında söz konusu kitabeyi okumuş olan ünlü epigraf uzmanı B. Dorn, kitabe üzerinde şu cümlelerin yer aldığını belirtmiştir:



"في أيام دولة السلطان الاعظم مالك الرقاب الامم السلطان ابن السلطان جلال الدنيا و الدين شيخ إبراهيم خان خلد الله ملكه و سلطانه و أفاض على العالمين برهانه في شهور سنة خمس و ثمانمائة كتبه درويش"

"Azametli Sultan, halkların emr sahibi, Sultan oğlu Sultan, dünya ve dinin yüceliği Şeyh İbrahim Han'ın (Allah onun iktidarını ve hükümrancılığını ebedi kılsın ve kudretini tüm alemlere hâkim eylesin) yönetimi döneminde, Hicri 805 yılının aylarında (Miladi 1402), bu kitabeyi Derviş yazdı."

Mimari özellikleri açısından Kafkasya'nın en özgün yapılarından biri sayılan Diri Baba Türbesi, bir kompleks anıt olarak değerlendirilmelidir. Zira anıtın yakın çevresinde yer alan kadim türbe kalıntıları, geçmişde sufi dervişler ve sonralar tüccarlar tarafından konaklama amaçları ile istifade olunmuş yapay mağaralar, orta çağlara ait mezarlık ve abidenin doğal çevresi (kayalıklar ve dere benzeri doğal topoğrafik yapı) bütünüyle tarihî ve kültürel içerik oluşturmakta, kapsamlı bir tarihî peyzaj meydana getirmektedir.

Bu çerçevede, Diri Baba Mimarlık Kompleksi aşağıdakilerden oluşur:

- Yer seviyesinden 7–8 metre yükseklikte yerleşen iki katlı Diri Baba Türbesi
- Türbenin yakınında yapay biçimde oluşturulmuş birkaç mağara
- Türbenin karşısında konumlanmış, orta çağa ait mezarlık ile eski türbe kalıntıları

Mağaralardan birinde, şeyhin oturduğu taş görülebilmektedir. Taşın altındaki oyuk, soğuk havalarda oturma yerini ısıtmak amacıyla yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Mağaranın ortasında ise sufilerin yazı yazıp okuma amacıyla kullandığı taş bir masa bulunmaktaydı. Genel olarak, Halvetilik tarikatının mağaralarda inzivaya çekilme geleneği, Hz. Muhammed'in Hira mağarasına çekilmesiyle ilişkilendirilmektedir.

Mağara duvarlarında mum koyarak ortamı aydınlatmak için yapılmış küçük oyuklar mevcuttur. Mağaranın sonunda 1–2 metre derinliğinde kuyulara rastlamak mümkündür. Bu kuyular, dervişlerin su ve erzaklarını muhafaza ettikleri yer olarak kullanılmıştır.

Müşhur tecdıqatçı Məşədi Xanım Nemetova'nın bildirdiğine görə, türbə çevresindəki mağaralarda hem hacılar, hem de tüccarlar geceliyordu. Bu mağaralar, yüksekte konumlandığı için merdivenle çıkılırdı. Giriş kısmı dar olsa da, arka tarafta 2–3 odalı yapıya sahip olan mağaralar, geceleme üçün kifayət qədər rahat idi. Zəvvar və tacirlər buralarda isti döşək, yemək və su ilə təmin olunurdular.

Diri Baba Türbesi'nin önündeki sahədə, səyyah Adam Olearius'un gravürlerine əsaslanaraq 2021 yılında gerçəkləşirilən arkeoloji kazılarda başqa bir türbənin kalıntıları ortaya çıxarılmışdır. Orta Çağ'a ait olduğu müəyyən edilən bu türbənin inşa tarixi, Diri Baba'nın yaşadığı XIV–XV əsrlərə denk gəlir. Türbənin ilk görsəl təsvirlərinə, Orta Çağ Avropalı səyyahların gravürlərində rastlanmaktadır (foto 2).



Foto 2. "Gravürdəki türbə təsvirləri"

Mezar Taşlarının Sanatsal Önemi

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Diri Baba Türbesi mimari kompleksinin yakınında yer alan Orta Çağ'a ait (15–16. yüzyıllar) mezarlık, tarihi bakımdan önemli anıt mezarlarıyla dikkat çeker. Mezarlıktaki bu anıtlar hicri 1100–1300, miladi 1700–1900 yıllarını kapsamaktadır. Yüksekliği yaklaşık iki metreyi bulan birçok mezar taşı; bazıları tek başına, bazıları sanduka tipi, bazıları ise baş taşıyla bitişik şekilde göğüs taşı olarak mevcuttur.

Mezar anıtlarının çoğu ön, arka ve yan yüzeylerinden çeşitli süsleme ve sembollerle bezenmiştir. Bu süslemeler; geometrik, bitkisel, hayvansal (zoolojik), astrolojik ve antropolojik motifler olmak üzere farklı gruplara ayrılır. Mezar taşlarında görülen bitkisel süslemeler arasında başak, zambak, lale, ayva çiçeği ve diğer bitki motifleri yer almaktadır.

Bitkisel bezemelerin temel unsurlarını gerçekçi ya da stilize edilmiş bitki tasvirleri oluşturur. Geometrik süslemelerden sonra en yaygın kullanılan motiflerdir. Bitkisel motiflere Azerbaycan sanat anıtlarında geniş biçimde yer verilmiştir. 15–18. yüzyıllar arasında bu tür süsleme öğeleri en yüksek gelişme seviyesine ulaşmıştır. Genellikle simetri esasına dayalı olarak düzenlenen bitkisel motiflerde dallar ana eksenini oluşturur, dallardan çıkan çiçek ve yapraklar ise tamamlayıcı öğeler şeklinde kullanılır. Bu tür karmaşık desenlerde kesin simetri, uyum ve estetik bir ritim duygusu ön plana çıkar. Kaynağını doğadan alan bu desenler, geometrik kurallarla inşa edilerek süsledikleri yapıtların sanatsal değerini yükseltmişlerdir.

Bazı baş taşlarının arka yüzeylerinde at ve tüfek tasvirlerine rastlanmaktadır. Bu imgeler, hem kişinin mesleğine işaret eder hem de zamanla geleneksel bir özellik kazanmıştır. Bu tür tasvirler iki şekilde yorumlanabilir: Sanat tarihçilerine göre, mezar taşlarındaki at ve tüfek figürleri gömülen kişilerin mesleklerini belirtmektedir. Bir başka görüşe göre, bu tasvirler kişinin yiğitliğini ve savaşçılığını göstermek amacıyla işlenmiştir. Araştırma konumuz olan mezarlık, Çarlık Rusyası'nın Azerbaycan'ı işgali dönemine, yani 18–19. yüzyıllara aittir. Bu dönemde Rus işgaline karşı kaçak (direnişçi) hareketler ortaya çıkmış ve Azerbaycan'ın çeşitli bölgelerinde dönemin kahraman insanları işgalcilere karşı direniş göstermiştir. Mezarlıktaki at ve tüfek tasvirlerinin bulunduğu mezar sahiplerinin bu tür kaçak direnişçiler oldukları ihtimal dahilindedir.

Diri Baba Mezarlığı'ndaki mezar taşları süsleme biçimi ve üslup açısından bir bütünlük arz etmektedir. Zambak motifli baş taşları ve kuşların su içmesi için sanduka taşlarında oyulmuş oluk benzeri öğeler, taşlar üzerindeki tasvirler ve bezeme üslubu bakımından Şirvan–Apşeron mimarlık okulunun özelliklerini yansıtmaktadır.

MezarTaşlarının Epigrafisi

Epigrafik yazılar, mezar taşlarının düzenlenmesinde önemli bir rol oynamakla birlikte, aynı zamanda bilgi taşıyıcısı fonksiyonu da daşıyor. Anıtların üzerinde yer alan kitabelerde merhuma dair bilgiler yer alır; ayrıca kenar süslemelerinde Kur'an-ı Kerim'den bazı ayetler, özlü sözler ve Orta Çağ şairlerinin Arapça ve Farsça kaleme alınmış şiirlerine rastlanır. Baş taşlarında yer alan metinlerin yazımında iki farklı hat türü istifade edilmiştir: metnin ana kısmında "Sülüs" hattı, kenar bölümlerde ise "Nestalik" hattı tercih edilmiştir.

Dikkat çekici hususlardan biri de kadınlara ait mezar taşlarında adlarının yazılmamasıdır. Kadınlara ait baş taşlarında yalnızca babalarının adı yer almakta (örnek: Hacı Baba kızı) ve bu durum, kadınların iffetini koruma adetiyle ilişkilendirilmektedir. Sovyet öncesi dönemde Azerbaycan'ın bazı bölgelerinde kadınlar kamuya açık alanlarda babalarının adıyla anılırdı; bu geleneğin, kadın mezarlarının kitabelerinde de sürdüğü gözlemlenmektedir.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Hemen hemen tüm kitabelerde Arapça olarak merhumun ismi, babasının adı ve hicri-kameri takvime göre ölüm yılı yer almaktadır. Bununla birlikte, birçok anıt mezarın kenar süslemelerinde Kur'an-ı Kerim'den ayetler, veciz sözler ve Orta Çağ şairlerine ait Arapça ve Farsça şiirlerin işlendiği görülmektedir. Örneğin, envanter numarası 13 olan bir mezar taşının ana bölümünde ve kenarlarında aşağıdaki metin işlenmiştir:

"هذا المرقد المرحوم المغفور علي بن محمد بن المرحوم حاجي علي،
سنة 1217"
في الحاشية: "جهان أي برادر نماند به کس
دل اندر جهان آفرین بند و بس
مکن تکیه بر ملک دنیا و پشت
که بسیار کس چون تو پرورد و کشت
الدنيا جيفة و طالبها كلاب."

"Bu kabir, merhum Hacı Ali'nin oğlu Muhammed'in oğlu Ali'ye aittir. Hicri 1217 (Miladi 1802)". Üst kenarda (Arapça): "Bu dünya, kötü koku yayan bir leş gibidir; ona heves eden dünyaperestler ise köpek gibidir." Alt kenarda (Farsça): "Ey kardeşim, bu dünya acaba bir padişaha mı kaldı?! Kalbini yalnız Allah'a bağla, Bu dünyaya, bu mülke bir an bile sığınma, Zira O, senin gibi nicelerini helak etmiştir, inan."

Görüldüğü üzere, anıt mezarın ana bölümünde merhumun adı, babasının adı ve ölüm yılı yer almaktadır. Mezar taşının üst sağ ve sol kenarlarında Arapça olarak İmam Ali'ye atfedilen hikmetli bir söz, alt sağ ve sol kenarlarında ise Fars edebiyatının klasikleri arasında sayılan, Orta Çağ'ın meşhur İran şairi Sadi Şirazi'nin "Gülistan" adlı eserinden ibret verici bir şiir parçası işlenmiştir.

Baş taşında dikkat çeken unsurlardan biri de metnin yazımında iki farklı Arap hattının kullanılmış olmasıdır. Ana metin "Sülüs" hattıyla, kenar yazıları ise "Nestalik" hattıyla yazılmıştır. Bilinmelidir ki, "Nestalik" hattının kurucusu 12. yüzyılda yaşamış, aslen Azerbaycanlı olan hattat Mir Ali Tebrizi'dir.

Anıt üzerindeki yazılardan anlaşılmaktadır ki, dönemin halkı Arapça, Farsça ve Türkçe şiiri, aynı zamanda güzel yazı sanatı olan hat sanatını yakından tanıyordu. Bu durum, 18–19. yüzyıllarda Azerbaycan halkının yüksek düzeyde sosyal-siyasi düşünceye ve zengin dini-felsefi bilgiye sahip olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır.

Bazı mezarların tanımları – örnek olarak:

1. IV mezar taşı tanımı- Bu mezar, zambak motifli formayla sonlanan, metin kısmı nebatî (bitkisel) süslemeli, geniş mihrap şeklinde tasarlanmış bir mezar taşıdır.

OrijinalYazı

(Arapça):

هذا مرقد محمد بن سلطان، 1213

Çeviri:

Bu kabir, Muhammed bin Sultan'a aittir, Hicri 1213
(Miladi 1798).

Transliterasyo
n:

HâzâmarqadMuhammad bin Sulţân, 1213

2. XXXVI mezar taşı tanımı- Hayat ağacı motifi ile sonlanan, arka yüzeyinde nebatî (bitkisel) motiflerle süslenmiş mihrap içinde at ve silah (tüfek) tasvirleri bulunan, sandukası da nebatî süslemelerle bezenmiş bir mezar taşıdır.

3.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Orijinal Yazı
(Arapça):

هذا مرقد المرحوم المغفور قهرمان بن قاسم، سنة 1311
في الحاشية من الخلف:

فلک از من چه می خواهی جوانم،
زدی زنجیر بر پایروانم،
زدی زنجیر و رحم تو نیام،
به ایام جوانی سوختی جانم

Çeviri:

Bu mezar merhum Kahraman Kasım oğlu'na aittir,
Hicrî 1311 (Miladî 1893).

Arka yüz haşiyesi (Farsça şiir):

“Felek, genç yaşımda benden ne istedin?

Giden ayağıma zincir vurdun, merhamet etmedin.

Genç yaşımda canımı yaktın.”

Transliterasyo
n:

Fələk əz mən çe mi xahi cəvanəm?

Zədi zəncir bər paye rəvanəm,

Zədi zəncir va rəhmi nəyaməd,

Be əyyame cəvani suxti canəm.

SONUÇ

Sonuç olarak belirtilebilir ki, epigrafik anıtların, eski mezarlıkların ve genel olarak maddi-manevi kültürel mirasın incelenmesi, Azerbaycan halkının etnogenezini, devlet geleneğini, dini-felsefi dünya görüşünü, toplumsal-siyasal düşünce düzeyini ve estetik-mimari zevkini anlamada büyük önem taşımaktadır. Mezar taşlarında yer alan süslemeler, kitabeler ve sanatsal motifler aracılığıyla Orta Çağ insanının düşünce yapısını, dünyaya bakışını ve toplumsal konumunu değerlendirmek mümkündür.

Bu çerçevede, tarihî anıtların korunması, sistemli şekilde incelenmesi ve orijinaline uygun olarak restore edilmesi yalnızca bilimsel ve kültürel değil, aynı zamanda milli kimliğin ve kolektif hafızanın korunması açısından da stratejik bir önem arz etmektedir. Aynı zamanda bu süreç, tarihî hafızanın canlı tutulması, gelecek nesillere aktarılması ve milli kültürel mirasın çağdaş araştırmalar ışığında yeniden yorumlanması açısından da güncelliğini daima koruyan önemli ve hassas bir konudur.

KAYNAKÇA

1. S. Kərimzadə. //“Azərbaycan memarlıq abidələrinin bərpası məsələləri”. Azərbaycan Elmlər Akademiyasının nəşriyyatı. Bakı-1960. Səh 223-231
2. A. Salamzadə. // “Mərzə kəndindəki Diri Baba türbəsi” Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının xəbərləri. N7-1949. Səh 81-89
3. YaşarÇoruhlu. //“The Tomb of Diri Baba in the Village of Mereze (Azerbaijan)”, *Belleten – Journal of Turkish Research*, 2001,
4. E. Mustafayev. Adam Olearinin Azərbaycanda müşahidə etdikləri barədə yazdığı tarixi qeydlər(1636-1637).
https://www.academia.edu/78725185/Adam_Olearinin_Az%C9%99rbaycanda_m%C3%BC%C5%9Fahid%C9%99_etdikl%C9%99ri_bar%C9%99d%C9%99_yazd%C4%B1%C4%9F%C4%B1_tarixi_qeydl%C9%99r_1636_1637

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
TÜRK RESMİNDE GELENEKSEL MOTİFLERİN SOYUT SANATA DÖNÜŞÜMÜ: EROL AKYAVAŞ VE DEVRİM ERBİL ÖRNEĞİ

**THE TRANSFORMATION OF TRADITIONAL MOTIFS INTO ABSTRACT ART IN
TURKISH PAINTING: THE CASES OF EROL AKYAVAŞ AND DEVRİM ERBİL**

İpek ÖZSOY*
Mutluhan TAŞ**

ABSTRACT

Turkish painting has evolved in an effort to establish a bridge between traditional values and modern art throughout history. In this context, the reinterpretation of traditional motifs through the language of contemporary art enables the visual representation of cultural identity. This study examines how symbolic elements of traditional Turkish content are transformed through abstract art. This transformation process is analyzed through the works of two prominent figures in modern Turkish painting: Erol Akyavaş and Devrim Erbil.

Erol Akyavaş integrates elements of Islamic architecture, calligraphy, Sufi philosophy, and metaphysical themes into his art, transforming traditional values into abstract artistic forms with a mystical and free expression. In his works, universal themes such as time and existence are reconstructed through fragmented visual narratives using traditional motifs. Akyavaş's works reflect a quest to merge Eastern philosophies with the language of modern art.

On the other hand, Devrim Erbil presents cultural elements such as the urban texture of Anatolian cities, mosque silhouettes, minarets, and carpet and kilim patterns through an abstract aesthetic approach. By employing linear rhythm and surface repetitions, the artist reorganizes these traditional images within a contemporary perspective, aiming both to preserve cultural memory and to reshape the viewer's visual perception.

The works of these two artists stand as strong examples of the aesthetic connection between tradition and modernity in Turkish painting. In this regard, this study contributes to the reassessment of the relationship between art and culture while also shedding light on how traditional motifs can be transformed into new forms of expression in contemporary art.

GİRİŞ

Sanat, bir toplumun tarihsel belleğini, kültürel kimliğini ve estetik anlayışını yansıtan en güçlü anlatım biçimlerinden biridir. Özellikle modernleşme süreciyle birlikte, farklı kültürlerin sanat anlayışlarının karşılaşması, sanatçıların kendi geleneksel miraslarıyla modern sanat pratikleri arasında yeni ifade yolları aramalarına neden olmuştur. Bu bağlamda, geleneksel motiflerin çağdaş sanatta yeniden yorumlanması, hem kültürel sürekliliğin korunması hem de kimlik inşası açısından önemli bir işlev üstlenmektedir.

20. yüzyılda sanatçılar, sanatın yalnızca somut ve gerçekçi betimlemelerle sınırlı kalmaması gerektiğini savunmaya başlamış ve bu doğrultuda soyut çalışmalara yönelmişlerdir. Bu eğilim, yalnızca estetik arayışlarla değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve psikolojik koşullarıyla da yakından ilişkilidir. Sanayi devrimi sonrası teknolojik ilerlemeler, iki dünya savaşı ve modern çağın getirdiği bireysel yabancılaşma gibi faktörler, sanatçının dünyayı algılama ve ifade etme biçimini kökten etkilemiştir. Bu nedenle sanatçılar, yalnızca görsel gerçekliği değil, insanın iç dünyasını, duygularını ve çağının ruhunu yansıtan daha soyut ve ifadeci anlatım yolları aramışlardır.(Erguvanlar,2013:9)

1940'lı yıllar, Türk resim sanatının soyut anlayışla tanışmaya başladığı bir döneme işaret eder. Bu yıllarda birçok sanatçının, Akademi'deki eğitimlerinin ardından Paris'teki atölyelerde çalışmaları, sanatsal yönelimlerin değişiminde belirleyici rol oynamıştır. Ayrıca

*Yüksek lisans öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.

**Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

1933'te gerçekleşen Üniversite Reformu, 1939'da Dolmabahçe Sarayı'nda açılan Resim ve Heykel Müzesi, 1938'de başlatılan yurt gezileri ve 1939'daki ilk resim-heykel sergisi gibi kültürel ve kurumsal gelişmeler, Türk resminin çağdaş bir kimlik kazanmasında etkili olmuştur (Tansuğ, 1988). Bu dönemin en önemli figürlerinden biri olan Leopold Levy, 1937-1948 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nin resim atölyesini yönetmiş ve Batı etkisinden uzak, daha yerli ve evrensel bir sanat anlayışı geliştirme çabası gütmüştür. Levy'nin, geleneksel Türk sanatlarına duyduğu ilgiyle eğitim programını bu doğrultuda şekillendirmesi, öğrencileri üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Onun asistanlığını yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu da bu süreçte halk sanatlarıyla tanışarak, Türk resminin özgün kimliğini oluşturma arayışında önemli bir figür hâline gelmiştir (Elmas, 2000). Avrupa'dan gelen öğretmenler ve Türk öğrencilerinin Batı'ya gitmeleri, sanat eğitiminin gelişmesinde önemli bir etken olmuştur. Bu dönemde atılan adımlar, Türk resminin temellerini atmış ve günümüz sanatına ışık tutmuş, aynı zamanda geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kurulmasına katkı sağlamıştır. Avrupa'da eğitim gören Türk ressam, hem kendi birikimlerini hem de Batı'dan kazandıkları yeni bilgilerle sanatlarını sentezleyerek bu gelişimi desteklemişlerdir (Tansuğ, 1988).

1950'li yılların, Türkiye'nin çok partili demokratik sisteme geçişiyle önemli bir dönüm noktası olduğuna, ayrıca Türk sanatında Batı kültürünün etkisiyle geleneksel sanatların savunulması ve çağdaş uygarlıkların değerlerine yönelen sanatçılar arasında bir ikilem yaşandığına değinilmektedir. Bu arayış, sanatta iki ana eğilimin ortaya çıkmasına sebep olmuştur: İlki, geleneksel Türk el sanatlarını yansıtan, yerel ve ulusal bir karakter taşıyan "millî" eğilim; diğeri ise Batı soyut sanatından ilham alan ve non-figüratif sanat anlayışını benimseyen eğilimdir (Yaşar, 2019).

Non-figüratif resim akımları, özellikle Batılı sanatçılar arasında yaygın bir eğilimdir. Bu dönemde, doğu-batı sentezi fikrini savunan sanatçılar, soyut bir anlayışa sahip geleneksel Türk sanatlarına daha fazla ilgi göstermeye başlamışlardır. Böylece, ulusal kökenli çağdaş Türk resmini oluşturmaya amaçlayan sanatçılar arasına pek çok isim katılmıştır. Bu sanatçılar arasında Abidin Elderoğlu, Arif Dino, Selim Turan, Şemsi Arel, Adnan Çoker, Arif Kaptan, Sabri Berkel, Nuri İyem, Adnan Turani, Hasan Kavruk, Nejat Devrim, Şadan Benzeyiş, Fethi Arda, Erdal Alantar gibi sanatçılar yer alırken, geleneksel Türk minyatür sanatının çizgi, perspektif, renk ve leke düzenini temel alarak ulusal bir sanat ortaya koymayı amaçlayan sanatçılar arasında ise Hüseyin Bileşik, Nuri Abaç, Nevzat Akkol, Oral Zeki Kral, Ömer Uluç, Dinçer Erimez, Yüksel Arslan, Doğuran Karaca, Devrim Erbil, Mustafa Pilevneli, Süleyman, Saim Tekcan, Yalçın Gökçebağ, Gül Derman, Fevzi Karakoç, Oya Kadioğlu, Ruzin Gerçin, Cengiz Kabaoğlu ve Mehmet Nazım gibi sanatçılar yer almıştır (Elmas, 2000).

Bazı sanat eleştirmenleri, Doğu ve Batı arasındaki karşıtlıkları düşündüklerinde, çağdaş soyut sanatın ilerleyişini gözlemleyerek geleneksel Türk sanatına daha farklı bir perspektiften yaklaşılması gerektiğini savunmuşlardır. Bu bakış açısına göre, halk sanatlarının anonim değerleri, minyatür sanatı ve diğer geleneksel el sanatları, çağdaş sanatçılar tarafından yeniden yorumlanarak, Türk resim sanatının evriminde önemli bir yer edinmiştir.

Bu çalışmanın temel amacı, Türk resim sanatında geleneksel motiflerin soyut sanat anlayışıyla nasıl yeniden üretildiğini, kültürel birikim ile modern estetik arasındaki etkileşim çerçevesinde değerlendirmektir. Erol Akyavaş ve Devrim Erbil gibi iki önemli sanatçının eserleri üzerinden hareketle, geleneksel motiflerin güncel sanattaki biçimsel ve kavramsal dönüşüm süreci incelenmektedir. Bu bağlamda, her iki sanatçının kendi sanatsal dilinde geçmişle kurduğu bağın niteliği, soyutlamanın ifade olanaklarıyla birlikte ele alınarak, gelenek ile çağdaşlık arasındaki görsel ve düşünsel geçişler analiz edilmektedir.

EROL AKYAVAŞ

Erol Akyavaş, eserlerinde Türk-İslam kültürel mirasını çağdaş sanatla bilinçli bir şekilde sentezleyerek yansıtabilen nadir sanatçılardan biri olarak değerlendirilmiştir (Taş, 2010).

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

1932 yılında Ankara'da dünyaya gelen sanatçı ailesinin çeşitli şehirlerdeki görevleri nedeniyle çocukluk ve gençlik yıllarını Türkiye'nin farklı illerinde geçirmiştir. Sanat eğitime erken yaşlarda yönelen Akyavaş, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde kısa süreli bir misafir öğrenci olarak bulunmuş, ardından sanat öğrenimini Avrupa'da sürdürmüştür. Floransa'da başladığı akademik yolculuğunu Paris'e taşıyarak burada dönemin önemli sanatçılarından Andre Lhote ve Fernand Leger ile çalışma fırsatı bulmuş, bu sayede Avrupa modernizmiyle doğrudan temas kurmuş ve kübist etkiler taşıyan geometrik soyutlamalara yönelmiştir (Kepçe, 2012).

Akyavaş, mimarlık ve resim arasındaki ilişkiyi sürdürerek, mimarlık alanındaki etkilerini resimlerinde özgün bir şekilde yansıtmıştır. Ayrıca, resim ve şiirle birlikte fotoğrafçılık sanatına da ilgi duymuş, soyut geometrik yaklaşımlardan uzaklaşıp gerçeküstücü uygulamalara yönelmiştir. Sanatı, doğu ve batı kültürlerinin geleneksel ve çağdaş unsurlarını bir araya getirerek kendine özgü bir tarz oluşturmuştur (Diğler & Soylu, 2020).

Erol Akyavaş, İslam sanatının geometrik desenlerinden ve geleneksel Türk halı motiflerinden ilham alarak soyut bir dil geliştirmiş, geleneksel öğeleri modernist bir perspektifle birleştirmiştir.

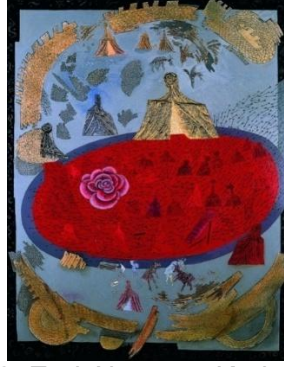


Görsel: 1, Erol Akyavaş. Kimya-i Saadet. 1984.

Resim 1'de Akyavaş'ın *Kimya-i Saadet* adlı çalışmasında, hat sanatıyla minyatür estetiğini bir araya getiren özgün bir kompozisyon anlayışı dikkat çeker. Dikey düzlemde kurgulanan yapı, paralel yerleştirilmiş iki yatay dikdörtgen aracılığıyla geleneksel formları çağrıştırmakta; bu biçimsel düzen, izleyiciyi doğrudan sezgisel bir algıya yönlendirmektedir. Eserde kullanılan renkler, geometrik formlar ve çizgisel öğeler, herhangi bir dışsal anlatıma gereksinim duymaksızın kendi içinde estetik bir bütünlük sunar. Akyavaş'ın bu yaklaşımında Kandinsky başta olmak üzere modern soyut sanatın öncülerinden etkiler görülmekte; sanatçı, alegorik unsurlardan arınmış bir biçimde, hakikatin ve tinsel olanın izini süren bir görsel dil geliştirmektedir (Yetgin, 2013).

Büyük İslam düşünürü ve bilgini Gazali'nin "Kimya-ül Saade" (Mutluluk Kimyası) adlı eserine göndermede bulunan bu dizi, Akyavaş'ın mutluluğu hem Doğulu hem de Batılı görsel unsurların birleşiminde arayan tutkusunu yansıtır. Grafiksel özellikleri barındıran bu düzenleme eğilimi, Doğu'ya ait motiflerin etkisiyle dekoratif bir hava yaratmakla birlikte, kendine has ve çağdaş bir resim evreni oluşturur (Elmas, 2000:130). Bu bağlamda, *Kimya-i Saadet* dizisi yalnızca estetik bir arayış değil, aynı zamanda felsefi ve kültürel bir sorgulamanın da ifadesidir. Akyavaş, geçmişin kadim bilgi kaynaklarına duyduğu saygıyı, çağdaş bir görsel dille yeniden inşa eder. Kompozisyondaki geometrik düzen, yalnızca

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ biçimsel bir karar olmaktan öte, izleyiciyi içsel bir denge ve tefekkür alanına taşır. Renklerin dinginliği ve çizgilerin ritmik akışı, sanki sessiz bir meditasyon mekânı yaratır. Sanatçının bu eserinde, hem bireysel hem de evrensel bir anlam arayışına tanıklık edilir; bu yönüyle *Kimya-i Saadet*, izleyicisini sadece bakmaya değil, düşünmeye de davet eden nadir çalışmalarından biridir.



Görsel:2, Erol Akyavaş. Kerbela. 1983

Erol Akyavaş'ın "Kerbela, 1983" çalışması, Türk kültüründeki geleneksel minyatür anlayışı ile modern soyut sanat anlayışının birleşimi olarak önemli bir yer tutar. Minyatürlerin simgesel dili, soyut bir biçimde yorumlanarak, geleneksel Türk sanatının ve kültürünün modern sanatla yeniden hayat bulmasını sağlar. Bu eser, hem geleneksel Türk kültürünü hem de modern sanatın soyut dilini başarıyla birleştirerek, sanatın geçmişten geleceğe nasıl evrilebileceğini gösteren örneklerden biridir.

İslam tarihinde derin izler bırakan Kerbela Vakasını soyut ve simgesel bir anlatımla resmetmiştir. Kompozisyonun merkezinde, koyu kırmızı ve yoğun kan rengini çağrıştıran bir alan yer almakta ve bu alan, Kerbela'daki kıyımı simgelemektedir. Kırmızı alanın üzerine serpiştirilmiş siyah çizgiler ve figüratif göndermeler, savaşın ve acının izlerini taşır. Kırmızının ortasında yer alan gül motifi, hem aşkın hem de şehitliğin simgesi olarak öne çıkar.

Üst bölümde ise uçuşan oklar ve figüratif göndermeler, saldırının şiddetini soyut biçimde ifade eder. Bazı alanlarda at figürleri, savaşın geleneksel kahramanlarını ve vahşeti simgeler. Kompozisyonundaki deformasyonlu, perspektifsiz mekân kurgusu, geleneksel minyatür estetiğine referans verirken, modern soyut sanatın biçimsel özellikleriyle harmanlanmıştır.

DEVİRİM ERBİL

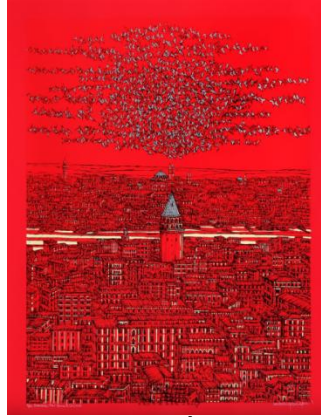
Devrim Erbil ise, Türk halılarındaki desenleri, minyatür sanatı ve çini motiflerini soyut sanatla harmanlayarak, Türk sanatını çağdaş dünyada yeniden şekillendirmiştir. Bu sanatçılar, geleneksel motiflerin çağdaş sanatta nasıl yeniden şekillendirilebileceğini ve kültürel kimliğin korunarak nasıl modern bir dil oluşturulabileceğini göstermişlerdir.

Devrim Erbil'in sanat eğitiminin temelleri, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrencilik yıllarında atılmıştır. Bu dönemde Halil Dikmen atölyesinde kübist anlayışa dair kuramsal ve pratik bilgiler edinmiş, ardından Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde geleneksel sanat unsurlarına yönelmiştir. Erbil, bu süreçte yalnızca Anadolu'nun zengin kültürel mirasını değil, aynı zamanda Osmanlı minyatür sanatını, Afrika ve Uzakdoğu'ya özgü görsel dilleri de keşfetmiş; bu etkileri yorumlayarak kendi sanatsal üslubunu geliştirmeye başlamıştır (Giray, 2013:9).



Görsel: 3, Devrim Erbil. Haliç, 2011, 100x150 cm.

Devrim Erbil'e göre, geleneksel sanatla çağdaş sanat arasında keskin sınırlar çizmek mümkün değildir; çünkü bu iki kavram birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Sanatçının ifadesine göre, çağdaş sanat yüzeyde ne kadar modern bir yapıya sahip görünse de, derinliklerinde gelenekselin izlerini barındırır. Erbil, sanatsal üretiminde bu hareketle hem yerel kültürden hem de modern estetikten beslenerek özgün bir anlatım dili kurmuştur. Bu anlayış, onun sanatını yalnızca biçimsel değil, düşünsel olarak da temellendiren bir yapı sunmaktadır (Ünlü, 2014: 49). Devrim Erbil'in "Haliç" adlı eseri, sanatçının geleneksel Türk kültürünü ve İstanbul'un tarihî dokusunu soyut sanat diliyle yorumladığı önemli bir çalışmadır. Eserde, Haliç bölgesi kuşbakışı bir bakış açısıyla çizgisel ve geometrik bir düzen içerisinde betimlenmiştir. Halı, kilim ve minyatür sanatından izler taşıyan bu çizgisel yapı, yüzeysel tekrarlar ve ritmik formlarla modern bir estetik anlayışa dönüşür. Renk skalasında Anadolu'nun sıcak toprak tonları hâkimdir. Parçalı yüzeyler ve çok katmanlı anlatım, mekânsal bir gerçeklikten çok kültürel hafızayı ve geçmişe ait imgeleri çağırır. Böylece eser, geleneksel motiflerin çağdaş bir bakış açısıyla nasıl soyutlandığını ve modern Türk resmindeki kültürel sürekliliği nasıl temsil ettiğini gösterir.



Görsel: 4, Devrim Erbil. İstanbul. 100x70 cm.

Devrim Erbil'in İstanbul peyzajları, Osmanlı tasvir sanatçısı Matrakçı Nasuh'un kent betimlemelerinden esinlenerek, geleneksel şematik anlayışı çağdaş soyutlama diliyle yeniden yorumlar. Erbil, Nasuh'un topografik doğruluğa sahip kent dokusunu, yatay ve dikey çizgilerle karmaşık ve dinamik yüzeyler hâlinde kurgular. Derinlik ve mesafe algısının bulunmadığı bu kompozisyonlarda, çizgisel yoğunluk rastlantısal görünse de bilinçli bir geometrik düzen içerir ve böylece İstanbul'un tarihî ve doğal kimliğini soyut bir anlatımla görünür kılar (Ersoy, 2018: 21-22). Bu yaklaşımın çarpıcı örneklerinden biri de sanatçının İstanbul adlı çalışmasıdır. Eserde Galata Kulesi ve çevresi, Erbil'in karakteristik çizgisel ağları ve geometrik formlarıyla biçimlenirken, mekâna serpiştirilmiş kuş figürleri yüzeyde ritmik bir hareket yaratır. Sanatçı, burada da Osmanlı minyatür sanatının şematik kent anlatımı geleneğini, modern soyut sanatın diliyle harmanlar. Özellikle kırmızı tonlarının hâkimiyeti, kentin tarihî dinamizmini ve coşkusunu yansıtırken, kuşlar İstanbul'un özgür ve

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ yaşıyan ruhunu temsil eder. Bu eser, geleneksel motiflerin biçimsel soyutlamaya dönüşümünü ve kültürel belleğin çağdaş bir estetik kurguyla nasıl yeniden üretilebileceğini gösteren önemli bir örnek olarak değerlendirilir.

SONUÇ

Türk resim sanatında geleneksel motiflerin çağdaş ve soyut anlatımlarla yeniden üretilmesi, hem sanatın evrimi hem de kültürel sürekliliğin sağlanması açısından önemli bir yönelimdir. Bu bağlamda Erol Akyavaş ve Devrim Erbil, geçmişin kültürel kodlarını kendi sanat anlayışlarıyla harmanlayarak gelenek ile modernlik arasında özgün bir köprü kurmuşlardır. Akyavaş'ın metafizik ve mistik yönelimli çalışmaları, İslam estetiğini ve tasavvufi düşünceyi soyut bir düzlemde yeniden yorumlarken; Erbil'in çizgisel ve ritmik anlatımı ise Anadolu'nun görsel belleğini çağdaş bir biçimde temsil etmektedir.

Bu yönüyle çalışma, sanatçının kültürel kimliğini korurken evrensel bir dil oluşturma çabasını anlamaya olanak tanır. Geleneksel motiflerin soyut sanattaki karşılığı, sadece biçimsel bir dönüşüm değil; aynı zamanda tarihsel, düşünsel ve kültürel ve sembolik bir araç olarak sanatsal üretime nasıl entegre edilebileceğini göstermektedir.

Sonuç olarak, Akyavaş ve Erbil'in üretimleri, Türk resim sanatında hem geçmişe bağlılık hem de geleceğe açılım perspektifiyle değerlendirilmesi gereken özgün örneklerdir. Bu yaklaşım, sanatın yalnızca estetik bir uğraş değil, aynı zamanda kültürel kimliğin yeniden inşa edildiği bir alan olduğunu ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Diğler, M. & Soylu, R. (2020). Erol Akyavaş'ın resimlerinde tasavvuf ve İslam kaligrafisi etkileri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (48), 100–114.
- Elmas, H. (2000). *Çağdaş Türk resminde minyatür etkileri*. Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü.
- Ersoy, A. (2018). Devrim Erbil. A. Ayan (Ed.), *Devrim Erbil Sempozyumu* (ss. 14–22). Bursa: Nilüfer Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü.
- Giray, K. (2013). Erbil ve görünmezi görünür kılan soyutlamalar. 11 Nisan–9 Mayıs ABD New York Sergisi, İstanbul.
- Kepçe, Ö. (2012). *Tasavvuftaki seyr-ü sülûk izleğinde Erol Akyavaş'ın sanatsal serüveni* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Madra, B. (2000). Erol Akyavaş: İstanbul'a bakınca kendimi kızımın kötü yola düşüşünü seyreden bir baba gibi görüyorum. B. Madra & H. Dostoğlu (Ed.), *Erol Akyavaş: Yaşamı ve Yapıtları* (ss. 25–26). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Öztürk Erguvanlar, Ö. (2013). *Ressam Devrim Erbil sanatı ve sanat anlayışı* (Yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tansuğ, S. (1988). *Türk resminde yeni dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taş, M. (2010). *XIII. yüzyılda Anadolu'da hâkim olan tasavvuf düşüncelerinin 1980 sonrası çağdaş Türk resim sanatına yansımaları* (Yayımlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/447117>
- Türe, A. (2022). *Erol Akyavaş'ın resimlerindeki geleneksel anlayışın günümüz Türk resim sanatına yansımaları* (Yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. <https://tez.yok.gov.tr>
- Ünlü, S. (2014). Mavi rengin ressamı: Devrim Erbil. *İSMEK El Sanatları Dergisi*, (17), 40–49.
- Yetkin, A. (2013). *Erol Akyavaş'ın gelenekle somutlaşan resimlerinde karşılaştırmalı kompozisyon çözümleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Yaşar, N. (2019). Türk resim sanatında soyut eğilimler. *Konya Sanat Dergisi*, 2, 45–60. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ks/issue/51109/546372>

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel3,420.04.2025 tarihinde <https://artam.com/arama?q=devrim+erbil> alınmıştır.

Görsel 1,2 18.04.2025 tarihinde İnankur, Z. (2007). Erol Akyavaş. Finansbank alınmıştır.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
İRAN TAKI KÜLTÜRÜNDE OXSUS HAZİNESİNİN YERİ VE ÖNEMİ

“THE PLACE AND IMPORTANCE OF THE TREASURE OF OXUS IN IRANIAN JEWELLERY CULTURE”

Pelin DİKMEN*
Mustafa KULA**

ABSTRACT

Ancient Iranian jewelry art has a deep-rooted and rich history. Iranian geography has been home to many great civilizations throughout history and these civilizations have created highly developed artistic traditions. Jewelry art is one of the most brilliant areas of these traditions.

Jewelry making in Iran has a long history dating back to the Elamite, Median, Achaemenid, Parthian and Sassanid periods. This art form has evolved over time with the Arab invasion and the influence of Islam, and has undergone significant changes in terms of design and use.

The Oxus treasure is considered to be the most important surviving artifact from the Achaemenid Empire and is valuable for demonstrating the extraordinary expertise and artistry of the artisans. The treasure symbolized the multicultural dynamic of ancient Iran.

The Oxus treasure is a collection of about 180 pieces of gold and silver metalwork, mostly relatively small and dating to the Achaemenid Persian period, found on the banks of the Oxus river between 1877 and 1880. The exact location and date of the find remains uncertain, but it is generally suggested to be near Kobadiyan, where early reports of the find put the number of pieces at around 1500. It is thought that the pieces, other than those in the treasure, were melted down to form ingots. The metalwork has been dated to the sixth to fourth centuries BC, but the coins are thought to have a wider range of dates.

Keywords: Ancient Iranian jewelry, The Oxus Treasure, Ritual,

Antik İran takı sanatı, oldukça köklü ve zengin bir geçmişe sahiptir. İran coğrafyası, tarih boyunca birçok büyük uygarlığa ev sahipliği yapmış ve bu uygarlıklar oldukça gelişmiş sanat gelenekleri oluşturmuştur. Takı sanatı da bu geleneklerin en parlak alanlarından biridir.

İran'da takı yapımı, Elam, Med, Ahameniş, Part ve Sasani dönemlerine kadar uzanan köklü bir geçmişe sahiptir. Bu sanat formu, zamanla Arap istilası ve İslam'ın etkisiyle evrilmiş, tasarım ve kullanım açısından önemli değişiklikler geçirmiştir.

ANTİK İRAN TAKI KÜLTÜRÜNÜN TARİHSEL SÜRECİ

Elam Dönemi (MÖ 2700 - MÖ 539)

- İran'ın güneybatısında yer alan Elam uygarlığı, en eski takı örneklerinden bazılarını sunar.
- Altın ve gümüş işçiliğinde gelişmiş bir dönemdir.
- Birçok takı çeşidinin yanında özellikle boncuklar, kolyeler, bilezikler ve mühürlerin yaygın şekilde kullanıldığı bir dönemdir.

Ahemeniş İmparatorluğu (MÖ 550 - MÖ 330).

- Kralliyet ailesi ve din adamları için üretilen takılar oldukça gösterişli olduğu, ritüellerde kullanılmak üzere özel sembollerle bezenmiş takıların kullanıldığı bir dönemdir.
- Altın, gümüş ve değerli taşlar takılarda çokça kullanıldığı bir dönemdir.
- Takılar süslenme ve statü göstergesi olarak kullanılmıştır.

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

** Öğretim Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Aksesuar Tasarım Ana Sanat Dalı Başkanı

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

- Takılarda hayvan ve bitki sembollerinin yanı sıra kanatlı aslanlar ve mitolojik figürlerin kullanıldığı bir dönemdir.

Part ve Sasani Dönemleri (MÖ 247 – MS 651)

- Takı üretiminde figüratif motiflerin ve dini temalar sıkça kullanıldığı bir dönemdir.
- Zerdüş inancı etkisiyle; takılarda ateş motifleri, tanrısal simgeler kullanılmıştır.
- Bedenin birçok yerinde kullanılmak üzere üretilen takılarda ince ve detaylı altın işçiliği görülmektedir, özellikle kabartmalı yüzükler bu dönemin en belirgin takı çeşididir.

ANTİK İRAN TAKI KÜLTÜRÜNDE MALZEME, ÜRETİM TEKNİĞİ VE SEMBOLLER Malzemeler ve Teknikler

- **Malzemeler (Metaller ve Süs Taşları):** Altın, gümüş, bronz, lapis lazuli, akik, mercan, turkuaz, cam boncuklar.
- **Teknikler:** Filigran (ince tel işçiliği), Granülasyon (küçük altıntopçuklarla süsleme), Kakma taşı tekniği, Kabartma ve oyma işçilik, Döküm

Motifler ve Semboller

- **Hayvan sembolleri:** Aslan, boğa, kartal, çita
- **Bitki Sembolleri:** Ağaçlar, çiçekler
- **Mitolojik figürler:** Simurg (efsanevi kuş), insan başlı hayvanlar
- **Dini semboller:** Zerdüş ateşi, güneş sembolleri
- **Geometrik desenler:** Spiral, zikzak, daire, kare

ANTİK İRAN TAKI KÜLTÜRÜNÜ ANLATAN ÖNEMLİ ARKEOLOJİK BULGULAR

- **Persepolis kazılarında** ve **Susa bölgesinde** bulunan eserler, dönemin takı sanatı hakkında değerli bilgiler sunar.
- **Oxus Hazinesi** (British Museum'da sergileniyor), Ahameniş takı sanatının nadide örneklerini barındırır.

OXUS HAZİNESİ

Oxus hazinesi, Ahameniş İmparatorluğu'ndan günümüze ulaşan en önemli eser olarak kabul edildiğinden, zanaatkarların olağanüstü uzmanlığını ve sanatını göstermesi açısından değerlidir. Hazine Antik İran'ın çok kültürlü dinamiğini sembolize etmektedir.

Oxus **hazinesi** yaklaşık 180 adet altın ve gümüşten yapılmış, çoğu nispeten küçük ve Ahameniş Pers dönemine ait 1877-1880 yılları arasında Oxus nehri kıyısında bulunan bir metal işçiliği koleksiyonudur. Buluntunun kesin yeri ve tarihi belirsizliğini korumakla birlikte genellikle Kobadiyan yakınlarında olduğu öne sürülmektedir. İlk buluntu raporlarında yaklaşık 1500 parça olduğunu yazmaktadır. Hazinedeki buluntular dışındaki parçaların külçe haline getirilmek üzere eritilmiş olduğu düşünülmektedir. Metal işçiliğinin MÖ altıncı ila dördüncü yüzyıllara ait olduğu saptanmış, ancak sikkelerin daha geniş bir tarih yelpazesine sahip olduğu görülmektedir.

OXUS HAZİNESİNİ OLUŞTURAN OBJELER

- Atlar ve figürlerle 2 adet altın model savaş arabası
- Kısa bir kılıç için 1 kın (*Akinakes*) aslan avı sahnesiyle süslenmiş
- İnsan figürleri/heykelcikleri – doğası gereği dini
- İnsan figürleri/heykelcikleri – dini olmayan
- Hayvan figürleri
- Altın ve gümüşten yapılmış, saplı içki kapları
- Altın ve gümüşten yapılmış diğer kaplar
- Giyim aplikeleri (giysiler için süsler/tokalar)
- Torklar (süs boyun halkaları)
- Yüzükler ve mühürler, Çeşitli altın ve gümüş parçaları

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

- Bir zamanlar değerli taşlarla işlenmiş griffin terminallerine sahip 2 altın bilezik
- 51 adet ince preslenmiş altın adak levhası
- 1 adet altın balık merhemi/parfüm kabı



Oxus Hazinesi, Model Araba; British Museum
Kaynak; Pelin Dikmen Arşivi

Altından yapılmış, model savaş arabası karmaşık bir şekilde modellenmiştir. Atlar tarafından çekilen arabada bir sürücü ve bir yolcu olarak iki figür bulunmaktadır. Figürlerin yüz ifadelerine kadar ayrıntılı bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Atların duruşları ve yürüyüşleri ayrıntılı olarak betimlenmiştir. Model arabanın ön tarafında Mısır bereket tanrısı Bes'in bir resmi bulunmaktadır. Tekerlekler jantlar boyunca telli ve boncukludur. Sürücünün tuttuğu dizginler hareket yanılsaması yaratmak için hareketli bir şekilde yerleştirilmiştir.



Oxus Hazinesi, Çift Bilezik; British Museum
Kaynak; Pelin Dikmen Arşivi

Bileziklerin baş ve sonlarında Griffin sembolleri bulunmaktadır. Yapıldığı dönemde değerli taşlarla süslenmiş olduğu ancak sonrasında bu taşların bileziklerin üzerinden çıkarıldığı düşünülmektedir. Bileziklerin bu görüntüsü dahi son derecede etkileyicidir. Oxus Hazinesi araştıran Akademisyen Edith Porada, griffin başlı bileziklerin özellikle "bölgenin zevkine göre kullanılan Ahameniş ve diğer motifleri koruduğunu" ve İskit sanatının karakteristik özelliği olan ancak Ahamenişler tarafından da tercih edilen "güçlü renkler" ve "soyut stilizasyon"u tercih ettiğini belirtmektedir. Ayrıca bileziğin çift oluşu Pers takı kültürünün önemli anlatım dilinden bir tanesidir.



Oxus Hazinesi, Altın Balık Figürü; British Museum
Kaynak; British Museum Katoloğu

Hazinede ki Altın Balık Figürü 9,5 inç (24,2 santimetre) uzunluğunda ve 370 gram ağırlığındadır. Açık bir ağzı ve asılı kalacağı bir halkası olan balık figürü içi boş olarak üretilmiştir. Figürün içerisine yağ veya parfüm konulduğu düşünülmektedir. Balık figürü öncelerinde sazan balığı olarak tanımlansa da 2016 yılında araştırmacı yazar Adrian Burton, figürün Oxus Nehri'ne özgü bir balık olan Türkistan bıyıklı balığını temsil ettiğini belirtmiş ve Oxus Hazinesini araştıran arkeologlar bu tespiti kabul ederek yayınlarında kullanmışlardır.



Oxus Hazinesi, Figürinler; British MuseumKaynak; British Museum Katoloğu

Oxus Hazinesindeki İnsan figürlerinin bir kısmının adak için yapıldığı, bir kısmının da dini amaçlı olduğu düşünülmektedir. Bazı figürlerin sadece dekoratif veya bireyin temsilcisi olduğu, bazı figürlerin ise figürlerin tapınakta dua eden insanları temsil etmek için yapıldığı görülmektedir. Dini amaçlı figürler, Oxus Hazinesini bir tapınak hazinesiyle özdeşleştiren öğeler arasındadır.

OXUS HAZİNESİNİN TASARIM VE KUYUMCULUK BAĞLAMINDA ÖZELLİKLERİ

- Oxus Hazinesi içerisindeki takıların; Antik Anadolu ve Yunan takılarını etkilediği görülmektedir.
- Oxus Hazinesini oluşturan buluntular, altın, gümüş, bronzdan üretilmişlerdir.
- Oxus Hazinesi içerisindeki takılarda; Asur ve Mısır kuyumculuk sanatının teknikleri kullanılarak güçlü bir anlatım dili ve renk uyumunun olduğu görülmektedir.
- Oxus Hazinesi içerisindeki takılarda İran coğrafyasındaki hayvan formlarından figür oluşturma geleneğinin kullanıldığı, inaç sistemleri içerisinde yer alan mitolojik hayvan figürlerinin sembolize görülmektedir.
- Oxus Hazinesi içerisinde bulunan kuyumculuk teknikleri ile üretilmiş sürahi ve kâseler gerçek ve efsanevi hayvan motifleriyle dekore edildiği görülmektedir.



Oxus Hazinesi, Model Araba; British MuseumKaynak; Pelin Dikmen Arşivi

19. yüzyılın sonunda keşfedilen Oxus Hazinesinin kazıları ile metal eserlerin kataloglanıp sergilendiği süreç arasındaki fark değerli parçaların tek bir koleksiyon olarak muhafaza edilmesinde sorunlar yaratmıştır. Bu süreç içerisinde paha biçilmez eserlerin çoğunun kaybolduğu bilinmektedir. Oxus Hazinesi'ndeki mücevherler dünya takı tarihi kapsamında çok önemli bir yere sahiptir. Hazine içerisindeki bilezikler, kolyeler ve diğer mücevher türleri hayvan, çiçek ve mitolojik motiflerle incelikle süslenmiştir. Bu buluntular son derece yetenekli antik dönem kuyumcuları tarafından yaratılan eserlerin harika örnekleridir. Oxus'tan gelen antik Pers kültürüyle ilgili oryantal mücevherler sergilenmeye başlandığı tarihten itibaren Avrupa takı ve mücevher kültürünü etkileyen, Avrupa'daki kuyumcuların koleksiyonları için farklı bir pazar açan buluntular olarak karşımıza çıkmıştır.

KAYNAKÇA

- Lyonnet Bertille; The World of the Oxus Civilization, Routledge, 2020
- Memiş Ekrem; Erken İran Tarihi, Ekin yayınevi, 2018
- Türe Altan, Dünya Kuyumculuk Tarihi, İstanbul Kuyumcular Odası Yayınları, 2011
- Wiesehöfer Josef , Antik Pers tarihi, Totem Yayıncılık, 2019
- British Museum Catalogue

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

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

Oturum Başkanları (SessionModerators):

Prof. Dr. Necati DEMİR-Assoc. Prof. Dr. Gunel SEYİDAHMADLI

THE FORMATION OF THE ROMANIAN STATE STRUCTURE AND THE FIRST FEUDAL LAW NÖRMS

Sergey ZAHARIYA*
Olga TATAR**

ABSTRACT

In the early Middle Ages, feudal relations began to form in Romanian territory, based on mutual obligations between princes and vassals who owned land in exchange for military or other services. Although the first Romanian princes took Roman and Byzantine law as a model for their legislative initiatives, they also created their own norms reflecting local traditions and needs. These norms generally regulated land ownership, taxation, property rights and criminal law. The formation of the Romanian state system and the first feudal law norms are associated with the development of Țări as principalities located at the intersection of cultural and legal influences of Romans, Slavs and Byzantines. The process of creation of these principalities and their legal foundations demonstrates that local traditions and needs were adapted to the growing political and legal organization of Romanian society in the Middle Ages. The formation of the Romanian state structure and the first feudal law norms are related to the process of creation and development of Țări, meaning "countries" or "lands" - territorial principalities (principalities) that became the first political entities in the territory of modern Romania. The formation of Țări. In the fourth to sixth centuries, various principalities were established in present-day Romania, such as Wallachia, Moldavia and later Transylvania. These principalities arose as a result of migrations of peoples, including Romans and Slavic tribes.

Key words: science, methodology, history, state, law.

GİRİŞ

Prenslik, yönetimin bir prens tarafından yönetilen feodal bir sınıfın elinde toplandığı bir devlet-hukuk oluşumudur. Bu prensliklerdeki yetkililer, oldukça feodal olmasına rağmen merkezi bir yönetim oluşturmaya başladılar. Voyvodalık - bir voyvoda'nın liderliği altında birkaç prenslik. Düşük düzeyde, nüfus kırsal topluluklar halinde örgütlenmişti - kolektif ve özel mülkiyeti birleştiren sosyo-ekonomik oluşumlar. Kırsal topluluklar bir genel meclis ve bir ihtiyar heyeti (**sfatul**) tarafından yönetiliyordu. Böylece, bu topraklarda aşağıdaki beylikler (Țări) kuruldu:

1. **Ulahya (Eflak):** Üç ana prenslikten biri.
2. **Moldova (Boğdan):** İkinci Prenslik.
3. **Transilvanya(Erdel):** Üçüncü Prenslik.

Bu prenslikler Romen kimliğinin oluşumunda ve bölgenin tarihsel gelişiminde kilit bir rol oynamıştır. Her birinin, prensliği yöneten ve Orta Çağ ve sonrasında siyasi ve hukuki yapılarını şekillendiren kendi prensi (yöneticisi) vardı [6, s. 73].

Eflak Hukuku - yapı

"Valachian Kanunu" (Carta Valachorum), aynı zamanda "Vlasko-Moldavya Şartı" (Carta Valachorum et Moldavorum) olarak da bilinir, Eflak ve Moldova prensliklerindeki sosyal ve yasal ilişkileri düzenleyen yasal normları ve hükümleri içeren en eski yazılı yasal düzenlemelerden biridir.

Eflak yasasının yapısı, genellikle Şart'ın oluşturulma amaç ve gerekçelerinin belirtildiği ve prensliklerin ve prenslerinin hukuki statülerine de atıfta bulunabilen bir giriş bölümüdür [9, s. 26].

* Doc. Dr., KDÜ. Hukuk Fakültesi.Komrat.

** Doc. Dr., KDÜ. Hukuk Fakültesi.Komrat.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Temel hukuki normlar: Prensın hakları ve görevleri:

Prensın yetkileri, halka karşı yükümlölükleri, toprak sahibi olma ve yönetme hakları belirlenmiştir. Soyluların ve boyarların hakları: toprak arazilerinin mülkiyeti ve yönetimi de dahil olmak üzere soyluların ve boyarların hakları ve görevleri düzenlenmiştir. Vergi sistemi: halkın vergi yükümlölükleri, vergi toplama prosedürü ve prenslik makamlarına karşı diğer mali yükümlölükler tanımlanmıştır. Ceza normları: suçlar için cezai yaptırımlar da dahil olmak üzere düzen ve kamu güvenliğinin sağlanması için kurallar ve yaptırımlar içeriyordu. Medeni kurallar(Normlar): işlemler, miras, aile hukuku ve diğer alanlar dahil olmak üzere medeni hukuk konularını düzenliyordu.

Eflak Yasasının içeriğı

Şart'ın içeriğı, prensliklerdeki sosyal hayatı düzenlemek için tasarlanmış belirli yasal normları içeriyordu: toprak haklarının tanımı, toprak arazilerinin devri ve yönetimi için kurallar, miras ve mülkiyetin devri için kurallar: miras düzeninin oluşturulması, mülkün elden çıkarılması ve aile yükümlölüklerinin yerine getirilmesi için kurallar, vergi türlerinin tanımı, bunların toplanması için yöntemler ve şartlar, halkın prenslik otoritesine karşı görevleri, yargı sisteminin organizasyonu, prensin rolü de dahil olmak üzere idari organların rolü ve yetkileri (15, c.35).

Eflak yasası (Kanunu), Romanya hukuk tarihinde, Eflak ve Moldova prensliklerinin hukuk sisteminin gelişiminin temeli haline gelen, prens, soylular ve halk arasındaki ilişkileri düzenleyen sosyal yaşamın ana yönlerini, yasal normları ve yönetim normlarını yansıtan önemli bir yasal belgedir.

Eflak Kanunu kapsamında medeni hukuk ve ceza hukuku kurumlarının nitelendirilmesi

Eflak Kanunu, Eflak ve Moldova prensliklerinde hem medeni hem de cezai hukuki ilişkileri düzenleyen, halkın yaşamını ve faaliyetlerini düzenleyen hukukun temel ilkelerini belirleyen ve aynı zamanda toplumda adalet ve düzeni sağlayan çeşitli normları içeren karmaşık bir hukuki belgeydi. Bu kanunda yer alan medeni ve cezai hukuk kurumlarının ayrıntılı karakterizasyonunu ele alalım:

Medeni hukuk kurumları

Arazi mülkiyeti ve zilyetlik kuralları oluşturulmuş, arazi parsellerinin devri için koşullar ve arazi mülkiyetinin miras kuralları belirlenmiş, arazinin tarım, hayvancılık ve diğer ihtiyaçlar için kullanımı düzenlenmiştir [5, s. 17]. Alım-satım, hediye, kiralama ve kredi gibi medeni işlem türleri tanımlanmış, sözleşmelerin yapılması, yürütülmesi ve feshi için kurallar belirlenmiştir. Sözleşmedeki ana koşullar tanınmıştır:

- 1. Tarafların iradelerini ifade etme özgürlüğü;
- 2. Tarafların iyi niyeti;
- 3. Sözleşmenin şekli üzerinde anlaşma;
- 4. Özel ritüellerin gerçekleştirilmesi.

Sözleşme kapsamındaki yükümlölüklerin yerine getirilmemesinden dolayı tarafların sorumluluğu düzenlenmiştir. Yükümlölükler, gerçekleştirilen törenlere (vaftiz, düğün) göre belirlenmiştir. Toplumsal karşılıklı yardımlaşmanın bir örneğı, köylülerin acil işler sırasında sağladığı gönüllü yardım olan (claca) idi [13, s. 65].

Aile patrilokal ve patrilineal olarak karakterize edilir. Evliliğin feshi ve sona erdirilmesi Kilise'nin yetkisindedir. Nişan, evliliğin sonuçlanmasından önce gelirdi. Evlilik, şahitlerin huzurunda kilisede nikah kıyılarak sonuçlandırılırdı. Evlilik ilişkileri, evlilik malları ve eşlerin yükümlölükleri ile ilgili kuralları içeriyordu. Evlilik için gerekli koşullar kabul edilmiştir: 1. müstakbel eşlerin ve ebeveynlerinin rızası; 2. ortak din; 3. 4. kabileye kadar akrabalık olmaması; 4. damadın 13-14, gelinin 12-13 yaşlarında olması. Boşanma koşulları ve prosedürleri tanımlanmıştır. Kilise, meşru gerekçelerle evliliğin feshine izin vermiştir: 1. Eşin

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ tedavi edilemez hastalığı; 2. Kadının evde olmaması - kocanın yirmi beş yaşında olması; 3. Manastıra gitmek. Ebeveynlerin çocuklarına karşı hakları ve görevleri düzenlenmiştir.

Mirasçılara devredilebilecek miras payı da dahil olmak üzere mülk mirası kuralları tanımlanmıştır. Miras, kanun yoluyla miras ve vasiyet yoluyla olmak üzere ikiye ayrıldığından, buna göre, aşağıdakiler kanun yoluyla mirasçı olarak kabul edilmiştir: 1. oğullar; 2. kardeşler; 3. ebeveynler; 4. kardeşlerden olan yeğenler. Mirasın mirasçılar ve mirasa hak kazanan diğer kişiler arasında dağıtım kuralları belirlenmiştir. Birinci ve ikinci kategorideki mirasçıların yokluğunda ikizliğe başvurulmuştur. Kız çocuklarına çeyiz verilirdi.

Suç türleri ve nitelikleri tanımlanmıştır. 3 suç kategorisi vardı: 1. Bir kişiye karşı işlenen suçlar; 2. Kilisenin aile ahlakına karşı işlenen suçlar; 3. Mülke karşı işlenen suçlar. Ceza türleri ve önleyici tedbirler belirlenmiştir: 1. Topluluktan ihraç; 2. Para cezaları; 3. Diz çöktürme; 4. Utanç verici cezalar. Yargılama usulleri ile sanık ve mağdurların hakları düzenlenmiştir. Başında judex olmak üzere tüm topluluk yargılanırdı. Yaşlılar konseyi - 12 iyi ve bilge kişi - yardım ederdi [7, s. 37].

Yargılama usulü, savunma hakkı, suç duyurusunda bulunma süreleri gibi usuli güvencelere ilişkin kuralları içermekteydi. Mahkemenin oluşumu, delillerin incelenmesi ve yargılama da dahil olmak üzere mahkeme usulleri tanımlanmıştır. Duruşmalara kalabalık bir topluluk - toplum sakinleri - katılırdı. Süreç kamusal ve doğası gereği çekişmeliydi. Taraflar anlaşmazlıkta eşitti. Aşağıdaki kanıtlar dikkate alınırdı: 1. ordalia - kızgın demirle test etme; 2. çarmıh ve İncil üzerine yemin; 3. tanıkların kanıtı - görgü tanıkları; 4. fiziksel kanıt [10, s. 41].

Beyliklerin oluşumu

Eflak (Wallachia): Modern Romanya'nın güneyinde kurulan ilk prensliklerden biri. Karpatlar, Tuna, Siret ve Milkovy arasında Olt Nehri'nin sol ve sağ kıyılarında devlet-politik oluşumlar temelinde. Adı, Romen nüfusunu ifade eden "vlach" kelimesinden gelmektedir [4, s. 54]. Oluşum inisiyatifi, 1273 yılında Olt'un sağ kıyısındaki voyvodalık başkanı Litova'dan gelmiştir. Ancak Eflak'ın egemen, bağımsız bir devlet olarak oluşumunun temellerinin şekillenmesindeki tarihi rol, 1330'da yapılan Posada savaşında Macar kralı Karl Robert'i yenen I. Basarab'a atfedilir. Eflak prensleri (voyvodalar), vasallar ve köylülerle feodal ilişkiler geliştirerek topraklar üzerinde güçlerini ve kontrollerini kurdular.

Moldova (Moldavya): Günümüz Romanya'sının doğusunda yer almaktadır. On dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda, bölgesinin Türk ve Tatar istilalarına yanıt olarak, Karpatlar'ın kuzeybatısındaki Siret Nehri boyunca, I. Bogdan liderliğinde Tseri'nin devlet oluşumları temelinde ayrı bir prenslik olarak kurulmuştur. I. Bogdan ve genel valileri Petru Mushat (1374-1392) ve Alexandru cel Bun (1400-1432) döneminde bölgedeki siyasi birlik güçlendirilmiştir. Moldova'daki altın çağın, feodal parçalanmanın üstesinden gelmeyi ve bağımsız ve egemen bir devlette merkezi gücü güçlendirmeyi başaran Stefan cel Mare (1457-1504) döneminde düştüğüne inanılmaktadır. İyi İskender'in ölümünden sonra Boğdan "sıkıntılı dönemleri" hatırladı: Stefan III'ten önceki 25 yıl içinde tahtta 9 bey vardı. Taht iddiaları arasındaki sürekli savaş devletin savunma kapasitesini zayıflattı. Büyük Stefan'ın (1457-1504) liderliğinde Boğdan, Erdel, Eflak, Lehistan ve Osmanlı İmparatorluğu ile mücadelede egemenliğini parlak bir şekilde savundu ve yaklaşık 40 savaşa dayandı [17, s. 63]. Büyük Stefan Ortodoksluğun savunucusu rolünü üstlenmeye çalıştı. Stefan 1472'de Paleologos hanedanıyla akraba olan Mangup prensinin kızı Maria ile evlenir. 1484'ten sonra Türkler Belgorod ve Kilia'nın Moldavya limanlarını ele geçirince, bu niyetinden vazgeçmek zorunda kaldı. 1483'te Stefan'ın kızı Elena, İvan III Vasiliyeviç'in oğlu Genç İvan'la evlendi ve 1486'da Büyük Stefan, İvan III'e Osmanlılara karşı bir ittifak yapmayı teklif etti [18, s. 18].

Prenslik 15. yüzyılın sonundan itibaren Türkiye'ye bağımlı bir vasal haline geldi. Moldavyalı beylerin Türk boyunduruğunu yıkmak için sürekli çabaları başarısız oldu. 1774 yılında Prensliğin bir bölümü - Bukovina işgal edildi ve ardından Avusturya'ya bağlandı. 1812 yılında. Türkiye ile yapılan Bükreş Antlaşması'na göre Prut-Dinyester (daha sonra Besarabya olarak adlandırıldı) Rusya'ya bırakıldı. 1859'da Boğdan Prensliği'nin bir kısmı ve Eflak, tek bir Romanya devleti olarak birleşti.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Transilvanya

Modern Romanya'nın merkezinde ve kuzeybatısında yer alır. Doğu, Güney ve Batı Karpatlar arasında bağımsız bir devlet olarak kurulmuştur. Topraklarında Kral Burebista'nın komutası altındaki Geto-Dacian devletinin başkenti vardı. Macar krallarının ve Macar feodal beylerinin etkisi altında bir prenslik olarak kurulmuştur. Transilvanya prensleri sık sık Macaristan ile bağlarını korudular ve Macar tacından bağımsızlık için savaştılar.

Feodal ilişkilerin özellikleri

Prenslerin gücü, vasallar (boyarlar) tarafından askeri hizmet ve mali destek karşılığında kendilerine verilen toprakları yönettikleri feodal bir hiyerarşiye dayanıyordu. Prensler sosyal hayatı, vergilendirmeyi, yasal işlemleri ve yönetimin diğer yönlerini düzenlemek için yasal düzenlemeler (Vlasko-Moldavya Şartı dahil) geliştirdiler. Prensliklerin oluşumuna, Ortodoksluğun devlet dini olarak gelişmesi ve bir Rumen ulusal kimliğinin oluşması da dahil olmak üzere kültürel ve sosyal değişimler eşlik etti.

Dolayısıyla, feodal Romen prensliklerinin oluşumu, Romen devletinin ve kültürünün gelişiminin temelini oluşturan uzun ve karmaşık bir süreçti.

Eflak, Moldova ve Transilvanya'da devlet ve sosyal düzen

Eflak, Moldova ve Transilvanya'nın tarihi bölgelerindeki devlet ve sosyal düzen, büyük ölçüde siyasi ve kültürel tarihleri tarafından belirlenmiştir. Devletin ortaya çıkışıyla birlikte, yönetim şeklinin monarşi olması nedeniyle bir hükümdar tarafından yönetilen devlet aygıtı oluşturuldu. Tahta adaylık kalıtsal seçim ilkesine bağlıydı. Lordun yasama, idari ve yargı işlevleri vardı. Uluslararası antlaşmalar imzaladı, bölgenin idari-bölgesel birimlere bölünmesi, madeni paraların basılması ve diğer konularla ilgili sorunları çözdü. Ülkeyi yönetirken lord, lordun iradesini yerine getiren ve yürütme gücünü kullanan 32 boyar ileri geleninden oluşan Lordlar Konseyi tarafından destekleniyordu. Tüm sosyal mülklerin temsilcilerinden oluşan ve hem dış hem de iç meseleler hakkında kararlar alan Mülkler Meclisi'nin önemini de gözden kaçırmamak gerekir [1, s. 63].

Merkezi yönetim, lorda hizmet etmek üzere hem kamusal hem de özel işlevlerle görevlendirilmiş memurları içermelidir.

1. **Büyük Logophet**, lordluk makamının başı, tüm hizmetlerin şefi, mührün koruyucusudur.

2. **Büyük Vornik** - genel devlet, askeri, diplomatik ve adli işlevleri yerine getirirdi.

3. **Büyük Vistiernik**, Lordun ve devlet maliyesinin koruyucusu ve başıdır.

4. **Büyük çiftçi ve yüzbaşı** - Lordun mutfağından sorumlu.

5. **Büyük yatakçı(Yatak yapımcısı)**- Lordun yatak odasından sorumlu.

Moldova, Eflak ve Transilvanya'nın tarihi bölgelerindeki yerel yönetimler, tarihlerinin farklı dönemlerinde, zamanın siyasi ve sosyal değişimlerini yansıtan farklı biçim ve yapılarla karakterize edilmiştir.

Moldova, bir prenslik olarak bağımsızlığını kazandığı dönemde, Başında prensin ve prensliğin çeşitli bölgelerini yöneten boyarların (soylular) bulunduğu merkezi bir yönetime sahipti. Yönetimin önemli bir yönü de yerel toplulukları (köyler ve kasabalar) yöneten ve vergi toplamaktan, düzeni sağlamaktan ve kraliyetin çıkarlarını yerel olarak temsil etmekten sorumlu olan muhtarlardı (yaşlılar). Türk vasallığı döneminde (15. yüzyılın sonlarından itibaren) Moldova yerel yönetim yapılarını korumuş, ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun etkisi altında kalmıştır

Moldova da tepesinde bir prens bulunan ve Eflak gibi farklı dönemlerde Osmanlı İmparatorluğu'na vasal olarak bağlı olan bir prenslikti. Moldova toplumu, feodal ilişkilerin ve Ortodoks Kilisesi'nin güçlü etkisiyle Eflak'a benzer bir yapıya sahipti [12, s. 52].

Eflak, Moldova gibi, bir prens, boyarlar ve yerel muhtarlardan oluşan merkezi bir yönetime sahipti. Eflak, genellikle Türkiye'ye veya diğer güçlü komşulara vasal olarak bağlı olan bir prens tarafından yönetilen bir prenslikti.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Eflak'ta prens tarafından atanan ve bölgelerinde idari ve adli yönetimden sorumlu olan muhtarların kurulması da yaygındı. Eflak'ın *sosyal düzeni*, kilise yapılarının ve feodal aristokrasinin güçlü etkisiyle feodal ilkelere göre örgütlenmişti. Devlet aygıtının yönetiminde, belirli sosyal kategoriler halinde sosyal farklılaşma oluşturuldu: 1. Kategori - miras yoluyla bağışlanan mülkleri alma hakkı da dahil olmak üzere belirli haklarla donatılmış *boyarlar*. Üç boyar kategorisi oluşturuldu: 1. Boyarlar Tüm yolculuklarda lorda eşlik eden 12 memur; 2. Büyük serdardan büyük klucher'e kadar olan memurlar; 3. Hizmetten çıkarılan boyarlar. Boyar rütbesi oğullar ve kızlar tarafından miras alınırdı. Boyarlar, kamusal ve askeri yetkileri kullanma hakkı, lordluk makamına seçilme hakkı, lord lehine vergi toplama hakkı gibi kamusal ve kişisel hakların sahibiydi. 2. kategori - *din adamları*, aynı zamanda kamu hakları, yasal ayrıcalıklar, toprak mülkiyeti sahipleri, özel kilise yargı yetkisi, devlet vergi ve harçlarından muaf tutulurlar. 3. kategori - ticari işlem yapma imkanına sahip *kasaba halkı*. 4. kategori - *köylüler*, ortaklaşa miras aldıkları mülklere sahiptiler. Özgür köylülere *moşneni* denirdi. 5. kategori - *köylüler (Çingeneler ve Tatarlar)*, taşınmaz mallara eşitti. Haksız fiil işleyen köylüler, mal sahibi tarafından zararın tazmini için mağdura verilebilirdi.

Çok etnikli yapısı ve kültürel ve dini geleneklerinin çeşitliliği nedeniyle Transilvanya'yı yönetmek daha zordur. Transilvanya farklı dönemlerde Macaristan Osmanlı İmparatorluğu Avusturya-Macaristan ve diğer devletlerin etkisi altında kalmış ve bu durum idari yapısında iz bırakmıştır. *Erdel'deki yerel yönetim, feodal sahipler (magnatlar), kasaba meclisleri (burghers) ve kırsal topluluklar dahil olmak üzere çeşitli yetki düzeylerini içeriyordu. Her üç bölge de yerel yönetim sistemlerinde, gücün prensin elinde merkezileşmesi ve toplumu yerel olarak yönetmek için muhtarların ve diğer yerel temsilcilerin kullanılması gibi benzer özelliklere sahipti. Ancak, siyasi bağılıklarına ve tarihsel koşullara göre farklılıklar ortaya çıkmıştır.*

Transilvanya tarih boyunca Macaristan, Osmanlı İmparatorluğu, Avusturya-Macaristan ve diğerleri gibi farklı devlet oluşumları arasında el değiştirmiştir. Transilvanya toplumu, sadece feodal ilişkilerin değil, aynı zamanda önemli sayıda Alman (Sakson) sömürgecinin varlığı ve Reformasyonun etkisiyle daha çeşitli ve çok katmanlıydı [8, s. 78].

Genel olarak, bu bölgelerin her biri, tarihi ve kültürel özelliklerinin yanı sıra çevre devletler ve uluslarla etkileşimlerini yansıtan devlet ve sosyal yapılarında benzersiz özelliklere sahipti.

Romanya prensliklerinde hukuk ve süreç

Ortaçağ Romanya prenslikleri Boğdan, Eflak ve Erdel'de hukuk sistemi ve yargı süreci belirli geleneklere ve yerleşik normlara göre düzenlenmiştir. XIII. yüzyılın başından itibaren, feodal hiyerarşi ve yönetim yöntemleriyle yakından bağlantılı mahkeme ve adalet yapılarının oluşumu gözlemlenmiştir. Gelenekler ve "Legea țării" ana kaynaklar olarak kabul edilmiştir. Romanya prensliklerindeki yasal düzenin ve Legea țării'nin ana hatları ve ilkeleri, bu varlıkların kurumsal yapısının temel unsurlarını oluşturuyordu. Normatif gelenekler veya geleneksel sosyal davranış normları geçmişe dayanır ve toplumun yüzyıllardır süregelen adetlerini ve kültürel geleneklerini yansıtır. Bunlar sosyal etkileşim, yasal düzenlemeler ve çatışma ve anlaşmazlıkların çözümü de dahil olmak üzere sosyal yaşamın çeşitli yönlerini düzenlemekteydi. "Legea țării, toplumun çeşitli kesimleri için standartlar ve görevler oluşturmanın yanı sıra Romanya prensliklerinin idaresini ve adaletini tanımlamayı amaçlayan bir yasama yasasıydı. Bu yasal belge, adalet ve kamu altyapısının organizasyonu için temel dayanak olarak hizmet etmiştir. Latince olarak formüle edilen Legea țării, yönetim uygulamaları, hukuk ve düzenin korunması ile yargı ve adalet ilkelerine ilişkin hükümler içeriyordu.

Böylece, geleneksel gelenekler ve Legea țării hukuku birlikte Romanya prensliklerinin idari ve hukuki sistemiyle yakından ilişkili bir hukuki ortam inşa etmeye başladı. Bu normatif ilkeler ve standartlar yargı usulleri, uyuşmazlıkların çözümü ve sosyal adaletin temel taşlarıydı. Ortaçağ feodal sistemi altında toplumda istikrar ve düzeni sağlamak için hukuki norm ve ilkelere uymanın önemini vurgulayarak, bu bölgelerin değer yönelimlerini ve kültürel

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

değerlerini yansıtıyorlardı. Romanya Prensliklerindeki bir sonraki hukuk kaynağı Moldova'nın diğer devletlerle yaptığı uluslararası antlaşmalardır. Moldova, Eflak ve Transilvanya gibi Romen prensliklerinde uluslararası antlaşmalar hukuk kaynağı olarak özel bir öneme sahipti. Diğer devletlerle veya feodal hükümdarlarla yapılan antlaşmalar, bu prensliklerin dış politikasını ve uluslararası ilişkilerini düzenleyen önemli bir mekanizmaydı. Örf ve adet hukuku, tüzükler ve hükümdar kararnamelerini içeren "Legea țării" kavramına uygun olarak, uluslararası antlaşmalar mevzuat kaynaklarından biri olarak kabul edilmiştir. Barış antlaşmalarının, ticaret anlaşmalarının veya ittifakların imzalanması prensliklerin iç politikasını ve hukuk sistemini etkileyebilirdi [3, s. 49].

Uluslararası antlaşmalar, imzalandıktan sonra, tarafları diğer taraflara karşı yükümlülüklerini yerine getirmekle yükümlü kılarak uluslararası arenadaki çatışma ve anlaşmazlıkların çözümü için yasal bir temel oluşturmuştur. Dolayısıyla, Romanya prensliklerindeki uluslararası antlaşmalar sadece diplomatik etkileşim aracı olarak değil, aynı zamanda o dönemde devletlerarası ilişkiler bağlamında oluşturulan önemli bir hukuk kaynağı olarak da hizmet etmiştir.

Romanya prensliklerindeki mülkiyet kurumu, Bizans hukuku, Osmanlı etkisi ve yerel gelenekler de dahil olmak üzere çeşitli faktörlerin etkisi altında gelişmiştir. Toplumu ve ekonomiyi modernleştirmeyi amaçlayan reformların bir sonucu olarak, mülkiyet kurumu önemli değişiklikler geçirmiş ve sonuçta tarım sektörünün gelişmesine ve köylülerin durumunun iyileşmesine katkıda bulunmuştur. Romanya prensliklerindeki, özellikle Eflak ve Boğdan'daki mülkiyet kurumu, Bizans hukukunun yanı sıra yerel gelenek ve göreneklerin etkisi altında gelişmiştir. İşte bu bölgelerde mülkiyet kurumunun gelişiminin temel özellikleri ve aşamaları:

1. Erken dönemlerde, toprağın tüm köye veya klana ait olduğu ortak mülkiyet geçerliydi.
2. Yavaş yavaş feodalleşme süreci gerçekleşmiş, büyük toprak mülkleri yerel feodal beylerin (boyarlar) elinde toplanmaya başlamıştır.
3. Boyarlar, Lordlardan (beyliklerin yöneticileri) askeri hizmet ya da diğer iyilikler karşılığında aldıkları büyük arazilere sahiptiler.
4. Kiliseler ve manastırlar da boyarlar ya da beyler tarafından kendilerine devredilebilen önemli miktarda araziye sahipti.
5. Köylüler genellikle küçük toprak parçalarına sahipti, ancak genellikle boyarlara bağımlıydılar ve çeşitli görevleri yerine getirmek zorundaydılar.

Romanya prensliklerindeki miras kurumu da Bizans hukukunun, yerel gelenek ve göreneklerin etkisi altında gelişmiştir. Tarihin farklı dönemlerinde bu kurum sosyal, ekonomik ve siyasi faktörlere bağlı olarak değişikliklere uğramıştır. Romanya prensliklerindeki miras kurumu yüzyıllar boyunca Bizans hukuku, yerel gelenekler ve Osmanlı yönetimi gibi dış faktörlerin etkisi altında gelişmiştir. XIX. yüzyıl reformları, miras meselelerinin daha açık ve adil bir şekilde düzenlenmesine yol açarak toplumun istikrara kavuşmasına ve aile ilişkilerinin güçlenmesine katkıda bulunmuştur [2, s. 62]. Böylece, ilk dönemlerde miras ataerki aile yapıları çerçevesinde gerçekleşmiştir. Toprak ve mülk erkek soyundan, çoğunlukla babadan oğullara geçiyordu. Miras sırasını düzenleyen belirli kurallar ve gelenekler vardı. En büyük oğul genellikle mirasın çoğunu alırdı, ancak diğer oğullar da mülkün bir kısmını alabilirlerdi. Kadınlar miras hakkı konusunda erkeklerle eşitti. Mirasçıların sırası aşağıdaki gibiydi:

1. kategori - oğullar ve kızlar
2. kategori - erkek ve kız kardeşler
3. kategori - baba veya üvey baba, anne veya üvey anne
4. kategori - yeğenler

Kilise miras konularını da etkilemiştir. Evlilik, vasiyet ve miras düzenleyen kilise kanunları ve yönetmelikleri vardı. Vasiyette bulunma imkanı, vasiyet sahibinin mülkünü uygun gördüğü şekilde dağıtmasına izin veriyordu ve bu da miras ilişkilerine esneklik katıyordu. Vasiyetnamenin olmadığı durumlarda miras kanunen geçerliydi ve mallar çocuklar, eşler, ebeveynler ve kardeşler gibi en yakın akrabalar arasında dağıtılırdı. Ebeveynlerin

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
ölümü halinde çocuklar mirası devralır, ancak yetişkinliklerine kadar mülklerinin yönetimi mahkeme veya akrabalar tarafından atanan vasiler veya kayyumlar tarafından yürütülürdü [14, s. 90].

Romanya prensliklerindeki borçlar kurumu, Bizans hukukunun yanı sıra yerel gelenek ve göreneklerin etkisi altında gelişmiştir. Borçlar hukuku, sözleşmelerin yerine getirilmesi, hizmetlerin ifası ve borçların ödenmesi ile ilgili çok çeşitli yasal ilişkileri kapsıyordu. Romanya prensliklerindeki borçlar kurumu, ekonomik ve sosyal alanlardaki değişikliklere uyum sağlayarak Bizans hukuku ve yerel gelenekler temelinde gelişmiştir. Kırsal topluluklarda ve boyarlar arasında, borç ilişkilerini düzenleyen yerel gelenekler vardı. Bu gelenekler, arazi kiralamaları, iş ilişkileri ve ticari işlemler de dahil olmak üzere sözleşmeden doğan yükümlülüklerin çeşitli yönlerini ele alıyordu. Romen prensliklerinde ticaret ve ekonominin gelişmesiyle birlikte sözleşmeye dayalı ilişkilerin sayısı arttı. Yükümlülüklerin daha açık bir şekilde düzenlenmesine ihtiyaç vardı. Bu dönemde, alım satım, kira, kredi, iş gücü kiralama ve diğerleri dahil olmak üzere çeşitli sözleşme biçimleri gelişti. Bu sözleşmelerin temel kuralları ve normları hem yerel gelenekler hem de Bizans hukuku tarafından düzenleniyordu. Borç yükümlülükleri, borçlar hukukunun önemli bir parçasıydı. Borçlar hem kredi sözleşmelerinin bir sonucu olarak hem de diğer sözleşme yükümlülüklerinin yerine getirilmemesinin bir sonucu olarak ortaya çıkabilirdi [11, s. 118].

Borçlar hukukunun önemli bir ilkesi, tarafların kanuna aykırı olmamak kaydıyla yükümlülüklerinin şartlarını ve içeriğini serbestçe belirlemelerine olanak tanıyan sözleşme özgürlüğüdür. Bir sözleşmenin işleyebilmesi için aşağıdaki koşullar gerekliydi: temel veya gerekli koşullar. Bunlar şunları içeriyordu:

- (a) Tarafların rızası, iradesi, ehliyeti ve isteği;
- (b) Antlaşmanın bir amacının varlığı;
- (c) anlaşmanın amacı.

Sözleşme, tarafların sözleşmeyi akdetme iradesine dayanmaktaydı. Bir kişinin bir işlemi sonuçlandırmaya yönelik rızasının resmi olarak ifade edilmesinin, o kişinin gerçekten bir sözleşme yapmak istediğine dair bir kesinlik olduğu düşünülmüştür. Kişinin iradesinin açık bir şekilde ifade edilmesi, sözleşmenin akdedilmesinin tarafın gerçek arzusu olduğunu kabul etmek için yeterliydi, çünkü bir taraf diğer tarafı kandırarak onun aleyhine bir sözleşme akdetmeye tahrik edebilirdi. Aldatılan kişiler, dava aşağıdaki durumlarda uygulanmıştır: başka savunma yollarına başvurma imkansızlığı, işlemin aldatmayla sonuçlanmasından itibaren 1 yıl içinde, her durum için özel olarak koşulları değerlendirmek gerekir. Davanın değerlendirilmesi sırasında davalının suçluluğu tespit edilirse, aldattığı ve aşağılandığı ilan edilen kişinin zararını tazmin ederek eski durumunu geri getirmekle yükümlüdür [16, s. 112].

Mevzuat, sözleşmeden doğan yükümlülüklerin iyi niyetle ve zamanında yerine getirilmesi yükümlülüğünü öngörüyordu. Yükümlülüklerin yerine getirilmemesi durumunda, taraflar haklarını korumak için mahkemeye başvurabiliyordu. Yükümlülüklerin yerine getirilmemesi veya uygunsuz bir şekilde yerine getirilmesi durumunda, suçlu taraf sorumluydu ve diğer tarafın uğradığı zararı tazmin etmek zorundaydı. Rehin ve kefalet gibi kurumlar, yükümlülüklerin yerine getirilmesini ve alacaklıların menfaatlerinin korunmasını sağlayan borçlar hukukunda önemli bir rol oynamıştır.

Romen prensliklerindeki ceza hukuku ve ceza normları, işlenen suçların cezalandırılmasını ve kamu düzeninin korunmasını düzenliyordu. Ceza hukukunun temel normları ve ilkeleri Bizans hukuk koleksiyonlarından ödünç alınmıştır. Cezai ilişkileri düzenleyen yerel gelenekler kırsal topluluklarda ve boyarlar arasında mevcuttu. Bu gelenekler cinayet, hırsızlık, soygun ve zina gibi suçların cezalandırılmasının çeşitli yönlerini ele alıyordu. Ceza davaları, yerel soylular ve din adamlarından oluşan yerel mahkemeler tarafından görülürdü. Yerel muhtarlar ve voyvodalar da önemli bir rol oynuyordu, bunlar genellikle yargıç olarak görev yapıyordu. Lordların (beyliklerin yöneticileri) gücünün artmasıyla birlikte ceza mevzuatı daha merkezi hale geldi. Lordlar suçların cezalandırılmasını düzenleyen kararnameler ve emirler yayınladılar. İşkence, idam, kendini yaralama ve sürgün gibi zalimane cezalar ceza hukukunda yaygın olarak kullanıldı. Bu önlemler sadece ceza

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ olarak değil, aynı zamanda başkalarına uyarı olarak da hizmet ediyordu. Ceza hukuku, kişiye karşı işlenen suçlar (cinayet, yaralama), mala karşı işlenen suçlar (hırsızlık, soygun) ve kamu düzenine karşı işlenen suçlar (ayaklanmalar, isyanlar) dahil olmak üzere farklı suç kategorileri arasında ayırım yapmıştır. Cezalar para ve hapis cezasından ölüm cezasına kadar değişiyordu. Cezalar ayrıca kamu hizmeti, sürgün ve hak mahrumiyetini de içeriyordu.

Ceza yargılaması, suçların soruşturulması, yargılanması ve hüküm verilmesini kapsamaktaydı. Usuller, ceza davalarında tarafların hak ve yükümlülüklerini belirleyen kanunlar ve mahkeme gelenekleri ile düzenlenmiştir. Bu bağlamda, prenslik mahkemesi, boyar mahkemeleri ve cemaat mahkemeleri gibi ana mahkeme örnekleri ayırt edilmelidir. Prenslik mahkemesi, özel öneme sahip davaları çözerek yargı sisteminde en yüksek konuma sahipti. Boyar mahkemeleri soylu aileler arasındaki anlaşmazlıklara bakar ve örfi hukuku uygulardı. Cemaat mahkemeleri, köy ve kasabalardaki mahkeme işlemlerinden sorumlu olarak yerel topluluk düzeyinde işlevleri yerine getirmiştir.

Transilvanya'da mahkeme yapısı, bölgede yaşayan etnik grupların ve kültürlerin çeşitliliği nedeniyle daha karmaşıktı. Başkent mahkemeleri, zemstvo mahkemeleri ve şehir mahkemeleri gibi farklı adli yargı bölgeleri vardı. Buna ek olarak, Transilvanya'da her mezhebin kendi kilise mahkemelerine sahip olduğu adli özerklik ilkesi vardı. Romanya prensliklerindeki yargılamalar yerel normlara, geleneklere ve yasalara uygun olarak yürütülürdü ve yetkililer tarafından atanan yargıçlardan oluşan mahkemeler toplumda adaletin sağlanması için yetkili kurumlardı. Mahkeme kararları genellikle itiraz edilmeden kabul edilirdi, bu da halk arasında yüksek prestije (Otoriteye) sahip olduklarını gösterirdi.

SONUÇ

Eflak, Boğdan ve Erdel gibi feodal Romen prensliklerinin oluşumu Eflak, Moldova ve Transilvanya bir dizi tarihsel ve sosyal süreçten kaynaklanmıştır. 4. ve 5. yüzyıllarda, Romalılar, Slav kabileleri ve Batı'daki barbar istilalarından kaçan diğer halklar da dahil olmak üzere çeşitli halklar bugünkü Romanya'ya gelmeye başladı. Batı Roma İmparatorluğu'nun 5. yüzyılda çöküşü, bölgede merkezi yönetimin kaybolmasına ve feodal ilişkilerin ortaya çıkmasına neden oldu. Doğu Roma (Bizans) İmparatorluğu, hukuki ve sosyal yapılar da dahil olmak üzere bölgenin kültürü ve idari uygulamaları üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur.

BİBLİYOGRAFYA

1. (Bonciu Gh. Istoria dreptului românesc, Ed. Cartea universitară, 2004.)
2. (Buzdugan C. Elemente de istoria statului și dreptului românesc. Cluj Napoca, 2009.)
3. (Cernea E., Molcuț E., Istoria statului și dreptului românesc. București, 2001.)
4. (Constantinescu-Dobridor Gh. Mic dicționar de terminologie lingvistică. București, 1980.)
5. (Eliade, Mircea. Istoria credințelor și ideilor religioase. Cilt 1, 2, 3. Chișinău, 1992.)
6. (Eșanu A. Istorie și cultură. Biblioteca Științifică. Chișinău, 2018.)
7. (Firoiu D.V. Istoria statului și dreptului românesc, Ed. Fundației "Chemarea", Iași. 1993.)
8. (Hanga VI. Istoria dreptului românesc. Dreptul cutumiar, Ed. "Chemarea", Iași, 1993.)
9. (Ioan-Aurel Pop, *Contribuții la istoria culturii românești*. 2021.)
10. (Jakotă M.V. Dreptul roman, cilt. I, Edit. Fundației "Chemarea", Iași. 1993.)
11. (Miculescu P., Clipa Cr. Istoria instituțiilor juridice în spațiul românesc. Curs universitar, Ed. Mirton, Timișoara, 2004.)
12. (Negoită Fl. Istoria statului și dreptului românesc, Ed. Universul Juridic, București, 2013.)
13. (Negru I. Istoria dreptului românesc. Nagard Lugoj. 2014.)
14. (Oltean D. Regii dacilor și războaiele cu romanii, Deva. 2012.)
15. (Stati N. Moldova Tarihi. Kişinev, 2003.)
16. (Suliac S. Moldova devletin kilometre taşları. İçinde: *Rusin* No. 4, 2010.)
17. (Tanase L. D. Pluralisation religieuse et société en Roumanie. Bern. 2008.)
18. (Tatar, O. İsimsiz sözleşmelerin tarihsel ve teorik yönleri. Monografi. Tipogr. "Tipocart Baskı. Comrat, 2019.)

Ahu Simla DEĞERLİ*
Ayzer KARAOĞLU**

SUMMARY

Ukiyo-e is an art movement that emerged during the Edo period (old Tokyo) in Japan, reflecting the Japanese technique of woodblock printing. Ukiyo is a Buddhist word meaning “temporary world”, while the word “e” means the art of painting in Japanese. When we look at the word Ukiyo-e, it is seen that it means paintings of the temporary world, paintings of the floating world or paintings of the flying world. While this printing technique was initially designed as posters of elements reflecting the period such as beautiful female figures, theater actors, sumo wrestlers, later on, nature, landscapes, and event narratives were added to these themes, and it became a popular trend that all segments of the public were interested in. Throughout this entire period, Japan was ruled by a feudal regime, so the country's relations with the West were quite limited. However, with the collapse of the Shogun regime in the 19th century, the country's interaction with the western world increased. This interaction caused Japan and western culture to be influenced by each other. Thus, in movements such as Impressionism, Expressionism, and Art Nouveau, which affected the whole world, this new movement, which French artists called Japonism, left a visible impact. This study was prepared with the descriptive analysis method, one of the qualitative research methods, and supported by a literature review. The aim of this paper is to analyze Ukiyo-e art in terms of theme, technique and style and to determine the effects it has left on western art.

Keywords: Ukiyo-e, Shin-Hanga, Japonism, Japanese art movements, Edo period

GİRİŞ

Ukiyo-e

Ukiyo-e Japonya’da 17. Yüzyılda ortaya çıkıp 19. Yüzyıla kadar devam eden, ahşap baskı tekniği ile doğduğu toprakların kültürünü ve estetik değerlerini yansıtan, içinde bulunduğu döneme de adını veren bir sanat hareketidir (Kızılırmak Çekinmez, 2024; Karakuş, 2023).

Ukiyo-e teknik açıdan *Mokuhanga* adı verilen geleneksel Japon ahşap baskı sanatına dayanır. Mokuhanga’nın yapım aşamasına ise bir kişi değil; tasarımcı, oymacı, baskıcı ve yayıncı gibi birden fazla kişi dahil olur. Bu sanat biçiminin iş bölümlerine ayrılması, eserin yapım aşamasını kolaylaştırıp yayılmasını hızlandırmış, böylece Ukiyo-e, halkın sanatı olarak anılmaya başlamıştır. Halkın sanatı olarak anılmasına rağmen, baskılarda birden fazla renk kullanılması ve kullanılan boyaların pahalı olması, Japon halkının bu eserlere ulaşmasını zorlaştırmıştır. Fakat 1670 yılında, Ukiyo-e’nin öncüsü olarak bilinen HishikawaMoronobu, ahşap baskıları tek renkte basmaya başlamış, böylece seri üretime geçilebilmiş ve eserler daha ulaşılabilir hale gelmiştir (Hodge, 2011).

Japon sanatının belki de en ikonik akımı olan Ukiyo-e, geçici dünyanın resimleri anlamına gelirken, dünyanın gelip geçici olduğu düşüncesini temelinde bulunduran bir felsefeye sahiptir. Bu dönemde yapılan resimler Japonya’nın Edo dönemine ayna tutarken aynı zamanda değişen toplum yapısının göstergesi niteliğindedir. Bu gösterge sosyo-kültürel, ekonomik ve toplumsal değişimleri belgelemiştir. Dönemin sanatçıları günlük yaşamdan, eğlence dünyasından ve doğadan parçaları çalışmalarında kullanmışlardır (Kızılırmak Çekinmez, 2024).

Ukiyo-e sanatçıları resimlerinde genellikle geyşaları, tiyatro sahnelerini, sumo güreşçilerini, festivalleri, piknikleri, erotik sahneleri (shungalar), mitolojiyi ve güzel kadın

* Doç. Dr., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel San. Eğt. Blm. Aydın

** Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü yüksek lisans öğrencisi, Aydın

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ figürlerini (bijintachiler) ana tema olarak kullanırken, yaşanan dönemin ruhunu doğrudan izleyiciye aktaran bir sanat biçimi yaratmayı hedeflemişlerdir (Kiran, 2008).

Tüm bunlar Japonya'nın gündelik hayatını yansıtır, dönemin kültüründe önemli bir yer edinen 'geçici dünyanın' birer temsilcisi olmuştur. Kapalı toplum yapısı içerisinde oldukça popüler olan geçici dünyanın resimleri, 19. Yüzyılın başlarında aynı popülerliği batıda da yakalamayı başarmıştır. Baskıcı Şogun rejiminin yıkılmasının ardından, ülkenin batı ile olan ilişkileri gelişim sürecine girmiş ve feodaliteyle yönetilen Japonya'nın sanatı ülke sınırlarının ötesine uzanmıştır. Batı dünyası Japonya'nın özgün sanatıyla tanışmış, bu farklı tarz karşısında büyülenmiştir. Özellikle Fransız sanatçılar, büyüledikleri bu estetik dile Japonizm adını vermiş ve bu akımın batıda yayılmasına katkıda bulunmuşlardır. Ukiyo-e'den doğan Japonizmin etkileri, günümüzde hala konuşulan sanatçıların eserlerinde hissedilmiştir. Van Gogh, Monet, Cassatt, Lautrec, Klimt... Sanat tarihine adını yazdırmış olan birçok sanatçının resimlerinde Ukiyo-e'nin izleri kendini göstermiştir. Batılı sanatçılar Ukiyo-e'nin egzotik yaklaşımını kendi tarzlarına entegre etmiş, ortaya farklı estetikte yaklaşımlar çıkarmışlardır (Kitap atfı ver).

2. YÖNTEM

Bu çalışma nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılarak hazırlanmıştır. Literatür taranmış, toplanan veriler, resim betimlemeleri, kişisel deneyimlere dair alıntılar ve duruma ilişkin dokümanların incelenmesi yoluyla anlamları açığa çıkarmaktadır. Bu veriler, gözlemlerden elde edilen yoğun betimlemeleri, bireylerin kişisel bakış açılarını ve deneyimlerini destekleyen mülakatları ve ilgili dokümanları içermektedir (Patton, 2014). Bulgular kısmında, Kachō-e eserlerinin tematik öğeleri, estetik özellikleri ve Japon kültüründeki yeri üzerine yoğunlaşmıştır. Eserler, tarihsel ve kültürel bağlamda ele alınarak, sanatçıların doğaya yaklaşımını ve bu yaklaşımın Japon sanatındaki yerini ortaya koyan betimlemelerde bulunulmuştur.

3. UKİYO-E'NİN SANATSAL ÖZELLİKLERİ

Ukiyo-e isminin, resimlerde anlatılan dünyaların üzerinde dolaşp, onları seyrediyormuş hissinden geldiği düşünülmektedir. Bu sanat hareketinde sanatçıların anlatmak istediği, Şogun rejimine karşı gelmeden ve aktif olarak eğlence yaşamına dâhil olmadan da olsahayatın keyif verici yanlarını keşfetmenin mümkün olduğu düşüncesidir (Hodge,2011).

Eserlerde işlenen temalar, bu hissin izleyiciye aktarılmasında etkili olantek unsur değildir.Temalar, klasik perspektiften oldukça farklı bir perspektif kullanımıyla desteklenerek daha da derinleştirilmiştir.Bu derinlik, aşağıya bakan dikey bir perspektif tekniği ileobjelerin üst üste gelmesiyle verilmiştir. Ayrıcatek bir kaçış noktası yerine,anlatımı betimleyecekbiçimde perspektif kurallarının esnetilerek kullanıldığı görülür.

Bunlardan yola çıkarak, eserlerde derinliğin değil de yüzeyin vurgulanmaya çalışıldığı söylenebilir. Bu çıkarımı destekleyen bir diğer unsur ise renk kullanımıdır. Ukiyo-e eserlerine bakıldığında düz bir renk kullanımı olduğu vedüz renk alanlarında ton geçişi sınırlarının olduğu görülmüştür. Bununla beraber eserlerde genel olarak gölge kullanımından kaçılmıştır. Tasvir edilen formlar kontür çizgileri aracılığıyla belirginleştirilmiştir. Buradan da anlaşılaacağı üzere,Ukiyo-e resimlerinde asıl vurgulanmak istenen yüzeydir.Betimlenmek istenen temalarda isekullanılan ve dönemi birçok açıdan yansıtangüzel kadın ve erkek(Bijin-ga ve otoko-e), Kabuki Tiyatrosu aktörleri (Yakusha-e), doğaüstü ve mitolojik (yüre, oni...)figürler genellikle deforme edilerek tasvir edilmiştir.Resmedilen figürler uzamış vücutlara, dramatik yüz ifadelerine ve abartılı bir biçimde idealize edilmiş görünümlere sahiptirler.Figürler belirgin, kalın ancak akıcı hatlarla vurgulanmıştır. Bu da yüzeyin öne çıkmasına hizmet eden özelliklerden birisi olarak karşımıza çıkar.

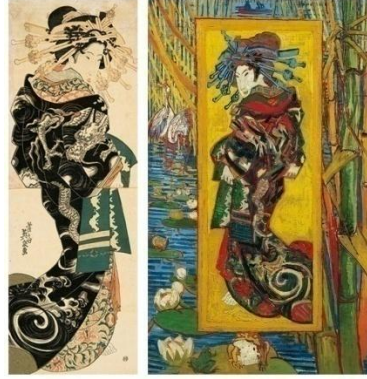
Japon sanatının hem teknik hem de tematik özellikleri, batı dünyasında özgünlüğüyle dikkat çekmiş ve belki de Japonya'da olduğundan daha fazla popülerliğe sahip olmuştur. Japon baskı sanatının kompozisyon anlayışı, farklı renk ve gölge kullanımı, keskin hatlar ve

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
doğaya yaklaşımı batılı sanatçılar için yeni bir görsel dilin kapılarını aralamıştır. Böylece, adını sanat tarihine yazdırmış birçok sanatçının eserinde Japonizm olarak adlandırdıkları akımın etkileri, kendi üsluplarıyla harmanlanmış bir biçimde kendini göstermeye başlamıştır.

Ukiyo-e ve batı sanatına etkileri

19. Yüzyılda Japonya'nın batıya açılmasıyla birlikte, ticari, sosyal ve kültürel olarak etkileşimler artmış, toplumla birlikte sanatçılar da bu etkileşimden üzerine düşeni almıştır. Batılı sanatçıların Japonizm dedikleri akımla karşılaşmaları, Japonya'dan gönderilen çanak, çömlek gibi ev malzemelerinin dışına sarılan baskı resimlerini fark etmeleriyle gerçekleşmiştir. Alışlageldik estetiğin dışına çıkan bu baskı resimler, birçok özelliğiyle batılı sanatçıların ilgisini çekmiştir. Beklenmedik bir yerden gelen bu estetik keşif, kısa sürede batının yeni gözdesi olmuş ve yeni bir sanatsal akım haline gelmiştir (Weisberg, 1990).

Sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan sanatçıların eserlerine bakıldığında, Japon sanatının gözle görülür bir etki bıraktığı ortadadır. Başta Van Gogh olmak üzere Monet, Cassatt, Lautrec ve Klimt gibi sanatçılar Japon sanatını kendi üsluplarıyla harmanlayarak ortaya özgün eserler çıkarmışlardır.



KesisaiEisen -CourtesanWearingUchikakeWith Dragon Design (1837) ve Vincent Van Gogh
– TheCourtesan (1887) / commons.wikimedia.org

Vincent Van Gogh, Japon sanatına olan hayranlığını birçok kez dile getiren, bu ilgisini yalnızca koleksiyon yapmakla sınırlandırmayıp, eserlerine entegre etmesiyle bilinen sanatçılardan biridir. Örneğin, *The Courtesan* isimli eserini, KesisaiEisen'in bir gravür baskısından esinlenerek yapmıştır. İki eserde de figürün duruşu aynıdır ve kimononun üzerindeki desenler detaylıca işlenmiştir. Fakat Van Gogh'un eserinde renk kullanımı daha canlıdır ve resmin arka planına Japonya'nın doğasını yansıtan çeşitli unsurlar, sanatçının kendi tarzıyla yorumlanmıştır. Van Gogh'un Japon sanatından esinlendiği bir diğer eseri ise *Flowering Plum Orchard* isimli eseridir. Bu eser Hiroshige'nin *Meiji Tapınağındaki Erik Ağaçları* isimli eserinin bir uyarlamasıdır. Van Gogh, yine bu eserde de canlı renkler kullanmış ve arka plana Japonca yazılar yazmıştır. Ayrıca Van Gogh'un imzası haline gelmiş fırça darbeleri yine kendini gösterir. Van Gogh'un Hiroshige'den uyarladığı tek eser bu değildir. *The Bridge In The Rain* isimli eseri de Hiroshige'nin *Sudaki Köprü* eserinin birebir uyarlamasıdır. Diğer eserlerinde olduğu gibi parlak renkler, fırça darbeleri ve arka plana eklediği Japonca yazılarla kendi tarzını yedirmeyi başarmıştır (Şahin, 2015).

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ



UtagawaHiroshige – TheResidenceWithPlumTrees At Kameido (1857) ve Vincent Van Gogh – FloweringPlumTree (1887) / Wikipedia.org



UtagawaHiroshige – Ohashi Bridge (1857) ve Vincent Van Gogh The Bridge In The Rain (1887) / commons.wikimedia.org

Japon sanatından esinlenen batılı sanatçılar denildiğinde akla gelen bir diğer isimEmpresyonizmin babası olarak kabul edilen Claude Monet'dir. Monet'inJapon sanatından fark edilir bir biçimde etkilendiği görülür. *La Japonaise*Claude Monet'in, eşi Camille Monet'i kırmızı bir kimono içerisinde resmettiği eseridir. Bu eserde kırmızı renkli, detaylı desenlerle süslenmiş bir kimono giyen ve elinde bir Japon yelpazesıyla izleyiciye bakan figür, Japon sanatının izlerini taşır (Howard 1997: Şahin, 2015). Ayrıca arka planda bulunan Japon yelpazeleri de üzerlerinde Japon kültürünü yansıtan çizimler barındırır. Monet'in *Water Lillies*ve *The Japanese Bridge* isimli eserleri de Ukiyo-e etkisini yansıtır. Bu eserler Hiroshige'nin doğa betimlemeleriyle benzer özellikler taşırlar. Bu eserlerdeki nilüfer çiçeklerinin yüzdüğü su, gökyüzüyle bütünleşmiştir. Resimlerde derinlik neredeyse yok gibidir ve ton geçişleri oldukça azdır.



Claude Monet – La Japonaise (1876) / Wikipedia.org

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ



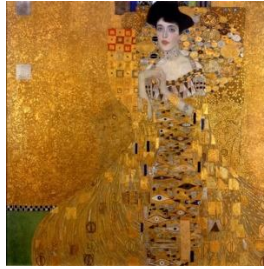
Claude Monet-WaterLilies (1916-1919) ve JapaneseFootbridge (1899) / Wikipedia.org

Fransız sanatçı Henri De Toulouse-Lautrec'in eserlerinde de Japon sanatından etkiler görülmektedir. Lautrec, bu sanatı eserlerine daha çok grafiksel bir biçimde entegre etmiştir. *Divan Japonais* isimli eserinde bu açıkça görülür. Eserde, sahnede bulunan Jane Avril'i seyreden siyah giyimli bir izleyici ve yanında sanat eleştirmeni Edouard Dujardindurmaktadır. Tıpkı Ukiyo-e eserlerinde olduğu gibi, bu eserde de sert kontür çizgileri ve düz renk alanları bizleri karşılar. Ayrıca klasik perspektif yerine eğimli bir perspektif kullanılmıştır (Kelder, 1980: Şahin, 2015).



Henri De Toulouse-Lautrec – Divan Japonais (1893-1894) / Wikipedia.org

Gustav Klimt, ne kadar Bizans sanatıyla ilişkilendirilse de, eserlerinde yer yer Japon sanatının izlerine rastlamak mümkündür. *Portrait of Adele Bloch-Bauer I*, klasik Klimt tarzında altın varakların kullanıldığı bir eserdir. Resmin ön planında gerçekçi bir figür bulunurken, arka planda soyut desenler yer almıştır. Bu eserdeki Japon esintisi arka planda görülmektedir. Buradaki süslemeler, Japon kumaş ve seramik desenlerinde kullanılan motiflerin benzerleridir. Figürün mekân içindeki yüzey gibi görünmesi de Japon sanatının bir yansıması olarak algılanabilir.



Gustav Klimt - Portrait of Adele Bloch-Bauer I (1907) / Wikipedia.org

Son olarak yine Empresyonist bir sanatçı olan Mary Cassatt'ı da Japonizm'den etkilenen batılı sanatçılar arasında görebiliriz. *The Bath* isimli eseri, Ukiyo-e baskılarında kullanılan Bijin-ga figürleriyle benzerlik taşır. Bu eserde Cassatt'ın, Kitagawa Utamaro'nun *Bathtime* eserinden esinlendiği açıkça görünür. Eserde bir anne çocuğuna banyo yaptırırken resmedilmiştir veresimdekikeskin sınır çizgileri, düz renk alanları ve yüzey vurgusu Ukiyo-e'nin sanatsal özellikleriyle birebir örtüşür.



Mary Cassatt – The Bath (1891) / nmwa.org

Japon sanatından etkilenen sanatçılar bu bildiride bahsedilen sanatçılarla sınırlı değildir. James Abbott McNeill Whistler'den Pablo Picasso'ya, Edgar Degas'tan Damian Hirst'e kadar birçok sanatçı Japon sanatının etkisinde kalmış, bu yeni görsel dili kendi tarzlarıyla harmanlayıp, ortaya sanat tarihinde okutulacak eserler çıkarmışlardır. Bu da kültürel etkileşimin sanata ekleyebileceği katkılara büyük bir örnek teşkil eder.

SONUÇ

19. Yüzyılda Japonya'nın izole rejim anlayışının dışına çıkıp, batıya açılmasıyla başlayan kültürel etkileşim süreci, yalnızca ticaret ve politika alanlarıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda sanat alanında da kayda değer bir dönüşümgöstermiştir. Özellikle ticari yollarla yurt dışına gönderilen Ukiyo-e baskıları, Japon ahşap baskı sanatının esnek perspektif anlayışını, renk kullanımını ve temasal farklılıklarını gözler önüne sermiştir. Batılı sanatçılar alışlagelmişin dışındaki bu yeni sanat dilinden oldukça etkilenmiş, Ukiyo-e'nin özelliklerini kendi sanatsal yaratım süreçleriyle harmanlayarak ortaya özgün eserler çıkarmışlardır.

Van Gogh'un Hiroshige ve Eisen'in eserlerini kendi renk kullanımı ve fırça darbeleriyle yorumlaması, Japon sanatına duyduğu hayranlığın ötesinde, bu sanat biçiminin insanı ve doğayı yansıtışından etkilenmesinin sebebi olarak görülmüştür. Benzer şekilde Claude Monet, Nilüferler serisinde resmettiği bahçe görüntüsünü, Japon bahçe sanatından esinlenerek oluşturmuş, bu bahçeyi mekânsal bir kurgu unsuru olarak içselleştirmiştir. Toulouse-Lautrec'in afiş ve litografi tasarımlarında Ukiyo-e'nin neredeyse tüm özellikleri açıkça görülebilirken, Gustav Klimt'in yarattığı yüzeyci desen süslemelerinde ve Mary Cassatt'ın kadın figürüne yaklaşımında da Japon sanatının kuvvetli yansımaları görülmüştür.

Bu bağlamda Japonizm sanatçılar için, yalnızca estetik bir beğeni olarak kalmamış, batı sanatına bir ilham olmuştur. Kullanılan renkler, farklı tasvirler ve figür anlayışı katmaları onu kullanan sanatçıların eserlerine zenginlik katmıştır. Tüm bunlar, farklı kültürlerin bir araya gelerek nasıl bir sanatsal yaratıma yol açabileceğini gözler önüne sermiştir. Bu bağlamda Japonizm, sanatta kültürel etkileşimin yaratıcı bir zemin niteliğinde olduğunu ve farklı gelenekler arasında kurulacak diyalogların sanat tarihine yön verebilecek güce sahip olduğunu ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

- Hodge, S. (2019). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. Domingo Yayınları.
- Karakuş, G. (2023). Bilgi objesinin estetik objeye dönüşümü bağlamında Katsushika Hokusai Ukiyo-e'lerinde fuji dağı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 31, 1-12. doi: 10.17484/yedi.1169412
- Kıran, H. (2008). Tarihsel süreçte Japon baskı sanatına bir bakış. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2).
- Kızıllırmak Çekinmez, B. (2024). Kacho-e: Ukiyo-e'nin Doğa Temalı Ağaç Baskıları. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(3), 622-641. <https://doi.org/10.47525/ulasbid.1522023>

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Pire, D. (2024). Geleneksel ve Çağdaş Japon Sanatında Rüzgar İmgesi. RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi(39), 1009-1019. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1471528>

Pire, D. (2024). Geleneksel ve Çağdaş Japon Sanatında Rüzgar İmgesi. RumeliDE Dil ve Şahin, H. (2015). *Japonizm'in Empresyonist Sanat Akımı Üzerine Etkileri*. İdil Sanat ve Dil Dergisi, Cilt 4 Sayı 18

Tansuğ, S. (1981). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Remzi Kitabevi

Weisberg, Gabriel P. Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854–1910. Cleveland Museum of Art, 1975.

Yıldırım, E. (2022). Japon sanatı üzerine görsel bir okuma: Andō Hiroşige ve Sakura.

Sciences (Joshua's Journal), 8(59), 1914-1921.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oiran_Eisen_und_van_Gogh.png

https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Hiroshige_Van_Gogh_1.JPG

https://www.google.com/imgres?q=van%20gogh%20and%20hiroshige&imgurl=https%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwikipedia%2Fcommons%2Fb%2Fb8%2FHiroshige_Van_Gogh_2.JPG&imgrefurl=https%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2FFile%3AHiroshige_Van_Gogh_2.JPG&docid=QEdthRDrlMYc7M&tbnid=wWQbDvmUsGSSmM&vet=12ahUKEwiOqP2UkOyMAxVESfEDHbqkEgwQM3oECGcQAA..i&w=811&h=580&hcb=2&ved=2ahUKEwiOqP2UkOyMAxVESfEDHbqkEgwQM3oECGcQAA

[https://en.wikipedia.org/wiki/Water_Lilies_\(Monet_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Water_Lilies_(Monet_series))

[https://en.wikipedia.org/wiki/La_Japonaise_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/La_Japonaise_(painting))

https://en.wikipedia.org/wiki/Divan_Japonais_%28lithograph%29

https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Adele_Bloch-Bauer_I

<https://nmwa.org/art/collection/bath/>

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

HASAN İKHFA ALIZADE'S PLACE IN URBAN HISTORIOGRAPHY IN AZERBAIJAN

Şəhla XƏLİLLİ*

SUMMARY

Urban historiography, which examines the historical development of cities, their socio-economic structures, and their cultural and political transformations, is reflected in the works of some Azerbaijani historians. In this regard, Hasan İkhfa Alizade's work titled The History of the City of Shusha holds an important place in the field of urban historiography. In this work, Hasan İkhfa Alizade explores the historical, political, and cultural transformations that took place in Shusha from its foundation up to the 1960s. This article will present information about Hasan İkhfa Alizade's The History of the City of Shusha and will examine its place and significance within Azerbaijani urban historiography.

GİRİŞ

Şəhər tarixçiliyi bir şəhərin tarixi inkişafını, sosial, iqtisadi, mədəni və memarlıq baxımından araşdırmasını həyata keçirən tarixi sahədir. Bu sahə bir şəhərin qurulmasından zamanımıza qədər baş verən dəyişiklikləri öyrənir. Şəhər tarixçiliyindəki əsas mövzular şəhərin qurulmasının zamanı və yeri, onun coğrafi mövqeyi, şəhərin tarixdə hansı hakimiyyətlər altında qaldığı, əhalisinin etnik, dini, sosial tərkibi, şəhərdə baş verən demografik dəyişikliklər, şəhərin iqtisadiyyatı və ticarəti haqqında, memari quruluşu, şəhərin dini həyatı, mədəniyyəti, təhsili haqqındadır.

Şəhər tarixçiliyi haqqında olan araşdırmaların eramızdan əvvəl qədər gedib çıxdığını görmək olar. "İlk şəhirlər MÖ 3500'li illərdə Mezopotamya'da ortaya çıkmış və mekânsal bir örgütlenme şeklinde günümüze kadar varlığını devam ettirmiştir. "Polis" olarak adlandırılan Yunan şehir devletlerinin ortaya çıkması ise MÖ 7. yüzyıla kadar uzanır. Polisler aynı zamanda Batı medeniyetinin de şehirleşme açısından önemli bir mihenk taşı oluşturmıştır. Şimdiki şehir modellerinin ortaya çıkması ise belirli bir ilerleme sürecinin sonucunda olmuştur" (Ercivan 2022:117). Şəhər tarixçiliyinin ön plana çıxması və elm sahələri arasında özünə yer etməsi isə 1960-cı illərdə olmuşdur (Ercivan 2022:119).

Azərbaycanda şəhər tarixçiliyi formal olaraq yeni hesab olunur. Şəhərlərə aid tarixi məlumatlar əvvəlki dövrlərdən etibarən daha çox coğrafiya kitablarında, arxiv sənədlərində dağınıq şəkildə yer alırdı. Bu sahə XX əsrdən etibarən inkişaf etməyə başladı. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində şəhərlər haqqında məlumatlar daha çox səyahətnamələr, tarixi xronologiya əsərləri, coğrafi əsərlər və ensiklopedik mətnlər içərisində olmuşdur. Bu əsərlərdə şəhər tarixi tək başına bir mövzu deyildi. 1930-cu illərdən sonra şəhərlərin sosial-iqtisadi tarixi haqqında sistemli araşdırmalar yazılmağa başlayır. Bu dövrdə Bakı, Gəncə, Şəki, Şuşa kimi şəhərlər haqqında elmi araşdırmalar meydana gəlir. Müstəqillik dövründə isə şəhər tarixçiliyi təkcə iqtisadi deyil həm də mədəniyyət, memarlıq və s. mövzusunda müstəqil araşdırmalar yazılmağa başladı.

XIX-XX əsrlərdə şəhərlər haqqında yazılan əsərlər birbaşa "şəhər tarixçiliyi" termini ilə adlandırılmasa da, şəhərlərin tarixinə, sosial quruluşuna, mədəni kimliyinə aid zəngin məlumatlardan ibarət olmuşdur. Bu dövrlərə aid şəhər tarixçiliyi mövzusunda yazılmış əsərlərə Abbasqulu Ağa Bakıxanovun "Gülüstanı-İrəm", Mirzə Adıgözəl Bəyin "Qarabağname", Mirzə Camal Cavanşirin "Qarabağ tarixi", Həsən İxfa Əlizadənin "Şuşa şəhərinin tarixi" və s. əsərləri nümunə göstərmək olar.

HƏSƏN İXFA ƏLİZADƏ

Həsən İxfa Əlizadə 1893-cü ildə Şuşa şəhərində anadan olmuşdur. O, ilk təhsilini Şuşa şəhərində almış, sonradan təhsilini Azərbaycan Pedaqoji İnstitutunda davam

* Dr., AMEA M.Füzuli Adına Əlyazmalar İnstitutu, Bakı.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLƏRİ

elətdirmişdir. İnstitutu bitirdikdən sonra müxtəlif bölgələrdə müxtəlif tipli məktəblərdə - pedaqoji, kənd təsərrüfatı, orta məktəblərdə işləmişdir. H.İ.Əlizadə "Molla Nəsrəddin", "Kəlniyyət", "Məzəli", "Səda" və s. jurnallarda "Mirzə Qoşunəli", "Mirzəli", "Həmin Hümən" imzaları ilə yazılar yazmışdır. "Birinci qədəm" uşaq məcmuəsinin də redaktorluğunu etmişdir.

H.İ.Əlizadənin dram əsərləri, hekayələri, şeirləri, tərcümələri, məqalələri, məktubları və tarixi əsərləri mövcuddur. Bu əsərlər Azərbaycan Respublikası Milli Arxiv İdarəsində və AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondunda saxlanılır. O, 1972-ci ildə vəfat etmişdir. Məzarı Şuşada "Mirzə Həsən" qəbiristanlığındadır.

"ŞUŞA ŞƏHƏRİNİN TARİXİ" ƏSƏRİ ŞƏHƏR TARİXÇİLİYİNİN NÜMUNƏSİ KİMİ

H.İ.Əlizadənin "Şuşa şəhərinin tarixi" əsəri yazıçının yaradıcılığında əhəmiyyətli yerə sahibdir. Onun "Şuşa şəhərinin tarixi" əsəri şəhər tarixçiliyinin bütün meyarlarına cavab verir. Yazıçı əsərində Şuşa şəhəri haqqında əhatəli məlumat vermiş, bir növ dövrün şəhər tarixçiliyini önə çıxarmışdır. H.İ.Əlizadə bu əsərində şəhər tarixçiliyinin əsas xüsusiyyətlərini göstərmişdir. O, Şuşa şəhərinin yaranmasından başlayaraq, şəhər kimi formalaşmasına qədər olan tarixi, tarixlə yanaşı onun coğrafiyası, memarlığı, ticarət və sənaye sahəsi, mədəniyyət ocağı kimi rolunu haqqında yazmışdır. Şuşa şəhəri dövrünün digər şəhərlərindən fərqli olaraq, planlı şəkildə salınan şəhərlərdən biridir. Memarlığına görə unikal şəhərsalma strukturu ilə seçilən şəhər qala divarları ilə əhatə olunmuş, küçələri daşla döşənmiş və məhəllə prinsipi ilə tikilmişdir. Hər məhəllədə məscid, hamam və bazar mövcud olmuşdur. Şuşa şəhərində ticarət inkişaf etdiyinə görə mühüm iqtisadi mərkəz idi və burada sənətkarlıq, xalçaçılıq, ipəkçilik inkişaf etmişdir. Şuşa şəhəri maarifçilik, mədəniyyət sahəsini də özündə ehtiva edirdi. Böyük şəxsiyyətlər yetişdirən Şuşa Azərbaycanın "musiqi beşiyi" adlanırdı. Bu sahədə Üzeyir Hacıbəyli, Cəbbar Qaryağdıoğlu, Xan Şuşinski, Bülbül və s. kimi məşhur musiqiçilərin adını çəkmək olar. Maarifçiliyin inkişafında Şuşa şəhərində yaranan məktəblərin, mədrəsələrin, ədəbi məclisələrin rolu böyük olmuşdur. Bu sahədə isə Molla Pənah Vəqifi, Xurşidbanu Natəvanı, Mir Möhsün Nəvvabı, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevi, Yusif Vəzir Cəmənzəminli və s. göstərə bilərik.

Şəhər tarixçiliyi Şuşa şəhəri fonunda aşağıdakı mövzuları əhatə edir:

1. Şəhərin quruluşu və coğrafi mövqeyi

"Şuşa şəhərinin tarixi" adlı əsərdə H.İ.Əlizadə Şuşa şəhəri qurularkən şəhər yerinin xüsusi olaraq seçilərək müəyyən olunması və 1752-ci ildə qurulmasını geniş şəkildə təhlil etmişdir. Şəhər dəniz səviyyəsindən 1500 metr yüksəklikdə dağ yamacında inşa olunmuşdur. Əsərdə şəhərin coğrafi yerləşməsi göstərilmiş, şəhərin əhatəsində olan dağların, çayların, meşələrin, kəndlərin və s. adları qeyd edilmişdir.

2. Memarlığı və fiziki quruluşu

Yazıçı Şuşa şəhərin memarlıq üslubu və tərzini haqqında öz fikirlərini bildirmiş, şəhər ərazisində tikilən bir neçə bina haqqında danışmışdır. O "Şuşa şəhərinin tarixi" əsərinin sonuna Şuşa şəhərinin tarixi abidələrini dələvə etmək istəmiş, amma bunu etməmişdir. O "Şuşa şəhərinin tarixi abidələri" adlı başqa bir əsər yazmışdır.

3. Sosial quruluşu

Şuşa şəhəri qurulduqda sonra Pənah xan buraya müxtəlif peşə sahiblərini, sənətkarları cəlb etmiş, onların Şuşada yaşamasını və işlənməsini təmin etmişdir. Şuşa şəhərinin sakinlərini 70-75 faizi müxtəlif sənət və peşə sahibləri, 30-35 faizi isə tacirlər, sərmayədarlar, bəylər və xanlardan ibarət idi.

Müsəlman və xristianlar üçün məscidlər və kilsələr də tikilmişdir. Burada insanlar 1905-ci il erməni təxribatına qədər barış içində yaşamışlar.

4. İqtisadiyyat və ticarət

H.İ.Əlizadə Şuşada iqtisadi həyatı öz əsərində belə göstərir: "XIX əsrin sonlarında Şuşada qeyri şəhərlər kimi zavod fabrik yox idi, lakin ticarət gün-gündə inkişaf edirdi. Naxçıvan, Ordubad, Culfa və hətta İrəvan və başqa bu tərəfdə olan rayonların tacirlərinin demək olar ki, 90-95 faizi Şuşa ilə əlaqədə olub, Moskva, Varşava, Lodz və qeyriləri kimi sənaye mərkəzi olan şəhərlərlə artıq əlaqədə deyildilər. Bunlar yalnız Şuşadan və Şuşa tacirlərindən mal alıb aparardılar. 1912-1920 sənələr müddətində Şuşa şəhəri sürətli addımlarla irəliləməyə başladı. Burada ticarət sərmayədarlarının inkişaf və yüksəliş ilə xırda emalatxanalar şəklində sənaye müəssisələrinin dəbinası qoyuldu. 1914-15-də qaba toxunmuş şal hazırlayan emalatxana, 1916-da qadınlar üçün baş örtüyü (kəlağayı) fabrikanı və sonra corab fabrikanı təsis olundu. Bu zaman (1914-20) demək olar ki, Şuşa şəhəri müasir Gəncə (Kirovabad) şəhərindən çox yüksək və abad idi" (Şuşa tarixi, 43a).

5. Mədəniyyət, təhsil

Şuşada ilk məktəbi Molla Pənah Vaqif 1771-ci ildə açmışdır. O, vəzir olduğdan sonra işini oğlu davam elətdirmişdir. Oğlu öldürüldükdən sonra isə İrandan gələn müderrislər və yerli ziyalılar tərəfindən yeni mədrəsə və məktəblər açılmışdır.

H. İ.Əlizadə əsərində yazır : "Elm, sənət və ədəbiyyat sahəsində demək olar ki, Şuşa şəhəri hələ XVIII əsrin ortalarından etibarən iri addımlarla irəliləməyə başlamışdır. XVIII əsrin sonları və XIX əsrin əvvəllərində Şuşa çox irəliləmiş və mühüm ədəbi simalar və sənətkarlar yetişmişdir. Hələ XIX əsrdə yetişən şairlər, alimlər, musiqarlar və nəqqaşlar ümumiyyətlə öz dövrlərinin ən yüksək mövqeyinə belə qalxa bilməmişlər. Aşıq Pəri, Mirzəcan bəy, Fətə (Fatma) xanım Kəminə, Mir Möhsün Nəvvab, Xurşidbanu Natəvan, Zakir, Asi, Baki və sair bu kimi mühüm şairlər; Ağayev Əhməd bəy (Ağaoğlu Əhməd), Vəzirov Həşim bəy, Vəzirov Nəcəf bəy, Haqverdiyev Əbdürrəhim bəy, Ağazadə Fərhad (şərqli) kimi alim və müəllimlər; Hacı Hüsü, Məşədi İsa, Əbdübaqi, Mirzə Sadiq, Sadiqca, Mir Möhsün Nəvvab, Qaryağdı Cabbar, Məhəmməd Keçəçi, İslam Abdullahov, Məcid Behbudov, Üzeyir Hacıbəyov və nəhayət Şeyid Şuşinski kimi musiqarlar və müğənnilər Usta Qənbər və başqaları kimi mühüm sənət ustası və nəqqaşlar və gözəl rəssamlar yetişmişdir" (Şuşa tarixi, 23a).

NƏTİCƏ

H.İ.Əlizadə şəhər tarixçiliyinin bütün bu xüsusiyyətlərini və mövzularını öz əsərində verməklə Şuşa şəhərinin obrazında şəhər tarixçiliyi sahəsində yeni bir cığır açmışdır. Yazıçı tək-cə tarixi hadisələri verməklə qane olmamış, Şuşanın hər sahəsinə aid bütün məlumatları toplayaraq onu çoxşaxəli şəkildə təsvir edərək şəhərin ümumi obrazını yaratmağa çalışmışdır.

ƏDƏBİYYAT

Əlizadə, H. İ. (1960). Şuşa şəhərinin tarixi [Əlyazma]. AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu, B 4556/6181.

Halilli, Ş. (2024, May 21–23). Hasan İhfa Alizade ve "Şuşa Şəhrinin Anıtları" eseri / Hasan İkhfa Alizade and "Monuments of Shusha City". In A. Aytaç (Ed.), 18. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu / XVIII. International Turkic Culture, Art and Protection of Cultural Heritage Symposium (pp. 375-378). Komrat, Gagauzya-Moldova.

Ercivan, A. (2022). Şehir Tarihçisi ve Türkiyedeki yansımaları / Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti tarihi dergisi,. S.115-131.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

TÜRK KÜLTÜRÜNDE EJDERHA MOTİFİNİN TÜRK SANATINA YANSIMALARI

THE REFLECTION OF DRAGON PATTERN IN TURKISH CULTURE TO TURKISH ART

Esma Nur YILDIZ*

Mutluhan TAŞ**

ABSTRACT

When we look from the past to the present, the development in Turkish art can be seen from the Prototurks onwards. At first, far from the figure; they used the artistic expression called animal style, in which the patterns of animals, mythological creatures, sphinxes and griffons were used predominantly. The animal style, which started in petroglyphs, is encountered in different works of art in Turkish states. With the development, it was also used in areas such as ceramics, architecture, sculpture, painting, weaving and tile. In addition, Turkish states used animals or mythological creatures as their symbols. This situation has continued for centuries due to the meanings given to animals.

The aim of this study is to investigate the reflections of the Dragon motif, which we encounter in stylized animal figures, in Turkish painting art. Within the scope of the research, data were obtained through literature review method. The data obtained were built on the importance of the Dragon figure in Turkish communities in a chronological order and how it was used in which art fields. The dragon figure has a great place and importance in Turkish art. The Dragon, which we encounter in the Kültigin monument, means power, strength, sovereignty, rebirth, wisdom. However, its meaning changed over time and it became a symbol of evil and chaos.

As a result, the Dragon, which is a mythological creature, has managed to become an important pattern that has been widely used in Turkish art. It was also seen in the usage areas included in the research. While sometimes it is included in a prayer rug, sometimes it is included as an embroidery on a book cover.

Keywords: Dragon, Animal style, Turkish Art

GİRİŞ

Türk kültür ve sanatından söz edebilmek için ilk olarak Türklerin yaşadığı coğrafyadan bahsetmek gerekmektedir. Türkler eski dünyanın üç büyük kıtasına (Asya, Avrupa, Afrika) yayılmışlardır. Türk sanatının ve arkeolojisinin başlangıç noktası ve gelişimini büyük oranda tamamladığı yer Orta ve İç Asya'dır. Bu nedenle Türk sanatı ile ilgili araştırmalarda Asya toprakları büyük önem arz etmektedir. Çünkü Türk sanatı yöntem ve teknikleri bu topraklarda büyümüş ve gelişmiştir. Daha sonraki İslamiyet öncesi ve sonrası devirlerde Mısır, Suriye, İran, Irak, Kafkasya gibi topraklara dağılmıştır (Çoruhlu, 1998).

Türklerin ilk yerleşim yerleri *bozkır kültür* çevresinde ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Fakat daha belirgin olarak "Altaylar Bölgesi, Baykal Gölü'nün doğusu, Mançurya, Güney Moğolistan, Kuzeybatı Asya, Aral Bölgesi, Tanrı Dağları gibi çok farklı mekânlar önerilmiştir" (Çoruhlu, 1998).

Orta ve İç Asya' da bulunan Türk topluluklarının ataları olarak isimlendirebileceğimiz Hunlardan önce yaşamış Proto-Türkler; sanat eserleri ya da sanatsal etkinliklerin temellerini oluşturmaktadırlar (Çoruhlu, 1998). Proto-Türklerin oluşturdukları sanat birikiminin üzerine Hun ve ardından gelen diğer Türk Devletlerinin sanatsal birikimlerinden bahsedebiliriz.

Türklerdeki yaşam tarzının, inanç ve kültürlerindeki değer yargıları ve düşünce tarzlarındaki uygulamalar tarzlarına yansıdığı görülmektedir. Bu bilgilerden yola çıkarak sanatsal birikimlerinden söz edebiliriz. Fakat tabii ki o dönemde yaşamış bir kişi ortada bir sanat eseri çıkarma amacı ile tasarım yapmamıştır. Kendi inançları doğasına kimi zaman gücüne inandıkları bir hayvanı halılarına resmederken kimi zaman da bir madeni eriterek ona

* Yüksek lisans öğrencisi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara

**Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

sembolik bir işlevsellik katmışlardır. Şu anda müzelerimizde yer alan birçok arkeolojik sanat eserleri *kurganlardan* karşımıza çıkmıştır. Kurgan ise, tepe veya üzerinde koruyucu tepe şeklinde bir bölüm bulunan tümülüs tipinde mezar veya kale/hisar/şehiranlamına gelmektedir (Çoruhlu, 2002). Kurganlar, dönemin önemli devlet adamları için yapıldığı gibi kadınlar, hizmetkarlar için de yapılmıştır. Türklerdeki ölümden sonra tekrar yaşamın olması inancı, kurgana defnedilecek kişinin eşyalarının ve hatta atlarının da gömülmesidir. Bu yüzden Kurganlarda, dönemlerine ait birçok madeni eşyanın yanı sıra silah gibi hususi eşyalar da bulunmuştur. Örneğin Issık Kurganındaki Altın Elbiseli Adam kıyafeti, hatta kimi zaman Pazırık Kurganından çıkarılan hayvan motifleri olan halılar da kazılar sonucu bulunmuştur.

Türk kültüründe hayvan motiflerine fazlaca önem verildiği görülmektedir. Bunun sebebi hayvanların güç, kuvvet, kudret, sağlık, uzun yaşam gibi farklı anlamları sembolize etmelerinden kaynaklanmaktadır. Hayvan motifleri ilk dönemlerde kullandıkları koşum takımlarında, savaş aletlerinde görülürken; zamanın ilerlemesi ve gelişimle beraber bir medresenin duvarlarında kabartma olarak karşımıza çıkarken kimi zaman bir caminin duvarlarını süsleyen seramik plakanın üzerlerinde yer aldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra grifonlar, sfenksler de mimaride, seramikte, çinide, dokumalarda fazlaca görülmektedir.

Erken devir Türk topluluklarında kaya resimleri ile başlayan bir sanat yolculuğu bulunmaktadır. Kaya resimleri (petroglif), kimi zaman boya kullanılarak kimi zaman ise kazıyarak; kaya ya da mağara yüzeylerine yapılmış en eski resimlerdir. Bu resimlerde fazlaca hissettiğimiz ve Hun döneminde gelişen *üsluplaşmış hayvan motifleri*, Türk sanat tarihi sürecinde çokça karşımıza çıkmaktadır. Özellikle kurganlardan çıkarılan eğer örtüleri, koşum takımlarında; figürden çok av sahnelerinde hayvan motifleri kullanıldığı görülmektedir. Av sahnelerine yer verilmesi, zıtlık ilişkilerinin konu edinilmesidir (Çoruhlu, Y. 1998).

Araştırmamız kapsamında üsluplaşmış hayvan motiflerinde fazlaca kullanılan ejder ikonografisinin kronolojik olarak Türk Sanatına yansımalarını ele alacağız. Geçmişten günümüze doğru baktığımızda hayvan motiflerinin gelişimi ve kullanım alanlarında çeşitlilik görülmektedir. Bazen bir seccade de karşımıza çıkarken bazen de mezar taşlarında karşımıza çıkmaktadır. Ejderha bütün hayvanların parçalarından güçler taşıdığına inanılmaktadır (Armutak, 2004). Bu yüzden eski topluluklardan itibaren güç, kuvvet, bilgelik, yeniden doğuş, koruyuculuk, suyun bereketi gibi anlamları ejderha mitine yüklemelerindendir. Görüldüğü alanların çeşitlilik göstermesinin sebebi de budur.

Ejderha Farsça kökenli olup; yılan bedenli, aslanpençeli, kanatlı bir mitolojik yaratığı tanımlamaktadır (Şensıl, 2006). Fakat Türkçede ejder kelimesi evren, luu, büke gibi isimlendirilmiştir. Eski metinlerde *evren* ikonografisi Türk çevrelerinde çokça kullanılmıştır. Ayrıca Türk kültüründe ejder her zaman kanatlı, pençeli tasvir edilmemiştir. Ejder figürü tek başına kullanıldığı gibi bunun yanı sıra hükümdarlığı sembolize ettiği düşünülen küreyle de resmedilmiştir. Aynı zamandasfenksler de grifonlarda da görülmektedir. Kimi zaman bir aslanın kuyruğunda bir ejder tasvir edilirken kimi zaman da kanatları ejderle biten kuş kabartmalarına yer verilmiştir. Hunlar, Kök Türkler, Batı Türkleri ve Oğuzlarda ayinlerde evrene yer verilmiştir. Kaşgari'nin de dediği gibi su ve bolluk simgesidir. Türker'de de Luutimsah ve yılanın çeşitli hayvanlarla birleştirilmesi sonucu meydana geldiği düşünülmektedir (Esin, 2004).

Türk Mitolojisindeki Ejderha Çeşitleri:

1. Yelbegen (Celbegen): Yelbegen Altay Türklerinin inançlarında kötü ruhlu bir ejderdir.
2. Badraç: Badraç, Türk ve Moğol inançlarında kendisine yer bulur.
3. Büke: Büke, Türk ve Altay inançlarında geçen bir ejderhadır.
4. Bükrek ve Sangal: Altay Türklerinin Şamanlık İnançında var olan bir ejderhadır.
5. Er Töştür ve Ejderha: Önemli Türk destanlarında Er Töştük destanında, Er Töştük'ün bir ejderha ile savaştığı anlatılır.
6. Kök Luu (Göksel Ejder): Oniki hayvanlı Türk takviminde yılan ve ejder bir yıl sembolü olarak görülmektedir.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

7. Ebre: Ebre kelimesi 'evren' sözcüğünün farklı bir söyleyiş biçimidir. " (Duman, 2019).

Hun sanatında en belirgin örneği "Kargalı Kurganı'ndan bir kam mezarında bulunan taş üzerindeki ejderhaya binmiş insan tasvirine" (Şensıl, 2006) yer verilmiştir. Fakat Orta Asya'da ejder motifinin kurganlardan çıkarılan halılardan etkilenilerek devam ettiği düşünülmektedir.

Gök Türklerde ejder motifinin kullanıldığı en göze çarpan sanat eserimiz Kültiginyazıtındaki çift başlı ejder motifidir. Motifte çift başlı ejder dünyayı sembolize ettiği düşünülen yuvarlak küreye dolanmıştır. Ejderin anlamı zamanla değişikliğe uğramıştır. Fakat o dönemki ejder hükümdarlık, bilgelik, yeniden doğuş gibi anlamlarla anılmaktadır.

Uygurlardaki ejder motifleri de duvar resimlerinde görülmekle beraber farklı yerlerde de resmedilmiştir. IX-XIV Yüzyıllarına ait Bezeklik Uygur Duvar resimlerine ulaşılmıştır. Ejder Sandalı Üzerinde Budha, Kızıl/ Müzisyenler Mağarası, 600-650 yılları arasına ait olduğu düşünöler duvar resmidir (Çerezci, 2020).

Anadolu coğrafyası hareketli bir topraktır. Çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Buyüzden arkeolojik sanat eserleri sayısı oldukça fazla ve çeşitlilik göstermektedir. Rölyeflerde, halılarda, kilise duvarlarında ejder motifi rastlanılmaktadır. Fakat Gök Türk ve Uygur döneminde fazlaca yer verilen ejder motifi İslamiyet sonrasında anıtsal mimaride süslemede diğer motiflerle karışarak ağırlığını kaybetmiştir (Karahanlı & Reisoğlu, 2021). Cami çörlenlerinde, aslankuyruklarında, kuş kanatlarında, ejderin kendi kuyruğunda, kentaur figürünün kuyruğunda mimariye yansıdığı görülür. Kullanılan yeşim taşından kap, maşrapa gibi eşyaları hayvan motifleri ile şekillendirmişlerdir. İslamiyet öncesinde natüralist etkiye sahip olan ejder motifi, İslamiyet sonrası medeniyetlerde daha sembolik bir şekilde resmedilmiştir (Genç, 2023).



¹Resim 1: Testi

Testi, Anadolu Selçuklu dönemine aittir. Diyarbakır Müzesi Koleksiyonuna ait olan eser üzerinde yılan motifleri ile süslenmiş bulunmaktadır.

Selçuklu sanatında ejder genel olarak çift başlı ve düğüm şeklinde tasvir edilmiştir. Eski Türklerde çift başlı ejder gök kubbeyi temsil ederdi. Han, saray, kapıların girişine resmedilmesi; ejderin koruyucu, bekçi gücüne inanılmasıdır. Mezar taşlarında yer verilmesinin sebebide ölen kişinin bilge, kutsal aynı zamandadır; ejderin onun koruyucu sıfatında olmasındandır. Ahlat mezar taşlarında benzer kemerli çift başlı ejder örneklerini görmekteyiz. Bunun yanı sıra Erzurum Çifte Minareli Medresenin duvarındaki hayat ağacı tasviri hayvanlar kullanılarak betimlenmiştir. En üst kısmında çift başlı kartal, orta kısımda yapraklar üzerine yerleştirilmiş olan kuş ve alt kısmında ise ejder yer almaktadır. Divriği

¹ Esma Nur Yıldız. (2025, Mart 10). *Testi* (Fotoğraf). Çekildiği Yer: T.C. Millet Kütüphanesi, Ankara.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
Turan Melek Darüşşifasının (Sivas) duvarına yapılmış olan çift başlı kuşun kanatların uç kısımları ejder ile bitmektedir.

2



Resim 2:Arslan heykelli taş

Arslan Heykelli Taş, Anadolu Selçuklu dönemine aittir. Diyarbakır Müzesi Koleksiyonundadır.Arslan heykelinin kuyruk kısmı ejder ile bitmektedir.

Ejder motifinin bulunduğu alanlar oldukça geniştir. Dokumacılık sanatında da kendine yer bulmuştur.Özellikle Azerbaycan, İran, Çin ve Anadolu halılarında sıkça görülmektedir. Milletler arasında dokuma teknikleri farklılık göstermektedir. Türklere ait olduğu düşünülen Dügümlü halı tekniği Orta Asya da Türklerin yaşadığı bölgede ortaya çıkmıştır (Elver, 2023). Böylelikle bir dokumanın Türklere mi yoksa başka bir millete mi ait olduğu tespit edilmektedir. Ejder motifli Azerbaycanhalıları, seccadeler dikkatimizi çekmektedir. "Uşak Halısı, Konya halısı, Bergama-İzmir Halısı, Kula Manisa Halısı, Saruhanlı Manisa Halısı, Gördes Manisa Halısı" (T.C. Kültür Bakanlığı, 1992, akt Elver, 2023) gibi çok değerli ejder motifleri kullanılmış dokuma eserlerimizde yer almaktadır.



³Resim3: Ejder başlı alem

² Esma Nur Yıldız. (2025, Mart 10). *Arslan Heykelli Taş* (Fotoğraf). Çekildiği Yer: T.C. Millet Kütüphanesi, Ankara.

³ Esma Nur Yıldız. (2025, Mart 10). *Ejder Figürlü Alem Parçası* (Fotoğraf). Çekildiği Yer: T.C. Millet Kütüphanesi, Ankara.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Selçuklu dönemine ait bir diğer önemli eser ise ejder başlı âlemdir. Muş'un Malazgirt ilçesinde 1986 yılında yapılan kazı sonucu bulunmuştur. Bunun yanı sıra 12-13. yüzyıla ait olduğu düşünülen av sahneleri resmedilmiş seramik tabaklar, kabartma karolar müzelerimizde yer almaktadır.

Aynı zamanda 14. yüzyıla ait Acaibü'l-mahlûkat isimli kitabın resimleri de ejder motiflerin güzel örneklerini oluşturmaktadır.



⁴Resim 4:Acaibü'l-mahlûkat yazmasından bir ejder tasviri

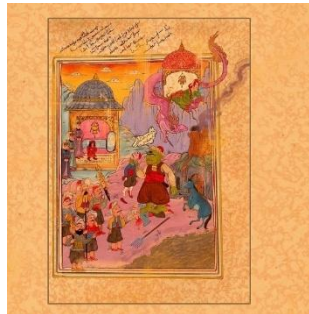
Acaibü'l-mahlûkat, Zekeriya el-Kazvini tarafından yazılmıştır. Yaratılmış farklı canlıları ele almaktadır. Mitolojik canlılar, grifonlar, sfenksler gibi canlılara da kitapta yer verilmiştir. Bu canlıların nasıl olduklarıyla ilgili resimlerine de yer verilmiştir.

Ejder motifinin yer aldığı bir diğer sanat dalı da çini ve seramiktir. Selçuklu da çini ve seramik sanatı da oldukça gelişmiştir. En güzel örneklerle Karatay medresesinde ve İnce minareli medresede karşılaşmaktayız.

Diğer devletlere göre Anadolu Selçuklu döneminden günümüze ulaşan çok fazla eser bulunmaktadır. Osmanlı dönemi eserlerine bakacak olursak da Fatih Döneminden itibaren hayvan motifli Türk ciltler daha sık kullanılmıştır. Ejder motifli ciltler Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde yer almaktadır. Aynı zamanda Topkapı Sarayında yürütülen restorasyon çalışmalarında Has oda revaklarının üzerinde çift başlı ejder bulunmuştur (Genç).

Hatta asa,baston, gürz gibi eşyalarında ejderle süslendiği görülmüştür. Kur'an-ı Kerimde de Hz.Musa'nın asasının ejdere dönüşmesi hikayesi yer almaktadır. Ejder Hz.Musa'ya zarar vermek isteyen büyücüleri yutmaktadır(Doğanay, 2021).

Kutsal kitapta da yer verilen mitolojik canlı Ejder,Türk kültür ve çevresifazlaca etkilemiştir. Proto-Türklerden itibaren kaya resimlerinden tutunda kullanılan kaplara kadar karşımıza çıkmaktadır. İbadet alanlarının inşası ile birlikte kilise duvarlarında bazen de saray duvarlarındayerini almıştır.



⁵Resim 5: Murat Palta 'Sherek is love' isimli eseri

⁴ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*(Kabalıcı: 2002), görsel yazar tarafından çekilmiştir.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Günümüz resim sanatındaki ejder motifinin en güzel örneklerinden biri de Murat Palta'nın çalışmış olduğu *Sherek Aştır* isimli eserinde görmekteyiz.

Sonuç olarak ejder motifi, günümüz sanatına deformasyonlara uğrayarak çağlar boyunca ulaştırılmıştır. Ejder, insanların kendilerini rahat hissedecekleri, güvende olacakları; bazen de kuvvetine sığınacakları mitolojik bir canlı olarak sanata yansımıştır. Sanatın hemen her alanında kendine yer bulan ejder, heykel ve seramik sanatına da yansımıştır. Çağdaş sanatçılarımızdan Nizam Orçun Önal ve Nezihe Bilgülay Derler de Ejderi günümüz sanatına yansıtmışlardır (Savaş, 2021). Resim sanatındaki güzel örneklerden birisi de Murat Palta'dır. İrmak Canevi, karışık teknik kullanarak yapmış olduğu 'Rainbow Dragon' heykeli ile ejdere farklı bir bakıştan değerlendirmemizi sağlamıştır. Tataristanlı Ozad Habibullin'in de *Tataristana Döndük* isimli eseri ejder motifinin resim sanatındaki örneklerindendir.

KAYNAKÇA

- Armutak, A. (2013). Doğu vebatı mitolojilerinde hayvan motifi II. Sürüngenler, balıklar, kanatlılar vemitolojik hayvanlar. İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi, 30(2), 143-157. <https://doi.org/10.16988/iuvfd.04522>
- Çerezci, J. Ö. O. (2020). Türk sanatında ejderve su birlikteliği. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(2), 207-227.
- Çoruhlu, Y. (1998). *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*. Kabalcı Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (2002). Hun Sanatı.
- Doğanay, A. (2021). Yüzyıllar Sonra Topkapı Sarayında Ortaya Çıkarılan Ejder-Sîmurg Karşılaşması Üzerine. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, (21), 4-25.
- Duman, H. (2019). Türk mitolojisinde ejderha. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 5(11), 482-493.
- Elver, H. (2023). Anadolu Halı Motiflerinde Ejderha. *Socialmentalityandresearchingthinkers (SmartJournal)*, 8(66), 2464-2475.
- Esin, E. (2004). *Türk sanatında ikonografik motifler*. Kabalcı Yayınevi.
- Genç, A. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Koleksiyonundaki Ejderha Figürlü Ciltler. *Art-e Sanat Dergisi*, 17(34), 926-949.
- Genç, M. A. (2023, June). Selçuklu mezar taşlarındaki ejder figürünün kültür biçim ilişkisi. In *Conferencebook* (p. 164).
- Karahanlı, R. & Reisoğlu, S. (2021). *Ahlat Meydan Mezarlığı Kadılar Bölümü Mezar Taşları*. Dergah Yayınları.
- Savaş, F. (2021). Anadolu seramik sanatında mitolojik kaynaklı ejderha figürünün kullanımı ve günümüz seramik sanatına yansımaları. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(2), 94-103.
- Şensilay E. (2006). *Türk ikonografisinde ejderha figürü ve seramik yorumları* (Yayın No. 173360) (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi). Yök
- İnternet resim kaynakçası:
<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.webtekno.com%2Fpopuler-karakterlerin-osmanli-minyatur-sanatiyla-harmanlandigi-eserler-h113914.html&psig=AOvVaw3uCIHduAiZchoMpa0BulM1&ust=1744919556390000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBQQjRxqFwoTCPCT6pWq3YwDFQAAAAAdAAAAABAJ>

⁵ Palta, M. *Sherek is love* (Resim).

<https://www.webtekno.com/populer-karakterlerin-osmanli-minyatur-sanatiyla-harmanlandigi-eserler-h113914.html>

CULTURAL HERITAGE OF THE NORTHWESTERN REGION OF AZERBAIJAN

Bədircahan MƏMMƏDOVA*

SUMMARY

Archaeological monuments and artifacts belonging to various historical periods, representing the cultural heritage of the northwestern region of Azerbaijan, are valuable tools that have survived to our time. The article provides information about the historical and archaeological monuments of the Gakh, Sheki, Oghuz, Zagatala, Balakan regions and emphasizes the importance of their application in modern tourism.

The remains of residential houses, pottery and a two-eyed sphere for baking bricks were discovered at the Toprakgala monument in the Gakh region, various pottery, metal and glass fragments, as well as coins were found. All these materials gave reason to attribute the upper layer of the monument to the 9th-15th centuries. As a result, it was determined that the local population attached importance to agriculture and that this monument was a large urban settlement.

There are also monuments reflecting the religious beliefs and culture of the population in the region we involved in the study. The Kish, Zayzid, and Lakit temples in the Sheki-Gakh region, the Armatian temple in the Mamrukh village of the Zagatala region, the small church in the Pashan village, three churches in the Pipan village, the church in the Gabizdere village, the church in the Chudulubina village, the Kurmukh, and Chudulu Bina temples in the Sheki-Balakan region are interesting objects for tourist projects.

The medieval walls, fortresses, and towers of Azerbaijan differ in their types. The Aydinbulag tower in the north of the Mukhas village of the Oghuz region and the village of the same name in the Sheki region, the Peri fortress, the Sheytan fortress, and the Kashga-tepe fortress in the Zagatala region are such monuments. In addition to the function of a residential building, the tower-houses of Chingizgala (17th - 18th centuries) in the Jar-Balakan region also played the role of a fortification and served as a guard post. The application of such monuments representing the Turkic world in modern tourism projects and the education of the younger generation are among the pressing issues of our time.

GİRİŞ

Azərbaycanın şimal-qərb bölgəsinin mədəni irsini təmsil edən müxtəlif tarixi dövrlərə aid arxeoloji abidələr və artefaktlar dövrümüzədək gəlib çatmış dəyərli vasitələrdir. Məqalədə Qax, Şəki, Oğuz, Zaqatala, Balakən rayonlarının tarixi - arxeoloji abidələri barədə məlumat verilərək müasir turizm də təbii qələbənin vacibliyi vurğulanmışdır.

Qax rayonundakı Torpaqqala abidəsində yaşayış evlərinin qalıqları, saxsı qab və kərpic bişirmək üçün olan ikigözlü kürə aşkara çıxarılmış, müxtəlif saxsı qab, metal və şüşə parçaları, həmçinin sikkələr tapılmışdır. Bütün bu materiallar abidənin üst təbəqəsini IX-XV əsrlərə aid etməyə əsas vermişdir. Nəticədə yerli əhalinin əkinçilik təsərrüfatına önəm verməsi və bu abidənin şəhər tipli iri yaşayış məntəqəsi olması müəyyən edilmişdir.

Tədqiqatla cəlb etdiyimiz regionda əhalinin dini inancını və mədəniyyətini əks etdirən abidələr də vardır. Şəki-Qax bölgəsindəki Kiş, Zəyzid, Ləkit məbədləri, Zaqatala rayonunun Mamrux kəndindəki Armatian məbədi, Paşan kəndindəki kiçik kilsə, Pipan kəndindəki üç kilsə, Qabizdəre kəndindəki kilsə, Çudulubinə kəndində kilsə, Şəki-Balakən bölgəsindəki Kurmux, Çudulu Bina məbədləri turistik layihələr üçün maraqlı obyektlərdir.

Azərbaycanın orta əsrlərə aid səddləri, qalaları və qüllələri tiplərinə əsasən fərqlənirlər. Oğuz rayonunun Muxas kəndinin şimalında və Şəki rayonunun eyniadlı kəndinin şimalındakı Aydinbulag qülləsi, Zaqatala rayonundakı Pəri qalası, Şeytan qala, Kaşqa-təpə qalası belə abidələrdəndir. Car-Balakən bölgəsindəki Çingizqala (XVII - XVIII yüzilliklər) qüllə-evlər

* AMEA Arxeologiya və Antropologiya İnstitutu, "Dəmir Dövrü Arxeologiyası" Şöbəsinin Elmi İşçisi, Azərbaycan

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ yaşayış evi funksiyasından əlavə həm də istehkam rolu oynamış, gözətçi məntəqəsi funksiyası daşımışdır. Türk dünyasını təmsil edən belə abidələrin müasir dövrümüzdə turistik layihələrdə tətbiqi, gənc nəslin maarifləndirilməsi dövrümüzün aktual məsələlərindəndir.

1.Qax rayonunun Tarix-Diyarşünaslıq Muzeyindəki materiallar

Ərazinin zəngin mədəni irsini tədqiq etmək, onun qədim tarixindən, sənətkarlıq nümunələrindən maraqlı məlumatlar toplamaq üçün tarix-diyarşünaslıq muzeyində mühafizə edilən eksponatların elmi dövriyyəyə çıxarılması mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Elmi tədqiqatların aparılmasında, eləcə də gənc nəslin tariximizə hörmət ruhunda tərbiyə olunmasında, həmçinin bölgəyə turistlərin cəlb edilməkdə Qax rayonunun mərkəzində fəaliyyət göstərən tarix-diyarşünaslıq muzeyində nümayiş etdirilən eksponatlar önəmlidir. Bu eksponatların əksər hissəsi Qanıx (Alazan) çay vadisi və ətraf ərazilərindən təsadüfi tapıntılar nəticəsində aşkar edilərək yerli sakinlər tərəfindən muzeyə təhvil verilmişlər.

Qax rayonunun tarix-diyarşünaslıq muzeyi 1980-ci ilin avqust ayında rayon mərkəzində tikilmiş binada fəaliyyətə başlamışdır. Sonrakı illərdə muzey digər binaya köçürülmüşdür.

Muzey rəhbərliyinin və əməkdaşlarının zəhməti nəticəsində nümayiş etdirilən eksponatlar qeydiyyatla alınaraq, xronoloji qaydada qruplara ayrılmış, tarixləri göstərilmiş, qiymətli nümunələr isə müəyyən edilərək çəkilməmiş, hazırlanma texnikası və başqa xüsusiyyətləri qeyd edilmişdir. Arxeoloji fondun təşkili, eksponatların qorunması və elmi cəhətdən tədqiq edilməsi davam etdirilir.

Muzeyin II salonunda nümayiş etdirilən eksponatlar içərisində antik və ilk orta əsrlər dövrünə aid gil qablar diqqəti daha çox cəlb edir. Arxeoloji nümunələrin çox hissəsi Qanıx (Alazan) çayının ətraf ərazilərindən aşkar edilmişdir. Bu arxeoloji materialların tədqiqi, Azərbaycan ərazisində yaranmış ilkin dövlət qurumlarının hərtərəfli öyrənilməsi üçün mühüm əhəmiyyətə malikdir.

AMEA-nın müxbir üzvü, t.e.d., professor İlyas Babayevin (1935 - 2017) tədqiqatlarına əsasən bu tapıntılar antik və ilk orta əsrlər dövrünə aiddir (şəkil 2).

Bəzi qablar gilə narın qum, saman, qurumuş ot və s. qatılaraq düzəldilmiş və dulus kürəsində bişirilmişdir. Gil qablar say etibarlı ilə çox olmaqla, onların çeşidi də olduqca müxtəlifdir. Bu qablar özünəməxsusluğuna, zərifliyinə, naxışlarının orijinallığına, həmçinin ölçülərinə görə də biri-birindən fərqlənirlər.

Arxeoloji tapıntılar Qax əhalisinin məişət həyatı, təsərrüfat fəaliyyəti, həmçinin dulusçuluq sənətinin inkişafına dair ətraflı məlumatlar əldə etməyə imkan yaradır.

Qanıx (Alazan) hövzəsinin qeyd etdiyimiz dövrə aid qəbir abidələrindən aşkar edilmiş tapıntılar arasında da gil qablara çox təsadüf edilir. Onlar hazırlanma texnologiyasına görə iki qrupa bölünürlər:

- a) əldə hazırlanmış;
- b) dulus çarxında formalaşdırılmış qablar.

Əldə hazırlanan qabların üzərindəki naxışlar çərtmə, cızma, dalğavari, sınıq xəttlərdən ibarətdir.

Eksponatlar içərisində zoomorf qablar da vardır. Bu nümunələrin bəziləri Kürmüç çay vadisinin qədim sakinləri arasında quşçuluğun, qoyunçuluğun, maldarlığın inkişafı və mühüm gəlir mənbəyi olması və həmçinin onların dini etiqadları ilə də bağlıdır. Torpaq işləri zamanı tapılan arxeoloji materiallar içərisində keçi və qoyun skeletlərinin qəbirlərdən aşkar edilməsi buna bir daha sübutdur.

Qabların əksəriyyəti məişət və mətbəx avadanlıqlarından ibarətdir. Bunlar - piyalə, kasa, küpə, nimçə, kuzə, dolça, bardaq, səhəng, tava tipli qablardan ibarətdir.

İlk orta əsrlər dövrünə aid olan qabların əksəriyyəti dulus çarxında hazırlanmışdır. Bu qabların üst hissəsi və divarları hamar olub təxminən eyni qalınlıqdadır. Həmçinin dulus çarxında hazırlanan qabların üzərində konsentrik xətlər çəkilmişdir. Əldə düzəldilmiş qabların içərisi girintili-çıxıntılı olsa da, üst hissəsi əllə hamarlanaraq düzəldilmişdir. İ.Babayev hesab edir ki, antik dövrdə dulus çarxı olmayıb ona görə də belə qabları əllə hazırlamışlar. Qax

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

rayonu və ətraf ərazilərdən aşkar edilmiş bu tip qabların çoxu təsərrüfat küplərindən ibarətdir. Bu qablarda əsasən un, su, taxıl və s. ərzaq məhsulları saxlanırdı.

1958-1959-cu illərdə Qanix (Alazan) çayı vadisində aparılan arxeoloji qazıntılar nəticəsində qırmızı, boz, qara, rəngli və qlazurlu qablar tapılmışdır. Həmçinin Ağyazı düzənliyinin Qıpçaq kəndindən 1 km şərqə tərəf yerləşən sahədən boz, qara, qırmızı rəngli saxsı qablar aşkar edilmişdir. Bunlar piyalə, kasa, süzgəc, küp, çölmək, nimçə, kuzə, bardaq, səhəng, tava, dolça tipli qablardır.

Qax tarix-diyarşünaslıq muzeyinin antik dövrə aid sərgi salonunda nümayiş etdirilən eksponatların çoxu Torpaqqala yaşayış yerindən aşkar edilmişdir (Məmmədova B., 2017, s. 116). Bunlardan Günəşin simvolik obrazı ilə bəzədilmiş qab (diametri – 4 sm, hündürlüyü - 13 sm), Lələli kəndindən tapılmış alt hissəsi dairəvi formada olan novalça ağızlı formalı silindrik qırmızı gilli qab (ağız hissəsi – 3 sm, diametri - 12 sm, hündürlüyü - 16 sm) diqqəti cəlb edir.

Qax tarix-diyarşünaslıq muzeyinin II salonunda mühafizə edilən maddi-mədəniyyət nümunələrinin arxeoloji təhlili bu ərazidə antik dövrə aid çoxlu abidələrin olduğunu bir daha sübut edir.

Bu abidələrdən əldə edilmiş maddi-mədəniyyət qalıqları içərisində dulusçuluq sənəti nümunələri xüsusi yer tutur. E.ə. I minilliyin ikinci yarısında əvvəlki gil qablarla yanaşı, yeni formalı saxsı qab nümunələri də yerli sənətkarlar tərəfindən düzəldilirdi. Qafqaz Albaniyasının bu tip saxsı qabları özünəməxsusluğu və keyfiyyətinin yüksək olmasına görə başqa ölkələrin saxsı qablarından fərqlənirlər. Belə qab nümunələrinə Qarabağ, Şirvan, Qazax, Gəncə, Şəki, Zaqatala, Balakən rayonlarının kəndlərində, qismən isə Gürcüstan və Dağıstan ərazisində rast gəlinir. Bu nümunələr Albaniyada dulusçuluğun yüksək inkişaf etdiyini göstərir.

Qax tarix-diyarşünaslıq muzeyində nümayiş etdirilən saxsı qabların içərisində əl ilə hazırlanmış qablar üstünlük təşkil edir. Bu qablar zövqlə, simmetrik və çox keyfiyyətli düzəldilmişdir (şəkil 1).



Şəkil 1. QTDM 9644. Saxsı bardaq (hündürlüyü 18 sm, diametri – 8 sm). E.ə. VIII əsr. Qax rayonunun Lələli kəndində aşkarlanıb.



Şəkil 2. QTDM 2592. Tunc küpə (hündürlüyü 10 sm, diametri – 7,5 sm). IV əsr. Qax rayonunun Lələli kəndində aşkarlanıb.

Azərbaycanın müxtəlif məkanlarında istər təsadüfən, istərsə də arxeoloji qazıntılar nəticəsində aşkarlanan son tunc - ilk dəmir dövrünün saxsı qabları rəngarəngliyi, çoxçeşidliliyi və müxtəlif funksiyalılığı ilə seçilir. Belə qabların sırasında torpaq qəbirlərdə aşkar olunanlar xüsusilə maraqlıdır.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Mərasim və ayinlərdə istifadə edilən belə qabları tədqiq edənlərin qənaətinə əsasən, dəfn ayinlərində ölünü o biri dünyaya yola salarkən ona yaxşı yol arzulamaq üçün məhz bu qablar qəbirə yerləşdirilirdi. Müxtəlif heyvanları (əsasən quşları) ifadə edən belə qablar geniş yayılmışdı. Belə qabların hazırlanmasında keyfiyyətli gildən istifadə edilirdi.

Azərbaycanın faydalı xammal mənbələri – gil yataqları yerli dulusçuluq sənətinin inkişafına təkan verən başlıca amil olmuş və müxtəlif formalı, ölçülü dulusçuluq əşyalarının formalaşmasına əkinçilik və heyvandarlıq, o cümlədən yerli tələbat da təsirini göstərmişdir. Hələ ilk tunc dövründən etibarən gilin tərkibinə qum, xırdalanmış daşlar və azca saman qatılırdı. Arxeoloqlar qeyd edirlər ki, qabların hazırlandığı gilin rəngi nəinki ona sərf edilən xammaldan, həm də bişirilmə temperaturu və hazırlanma üsullarından da asılı olaraq dəyişilirdi. Bir sıra arxeoloji tədqiqatlara əsasən “dulus kürələrinin icad edilməsindən əvvəlki mərhələdə belə qablar ocaqlarda və ya kiçik həcmli sobalarda bişirilirdi”.

Zaman, nəsil və xalqların tarixi vəzifəsini yerinə yetirərək ötən əsrlərin artefaktlarını, sənədlərini toplayan və tədqiq edən muzeylər daim aktuallığını qoruyan müəssisələrdir.

Muzeylərin təbliği və müasir texniki təminatı müasir dövrün vacib məsələlərindəndir. Müasir Azərbaycan muzeyşünaslığında digər mühüm məsələlərdən biri də regionlarda olan abidələrin muzey olaraq fəaliyyətə cəlb edilməsidir.

Qax rayonundakı qalalar

Qax rayonunun abidələri sırasında qalalar xüsusilə önəmlidir. Tarixi-mədəni irsi təmsil edən bu qalalar müasir dövrdə turizm baxımından maraqlıdır.

Qax rayonunun İlisu kəndi yalnız füsunkar gözəlliyi və dünya miqyaslı alimləri ilə deyil, həm də tarixi memarlıq abidələri ilə tanınır. Belə abidələr kəndin qədim tarixini təbliğ etmə vasitəsi olmaqla yanaşı həm də müasir turizm və muzey işinin inkişafına yardımçı olmaqdadır.

İlisu kəndinin giriş hissəsində olan və inşa tarixi XVII əsrə aid edilse də tədqiqatlarımıza əsasən, daha qədim dövrə aid olan Sumuq qala adlı müdafiə qalası Kürmük çayının sol sahilindəki Bucaq məhəllədə yerləşir (Məmmədova B. 2019: s. 175).

Çay daşı, əhəng məhlulu və bişmiş kərpicdən inşa edilmiş, müdafiə qülləsinə malik, divarlarında pəncərələr və müdafiə mazğalları olan bu dördbucaqlı qalanın (6,22 m x 6,02 m) inşa tarixi kənd əhalisinin söylədiyi rəvayətə görə, İlisu hakimi Sumu (və ya Usmi) xanın dövrünə aiddir.

Abidənin adının mənşəyini yerli əhali (yerli danışığda əhali insan sümüyünə “sumuk” deyir) “Sumuk kimi möhkəm qala” deyib izah edir, türkmənşəli tayfalarda isə “su” sözü “ordu”; “muq” sözü isə muq adlı tayfalarla əlaqələndirilir.

Qalanın ilkin olaraq qədim yaşayış məskəni, İlisu kəndi sultanlığın mərkəzi olduqdan sonra isə əhəmiyyətli toplanma məkanı, xüsusən Qafqaz müharibələri dövründə yerli əhalinin düşməne müqavimət göstərmək üçün sığındığı başlıca müdafiə istehkamı olduğunu demək əsassız deyil.

Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin xətti ilə aparılan təmir və bərpa işləri nəticəsində qalanın görkəmi yenilənmişdir.

Yerli əhalidən toplanmış, həmçinin bir hissəsi Qax rayonunun Tarix-diyarşünaslıq Muzeyi tərəfindən təhvil verilən müxtəlif arxeoloji, etnoqrafik, epiqrafik və d. materiallar hazırda Sumuq qalada nümayiş etdirilir.

Ölkə əhəmiyyətli tarix və mədəniyyət abidələri sırasında olan Sumuq qalanın birinci mərtəbəsində regionun tarixi barədə bəhs edən bir sıra məlumatlar diqqəti cəlb edir. Belə məlumatlar sırasında İlisu kəndindəki Qalaça, Qala və Həsənxan qalaları barədə qeydlər xüsusilə maraqlıdır (Məmmədova B., 2019: s. 176).

Yezlidağ (Yazlıq) dağı üzərində inşa edilmiş Qalaça (Şamilqala) ətraf ərazini yaxşı müşahidə etmək üçün münasib keşikçi məntəqəsi olaraq strateji baxımdan əlverişli mövqedə yerləşir (Məmmədova B., 2019: s. 178).

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Əhəng məhlulu və Kürmükçay yatağındakı çay daşından inşa edilmiş, diametri 9,2 m olan bürçşəkilli, ikimərtəbəli dairəvi qalanın ətrafı boyunca müşahidə aparmaq və atəş açmaq üçün mazğallar vardır.

Qalaçanın inşa tarixini Əhməd sultanın hakimiyyəti dövrünə (1805 - 1830) aid etmək də əsassız olmaz. 1807-ci ildə Tiflisə gedərək 13 yaşlı oğlu Alxası girov verməyə razılıq verən Əhməd sultan Çar Rusiyası ilə münasibətlərin gərginləşdiyi dövrdə İlisu sultanlığının ərazi bütövlüyünü qorumaq üçün burada müdafiə tikililərinin inşasına diqqət yetirmişdir.

Kürmükçayın sağ sahilində, Sarıbaş kəndinin yolu üstündə hazırda qayadan uçma təhlükəsi ilə üzləşən digər abidə - Qalanın bir hissəsidir. Baxımsızlıq səbəbindən dövrümüzdə qədər qalanın yalnız mərkəzi dayağı və ona söykənən yarım dairəvi tağı qalmışdır. Hündür uçuşunun kənarında olan bu qala zaman keçdikcə ətraf mühitin təsirinə məruz qaldığından onun ilkin memarlığı barədə təəssüf ki, məlumat qalmamışdır.

Kürmükçayının sağ sahilində yerləşən Həsən xan qalası bürclərdən və qala divarlarından ibarətdir. Bürclərdə iki sıra mazğal və pəncərə yerləri, divarlarda isə mazğallar vardır. Qalanın tikintisində çay daşı və əhəng məhlulundan istifadə olunmuşdur. Qalanın inşa tarixi XIX əsrin ikinci yarısına aid edilir. Həsən xanın (1834 – 1882) qəbri qala yaxınlığındakı qəbiristanlıqdadır (Məmmədova B., 2019: s. 176).

Hazırda baxımsız vəziyyətdə olan abidələrdən biri də İlisu kəndinin Qala məhəlləsində olan Dairəvi Qaladır. Əsaslı təmir və bərpaya ehtiyacı olan bu abidədə tərəfimizdən aparılan son müşahidələr zamanı qalanın divarlarının dərin çat verdiyi, giriş qapısının və daxili hissəsinin bərhad vəziyyəti qeydə alınmışdır (Məmmədova B., 2019: s. 178).

Qax-İlisu şossesinin 7-ci kilometrliyində yolun sağ tərəfində Kürmükçay yatağına yaxın ərazidə dağ qolunun üzərində yerləşən Cinli qala və Alazan (Qanıq) çayının sol sahilindəki kurqanlar bu ərazinin qədim tayfalarının (kimmerlər, skiflər və sakların) məskəni olduğunu söyləməyə və maraqlı turizm potensialına malik olduğunu deməyə əsas verir (Məmmədova B., 2019: s. 179; Məmmədova B., 2024, s. 85).

Tarixi mədəniyyət abidələrinin muzey məqsədilə istifadəsi təcrübəsinə istinadən, yuxarıda qeyd etdiyimiz qalaların təmir-bərpa işləri zamanı ilkin görünüşü və memarlıq xüsusiyyətləri saxlanılmalı, belə abidələrdə müvafiq ekspozisiyanın təşkili zamanı tarixi memarlıqla vəhdətə riayət edilməlidir.

NƏTİCƏ

Qax rayonunun Tarix-Diyarşünaslıq Muzeyindəki arxeoloji tapıntılar Qax rayonu və ətraf ərazilərdə müxtəlif tarixi dövrləri əhatə edən çoxlu sayda qəbir abidələri və yaşayış yerləri barədə zəngin məlumat toplamağa yardım edir.

Belə materialların oxşarları Azərbaycanın digər rayonlarında Şəki, Zaqatala, Balakən, Qəbələ, Mingəçevir, Şamaxı, Ağsu, İsmayilli, Cənubi Dağıstan, həmçinin Gürcüstan ərazisindəki həmdövr abidələrdən də aşkar edilmişdir.

Muzeydə toplanmış təsadüfi arxeoloji materialların öyrənilməsi sahəsində müəyyən işlər görülsə də, onların kompleks tədqiqinə ehtiyac var. Təqdirəlayiq haldır ki, həmin materialların əksəriyyəti eksponat kimi nümayiş etdirilir və tariximizin ictimaiyyətə çatdırılmasında bilavasitə iştirak edir. Hazırkı dövrümüzdə belə materiallar Qax rayonunda turizmin inkişafı ilə əlaqədar layihələrdə də əhəmiyyət kəsb edir.

Beləliklə, yazılı mənbələr, tarixi abidələr, arxeoloji qazıntılar, etnoqrafik müşahidələr Azərbaycanın şimal-qərb bölgəsinin mədəni irsini açıqlamaqla yanaşı həm də gələcək layihələr üçün zəmin yaradır. Abidələrin mühafizəsi və təbliği işinə diqqət artırılmalı, bu miras gənc nəsillərə ötürülməlidir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

1. Məmmədova B.Ə. (2017). Qax rayonunun Torpaqqala abidəsindən aşkar edilmiş arxeoloji tapıntılar // "Din və Dövlət" toplusu, № 02 (49) mart-aprel s. 114-118// <https://www.dovlet-din.az/upload/artfile/1716470255.pdf>

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

2. Məmmədova B.Ə. (2019). Sumuq qala abidəsində nümayiş etdirilən maddi mədəniyyət nümunələri// Muzey, arxiv və kitabxanalarda qorunan milli dəyərlərin tədqiqi, təbliği, mühafizəsi və bərpası Respublika elmi konfransı (18 iyun 2019-cu il, MATM). Bakı: s. 174-180
3. Məmmədova B.Ə. (2024). Qanıxçay (Alazan) arxeoloji mədəniyyəti // “Elm tarixi” jurnalı, N 5, Bakı: s. 82 – 90

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

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

Oturum Başkanları (SessionModerators):

Prof. Dr. Sergey ZAHARĞYA-Assoc. Prof. Dr. Leyla RUSTAMOVA

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
AZƏRBAYCAN ARXEOLÖGİYASININ AKTUAL PROBLEMLƏRİ PROFESSOR QAFAR
CƏBİYEVİN TƏDQİQATLARINDA

ACTUAL PROBLEMS of AZERBAIJANI ARCHAEOLOGY IN THE RESEARCH of
PROFESSOR GAFAR JABIYEV

Abbas SEYİDOV*
Leyla RÜSTƏMOVA**

SUMMARY

The presented article discusses the scientific activities of archaeologist-scientist, Doctor of Historical Sciences, Professor, Honored Journalist Gafar Jafar oğlu Jabiyeu, who dedicated 50 years of his life to the current problems of medieval archaeology in Azerbaijan. The innovations, thousands of valuable artifacts brought to the science of archaeology by archaeologist-scientist Gafar Jabiyeu, who is distinguished by his approach to archaeological monuments, has his own set of lines and has a say, has set several firsts in this field, has been an example and guide for young researchers, and is always proud of his students, plays a kind of base role in the study of the ancient and medieval culture of Azerbaijan and the South Caucasus as a whole.

As the first researcher of issues related to the archaeology of the Late Middle Ages in Azerbaijan, the study of the urban problem of this period, in particular, the classification, periodization, artistic-technical and technological characteristics of ceramic products, is associated with the name of Professor Gafar Jabiyeu. It is possible to become an archaeologist. But not everyone has the ability to describe the found material-cultural samples, the monuments where excavations were carried out, and the ability to "talk" with archaeological materials.

The article provides the reader with brief information about some aspects of Professor Gafar Jabiyeu's life and work.

Keywords: Gafar Jabiyeu, Caucasian Albania, medieval period, archaeologist, current problems, journalist.

GİRİŞ

Arxeoloq-alim, tarix elmləri doktoru, professor, əməkdar jurnalist Qafar Cəfər oğlu Cəbiyev 1975-ci ildə Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Tarix İnstitutunun aspiranturasına daxil olduğu vaxtdan bu günə kimi, ömrünün 50 ilini Azərbaycanın orta əsrlər dövrü arxeologiyasının aktual problemlərinə həsr edib. O, gələcək nəsillər üçün onlarla kitab, monoqrafiya, yüzlərlə elmi məqalə yazıb. Və haqlı olaraq, həmişə qeyd edib ki, - "Yazılan qalacaq"...

Qeyd etdiyimiz kimi, Qafar Cəbiyev arxeoloq olaraq elmi araşdırmaları hələ keçən əsrin 70-80-ci illərindən başlayıb. Onunlabirlikdə dəfələrlə yerli və beynəlxalq səviyyəli elmiməclislərdə iştirak etmişik. Görünən o olub ki, Qafar Cəbiyev arxeoloji abidələrin tədqiqinə bir qədər fərqli yanaşmış, onların öyrənilməsi metodikasını özünəməxsus şəkildə həyata keçirib. Bizi bu qənaətə gətirən onun elmi konfranslarda, simpoziumlarda olan çıxışları və yazdığı əsərləridir. Bir də ki, Qafar Cəbiyevin arxeoloji qazıntılarını diqqətlə izlədikdə, məlum olur ki, fikrimizdə heç də aldanmamışıq. Bəs onun bir alim kimi arxeoloji abidələrə fərqli yanaşmaları nədən ibarətdir? O, Azərbaycan arxeologiya elminə hansı yenilikləri gətirib? Bu suallara qısa da olsa, cavab verməyi özümüzə borc bilirik.

ƏSAS MƏTN

Əvvəla, professor Qafar Cəbiyev hər hansı orta əsrlər dövrünə aid abidəni tədqiq etməzdən əvvəl o ətrafda – təxminən 400-500 metr radiusda gəzərək, yaxınlıqda hər hansı

* Prof. Dr., AMEA Arxeologiya və Antropologiya İnstitutu, Azərbaycan

** Doç. Dr., AMEA Arxeologiya və Antropologiya İnstitutu, Azərbaycan

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

digər qədim yaşayış yerinin olub-olmamasını araşdırır. Sonra abidənin strateji cəhətdən və ya hansısa digər səbəbdən həmin coğrafiyada yerləşməsi məsələsinə aydınlıq gətirir. Ətrafda içməli su mənbələrinin, heyvandarlıq və əkinçilik üçün torpaqların yararlı-yararsız olmasına diqqət yetirir. Abidənin ondan əvvəlki daha qədim dövrə aid yaşayış yerinin, qəbiristanlığın və yaxud da kurqanın üzərində salındığını araşdırır. Ondən sonra, ənənəyə uyğun olaraq, arxeoloji qazıntı işlərinə başlayır. Qafar müəllim böyük ustalıqla, təmkinlə, həm də rəhbərlik etdiyi ekspedisiya üzvlərinə çox ciddi tələbkərliklə işlərini yerinə yetirir.

Digər bir məsələ: yaxşı arxeoloq olmaq mümkündür. Amma tapılan maddi-mədəniyyət nümunələrini, qazıntı işlərinin aparıldığı qədim yaşayış yerlərini, nekropolları təsvir etmək bacarığı, arxeoloji materiallarla "danışmaq" qabiliyyəti hər kəsə nəsib olmur. Qafar Cəbiyevin uzun müddət jurnalist kimi fəaliyyət göstərməsi onun bir qələm sahibi kimi formalaşmasına səbəb olub.

Azərbaycanda Son orta əsr arxeologiyası məsələlərinin ilk tədqiqatçısı kimi, bu dövrün şəhər probleminin, xüsusən də, dövrün keramika məmulatının təsnifatı, dövrləşdirilməsi, bədii-texniki və texnoloji xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi məhz professor Qafar Cəbiyevin adı ilə bağlıdır. Onun Qafqaz Albaniyası tarixinin arxeoloji cəhətdən araşdırılması sahəsində xüsusi xidmətləri vardır. Belə ki, Albaniyanın Girdiman vilayətinin tarixi və lokalizəsi ilə bağlı ermənilərin və onlara bağlı saxta işbazların qeyri-elmi yanaşmalarına ilk dəfə Q.Cəbiyevin elmi ictimaiyyətə gətirdiyi çoxsaylı, həm də təkzibolunmaz arxeoloji, etnoqrafik, toponimik, lingvistik dəlillər və yazılı qaynaqlar əsasında cavab verilmişdir. Girdiman vilayətinin məhz Şirvan ərazisində olduğu elmi cəhətdən tam olaraq əsaslandırılmışdır.

Qədim Azərbaycan dövləti olan Albaniyanın tarixi mənbələrdə adı çəkilən Mehəvan şəhəri ilk dəfə məhz professor Qafar Cəbiyevin rəhbərliyi ilə aparılan arxeoloji tədqiqatlar nəticəsində aşkara çıxarılmış və tədqiq olunmuşdur. Albanşünaslıq elmi ictimaiyyətinə məlum olmuşdur ki, Girdiman feodallarına məxsus olan bu qarnizon-şəhər Ağsu rayonu ərazisində, Girdimançayın sol sahilində yerləşib.

Son 100 ildə Azərbaycan arxeoloqları içərisində ilk dəfə olaraq qızıl pullardan ibarət dəfinə məhz professor Q.Cəbiyevin rəhbərlik etdiyi Ağsu arxeoloji ekspedisiyası tərəfindən aşkar olunub. Onun rəhbərliyi ilə digər arxeoloji abidələrdən də qiymətli artefaktlar, çoxsaylı qızıl məmulatı əldə edilib. Məsələn: 2017-ci ildə Şamaxı rayonunun ərazisində yerləşən Dəmirçi nekropolunda tədqiqatlar zamanı eramızın III əsrinə aid sərkərdə qəbrindən Roma və Parfiya pulları, gümüş dəbilqə, müxtəlif silahlar, külli miqdarda gətirilmə və ya yerli istehsalın məhsulu olan bəzək əşyaları, o cümlədən ləl-cavahiratla bəzədilən nəfis qızıl sırğalar aşkar olunub. 2010-2012-ci illərdə Ağsu və Kürdəmir rayonları ərazisindən gümüş pullardan ibarət daha iki dəfinənin, Kürdəmir rayonu ərazisindən Şirvanşahlara aid 1131 ədəd gümüş sikkədən ibarət Muradxan dəfinəsinin aşkarlanması professor Qafar Cəbiyevin fəaliyyəti ilə bağlıdır.

2010-2014-cü illərdə onun rəhbərlik etdiyi Ağsu arxeoloji ekspedisiyası tərəfindən 1.5 ha sahədə tədqiq olunmuş və konservasiya edilmiş Orta əsr Ağsu şəhərinin yerində Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 22 oktyabr 2019-cu il tarixli 1498 nömrəli Sərəncamı ilə Ağsu Dövlət Tarix-Mədəniyyət Qoruğu yaradılmışdır.

Azərbaycanın qədim paytaxt şəhəri olan Qəbələnin 2500 illik tarixinin tarixi-arxeoloji dəlillərlə əsaslandırılması Qafar Cəbiyevin 2008-2010-cu illərdə apardığı tədqiqatlarla bir daha sübut olunmuşdur.

Orta əsrlərdə Şirvanda təşəkkül tapan, formalaşan və dünyada geniş yayılmış olan Xəlvətlik sufi təliminin banisi Pir Ömər Avaxılının yeri bəlli olmayan türbəsinin və türbə kitabəsinin kəşfi, Şamaxı rayonunun Kələxana kəndi ərazisindəki türbələr kompleksi ətrafında XI əsrə aid erkən sufi mərkəzinin müəyyən edilərək tədqiqi, Basqal qəsəbəsinin 2000 illik tarixinin üzə çıxarılması, ərazisinə görə Azərbaycanda ən böyük feodal istehkamı olan Basqal qalasının aşkar olunaraq tədqiqi də professor Qafar Cəbiyevin adı ilə bağlıdır.

Qafar Cəbiyev 2015-2024-cü illərdə Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyasının Tarix və Siyasi elmlər üzrə Ekspert Şurasının üzvü və sədr

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI və KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ müavini vəzifələrində çalışıb. Bu ali dövlət qurumu, söz yox ki, hər kəsin əlinin çatacağı yer deyil. Ekspert şuralarına seçilən adamlar öz ixtisaslarına dərinlən yiyələnmalı, məsələlərə obyektiv yanaşmalı, şəffaflığı təmin etməli və bu qəbildən olan bir sıra öhdəlikləri vicdanla yerinə yetirməlidir. Bax, bu baxımdan da Qafar Cəbiyevin fəaliyyəti başqaları üçün də nümunə ola bilər.

Həmişə düşünmüşəm ki, Qafar Cəbiyevin peşəkarlığı haradan qaynaqlanır? Burada iki səbəbi əsas götürə bilərik: - böyük təcrübə sahibi kimi, peşəsinə (istər arxeoloq, istərsə də jurnalist) olan məhəbbətdən və öz işinə məsuliyyətlə yanaşmaqdan. Yəni o, hər hansı bir işin qulpundan yapışırsa, həmin sahədə olan ədəbiyyata, mövcud qanunlara, ictimai fikrə diqqət yetirmədən, həmin işin ardınca getmir.

SONUÇ

Professor Qafar Cəbiyev Qəbələ, Ağsu, Kürdəmir, Basqal, Dəmirçi, Avaxıl və Kələxana arxeoloji ekspedisiyalarının rəhbəri olmuşdur. 23 monoqrafiya, dərslik, tədris proqramı, 120-dən çox elmi, 350-dən çox elmi-publisistik məqalənin müəllifidir. Kütləvi informasiya vasitələrinin inkişafındakı xidmətlərinə görə Azərbaycan Jurnalistlər Birliyi tərəfindən “Qızıl qələm” mükafatı laureatı, Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 3 oktyabr 2012-ci il tarixli Sərəncamı ilə isə Azərbaycan Respublikasının “Əməkdar jurnalisti” fəxri adına layiq görülmüşdür.

Professor Qafar Cəbiyev ABŞ, Misir, İtaliya, Çin, İspaniya, Rusiya, Gürcüstan, Ukrayna, Qazaxıstan, Monqolustan, Şotlandiya, Bosniya və Herseqovina, Türkiyə, Kipr və Şimali Makedoniyada keçirilən beynəlxalq konfrans və simpoziumlarda məruzələrlə çıxışlar etmiş, panel müzakirələrinin rəhbəri olmuşdur. Professor Qafar Cəbiyev 2012-ci ildə Türkiyənin Səlcuq Universiteti Səlcuq Elmi Araşdırmalar Mərkəzi tərəfindən Türk dünyasının “Elm adamı” elan olunmuş, onun “Girdiman tarixi” əsəri isə “Humay” mükafatına layiq görülmüşdür. 2025-ci ilin yanvar ayında Şimali Makedoniyanın Ohrid şəhərində XIII Beynəlxalq “Ohrid-Vodiçi” konfransı bütövlükdə professor Qafar Cəbiyevə həsr edilmişdir.

Biz bu yazımızda professor Qafar Cəbiyevin Azərbaycan arxeologiyasının aktual problemlərinə olan töhfəsini qısa da olsa, təhlil etdik. Görkəmli tarixçi-arxeoloq alimimizə möhkəm can sağlığı və çoxşaxəli, məhsuldar elmi-pedaqoji, publisistik fəaliyyətində daha böyük uğurlar arzulayırıq!



19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
HAREKETLİ ÇOCUK KİTAPLARININ TEMEL TASARIM İLKELERİNE GÖRE
İNCELENMESİ

AN ANALYSIS OF MOVING CHILDREN'S BOOKS ACCORDING TO BASIC DESIGN
PRINCIPLES

Birsen ÇEKEN*
Bilge Derya CİHANGİR*

ABSTRACT

Books are important tools that support people's development in many ways and stimulate different learning areas from early childhood onwards. The pictures accompanying the narration in books support the follow-up of the texts read and their concretization in the mind. Today, many publishing houses publish storybooks for children with a wide variety of designs. Among these are animated storybooks that appeal to children in different ways. Moving storybooks support children's development by appealing to different sensory organs such as visual, auditory and tactile at the same time during the period when children are not yet able to read on their own, attract their attention and arouse interest in books. With moving books, learning is no longer monotonous and functionality is increased by supporting different areas of development together. At the same time, the sense of curiosity is stimulated with the pieces that the reader needs to find in the book. Thus, with moving books, children learn while having fun. However, the use of visual designs that do not match the story text will make it difficult for children to follow the story and will prevent interest in the book. For this reason, it is important to place the visual elements used in the designs in harmony and balance with the story. This research is designed to examine moving books according to the basic principles of graphic design. The aim of the research is to examine the differences and similarities in the way the same subject is handled in terms of design principles and the way it is conveyed to the reader. Due to the limitations of the study, it is not possible to analyze all moving children's books according to basic design principles. Accordingly, the study group of the research was limited by selecting animated 'farm' books published under similar titles from 6 different publishers (Yumurcak Publishing, Beta Kids, İş Bankası Kültür Publishing, Pearson Publishing, Eolo Publishing, Indigo Çocuk). The similarities and differences between the selected books were analyzed and evaluated, and the versatility of the design field was conveyed. As a result of the research, it was determined that although basic design principles were applied in most of the book designs, the correct usage area was not preferred and caused a visual confusion.

Keywords: Animated Book, Graphic Design, Illustrated Children's Book, Farm

GİRİŞ

Kitap, insanları belli gelişim dönemlerinde etkileyen ve insanların zihinsel, ruhsal gelişimi için önemli faktörlerden birisidir (Çakmak ve Sofuoğlu, 1997:43). Birçok yayınevi tarafından çeşitlilikle kitapları basılmaktadır. Bunlar arasında çocuklara farklı yönlerden hitap eden hareketli kitaplar da bulunmaktadır. Hareketli kitaplar, sayfalara özel yöntemlerle yerleştirilmiş parçaların okuma esnasında otomatik ya da elle hareket ettirilebildiği kitaplardır. Birçok görsel unsuru ve çeşitli materyalleri içinde barındıran hareketli kitaplar henüz çocukların kendi kendine okuma yapamadığı dönemdeki farklı duyu organlarına hitap ederek çocukta merak ve ilgi uyandırır, çocuğa rehberlik eder. Çocukların farklı yönlerden beslenip, şekillenmesini destekler. Glazer (1986), resimli öykü kitabını "0-7 yaş çocukları için hazırlanmış olan, resimlendirmenin önemli bir role sahip olduğu, hemen hemen her şeyi

*Prof., Ankara Hacı Bayram Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Ankara

*Ankara Hacı Bayram Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Ankara

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ kapsayan kitaplar” olarak tanımlar (aktaran, Çakmak ve Sofuoğlu, 1997:43). Çocuk okuyamadığı dönemde resmin hikâyeyi aktarmasını bekler ve resim ilgisini çeker merakını harekete geçirirse çocuğu çeşitli gelişim açılarından teşvik edecektir (Çakmak ve Sofuoğlu, 1997:43). Kitapta kullanılan çeşitli unsurlarla çocukların duygu ve düşünceleri harekete geçirilerek iletişim gücünün gelişimi desteklenir, yaratıcılığına ve hayal dünyasına katkıda bulunur. Kullanılan görseller kalıcılığı sağlaması, dikkat çekmesi, ilgi ve motivasyonu sağlaması, açıklayıcı olması, somutlaştırıcı, dinamikliğı sağlaması ile tasarımın niteliğini artırmaktadır (Bedir Erişti,2021:84).

Tasarımda kullanılacak görselin boyutu, rengi gibi taşıyacağı özellikler hedef kitleye verilecek mesaja göre belirlenir. Ancak görsel seçiminde mesajı vermeye destek değil de köstek olan görsellerin kullanımı algılanırlığı düşürecektir (Bedir Erişti,2021:84). Hareketli kitap tasarımı hazırlanırken illüstrasyonlarının, kurgusunun genel mekanizmaya ve çocuğun yaratıcılığına uygun olmasına dikkat edilmelidir (Arifoğlu ve Kaptan, 2019:23). Böylece hareketli kitaplar ile çocuklar öğrenirken eğlenir. Araştırma ile aynı konunun işlendiğı hareketli kitapların tasarım ilkeleri açısından ele alınış biçimlerindeki farklılık ve benzerlikleri ile okuyucuya aktarılma biçimini incelemek amaçlanmıştır. Hareketli çocuk kitaplarının temel tasarım ilkelerine göre incelenmesi geniş bir konu olduğu için araştırmanın çalışma grubu farklı yayınevlerinden benzer başlık altında çıkarılan 6 yayınevinin hareketli ‘çiftlik’ kitapları ile sınırlandırılmıştır. Ele alınan bu yayınevleri; Yumurcak Yayınları, Beta Kids, İş Bankası, Pearson, Eolo, İndigo olmuştur. İlgili yayınevlerinin internet sitelerinden araştırma yapılarak gerekli bilgiler ve görseller toplanmıştır. Toplanan bilgiler sırasıyla grafik tasarım ilkeleri açısından tarama modeli kullanılarak incelenmiştir. Kullanılan görseller için ilgili yayınevlerinin web sitesinden faydalanılarak kitapların konu içeriğine uygun görsel analizi yapılmış grafik tasarım açısından aktarılmıştır. Çalışma tasarımcılar için yeni bir bakış açısı kazandırılması açısından önemlidir.

Hareketli kitap kavramı

Hareketli kitaplar, sayfalara özel yöntemlerle yerleştirilmiş parçaların okuma esnasında otomatik ya da elle hareket ettirilebildiğı kitaplardır. Hareketli kitaplar pop-up kitap, açılır kitap, üç boyutlu kitap şeklinde de isimlendirilirler (Keş ve Sarıca, 2014:268). Hareketli kitap katmanlı sayfaların arkasına okuyucunun döndürerek, çekerek, sayfayı çevirerek bulması için yerleştirilmiş hareketli parçaların yerleştirildiğı sayfa hareketiyle yüzeye çıkarak aktifleşen üç boyutlu figürlerden oluşan pop-up, akordeon, yelpaze ya da daire şeklinde tasarlanan katlama sistemleri olarak sıralanabilir. Hareketli kitapların ilk örneklerinin yetişkinler için oluşturulan kitaplarda kullanıldığı görülmektedir ve bu örneklerde volveller ve kanatçıklar olarak isimlendirilen iki mekanizma sistemi kullanılmıştır. Volveller (dönme) yüzeyler üzerine yerleştirilen çarkların bağımsız döndürülmesiyle hareketi sağlarken kanatçıklar katlanmış parçaların altına gizlenmiş bilgileri ortaya çıkarmayı sağlar (Keş ve Sarıca, 2017). Hareketli kitap görme duyusunun yanı sıra dokunma duyusuna da hitap ederek duyu sayısını artırır ve okuyan ya da okuyamayanlar için bilgiyi işlemeye, eğlenerek öğrenmeye katkı sağlar (Rubin, 2010:5).

Hareketli kitap çocukların öğrenmesini kolaylaştırır, monotonluktan çıkarır, farklı gelişim alanları destekler, daha çok duyuya hitap ederek bilgilerin akılda kalıcılığı artırır. Sunduğı yöntemle, okuyucunun dikkatini kitaptan kopartmaz ve hikâyeyi somutlaştırarak anlaşılabilirliğı kolaylaştırır (Keş ve Sarıca, 2014:268). Okuyucunun bulması gereken hareketli parçaları bulunan kitap merak duygusunu da harekete geçirir. Kitaplarda kullanılan yönlendirmeler ile okuyucunun tasarım ile etkileşim içerisine girerek aktif katılımı sağlanmaktadır (Bedir Erişti,2021:106). “Hareketli parçalar, katmanlar halindeki sayfaların arkalarına saklanmış bulunurlar ve okuyucunun döndürmesi, çekmesi ya da sayfayı çevirmesi ile meydana çıkarlar.” (Keş ve Sarıca, 2014:269). Hareketli kitaplar elleri, gözleri, eylemi, keşfi ve tepkiyi birleştirir (Rubin, 2010:5). Hareketli kitaplar çocukların metnin içerisine konumlanmasına yardım eder (Tüfekçi Can, 2014:334).

Resimli çocuk kitapları genel çerçevesi

Resimli kitaplar sayesinde okunan metinlerin çocukların zihninde anlamlandırılıp somutlaştırılması desteklenir. Aynı zamanda çocukların okunan metinleri dikkatlice takip etmesini kolaylaştırır. Çocuklar okunan metni zihninde resmedemediğinde somutlaştırılmış resimlere bakmaktan haz alır (Tüfekçi Can, 2014:333). Resimli çocuk kitabı, konuya uygun, açık, anlaşılır resmedilerek çocuğun zihinsel, duygusal, estetik gelişimine katkı sağlanır ve yeniliğe açık nesiller oluşturulur (Kara, 2012:225).

Resimli çocuk kitapları çocuğun işittiği bilgiyi görerek anlamlandırmasını yardımcı olur. Bu yüzden resimleme yapılırken metin ile uyumlu olmasına dikkat edilmelidir. Çünkü çocuk resimleme ile metin ilişkisini kurmak isteyecektir (Yıldız, Durmuşoğlu, 2016:44). Şöyle ki, “Resimler, kelimelerle bir anlam bütünlüğü oluşturur. Bu nedenle kelimeler, resimler olmadan tamamlanmamış ve yarım kalmış olurlar (Lewis, 2006; Nicolajeva ve Scott, 2000).” (aktaran, Gönen, Uygun, Erdoğan ve Katrancı, 2012:259). Aynı zamanda “Resimli Çocuk Kitapları çocuğun “hem duyarak öğrendiği sözcükleri (kavramları) görerek tanımasını sağlar, hem de duymadığı sözcükleri (kavramları) görerek öğrenmesini sağlar. Duydukları ile gördükleri arasında ilişki kurmaya başlaması, düşünmeyi öğrenmeye başlaması demektir.” (Alpay, ?, s.44) (aktaran Kara, 2012:228). Kitap resimleri konuyu anlamayı desteklemenin yanı sıra kitabı sıradanlıktan çıkarıp ilgi çekici hale getirecektir (Yıldız, Durmuşoğlu, 2016:44). Bu sebeple, resimlemede kullanılan figürlerin konu ve metin ile ilişkili olması gerekir (Erdal, 2007:406). Somutlaştırılan görsellerin metinle uyumlu ve tutarlı olması çocukların okunan metne devam edebilmesinde önemli bir etkiye sahiptir. Bir edebi eserin içerisindeki yapıların diğer öğeler ile anlamlı bir bütün oluşturması tutarlılığı sağlar. Böylece okur verilen bilgiler ışığında metinle tasarımın ilişkisini zihninde anlamlandırıp olayları bir şemaya yerleştirecektir (Tüfekçi Can, 2014:332). Resimli kitap çocuğun hayal gücü gelişimini, doğruyu yanlış anlamasını destekler (Gönen, Uygun, Erdoğan ve Katrancı, 2012:260). Okur genellikle okuduğu metindeki imge ile gerçek görüntü arasında bağ kurar (Tüfekçi Can, 2014:334). Dolayısıyla, kitapta kullanılan karakterin çocukların zihninde var olanla örtüşmesi metnin anlaşılabilirliğini destekler. Kitapla kurulan bağ çocuğun hayal gücünü destekleyip, yeni oyunlar, yeni hikâyeler oluşturmasını sağlar (Erdal, 2007:405). Çocuk kitabının boyutunun, ciltlemesinin çocuğun yaşına uygun şekilde düzenlenmiş, baskısının anlaşılır şekilde yapılmış olması gerekir (Kara, 2012:228). Kısaca, hareketli kitaba yapılan resimleme ile okuyucunun kitapla bağı koparılmadan anlatılan hikâyeyi özümsemesi sağlanır. Kitap metninin çocuğun algısı ile dış dünya arasında benzerlik taşıması gerekir, çocuk tutarlı bir metin algılamasını zihninde bu şekilde oluşturabilir. Eğer çocuk betimlemeler ile resimlemenin tutarlı olmadığını fark ederse metne karşı tepki gösterecektir (Tüfekçi Can, 2014:333).

Kitabın hareketli kitaba dönüşümü

Öğrenme ve keşif döneminde çocuğa zengin uyaranlar sunulması çocuğun gelişimini destekler (Yıldız, Durmuşoğlu, 2016:43). Resimli kitaplar bu sürece katkı sağlayarak uyaran konumunda anlatımı güçlendirip aktarımı kolaylaştırır. Küçük çocukların dikkat süresi kısıtlı olduğu için verilen hikayelerin uzun olmaması ve görsel incelemesi yerine bol bol hareket ve olay barındırması önerilmektedir (Tanju, 2010:33). Bebeklik ve erken çocukluk döneminde kitaplarla bağ kurma süreci dokunarak, dinleyerek başlar. Hareketli kitaplar sayesinde çocuklar, sayfadaki katmanları kaldırarak, döndürerek, uzatarak gece-gündüz gibi zıt ve soyut kavramları kolayca anlarken aynı zamanda kitapla etkileşim kurması sağlanarak keyifli bir öğrenme oluşturulur (Rubin, 2010:9).

Çocuğun gelişim evrelerine uygun olarak erken dönem kitaplarının daha keyifli ve etkili oluşturulmasıyla kitaplar çocuğun yaratımını destekleyici materyaller haline gelebilir. Çocuk dokunarak hareket ettirebildiği, boyutlandırabildiği parçaları görerek merak ve keşif hissine kavuşur (Arifoğlu, Baş, 2023:3) “Dolayısıyla basınca ses çıkaran düğmeleri ve içi boşaltılabilen aksesuarları olan kitaplar, ilgi çekici özelliğe sahip olduğundan tercih edilebilir (www.aile.org/index.php?bolum_yazi=3620)” (Tanju, 2010:33).

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

“Çocuğun bir şeyi nasıl gördüğü; o şeye verdiği duygusal anlam, deneyimleri, bir objeye dokunarak ya da o objenin nasıl hareket ettiğini veya davrandığını izleyerek etkilenmesi, şemanın oluşumunu belirler” (Gönen, Uygun, Erdoğan ve Katrancı, 2012:260). Birçok duyu organına hitap eden hareketli kitapların iki boyutlu kitaplara nazaran çocuklar için kalıcı bilgi ve deneyim sağlamanın yanı sıra merak, keşfetme arzusunu da desteklediği söylenebilir. Hareketli kitaplarla çocukta hikâyeyi canlandırmanın kendisi olduğu düşünür ve böylece çocuğun kitapla bağ kurma süreci güçlenir. Çocuğun hareketli kitapla fiziksel olarak temas etmesi sağlanıp dikkat süresi artırılarak hikâyenin akıcılığı desteklenebilir.

Temel tasarım ilke ve elemanları

Grafik tasarımın ilk görevi ürün ve hizmetleri mesajlar oluşturarak aktarmaktır (Becer, 2015:33). Tasarım oluşturulurken ilkeler kullanılarak mesajlar bir sistem ve düzen içerisinde aktarılır. Tasarımda kullanılan şekil, çizgi, renk, oran gibi ayrıntıyı sağlayan görsel elemanların etkili kullanımı çalışmanın etkinliğini artırmayı sağlar (Çakmak ve Sofuoğlu, 1997:44). “Tasarım ilkeleri, düşüncenin görselleşmesinde kullanılan tüm elemanların düzenlenmesinde yani kompozisyonun kurgusunda yardımcı olur ve aynı zamanda etkili tasarım için de rehber konumdadır (Öztuna, 2006-3: 67).” (aktaran, Arıkan, 2008:16).

“İlkeler bir tasarımın yapısal yönünü oluştururken, öğeler de tasarımın sözlüğünü biçimlendirir.” (Özsoy ve Ayaydın, 2016:10). Bu öğe ve ilkeler şu şekilde sınıflandırılmaktadır.

a) Temel tasarım öğeleri;Nokta, Çizgi, Ton, Renk, Doku, Biçim, Ölçü,Yön

b) Temel tasarım ilkeleri;Denge, Orantı, Hiyerarşi, Devamlılık, Ritim, Zıtlık, Bütünlük, Vurgulamadan oluşmaktadır.

a) Temel tasarım öğeleri

Nokta, yüzeyi oluşturmanın başlangıcıdır. Tek bir nokta bakan kişinin zihninde anlam oluşturmaya başlar (Gezer, 2019:597).Tasarımın oluşumu “nokta ile başlar nokta ile biter” (Özsoy ve Ayaydın, 2016:20). Diğer öğeler noktayla birlikte ortaya çıkmaya başlar (Özsoy ve Ayaydın, 2016:10).

Çizgi, noktaların bir araya gelmesiyle düz, yatay, kalın, ince, kesikli, kesiksiz biçimlerde (oluşur.) meydana gelir. Çizgiler yatay(durgunluk), düşey(saygınlık), kıvrımlı(zarafet), diyagonal(canlılık)vb. şekillerde kullanılarak tasarımdabelirli mesajlar iletmeyi sağlarlar (Becer, 2015, s.37). Keskin açılı çizgi huzursuz edici, düzgün eğrili çizgi neşeli, rahatlatıcı etki yaratabilir (Arıkan, 2008:12). Çizgi, “düşünceleri aktarmanın yalın bir yolu”dur (Arıkan, 2008:11). Çizgiler diğer unsurlarla bir bütün olarak kullanıldığında tasarımın biçim ve değeri gelişir (Gezer, 2019:598). Sık ve tekrarlı çizgiler yüzey üzerinde desen, doku, ton oluşturarak biçimin genel hatlarını belirleyebilir (Arıkan, 2008:11).

Ton, renklerin karışımı ile elde edilebilmektedir. Renklerin açık-koyu tonlarına ise değer denilmektedir. Yüzeyler üzerinde ton, açıklık koyuluk ile vurguyu ve hacmi artırmak amacıyla kullanılabilir (Arıkan, 2008:12).

Renk,ışığın nesneler üzerindeki yansımasıyla gözün farklı dalga boylarını algılayıp zihne ulaştırdığı duyumdur (Çeken ve Yıldız, 2015:131). Renkler ana renkler (kırmızı, mavi, sarı), ana renklerin karıştırılmasıyla elde edilen ara renkler (mor, turuncu, yeşil), nötr renkler (siyah, beyaz) olarak sınıflandırılır. Tasarımda rengi belirlerken amaca uygunluğuna, hedef kitleye uygunluğuna, kullanım sınırlılığına, tasarımdaki bütünlüğü korumasına dikkat etmek gerekir (Bedir Erişti, 2021:74). Tasarımda soğuk renkler daha dinlendirici, sakin etki bırakmak için sıcak renkler vurgu, dikkat, ilgi çekicilik oluşturmak için kullanılabilir (Bedir Erişti, 2021:73). “Renk insan deneyiminde önemli bir algısal ve kavramsal yere sahiptir”(Arıkan, 2008:13). Renk tasarımda anlatılmak istenen duyguları oluşturmada önemli bir elemandır. Her renk bir anlam ifade eder, bir mesaj iletir.

Işık ile algılanan renk iletmek istediği mesajı psikolojik, sosyolojik birçok yönden ulaştırarak etkisi altına alabilir ve tasarım üzerinde kullanılan renk tasarıma katkı sağlayabilir (Arıkan, 2008:13). “Renk ögesinin sembolik özellikler ve anlamlar taşımakta ve bu yönü ile etkili bir mesaj oluşturma bileşeni olarak tasarım süreçlerinde kullanılmaktadır. Tasarlama sürecinde renk, diğer tasarım elemanlarını ön-plana iterek belirginleştirir ya da arka-plana

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ iterek görsel hiyerarşiyi oluşturmaya yardımcı olur (Evans & Thomas, 2004).” (aktaran, Bedir Erişti, 2021:74). Renk, kimi tasarımların tanıtıcı elemanı olma görevini üstlenebilir.

Doku, Bir görsele bakıldığında yüzeye dokunmaksızın hissedilen dokunma etkisidir (Özsoy ve Ayaydın, 2016:48). Yüzey üzerinde tekrarlı biçimlerin bulunması dokuyu akla getirir (Becer, 2015:61). Işık dokunun anlamlandırılmasını ve derinlik etkisini sağlar. Gözümüzü dünyaya açtığımız andan itibaren tanışmaya başladığımız tüm dokuları herhangi bir görsel unsurda gördüğümüzde dokunmadan dokusunu hissedebiliriz. Doku gözle algıladığımız görsel(yapay) doku ve dokunarak hissettiğimiz gerçek(doğal) doku olarak ele alınabilir (Arıkan, 2008:15).

Biçim (şekil,form), çeşitli unsurların(çizgi, renk vb) bir araya gelerek oluşturduğu yüzeylerdir.Bir şekil biçimi doğurabilir. Şekil geneli temsil ederken biçim özeli yansıtır. Şöyle ki önce yuvarlak şeklini görürüz sonrasında onun top biçiminde olduğunu algılarız ya da önce dikdörtgen şeklini görüp sonrasında kapı biçimini algılarız (Arıkan, 2008:15).

Ölçü, Tasarım yüzeyinde farklı büyüklükteki unsurların bir araya gelmesiyle ölçü oluşur. Ölçü, yapıyı oluşturan unsurlar arasındaki boyut ilişkisinin sayısal olarak tanımlanmasıdır (Arıkan, 2008:15). Algılanırlık ve seçicilik ölçülerin büyüklüğü arttıkça artacaktı (Becer, 2015:62). “Nesnenin durumu, uzaklığı, derinliği, diğer nesnelerin yanındaki konumu, parlaklığı gibi etmenler ölçünün algılanmasını etkileyebilir (Gürer&Gürer, 2004:53).” (aktaran, Arıkan, 2008:15).

Yön, “Yön tasarımın oluşturduğu yatay, dikey, eğrisel ya da diagonal harekettir.” Yön tasarımda kullanılan yönlendirmeleri ve hedef kitleyi etkiler. Yön tasarımda kullanılan görsel, tipografi, renk gibi öğeler ile belirlenebilmektedir (Bedir Erişti,2021:108). Tasarımda verilecek mesaja göre kullanılan unsurların yönü ayarlanmalıdır (Becer, 2015:62). Tasarım seçilen konudan, kullanılan nesnelerden, yapıların özelliklerinden etkilenecek yön duygusu yaratabilir (Arıkan, 2008:16).Tasarımda verilmek istenen mesaj için kullanılan görsel, tipografik öğelerin etkileşiminde yön kullanımından faydalanılarak devingen, uyarıcı bir etki oluşturulabili (Turgut, 2013:151)

b) Tasarım İlkeleri

Denge, tasarımda kullanılan unsurların algıyı sağlayacak şekilde bütünsel olarak oluşturulduğundaki etkinin sistematik yapısıdır (Bedir Erişti, 2021:111). Birbirinin zıttı öğelerin tasarım içerisindeki vurgusunun az olanın çok olana karşı etkili olabilmesidir (Turgut, 2013:138). Yüzeyde kullanılan elemanların orantılı dağılımı şeklinde ifade edilebilir (Arıkan, 2008:18).Denge, birbirinin zıttı öğelerin tasarımda eşit olarak dağılmasıdır. Simetrik denge de öğeler birbirinin tekrarı şeklinde düzenlenirken asimetrik denge de serbest olarak düzenlenir (Şen, 2018:777). Asimetrik dengede tekrar yerine tasarımın bütünü bozulmadan büyük-küçük gibi zıt unsurların kompozisyon biçimi oluşturacak şekilde ilişkilendirilmesiyle oluşur (Bedir Erişti, 2021:111) Simetrik denge tasarım yüzeyinde eşit orantılarla kullanıldığından durağanlık algılanabilir (Arıkan, 2008:18). Dünya oluşum olarak dengeyi içerisinde barındırır bu sebeple denge tasarımlara da taşınmaktadır. Genellikle tasarımlarda simetrik denge kullanılsa da özgün ve yaratıcı çalışmalar oluşturmak isteyen tasarımcılar simetrik denge dışına çıkmaya çalışırlar (Uçar, 2004:67). Simetrik denge kullanılmış Tasarım yüzeyi ortadan ikiye bölündüğünde tasarımın her iki bölünme alanı birbirine benzer görünebilecekken asimetrik denge kullanılmış tasarım yüzeyi ikiye bölündüğünde eşit olmayan farklı yapı görünümüne sahip olabilir fakat her koşulda denge bozulmaz (Arıkan, 2008:18).

Oranlı,Tasarımda kullanılan görsel unsurlar bir araya gelerek genişlik, yükseklik, en, boy arasında orantısal bir ilişki oluştururlar. Bu orantısal ilişki algıyı ve iletişimi etkiler. Tekdüzelikten kurtulmak isteyen tasarımcı görsel unsurlar arasında değişik orantılar oluşturmaya çalışır (Becer, 2015:68). Yüzey üzerindeki bütünün parçayla ve parçaların kendi içerisinde konum, boyut açısından karşılaştırılması olarak ifade edilebilir (Arıkan, 2008:17). Görsel unsurların tasarım içerisindeki boyutlarının birbirleriyle olan ilişkisi orantıyı belirler. Tasarımda öğelerin boyut, renk, biçim özelliklerinin orantı olarak ön planda ya da arka planda

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ sıralanması ise hiyerarşidir. Hiyerarşi içerisindeki öğelerden öne çıkarılan öğenin etkisi ise vurgulama olur (Bedir Erişti, 2021:112).

Hiyerarşi, görsel unsurlar arasında verilmek istenen mesaja göre unsurların ölçülendirilmesidir (Becer, 2015:69). Gözle görünen şeyler belli öncelik sonralık durumlarına göre bir düzen içinde algılanır. Tasarımda her şeyi aynı anda görürsek asıl görüntüyü kaçıırır ve anlamlandıramayız. Görsel hiyerarşi amacına uygun kullanıldığı takdirde tasarımın iletmek istediği mesaj okunabilir (Uçar, 2004:153). Verilmek istenen mesajın hedef kitleye ulaşması öğelerin belli bir düzen ile verilmesine bağlıdır (Turgut, 2013:127).

Devamlılık (Süreklilik),Gözün bir tasarım yüzeyindeki unsurları bir çizgi boyunca takip etmesidir (Becer, 2015:70). Tekrar eden görseller devamlılık etkisi uyandırmanın yanı sıra gözün tasarımı takibini kolaylaştırıcı etki sağlar, ilgiyi konuya çeker (Uçar, 2004:155). Tasarımda devamlılık gözün alışkanlıklarına uygun, dikkat dağıtmayacak şekilde oluşturulmalıdır. Fakat devamlılığı sağlayan unsur dışında diğer tasarımlar özgün olmalıdır. Ayrıca Tasarımda devamlılık sürekli bir hal alırsa tekdüzelik oluşabilir (Becer, 2015:71). Tasarımın bütün içerisindeki etkisinin tutarlı, kesintisiz akış ile sunulması devamlılık ve bütünlüğü sağlamaktadır. Tasarımın genelinde kullanılan görseller, renk, kompozisyon düzeninin benzer ve ilişkili olması hedef kitle de devamlılık ve bütünlük etkisi oluşturur (Bedir Erişti, 2021:114)

Ritim, Tasarımda öğelerin uyum içerisinde niteliklerini koruyarak birbirini tekrar etmesidir (Şen, 2018:777). Öğeler düzenli veya düzensiz bir harmoni içerisinde birbirini takip edebilir. Benzer biçimler bir yüzey üzerinde tekrarlandıklarında doku içerisinde ritim oluşur (Becer, 2015:72)“Hareket ve değişim görsel algı için gereklidir ve kimi zaman nesneden, kimi zaman ise gözlemciden kaynaklanır” (Arıkan, 2008:18).Tasarım yüzeyinde nesneden ya da izleyiciden kaynaklanan görsel algılama için hareket, değişim gereklidir (Arıkan, 2008:18).b“Ritm, benzer öğelerin eşit ve mantıklı sıralanması durumunda tekdüzeleşip sıkıcı olmaya başlar” (Turgut, 2013:144).

Zıtlık, Birbirinin tersi öğelerin birlikte kullanılmasıyla ortaya çıkar. Zıtlıkla elemanların yerinin, şeklinin farklılaştırılması ile odak noktası oluşturulur (Arıkan, 2008:19). Tasarımı tekdüzelikten kurtarmak, dikkat ve ilgi çekiciliği artırmak gibi amaçlarla kullanılmaktadır. Zıtlık bütünde dengeli kullanıldığında mesaj daha kolay iletilir (Şen, 2018:778).

Bütünlük, Tasarım kompozisyonu bütünlük içerisinde hazırlandığında dağınıklığın önüne geçilmiş olunur ve tasarım daha anlamlı görünür. Tasarım aynı ortak dile, duyguya, forma, dokuya sahip olduğunda bütünlük kazanır (Şen, 2018:778). Tasarımın genelinde bir uyum ve bütünlük sağlandığında anlatılmak istenen mesaj daha kolay vurgulanır. Bütünlük, yapıyı oluşturan unsurların kendi içindeki uyumluluğu şeklinde ifade edilebilir (Arıkan, 2008:17).

Vurgulama, Tasarımda kullanılan öğelerden birinin veya bir kısmının doku, renk, boyut vb. nitelikleri yönündendiğer öğelerin önüne geçmesidir (Şen, 2018:777). Tasarımda hangi öğelerin öne geçeceği verilecek mesaja göre oluşturulur. Aynı anda bütün öğeler öne çıkarılırsa vurgu ortadan kalkacaktır.Görsel çekicilik vurgu unsuruyla sağlanır (Uçar, 2004:155). Tasarımda verilmek istenen mesajın etkinliğini artırmak için vurgunun doğru konumlandırılması önem arz etmektedir. Kullanılan unsurlar arasında öncelik ve sonralık sıralamasına göre vurgu önemli olana yapılabilir (Arıkan, 2008:19). “Tasarlanan tüm öğelerin aynı vurgu, etkide olması, görsel karmaşa yaratıp iletinin izleyiciye ulaşmasında aksamalara neden olmaktadır” (Turgut, 2013:127).

3. Çiftlik başlıklı hareketli çocuk kitapları

3.1. İlk Hareketli Kitabım Çiftlik – Beta kids

Temel tasarım ilkeleri çerçevesinde kitap kapağı analiz edildiğinde anlatılan hikâye konusuna uygun görsel unsurlar hiyerarşik bir düzen içerisinde resmedilmiş ve vurgu kitabın merkezine yerleştirilmiştir. Kitap kapağında kullanılan kırmızı ve mavi renkli kümes görselleri ile yakınlık-uzaklık duygusu verilmiş ve bir düzen oluşturulmuş. Fakat hayvanların büyüklüğü yakınlık uzaklık duygusunun önüne geçerek orantıyı bozmuştur. Dış kapaktan ve iç sayfalara

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ geçildiğinde görsel unsurlar devam ettirilmiş ve tasarımın genelinde bütünlük sağlanmıştır. Dış kapakta kullanılan renkler, tasarım unsurları ve karakterler içeride de devam ettirilmiş. Kitapta kullanılan görselin bütünde kullanılmasıyla tasarım görsel bir kimlik kazanmış (Uçar, 2004:147). Kitaptaki hareketli bölümler kitabın bütünüyle ve hikayeyle uyum içerisinde yerleştirilmiş, gözün hareketi takip etmesi desteklenerek devamlılık ilkesi sağlanmıştır. Aynı zamanda hareketli bölümler ok işaretleriyle belirtilerek okuyucunun hareketi takip etmesi sağlanmıştır. Görsel unsurların yönü, rengi tasarımın bütünündeki yön duygusunu destekleyecek şekilde oluşturulmuş ve kullanılan renk bütünde devamlılığı sağlayıcı şekilde düzenlenmiş böylece tasarımın algılanırlığı, izlenebilirliği sağlanmıştır (Bedir Erişti,2021:84). Herhangi bir kitabı karıştıran çocuk öncelikle resimlerin renklerini fark eder (Özdemirci, 2000:227). Bu doğrultuda kitap için seçilen canlı renkler çocukların dikkatini çekerek ilgisini uyandıracaktır.

Tipografi hedef kitleye uygun, kolay okunup algılanabilir, işlevsel olmalıdır (Bedir Erişti,2021:76). Kitabın içerisindeki tipografik öğelerin hareketli alanları vurgulayıcı şekilde kullanılması, yazının kalınlaşması ve hareketliliği destekleyici etki taşıması tasarımda bütünlüğü sağlamıştır. Tasarımın genelinde tercih edilen font ve punto büyüklüğü anlamlı görünmektedir. Zemin- yazı rengi, kullanılan yazı karakteri ve font çeşitliliğinin fazla olmaması seçimi okunurluğu, algılanırlığı desteklemiştir. Çünkü tasarımda kullanılan font çeşidinin fazla olmamasına ve kullanılan yazının okunur ve algılanır olmasına dikkat edilmelidir (Bedir Erişti,2021:78). Kimi bölümlerde yazının kalın ve hareketli kullanımı vurguyu artırmıştır. Kitabın genelinde ilgi çekici ve çocuğun dikkatini kitaba yoğunlaştıracı hareketli unsurlar kullanılmıştır.



Fotoğraf: 1, <https://www.betacocuk.com/ilk-hareketli-kitabim-ciftlik-2152>

Yılı: 2024	Yaş: -3yaş	Resimleyen: VillieKarabatzia	Yazar: Kolekti f	Yayınevi: Bet a kids	Genişli k: 18x18	Sayfa sayısı: 8

3.2.Çiftlik - Neşeli Sürprizler- İndigo Çocuk

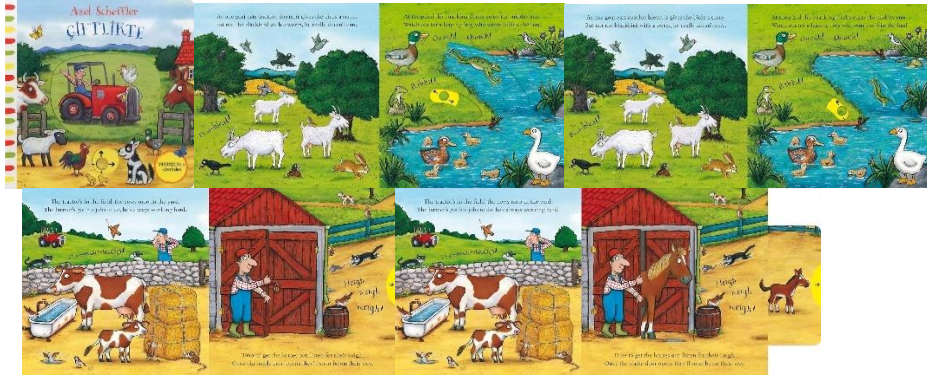
Kitap kapağı incelendiğinde çiftlik kavramını anlatan çeşitli görsellerin ritmik bir denge içerisinde yerleştirildiği görülmektedir. Kapakta kullanılan koyun görselleri simetrik denge ile diğer görseller ise asimetrik dengeyle yerleştirilmiş ve serbest yerleşim yapılmış. Kitap kapağında kullanılan görsellerde orantısal ilişki farklılığı olduğu gözlemlenmiştir. Kitap kapağında yumuşak tonlu bir renk kullanılırken kitabın içerisinde daha canlı ve dikkat çekici renkler kullanılmıştır. Gereğinden çok renk kullanımı hedef kitleden uzaklaşılmasına neden olup odak alanı dağıtarak amaçtan uzaklaşmaya sebebiyet verebilir (Bedir Erişti, 2021:76). Bu sebeple çok fazla renk kullanımının tercih edilmesi tasarıma zarar vermiştir. Kitabın iç sayfa yerleşim düzeninde kullanılan görsellerde ortak bir dil, hiyerarşik düzen ve bütünlük yoktur. Her bir sayfa farklı bir tasarım diliyle düzenlenmiş ve okuyucuya sunulmuştur. Her sayfanın kendi içerisindeki düzenine göre kitabın hareketli bölümleri ve açılır kapanır pencereleri yerleştirilmiştir. Sayfa tasarımlarında görsel bir karmaşa olduğu hiyerarşik düzenin, vurgunun olmadığı görülmektedir. Seçilen yazı büyüklüğü, rengi görsellerle uyum içerisinde yerleştirilmiş ve okunurluğu desteklemiştir. Kitap bütün olarak incelendiğinde temel tasarım ilkelerinin göz ardı edilerek kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Fotoğraf: 2, <https://www.indigodukkan.com/urun/ciftlik-neseli-surprizler>

Yılı:	Yaş:	Resimleyen:	Yazar:	Yayınevi:	Genişlik:	Sayfasayısı:
023	1yaş	FionaPowers	Kolektif	İndig o Çocuk	: 19x19	10

3.3. Hareketli Çiftlikte – Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

İş Kültür tarafından yayınlanan kitap kapağı incelendiğinde, vurgulayıcı unsurun optik merkezde yer alması mesajın daha etkili aktarılmasını sağlamıştır (Becer, 2015:74). Görseller hiyerarşi ve denge içerisinde yerleştirilerek yakınlık uzaklık etkisi okuyucuya aktarılmış ve gözün tasarımı takibi sağlanmıştır. Kitap kapağında kullanılan görsel unsurlar, içeride de kullanılarak bütünlük ve devamlılık desteklenmiştir. Tasarımda kullanılan renk ilgi çekici, hedef kitleye ve amaca uygun seçilmiştir. Aynı zamanda renk görsel bütünlüğü, akıcılığı sağlama konusunda önemli bir yere sahiptir (Çeken, Ersan ve Tuğrul, 2018:125). Hareketli parçalar tasarımın bütünüyle uyum içerisinde yerleştirilmiş. Tercih edilen font ve punto büyüklüğü, tipografi rengi okunurluğu destekleyici olmuştur. Kitap çocuğun dikkatini kitaba yoğunlaştırıcı, ilgi çekici olarak düzenlenmiş ve hareketli unsurlar kullanılarak tasarım güçlendirilmiş.

Fotoğraf: 3, <https://www.iskultur.com.tr/hareketli-ciftlikte.aspx>

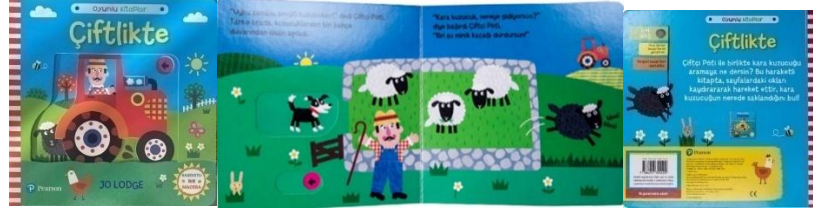
Yılı:	Yaş:	Resimleyen:	Çevirmen:	Yayınevi:	Genişlik:	Sayfa sayısı:
023	-5yaş	Axel Scheffler	Ali Berktaş	Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları	18x18	8

3.4. Çiftlikte- Pearson Yayınları

Pearson yayınları tarafından hazırlanan kitap kapağı incelendiğinde, çiftliği hatırlatan traktör ve çiftçi görselinin merkezde kullanılmasıyla vurgu sağlanmıştır. Diğer görsel elemanların yerleşimiyle vurgu desteklenerek bütünlük sağlanmıştır. Tasarımda yakınlık-

uzaklık ve orantı sağlanmıştır. Kapak tasarımında kullanılan görsel unsurlar, renk, hiyerarşik düzen, denge iç sayfa tasarımına geçildiğinde de kesintisiz akışla devam ettirilerek tasarımı takibi kolaylaştırmıştır. İç sayfada kullanılan koyun görsellerinin uyum içerisinde birbirini tekrarıyla ritim oluşturulmuştur. Koyuna hareket verilerek ve rengi değiştirilerek tasarımda zıtlık oluşturularak hikâye güçlendirilmiştir. Hareketli bölümler kitabın geneliyle uyum ve bütünlük içerisinde kullanılarak devamlılık sağlanmıştır. Hareketli bölümlerin belli başlı hareket unsurlarıyla desteklenmesi takibi kolaylaştırmıştır. Tasarımda kullanılan görsel unsurların büyüklük-küçüklük, renk, doku, çizgi vb. gibi benzer özellikleri barındırması ve bu özelliklerin uyum içerisinde kullanımı ile denge sağlanmıştır ve kitabın bütünü denge ile kurgulanmıştır(Yücel, 2018:97). Tasarımda kullanılan tipografik öğelerin yerleşimi, yazı fontu ve yazı karakteri tasarımı destekleyici ve algılamayı sağlayacak şekilde yerleştirilmiştir. Fakat zemin-yazı rengi okunurluğu ve algılanabilirliği zorlayıcılığıyla işlevselliğin önüne geçmiştir. Yazı kullanımında arka plan renk seçimi uygun olmadığında okunurluk ve algılanabilirlik etkilenmektedir. Metin uzun olduğunda zemin rengi açık, yazı rengi koyu olmalıdır eğer zemin koyu yazı açık olursa göz yorulur. Koyu zemin koyu yazı tercih edilirse de okunurluk zorlaşır (Bedir Erişti,2021:79). Renk tasarımın parçası olan bütün unsurları etkiler (Özderin, 2019:233)

Tasarlanan kitapta bütüne bakıldığında dış kapak ve iç sayfa tasarımında denge, bütünlük, vurgu, hiyerarşi, orantı ve diğer temel tasarım unsurları dengeli bir şekilde kullanılmış ve dikkatin kitapta toplanması sağlanmıştır.



Fotoğraf: 4. <https://dostkitabevi.com/oyunlu-kitaplar-ciftlikte>

Yılı: 021	Yaş: -4yaş	Yazan: Jo Lodge	Çevirmen: Melik e Hendek	Yayınevi: Pearson Yayınları	Genişli: 2 0x20	Sayfa sayısı: 10

3.5. Hareketli Çiftlik- Yumurcak Yayınları

Kitabın formu bütünde kümes biçiminde tasarlanmış ve kitap kapağında bu durum devam ettirilerek düzenlenmiştir. Kapakta çiftliği yansıtan görseller öncelik sonralık oluşturmada denge içinde orantılı kullanılmıştır. Kapak tasarımından sayfa tasarımına geçildiğinde renk ve görsel kullanımı ile devamlılık, bütünlük sağlanmıştır. Tercih edilen canlı renkler dikkat çekicidir. Fakat görsel unsurların benzer renklerde kullanılması, zeminde tek bir rengin olmamasıyla algılanırlık düşürülmüştür. Aynı zamanda görsellerin birbirine çok yakın kullanılması orantısız ve hiyerarşik bir düzenin olmaması da algılanırlığı olumsuz yönde etkilemiştir. Tasarım alanında renk kullanımının artırılması dikkati dağıtarak hedef kitleden ve amaçtan uzaklaşmaya neden olmuştur (Bedir Erişti, 2021:76). Tasarımda kullanılan hareketli bölümler herhangi bir işaretlemeye belirtilmediği için gözün takibi sağlanamamıştır. Kitapta kullanılan tipografik öğelerin yerleşimi, yazı rengi tercihi okunurluğu zorlaştırmıştır. Tasarım bütünde ayırt edilmesi, okunması, algılanması zor bir şekilde düzenlenmiş tasarım ilkeleri göz ardı edilmiştir.

Fotoğraf: 5, <https://www.yumurcakyayinlari.com.tr/urun/hareketli-ciftlik-cirtli-kapakcikli/>

Yılı:	Yaş:	Yazan:	Resimleyen	Yayınevi:	Genişlik:	Sayfa sayısı:
024	-5yaş	Kolektif	:-	Yumurcak Yayınları	15,5x21,5	12

3.6. Çiftlikte Yaşam – Eolo Yayıncılık

Kitap kapağı incelendiğinde, çiftliği hatırlatan koyun görseli merkezde tek başına kullanılarak vurgu artırılmıştır. Arka planda köpek görselinin daha küçük konumlandırılmasıyla yakınlık-uzaklık etkisi verilmiş ve hiyerarşik bir düzen oluşturulmuştur. Kitabın iç sayfasına geçildiğinde yalın anlatım korunmuş ve hiyerarşik düzen ile devamlılık sağlanmıştır. Açılır pencerelerde görsel unsurların uyum içerisinde ve niteliklerini koruyarak tekrar ettirilmesiyle ritim oluşturulmuştur. Aynı zamanda açılır pencerelerde kullanılan görsel unsurlar arasında değişik orantı ile simetrik bir düzen oluşturulmuştur. Kullanılan tipografik öğelerin hareketli bölümleri vurgulayıcı ve hareketi destekleyici kullanımıyla bütünlük devam ettirilmiştir. Tasarımda tercih edilen font, punto büyüklüğü ve zemin-yazı rengi hedef kitleye uygun, kolay okunup algılanabilir seçilmiştir. Tipografik unsurlar iletilen mesajın görsel düzen içerisinde bir kimlik kazanmasını sağlar. "Tipografik öğeler mesajların anlaşılabilir bir düzen içerisinde görsel bir dil ve farklı bir imge olarak oluşmasını sağlayan bir tasarım ögesidir. (Evans&Thomas,2004)" (aktaran, Bedir Erişti,2021:76).

Fotoğraf: 6, <https://www.eolo.com.tr/tr/kitaplar/kavram-kitaplari/ciftlikte-yasam>

Yılı:	Yaş:	Yazan:	Resimleyen	Yayınevi:	Genişlik	Sayfa sayısı:
016	2yaş	Rachel Elliot Çevirmen: Özge Muzika	: Clare Fennell	Eolo Yayıncılık	:15x15	

SONUÇ

Kitap çocukların gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Hikâye kitaplarının barındırdıkları görsel unsurlar sayesinde çocukların metinleri anlamlandırması kolaylaşır. Hareketli hikâye kitaplarında görsel unsurların yanı sıra hareketli bölümler ile çocuğun farklı duyu organları desteklenerek aktif katılımı sağlanır ve okuma monotonluktan çıkarılır. Fakat hareketli kitaplar tasarlanırken tasarım ilkeleri göz ardı edilmemeli ve hikâye aktarılırken kullanılan görsel tasarım unsurlarının uyum ve denge içinde, tasarımın niteliğini artırıcı, dikkat çekici, açıklayıcı olacak şekilde kullanılması sağlanmalıdır. Aksi durumda hikayeyle uyum olmayan görsel tasarım unsurlarının kullanılmasıyla çocukların hikâyeyi takibi zorlaşarak kitaba olan ilgileri engellenecektir.

Bu doğrultuda 6 farklı yayıneviyle sınırlandırılan ve literatür taraması yöntemi kullanılarak elde edilen bilgiler ışığında çalışma incelenmiştir. Bu çalışma ile kitap tasarımı

yapılırken dikkat edilmesi gerekenlere değinilmiştir. Benzer konuların işlendiği kitapların temel tasarım ilkeleri doğrultusunda birbirleriyle olan benzerlikleri ve farklılıkları incelenerek değerlendirme yapılmış ve tasarım alanının çok yönlülüğü aktarılmıştır.

Kitap tasarımlarının genelinde temel tasarım ilkeleri uygulanmış olsa da doğru kullanım alanı tercih edilmemiş ve görsel bir karmaşaya sebebiyet vermiştir. Yumurcak yayınları ve indigo çocukçiftlik kitaplarının sayfa yerleşimlerinde çok fazla görsel unsur bir arada kullanılmıştır. Bu da hiyerarşi, orantı, bütünlük, vurgu gibi temel tasarım unsurlarının kaybolmasına yol açmıştır. Diğer yandan, Pearson Yayınları ve Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları çiftlik kitaplarında görsel unsurlar daha sade kullanılarak, gözün hikayeyi takibikolaylaştırılmış ve temel tasarım unsurlarının etkinliği artırılmıştır.İncelenen kitapların kapak tasarımlarındakonuyu çağrıştıran görsel unsurlar genellikle merkeze yerleştirilerek kullanılmış. Yumurcak yayınları ve indigo çocukçiftlik kitapları dışında incelenen beta kids, pearson Yayınları, eolo yayıncılık ve Türkiye iş bankası kültür yayınları kapak tasarımlarına hareket unsurları eklenmiş ve içeriye taşınmıştır.Aynı zamanda hareketli bölümler belirli işaretlerle okuyucunun takibini sağlayacak şekilde yerleştirilmiş ve böylece tasarımlarda devamlılık, bütünlük sağlanmıştır.İndigo çocukve yumurcak yayınları hareketli çiftlik kitaplarıtasarımlarında bu durum göz ardı edilmiştir. Ayrıcaindigo çocukçiftlik kitabının kapağında kullanılan temel tasarım unsurları kitabın içerisinde devam ettirilmeyerek bütünlüğün, devamlılığın önüne geçilmiştir. Sonuç olarak incelen tasarımlarda genel olarak temel tasarım ilkelerine dikkat edildiği fakat bir bütün olarak göz ardı edilen unsurlar ile tasarımların kusurlu görünmesine sebebiyet verdiği gözlemlenmiştir. Çalışmalarda kullanılan görsel düzenlemelerin temel tasarım ilkeleri doğrultusunda yapıldığı durumlardahikâyenintakibikolaylaşarak, dikkat dağınıklığının önüne geçilmesi sağlanacaktır. Aynı zamanda tasarımlarda başarılı sonuçlar elde edebilmek için temel tasarım ilkelerinin bilinçli kullanılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Alpay, M. (1984). Çocuk ve kütüphanesi: okulöncesi dönem, *YA-PA Okulöncesi Eğitim Semineri 1984*, İstanbul: *Yapa Yayınları*, 1984, s. 43-47.
- Arıkan, A. (2008). *Grafik tasarımda görsel algı*. Eğitim Akademi Yayınevi.
- Arifoğlu, G. ve Kaptan, A.Y. (2019). Okul öncesine yönelik hareketli masal kitapları illüstrasyonlarının tasarımı ve bir masal kitabı uygulaması. *Turkish Studies-Educational Sciences*. 14(1), 15-39. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.14820>
- Arifoğlu, G. ve Baş, Ş. (2023). Grafik tablet destekli örnek bir pop up hikâye kitabı tasarımı. *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3(2), 1-18.
- Becer, E. (2015). *İletişim ve grafik tasarım*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Bedir Erişti, S. D (2021). *Yeni Medya Ve Görsel İletişim Tasarımı* . Pegem Akademi Yayıncılık.
- Çakmak, H. G.ve Sofuoğlu, M. G. (1997). 1974-1993 yılları arasında türkçe basılmış olan resimli öykü kitaplarının resimlendirilme ve fiziksel özellikleri yönünden incelenmesi. *Türk Kütüphaneciliği*, 11(1), 42-53.
- Çeken, B. ve Yıldız, E. (2015). Renklerin reklam algısı üzerindeki etkisi: 2012 kırmızı reklam ödülleri. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 3(2), 129-146.
- Çeken, B., Ersan, M. ve Tuğrul, D. (2018). Market broşürlerinin temel tasarım ilkeleri ve renk kullanımı açısından incelenmesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (31), 121-137.
- Erdal, G. (2007). Milli eğitim bakanlığı çocuk kitaplarının resimlemelerine genel bakış. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, (Ek 1), 14-20.
- Evans, P. ve Thomas, M. A. (2004). *Exploring the elements of design*. Cengage Learning.
- Gezer, Ü. (2019). Çağdaş sanat ve tasarım eğitiminde görsel tasarım öğeleri ve ilkeleri. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(40), 595-614.
- Gönen, M., Uygun, M., Erdoğan, Ö. ve Katrancı, M. (2012). Resimli çocuk kitaplarının fiziksel, içerik ve resimleme özellikleri açısından incelenmesi. *Milli Eğitim Dergisi*, 42(196), 258-272.

- Kara, C. (2012). Çocuk kitabı seçiminde resimlemelerle ilgili olarak ebeveynin dikkat etmesi gereken başlıca unsurlar. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 225-232.
- Keş, Y. ve Sarıca, S. (2014). Hareketli kitap illüstrasyonlarının tarih boyunca farklı kullanımları üzerine bir inceleme. *Art-e Sanat Dergisi*, 7(14), 264-284.
- Keş, Y. ve Sarıca, S. (2017). Hareketli kitap illüstrasyonlarının tarihteki serüveni. *Pan Dergi*, Boğaziçi üniversitesi edebiyat kulübü. *Pandergi Boğaziçi üniversitesi edebiyat kulübü*. <https://www.pandergi.org/single-post/2016/04/01/hareketli-kitap-i-llu-strasyonlar%C4%B1n%C4%B1n-tarihteki-seru-veni>
- Özdemirci, F. (2000). Kitapların dünyasında çocuk çocuğun dünyasında kitaplar. *Türk Kütüphaneciliği*, 14(2), 226-232.
- Özderin, S. (2019). Kitap kapağı tasarımları ve görsel iletişim. *The Journal of Social Sciences*, 41, 220-242. <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.32631>
- Özsoy, V. ve Ayaydın, A. (2016). *Görsel Tasarım Öge Ve İlkeleri*. Pegem Akademi Yayıncılık
- Öztuna, H. Y. (2006). Temel tasarım Görsel Rehberler, *Grafik Tasarım Dergisi*, 03, 64.
- Rubin, E. G. K., (2010). *Paper Engineering: Fold, Pull, Pop & Turn*, The Smithsonian Libraries Exhibition Gallery, National Museum of American History, Stephen Van Dyk, Cooper-Hewitt, National Design Museum Library, Washington, DC.
- Şen, E. (2018). Tasarım ilke ve öğelerinin minyatürde kullanımı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(46), 775-781.
- Tanju, E. H. (2010). Çocuklarda kitap okuma alışkanlığına genel bir bakış. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 21(21), 30-39.
- Turgut, E. (2013). *Grafik dil ve anlatım biçimleri*. Anı Yayıncılık.
- Tüfekçi Can, D. (2014). *Çocuk edebiyatı: Kuramsal yaklaşım*. Eğitim Yayınevi.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İnkılap Kitabevi.
- Yıldız, C. ve Durmuşoğlu, M. (2016). 2010-2015 Yılları Arasında Yayımlanmış Resimli Çocuk Kitaplarının Resimleme Özelliklerinin İncelenmesi. *Uluslararası Erken Çocukluk Eğitimi Çalışmaları Dergisi*, 1(1), 43-55.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Fotoğraf: 1, <https://www.betacocuk.com/ilk-hareketli-kitabim-ciftlik-2152>

Fotoğraf: 2, <https://www.indigodukkan.com/urun/ciftlik-neseli-surprizler>

Fotoğraf: 3, <https://www.iskulttur.com.tr/hareketli-ciftlikte.aspx>

https://www.amazon.com.tr/Axel-Scheffler-Farm-push-slide/dp/1509866949/ref=sr_1_25?adgrpid=119678922133&dib=eyJ2ljojMSJ9.RIDCNKWQCFYIZ0RaTYF74Qxuw4QViRYWY78I3_COuvRtugHqqtA8zsNS8qQAVEBC-1nXxUbBzG9thDSVjssNGGOL-nGzAqSO8zQdsnQvu77zXc8gggndtdXEggtzkHeN1boV-9J-GgrifW9VXZEtssOhnVZx9GFpFO2U3iQrQ0d-bD6wX8Jh1xD8fhQE3QPzs_GaZkEiO97_IPQG00tEIBZQ-ADVfx97YEw5Tm26Jq59wFvOnRiLeIBcc_gEroxVNuZmJ95FaT6uP_spfsvf6iSA-3JDWVbsoK83Bh58AQ.FxAaOS59dIAen-aTdN4DU4FZDITPFGmUIUKJubr8W20&dib_tag=se&hvadid=599787494320&hvdev=c&hvlo cphy=1012761&hvnetw=g&hvgmt=b&hvrnd=13497660524304621470&hvtargid=kwd-325663402524&hydadcr=14389_2282190&keywords=axel+scheffler&qid=1733162733&sr=8-25

Fotoğraf: 4, <https://dostkitabevi.com/oyunlu-kitaplar-ciftlikte>

<https://www.moki.com.tr/urun/oyunlu-kitaplar-ciftlikte>

Fotoğraf: 5, <https://www.yumurcakayinlari.com.tr/urun/hareketli-ciftlik-cirtli-kapakcikli/>

Fotoğraf: 6, <https://www.eolo.com.tr/tr/kitaplar/kavram-kitaplari/ciftlikte-yasam>

<https://duyumarket.com.tr/surgulu-kitap-ciftlikte-yasam-dm7344?srsId=AfmBOop3iQR3ROGe3YVrKEOnVAmu9wGjCYgF8ryO0LYXoE-tcsot6DEh>

ANALYSIS OF HYON JIN-GEON'S "A LUCKY DAY"

HYON JIN-GEON'UN "ŞANSLI BİR GÜN" ESERİNİN TAHLILI

Leyla HƏSƏNZADƏ*

ABSTRACT

Hyun Jin-geon's short story "A Lucky Day" deeply examines the random nature of life and the fragility of luck. The narrative shows how an ordinary day can take an unexpected dramatic turn, illustrating how small events can lead to significant life changes. This paper analyzes the themes of chance and fate, the role of irony, the symbolism of ordinariness, and the protagonist's psychological transformation within the story. The analysis reveals how the narrative reflects life's unpredictability and the fragility of human psychology.

Keywords: Hyun Jin-geon, A Lucky Day, story analysis, chance and fate, psychological transformation.

INTRODUCT

Hyun Jin-geon's short story "A Lucky Day" offers an in-depth look at the random nature of life and the fragile nature of luck. The narrative follows an ordinary day that unexpectedly takes a dramatic turn, revealing how small occurrences can drastically change a person's life. This paper will explore the themes of chance and fate, the role of irony, the symbolism of ordinariness, and the psychological transformation of the main character. "A Lucky Day" delves into the unpredictability of luck and how a single moment can alter the course of a person's life. The protagonist, caught in a series of unexpected events, questions what a "lucky day" truly means. This theme shows that luck and fate can often be beyond human control and that our perceptions of what constitutes "good" or "bad" fortune can be misleading. The story uses irony to highlight the contrast between the protagonist's expectations and the eventual outcome. The title suggests a positive event, but as the story unfolds, it becomes clear that the "lucky" day is far from what the protagonist initially imagined. This twist makes the reader question whether luck is merely a matter of perception or something deeper—an element of fate beyond human control. Hyun Jin-geon's use of an ordinary setting and everyday activities grounds the story in reality, making the eventual twist even more striking. The protagonist's mundane life and initial perception of the day as "just another day" contrasts sharply with the unexpected events that define the story. This contrast emphasizes the suddenness of change and the vulnerability of human life in the face of forces beyond one's control. The protagonist's psychological transformation is significant. Initially, the protagonist is unaware of the impending shift, but as events unfold, their emotional and psychological state fluctuates. This change reflects how external forces—such as luck or fate—can shape a person's inner world and perception of reality.

In conclusion, Hyun Jin-geon's "A Lucky Day" is a thought-provoking narrative that examines the unpredictability of life, the elusive nature of luck, and the fragile human psyche. Through irony, symbolism, and a focus on the ordinary, the story highlights the unpredictable nature of existence and encourages readers to reflect on their own understanding of what it means to be lucky.

References

- Barışta, A. (2002). Story Analysis. Istanbul: Öykü Publishing.
Hyun Jin-geon. (2015). A Lucky Day. Seoul: Han Publishing.
Yılmaz, H. (2020). Modernism in Korean Literature and Hyun Jin-geon. Ankara: Kültür Publishing.

* AMEA Nizami Gəncəvi Literature Institute, Senior Researcher, Azerbaijan.

AFYONKARAHİSAR GEDİK AHMET PAŞA CAMİSİ KALEM İŞİ TEZİYİNAT ÖRNEKLERİ
DECORATIVE PAINTED ART SAMPLES FROM GEDİK AHMET PASHA MOSQUE IN
AFYONKARAHİSAR

Aysen SOYSALDI*
Bilgenur POLAT**

ABSTRACT

Gedik Ahmet Pasha, who was the Grand Vizier of the Ottoman Sultan Mehmet the Conqueror, is one of the important statesmen of the Ottoman Empire. During the Karaman campaigns between 1468 and 1474, Gedik Ahmet Pasha established a foundation with a sense of gratitude to Afyonkarahisar, where he set up camp. He had this collection of buildings called Imaret, consisting of Madrasah, Mosque, Bath, Tabhane, Sıbyan School, built between 1470 and 1473 by Architect Ayas Aga, one of the most important architects of the Ottoman Empire. Today, while the Mosque and the Bath of the Complex are used for its purpose, the Madrasah part is used as a Museum and the Sıbyan school was completely destroyed in the earthquake in the 18th century.

The Gedik Ahmet Pasha Mosque within the complex draws attention not only with its architecture but also with its pencil work decorations and ornamentation features. Pencil works, which are a part of Turkish illumination art, have primarily taken place in the decoration of our architectural structures. Pen work, which is frequently used in interior decorations in architecture, is “the embroidery of the interior walls, domes and ceilings of our civil and religious architecture on materials such as plaster, wood, stone, cloth and leather, using colored paints, sometimes gold leaf, with brushes called fine ‘hairy pencils’.

This study, which emphasizes how precious and indispensable ornamentation and decoration are in Ottoman architecture, aims to explain in detail the various ornamentation and decoration elements commonly used. In this study, the decoration features of the Crown Door at the entrance of the Harem, the Bursa Arch in the South West and East of the Harem, and the pointed arch between the Domes are examined among the Pencil Work Decorations of Afyonkarahisar Gedik Ahmet Paşa Mosque Harimi.

A presentation will be made with photographs and drawings indicating the position of the pen work ornaments in the Mosque, restoration history, technique, size, scale, motif, color, pattern and periodical features.

GİRİŞ

Osmanlı Padişahı Fatih Sultan Mehmet’in Veziriazamı olan Gedik Ahmet Paşa Osmanlı Devleti’nin önemli Devlet adamlarından biridir. 1468-1474 yılı arasında gerçekleştirdiği Karaman seferleri sırasında ordugâh kurduğu Afyonkarahisar’a şükran duygusu ile Gedik Ahmet Paşa vakfiyesi kurdu. Medrese, Cami, Hamam, Tabhane, Sıbyan Mektebinde oluşan, İmaret olarak adlandırılan bu yapılar topluluğunu 1470-1473 yılları arasında Osmanlının önemli mimarlarından Mimar Ayas Ağa’ya inşa ettirmiştir. Günümüzde Gedik Ahmed Paşa Külliyesi Afyonkarahisar merkezinde Kurtuluş Caddesi’nde bulunmaktadır. Külliye’nin Cami ve Hamamı amacı için kullanılırken, Medrese kısmı Müze olarak kullanılmakta olup Sıbyan mektebi ise 18. Yüzyılda yaşanan depremde tamamen yıkılmıştır. İnşa edildiği tarihten günümüze kadar tarihe tanıklık eden cami, deprem ve yangın gibi birçok doğal afetler nedeniyle defalarca kez onarım görmüştür.



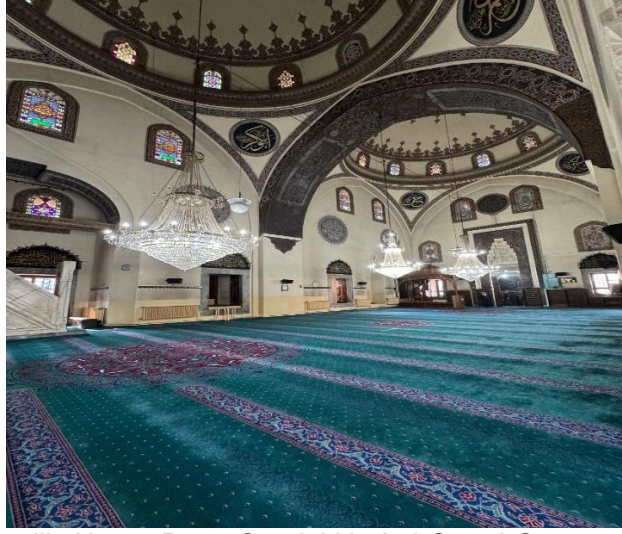
Fotoğraf 9 Gedik Ahmet Paşa Camisi Genel Görünümü (Polat,2025).

* Prof., Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara

** Yüksek lisans öğrencisi, Ankara

Afyonkarahisar Gedik Ahmet Paşa Camisi, Osmanlı döneminin önemli mimari eserlerinden biridir. Bu cami, yalnızca mimarisi ile değil, aynı zamanda süsleme ve tezyinat özellikleri ile de dikkat çekicidir. Bu çalışmada Afyonkarahisar Gedik Ahmet Paşa Camisi Harimindeki belli başlı Kalem İşi Tezyinatları incelenmiş olup, Afyonkarahisar Gedik Ahmet Paşa Camisi hariminin kalem işi süslemelerinin konumları, restore edilişi, ölçeklendirilmesi, önemi ve desen paftalarının tespiti yapılmıştır.

Caminin hariminde bulunan kalem işi süslemeler ile hat örnekleri sanatsal olarak özenli ve oldukça dikkat çekicidir. Kalem işi süslemelerin belli bir kısmı hiç değiştirilmemiş olup caminin yapıldığı dönemden günümüze kadar korunabilmiş, orijinal olamayan kısımları ise 1940 yılındaki restorasyon sırasında yenilenmiştir (Tanman, 1996,s 544-547).

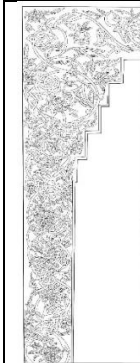


Fotoğraf 2 Gedik Ahmet Paşa Camisi Harimi Genel Görünüş (Polat,2025)

Planı açısından Osmanlı mimarisinde başka eşi olmayan bu tabhaneli cami, Bursa yapılarının iki kubbeli iç mekan düzenini (ancak doğrudan cami olarak) yineleyen, fakat tabhane odalarını cami mekanı ile ilgisi olmayan ve dışarıya açılan eyvanlara bağlayan ilginç bir tasarım sergiler (Kuban 2007,s.193).

Yapı yaklaşık 29x35 m ölçülerinde olup, iki eşit kubbeli harim, doğu ve batı cephelerinde üç tabhane odalı ters T planlı harim ve beş kubbeli son cemaat yerinden oluşmaktadır. Tabhane'nin odaları eyvanla vasıtasıyla dışarıya açılmaktadır. 5.30x5.30 m büyüklükteki tabhane bölümleri kubbe şeklinde tasarlanmış olup kubbeye geçiş prizmatik üçgenlerden oluşan bir kuşakla sağlanmaktadır (Tanman, 1996,s 544-547).

Taç Kapı Tezniyat



Çizim 1 Taç Kapı ½ Simetri



Fotoğraf 3 Taç Kapı ½ Ayrıntı

Caminin kuzey cephesinde bulunan taç kapı çevresi tezyinatı caminin en önemli bölümlerinden biridir. Mukarnaslı Taç Kapının etrafını kuşatan kompozisyon $\frac{1}{2}$ simetrisinde yaprak hatayi, penç karanfil ve hançer yaprak ve rumi motifleri kobalt mavisi, koyu yeşil, kiremit kırmızısı, beyaz renkleri ile nakşedilmiştir. Sıva üstü kalem işi tekniği ile Kapının sağ ve solunda simetrik olarak nakkaşın imzası desenle bir bütün olarak bulunmaktadır. En dış çerçevede ise birbirini tekrarlayan 74/1 ölçekli rumi kompozisyon mevcuttur.

Bursa Kemer Ahşap Gergi Tezyinat



Fotoğraf 10 Bursa Kemer $\frac{1}{4}$ pafta



Çizim 3 Bursa Kemer $\frac{1}{4}$ pafta

Harimin güney doğu ve güney batı köşesinde erken Osmanlı döneminde sıklıkla karşılaşılan Bursa Kemerinin olduğu eyvanda bulunan ahşap gergiler kobalt mavi, yeşil, sarı, kiremit kırmızısı, beyaz renkleri kullanılarak ahşap üstü kalem işi tekniği ile tezyin edilmiştir. Paftaların içinde hançer yaprak ve hatayi motifleri mevcuttur. Ahşap gergideki paftaları altı kollu yıldız motifi birbirine bağlamaktadır. Ahşap gerginin her dört yüzünde simetrik olarak dört paftadan oluşmaktadır.

Kubbeler Arası Sivri Kemer Tezyinatı

İki Ana kubbenin birbirine bağlayan harimin merkezinde olan bu sivri kemer, sıva üstü kalem işi tekniği ile kobalt mavisi, koyu yeşil, kiremit kırmızısı, beyaz ve sarı renkleri kullanılarak; hatai, penç, hançer yaprak, yalın ve dendanlı rumi motifleri ile nakşedilmiştir. Yasin suresinin 59,60,61 ayetlerinin tamamı 62. Ayetin ilk bölümü mavi zemin üzerine beyaz ve sarı renk ile yazılmıştır. Yazının alt ve üstü simetrik olup, geçmeli düğüm motifi ile birbirine bağlanmıştır. Ayetler soldan sağa doğru yazılarak geçmeli bir yazı kompozisyonu elde edilmiştir.



Fotoğraf 4 Ana Kemer Detay



Çizim 2 Ana Kemer Detay

SONUÇ VE TARTIŞMA

Afyonkarahisar da bulunan Gedik Ahmet Paşa Camisi Osmanlı Mimarisinin eşsiz eserlerinden biridir. Fatih Dönemin de önemli Devlet adamlarından biri olan Gedik Ahmet Paşa Afyonkarahisar halkına minnet duygusu ile Mimar Ayas Ağa'ya yaptırılmıştır.

Osmanlı şehir mimarisinde devletin sosyal rolünü ortaya koyar. Gedik Ahmet Paşa Camii bu anlamda sadece bir dini yapı değildir. Erken Osmanlı dönemi Zaviyeli ve Tabhaneli

Camilerin birden çok işlevi vardır. Derviş ve Ahilerin kaldığı, ibadet edebildiği, eğitimi ve dini-sosyal faaliyetleri için kullanıldığı mekânlardır. Birçok deprem ve afete maruz kalan Cami, geçirdiği büyük restorasyonlar ile bugün ibadete açıktır.

Caminin süsleme unsurları dönem tarzını yansıtmaktadır. Tezvinatları Fatih Dönemine ait örnekler arasında özel bir yere sahiptir. Fatih Sultan Mehmet döneminde inşa edilen Gedik Ahmet Paşa Camiinin kalem işleri tezvinat tarihimiz açısından dikkat çeken özelliklere sahiptir. Kalem işi süslemeleri önemli ölçüde orijinalliğini korumakla beraber 1940 yılında bazı bölümleri restore edilmiştir. Osmanlı dönemi mimarisinin karakteristik yönlerini taşıyan camii oldukça derin bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

Gedik Ahmet Paşa Camisi Süslemeleri Osmanlı kalem işi süsleme sanatlarından rumi, hatayi ve geçme motifleri yoğun biçimde kullanıldığı bir eserdir.

Taç Kapı üzerinde yer alan süslemeler, Osmanlı dekoratif sanatının zenginliğini sergiler. Bu süslemeler arasında, bitkisel ve geometrik motiflerin yanı sıra, Arapça kitabe ve yazılar da yer almaktadır. Mukarnaslı Taç Kapının etrafını kuşatan kompozisyon ½ simetrisinde yaprak hatayi, penç karanfil ve hançer yaprak motifleri kullanılmıştır.

Bursa kemerlerinde ise sıva üstü kalem işleri mevcuttur. Bursa Kemerinin olduğu eyvanda bulunan ahşap gergiler ahşap üstü kalem işi tekniği ile tezyin edilmiştir. Paftaların içinde hançer yaprak ve hatayi motifleri mevcuttur. Ahşap gergideki paftaları altı kollu yıldız motifi birbirine bağlamaktadır. Ahşap gerginin her dört yüzünde simetrik olarak dört paftadan oluşmuştur. Bursa Kemerinin Merkezin de ise dikdörtgen kısımda ¼ simetrisinde rumi motifli pafta yer almakta olup, orta kısımda yer alan yıldızın etrafında rumi hatları ile ana motif oluşturulmuştur. Oluşturulan müdevver paftalarda dendanlı rumi motifi kullanılmıştır.

Sivri kemer iki ana kubbenin arasında bulunmaktadır. Caminin harim kısmındaki kompozisyonda ½ simetri sağ ve sol desen bulunmaktadır. Kemerin iç yüzeyinde iki adet pafta içerisine, simetrik ve grift, birbirleri ile bağlantılı celi sülüs yazı türü ile YASİN Suresinin 59-62. Ayetleri nakşedilmiştir. Bu yazılar; mavi zemine beyaz ve sarı renk ile alt ve üstü birbirinin simetriği olacak şekilde nakşedilmiştir. Ancak Zamanla yıpranan yazılar fırça ile düzeltilmiş bu ise yazının orijinalliğine zarar vermiştir.

Ana Sivri Kemer, Bursa Kemer, Kubbe ve Taç Kapı üzerinde yer alan süslemeler 2025 yılında fotoğraflanarak pafta çizimleri, ölçeklendirilerek yapılmıştır. Yapılan çizimler ile ilgili Formlar düzenlenerek tüm bu tezvinatlar renk, motif, kompozisyon ve tezvinat teknikleri açısından değerlendirilmiştir.

Bu çalışma, söz konusu yapının estetik, tarihsel ve kültürel mirasının korunmasına, belgelenmesine ve akademik alanda daha görünür hâle gelmesine katkı sağlamıştır.

KAYNAKLAR

- Afyon 2001 Yılı, Afyon Valiliği Yayınları, Ankara 2001
- Çelebioğlu, A. (1957) Anılarda Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayını
- Demiriz, Y. (1999). "Osmanlı Kalem İşleri ": Ankara. Osmanlı Ansiklopedisi, C.11,
- Gönçer, S. (1939). Gedik Ahmet Paşa Camiinin Tezvinatı. Taşpınar Dergisi,
- Karazeybek, Mustafa vd. (2005). Afyonkarahisar Vakıf Eserleri. C. 1. Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yay.
- Karazeybek, Mustafa vd. (2004). Selçuklu ve Beylikler Döneminde Afyonkarahisar. Anadolu'nun Kilidi Afyon, Afyon Valiliği Yayını, Afyon, s72
- Kiel, Hedda Reindl (1996). "Gedik Ahmed Paşa". Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi C. 13. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 543-544.
- Kuban, D. (2007). Osmanlı Mimarisi. İstanbul: YEM Yayınevi.
- Kuban, D. (2016). Osmanlı Mimarisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Tanman, B. (1996). Gedik Ahmet Paşa Külliyesi. TDV İslam Ansiklopedisi. C13
- Türkiye Diyanet Vakfı. (2006). "Mukarnas." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 31, s. 258-261). İstanbul: TDV Yayınları.
- Yüksel, İ. Aydın (1976). İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yay.

MODERN HAT SANATI VE POST MODERN SANATA YANSIMALARI

Mitra SETAREHSOBH*

GİRİŞ

Sanatçılar, modern sanat algısı ile doğayı resmetmekten kurtulmuş, nesneler-imgeler arasında farklı ilişkiler kurma, yeni biçimler arama yoluna gitmişlerdir. Bu arayışlar ve soyut anlatıma ulaşma arzusu, yeni yöntemler geliştirmeye, kübizm, sürrealizm, süprematizm gibi akımların doğuşuna sebep olmuştur. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren gündeme gelen postmodernizm, ilk oluşumunu Fütürizm ve Dadaizm gibi düşünce ve sanat akımlarından almış ve modernist sanatı temelden eleştirerek ona karşı bir tavır sergilemiştir. Postmodern sanat, sanat nesnesi ve izleyici arasındaki ilişkiyi yeniden anlamlandırmıştır. Düşünceyi ve kavramı biçimden-şekilden üstün tutan bu anlayış, sanat nesnesinin, tasarlanmış bir süreç içerisinde gerçekleştirildiğini belirterek, bu süreci, tamamlanmış bir sanat nesnesinden üstün tutmaktadır. olarak gören modernist anlayışı, postmodernizm reddetmiştir. Bununla birlikte, bin yıllık bir geleneği olan Hat Sanatını son yüzyılın sanat algıları açısından incelemek, sanat anlayışımıza yeni bakış açıları getirecektir (Fatih Cam, s.2). Modern hat sanatı klasik sanata göre farklı bir daldır. Genel olarak hat sanatının birçok farklı türü vardır. Klasik ve modern dönemleri karşılaştırıldığı zaman özellikle modern unsurların ön plana çıktığı eserler dikkat çekicidir. Günümüzde her ne kadar klasik eserlerin benzeri veya asıllarına bağlı olarak küçük revizeli hali tasvir edilse de modern hat sanat tasarımlarında tezhip sanatı gibi dokunuşlar mevcuttur. Genel olarak Arapça metinlerin daha gösterişli ve şık şekilde yazılmasını sağlayan hat sanatı, tezhip sanatı ile metinlerin süslenmesi ile oluşur (<https://asiyansanat.com/blog/modern-hat-sanati-nedir>).

Hat Sanatının 21. Yüzyılı: “Yeni” ve “Modern” Hat Sanatı

Hat sanatında yaşanan gelişmeler, teoriye de yansımış, eserler klasik ve çağdaş (veya modern) olarak birbirinden ayrılmaya başlamıştır. Temelleri ilk vahyin başlamasına dayanan bu kadim sanatın 21. yüzyılında yaşadığı bu gelişmelerle alakalı birtakım sorunlar olduğu açıktır. Bu konuda ön yargıdan uzak biçimde hat sanatının tarihi ve sosyolojik gerçekliğine bağlı kalarak, zihinsel kalabalığa mahal vermeden konuyla alakalı düşüncelerimizi somut ve modern tanımlamasının hat sanatı için uygun olup olmadığıdır. Modern kavramı, kökleri batıdaki aydınlanmaya dayanan, özü itibarıyla din ve inançların karşısında olan bir olguyu ifade eder. Hüsn-i hat ise dini temellere dayanan, hatta gelişim seyri dini ilimlerle eşzamanlılık göstermiş bir sanat koludur. Bu sebeple kavramsal açıdan “modern” ile ilgisinin bulunması mümkün değildir. Fakat burada modern ile modernizm arasında bir ayrım yapıldığı düşünülebilir. Modernizm Batı dünyasının sosyo-politik ve kültürel alanlarında bütün kavramsal çerçevesiyle var olmuştur. Fakat küreselleşmeyle birlikte “modern” kavramı, politik modernizmin katı çerçevesinin dışına çıkarak “yeni” olan şeyleri ifadeeden ve tüm dünyayı etkileyen bir olguya dönüşmüştür. Dolayısıyla 21. yüzyıldaki klasik hat sanatının dışına çıkan bu eserleri ancak bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. Modern kavramının yanı sıra çağdaş, özgün ve yeni gibi isimlendirmelerle de karşılaşmaktayız. Bütün bu isimlendirmeler özünde geleneğin kalıplarından bağımsızlığı, gelenek dışında bir tutumu ifade etmektedir. Modern tanımlamasından sonra geleneğin ne olduğu sorusu akla gelir. Geleneğin ne olduğunu çalışmanın başında somut bir yaklaşımla ortaya koymuştuk. Düşüncemize göre “gelenek” şüpheyne mahal bırakmayacak derecede somut ve açık bir gerçekliğe sahiptir. Hat sanatı geleneği tarihsel bir arka plana ve belirgin temel taşlara sahiptir (İbrahim Özcoşar, Ali Karakaş, Ziya Polat, İsmail Kanbaz, Uğur Yiğiz, s.10,11, 2021).

* Iran Calligraphers Association, Outhor, Poet, Iran



Resim 1: Tuval üzerine hat çalışması, Hassan Massoudy (<https://massoudy.pagesperso-orange.fr/calli10.htm>).

Gelenek ve Modern Kavramları Etrafında Günümüz Hat Sanatı

Geleneksel sanatları icra eden sanatkârların, günümüz hat sanatına bakışını, getirdikleri yenilikleri anlamak ve bu sanattaki değişimleri, yozlaşmaları görmek içingünümüz sanat ortamına bakmamız gerekir. Çünkü Saadettin Ökten'in de belirttiği gibisanatkârlar içinde bulundukları medeniyetten izler taşır. Hat sanatının, Batılı estetik hareketlerle ilişkilendirilen modern kullanımsahasındaki en erken örnek olarak, Stephen Vernoit'in bahsettiği modern hat ekolünde etkin bir isim olan Raşit Korayçı (1947) olduğunu söyleyebiliriz. Hat sanatının modern ekolünde etkin bir temsilcisi olan Korayçı, grafik sanatı ile beraber hat sanatını mezcetmektedir. Bu itibarla o, XX. yüzyılın ikinci yarısında hat sanatında yapılandırılmışlıkları anlamak için iyi bir örnektir. Yalnızca sanatın soyutluğundan faydalanarak eser üretenlere örnek olarak Fârûkî, hat sanatında yeni kompozisyon denemeleri olan Necâ el-Mehdevî'den bahseder. Necâ el-Mehdevî, harflerin okunmasından ziyade saf şekil çalışmalarının olduğu kompozisyonlar ortaya koymuştur. Türkiye'de ise, modern hat sanatı ifadesi 1990'lı yıllarda kullanılmaya başlanmıştır. Her ne kadar ülkemizde modern kullanımı için dönemin temel özelliklerden bir sapma olup, Avrupa'ya kıyasla geç kullanılması zamansal açıdan yanlış olsa da bunu ülkenin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve kültürel şartları gözeterek bakış açısı ile değerlendirmeliyiz. 1987 tarihinde vefat eden Hattat, Kaligrafist, Yazı genellikle kûfî ve celî dîvânî yazı türlerinin çağdaş yorumları üzerinde çalışmıştır. Metnin tekrarı şeklinde, belli bir form içerisinde olan kompozisyondan oluşan çalışmaları modern anlayışı ve kullanılan renkleri ile örneklerine rastlanmamış çalışmalar yapmıştır. Onun bu çabası, günümüzde hat sanatının modern kullanımı sahasında yapılan çalışmalara dazemin hazırlamıştır. Bütün bu değişimler ve örnekler göstermektedir ki, hat sanatı, çağdaş tasarımcılar tarafından farklı disiplinlerde çağdaş, deneysel tarzlar da yorumlanmaktadır. Ne var ki, buyurmlamalar, hat sanatın mânâsının göz ardı edilmesi ile sonuçlanmaktadır. Bununla beraber farklı arayışlar içerisinde olan sanatkârlar, yazı ve tipografi alanında yeni boyutlar keşfetme çabası içerisinde dirler (Salim Bera Kemikli, s. 29,33,34,35, 2018).

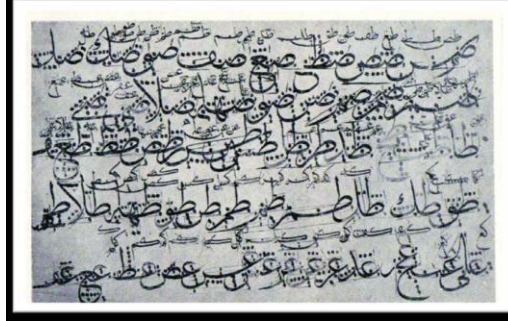
Postmodern Sanat Algısı ve Hat Sanatı

Kelime olarak modern ötesi, modern sonrası anlamına gelen Postmodernizm üzerinde fikir birliğine varılmış bir kavram değildir. Modernizmin devamı olarak hatta onun radikalleşmesi olarak bakanlar (Sosyoloji Profesörü Anthony Giddens) olduğu gibi, modernizmin karşısında, sonrasında olarak yorumlayanlar da vardır. Örneğin, Mikhail Epstein, postmodern dönemin, modernizm akımının bitişiyle birlikte, 20. yüzyılın ikinci yarısında başladığı ve ne zaman biteceğinin henüz bilinmediğini söyler. Genel hatlarıyla postmodernite; 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernist hareket inandırıcılığını kaybetmiş, kurtuluş yolu olarak geçmişin yeniden ele geçirilmesi, yeniden keşfi gündeme gelmiştir. Genel olarak postmodernizm kavramından sonra konumuz olan postmodern sanat algısının özelliklerini belirtmek gerekirse, Postmodern sanat, her şeyden önce modern sanat

anlayışının öncüllerini radikal bir biçimde yadsır. Thomas Stearns Eliot'un "geleneksel olmayan bir şey, gerçekten yeni olamaz" sözü, sanatın gelenekselle olan ilişkisine sağlıklı bir pencere açar. Bu bağlamda hat sanatının gelenekselden kopmadan, bin yıllık birikiminden beslenerek yeni yapıtlar üretme çabası, denklemin doğru çözümü olarak okunabilir. Postmodern sanat algısı sanatçının üstünlüğünü kaldırarak, sanat ürününü ön plana çıkarır. Bu yaklaşım, hat sanatçısının eserle kendisi arasına mesafe koymak için imza (ketebe) kısmına el- fakir (fakir kul), el fukara (yoksul), el hakir (değersiz), Abdu-hu (O'nun kulu), gibi ön adlar yazması ile uyumludur. Çağdaş (postmodern) sanat, estetik yargıları temellendirmenin imkansızlığından, belirsizlikten yararlanır ve onu anlamayanların yada ortada anlaşılabilecek bir şey olmadığını idrak edemeyenlerin suçluluk duyguları üzerinden spekülasyon yapar. Artık sanatın ahlak yasası kaybolmuştur. Buna karşın hat sanatının belirli kuralları- harflerin ölçüleri vardır. Elif harfinin büyüklüğünün ölçüt olduğu hat sanatında her bir harf birbirine belirli kurallarla orantılıdır. Elifin uzunluğu değişebilir, ancak nokta ile orantısı mutlaka doğru olmalıdır. Resim 2'de görüldüğü gibi harflerin tek başına ve birbirleriyle bitişik yazılması durumlarında ölçüleri, nokta cinsinden bellidir. Kompozisyonun tasarımına göre harfler uzatılabilir olmakla beraber genel çerçevede bir uyum-harmoni mutlaka gözetilir (Fatih Cam, s.12,13 ,15,16,17).



Resim 2: Şevki Efendi'nin sülüs nesih meşk örneği, (Berk, 2006:175)



Resim 3: Bakkal Arif Efendi'nin öğrencisine yazdığı meşk (egzersiz örneği) (Yazır, 1989:254)

Modern Hat Sanatı Tablo Çeşitleri

Farklı kültürlerin estetik anlayışına bağlı olarak sanat alanına önemli katkıları olan hat sanatı, özellikle Türk İslam kültürünün önemli bir parçasıdır. Osmanlı döneminde yükselişe geçen bu sanat ile önemli eserler oluşturulmuştur. Üstelik tezhip sanatı ile alakalı olan modern hat sanatı, günümüzün dekorasyon anlayışına ayak uydurmaktadır. Modern hat sanatı örnekleri incelendiğinde öncelikle özenle yazılan birçok dua ve ayet yer almaktadır. Bu dekorasyonları göz önüne almak ve her gün okumak dini bir görev olmasının yanı sıra evlerde bu tarz dekorasyon unsurlarına yer vermek, her an bu ayetlerin göz önünde olmasını sağlar ve ortama huzur katar (<https://asiyansanat.com/blog/modern-hat-sanati-nedir>).

Batı Resim Sanatında Hat ve Kaligrafinin Etkileri

Modern resim sanatımızın üzerinde temellendiği gelenekselsanatlarımızda, Miro, Klee, Kandinsky, Doesburg ve Hans Hortung, Mondriangibi Avrupalı sanatçılarda etkili olması ilginçtir. Resim sanatımıza baktığımızdaobjeden uzaklaştırılan ve non-figüratif resmin

kaynağı olan, bitkisel ve hayvansalmotifler, çağdaş resim sanatımızda bir alt yapı özelliğinde olduğu görülecektir. Batının modernite veya çağdaşlık üst kimlikli yeni sanatında, hat sanatınınve kaligrafinin kapsadığı yer ve sanatçılar üzerindeki etkileri şimdi incelenecektir. “Rönesans döneminden itibaren, Batı resim sanatı tamamen dış gerçeğin peşinedüşmüştür. Leonardo da Vinci ressamı “dış görünüşleretakılma, önemli olandış gerçek değil, ressamın fikrindeki entelektüel gerçektir.”20.yy.’da kaligrafi ve İslam hat sanatı resimsel değerlere kavuşmaktadır. Rengin, çizginin ve soyut şekillerin çok şeyler ifade ettiği bu dönemde batı,deformasyonu, soyutlamayı ve figürden kaçışı daha yeni keşfetmektedir. Bütünbunlara modern resim diyen batı bu dönemde kaligrafi ve hat sanatıylaaililenmiştir. Latin alfabesinde dayalı kaligrafiyle Arap ve Çin alfabesine dayalısanatçılar latin harflerinde gösteremedikleri hünerlerini daha estetik yapıya sahipDoğu alfabelerinde, özellikle de İslam hat sanatında göstermeye başlamışlardır. Batı sanatçıların bir kısmının 20. yy. başlarında tabiatı soyutlama daminyatürden; renklerin salt değerleri ile salt biçimleri oluşturmada halı vekilimlerden, en önemli olarak da “düşünceyi güzelleştirmede” sahip olduğuplastik değerlerden dolayı İslam yazısından yararlandıkları bugün artık inkaredilemez bir gerçektir. Sanatçı hangi üslupla veya hangi akım etkisiyle çalışırsa çalışsın o, kendinden bir şeyler aktarma arayışı içindedir. Çünkü sanatçı daime mükemmelinpeşindedir. Sanatçıların ruh dünyası 20. yy.’ın başlarında kendisini nesnedenuzaklaştırarak içsel dünyaya itmiş ve ürün olarak, çağdaş sanatı tüm versiyonlarıyla endüstri ve teknoloji toplumuna sunmuştur. Böylece gelenekselkonu ve tekniklerden kopan modern Batı sanatı ve sanatçıları Yakın ve UzakDoğu’ya yönelirken, İslam hat sanatının soyut resim kemliğini keşfetmişlerdir. Bir hattatın da başlıca problemi düzenlediği istifi oluşturanharflerin, kelimelerin birbirleriyle ve bütünle olan ilişkilerdir. Burada en önemliproblem, bir harfi yazmadan önce ikinci harfle olan ilişkilerdir. Hattatın sanatgücü işte bu noktada başlamaktadır. Ayrıca Wassily Kandinsky’ye göre şekilbakımından hâlis piktural bir kompozisyonun iki amacı vardır.

- Tablonun bütününün kompozisyonu,
- Kendi aralarında düzenlenen, bütüne bağlı çeşitli şekillerin yapılması

İslam hat sanatında bir istifin plastik amacı, ancak Kandinsky’nin yukardabelirttiği gibi açıklanabilir. Paul Cezanne ise bir plastik eserin başlıca üçelemandan meydana geldiğini söylemektedir. Cezanne bu elemanları şöyle sıralamaktadır:

- Geometral eleman
- Geometrik eleman
- Perspektiv eleman (Özlem Yiğit, s.34,39, 44,45,46,2007).



Resim 4: İslam yazısı kullanılarak yapılan ilk eser Antonio Di Pucci Pisenello Çalışması

Hat Sanatımızdaki Klasik ve Modern Uygulamalar Hakkında Bazı Düşünceler

Öncelikle hat sanatının, plastik sanatlar içerisindeki konumuna bakmakta yarar vardır. Resim sanatı ile hat sanatı tamamen farklı iki sanat dalıdır. Resim her şeyden önce; ele aldığı konuların yapısı gereği farklıdır. Resimde hemen hemen daima evrende mevcut üç boyutlu varlıklar konu edilir. Bunlar, ya tam anlamıyla gerçekçi bir tavırla resmedilirler veya sanatçının iradesi altında farklı bir biçimde yorumlanırlar. Üç boyutlu bu varlıkların resmedilişlerinden dolayı perspektif, renk ve bunları destekleyen ışık unsuru kullanılır. Sanatçının yorumlamaları ile veya zamanın akışı sonucu çeşitli akımlar ve üsluplar doğar. Hat sanatına gelindiğinde, durumun tamamen farklı olduğu görülmektedir. Hat sanatı, daima soyut biçimlerle oluşmuş bir sanattır. Tarih sürecinde rastlanan tüm yazı sistemlerinde

olduğu gibi Hat, üç boyutlu değil, iki boyutlu ve soyut harf biçimlerini ele alarak var olmuştur. Dolayısıyla Resim Sanatından temelde farklı olmasının ilk ve en büyük nedeni budur. Buna bağlı olarak da, Hat Sanatında, perspektif, renk ve ışık kullanılmaz. O tamamen bir formlar sanatıdır. Hattın uygulanmasında ortaya çıkan malzemeler gereği renkli ve üç boyutlu uygulamalar, yalnızca onun algılanmasını sağlayan uygulama tekniklerinden kaynaklanmaktadır. Yani iki boyutlu harf biçimlerinin; renkli ve üç boyutluluk kazandırılmasıyla yapılan uygulamalardır. Klasik ve modern sanat uygulamalarını düşündüğümüzde, bu konuda karmaşık bazı sonuçlara ulaşırız. Ansiklopedi ve sözlüklerde modern sanat, çağdaş ve çağın gereksinimlerine cevap veren, çağın zevkini yansıtan ve çağın teknolojisini kullanarak ortaya çıkan sanat uygulamaları olarak tarif edilirler. Eski sanat anlayışı ve uygulamalarının karşılığı ve ona tepki hareketi olarak değerlendirilirler. Buradan zaman içerisinde, modern olarak adlandırılan bir sanat uygulamasının, ileri zamanlarda klasik anlayışta kalacağı sonucu da çıkarılabilir. Bir dönemin modern anlayışı, belirli zaman sonra artık bu niteliğini yitirebilir. Böylece modernlik, kavramı izafi bir kavram olarak da algılanabilir. Çünkü, zaman içerisinde teknolojinin gelişim ve değişimiyle, insan yaşama biçimlerinin değiştiği düşünülürse; her devir için modern bir anlayışın var olabileceğini kabul edebiliriz. Modern Sanat uygulamalarında iki önemli faktör yer alır. İlki, sanatın oluşturulmasındaki ana fikir ve buna bağlı olarak kompozisyonudur. Buna eserin konusu, işleniş tarzı ve mesajı dahildir. Bu, sanat eserinin en önemli yapısını yani tasarım ruhunu temsil eder. İkinci faktör ise malzeme faktörüdür. Modern sanat eserleri çağın yeni ve farklı malzemeleriyle gerçekleştirilirler. Ancak burada bir önemli noktaya dikkat çekmeliyiz. Modern bir anlayışta olmayıp, klasik bir sanat eseri, çağdaş malzemelerle de gerçekleştirilebilirler. Bu, onun modern olması için yeterli bir neden değildir. Modernlik daha açık fikir ve mesaj açısından kaynaklanmaktadır. Sanatın görselliğini oluşturan kurguda aranmalıdır. Biçim ve kompozisyon kaynaklanmaktadır. Yoksa malzeme ona form veren bir araç mesabesinde (https://www.eskieserler.com/Eski/Eserler/Makale/1564/Hat-Sanatının-Grafik-SanatlardakiYansimalari.asp?LID=TR&ID=1564).

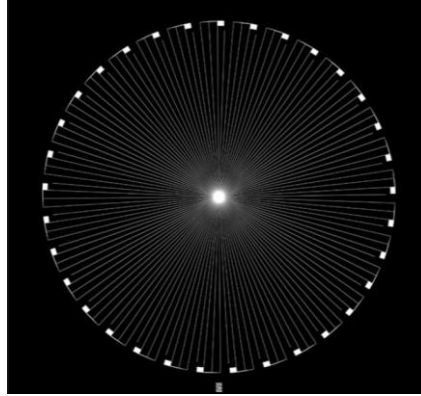
Hat Sanatının, Sanatda Yansımaları

Hat Sanatı ise başlangıcından günümüze kadar karakterini koruyarak gelmiş ve biricik fonksiyonu iletişim olma özelliğini kaybetmemiştir. Ancak bu mesaj özelliğini yerine getirirken, estetik değerleri kullanmış ve sanat olma yeteneğini kazanarak resim sanatından farkının ayrıca mesajını yazı diliyle de vurgulamıştır. Hat sanatında daima bir metin vardır ve bu metin estetik ölçüler içerisinde bütün plastik sanatların kullandığı plastik değerleri kullanır. Kendisine özgü teknoloji ile kurallar bütününe sahiptir ve çok katı ölçülendirme sistemiyle uygulanmak zorundadır. Hat sanatı ile yakından ilgili olanlar, onun bu disiplinin ne kadar tavizsiz ve vazgeçilmez olduğunu bilirler. Klasik değerler, zaman içerisinde hat sanatçıları tarafından ufak değişimlerle üslup farklılıklarının doğmasıyla zenginleşmişlerdir. Farklı anatomik özellikler ve eğitim farklılıkları yazıya çeşni kazandırmış hattatların çizgi zevki, yazılarında izlenebilmiştir. Zaman ilerledikçe bu zenginleşme devam etmiş, yeni yazı karakterleriyle de yelpaze açılmıştır. Kompozisyon konusunda da yeni gelişmeler kaydedilmiş, bir dönem düz yazı şeklinde ve yalnızca dini metinlerin yazılmasında kullanılan hat, sonraları din dışı metinlerin yazılmasında da kullanılmıştır. Kitap biçimindeki eserlerden sonraları duvara asılan levha biçimlerine geçilmesiyle birlikte yazıya bakış mesafesinde önemli bir değişim geçirilmiştir. Artık yazılara uzaktan bakmak zorunluluğu ortaya çıkınca kalem ucu kalın kesilmesiyle birlikte celi denilen büyük yazı tasarımları doğmuştur. Bu önemli açılım sonucunda yazı kompozisyonları daha da önem kazanmış, kitaplardaki basit istifli satır yazılar yerine, daha girift satırlar yer almaya başlamıştır. Bir dönem sonra da satır istifleri ile birlikte belirli geometrik formlar içerisinde yazı tasarlanmaya başlanmıştır. Dairevî, oval, armudî, kare hatta üçgen formlar yazı kompozisyonları için bol bol kullanılmıştır. Sanattaki çeşitlilik arayışları devam etmiş, metnin bir defa ve kompozisyon biçimindeki yazılış şeklinin yanında simetrik olarak aynı metin tekrarlanarak, müsennâ denilen simetrik kompozisyonlar gündeme gelmiştir. Halk arasında bazen aynalı yazı da denen bu sağ ve sol tarafı tam simetrik olan kompozisyonların yanı sıra bazı hattatlar, yukarıda saydığımız belirli

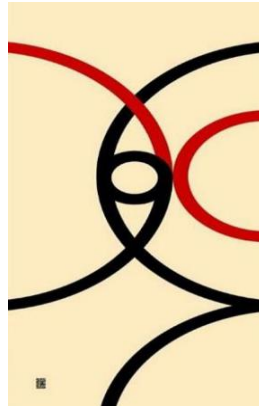
geometric biçimle dışında serbest formda da kompozisyonlar oluşturmuşlardır (<https://www.eskieserler.com/Eski/Eserler/Makale/1564/Hat-Sanatinin-Grafik-Sanatlardaki-Yansimalari.asp?LID=TR&ID=1564>) .

Hat Eserlerde Modern Tasarımlar, Bulgular ve Yurumlar

Şekil 5'dayer alan Gülnihal Gül Mamat'a ait olan eserde Ma'kili yazıyla "Lafzatullah" yazılıdır. Eserde 33 Lafza-i Celal zikri yer almaktadır. Tasarımda "Allah" (C.C.) lafzı merkezi dengeye göre düzenlenmiştir. "Allah" (C.C.) lafzının birim tekrarıyla ritim oluşturulmuştur. Metnin siyah zemin üzerine beyaz mürekkep ile yazılmasıyla açık koyu dengesi sağlanmıştır. Merkezde kesişen harf uzantılarının oluşturduğu beyaz çizgiler merkezdeki beyaz daireye doğru inceler ve sıklaşarak derinlik hissi oluşturmuş olup bu beyaz daire tasarımın odak noktasını oluşturmaktadır. Bu sayede radyal denge oluşturulmuştur. Ayrıca eserin merkezinde ve harflerde kullanılan beyaz ile zemin renginde kullanılan siyah zıtlık (kontrast) oluşturmuştur. Şekil 6'te yer alan Gülnihal Gül Mamat'a ait olan eserde "El Veli" yazılıdır. Eserde kırmızı mürekkeple yazılan El Veli tasarımdan çıkarıldığında siyah mürekkeple yazılan kısım Peygamberimizin "Vali" sıfatını temsil etmektedir. Hattat eserin bütününde Allah ve Peygamber aşkını simgelemiştir. "El-Veli" esması sayfanın bütününü kapsayacak biçimde tasarlanmıştır. Harflerin dairesel biçimde tekrarı ritmi oluşturmuştur. Kırmızı mürekkeple yazılan harfler siyah mürekkeple yazılan harflerden daha az olmasına rağmen bir asimetrik denge oluşturmuştur. Ayrıca diagonal çizgilerin yönlerindeki zıtlık da bu dengeyi desteklemektedir. Dairesel formdaki harfler sayfanın bütününde dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir. Beyaz zemin üzerine kesişen çizgilerle oluşturulan eserin merkezinde yer alan "vav" harfinin dairesel formdaki gözü odak noktasını oluşturmaktadır (Doç. Dr. Pınar Toktaş, Fatma Zehra Yağmur, s.8,11, 2024).



Resim 5: Lafzatullah, Gülnihal Gül Mamat Özel Koleksiyonu.



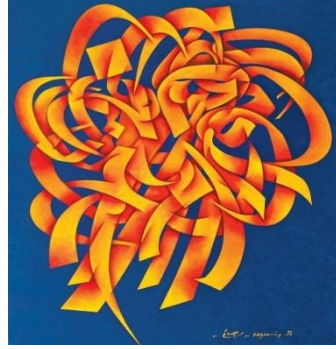
Resim 6: El Veli, Gülnihal Gül Mamat Özel Koleksiyonu.

Mohamade Ehsai

"Mohamade Ehsai modern dönemde geleneksel eserler yaratma yeteneğine sahip bir sanatçıdır". Kendisinin de belirttiği gibi, "Mir İmad" ve "İmad-ül Kutap"ın çalışmalarını çalışarak başlamış, Üstad "Hasan Mirhani"den ders almış ve aynı zamanda süslemeler ile sülüs, reyhan ve muhakkak hatlarının çekiciliğinden etkilenmiştir. Bu etkiler, onun tüm sanat hayatı boyunca kendisiyle birlikte olmuştur. Olağanüstü bir özgüven ve hakimiyetle, birçok hat türüne üstadın huzuruna çıkmadan kendi kendine çalışarak hakim olmuş, geleneksel hat sanatının kurallarına ve inceliklerine tamamen vakıf olmuş ve bunların grafik tekniklerine de hakim olmuştur. Bu nedenle, İran hat sanatı geleneğinden beslenen özgün bir zevk ve yenilik arayışıyla, tüm geleneksel hat sanatı formlarında denemeler yapmış ve kusursuz eserler yaratmıştır. Onun siyah çalışmaları, çeşitli kompozisyonlar ve parçalar bu durumun kanıtıdır (Resim 7'den 8'e). Ayrıca, hat sanatının tüm kavramsal yönlerine, ilgili formata uygun olarak özel bir dikkat göstermiştir (Tablo7). Ehsai, geleneksel sanattan gelen ve modern grafik tekniklerini öğrenmiş bir üstadır. Geleneksel hat sanatının söylem ve becerilerini modern sanatın uygulamalarıyla harmanlamıştır. Her ne kadar kendisini Sakahene sanatçıları arasında görmese de, onun sanatı ve söylemi, Sakahene'nin harfçilik (letrizm) sanatını doğrulamakta ve geleneksel dönemden modern döneme bir armağan olarak hat grafiğini getiren ilk sanatçılardan biri olduğunu göstermektedir. "Ehsai, İran'da hat sanatının kurucularından biri olup, hat resim koleksiyonuyla dünya çapında ün kazanmıştır." Resim-hat sanatını, geleneksel eserlerinin tarzında, bütün ilke ve kurallara uyarak yaratmıştır. Hat sanatı düzenlenmiştir(احد روانجو, ص5, 1403).



Resim 7: Mohamade Ehsai.



Resim 8: Mohamade Ehsai.

SONUÇ

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra modern sanat algısına tepki olarak gelişen postmodern sanat; geleneğin dışlanmasına, kurumsallaşmaya-güncelden uzaklaşmaya, sanatçı dehasına, seçkinciliğe karşı çıkar. "Ne olsa uyar" ilkesi ile sanatın günlük hayatın her nesnesinde, her bölgesinde üretilebileceğini savunmaktadır. Bu yaklaşım sanatta anlamsızlık, saçmalık, komplo, kriz tartışmalarına yol açmıştır. Hat sanatı ise bin yıllık köklere sahip olması, kutsalla bağını koparmaması, her zaman canlı kalan metafizik gerilimi ile anlam- anlamsızlık krizine düşmemiştir. Kurumsallıktan uzak olması, sağlam bir geleneğinin olması, hayatın içinde olması konularında, postmodern sanat algısı ile örtüşür. Fakat sanatçının dehasının göz ardı edilmesine ve ne olsa uyar yaklaşımına katılmaz. Çünkü hat sanatçısı, hem zaman, hem çaba gerektiren, zorlu bir süreç sonrası eser verebilme seviyesine ulaşır ve her hattat önemlidir. Yapıtlar - yazılar belirli estetik ölçülere göre değerlendirileceği için bir seviyeyi aşarsa kabul görebilir. Her yapıt kabul görmez. Hat sanatı, sağlam geometrisi, plastik unsurların zenginliği, uzun ve zorlu eğitim sürecinin getirdiği estetik derinliği ile benzersizliğe ulaşma yollarını hep açık tutmuştur. On yıllar süren modern - postmodern sanat denemeleri, sonuçta metalaşma, gündemden ve gözden düşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Buna karşın hat sanatı, kompozisyonlardaki zengin biçim klavyesi ve çizgi-leke değerlerindeki göz alıcılık ile sonsuz stili ortaya çıkarabilecek sıfır noktasına ulaşma imkânından hiç vazgeçmemiştir (Fatih Cam, s.47).Modern Türk ve Batılı ressamların eserlerindeki İslam hat sanatının etkileri olarak ele aldığımız araştırmamızda

görüüyor ki, çağdas plastik değerlere İslam hat sanatı çoktan ulasmıştır. Atalarımızın geçmiste hüsn-ü hat dedikleri, İslam hat sanatı denilen yazıdaki estetik görünüm, Avrupa'nın bugün resim anlayışıyla varmak istediği seviyenin kendisi olduğunun bilimsel çevrelerce de rahatça kabul edildiğidir. Batılı sanatçıların gözünden kaçmayacak kadar mükemmelliğe sahip olan hat sanatımıza biraz geçte olsa Türk sanatçılarımızın da farkına varmaları çok sevindiricidir (Özlem Yiğit, s,59,2007).

KAYNAKÇA

- Fatih Cam (s.2,12,13,15,16,17,47) Modern – Postmodern sanat algısı bağlamında hat sanatı.
- Doç. Dr. Pınar Toktaş, Fatma Zehra Yağmur (s.8,11, 2024).21. Yüzyıl Hat Eserlerde Güncel Tasarımlar
- Özlem Yiğit(s.34,39, 44,45,46,2007) ,Modern Sanatta İslamHat Etkileri
- Salim Bera Kemikli (s. 29,33,34,35, 2018) Hattat Hüseyin Kutlu' nun Hayatı ve Eserleri
- İbrahim Özcoşar, Ali Karakaş, Ziya Polat, İsmail Kanbaz, Uğur Yiğiz Editörler: (s.10,11, 2021) Hat Sanatı ve Hattatlar Sadırlardan Satırlara.
- <https://asiyansanat.com/blog/modern-hat-sanati-nedir>.
- <https://asiyansanat.com/blog/modern-hat-sanati-nedir>.
- <https://www.eskieserler.com/Eski/Eserler/Makale/1564/Hat-Sanatinin-Grafik-SanatlardakiYansimalari.asp?LID=TR&ID=1564>.
- <https://www.eskieserler.com/Eski/Eserler/Makale/1564/Hat-Sanatinin-Grafik-SanatlardakiYansimalari.asp?LID=TR&ID=1564> .
- احد روانجو(ص.5 . 1403) بررسی و طبقه بندی دورههای نقاشیخط محمد احصایی با رویکرد خوشنویسی سنتی و مدرن. 1403\4\7تاریخ پذیرش

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE ALPER-Assoc. Prof. MesudeHülya ŞANES DOĞRU

ÜNİVERSİTELERDE İLKÖĞRETİM ÖĞRENCİLERİNE YÖNELİK DOKUMA ATÖLYE ÇALIŞMALARI

WEAVING WORKSHOP ACTIVITIES FOR PRIMARY SCHOOL STUDENTS IN UNIVERSITIES

Hande KILIÇARSLAN*

ABSTRACT

It is expected that the academic education-training, research activities and social contribution processes and related activities carried out by the Higher Education Quality Council (YÖKAK) within the scope of the Higher Education Quality Assurance Regulation in universities since 2015 will be brought to national and international standards. For this reason, faculties, colleges and vocational schools aim to contribute to education and training from science to art, especially with workshop studies aimed at primary education, depending on research and development or social contribution processes in their annual activity plans and as a children's university. Kırşehir Ahi Evran University, in accordance with the strategic plan "H3. 1- The effectiveness of social contribution activities will be increased with social responsibility", in accordance with the quality processes 4.0 "Managing Research and Development" upper process and R&D-oriented education/demonstration/production activities/projects process activity, a workshop study was carried out in the field of weaving with 4th grade students of Neşet Ertaş Fine Arts Faculty, Traditional Turkish Arts Faculty in the spring semester of 2023-2024 academic year. In this context, information will be given about the workshop and its contribution to the field, as well as similar studies conducted at other universities.

Keywords: Weaving, Workshop, Quality Processes, Research and Development, Social Contribution

GİRİŞ

Eğitim, bireyin bilgi edinme sürecinin ötesine geçerek, bu bilgileri anlamlandırmasını, yorumlamasını ve farklı alanlarla ilişkilendirerek yeni düşünce yapıları oluşturmalarını sağlar. Aynı zamanda bireyin zihinsel gelişimini destekler, duygusal olgunluk kazanmasına katkıda bulunur ve potansiyelini ortaya çıkarmasına zemin hazırlar. Bu süreçte sanat eğitimi, sadece bilgi aktarımını değil; öğrencilerin uygulama yaparak öğrenmelerini, yaratıcı düşüncelerini ve kendi kararlarını alarak hareket etmelerini teşvik eder. Böylece birey, özgüven kazanırken sosyal becerilerini de geliştirir (Altıntaş, 2013:2).

Eğitim öğretim alanlarında gerçekleştirilen farklı öğrenme ve öğretme biçimlerinde yöntem, teknik ve öğrenme ortamlarının kullanımı sanat eğitimlerine de yansımaktadır. Farklı mekanlarda gerçekleştirilen atölye çalışmaları öğrenme ve ilgi düzeyinin arttığını göstermektedir. Araştırmacı Zehra UYAN tarafından yapılan "Resim Öğretiminde (Sanat Eğitiminde) Oyunun Öğretime Katkısı" isimli araştırmada; ilköğretim okulu 6.sınıf geleneksel resim iş dersi drama etkinliği olarak uygulanmıştır. İki farklı grup test edilmiş, birinci grup geleneksel resim iş eğitimi görmüş ikinci grup ise drama etkinlikleriyle birleştirilmiş resim iş eğitimi almıştır. Bu araştırmada yapılan istatistiki sonuçlara göre; drama etkinliğine dayalı oyunla öğretimin öğrencilerin başarıları üzerinde olumlu etkisinin olduğu tespit edilmiştir (Uyan 2006: vii-110).

Bu gibi akademik çalışmalarda gösteriyor ki ilköğretim düzeyindeki çocuğun temas ederek, eğlenerek, kişilerle iletişim kurarak öğrenmesi, sınıfta geleneksel öğretimden daha etkin olduğudur.

Üniversite eğitim öğretimi son yıllarda değişiklik göstermektedir. Çoğunlukla ikili iş birlikleri yapılarak farklı disiplinlerle öğrencilere öğretiler kazandırılmıştır. Toplum ve üniversite iş birlikleri ortaya çıkmıştır. Aslında geçmişte de yapılan bu iş birlikleri günümüzde

* Prof., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

kayıt altına alınmış, görsel medya üzerinden insanların haberdar olması sağlanmıştır. Ayrıca akademik çalışmalarda atölye çalışmalarının arttığı ve her disiplinin sınıf, derslik ve anfi dışında öğretime yöneldiği görülmektedir. Özellikle sanat eğitimlerinde atölye çalışmaları üzerine olan öğretim farklı disiplinlerle bir arada derslere dönüşmüştür.

Üniversite örneklemi dışında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı sanat merkezlerinin belirli aralıklarla çocuklara yönelik düzenledikleri atölyelerden birisi 7.04.2024 tarihindeki "Çocuklar için Geleneksel Dokuma Tekniklerinden Kilim Atölyesi"dir. 8-10 yaş grubuna yönelik *Somut Olmayan Kültürel Miras örneklerimizden biri olan Kilim Dokuma Atölyemiz ara tatilde CSO ADA ANKARA'da ismiyle gerçekleştirilmiştir*. Çocukların motor becerileri, iletişim kurma becerisi ve yaratıcılıklarını artırıcı bu gibi etkinlikler dokuma alanıyla daha erken çocukları tanıştırmaktadır (Fotoğraf 1).



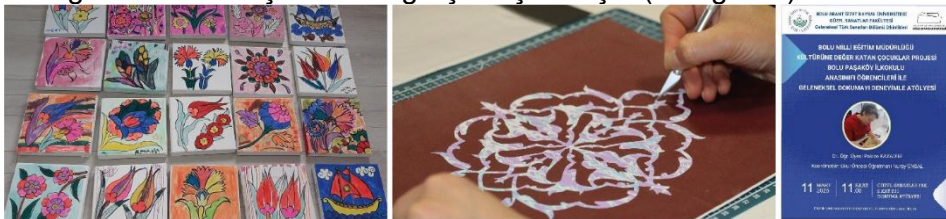
Fotoğraf: 1, Bakanlığa bağlı dokuma atölye çalışmaları (URL 1, URL 2)

İLKÖĞRETİM VE ÜNİVERSİTE İŞ BİRLİĞİ ATÖLYE ÇALIŞMALARI

Sanat eğitimi eleştiriye açık, sorgulayan ve düşündüren bir yapıya sahiptir. Bir nevi kendini ifade etme aracıdır. Bu nedenle günümüzde ilk ve orta öğretim öğrenimlerinde görsel sanatlar dersleri, farklı materyal kullanımı, mekân değişiklikleri, farklı disiplinlerle iş birlikleri şeklinde yürütülmektedir.

Yükseköğretim Kalite Güvencesi Yönetmeliği kapsamında Yükseköğretim Kalite Kurulu (YÖKAK) 2015 tarihinden itibaren üniversitelerdeki Eğitim-Öğretim süreçlerinde iş birlikleri ve farklı disiplinlerin bir arada olduğu performans parametreleri getirmiştir. Akademik anlamda YÖKAK, üniversitelerden Eğitim-Öğretim, Araştırma Faaliyetleri ve Toplumsal Katkı süreçlerinin ve bunlara bağlı faaliyetlerin ulusal ve uluslararası düzeylerde standartlara kavuşturulması istemektedir. Bu sebeple üniversite fakülte/yüksekokul/meslek yüksekokulları bu parametrelere uygun faaliyetlerini planlamaktadırlar.

Bolu İl Milli Eğitim Müdürlüğü Ar-Ge bölümü tarafından planlanan 2022-2023 Eğitim-Öğretim Yılından itibaren gerçekleşen "Kültürüne Değer Katan Çocuklar" projesinde okul öncesi ve ilkokul dönemleri olmak üzere aile katılımlı "Somut ve Somut Olmayan Kültürel Miras Öğelerini" yerinde gözlem ve uygulama temelli etkinliklerle sürdürmektedir. Kaat'ı Sanatı, Hat ve Tezhip Atölyesi, Dokuma Atölyesi olmak üzere Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü iş birliği ile atölye çalışmaları ilköğretim dönemi çocuklarla gerçekleştirilmiştir (Fotoğraf 2).



Fotoğraf: 2, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Atölye Çalışma Örnekleri (URL 3)

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

2004 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Üniversite Toplumsal Katkı Koordinatörlüğü tarafından gerçekleştirilen “Kültürel Miraslar Yeni Kuşaklar ile Buluşuyor” kapsamında doğal boyama, batık uygulama ve ebru sanatı ilköğretim öncesi çocuklara aktarılmıştır. Fakülte öğretim üyeleri ve İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü öğrencileri ile “Sanatçı Minik Eller” projesiyle Çünür TOKİ İlkokulu 3. sınıf öğrencilerine dokuma ve doğal boyama etkinlikleri gerçekleştirilmiştir (Fotoğraf 3).



Fotoğraf: 3, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Toplumsal Katkı Koordinatörlüğü ile yapılan atölye çalışma örnekleri (URL 4)

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Eğitim Öğretim yıllık faaliyet planlamalarında Enstitü, Fakülte, Yüksekokul ve Meslek Yüksekokulları tarafından;

- Stratejik planlamalarına uygun “H3. 1- Sosyal sorumluluk ile toplumsal katkı faaliyetlerinin etkinliği artırılacaktır” hedefi ve

- Kalite süreçlerine bağlı olarak; 4.0 “Araştırma ve Geliştirmeyi Yönetmek” üst süreci ve “Ar-ge amaçlı eğitim/demonstrasyon/üretim faaliyet/projelerinin yapılması” süreç faaliyet planlamaları gerçekleştirmektedir.

Bu çalışma örneğinde Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü öğrencileriyle birlikte köy okullarına gidilerek dokuma alanında atölye çalışması gerçekleştirilmiştir. 2023-2024 Eğitim-Öğretim Yılı Bahar döneminde ilk proje olarak; Kırşehir Çayağzı Köyü Zahide Zehra Garring İlkokulu 2. Sınıf öğrencileri ve Geleneksel Türk Sanatları Bölümü’nün 4. Sınıf öğrencilerinin katılımı ile dokuma atölye çalışması tamamlanmıştır (Fotoğraf 4).



Fotoğraf: 4, Kırşehir Çayağzı Köyü Zahide Zehra Garring İlkokulu 2. sınıf öğrencileri dokuma atölye çalışması (Kılıçarslan 2024)

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

İkinci projede ise;2023-2024 Eğitim-Öğretim Yılı Bahar dönemi Mayıs ayında Kırşehir Sıdkılı İlkokulu'nda 2. ve 3. sınıf (karma) öğrencileriyle birlikte eğitim alan çocuklarla dokuma deneyimi gerçekleştirildi (Fotoğraf 5).



Fotoğraf: 5, Kırşehir Sıdkılı İlkokulu 2. ve 3. sınıf öğrencileri dokuma atölye çalışması (Kılıçarslan 2024)

2024-2025 Eğitim-Öğretim yılı Bahar döneminde de Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü ve Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Çocuk Eğitimi Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürlüğü Ahi Çocuk Üniversitesi, Anadolu Halk Sanatları Uygulama ve Araştırma Merkezi olarak iş birlikleriyle Nisan ve Mayıs aylarında merkeze yakın köy okullarında dokuma atölyeleri devam etmektedir. İlk olarak, 17 Nisan 2025 tarihinde Ahi Evran İlkokulu ile birlikte tamamlanmıştır (Fotoğraf 6).



Fotoğraf: 6, Ahi Evran İlkokulu 2. sınıf öğrencileri dokuma atölye çalışması (Kılıçarslan 2025)

Atölye kapsamında ilköğretim öğrencilerine yönelik dokuma ve dokumacılık hakkında kısa bir bilgilendirme yapıldıktan sonra, 7-8 yaş grubuna özgü hale getirilen dokuma araç ve gereçleri ile atölye çalışması tamamlanmıştır. Atölye çalışmalarına etkin bir şekilde katılan öğrenciler, grup şeklinde yaptıkları dokumaları sınıf ortamında sergileme yapmışlardır. Var olan sınıf yerleşkelerinde sergi gerçekleştirilmiştir. Bu atölye çalışmaları ile yörenin dokuma

alanındaki kültürel mirasına bir katkı olması açısından farkındalık oluşturulması sağlanmıştır. Öğrencilerin “dokuma nedir” soruları uygulamalı olarak gerçekleştirilmiştir (Fotoğraf 7).



Fotoğraf: 7, Atölye çalışmaları sonrası (Kılıçarslan 2024-2025)

SONUÇ

Proje etkinliği sırasında;

- Merkeze yakın köylerdeki çocuklar; dokumayı daha az çocuğun bildiği tespit edildi, uzak köylerdeki çocukların ise dokuma bilgilerinin olduğu, büyüklerinin dokuma yaptıkları ifade edildi.

- Çayağzı ve Sıdıklı ilköğretim okulları taşınmalı eğitime sahip okullardır. Özellikle Sıdıklı ilköğretimde daha farklı sosyo kültüre sahip ve mülteciçocukların olduğu bilinmektedir. Bu nedenle onların dokumayı bilmemesi yine de uygulamalara katılmaları gözlemlenmiştir.

- Ahievran ilkokulu biraz daha merkeze yakın olması ve sosyo ekonomik seviyesinin karma olduğu, çiftçi çocuklarının yanında memur çocuklarının da olduğu bir ilkokuldur. Bu sebeple çiftçi çocuklarının dokuma hakkında bilgilerinin olduğu tespit edilmiştir. Çocuklar, “annanem dokuma yapmış” gibi ifadeler kullanmışlardır. Bu da evlerde dokuma yapan insanların çocukları veya torunları “dokuma” nedir sorusunu cevaplayabildiklerini göstermektedir.

Proje etkinliği sonucunda;

- Her üç okulda uygulamalar sonucu ortama uygun olarak yapılan çalışmalar sergiye dönüştürülmüştür. Sınıf ortamında ve olabilecek koşullarda bu durum gerçekleştirilmiştir.

- Öğrencilere deneyimleri sorulmuş, “çok mutlu oldukları ve dokumayı sevdiklerini” ifade etmişlerdir.

Bu çalışmalar; yörelerde artık yapılamayan dokumaların çocuklar tarafından bilinmesine, kültürümüze ait bir sanatın var olduğuna katkı sağlayacaktır. Çocukların elbetteki dokuma yapmaları değil, varsa evlerinde olan veya büyüklerinden miras kalan dokumalara sahip çıkmaları ve kıymet bilmeleri belki de sağlanmış olacaktır.

Üniversite içerisinde farklı merkezlerin iş birliği yaparak bu atölyeleri gerçekleştirmeleri de iki farklı disiplinin bir arada daha etkin çalışmasına neden olacaktır.

Yapılan bu atölye çalışmaları çok eskiden de yapılmakta olup, üniversitelerin zaman zaman yaptıkları performanslar olarak geçmekteydi. Fakat YÖKAK tarafından performans parametrelerinin oluşturulması ve yıl sonunda üniversitelerden bu sayıların istemesi, uygulamayan üniversite ve eğitim birimlerini de aktif hale getirmiş oldu.

KAYNAKÇA

Aslantaş, S. (2013). *İlköğretim 4.Sınıf Görsel Sanatlar Dersinde Disiplinlerarası Yaklaşımına Göre Yapılan Öğretimin Öğrencilerin Derse İlişkin Tutumlarına Etkisi*. Gaziosmanpaşa Bilimsel Araştırma Dergisi(2), 1-13.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

Uyan, Z. (2006). *Resim Öğretiminde (Sanat Eğitiminde) Oyun'un Öğretime Katkısı*. T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Programı Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

URL 1: <https://csoadaankara.ktb.gov.tr/tr/event/detail/7229/7244/cocuklar-icin-geleneksel-dokuma-tekniklerinden-kilim-atolyesi>

URL 2: <https://csoadaankara.ktb.gov.tr/tr/event/detail/8873/8888/cocuklar-icin-bez-bebek-atolyesi>

URL 3:

<https://bolu.meb.gov.tr/www/kulturune-deger-katan-cocuklar-projesi-kapsaminda-kaati-sanati-atolyesi-etkinligi-gerceklestirildi/icerik/4522>

URL 4:

<https://w3.sdu.edu.tr/haber/12166/sdulu-gencler-minik-elleri-sanatla-bulusturdu>

TÜRK RESİM SANATINDA MİHRİ MÜŞFİK HANIM

Ahu Simla DEĞERLİ*
Seda KURNAZ**

One of the first female painters of contemporary Turkish painting, Mihri Müşfik was born in Istanbul in 1886 and grew up in an aristocratic family in an environment close to the palace. She was interested in many branches of art from an early age, developed herself in the field of painting and took advantage of her family's opportunities to take lessons in the studio of the palace painter Zonaro, developing both her technique and artistic perspective, and further developed her art with her travels in Europe. In 1913, she was appointed as an art teacher at the Istanbul Girls' Teachers' School and trained many students. Mihri Müşfik Hanım, with her different perspective and entrepreneurial spirit in her art and private life, made a great contribution to the development of painting, the training of many female artists and the establishment of the İnas (Girls') Sanayi Nefise Mektebi. Focusing generally on portraits and still lifes in art, Müşfik mastered techniques such as oil painting and pastel, and painted portraits of the leading names of the period with highly academic lines. She had to go abroad for political reasons, lived in Italy and America and ended her life there. This study aims to examine Mihri Müşfik Hanım's artistic life. In this context, qualitative research method was used and literature review was conducted. In addition, selected works of the artist were examined with descriptive analysis method.

Keywords: Mihri Müşfik Hanım, Republic Period

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nda II. Meşrutiyetle başlayan dönemde batılılaşma ve çağdaşlaşma hareketi birçok alanda kendini göstermiştir. Padişah II. Abdülhamit dönemine denk gelen bu süreçte reformlar gerçekleştirilmiş; toplumsal eşitlik, kadınların eğitim hakları ve kadınların iş hayatına katılımları gibi alanlarda olumlu gelişmeler yaşanmıştır (Yavuz, 2021). II. Meşrutiyet'in zemin hazırladığı özgürlük ortamı sanat alanında da olumlu gelişmelere sebebiyet vermiştir. Bu dönemde sanat dünyasında ön plana çıkan önemli isimlerden biri şüphesiz Mihri Hanım'dır. Mihri Rasim adıyla tanınan ünlü kadın sanatçımız (1886-1954) bu dönemde yaşamış, önemli siyasi gelişmelerin tanığı olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun çalkantılı zamanlarında kadın olmanın zorluklarını yaşayan Mihri Hanım, Türk resim sanatının öncü girişimci, yenilikçi sanat ikonu haline gelmiştir (Önen, 2021).

Babası olan Mehmet Rasim Paşa İstanbul Tıp fakültesinde çalışmış tıbbiye nazırı, ünlü anatomi uzmanı ve İstanbul' un önde gelen isimlerindendir (Oto, 2023). Kızının sanat eğitimi almasını istemiş fakat dönemin ilk sanat akademisi Sanayi Nefise Mektebi (1882) Osman Hamdi Bey tarafından sadece erkek öğrenciler için kurulmuştur (Çaha, 2016, s.104). Bu sebeple Mihri Hanım ailesinin gücünü ve avantajını kullanarak küçük yaşta saraya girmiş, resim yeteneğini saraydakilere göstermiş, II. Abdülhamit'in de teşviği ile İtalyan ressam Fausto Zonaro'nun atölyesinde resim dersleri almıştır (Oto, 2023). Gençlik yıllarında Avrupa'ya gitmek isteyen Mihri Hanım Fransız elçisinin eşinden aldığı sahte pasaportla 1903 yılında Roma'ya ardından Paris'e kaçarak hayalini gerçekleştirir (Bayav, 2015). Paris'te sanat eğitimine devam ederken Montparnasse'ta yaşadığı evi atölye olarak da kullanan sanatçı geçimini daha rahat sağlayabilmek için evinin bir bölümünü o dönem Sorbonne'da siyasi bilimler öğrencisi olan Müşfik Selami Bey'e kiraya vermiş, ardından da onunla evlenmiş ve Müşfik soyadını almıştır (Toros, 1998; Seyran, 2005; Özdemir, 2018; Şahin Karadal, 2018).

Mihri Hanım'ın Paris'teki Türk elçiliğinin düzenlediği bir davette o dönemin Maliye Bakanı olan Cavit Bey ile yolları kesmiştir. Onun sanatından ve eğitim sürecinden etkilenen Cavit bey Milli Eğitim Bakanına çektiği bir telgrafın ardından onu ülkesine dönmeye ikna

* Doç. Dr., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın

** Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü yüksek lisans öğrencisi, Aydın.

eder. 1913 yılında İstanbul Kız Öğretmen Okulu'na atanan Mihri Hanım 1914 yılında açılmasında büyük payının olduğu İnas Sanayi-i Nefise Mektebinde ilk önce eğitimci daha sonra da yönetici olarak kariyerine devam etmiş, okulun ilk kadın profesörü unvanını almaya hak kazanmıştır (Seyran, 2005; Can, 2016, s.1022; Doğanay, 2023, s.53, Yılmaz Gürçay-Pazarlıoğlu, 2024).

Mihri Hanım 1919 yılına kadar kurulmasında büyük rol oynadığı İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Nazlı Ecevit, Güzin Duran, Hale Asaf, Belkıs Mustafa, Aliye Berger, FahrelnisaZeid gibi isimlere eğitimler vererek yetiştirmiş ve bunun sonucu olarak Türkiye'de kadın sanatçılar dönemini başlatmıştır (Ödekan, 2011; Okkalı, 2019).

Cesur kimliği ile kendisi de kadın sanat hareketinin önemli bir ismi olan Mihri hanımvangard tarzının aksine eserlerinde hem çağdaş hem geleneksel yaşamın parçalarına yer vermiştir.

Sanatçı 1919 yılında yaşanan siyasi olaylar ve aleyhine yazılan yazılar sebebiyle İtalya'ya kaçmıştır. Mihri Hanım Cumhuriyet'in ilanından sonra 1920 yılında Türkiye'ye tekrar dönüş yapmış ve 2 yıl kadar İnas Sanayi-i Nefise mektebinde eğitim vermeye devam etmiştir. Bu süre zarfında eşi Selami Müşfik'ten boşanmış ve Müşfik soyadını bir daha kullanmamıştır. Bu ayrılığın ardından İtalya'ya tekrar dönüş yapan Mihri Hanım İtalyan arkadaşı Gabriel de Annunzio'nun desteği ile çevresini genişletmiş hatta Vatikan'a girip Papa XV. Benedict'in portresini yapan ilk kadın sanatçı olarak tarih sayfalarına adını yazdırmıştır. 1927 yılında temelli Amerika'ya yerleşen sanatçı dergi kapak tasarımları, portreler yaparak ve özel dersler vererek hayatına devam etmiştir. 1928 yılında New York'ta kişisel sergisini açmış bu sayede de Amerika'da sergi açan ilk Türk kadın sanatçı ünvanının sahibi olmuştur. Üniversitede akademisyenliğe de devam eden Mihri Hanım son evliliğini bir Amerikalı ile yapıp ömrünün sonuna kadar Amerika'da yaşamıştır (Önen, 2021; Şahin Karadal, 2019).



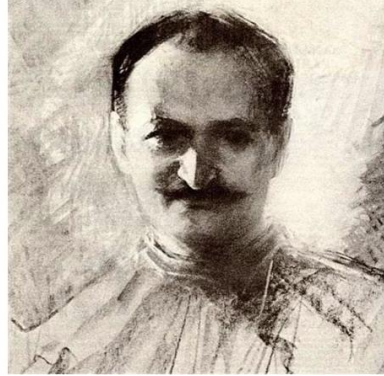
Mihri Müşfik Otoportresi, tuval üzerine yağlıboya, 98,5x61, İstanbul Resim Heykel Müzesi (<https://www.kimmihri.com/painter-mihri/>)

Sanatçı kadınların kamusal alanda yeni yeni yer aldığı bir dönemde kadınlar da sanat yapar- yaratır mottosuyla toplumsal mesaj vermiştir (Seyran, 2005). Mihri Hanım kadın portrelerinde genellikle eğitilmiş, modern, çağdaş, güçlü, batılı kadın figürünü yansıtmıştır. Çalışmaları onun yaşadığı dönemin çok ötesinde izlenimler taşımaktadır (DOLMACI, 2009).Buotoportrede de bu özellikleri yansıtmıştır. çalışmasında sade bir kompozisyon kullanmış ve kendisini merkeze almıştır. Kendinden emin duruşu ve siyahlar içindeki kıyafetiyle entelektüel kişiliğini bize göstermiştir.Başını sol tarafa çevirmiş, sol eliyle eteklerini tutmuştur. Işık resmin sağ tarafından verilmiş ve daha çok modelin teninde yoğunlaşmıştır (Kılıç, 2019).



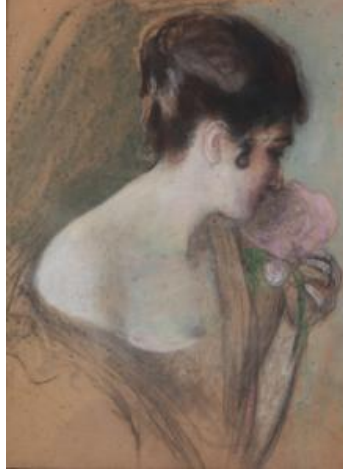
Mareşal üniformalı Atatürk resmi, tuval üzerine yağlıboya, 300x100 cm olduğu söyleniyor, Bulunduğu yer bilinmiyor(<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/03/17/mihri-musfik-hanimin-maresal-uniformali-mustafa-kemal-portresi-eseri/>)

Bu eser Mihri Hanım'ın Atatürk'e hayranlığının yansımasıdır. Yağlı boya kullanılarak yapılan çalışmanın boyu net olmamakla birlikte 3 metre olduğu söyleniyor(Elibal, 1973). Sanatçı 1922'de İzmir'de Yunan ordusunun denize dökülmesinden sonra Atatürk'ü karargah çadırında Mareşal üniformasıyla kendinden emin, sol eli belinde sağ eliyle bir belge tutarken ve masaya yaslanırken resmetmiştir(Yavuz, 2021). Atatürk'ün üniformalar içinde kendinden emin, ciddi, kararlı duruşu onun liderliğini simgelemektedir. Resmin genelinde soğuk tonlar kullanılırken yüz ve ellerinde sıcak tonlar kullanılmıştır.Kaynaklarda sanatçının Atatürk ile tanışmasının nasıl olduğu net belirtilmese de Mihri Hanım bu resmi Çankaya Köşkünde Atatürk'e sunmuş, resim bir süre Ankara Halkevindeki koleksiyonda sergilenmiş daha sonra Yugoslavya kralı Aleksander'a hediye edilmiş, Belgrad Saray'ına yerleştirilmiş ancak 2. Dünya Savaşı sırasında zarar görmüş ve kaybolmuştur. 1990'lı yıllarda kopyası bulunup Anıtkabir'e götürülmüş ve hala orada sergilenmektedir(Elibal, 1973; Kılıç, 2019)



Tevfik Fikret Portresi, kâğıt üzerine pastel boya, 33x41 cm, Topkapı Sarayı Müzesi (<https://arkeopolis.com/sanatta-ocnu-bir-kadin-mihri-musfik-hanim/>)

Sanatçı bu eserde Türk edebiyatının önemli ismi, özgürlükçü, devrimci ve idealist bir şair olan Tevfik Fikret'in portresini resmetmiştir. Tevfik Bey' i ön cepheden detaylı bir şekilde çalışmış, yüzünün anatomisini birebir yansıtmıştır. Bireyin iç dünyasını dışavuran resimleriyle tanınan Mihri Hanım, bu çalışmasında da bunu hissettirmiştir. Portrenin yüz ifadesi ciddi , kaşlar çatık, dudaklar kapalı, gözler seyirciye odaklanmıştır. Sade kompozisyon ve arka plan, ışığın ve kontrastlığın yerinde kullanılması ile arka fonla figürün ayrımı çok iyi elde edilmiştir (Kılıç, 2019).



Kardeşi Enise Hanım'ın Portresi, mukavva üzerine pastel tekniği, 65x50.5 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi, (<https://www.kimmihri.com/painter-mihri/>)

Sanatçının erken dönem eserlerinden biri olan Enisehanım portresi Mihri Hanımın kız kardeşine olan sevgisini göstermektedir. Portrede Enise Hanım'ın gövdesi izleyiciye dönük, başı biraz sola çevrili, sol elinde naif bir şekilde gül koklarken resmedilmiştir. Sade bir kompozisyon kullanılmıştır. Resminde dikkat çeken tek renk gül iken resmin genelinde pastel tonlar kullanılmıştır. Boyun ve omzuna ışık yansımış, hemen arkasına verilen gölgeyle kontrastlığı yakalayarak figürü ön plana çıkarmıştır (Kılıç, 2019).

SONUÇ

Türk kadınının siyasal, sosyal, kültürel, hukuksal, kamusal, sanatsal vb. birçok alanda arka planda kaldığı bir dönemde dünyaya gelen Mihri Hanım, eğitilmiş ve güçlü bir aileye doğmanın ayrıcalığını yaşayarak küçük yaşta sarayda resim eğitimine başlamıştır. Yaşadığı dönemde pek çok tabuyu yıkmış bu sayede reform sayılacak işlere imza atmıştır. Modernleşme sürecine sadece sanatsal değil aynı zamanda toplumsal da katkılar sağlamıştır. Mihri Hanım o dönemdeki alışlagelmiş ve arka plana atılmış kadın olgusunu güçlü başarılı ve ön planda olan modern kadın kimliği ile beslemiş, ona farklı anlamlar katarak bu yeni kadın tipinin toplumda kabul görmesi için mücadele vermiştir. Kadınların sanat eğitimi almasının önünü açan sanatçı, yarattığı fırsat eşitliği ve attığı adımlarla toplum içinde kadının varlığına olan bakış açılarını değiştirmiştir. Mihri Hanım'ın bu reformist tavrı onun sanatına da yansımıştır. Yaşadığı dönemin değerlerini incitmeden modernizmin izlerini tuvaline yansıtan sanatçı, resimlerini genelde iç mekan içinde çalışmış; özellikle portre alanında önemli başarılar yakalamıştır. Türk resminin ilk profesyonel kadın ressamı unvanını kazanan Mihri Hanım ölümünün ardında Türk sanatına miras olarak pek çok eser bırakmıştır.

KAYNAKÇA

- Bayav, D. (2015). 19.YY. SONU ve 20.YY BAŞINDA KADIN RESSAMLARIMIZ. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(29).
- Çaha, M. (2016). Türk Resminin Kadın Öncüsü Mihri Müşfik. *İsmek El Sanatları Dergisi*, 21, 102-107.
- Dolmacı, S. (2009). Sanat Tarihinde Tutkularıyla Anarşist Bir Kadın: Mihri Müşfik. *Artist Modern*, 1(96), 64-67.
- Elibal, G. (1973) Atatürk ve Resim-Heykel. *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları*. 108- 111.
- Erişti, Ö. C. (2015). Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesi ni n Temsil i Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi 2015, 2(2): 59-79
- Okkalı, İ., C. (2014). Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.

- Okkalı, İ., C. (2018). "Güzin Duran: Eşinin Gölgesinde Bir Kadın Ressam", Sanatın Gölgedeki Kadınları, Der. Özlem Belkıs, Duygu Kankaytsın, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 444-456.
- Okkalı, İlkey Canan. "II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne Ve Özne Olarak Kadın". Art-Sanat, sy. 11 (Ocak 2019): 47-70.
- Oto, A. (2023). Cumhuriyet Döneminde Yetişmiş İki Öncü Sanatçı, Mihri Rasim ve Hale Asaf. Yedi 43-52. <https://doi.org/10.17484/yedi.1332730>
- Ödekan, A. (2011). "İmgenin Dönüşümü, Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, s. 56-65.
- Ödekan, A., "İmgenin Dönüşümü, Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul 2011, s. 56-65.
- Önen, L. (2021). *TÜRK RESİM SANATI TARİHİNDE İLK VE ÖNCÜ KADIN SANATÇI MİHRİ MÜŞFİK*. The Journal of Academic Social Science Studies
- Papila, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı. Sanat Ve Tasarım Dergisi, 1(1), 117-134. <https://doi.org/10.18603/std.02349>
- Pelvanoğlu, B. (2024). Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız. Türkiye'de Modernleşme ve Sanat. Sel Yayıncılık 33-39
- Sebik Gündüz, C. (2022). II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Algısının Sanata Yansıması: Girişimci Kişiliğiyle İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim. 19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi, 3(2), 186-193. <https://doi.org/10.52835/19maysbd.1126749>
- Seyran, E. (2005). Marmara Üniversitesi (Turkey) ProQuest Dissertations & Theses, 2005. 28512584.
- Şahin Karadal, M. (2018). RESSAM MİHRİ MÜŞFİK: SANAT VE GİRİŞİMCİLİK ÜZERİNE BİR İRDELEME. European Journal of Managerial Research (EUJMR), 2(3), 75-86.
- Tekdemir Dökeroğlu, Ö. (2018) "Bir Sanatçı İncelemesi: Mihri Müşfik Hanım ve Otoportreleri". International Social Science Studies Journal, 4(25): 5432-5441 / <https://www.soylentidergi.com/mihri-musfik-hanim-ilk-turk-cagdas-kadin-ressamimiz-ve-sanat-anlayisi/>
- Toros, T. (1982). "İlk Kadın Ressamlarımız", Sanat Dünyamız, S.24, Yıl 9, İstanbul, 1982, s.32-48.
- Toros, T. (1988). İlk Kadın Ressamlarımız, Akbank Yayınları, İstanbul.
- Yavuz, A. (2021). Modernleşme ve Çağdaş Sanatta Kültürel İletişimin İlk Türk Kadın Ressamı: Mihri Müşfik. Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu Dergisi, 3(2), 7-18.
- Yılmaz Gürçay, C., Pazarlıoğlu, M., (2024). Türk Resim Sanatı Tarihinde Öncü Kadın Ressamlar. Sanat ve Tasarım Dergisi, (34), 121-139.

**ŞUŞA ŞƏHƏRİNDƏ BƏRPA OLUNMUŞ MUZEYLƏRİN FƏALİYYƏTİ: TARİXİ-
MƏDƏNİ İRSİN QORUNMASI VƏ TƏBLİĞİ**

Sahiba ALAKBAROVA*

The city of Shusha, in addition to being the cradle of culture of the Azerbaijani people, was also distinguished by its museums with a rich collection of exhibits. As a result of the occupation by the Armenian armed forces in 1992, the museums operating in Shusha were destroyed, and most of the exhibits reflecting the history, culture, and traditions of the city were looted. On November 8, 2020, under the leadership of our Supreme Commander-in-Chief, the city of Shusha, which has a special place in the historical and cultural heritage of our people, was liberated from the invaders. Not long ago, the Azerbaijani state launched construction work to restore the historical appearance of the city of Shusha, return it to its former glory, and return it to traditional life. At the same time, important steps were taken to restore the museums. Currently, the museums operating there make a significant contribution to the protection, promotion, and promotion of civil culture at the national and global levels. Currently, a number of museums in Shusha have resumed their previous activities and serve a large number of visitors. This, in turn, not only keeps alive the heritage of prominent figures of Azerbaijan, but also strengthens the cultural tourism potential of the city.

*Department of work with museum centers of the Shusha City State Reserve Administration, Azerbaijan.

MÜZELER VE TOPLUM İŞBİRLİĞİ: KÜLTÜREL MİRASIN KORUNMASI VE GELECEĞE AKTARIMI

Zumrud İSMAYİLOVA*

Bu makale müzelerin toplumlarla olan etkileşimini inceleyerek, kültürel mirasın korunması ve sürdürülebilir şekilde geleceğe aktarılmasındaki rollerini ele almayı amaçlamaktadır. Geleneksel ve yenilikçi yöntemlerle müzelerin topluluklarla nasıl daha güçlü bağlar kurabileceği, halkın bu sürece nasıl dahil edilebileceği ve kültürel miras bilincinin nasıl artırılabilirliği üzerine öneriler sunulmaktadır.

Müzeler yalnızca geçmişin sessiz tanıkları değil, aynı zamanda toplumların kimliğini şekillendiren, kültürel mirası koruyarak geleceğe aktaran dinamik kurumlardır. Günümüzde müzeler, toplumlarla olan ilişkilerini güçlendirerek yalnızca sergi alanları olmaktan çıkıp, sosyal etkileşimi teşvik eden, eğitim sağlayan ve yenilikçi projeler üreten merkezler hâline gelmiştir. Yerel topluluklarla yapılan iş birlikleri, müzelerin daha kapsayıcı ve erişilebilir olmasını sağlarken, kültürel mirasın korunması sürecine halkın da aktif katılımını teşvik eder.

Bu bağlamda, geleneksel sanatların canlandırılması, atölye çalışmaları, interaktif sergiler ve dijital platformlar aracılığıyla kültürel mirasın geniş kitlelere ulaştırılması büyük önem taşımaktadır. Ayrıca, müzeler sürdürülebilir kalkınma hedefleri doğrultusunda toplumları bilinçlendirme misyonu üstlenerek çevresel, ekonomik ve sosyal konularda farkındalık yaratmaktadır. Yerel sanatçılar ve zanaatkarlarla kurulan bağlar, hem geçmişin değerlerini yaşatmaya hem de yeni nesillere ilham vermeye katkı sağlar. Bu çalışmada müzelerin toplumlarla olan etkileşimi, kültürel mirasın korunmasında üstlendiği rol ve yenilikçi iş birlikleri ele alınmaktadır. Müzelerin geleceğe yönelik sürdürülebilir projeleri nasıl geliştirebileceği ve toplumun bu süreçte nasıl daha aktif rol alabileceği üzerine öneriler sunulmaktadır.

* Ulusal Azerbaycan Tarihi Müzesi

THE HISTORY OF THE ORIGIN OF THE SANGARDAK POPULATION IN SOUTHERN UZBEKISTAN

Sherzod TURAEV*

ANNOTATION

This article discusses the ethnic origin, location, historical formation, and linguistic, ethnographic, and toponymic characteristics of the ancient village of Sangardak in Southern Uzbekistan and its population. Based on archaeological sources, historical written documents, legends, and the opinions of scholars, the article analyzes the division of the Sangardak population into three layers. The article also discusses in detail the place of the Sangardak valley on ancient routes, the semi-nomadic lifestyle of the population, toponymic names formed under the influence of Turkic and Iranian languages, and trade relations between peoples. This study is an important scientific source in studying the ethnogenetic history of the region.

The southern regions of Uzbekistan, in particular the Surkhandarya oasis, are distinguished by their rich historical, cultural, and ethnic composition. This territory has long been a place of migration, interaction, and integration of many peoples and tribes. In particular, the village of Sangardak, located in the Sariosiyo district of Surkhandarya, deserves special attention in this regard. Sangardak is an important object for scientific research not only geographically, but also from the point of view of ethnogenetic history. The problem of the origin and formation of the population of South Uzbekistan has been and is being studied by scientists of various specialties - historians, ethnographers, archaeologists, anthropologists, linguists, both in Uzbekistan and abroad. The first study of the ethnic composition of the population of South Uzbekistan was carried out in 1875 by the Russian scientist N. A. Maev, who was the first to visit Eastern Bukhara. In 1955-1958, ethnographic materials were collected by K. Shaniyazov among the Uzbek Karluks in the Surkhandarya valley. This information was included in his monograph devoted to ethnographic features (Shaniyazov, 1964: 37). One of the chapters of this book is devoted to the history of the origin and settlement of the Karluks in the Surkhandarya oasis. In 1961-1962, the Museum of the History of the Peoples of Uzbekistan of the Academy of Sciences of the Uzbek SSR organized an expedition to the Surkhandarya region. The great ethnographer Bilqis Karmysheva successfully carried out her research during individual trips in 1945-1955. As the head of the "Mountain Foothills" detachment of the Central Asian expedition of the Institute of Ethnography of the USSR Academy of Sciences, she traveled to the Surkhandarya region six times in 1957, 1959, 1961, 1964, 1966 and 1971. Part of the materials collected during these expeditions were created and published in articles and numerous reports. As a result of her many years of research, ethnographer B.Kh. Karmysheva divided the population of the Surkhandarya oasis into three strata. The first layer is a sedentary population without tribal divisions, which included chigatai, khodjas, and sahts. The second layer is the descendants of the pre-Mongol Turkic tribes and the Turko-Mongol tribes of the Mongols, who did not disperse among the sedentary population, but retained semi-nomadic lifestyle. These included Turks, Karluks, Khalachs, Mongols, Merishkars, and others. The third layer is represented by the Kungarots, Yuz, Lakai, Semizi, Kesamirs, Katagans, Durmen, and other Uzbek tribes who came to Maveronnahr from the Dashti-Kipchak in the 16th century.

In the second half of the 20th century, ethnographer B.Kh. Karmysheva studied the ethnic origin and geography of the population of Sangardak, including more than 30 villages located in the northwestern part of the Surkhandarya River, in particular. Sangardak is an ancient village in the Sariosiyo district. The left tributary of the Surkhandarya River was named after this name (Kyzylsuv). The geographer Abu Said of the 1st century mentions it in Gardizi as Sengerdikh. In the Middle Ages, Sangardakdarya was called Kha-Bappy خاورود. This river flows from the Khavar Mountains, and Mukaddasi mentions the city of Sankarda-سنكرة, that is, San-gardak. According to Ibn Khavkal, Sankarda consisted of two villages

*Phd student, Termez State University, History Department, Termez, Uzbekistan.

belonging to the Kesh region. The first was IchkiSangardak, the second was TashkiSangardak. In the 9th century, al-Yaqubiy mentions Kura Khardan كورتحردانيا'niKhardan among the properties (kura) belonging to Sa'ganiyon. It can be read as Kardak- کرداك or Sankardak سنترداداك. V.V. Bartold places the village in the lower reaches of the Sangardak River, B.N. Kastalsky says that the city of Sangardak was located in the village of the same name. Sh. Kamoliddinov believes that Sangardak was located in the valley.

According to T. Nafasov, the toponym is derived from the Iranian words sang + guard, meaning "stone mound" (Nafasov, 1998: 98). The name of the mound Sanggard, Sangardak means "Sanggara River; a river flowing past the village of Sanggard". P.B. Luriye also expresses the same opinion. The word Sangardak belongs to the Turkic and Iranian languages and consists of three parts: san+gard+ak. San/sen/sin-kad means "comat, gavda, kator" in the Turkic languages, sin, son means "range, mountain range, foothills, chukki, koya, koksa load". The Arab geographer Ibn Rusha mentions the mountain Sinom in the land of Sagoniyon (Chagoniyon). In general, the ancient Turkic element sin is used in topographic names as a geographer's term, meaning "a high, rocky mountain range." San/sen/sin are variants of Sa nam (Sinam). The second root gard "kard" jard is a diminutive of jard in Iranian languages, meaning "kata, har", ak diminutive. Sangardak meant "Sanam (a small hill on the Sinam mountain), "Sanam fortress, fortress". Regarding Sangardak, the 10th century historian Maqdisi wrote that it was located one day's journey from the capital of Chaganiyon, located near modern Denov. Based on this, V.V. Bartold assumed that the ancient village of Sangardak was located at the head of the Sangardak River. Maqdisi's contemporary Ibn Havkal divided Sangardak into inner and outer parts. The inner part is located in the Sangardak gorge, and the outer part is located at the beginning of the river.

Connecting Keshni with the cities of Chaganiyon (Surkhan oasis) One of the roads passed through the Sangardak Valley. The Sangardak Valley, the Boysun Mountains and the Hissar Ranges have been inhabited by mankind since ancient times, but over time they have been destroyed. This is confirmed by archaeological monuments found in the gorges. The Sangardak Gorge was inhabited mainly by Chagatai Tajiks and mountain Uzbeks. At the beginning of the 20th century, Tajik was spoken in some Togchi villages, but in the village of Sangardak itself, each of the mentioned groups retained its own language, while the Tajiks spoke two languages, and among the Uzbeks, only those who had Tajik relatives knew Tajik. There are also assumptions that the population migrated to Sangardak from Chakob. There are groups in Sangardak that trace their origin to Balkh, Bukhara and Shahrissabz (Беленицкий, 1973: 110).

Sangardak was an administrative center in the late 19th and early 20th centuries In terms of ethnicity, Yurchi district was part of the Sariosiyo volost. If we analyze the population of this area by ethnicity, in 1924 the total population of the Sariosiyo volost was 16,064 people, of which 5,566 were Uzbeks, 9,794 were Tajiks, 110 were Turkmens, 80 were Kazakhs, and 517 were Arabs. Tajiks made up 61% of the population of the Sariosiyo volost. Tajiks from the village of Sariosiyo on the banks of the Sangardak and Tupalang rivers numbered 6,970 people. If we pay attention to the population of the villages located in the Sangardak basin, they belonged to different ethnic groups, but were closely related to each other. Although only two out of 10 villages in the Sangardak gorge, Sangardak and Khubon, were inhabited by Tajiks, and the rest were inhabited by Uzbeks, Tajiks still constituted the majority in terms of population. The largest village here was Sangardak. Chagatai Tajiks also lived in the valley of the Khanjizadaryo, the left tributary of the Sangardak. There were four villages here: Deybodam, Deysurkh, Khanjiza and Khojaasmin. In all of these villages, in addition, there were Khojas. The Chagatai population living along the Sangardak River also arose mainly as a result of a mixture of Uzbeks and Tajiks.

The small Chagatai villages of Nilu and Pannoma were located in the valley of the left tributary of the Sangardak. Khojas could be found in the villages of the Sangardak basin, in the village of Langar at the outlet of the Topalang mountain, and in the village of Zagnabad in the upper reaches of the Shargun Darya. The villages of the Kaltoi were scattered among the lower reaches of the Sangardak and Obizarang rivers (Karmysheva, 1976: 214). The village

of Barlos is the village of Ilansoy on the banks of the Khazarbog canal, which flows from the Sangardak. The Barlos of the village of Ilansoy had summer residences in the upper reaches of the Sangardak. In the Surkhan basin, the mountaineers were located in the upper reaches of the Khalkayor and Sangardak rivers. The Togchi villages of Changlak, Chakana, and Bakhcha were located in the Sangardak gorge. At the beginning of the 20th century, according to the testimonies of the elderly, there were 400 farms in Changlak. In the 19th century, these three villages were summer settlements of mountaineers, and in winter most of them went down to the Surkhan oasis in the Yurchi, Denov and Sariosiyo regions. In the Sangardak valley, the mountaineer villages intersected with Tajik villages. The highest village in this gorge was Bakhcha, where the mountaineers lived. There were also cases of migration of the population from the Sangardak region to other villages. The descendants of the Uzbek mountaineers from the Sangardak valleys formed a certain group of the population of the Katta-Vakhshivor village. At the beginning of the 20th century, Tajiks and Turks from Sangardak moved there to the Ushor village. From this it follows that even during this period, semi-nomadic traditions were preserved. The historical data on the Chagatai villages in the Sangardak basin describe a similar influx of Turks and Tajiks. As noted above, the Sangardak gorge was inhabited mainly by Chagatai Tajiks and mountain Uzbeks. At the beginning of the 20th century, Tajik was spoken in some Togchi villages, but in the Sangardak village itself, each of the mentioned groups retained its own language, while the Tajiks spoke two languages, and among the Uzbeks only those who had Tajik relatives knew Tajik. In 1966, the 66-year-old mullah Rahmatulla Khojanazarov, a resident of Sangardak, told Karmisheva that the inhabitants of his native village and the Dunovgi mountain village were descendants of the Chakob village located further down the gorge. Their migration occurred 400 years ago. According to the reporter, his grandfather in the tenth generation moved from Chakob to Sangardak, but he could only name four generations: his father Khojanazar, his grandfather Safar, his grandfather Odin, and his great-grandfather Bultumahmud. The same mullah Rahmatullah Baba Karmisheva told the following story about the origin of the village of Chakob. Chakob was founded 700 years ago by a wealthy Uzbek mountaineer named Navruzayim. At first, she lived in the Balkh province of Afghanistan, in the Navruzdar region, but after her husband died, she caused discord among her husband's relatives, who, according to their customs, claimed to marry him. She did not want to marry any of them and decided to flee to a place where she would not find him. She crossed the Amu Darya with her maids, climbed the mountains and settled in the upper reaches of the cold Sangardak River, in a beautiful gorge named after her - Navruzsay. The Tajiks of this gorge supposedly came from the concubines of this woman, and the mountaineers from her. A certain Bobokazi-toqsoba, who lived in the area where the Tajik village of Khubon is now located, was considered her direct descendant. Most of the inhabitants of Khubon are descendants of this toqsoba, while the rest came from different places and are called Tajiks. The informant's report that there is a group among the inhabitants of Khubon that traces its origin to Barlos in Ilansay is very interesting.

According to the information recorded by the ethnographer I. Hidoyatov, there are groups in Sangardak that trace their origin to Balkh, Bukhara and Shahrizabz (Hidoyatov, 1965: 98). Karmisheva cites the legends about the origin of the inhabitants of the Sangardak Gorge not because she considers them to be in any way reliable, but because they reflect the main direction of the formation of the Tajik-Chagatai peoples - the inclusion of the first Uzbek tribes in their composition. The territory of the Sangardak Valley, the Boysun Mountains and the Hissar Ranges has been inhabited by mankind since ancient times, but over time it has been destroyed. This is confirmed by archaeological monuments found in the gorges. Near the village of Sangardak, the river washed away an old cemetery, previously unknown to the local population.

The 10th-century historian Maqdisi wrote that the village of Sangardak was located a day's journey from the capital of Chaganyon, located near the present-day Denov (Bartold, 1973: 112). Based on this, V.V. Bartold assumed that the ancient village of Sangardak was located at the head of the Sangardak River (Bartold, 1964: 62). Maqdisi's contemporary Ibn

Havkal called two sangardaks - inner and outer (Bartold, 1963: 172). The first, apparently, was located in the Sangardak gorge, the second at the source of the river. At that time, one of the roads connecting Kesh with the cities of Chaganyon (Surkhan Valley) passed through the Sangardak Valley (Bartold, 1963: 88). This road operated until the construction of the railway in Dushanbe in Soviet times. Both the people of Sangardak and the residents of the neighboring districts used this method to earn money in the oases of Shahrissabz and especially Samarkand. The highest village in the Khanjiza gorge adjacent to Sangardak was Khojaasmin, and below it was a larger village - Khanjiza. The residents of the neighboring village of Khojaasmin believed that their ancestors lived in the Sangardak valley, in the aforementioned village of Chakob.

In the Baysun bey, the two neighboring Turks of Machay in the upper reaches of the Sherabaddarn and the Boshchorvag in the upper reaches of the Kichi-Uryadaryo claimed that their ancestors came from the village of Dakhan, located in the mountain gorge of the Sangardak River. Under the name Boshchorvag, 11 villages stretching along the Boshchorvag gorge in the upper reaches of the Kichi-Uryadaryo were united. Among them, Turks lived in Turk-village, and Kharduri Tajiks lived in the rest. In 1954, Karmysheva in Boshchorvag recorded a completely reliable legend about this migration. KhayitkulDokki was in the pastures of the Sangardak mountains, quarreled with his father Sarikhboy and grandfather Qizamik ("Blind"), and moved away, taking his sheep and four sons. One of his sons settled in the valley of the Machay River and continued to engage in farming, while Khayitkul himself settled in Boshchorvag with his other sons and continued to breed sheep. In the 14th-15th centuries, the Turks, Chagatai and Uzbeks included such early tribes as Suldaz and Argun or Argin, who played a major role in the history of the territories located in the upper reaches of the Amu Darya. However, at the beginning of the 20th century. Traces of their presence in the right-bank regions were preserved only in toponymy. Thus, the presence of the village of Argun in the lower reaches of the Sangardak River in the Denov district indicates the presence of the above tribes (Karmysheva, 1976: 210).

In two villages located side by side in the upper part of the valley of the Sangardak River, a right tributary of the Surkhandarya, we see a marked diversity of economic relations of the population of the middle mountain zone. These villages are Sangardak and Changlok. The first of them was inhabited by Tajiks, and the second by Uzbeks, who had adopted a sedentary lifestyle, considered themselves part of the Qatagon tribe, but were better known among the surrounding population as "mountaineers". The main occupations of both groups were agriculture, field and horticulture. While the Tajiks had more irrigated land, the mountaineers had mainly fallow lands. In addition, the mountaineers had more livestock, especially goats. In good years, wealthy and middle-income farmers had a surplus of grain, nuts, apples, and apricots. Tajiks from the villages of Khubon and Khanjiza (the former in the lower reaches of the Sangardak gorge, the latter in the neighboring gorge, where the arable land was significantly less) came here for wheat. They brought calico and flax to exchange for wheat. The Sangardak and Changalok people mainly took nuts and fruits outside their gorge. They took the nuts to the Sherabad market to exchange or sell for cotton, which was located quite far from other markets, but was considered the largest cotton market in Eastern Bukhara. The residents of Sangardak and Changalok preferred to buy cotton of the "green walnut" variety, which was considered the best. The Sangardak people sold apples and apricots in Yurchi and Pattakesar (Termez). Farmers sold dried fruits, usually to semi-nomadic Uzbeks who migrated with their livestock to summer pastures located upstream of the Sangardak.

At the beginning of the 20th century, the economic ties of the upper Sangardak population extended beyond the borders of Eastern Bukhara, and the wealthy residents of Sangardak and Chang'lok also went to Samarkand in the fall, selling several dozen sheep and goats, and with the money they received they bought the above-mentioned things, but usually in larger quantities and of better quality. Poor peasants also went to the Surkhan Valley to earn money, but they went there in small groups. They were usually engaged in picking reeds, grass, barley, rice, and also cotton. They received payment mainly with the

money they used to buy rice. The village blacksmiths of the Sangardak gorge villages were also engaged in seasonal work: they went to the city of Karatog, a famous metalworking center in Eastern Bukhara, and worked for two to four months as assistants to local blacksmiths. There were several craftsmen in Sangardak who made wooden utensils, because this gorge was rich in plane trees and other necessary tree species. The finished products were transported by donkeys to the villages in the neighboring gorges, where there was little forest, so there were no woodworkers. Sangardak craftsmen also took the utensils to the market in Yurchi, where they were bought mainly by semi-nomadic Uzbeks (Karmysheva, 1979: 125-130).

REFERENCES

- Belenitskiy A. M., Bentovich I. B., Bolshakov O. G. Medieval city of Central Asia, L., 1973. P. 180.
- Barthold V. V. Ulugbek and his time, Works, vol. 1, part 2. M., 1964. P. 124.
- Barthold V. V. Turkestan in the era of the Mongol invasion, developments, v. 1, M., 1963. P. 189.
- Barthold W. V. Turkestan in the era of the Mongol invasion, developments, v. 1, M., 1963. P. 193.
- Karmysheva B. Kh. Essay on the ethnic history of the South Korean district in Tajikistan and Uzbekistan. - Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. Institute of Ethnography. M., Nauka, 1976. - 324 p.
- Karmysheva B. Kh. On trade in the eastern provinces of the Bukhara Khanate at the beginning of the twentieth century. In connection with national specialization (according to ethnographic data). M.: Nauka, 1979. - P. 114-133.
- Nafasov T. Explanatory district of the toponyms of Uzbekistan. - Tashkent. "Teacher." 1998. 98 p.
- Khidoyatov I. On the formation of the population of the southern regions of Uzbekistan, "From the history of the cultures of the peoples of Uzbekistan. Collection of articles", Tashkent, 1965. P. 132.
- Shaniyazov K. Uzbeks-Karlucs (Historical and Ethnographic) Tashkent, 1964.

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Mutluhan TAŞ-PhD. Fariz HALİLLİ

MÜSTƏQİLLİK İLLƏRİNDƏ AZƏRBAYCANIN İSLAM DÖVRÜ ARXEOLOGİYASI

ISLAMIC ARCHAEOLOGY OF AZERBAIJAN DURING THE YEARS OF INDEPENDENCE

Nərgiz ƏLİYEVƏ*

ABSTRACT

The spread of Islamic culture in Azerbaijan, its general Muslim features and characteristics, and the materials obtained as a result of archaeological excavations conducted in a number of cities of Azerbaijan were successfully studied by archaeologists during the years of independence. During these years, attention was increased to the archaeological study of the territory of the Republic, and a number of achievements were made. First of all, it should be noted that the establishment of the Institute of Archaeology and Ethnography by the decision of the Cabinet of Ministers of the Republic of Azerbaijan dated July 8, 1993 laid the foundation for the expansion of archaeological research in Azerbaijan. It is correct that in the first decade of independence, the difficulties of the transition period manifested themselves in scientific research, as in all areas. There was a pause in the sphere of field research for a while. In the first decade of the new century, the activity of archaeological expeditions was gradually restored. Large-scale archaeological excavations were carried out in the cities of Gabala, Shamkir, Galatapa, and Darband. Volume VI of the multi-volume, comprehensive study "Archaeology of Azerbaijan" is the first generalizing, collective research work on the archaeology of the Middle Ages in Azerbaijan. This comprehensive work characterizes the culture of the Islamic period of Azerbaijan based on the materials and material sources of the 9th-17th centuries discovered during numerous archaeological excavations conducted over a hundred years. Archaeologists-scientists have studied this period by dividing it into two stages. The first stage, covering the 9th-early 13th centuries, is characterized by the acceleration of the urbanization process, the transformation of Islam into the dominant religion, and its profound impact on spirituality. According to the authors, the spread of Islam allowed to eliminate the differences in material and spiritual culture in the northern and southern regions of the country and the formation of a single, all-Azerbaijani culture. Based on the results of archaeological excavations, it is said that as early as the 9th-10th centuries, cities were embarking on a path of great development, turning into major centers of craftsmanship and trade. This period is also remembered by the monographs dedicated to the results of archaeological excavations conducted in the territory of the Republic by a number of archaeologists.

Azərbaycanda orta əsrlər şəhər yaşayış yerlərinin öyrənilməsi hələ Xalq Cümhuriyyəti dövründə bir problem kimi arxeoloqların qarşısında dayansa da 1918-ci ildə Azərbaycanın Sovet hakimiyyəti tərəfindən işğal edilməsi onun geniş miqyasda öyrənilməsinə imkan vermədi. Azərbaycan Respublikası ərazisində ilk geniş miqyası arxeoloji qazıntılar dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin anadan olmasının 100 illik yubileyinə hazırlıqla əlaqədar 1938-1940-cı illərdə Qədim Gəncə şəhər yerində arxeoloq İsaq Cəfərzadənin rəhbərliyi ilə aparıla bildi (Джафарзаде, 1949). Orta əsr Azərbaycan şəhərinin öyrənilməsi üçün arxeoloji qazıntıların aparılması sahəsində növbəti mərhələdə 1953-1958-ci illərdə baş tutdu. SSRİ Elmlər Akademiyası və Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının birgə təşkil etdikləri bu ekspedisiyanın Örenqala şəhər yerində apardığı tədqiqatlar Azərbaycanın orta əsr şəhərinin arxeoloji cəhətdən öyrənilməsində yeni bir mərhələnin başlanğıcı oldu. Sonrakı on ili əhatə edən dövrdə Örenqala şəhər yerində digər bir görkəmli arxeoloqumuz Qara Əhmədovun rəhbərliyi ilə "Azərbaycan arxeoloji ekspedisiyası" qazıntı işləri davam etdirilmiş, nəticələri təhlil edilərək elmi dövriyyəyə buraxılmışdır. Sonrakı 1970-1980-ci illəri əhatə edən iyirmi il ərzində orta əsr Azərbaycanın şəhər mədəniyyətinin

* Prof. Dr., Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyi, Bakı,

öyrənilməsi Hüseyn Ciddi, Rauf Məmmədov, Ömər İsmizadə, Fərhad İbrahimov, Rəşid Göyüşov, Viktor Kvaçidze kimi tədqiqatçılar tərəfindən davam etdirilmişdir.

Müstəqillik illərində Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabinetinin 8 iyul 1993-cü il tarixli qərarı ilə Arxeologiya və Etnoqrafiya institutunun yaradılması ilə Azərbaycanda arxeoloji tədqiqatların genişləndirilməsi və keyfiyyətinin yüksəldilməsi üçün zəmin yaratdı. XX əsrin son qərində Azərbaycan Respublikası ərazisində aparılmış arxeoloji qazıntıların nəticələri, epigrafiya abidələrinin tədqiqi və respublika ərazisindən tapılmış numizmatik materialların toplanması da ölkə ərazisinin orta əsrlər dövrü mədəniyyətinin öyrənilməsinədə böyük rol oynamışdır. Xüsusilə ölkəmizin zəif öyrənilmiş bölgələrinin tarixinin dərinəndən araşdırılması dövrün mədəni həyatına işıq saçmasına kömək etmişdir. Düzdür, müstəqilliyin ilk onilliyində keçid dövrünün çətinlikləri bütün sahələrdə olduğu kimi elmi tədqiqatların aparılması prosesində özünü göstərdi. Yeni əsrin, yeni minilliyin ilk onilliyində tədricən arxeoloji ekspedisiyaların fəaliyyəti bərpa olunmağa başladı. Qəbələ, Şəmkir, Qalatəpə şəhər yerlərində, Dərbənddə aparılan geniş miqyaslı arxeoloji qazıntılar Azərbaycanın orta əsr mədəniyyətinin öyrənilməsinə böyük töhfələr verən zəngin informasiyanın elmi dövriyyəyə daxil olmasını şərtləndirdi.

Şəmkir şəhər yerində 2006-2022-ci illərdə aparılan arxeoloji qazıntılar nəticəsində bu şəhərin istehkam tikililəri və mülki binaları, mühəndis qurğuları, abadlıq səviyyəsi, sənət istehsalı və başlıca sənətkarlıq sahələri, ticarət əlaqələrinin xarakter və istiqamətləri, şəhər yüksəliş və tənəzzül mərhələləri haqqında mötəbər mənbələrin əldə olunması ilə və təhlil olunaraq elmi dövriyyəyə daxil edilmişdir. Şəmkir şəhər yerində ilk dəfə olaraq Azərbaycan orta əsr müsəlman şəhərinin narinqəlasının 50%-dən artıq ərazisi arxeoloji qazıntılarla öyrənilmişdir. Erkən İslam dövrünə aid, sahəsi 2000 kv.m.-dən artıq olan monumental binanın qalıqları, səlcuqlar dövrünə aid əczaxana qalıqları, həbsxana qalıqları aşkarlanaraq öyrənilmiş və elmi dövriyyəyə daxil edildi (Dostiyev, 2013; Достиев, 2016: 106-115; Достиев, 2018: 453-455; Dostiyev, 2023, 136-149). Mötəbər arxeoloji dəlillər vasitəsilə əldə olunan nəticələr Səlcuqlar dövründə Şəmkirin Arran memarlıq məktəbinin mühüm mərkəzlərindən biri olduğunu təsdiqləməyə imkan verdi.

Aran Qarabağın Ağcabədi rayonunda, Qarqarçayın sahilində yerləşən çoxtəbəqəli Qalatəpə şəhər yerində 2008-2023-cü illərdə aparılan arxeoloji qazıntılar həmin abidənin Albaniyanın Ayniana şəhəri, ərəb mənbələrində adı çəkilən Yunan şəhərinin xarabalıqları olmasını təsdiqləməyə imkan vermişdir. Abidənin IX-XIII yüzilliklərə aid üst təbəqəsində aşkarlanmış çiy və bişmiş kərpicdən tikinti qalıqları, təndir və ocaqlar, təsərrüfat quyuları, tapılan xeyli miqdarda şirli və şirsiz saxsı qab nümunələri, metal məmulat və şüşə qab fragmentləri, daş alətlər, bəzək əşyaları məruzə və məqalələrdə təhlil edilmişdir (Əliyev, 2012: 135-155; Əliyev, 2013:77-87; Меликов, Алиев, 2011: 309-321).

Sovet dövründə ateizm ruhunda tərbiyə olunan tədqiqatçılar Azərbaycanda digər dinlərin tədqiqinə də ehtiyatla yanaşırdılar. R.Güyüşovun "Azərbaycanda xristianlıq" əsərindən sonra bu mövzuda ana dilində yazılmış ümumi əsərlər meydana gəlməyə başladı. Bu cəhətdən tədqiqatçı alim Mübariz Xəlilovun IV-X əsrlərdə Azərbaycanda xristian abidələrinə həsr olunmuş monoqrafiyası həmin mövzuda ana dilində yazılmış ilk ümumiləşdirici elmi əsər sayıla bilər (Xəlilov, 2011). Kitabda abidələrin öyrənilmə tarixi, Albaniyada xristianlığın yayılması və dövlət dini elan edilməsi, Alban kilsəsinin xristian dünyasında tutduğu mövqe, xristian mədəniyyətinin Albaniyanın arxeoloji mədəniyyətindəki yeri kimi problemlər tədqiqat obyektinə olmuşdur.

Arxeoloji tədqiqatlar zamanı arkar edilmiş orta əsrlərə aid müxtəlif təyinatlı artefaktların tədqiqi Müstəqillik illərində Azərbaycan arxeoloqları tərəfindən davam etdirilmişdir. Bakı şəhərinin arxeoloji qazıntılarından aşkarlanmış orta əsr keramikası Rauf Əhmədovun monoqrafiyasında, Fərhad İbrahimov və Kamil İbrahimovun "Bakı. İçəri şəhər" kitab albomunda, Şəmkir şəhərinin keramikası Tarix Dostiyevin monoqrafiya və məqalələrində, Naxçıvanın orta əsr abidələrindən tapılan keramika Əziz Novruzlunun monoqrafiyasında araşdırılmışdır (Ахмедов, 1992; İbrahimov, Fərhadov, 2002; Dostiyev, 2020; Достиев, 2017: 639-674; Новрузлу, 1993). Orta əsr Bakı şəhərinin və Naxçıvan diyarının metal işləmə sənəti və metal məmulatı sahəsindəki araşdırmalar Fərhad İbrahimovun və Rəşid Bəşirovun monoqrafiyalarında öz əksini tapmışdır (İbrahimov, 1995; Bəşirov, 2015).

Baduseba Rəcəbova Arxeoloji qazıntılar zamanı Azərbaycan bölgələrində tapılmış bəzək əşyalarının tədqiqi mədəniyyətin bir qolu olan incəsənətin öyrənilməsinə xidmət edir. Baduseba Rəcəbova 2009-cu ildə nəşr olunan monoqrafiyasında (Rəcəbova, 2009) Azərbaycanın zərgərlik sənəti üzrə araşdırmalarını davam etdirmiş, tədqiqatının xronoloji çərçivəsini genişləndirərək son orta əsrləri də əhatə etmiş, eləcə də bu sanballı əsərdə zərgərlik məmulatının xalqımızın etnogenezinin öyrənilməsində əhəmiyyəti, bəzək əşyaları ilə bağlı inamlar və adətlər araşdırılmışdır. Müəllif əsərində göstərir ki, qadın bəzəkləri xalqımızın maddi-mənəvi həyatını, mifik dünyagörüşü, əlaqələr tarixini özündə qoruyub saxlamış ən etibarlı mənbədir. Uzun illər ərzində Azərbaycanın sənətkarlıq mərkəzlərindən olan Qəbələ, Mingəçevir, Gəncə, Şamaxı, Naxçıvan, Beyləqan, Bakı, Şabran şəhərlərində aparılan arxeoloji qazıntı işləri nəticəsində IV-XIII əsrlərə aid toplanmış bu zəngin əşyalar orta əsrlərdə Azərbaycan türklərinin bəzəkləri və bütövlükdə zərgərlik sənəti haqqında fikir yürütməyə imkan verir. Tədqiqatçı qeyd edir ki, bəlkə çoxları bilmir ki, indi təkcə qadınların geyimini bəzəyən bəzək əşyalarından qədim dövrlərdə kişilər də istifadə edirdilər. Müəllif bunu həmin dövrdə insanların istifadə etdikləri bəzək əşyalarının təkcə estetik baxımdan deyil, həm də dini sitayiş xarakteri daşmasında görürdü.

Müasir dövrdə perspektivli gənc tədqiqatçılarımızdan biri də t.e.n. Aida İsmayılova'dır. Azərbaycanın geyim mədəniyyətinin formalaşmasında təbii-coğrafi şəraitlə yanaşı, xalqın mənəvi-əxlaqi, psixoloji-ideoloji baxışları, dünyagörüşü, sosial-iqtisadi və mədəni həyatı da əhəmiyyətli rol oynayır. Onun "IX-XIII əsrlərə aid geyim nümunələri və bəzək əşyaları" (İsmayılova, 2019: 119-126) adlı məqaləsi Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyində saxlanılan IX-XIII əsrlərə aid arxeoloji qazıntılardan tapılmış parça nümunələrindən və geyim üçün bəzək əşyalarından bəhs edilir. Geyim qalıqlarının və geyim bəzək əşyalarının təsviri ilə Azərbaycanın geyim tarixinə ekskurs edən müəllif onların maddi mədəniyyət nümunəsi kimi əhəmiyyəti vurğulamışdır. Şirli saxsı qabların fraqmentlərin üzərindəki təsvirlər də əsərə daxil edilmişdir. Məqalədə həmçinin şəhər əhalisinin geniş istifadə etdiyi və məşhur olan zərgərlik dizaynları, Azərbaycan sənətkarlarının incə zövqü təəssüratı yaradan parça qırıntıları və zərgərlik məmulatları haqqında da geniş məlumat verilmişdir. Aida İsmayılovanın Milli Azərbaycan tarixi Muzeyinin Arxeoloji Fondunun kolleksiyası əsasında tərtib etdiyi, "Şəhərli çıraq" elmi-populyar kitabçasında orta əsr şəhər məişətinin atributlarından biri hesab olunan işıqlandırma vasitələrindən bəhs olunur (Şəhərli çıraq / Magic lamp, 2020).

Müstəqillik illərində Azərbaycanın IX-XIII əsrlər şəhər mədəniyyəti üzrə arxeoloqların ümumiləşdici əsərlərinin işıq üzü görməsi təqdирə layiq hadisələrdir. 2003-cü ildə Moskvada rus dilində nəşr olunan çoxcildli Arxeologiya nəşrinin "Kırım, Şimal-Şərqi Qaradəniz boyu və Zaqafqazya orta əsrlər dövründə: IV-XIII əsrlər" cildində "Azərbaycan IX-XIII əsrlərdə" fəslə Qara Əhmədov tərəfindən yazılmışdır (Ахмедов, 2003: 367-387).

Çoxcildli "Azərbaycan arxeologiyası" əsərinin ərəşə gəlməsi də müstəqillik illərində baş tutmuşdur (Azərbaycan arxeologiyası, 2008). Sovet hakimiyyətinin 15 ili ərzində Respublikada aparılmış arxeoloji tədqiqatların yekunları barədə ilk cəhd kimi İ. Meşşaninov və Ə. Ələkbərovun 1930-cu illərin ortalarında birgə yazdıqları məqalə qiymətli sayıla bilər, ümmiləşdirilmiş altı cildli əsərin meydana gəlməsi Azərbaycan arxeologiya elminin uğurlu nailiyyətlərindəndir. Əsərin orta əsrləri əhatə edən 6-cı cildi 2008-ci ildə işıq üzü gördü. Bu kollektiv tədqiqat əsərində yüz il ərzində aparılmış çoxsaylı arxeoloji qazıntılardan aşkar edilmiş IX-XVII əsrlərin materiallarına, maddi mənbələrə əsaslanmaqla Azərbaycanın İslam dövrü mədəniyyəti səciyyələndirilmişdir. Arxeoloq-alimlər həmin dövrü iki mərhələyə bölərək tədqiq etmişlər. IX-XIII əsrin əvvəllərini əhatə edən birinci mərhələ urbanizasiya prosesinin sürətlənməsi, islamın hakim dinə çevrilməsi və mənəviyyata dərin təsiri ilə xarakterizə olunur. Müəlliflərə görə, İslamın yayılması ölkənin şimal və cənub bölgələrində maddi və mənəvi mədəniyyətdəki fərqləri aradan qaldırmağa, vahid, ümumazərbaycan mədəniyyətinin formalaşmasına imkan vermişdir.

VI cildə arxeoloji qazıntıların nəticələrinə əsaslanaraq göstərilir ki, hələ IX-X əsrlərdə şəhərlər böyük inkişaf yoluna qədəm qoyur, iri sənətkarlıq və ticarət mərkəzinə çevrilir, IX-X əsrləri Azərbaycanın orta əsr şəhərlərinin formalaşmasının başa çatdığı dövr,

XI-XII əsrləri şəhər həyatının yüksəlişi, çiçəklənmə dövrü kimi dəyərləndirilir. Bu cilddə əsərin bütün müsbət cəhətləri ilə yanaşı Azərbaycan arxeologiya elmi qarşısında duran problemlər də gündəmə gətirilmişdir. Qeyd edilmişdir ki, ölkəmizin ayrı - ayrı bölgələrinin, eləcə də orta əsr abidələrinin müxtəlif növlərinin arxeoloji baxımdan eyni dərəcədə tədqiqata cəlb olunmaması Ümumazərbaycan miqyasında vahid kompozisiya sxemi yaratmaqda çətinlik törətmişdir. Oxucuların mühakiməsinə təqdim olunan bu cildə orta əsr arxeologiyasının qarşısında duran problemin mükəmməl tədqiq olunmuş məsələləri həm mətndə, həm də illustrasiyalarda öz layiqli həllini tapdığı halda, zəif araşdırılmış məsələlər yetərinə işıqlandırılmamışdır.

Müəlliflərə görə, məhz zəngin arxeoloji mənbə kütləsinin ümumiləşdirilməsi, təhlili və şərhli cəmiyyətin sosial-iqtisadi və mədəni inkişafının bir çox müəkkəb məsələlərinin həllinə imkan vermişdir. Arxeoloji qazıntılar sübut edirdi ki, islamın rəsmi din, ideologiya kimi qəbul edilməsi və yayılması məişət və mədəniyyətin inkişafına güclü təsir göstərir, həm də xalqın birləşməsi və onun mənəvi həyatında mühüm rol oynayır. Şərqin digər müsəlman ölkələri ilə mədəni əlaqələr genişləndirdi. Vahid din, oxşar ictimai-iqtisadi inkişaf və psixoloji durum mədəniyyətdə ümumi cəhətləri doğururdu. Müəlliflər bu ümumi cəhətlərlə yanaşı Azərbaycan xalqının maddi və mənəvi mədəniyyətinin özünəməxsus xüsusiyyətlərini qoruyub saxladığını da göstərdilər. Beləliklə, arxeoloji dəlillər, demək olar ki, bütöv bir minillik ərzində tarixi prosesin ardıcılığını və tarixi- mədəni varisliyi sübut edir.

Müstəqillik illərində xarici arxeoloqlarla Azərbaycan arxeoloqlarının müştərək apardıqları arxeoloji qazıntıların aparılması da öz bəhrəsini vermişdir. 2008-2009-cu, habelə 2011, 2013 və 2016-cı illərdə SEBA (Seul-Bakı) Azərbaycan-Koreya Mədəniyyət Mübadiləsi Assosiasiyasının maliyyə və təşkilatı dəstəyi ilə professor Qafar Cəbiyev tərəfindən Qəbələnin Qala ərazisində bir neçə yerdə qazıntı işləri aparmışlar. Şəhərin cənub qapısına yaxın ərazidə X-XVIII əsrlərə aid çoxsaylı yaşayış evləri, hamam otağının qalıqları küçə və yollar, habelə zəngin və rəngarəng çeşidli digər maddi-mədəniyyət nümunələri aşkara çıxarılmışdır. Həmin tapıntılar Qəbələdə şəhər həyatının müxtəlif sahələrinin tədqiqi, digər şəhərlər və ölkələrlə ticarət və mədəni əlaqələri, əhalinin məişəti, məşğuliyyəti və mədəni səviyyəyi və inancları barədə fikir söyləməyə əsas verir. Qəbələ şəhər yerinin Səlbir və Qala sahələrində aparılan arxeoloji qazıntılar qazıntıların nəticələri və əldə olunan artefaktların şərhli tarix elmləri doktoru görkəmli professor Qafar Cəbiyev və t.e.n. Ceyhun Eminlinin hesabat və məqalələrində əksini tapmışdır. Miladdan əvvəl IV əsrdən başlayaraq Azərbaycanın iqtisadi, siyasi və mədəni həyatında mühüm rol oynayan Qəbələnin şəhər yerinin "Qala" sahəsinin cənubunda üzə çıxarılmış 2004 m² ərazidə küçə, yaşayış evlərinin qalıqlarını, müxtəlif təyinatlı məişət qurğuları və istehsalat tikililərinin - dulmuş emalatxanalarının qalıqları, şübhəsiz ki, orta əsr şəhər mədəniyyətinin səciyyəsi baxımından mühüm elmi əhəmiyyət kəsb edir (Cəbiyev, Xəlilli, Abbasova, 2012: 297-301). Qəbələnin su təchizatını öyrənmək baxımından şəhər yerinin "Qala" sahəsində baş su kəmərinin aşkarlanması da diqqəti çəkir (Cəbiyev, 2010: 244-251). Qafar Cəbiyev həmin su kəməridən bəhs edərək bildirir ki, başlanğıcını şəhərin şimal istiqamətindən, Mirzəbəyli kəndi yaxınlığındakı mənbələrdən götürdüyünü, gün ərzində şəhərə 350-370 m³ içməli su verildiyi bildirir (Cəbiyev, 2018). Qafar müəllimin "Qəbələdə arxeoloji tədqiqatların mühüm nəticələrinə həsr olunmuş tədqiqatında isə qədim Albaniya dövlətinin ilk paytaxt şəhəri olan Qəbələ şəhərinin tarixşünaslığına geniş yer verilmişdir.

Azərbaycanın orta əsrlərini araşdıran arxeoloqları beynəlxalq kollektiv əsərlərdə də Azərbaycanı müvəffəqiyyətlə təmsil edir. UNESCO-nun Beynəlxalq Mərkəzi Asiya Tədqiqatları İnstitutunun nəşr etdirdiyi "IX-XV əsrlərdə Mərkəzi Asiya və Azərbaycanın bədii mədəniyyəti" coxcildliyinin müvafiq cildlərində, Azərbaycan bölməsində bədii keramika, şüşə və torevtika nümunələri və s haqqında tədqiqatları təqdim olunmuşdur. Həmin institutun nəşr etdirdiyi beşcildli "Mərkəzi Asiya və Azərbaycanın dinləri" kollektiv əsərin V cildində arxeoloji abidələrin tədqiqatlarının nəticələrinə əsaslanmaqla Mərkəzi Asiya və Azərbaycanda İslamın yayılması, müsəlman maddi mədəniyyətinin təşəkkül tapıb inkişaf etməsinin müxtəlif istiqamətlərini əks etdirilib. Bölmədə müəllif arxeoloji tədqiqatlar aparılmış dini binalar (camələr, məhəllə məscidləri, minarələr, mədrəsələr), xanəqahlar, imamzadələr,

dəfn adəti və qəbirüstü abidələr, xatirə-memorial abidələri, islamın incəsənət və bədii sənətkarlığa təsiri və s. haqqında geniş məlumat verilmişdir (Религии..., 2020: 280-353).

2013-cü ildə UNESCO-nun Beynəlxalq Mərkəzi Asiya Tədqiqatları İnstitutunun jurnalında nəşr onunan sümükşləmə sənəti haqqındakı elmi məqalə də böyük əhəmiyyət kəsb edir. Belə ki, yazılı mənbələrdə IX-XIII əsrlərdə Azərbaycanda sümükşləmə sənəti və istehsal olunan məmulat haqqında məlumat mövcud deyildir. Belə bir sənət sahəsinin tədqiqi xüsusi əhəmiyyət daşıyır (Достиев, 2013: 59-77).

2020-ci illərdə Orta əsrlər dövrü Azərbaycanın tarixçi və arxeoloqları "Azərbaycan Böyük ipək yolunda" mövzusunda beynəlxalq layihənin yazılmasında da yaxından iştirak etmişlər. Rus və ingilis dillərində yazılmış bu sambalı əsərdə Böyük İpək Yolu ilə bağlı orta əsr arxeologiyasının məlumatları öz əksini tapmışdır (Азербайджан..., 2020). Tədqiqat əsərində arxeoloji mənbələr əsasında IV-VII əsrlərdə, Erkən İslam dövründə, Səlcuqlar dövründə və Minqol-postMonqol dövrlərində Azərbaycan ərazisindən keçən və İpək Yoluna qovuşan karvan və su yolları, İpək Yoluna nəzarət uğrunda fəvqəl dövlətlərin rəqabət və mübarizəsi, İpək Yolu ticarətində iştirak edən Azərbaycan şəhərləri, ixrac və idxal olunan əmtəələr, İpək Yolu ticarəti və texnologiyaların, biliklərin, mədəni dəyərlərin ötürülməsi və çoxsaylı digər məsələlər təhlil olunur.

Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyi, UNESCO-nun Beynəlxalq Mərkəzi Asiya Araşdırmaları İnstitutu, Beynəlxalq Türk Akademiyası, Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondunun əməkdaşlığı çərçivəsində hazırlanan, "Orta əsr Gəncəsinin şirli keramikası (Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyinin kolleksiyası)" kitabında arxeoloq İshaq Cəfərzadənin rəhbərliyi 1938-1940-cı illərdə Gəncə şəhər yeri ərazisində aparılmış qazıntılarda əldə olunan və hazırda Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyinin Arxeologiya muzeyində qorunan şirli keramika kolleksiya tam, kiçik fraqmentdən bütöv, salamat qalmış qablaradək tədqiqata cəlb olunaraq təhlil edilmişdir (Достиев, Искандерова, 2024).

Həmin institutun nəşr etdirdiyi beşcildli "Mərkəzi Asiya və Azərbaycanın dinləri" kollektiv əsərin V cildi arxeoloji abidələrin tədqiqatlarının nəticələrinə əsaslanmaqla Mərkəzi Asiya və Azərbaycanda İslamın yayılması, müsəlman maddi mədəniyyətinin təşəkkül tapıb inkişaf etməsinin müxtəlif aspektləri öz əksini tapıb. Kitabın Tarix Dostiyev tərəfindən yazılmış "Azərbaycan" bölməsində İslamın yayılması ilə maddi və mənəvi mədəniyyətdə əsaslı dönüş baş verməsi, yerli gələnlərdən bəhrələnmiş, İslam dəyərlərinə əsaslanan parlaq bir mədəniyyətin formalaşması və inkişaf etməsi arxeoloji və memarlıq landşaftları, zəngin faktik materiallar əsasında səciyyələndirilmişdir. Bölmədə arxeoloji tədqiqatlar aparılmış dini binalar (camələr, məhəllə məscidləri, minarələr, mədrəsələr), xanəqahlar, imamzadələr, dəfn adəti və qəbirüstü abidələr, xatirə-memorial abidələri, islamın incəsənət və bədii sənətkarlığa təsiri və s. haqqında geniş məlumat verilmişdir (Религии..., 2020: 280-353).

Bəzən yazılı mənbələrin deyə bilmədiklərini və ya mənbələrdə olan məlumatların təsdiqlənməsində arxeoloji tədqiqat apararı arxeoloq alimlərimizin rolları böyükdür. Yazılı mənbələrdə Azərbaycanda orta əsrlərdə sümük işləmə sənəti barədə məlumat olmadığından Tarix Dostiyevin tədqiqatı önəm daşıyır. Onun 2013. ildə UNESCO'nun Beynəlxalq Mərkəzi Asiya Tədqiqatları İnstitutunun jurnalında nəşr onunan IX-XIII. əsrlərdə Azərbaycanda sümük işləmə sənəti və istehsal olunan məmulat haqqındabı sənət sahəsininxarakterizə edilməsi nöqtəyi-nəzərdən Tarix Dostiyevin məqaləsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir (Достиев, 2013: 59-77).

Azərbaycan tarixçi alimləri ilə bərabər arxeoloq alimləri də "Azərbaycan Böyük ipək yolunda" mövzusunda beynəlxalq layihənin yazılmasında iştirak etmişdir. Rus və ingilis dillərində yazılmış bu sambalı əsərin Böyük İpək Yolu ilə bağlı orta əsr arxeologiyasının məlumatları öz əksini tapmışdır (Азербайджан..., 2020). Tədqiqatçının qələmindən çıxmış bölmələrdə arxeoloji mənbələr əsasında IV-VII. əsrlərdə, Erkən İslam dövründə, Səlcuqlar dövründə və Monqol-postMonqol dövrlərində Azərbaycan ərazisindən keçən və İpək Yoluna qovuşan karvan və su yolları, İpək Yoluna nəzarət uğrunda fəvqəl dövlətlərin rəqabət və mübarizəsi, İpək Yolu ticarətində iştirak edən Azərbaycan şəhərləri, ixrac və idxal olunan əmtəələr, İpək Yolu ticarəti və texnologiyaların, biliklərin, mədəni dəyərlərin ötürülməsi və çoxsaylı digər məsələlər təhlil olunur.

Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyi, UNESCO'nun Beynəlxalq Mərkəzi Asiya Araşdırmaları İnstitutu, Beynəlxalq Türk Akademiyası, Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondunun əməkdaşlığı çərçivəsində hazırlanan, Tarix Dostiyev və Aysulu İskəndərovanın müştərək yazdıqları "Orta əsr Gəncəsinin şirli keramikası (Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyinin kolleksiyası)" kitabında arxeoloq İshaq Cəfərzadənin rəhbərliyi 1938-1940-cı illərdə Gəncə şəhər yeri ərazisində aparılmış qazıntılarda əldə olunan və hazırda Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyinin Arxeologiya muzeyində qorunan şirli keramika kolleksiya tam, kiçik fraqmentdən bütöv, salamat qalmış qablaradək tədqiqata cəlb olunaraq təhlil edilmişdir (Достиев, Искандерова, 2024).

Beləliklə, müstəqillik dövründə islam arxeologiyası sahəsində aparılmış tədqiqatlar davam etdirilərək az öyrənilmiş və öyrənilməmiş sahələri araşdırılmışdır. Tədqiqatların nəticələri belə deməyə imkan verir ki, bütövlükdə, orta əsr şəhərlərinin arxeoloji tədqiqatının nəticələri yazılı qaynaqların məlumatlarını təsdiqləyərək Azərbaycan şəhərlərində mədəni mühitin yüksək səviyyəsini nümayiş etdirir. Orta əsrlərdə Azərbaycan şəhərlərindəki elmi-mədəni mühit Azərbaycanın görkəmli ziyalıları Nizami Gəncəvi, Xaqani Şirvani, Məhsəti Gəncəvi, Xətib Təbrizi, Fələki Şirvani, Əbubəkr Əcəmi Naxçıvani kimi ziyalıların yetişdiyi dövrdür. Azərbaycanda arxeoloji qazıntılar zamanı əldə edilmiş maddi-mədəniyyət nümunələri IX-X əsrlərdə ölkədə şəhər həyatının canlanması, XI-XII əsrlərdə isə şəhərlərin sürətli inkişafını sübut edir. Tədqiqatçı arxeoloji dəlillərə, memarlıq abidələrinə və yazılı mənbə məlumatlarına əsaslanaraq monqol və monqollardan sonrakı dövrdəki şəhər mədəniyyətinin inkişafında Cənubi Azərbaycan, Şirvan və Arranın fərqli və oxşar cəhətləri göstərilir, bu dövrün Cənubi Azərbaycan üçün inkişaf, tərəqqi, Arran üçün tənəzzül dövrü olduğunu, Şirvanın isə bu iki əks qütb arasında orta mövqe tutduğunu bildirilir.

QAYNAQLAR

- Azərbaycan arxeologiyası. Altı cild. VI cild. (məsul redaktor Tarix Dostiyev). Bakı: Şərq-Qərb, 2008, 632 s.
- Bəşirov R.Y. Naxçıvanın orta əsr metal işləmə sənəti (IX-XVII əsrlər). Bakı: Nafta-Press, 2015.
- Cəbiyev Q.C. Azərbaycan arxeologiyasının əsasları. Bakı: "Elm və təhsil", 2018, 353 s.
- Cəbiyev Q.C., Abbasova E.İ., Nemətov S.D. Qəbələ orta əsrlərdə // //Azərbaycanda arxeoloji tədqiqatlar – 2009. Bakı: Xəzər universiteti, 2010, s. 244-251.
- Cəbiyev Q.C., Xəlilli F.S., Abbasova E.İ. Qəbələdə (Qala) arxeoloji tədqiqatlar // Azərbaycan arxeoloji tədqiqatlar – 2011. Bakı: Xəzər universiteti, 2012, s. 297-301.
- Dostiyev T.M. Orta əsr Şəmkir şəhərinin keramikası. I hissə. Şirsiz saxsı məmulatı. Bakı: "Apostrof -A", 2020.
- Dostiyev T.M. Şəmkir şəhərinin səlcuqlu dövrü istehkamları. Yeni qazıntı materiallarının işığında // Memar, 2023, №35 (fevral), s. 136-149.
- Dostiyev T.M., Bəşirov R.Y., Mirzəyev R.H., Hüseynli N.N. Orta əsr Şəmkir şəhəri: arxeoloji qazıntılar və artefaktlar. Bakı: Çarşıoğlu, 2013, 516 s.
- Əliyev T.R. Qalatəpə şəhər yerində arxeoloji tədqiqatların ilkin nəticələri // Antik və orta əsr Azərbaycan şəhərləri: arxeoloji irsi, tarixi və memarlığı. Beynəlxalq elmi konfransın materialları. Bakı: Çarşıoğlu, 2012, s.135-155. Əliyev T.R. Strabon "Ayniana"sının axtarışında // Azərbaycan arxeologiyası, 2013, № 1, s. 77-87.
- İbrahimov F.Ə. Bakıda metal işləmə tarixi (IX-XVII əsrlər). Bakı: Elm, 1995.
- İbrahimov F., Fərhadoğlu K. Bakı: İçəri şəhər. Arxeoloji albom. Bakı: OKA Ofset, 2002.
- İsmayılova A. IX-XIII əsrlərə aid geyim nümunələri və bəzək əşyaları (Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyinin arxeoloji materialları əsasında) / "Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyi - 2019". Bakı: 2019, s. 119-126.
- Rəcəbova B.Ə. Azərbaycanın ənənəvi sənətkarlıq məmulatı və istehsalı tarixindən (IV-XVII əsrlər). Bakı: Elm, 2009. 303 s.
- SEHRLİ ÇİRAQ /MAGIC LAMP. BAKI: "ELM VƏ TƏHSİL", 2020.
- Xəlilov M. Albaniyanın xristian abidələri (IV-X əsrlər). Bakı, Xəzər Universiteti nəşriyyatı, 2011.

- Dostiyev T. Pharmacy remains discovered in town of Şamkır // TÜBA-AR Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi, 2022, №31, pp. 75-84.
- Азербайджан на Шелковом пути (Под редакции акад.Ш.М.Мустафаева).Баку: Изд-во "Təhsil", 2020, 384 с.
- Ахмедов Г.М. Азербайджан в IX-XIII вв. // Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья: IX-XIII вв. Москва: Наука, 2003,с.367-387.
- Ахмедов Р.Дж. Керамика Баку IX-XVII вв. Баку: «Элм», 1992.
- Джафарзаде И.М. Историко-археологический очерк Старой Гянджи. Баку: Изд-во АН Азерб.ССР, 1949, 103 с.
- Достиев Т. Художественные костяные изделия Азербайджана IX-XV вв. // Вестник Международного Института Центральноазиатских исследований, вып. 18, 2013, с.59-77.
- Достиев Т., Искандерова А. Глазурованная керамика средневековой Гянджи / The Glazed Ceramics of Medieval Ganja. Астана-Баку-Самарканд, 2024, 496 с.
- Достиев Т., Искандерова А. Глазурованная керамика средневековой Гянджи / The Glazed Ceramics of Medieval Ganja. Астана-Баку-Самарканд, 2024, 496 с.
- Достиев Т.М. Значение археологических раскопок городища Шамкир для изучения мусульманского города Азербайджана // Материалы Конгресса исламской археологии России и стран СНГ. Казань, 2016, с. 106-115. Достиев Т.М. Исследования цитадели средневекового города Шамкир // Кавказ в системе культурных связей Евразии в древности и средневековье. XXX – Крупновские чтения по археологии Северного Кавказа. Материалы международной научной конференции. Карачаевск, 2018, с. 453-455.
- Достиев Т.М. Поливная керамика средневекового города Шамкир // Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X-XVIII вв. Том 2. Казань – Кишинев: "Stratum-plus", 2017, с.639-674.
- Достиев Т.М. Художественные костяные изделия Азербайджана IX-XV вв. // Вестник Международного Института Центральноазиатских исследований, вып. 18, 2013, с.59-77.
- Меликов Р.С., Алиев Т.Р. Об албанском городе Айниана = Йунан // Проблемы истории, филологии, культуры, 2011, № 4 (34), с. 309-321.
- Новрузлу А.И. Средневековая керамика Азербайджана (IX-XII вв.). Баку: «Элм», 1993.
- Религии Центральной Азии и Азербайджана. Том V. Ислам. Самарканд: МИЦАИ, 2020, с.280-353.

ФОЛЬКЛОР СИБИРСКИХ ТАТАР: МАКТЫМ-СЫЛУ

**Алишина Ханиса Чавдатовна, доктор филологических наук, профессор
Тюменский государственный университет**

Alishina KHANĠSA CHAVDATOVNA*

С появлением в Сибири воинственной предводительницы войска Мактым-сылу связаны легенды. Как ни странно, к ним есть что добавить современникам. Вновь место успокоения женщины с именем Мактым, рассказы о которой некоторые уже принимают за сказку, было возвращено из забвения всего несколько лет назад. О том, как это произошло и какую роль в этом сыграли филологи, рассказывает профессор ТюмГУ Ханиса Алишина.

В поисках баита

В августе 1994 года в село Тархан (офиц. Большое Чечкино) Ярковского района Тюменской области для проведения диалектологических исследований приехала кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ИЯЛИ АН РТ Дария Рамазанова. Ее маршрут пролегал через татарские села Притоболья Кашавыл (офиц. Аслана), Атьял (офиц. Новоатъялово), расположенные в Ялutorовском районе. Ученая хорошо потрудились в Тархане, заполнив не один блокнот, но уезжала с большим сожалением, поскольку, несмотря на обилие полевого материала, ей не удалось отыскать баит «Махтым-сылу».

14 октября 1994 году в газете «Янарыш» вышла тематическая страница «Фольклор - сүз сәнгатенең башы», подготовленная татарским отделением Тюменского университета, во вводной статье к которой я обратилась к населению с просьбой прислать текст баита, если кто-либо знает и помнит его. На наше обращение откликнулась Хатифа апа Шакирова. Эту тему мы со студентами не упускали из поля зрения во время ежегодных летних фольклорных практик. Спустя 10 лет было записано уже три варианта баита о Махтым-сылу.

Деревня Махтым

Наш информант Хатифа Шакирова родилась в Большом Чечкино, жила в деревне Краснояр Ярлutorовского района. Она вспоминает: «В детстве я считала, что легенда о Махтым-сылу – это красивая сказка. Бабушка Ураспига любила рассказывать нам сказки - «Алтын дуга», «Тайыр и Зухра», «Махтым-сылу». Став постарше, я спросила об этом у тети Жамалии. Она ответила мне: «Нет, это не сказка. Недалеко от деревни Нусук (офиц. Малое Чечкино) существовала деревня Мактам, там и могилы есть. Моя мама в тех местах бывала, она всегда читала молитвы «Мактам бануга, Махтым сылуга».

Малое Чечкино образовалось при советской власти. В 1952 году оно относилось к Чечкинскому сельсовету и располагалось в 12 км от Большого Чечкино. Регулярные переписи населения в разные годы отмечали количество жителей в этом населенном пункте: 147 чел., 58 чел., 68 чел. В документах начала XX века числился «выселок Мактанский». Старожилы утверждают, первые жители в Малое Чечкино пришли из Большого Чечкино и выселка Мактанский. До наших дней дошли характерные местные названия небольших природных объектов, так называемые микротопонимы, - Мактым купер, Мактым суы. А собственные имена сельских поселений (комонимы) Махтым /Мактан, Мактым/ и Нусук (М. Чечкино) восходят, вероятно, к языку одного из старинных тюркских племен, пришедших из Средней Азии с узбеками.

По мнению доктора исторических наук, профессора ОмГУ Николая Томилова, «походы казахов в конце XVII века имели место и в более западных районах. В 1690

* Prof. Dr., Фольклор Сибирских Татар: Мактым-Сылу (Sibiryä Tatarlarının Folkloru: Maktym-Sylu), Russia-Tümen.

году они вместе с каракалпаками были в районе Тарханского острога Тюменского округа». Деревня Тарханы (неофициально. Кала) располагается ниже по течению реки Тобол неподалеку от Малого Чечкино.

Махтым – новая астана в нижнем Притоболье

В мае 2014 года могилу Махтым-сылу и ее сыновей посетила большая делегация, в составе которой было около 20 человек - профессор ТюмГУ Ханиса Алишина, журналист ГТРК «Регион-Тюмень» Диана Халилова, телеоператор Сергей Лыкасов, телережиссер Вера Федорова, бизнесмен-предприниматель из с. Матмасы Ярковского района Аслям Батталов, его близкие родственники, а также жители сел Малое Чечкино, Большое Чечкино.

Сестре Асляма Хазире во сне явилась Махтым-сылу и она попросила навести порядок на своей могиле. Она рассказала о сне брату. И тот на свои деньги заказал красивую металлическую ограду для могилы, привез и установил на историческом месте захоронения Махтым-сылу. Религиозную церемонию, обращаясь в сторону Мекки, провел Хамит хазрат Алишин, он прочитал суры Корана.

Известны 29 астана, о которых упоминается в рукописи Сагъди Ваккаса-ибн-Реджеба, Кашшафа-ибн-Абу-Саида «Шайхларнинг гарбий Сибирдаги диний жасоратлари» («О религиозных войнах учеников шейха Багаутдина против инородцев Западной Сибири» /в переводе Н. Ф. Катанова/).

В 797 году хиджры (1394 год), как сказано в рукописи, по распоряжению ишана Багауддина к берегам Иртыша, к народам «хотан, ногай и кара - кыпчак... все это были татары..., поклонявшиеся кулам, ...для приведения их к исповеданию ислама» прибыли 366 конных шейхов. Они прибыли «к хану Шейбану в степях Средней орды... Он, узнавши про обстоятельства этих святых ..., вооружил 1700 своих героев и в целях большой войны за веру, отправившись вместе с ними ..., спустился к реке Иртыш и учинил там великое сражение за веру».

Затем авторы излагают историю открытия мавзолеев, называют имена первооткрывателей. В числе «первых шейхов был почтенный Шерпети, младший брат шейха Назара и шейха Бирия. Открыв 12 мавзолеев, он лег у ног своих старших братьев». «Кроме того, из Священной Бухары проехал господин ишан Ходжа Девлет-шах. Он посетил калмыцкие кочевья и на берегу этого Иртыша открыл 18 мавзолеев. Потом из города Хорезма прибыл шейх Искандер из Мемляна и открыл девять мавзолеев».

Взяв за основу перечисленные в рукописи личные имена погибших с указанием их родственных отношений и родословий, а также географических координат мест гибели, мы систематизировали их и составили вот такую таблицу:

Личное имя	Титул	Кровные узы	Родословие	Место гибели
Айкани	Шейх	родные братья	из внуков Зенги-бабы	в Искере перед Искером
1. Бирий	Шейх			
2. Назар	Шейх			
3. Муса	Шейх			
4. Юсуф	Шейх	все четверо сыновья одного отца	из детей имама Малика	в Куча-Ялане на холмах
5. Хаким	Господин шейх		из внуков имама Абу-Юсуфа	на Баише
6. Касим	Почтенный господин шейх		из детей имама Шафии	внутри Вагая на Сопре с правой стороны Иртыша на озере Уватском у р. Вагая на Юруме
7. Ахмед - Алий	Шейх		из детей имама Ахмеда	
8. Турсун- Алий	Шейх		из внуков Абу-ль Хасана Хиркани	
9. Давлет-Алий	Шейх			

10.	Анджетан	Шейх		из внуков шейха Мачин	в Тебенди
11.	Бигич-Ата	Шейх		внук Джамия, основателя ордена Мевлеви	у устья Ишима в с. Большой Буран
12.	Баграм	шейх, почтенный старец	родные братья	из внуков Сеид - аты	в Вагае
13.	Назар	почтенный шейх			на берегу Вагая
14.	Мир-Кямал	господин шейх	родные братья	из детей Бахти-ата	в Бикятуне
15.	Ходжай	Шейх			в Карагае
16.	Науф	почтенный	родные братья	из детей султана Баязида	у озера Лючюк
17.	Аляф	почтенный			в Атьяле
18.	Дауд			из Кандагара из детей имама Джафара	в Бурбаре
19.	Абдуль-Азис	Шейх	родные братья	из детей мудрого Сулеймана	в селении Каш
20.	Абдуль- Менаф	Шейх			в селении Кан-Чубари
21.	Дауд	почтенный шейх		из внуков имама Гусейна	в Эрум- джине
22.	Омар-Алий	Шейх			в Карбине
23.	Кепеш-Алий	Шейх	родные братья	из детей Омара Аль- Фарука	на возвышенн ой стороне с. Карагай, у Красного Яра, на местности Оба- Бактара, в с.
24.	Акыл	Биби			Кюмюшли в Иш- тамале
25.	Хадиджа	Биби			в Юруме
26.	Муслиху-д- дин	шейх из Кермана	с двумя дочерьми		
27.	Салиха	Биби	старшая дочь		в овраге Чарбий у с. Саургач
28.	Афифа	Биби	младшая дочь		в овраге Агут, выходяще м из Вагая

Таким образом, открытая в мае 2014 года на древней сибирской земле в низовьях реки Тобол астана Махтым-сылу является тридцатой по счету.

Исследование лингвистических и исторических основ народного эпоса о красавице Махтым-сылу, как в целом и фольклора сибирских татар, следует продолжать. Эта тема плодотворна и таит в себе еще немало белых пятен, способных пролить свет на историю, язык и культуру тюркских народов.

Махтым сылу

Записано от Уразаева Ризагетдина Алеевича, 1916 г.р., уроженца с. Б. Чечкино Ярковского района Тюменской области.

Махтым сылуның безнең йақларға кайтан килгәне пилгесес. Ул гаскәр башлығы пулган. Аның гаскәрентә үспәкләр пулган, ә сугышкан ул песнең ер кешеләре пелән, алар каверләр, гаскәре пашлығы пленга алган. Ул Махтымга өйләнгән. Тайшем исемле пулган ул кеше. Кавер хатынын пикләп саклаган. Аларның ике паллары пулган.

Махтым монта йәшәүенә риса пулмаган, ул кел генә кацу турынта уйлаган. һәм пер көнне ул теләгенә ирешкән. Аның кацуын пелеп алгац, Тайшем кавер үс кешеләре пелән куа цынкан. Махтым йал итәргә пер өйгә кергән. Анта ул үс күкрәк сөтеннән пәтер пешергән һәм аны Тайшемгә ашатырга кушкан. Шалай каца-каца Тобол буена

йеткәннәр. Мактым Тубылны кицкән. Тайшемтә килеп киткән. Мактым иренә әйткән: «Палларны ошынта алып кил». Аларны йеткәргәннәр. һәм Мактым палларын суга ыргытсагыс кире сиңа кайтам тигән. Аның поерыгы үтәлгән. «Син үс каныңнан палларыңны аймагац, мине ницек айарсың һәм йаратырсың», - дигән Тайшемгә Мактым һәм сораган: «Син пәтер ашатыңма?» - «Ашатым» - тигән Тайшем. «Димәк, без талак» - дип чавап пиргән Мактым. Ул сүзләрне ишеткәц, Тайшем аның айагына аткан. Шалай йаралы көенцә ул авылына килеп йеткән. Аның торган йерләре Нусук тирәләре. Ул арата әүвәл Мактым тигән авылцак пулган. һәм анта пер куыш пар, аның төбе мәңге кипми игән, цөнки анта Мактым сылуның күс йәше тигән. Аның кабере хәзерге көнтә тә пар тиләр. Ул пер биек каш. Анта ицкемнең айагы тимәгән. Кешеләр (кем күргәнцә) төрле нимәләр күреп куйалар икән шул кавер тирәтә. Мәсәлән, атлар ашанып йөрүен күргәннәр. Парып карасалар ат та юк игән.

Никто не знает, из каких краев прибыла Мактым, возглавлявшая войско в сражении с неверными и попавшая в плен к Тайшему. У них родилось двое детей, но Мактым не могла смириться, что живет с врагом рода, все время думала о побеге. Однажды ей удалось бежать. Тайшем бросился в погоню. Мактым зашла в домик, замесила тесто на грудном молоке, испекла ритуальную лепешку «пәтер» и велела ею накормить Тайшема, а сама побежала к реке Тобол. Тайшем с другого берега просит жену вернуться, на что та велит доставить детей. Когда их доставили, Мактым сказала: «Брось детей в воду, тогда вернусь к тебе!» Детей бросили в воду. Мактым крикнула: «Я не могу вернуться. Родных детей ты бросил в реку, меня тоже не пожалеешь». И спросила: «Ты съел пәтер?» - «Да». - «Значит, талак. Мы в разводе». Тайшем, услышав эти слова, выстрелил ей в ногу. Мактым вернулась в родную д. Мактым в окрестностях д. Нусук. Там и сейчас есть круглое озерцо — со слезами Мактым. Говорят, могила Мактым на высокой горе. Люди иногда видят: возле кургана пасутся кони. Подойдут ближе - кони исчезают.

**BESARABYA VEYA BUCAK GAGAUZLARININ TARİHİ VE DEMOGRAFYA
GELİŞMELERİ (XVIII. YÜZYIL SONU–XIX. YÜZYIL İLKÇEREĞİ)**

Olga RADOVA KARANASTAS*

Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra hepsi Respublika'larda/Cumhuriyet'lerde, hangileri eskiden bulundular onun sınırları içerisinde, millî davranışları gerginleşti (ziddetlendi). Herbir etnos (halk) kendi dilini, kültürünü, adetlerini korumaya başladı. Moldova'da dil gerginliği etnosların arasında fikir ayrılığı (konfrontatsiya) getirdi, hangisi sonra, 80-ci yılların sonlarında – 90-cı yılların başlantısında, siyasî (politik) buhramına döküldü (dönüştü). Gagauz Türklerinin millî şuuru (bilinci) seviyesi yüksektir, o nedenle 1990 yılda Moldova Respublikası'nın/Cumhuriyeti'nin güneyinde yaşayan kendi halk topluluklarında Gagauzlar talep ettiler bağımsız Gagauz Cumhuriyeti'ni/Respublikası'nı kurmağa (19 ağustos 1990), sonra da, onun yerine 23 aralık 1994 yılında Moldova Cumhuriyeti sınırları içerisinde Gagauziya (Gagauz Yeri) Özerk Bölgesini kurdular, hangisi bulunuyor Gagauz Türklerinin tarihi etnik topraklarının bir kısmında – Besarabya'da veya Bucak isteklerinde. 1940 yılında tarihi Bucak toprakların bir kısmı Ukrayna Cumhuriyeti sınırları içerisinde kaldı ve öylelikle Gagauz Türklerini sınır böldüler. Bildiride XVIII. yüzyılın sonu – XIX.yüzyılın ilk çereğinde Gagauz Türklerinin nüfus sayıları açıklanacak, onların yerleşim yerleri tarihi Bucak'ta ve bu bildirinin avtoru yaptığı iki oricinal harita da sunulacaktır "Gagauz Türklerinin yerleşim yerleri Bucak'ta XVIII. yüzyılın sonunda – XIX. asrın başlantısında" ve "Gagauz Türklerinin yerleşim yerleri Bucak'ta XIX. yüzyılın sonunda – XX. asrın başlantısında". Bildiride Gagauz Türklerinin komşu halklarında nüfus sayıları ve yerleşim yeleri ve diğer konulara açıklanacak. Burada söylemelyiz ki, XIX.yüzyılda, Gagauz Türklerin yaşadığı köylerin nüfusların soylarını, resmi belgelerde, bolgarlar, yunan, moldovan kaydetmişler, ama aslında Gagauz/Gözoğuz Türkleri olduklarını yazmamışlar ve öylelikle resmi belgelerde Gagauz Türklerinin yerleşik yaşayan köyleri belgelerde XVIII-XIX.yüzyıllarda belli deyil. Temel bilimsel araştırmalarımızda ilk defa bu konuyla ilgili "o boşlukta kalan" sorulara cevap veriyoruz. Belirlediğimiz tarihi hronolojide, Gagauz Türklerinin bir kısmının Balkan Yarımadası'nda Besarabya'ya veya Bucak'a göçleri de açıklanacaktır. Gagauz Türkleri Balkanlarda ve tüm Günetdoğu Avrupa'da avtohton/yerli insanlar, onların dedeleri bu tarihi bölgelerde M.Ö.3000-2500 yıllarda ve daha evvelki zamanlardan beri yaşıyorlar.

* Doç. Dr., Gagauzya, Moldova.

SERİGRAFİDE SANATSAL TEKSTİL YÜZEY TASARIMLARI

ARTISTIC TEXTILE SURFACE DESIGNS IN SCREENGGRAPHING

Kartal Murat AYVAZ*

ABSTRACT

Screen printing; can be defined as the process of printing on the surface to be printed with the help of a device by leaving the parts corresponding to the pattern open with the help of a stencil on which a perforated woven surface is stretched.

Painters, graphic designers, printing artists, etc. adopt the artistic screen printing approach in order to reproduce their works. Apart from this, screen printing is used quite intensively in packaging, ceramics, textile factories and electronics industry. In the advertising sector; screen printing is used in all kinds of promotional signs, reproduction of pictographic signs and space designs.

Screen printing, which is thought to be based on screen printing, has been used especially for industrial purposes for many years. The artistic use of serigraphy has remained in a more limited area. This study, which aims at artistic textile surface designs in serigraphy, is quite important and a source since it is the first in the field. In the standardized serigraphy printing technique, emulsion and exposure processes are followed. In the study, printing applications were made on plant-based fabrics with both natural and synthetic dyes, both in the standard serigraphy technique and in the emulsion-free technique without exposure. The patterns used in the printing were designed and applied by us. In addition, random patterns emerged during the workshop studies and were included in the application. The study was carried out not with any industrial concerns but with an artistic serigraphy approach. The artistic textile surface design images resulting from the study are given in the text.

Keywords: Screen Printing, Art Printing, Textile Surface Design

GİRİŞ

Tasarım; öğeler ve bunların birleşimini belirleyen ilkelerden oluşmaktadır. Bilinen fizik kurallarıyla 2 ya da 3 boyutlu somut herhangi bir yüzeyden oluşan tasarım, insanın zihni eğilimine göre renklendirilmeye muhtaç durumdadır. Tekstil yüzey renklendirme işlemleri boyama ya da baskı yöntemleriyle yapılmaktadır. Tekstil baskının çeşitli teknikleri olmakla birlikte serigrafi baskı endüstriyel ya da sanatsal olarak sınıflandırılabilir.

Serigrafi; üzerine delikli bir dokuma yüzey (ipek, polyester ya da metal dokuma) gerilmiş olan şablon yardımıyla, desene karşılık gelen kısımların açıkta bırakılarak bir aparat (ragle) yardımıyla baskı uygulanacak yüzeye baskı yapılması işlemi olarak tanımlanabilir (Biren, 1992: 3). Şablon Baskı, ipek baskı, direkt baskı ve elek baskı isimleriyle anılan serigrafi; İlk olarak Çin ve Japonya'da kullanılmıştır. Batı dünyasında ise sonraki yıllarda yaygınlaşmıştır. Serigrafi baskı ile gaz ve sıvı haricindeki her türlü madde üzerine baskı yapılabilir. Fiziksel olarak iki ya da üç boyutlu geometrik şekildeki mamuller üzerine baskı yapabilmek mümkündür (Sesli, 2024: 15- 16).

Ressamlar, grafik tasarımcılar, baskı sanatçıları vb., eserlerini çoğaltabilmek için sanatsal serigrafi yaklaşımını benimserler. Bunun dışında ambalaj paketleme, seramik, tekstil fabrikalarında ve elektronik endüstrisinde serigrafi baskıdan oldukça yoğun bir şekilde faydalanılır. Reklamcılık sektöründe ise; her türlü tanıtım tabelası, piktografik işaretlerin çoğaltılması ve mekân tasarımlarında serigrafi baskı kullanılır (Tepecik, 2002: 111).

Serigrafi baskı tekniği genellikle, kâğıt ya da bez gibi farklı malzemeler üzerine baskı alabilme özelliğiyle tüketim kültürüne hizmet eden biranlayışla kullanılmıştır (Yıldırım, Akçay ve Alakuş, 2024: 111). Serigrafi tekniği, dijital baskının yaygınlaşmasına rağmen, mürekkep kalitesi, renk yoğunluğu ve dayanıklılığı açısından hala birçok alanda üstünlük sağlamaktadır. Ayrıca, tekniğin manuel ya da endüstriyel makinelerle uygulanabilmesi, her iki durumda da esneklik sunmaktadır. Geleneksel serigrafide el işçiliği ön planda olurken,

*Dr. Öğr. Üyesi, Munzur Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, Tunceli,

endüstriyel uygulamalarda otomatik makineler kullanılarak yüksek hızda üretim yapılabilmektedir (Dartar, 2024: 198). Serigrafi baskı tekniğinde kullanılan araç ve gereçler; elek (gaze), çerçeve, emülsiyon, şablon, foto şablon, film, rakle, boya, inceltici, kıvamlaştırıcı ve temizleyiciler olarak sıralanabilir. Bu çalışmada serigrafinin tekstil yüzey tasarımlarında sanatsal kullanımına dair denemeler ve uygulamalar yapılmıştır.

1. MATERYAL METOD

1.1. Malzemeler

Bu çalışmada renklendirme işlemleri için doğal boyar maddeler kullanılmıştır. Doğal boyalar kurutulmuş çeşitli bitkilerden elde edilmiştir. Serigrafiye sanatsal tekstil yüzey tasarımları gerçekleştirmek için yüzey olarak bitkisel ve hayvansal kökenli doğal kumaşlar kullanılmıştır.

Çalışma kapsamında altın otu, kuşburnu, soğan kabuğu, mazi meşesi bitkilerinden elde edilmiş doğal boyar maddelerle tekstil yüzeye emülsiyonlu ve emülsiyonsuz serigrafi baskı uygulamaları yapılmıştır. Baskı işlemi için serigrafi tekniğinde kullanılan araç gereçlerden olan; ragle, elek, çerçeve, emülsiyon, film, inceltici, kıvamlaştırıcı ve temizleyiciler kullanılmıştır.

1.2. Boyaların hazırlanması

Kurutulmuş bitkilerden boya elde etmek için her 30 gram bitki 750 ml çeşme suyu içinde 30 dakika kaynatılmış, yabancı maddeler süzölmüş ve oda sıcaklığında soğumaya bırakılarak 24 saat bekletilmiştir. Baskı işleminden önce kumaş hazırlığı aşamasında arındırma işlemi için pamuklu kumaşlar 60 °C'de doğal çamaşır deterjanıyla makinede yıkanmıştır. Doğal boyadan baskı patı elde etmek için daha önceden hazırlanmış ve 24 saat bekletilmiş her 100 ml boya ekstraktı içerisine guar gum (3gr) eklenir ve bir süre ısıtılarak karıştırılır. Baskı patı kontrol edilir ve serigrafi baskı için uygun kıvamın elde edildiği görüldüğünde baskı işlemine başlanır.

2. UYGULAMALAR

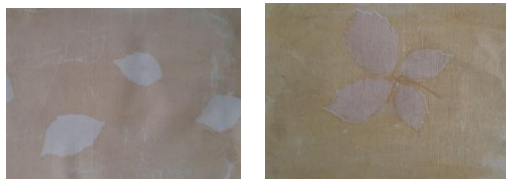
Bu bölümde bitkilerden elde edilen ve serigrafi baskıya uygun hale getirilen boyar maddelerle kumaş yüzeye baskı uygulamaları yapılmıştır.

Baskı tekniği olarak serigrafi kullanılmıştır. Endüstride yaygın olarak kullanılan serigrafi tekniğinde emülsiyon ve pozlama süreçlerinden sonra baskı uygulaması yapılmaktadır. Bu çalışmada ise emülsiyonsuz ve pozlama yapılmadan çalışılmıştır. Bu teknikte genel olarak standart süreçlerde kullanılan çerçeve ve elek kullanılır. Tasarımcı, elde etmek istediği deseni kağıt vb. yardımcı bir malzemeye çizme-kesme teknikleriyle aktarır. Daha sonra bu deseni elek üzerine sabitler. Son aşamada ise elek üzerine aktarılan boya ragle yardımıyla kumaşa aktarılır. Tasarımcı random, öngörülemez ve biricik bir desen elde etmek istediğinde ise; herhangi bir çizim işlemi yapmadan kumaş ve iplik parçaları vb. materyaller ve raglenin fırça benzeri bir serbestlikle kullanımıyla yeni desenler elde edebilir.

Tasarım 1 ve 2:



Tasarım 3 ve 4:



Tasarım 5 ve 6:



Tasarım 7 ve 8:



SONUÇ

İnsan hayatının her alanında var olan sanat ve tasarım birçok bileşenden oluşur. Renk, bu öğelerden olmazsa olmaz denebilecek nitelikte olan ve farklı disiplinlerin buluşma noktasında bulunan en önemli aktördür. Tekstil ve moda sektöründe renklendirme, boyama ya da baskı yöntemleriyle gerçekleştirilmektedir. Yüzyıllardır yapılagelen renklendirme işlemlerinde kullanılmış olan bitkisel ya da hayvansal kökenli doğal boyar maddeler sentetik boyar maddelerin keşfiyle birlikte önemini kaybetmiş ve geri plana itilmiştir. Endüstri devrimi ve kapitalist ekonomik sistemle birlikte; seri üretim, hızla artan dünya nüfusu, hızlı tüketim kültürü vb. gelişme ve değişimler sentetik boyar maddeleri zorunlu hale getirmiştir. Uzun yıllar devam eden bilinçsiz üretim ve tüketim anlayışı, sürdürülebilirlik felsefesinin genele yayılarak toplumda belirli bir bilinçlendirme oluşturmasıyla sorgulanır bir hal almıştır.

Sürdürülebilirlik; tüm üretim ve tüketim aşamalarını ve tüketim sonrasını sosyal, ekonomik ve ekolojik açıdan kapsayan bir anlayışı ifade etmektedir. Sürdürülebilirlik, sınırlı kaynakların bilinçli kullanılarak gelecek nesillere aktarılması, doğanın ve insan sağlığının gözetilerek davranılması, üretimlerde çalışan işçilerin sosyal haklarının korunması gibi birçok bileşenden oluşur.

Tekstil ve moda sektöründe sürdürülebilirlik yaklaşımıyla hareket ediprenklendirme işlemlerinde sentetik boyar madde kullanımının kısıtlanması/ azaltılmasını ve doğal boyar madde kullanımının yaygınlaşması adına alternatif baskı tekniklerinin kullanılmasını farklı çalışmalarda ifade etmiştim. Mevcut çalışmada ise bu savımın yalnızca endüstriyel değil sanatsal alanda da kullanılabileceğini baskı uygulamalarıyla ifade etmeye çalıştım.

Bu çalışmada altın otu, kuşburnu, soğan kabuğu, mazı meşesi bitkilerinden elde edilen doğal boyar maddeler materyal metot bölümünde anlatıldığı üzere serigrafi baskı tekniğiyle tekstil yüzeylere sanatsal bir yaklaşımla aktarılmıştır. Serigrafide emilsiyon ve pozlama işlemi yapılmadan uygulamalar yapılmıştır. Bu yöntem sanatçı veya tasarımcıya kendi tasarladığı desenleri yüzeye aktarma imkanı sağladığı gibi atölye çalışmaları esnasında random esenler keşfederek bunları uygulama imkanı da sağlaması bakımından oldukça önemlidir.

KAYNAKÇA

Biren, L.(1992). Serigrafi Baskı Tekniği ile Yapılan İç Mekân Karo Fayansı, Dekor Tasarımları ve Uygulamaları, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

- Gerdan, D. (2024). Sanatta Deneysel Yaklaşım ve Yaratıcılık Bakımından Monotip Baskı Tekniği, Medeniyet Sanat Dergisi, İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, 10(2), 191-211, E-ISSN: 2587-1684
- Sesli, Y. (2024). Serigrafi Baskı Temel Terimlerinin Tanımlanması, Avrasya Terim Dergisi, 12 (1), 15-22
- Tepecik, A.(2002). Grafik Sanatlar-Tarih-Tasarım-Teknoloji, Ankara: Detay ve Sistem Ofset.
- Yıldırım, R. A., Akçay, A. A. ve Alakuş, A.O.(2024). Çağdaş Baskı Resim Sanatında Bedenin Yapı Söküm Bağlamında Yeniden İnşası, Socrates Journal of Interdisciplinary Social Researches, 10 (47), 110- 123, DOI: 10.5281/zenodo.14200489

AZƏRBAYCANDA KÜLTÜR TURİZM KONTEKSTİNDƏ MÜALİCƏ VƏ SAĞLAMLIQ SAHƏSİ

TREATMENT AND HEALTH SECTOR IN THE CONTEXT OF CULTURAL TOURISM IN AZERBAIJAN

Aynur ƏLƏKBƏROVA*

ABSTRACT

In general, in the context of cultural tourism in Azerbaijan, the field of therapeutic health has high potential and, with proper management, can become one of the locomotives of the country's tourism sector. This will not only bring economic income, but will also play an important role in preserving the healing traditions of our people, which have been formed for millennia, and introducing them to the world. The steps to be taken in the coming years will be decisive in turning this potential into real success. Azerbaijani tourism - as a new type of culture - is taking successful steps with great results in its development and is spread in almost all regions. Each region is distinguished and distinguished by its own traditions. Azerbaijani tourism - in accordance with world tourism traditions and rules, meets modern standards and makes great contributions to the development of culture.

Keywords: Azerbaijan, cultural tourism, medical treatment, tourism

GİRİŞ

Avropa və Asiyanın kəsişdiyi yerdə yerləşən Azərbaycan qədim, zəngin tarixi və kulturu ilə kultür turizm üçün geniş imkanlara malik olan dövlətdir. İlk öncə kultür turizmi nədir? sualına aydınlıq gətirək. Kultür turizmi- insanların fərqli ölkələrin və ya bölgələrin kultür irsi, tarixi, sanatı, adət-ənənələri və həyat tərzilə tanış olmaq məqsədilə edilən səyahət növüdür. Bu turizm növü əsasən kultür abidələr, muzeylər, festivallar, teatrlar, mətbəx, sanat və yerli adət-ənənələrlə tanışlığı əhatə edir.

"Turizm haqqında Azərbaycan Respublikasının qanununun 1-ci fəsilinin ümumi müddəalarında Maddə 2-də Turizmin formaları və növləri bölümündə 2.1. Turistlərin səyahət istiqamətindən asılı olaraq turizmin aşağıdakı formaları vardır: daxili turizm, gətmə turizm, gəlmə turizmi, bundan başqa 2.2. Turistlərin səyahət məqsədindən asılı olaraq turizmin aşağıdakı növləri vardır: kultür turizmi, ekoloji turizm (ekoturizm), kənd turizmi (və ya icma turizmi), macəra turizmi, sağlamlıq turizmi, işgüzar turizmi, qastronomiya turizmi, sahil və su turizmi, dağ turizmi və idman turizmi. Maddə 2. 2.2.1. də **kultür turizm** – səyahət edilən ölkənin (yerin) maddi və qeyri-maddi kultür irsi ilə tanışlıq məqsədli turizm adlanır (Hümbətov, 2021: 221; e-qanun.az, 1999).



➤ Bununla yanaşı **Kultür turizmin əhəmiyyəti aşağıdakılardan ibarətdir:**

- ✓ Kultür mirasın qorunması və tanınması;
- ✓ Turizmin inkişafı və iqtisadi gəlirin artırılması;
- ✓ Yerli sənətkarlıq və sanatın dəstəklənməsi;
- ✓ Xalqlar arasında kultür əlaqələrin gücləndirilməsi.

*Azərbaycan, Bakı, AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu

Bütün dünyada olduğu kimi Azərbaycanda da, kültür turizminin inkişafı son illərdə sürətlə artmışdır. Bu- ölkənin zəngin tarixini, kültürünü, adət-ənənələrini və təbii gözəlliklərini dünyaya tanıtmqla yanaşı, həm də müalicəvi və sağlamlıq turizminə böyük töhfələr vermişdir. "Sağlamlıq turizmi deyərəkən - "turistlərə səyahət etdikləri ölkədə (yerdə) müalicə, profilaktika, diaqnostika və digər tibbi xidmətlərin (tibbi turizm), təbii müalicə ehtiyatları və müalicə-sağlamlaşdırma yerlərindən istifadə etməklə rekreasiya xidmətlərinin (rifah turizmi) göstərilməsini nəzərdə tutan turizm" adlanır. Bundan başqa "Avropa Elmi Ekspertlər Assosiasiyası Avstriyalı alim L.K.Richtere görə : "Sağlamlıq turizmi istirahət və əyləncənin birləşməsidir və fərdi müştərinin sağlamlıq proqramlarına diqqət göstərməyi hədəfləyir".

Sağlamlıq turizmi-kültür turizmlə sıx əlaqəlidir, çünki müalicə üçün gedən turistlər səfər etdikləri bölgələrin kültür mirasını, adət-ənənələri və turistik məkanları ilə də tanış olurlar.

Azərbaycan -zəngin, unikal olmaqla yanaşıplanetimizin 11 iqlim zonasından 9- nın mövcud olması, təbii müalicəvi ehtiyatlara və qədim kurort ənənələrinə malik ölkələrdəndir. Hələ qədim dövrlərdən etibarən bu torpaqlarda termal sularvə ya mineral sular (balneoloji), palçıqlar, unikal neft növü və digər təbii vasitələr müxtəlif xəstəliklərin müalicəsində istifadə edilmişdir. "Müalicəvi xüsusiyyətlərə malik olan mineral su mənbələriAzərbaycan Respublikasında (1000 mənbədən artıq) müalicəvi turizmin inkişafını təmin etməyə imkan yaradır" (Qurbanov, 2007).

Orta əsr İtalyan səyyahı Marko Polo XIII əsrdə Azərbaycandakı "möcüzəvi şəfa verən neft" haqqında qeydlər etmişdir. "Marko Polo Bakı neftinin Yaxın Şərq ölkələrinə aparılmasından söz açmış, habelə Şamaxı və Bərdənin ipək məmulatlarının gözəlliyini vurğulamışdır" (Məmmədov, 2004; az.wikipedia.org).

Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində yerləşən müalicə və sağlamlıq mərkəzləri həm yerli, həm də xarici turistlər üçün unikal məkanlar təklif edir. Hələ Sovet dövründə Azərbaycan, xüsusilə Naftalan və İstisu kimi məkanları ilə, keçmiş SSRİ məkanında məşhur sağlamlıq kurortlarından birinə çevrilmişdi. Müstəqillik illərində yaşanan çətinliklərə baxmayaraq, son dövrlərdə dövlətin dəstəyi və beynəlxalq integrasiyalar sayəsində ölkədə müalicəvi sağlamlıq turizmi sektoru yenidən canlanmağa başlamışdır."Ümumdünya Turizm Təşkilatına (WTO) görə müalicə və sağlamlıq - ən önəmli turizm motivasiyaları arasındadır. Bu da sağlamlıq turizminin dünya bazarını formalaşdırmaq prosesinin aktiv olaraq davam etdiyini söyləməyə şərait yaradır" (Hümbətov, 2021).

2017-ci ildə Azərbaycan, National Geographic Traveler Awards müsabiqəsində "Wellness Holiday" kateqoriyasında dünyanın ilk beş turizm məkanı sırasında yer alması ilə beynəlxalq aləmdə diqqət çəkmişdir (2017 ci il 3 oktyabr). «Səsvermənin nəticələrini dərc edən TourStat Analitik Agentliyi məlumat verib ki, "Azərbaycanın Qəbələ rayonunda yerləşən "Chenot Palace" oteli "Ən yaxşı kurort oteli" nominasiyasında ilk 5-likdədir» (en.trend.az, 2017).Bu uğur- ölkənin unikal sağlamlıq turizmi potensialının və kültür zənginliyindənirəli gəlir.

KÜLTÜR TURİZM VƏ MÜALİCƏ - SAĞLAMLIQ TURİZMİNİN BİRGƏ İNKİŞAFI ANLAYIŞINA NƏZƏR YETİRƏK

Kültür turizmi - turizmin müxtəlif növlərindən biri olaraq, bir ölkənin və ya regionun kültür mirasının, ənənələrinin, tarixini, abidələrinin və yerli həyat tərzinin təqdim edilməsi məqsədini güdür. Azərbaycan, həmçinin öz təbii resursları ilə, dünyada bərabəri olmayan isti bulaqları, müalicəvi mineral suları, palçığı ilə də diqqət çəkir. Xüsusilə, sağlamlıq və müalicəvi turizm sahəsi, bu kontekstdə kültür turizmin bir parçası kimi inkişaf edir. Bu sahədəki inkişaf- turistlərin yalnız istirahət etmələri üçün deyil, o eyni zamanda sağlamlıq problemlərini müalicə etmək və bərpa etmək məqsədilə səfər etmələrini təşviq edir.

Azərbaycanda termal su mənbələri, palçıq vulkanları və müxtəlif mineral su resursları, insanların sağlamlıq problemlərini müalicə etmək üçün istifadə edilən qədim və təbii üsullardır. Bu resurslar, turistlərə həm sağlamlıq imkanı, həm də Azərbaycanın kültür təcrübələrini görmək imkanı təqdim edir. Turizmin bu növü bir çox ölkələr üçün iqtisadi cəhətdən cəlbedici olmaqla yanaşı, ilin bütün fəsillərində turist axını təmin etməsi

baxımından da əhəmiyyətlidir. Sağlamlıq turizmi eyni zamanda kultür turizmlə sıx əlaqəlidir, çünki müalicə üçün gedən turistlər səfər etdikləri bölgələrin mədəni irsi, adət-ənənələri və turistik məkanları ilə də tanış olurlar.

Müalicə turizmi imkanlarından danışarkən, Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində müalicə-sağlamlıq turizm məkanlarını nəzərdən keçirilir. Əsas müalicəvi turizm mərkəzləri bunlardır:

1. Naftalan – Unikal Naftalan Nefti ilə Müalicə

- Dünyada analoqu olmayan müalicəvi Naftalan “nefti” ilə məşhurdur.
- Revmatizm, dəri və ginekoloji, uroloji, qara ciyər, sinir xəstəliklərinin müalicəsində istifadə olunur.
- “Naftalan Sağlamlıq Mərkəzi”, “Qaşaltı”, “Çinar”(Çinar Hotel & Spa), “Şehirli Naftalan”, “Möcüzəli Naftalan”, Qarabağ (Garabag Resort and Spa) kimi sanatoriyalar fəaliyyət göstərir (naftalan-booking.com).



2. Duzdağ (Naxçıvan) – Allergiya və Tənəffüs Xəstəlikləri Üçün Mərkəz

- Bronxial astma və tənəffüs problemləri üçün duz mağaraları ilə tanınır.
- “Duzdağ Fizioterapiya Mərkəzi” burada yerləşir (Naxçıvan Tarixi, 2013: 51; Naxçıvan Ensiklopediyası, 2002: 108).





3. Qalaaltı – Mineral Suları ilə Tanınan Sağlamlıq Mərkəzi

- “Qalaaltı” mineral suyu böyrək və sidik yolları xəstəliklərinin müalicəsində effektivlidir.
- Müasir tibbi avadanlıqlarla təchiz edilmiş “Qalaaltı Resort & Spa” kompleksi fəaliyyət göstərir (galaalti.az).



4. İstisu (Kəlbəcər) – İşğaldan Azad Edilmiş Bölgədə Sağlamlıq Turizmi

- Termalsularıvəunikaliqlimiilətanınır.
 - 2020-ci
- İldənsonradövlətinbuərazidəyenisağlamlıqturizmiinfrastrukturuqurmasıplanlaşdırılıb.



5. Masallı və Lənkəran – Terma Suları və Palçıq Müalicəsi

- MasallıİstisutermalsularıvəLənkərandakısanatoriyalarturizməüçünmühüməhəmiyyətədaşıyır.





6. Qəbələ - Chenot Palace Health Wellness Hotel Qabala



Qəbələdə Şenot Sağlamlıq və Gümrahlıq Mərkəzi olan kompleks ("Chenot Palace Health Wellness Hotel") haqqında

İpək yolu üzərində yerləşməklə, Avropa, Hindistan, Çin arasında mədəni və ticarət əlaqələrin qurulmasında mühüm rol oynayan və b.e.ə IV yüzilyda Qafqaz Albaniyasının paytaxtı olan Qəbələ Azərbaycanın ən qədim şəhərlərindən biridir. Bunlarla yanaşı qədim tarixə və kültüərə malik ərazilərindən biri olmaqla Qəbələ öz təmiz havası, heyvətəmiz təbiəti, sakitliyi ilə şübhəsiz ki, profilaktika və reqenerasiya baxımından da ideal məkan kimi qiymətləndirilir. Bu potensialı nəzərə alaraq Qəbələ şəhərində Nohur gölün sahilində, 6,000 m²-lik ərazidə şam meşələrinin əhatəsində, dünyanın unikal lahiyələrindən olan Şenot müalicə-sağlamlıq kompleksi yarandı. Müasir tibbi texnologiyalarla təchiz olunmuş müalicə-sağlamlıq mərkəzi Şenot metoduna əsaslanan sağlamlıq mərkəzi kimi məşhurlaşdı. Bu otel, tanınmış sağlamlıq mütəxəssisi Anri Şenonun (Henri Chenot) yaratdığı "Chenot Metodu" əsasında fəaliyyət göstərir. "Anri Şeno (Henri Chenot) sağlamlıq və gümrahlıq sahəsində tanınmış mütəxəssisdir. Şeno sağlam qidalanma üzrə mütəxəssis hesab olunur. O, insan sağlamlığı və uzunömürlülük məsələləri ilə məşğul olan alimdir və bu barədə çoxlu kitablar yazıb. Çin təbabətinin tədqiqatçısı, bioenergetika psixoloqu və naturopatiya (təbii tibb elmi – təbabət) ilə məşğul olan Anri Şeno insan orqanizmində baş verən dəyişiklikləri, bioloji prosesləri araşdırması nəticəsində biontologiya elminin əsasını qoyub".

Anri Şenonun məqsədi insanlara yardım etmək üçün araşdırdığı sağlam həyat tərzini dünyaya çatdırmaq idi (teleqraf.az, 2017; booking.com; chenotpalacegabala.com).

Sağlamlıq sahəsində kifayət qədər tanınan Henri Chenot 1974-cü ildə öz "Chenot" metodunu yaratmışdır. O, "Chenot Metodu" kimi tanınan və detoks, gümrahlandırıcı bərpa və sağlamlığın optimallaşdırılmasına yönəlmiş unikal yanaşmanın müəllifidir. İlk "Chenot" mərkəzinin 1974-cü ildə Kann şəhərində (Fransada) açıldığı diqqətə çatdırılır. Sağlamlıq və gümrahlıq mütəxəssisi - Anri Şenonun nadir və şəxsi layihəsi olan "Chenot Palace Health Wellness Hotel"-i (Şenot Sağlamlıq və Gümrahlıq Mərkəzi) ölkəmizdə 1 noyabr 2016-cı ildə fəaliyyətə başlamışdır. Məqsəd - insanlara detoks, bərpa və ümumi sağlamlıq sahəsində fərdi yanaşmalar təqdim etməkdir. Bu- həm yerli, həm də beynəlxalq səviyyədə sağlamlıq və gümrahlıq axtaran şəxslər üçün nəzərdə tutulmuşdur. Sevindirici haldır ki, dünyanın azsaylı ölkələrində (Azərbaycanda, İsveçrədə, İtaliya, Montoneqroda, Mərakeşdə və s.) olan

“Chenot Palace ” sağlamlıq və gümrahlıq mərkəzinin biri də artıq Qələbədə açılmışdı. Ecəzkar gözəlliyi ilə sakitlik və enerjinin unikal kombinasiyasını təklif edən bu məkanda bütün quruluşundan tutmuş dekorasiyası və mebellərinə qədər hər bir detal sağlamlığın möhkəmlənməsinə, əhval-ruhiyyənin yaxşılaşdırılmasına həsr olunub. Individual Gümrahlıq proqramı məhz Doktor Anri Şenonun 45 ildən daha uzun bir müddətdə çalışmasının nəticəsidir. Bu metod şəxsin tam həyatı harmoniyasını təmin etmək üçün onun bədən, zehni və emosiyaları üzərinə diqqətimizi yönəltməyə əsaslanır. Chenot fəlsəfəsi, “Canlılıq, Detoks və Gənccləşmə” prinsiplərinə əsaslanır. O, insanın təbii balansını bərpa edir və ümumi canlılığı artırır. “Chenot” fəlsəfəsi ənənəvi müalicə ilə müasir aparatların birləşməsidir. O, ümumi sağlamlığın optimallaşmasına, detoksifikasiya və cavanlaşmağa xidmət edir. “Chenot” proqramına yaşlanma əleyhinə müalicələr, düzgün qidalanma qaydaları, uzunmüddətli sağlam həyat tərzini keçirtmək üçün tövsiyələr daxildir. “İnsanlar uzun müddət yaşayırlar və onlar öz fəaliyyətlərini gəncliklərində olduğu vəziyyətdə saxlamağa ehtiyac duyurlar. Bizim əsas məqsədimiz bədən bütünü hüceyrələrinin bir-biri ilə harmoniyada olduğu, həyat enerjisi ilə dolu və tam funksional gümrah bir bədən ilə təmin etməkdir. Bu, bizim qürur, peşəkar qayğı və komanda ruhu ilə həyata keçirdiyimiz bir məqsəddir”. (Doktor Anri Şeno) (chenotpalacegabala.com)

NƏTİCƏ

Ümumən, Azərbaycanda kultür turizm kontekstində müalicəvi sağlamlıq sahəsi yüksək potensiala malikdir və düzgün idarəetmə ilə ölkənin turizm sektorunun lokomotivlərindən birinə çevrilə bilər. Bu, tək cəq iqtisadi gəlir gətirməklə qalmayacaq, həm də xalqımızın minilliklər boyu formalaşmış şəfa ənənələrinin yaşadılması və dünyaya tanidılması baxımından mühüm rol oynayacaq. Qarşıdakı illərdə atılacaq addımlar bu potensialın gerçək uğıra çevrilməsində həlledici olacaqdır. Azərbaycan turizmi –kultürün yeni növü kimi inkişafında böyük nəticələrlə uğıurlu addımlar edir və demək olar ki, bütün bölgələrdə yayılmışdır. Hər bir bölgə - özünəməxsus ənənələri ilə seçilir və fərqlənir. Azərbaycan turizmi – dünya turizm ənənələrinə və qaydalarına müasir standartlara uyğun və kultürün inkişafında böyük tövhələr verir.

ƏDƏBİYYAT

az.wikipedia.org. Marko Polo. URL: https://az.wikipedia.org/wiki/Marko_Polo
booking.com. Chenot Palace Gabala. URL: <https://www.booking.com/hotel/az/chenot-palace-health-wellness.ru.html?activeTab=photosGallery>
chenotpalacegabala.com. Qəbələnı kəşf et. URL: <https://www.chenotpalacegabala.com/az/Q-B-L-NI-K-SF-ET>
e-qanun.az. (1999) Turizm haqqında Azərbaycan Respublikasının Qanunu. Bakı, 27 iyul. URL: <https://e-qanun.az/framework/49162>
en.trend.az. (2017). Azerbaijan among Top 5 destinations for health tourism URL: <https://en.trend.az/azerbaijan/society/2804055.html>
galaalti.az. Qalaaltı mineral suyu. URL: <https://galaalti.az/az/news/20/qalaalti-mineral-suyu>
Hümbətov Yusif, Kərimov Fazil, Qapaqov Vüqar, Cavadzadə Xəyyam. (2021) “ Turizm Sənayəsinin təşkili”. Bakı, “Avropa” nəşriyyatı, – 334 səh.
Qurbanov F.İ. (2007) Azərbaycanda turizmin inkişaf problemləri. Bakı, “Adiloğlu”
Məmmədov C.A., Bilalov B.Ə. (2004) Azərbaycanda gəlmə turizm və onun inkişaf yolları. - Bakı; Mütərcim, 212 səh.
naftalan-booking.com. Санатории Нафталана. URL: <https://www.naftalan-booking.com/sanatorii.aspx>
Naxçıvan Ensiklopediyası. (2002). AMEA, Bakı, – 594 səh.
Naxçıvan Tarixi. (2013). Üç cildde, I cild. – Naxçıvan : “Əcəmi” Nəşriyyat- Poliqrafiya Birliyi, 452 səh.
teleqraf.az. (2017). Dünyanın unikal layihələrindən biri Azərbaycanda - “Chenot Palace”. URL: <https://teleqraf.az/news/toplum/126618.html>

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

Oturum Başkanları (SessionModerators):

Prof. Dr. Bella MUSAYEVA-Assoc. Prof. Ülkü KÜÇÜKKURT

POLYPHONY IN THE WORKS OF CHİNGİZAİTMATOV

Bella MUSAYEVA*

The works of a bright representative of the great family of Turkic peoples, who made an invaluable contribution to the development of Turkic literature, the world-famous People's Writer of Kyrgyzstan ChingizAitmatov have been translated into almost all languages of the world. According to survey results, he has become one of the most widely read writers in the world. these important problems regardless of time, social structure, nationality and religion.

One of the characteristic features of ChingizAitmatov's work is polyphony. His iconic works such as "And the Day Lasts Longer Than a Hundred Years", "When the Mountains Fall", "The Scaffold" are built on polyphony, characterized by the interweaving of several independent voices, each of which helps to identify the main idea of the author. Of interest in this regard is Ch. Aitmatov's story "The White Steamship", where several subject-speech plans are used: the narrator's plan and the characters' plan. The subject-speech plan is presented in the form of direct, improper-direct speech, through direct internal monologue, as well as in the form of the author's direct address to the reader. The story features diametrically opposed voices of the rude, self-satisfied Orozkul, the touchingly dreamy Boy and the kind, but pitiful in his slavish submission grandfather Momun. The report will analyze the polyphony in Ch. Aitmatov's story "The White Steamship" against the background of his iconic works "And the Day Lasts Longer Than a Hundred Years", "The Scaffold", and will also compare it with the novel "The Day of Execution" by Y. Samedoglu, People's Writer of Azerbaijan.

* Prof. Dr., Bak; Slavyan Universiteti>. Azərbaycan

BOLU İLİNDE UNUTULMUŞ DOKUMALAR

FORGOTTEN TEXTILES in BOLU PROVINCE

Zeynep KÜÇÜKTURAL*

ABSTRACT

Handicrafts that are passed down from generation to generation play an important role as documents of cultural identity. They are also a concrete symbol of establishing a connection from the past to the present. When we look at the historical past of Anatolia, we see that it has hosted many civilizations. It can be said that handicrafts have a deep-rooted history thanks to the interaction of cultures that have lived in our country. Since they can be easily produced in terms of raw materials, handicrafts have a wide variety of areas.

Weaving, which has been going on in our country for centuries, has a rich variety that cannot be seen in any other country in the world. Today, many factors such as technological advances and economic concerns have caused hand-woven fabrics to decrease or disappear compared to the past. Hand-made fabrics are gaining more value as their numbers decrease. Therefore, it is becoming increasingly important to bring hand-made fabrics that can be found in literature and introduce them.

Bolu province and its districts have a very rich culture in terms of handicrafts made in the past. Various weavings from handicraft products that we encountered in our field research and that are not made today were selected as the subject of the report. Our aim in the report is to bring these weavings to the literature and introduce them.

In our country, such weavings are disappearing without their value being recognized. For example, Kızık rugs woven from wool dyed with natural dyes found in Kızık village of Seben district of Bolu province, rugs, bags and saddlebags woven in the past in Kıbrısık district, belt weavings found in chests in Mengen and Göynük districts can be given as examples of this.

Key Words: Handicrafts, Bolu, Weaving, Rug Weaving

GİRİŞ

Kültürel mirasımızın önemli unsurlarından biri olan dokumacılık sanatı, Anadolu halkının yaşam biçimiyle bütünleşmiş ve tarihsel süreç içerisinde işlevsel olmanın ötesine geçerek estetik bir sanat dalı hâline gelmiştir. Başlangıçta insanın doğa koşullarından korunma amacıyla başlattığı dokuma faaliyetleri, zamanla ustalığın, yaratıcılığın ve kültürel kimliğin bir ifadesi olarak gelişmiştir. İlkel tekniklerle temellenen dokuma süreci, teknolojik gelişmelere rağmen temel prensiplerini koruyarak varlığını sürdürmüştür. Ancak zaman içerisinde kullanılan renkler, motifler ve teknikler çeşitlenmiş; dokumalar yalnızca ihtiyaçları karşılayan ürünler olmaktan çıkıp, ait oldukları toplumların estetik anlayışını, sembollerini ve değerlerini yansıtan kültürel belgeler hâline gelmiştir. Böylece dokumacılık hem geleneksel bilgi birikiminin taşıyıcısı hem de kültürel sürekliliğin somut bir göstergesi olarak günümüzde de önemini korumaktadır.

Dokuma ürünleri, üretildikleri toplumların kültürel dokusunu yansıtan önemli birer araç olarak kabul edilmektedir. Bu ürünler, ait oldukları dönemin sadece estetik anlayışını değil, aynı zamanda ekonomik koşullarını, toplumsal yapısını ve yaşam biçimlerini de gözler önüne sermektedir. Geleneksel dokumalarda kullanılan hammaddeler, çoğunlukla doğal kaynaklardan sağlanmış; hayvansal lifler (özellikle koyun yünü) ve bitkisel kökenli elyaflar temel malzemeyi oluşturmuştur. Böylece, küçükbaş hayvancılığın yaygın olduğu toplumlarda yün, işlenerek hem ekonomik bir değer kazanmış hem de atık olmaktan çıkarak işlevsel hale getirilmiştir. Bu durum, dokumacılığın sadece bir zanaat değil, aynı zamanda sürdürülebilir üretim biçimlerinin erken örneklerinden biri olduğunu da ortaya koymaktadır.

* Prof. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Bolu

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

El dokumacılığı, günümüzde üretimin azalmasıyla birlikte daha da kıymetli hale gelmiş ve kültürel mirasın önemli bir parçası olarak değer kazanmıştır. Bu sebeple, mevcut el dokuma örneklerinin kayıt altına alınarak literatüre kazandırılması, bu geleneğin tanıtılması ve korunması açısından giderek daha fazla önem taşımaktadır. Bolu ili ve ilçeleri, tarih boyunca zengin el sanatları geleneği ile dikkat çeken bir yapıya sahiptir. Yapılan saha araştırmalarında, günümüzde nadiren yapılan ya da tamamen terk edilmiş el dokumacılığı örneklerine ulaşılmış, bu örnekler detaylı şekilde belgelenmiştir. Ayrıca, geçmişten günümüze ulaşabilen ve dokumacılıkta kullanılmış pek çok geleneksel araç ve gerece de Bolu'nun çeşitli ilçelerinde rastlanmıştır. Bu durum, bölgenin dokumacılık kültürüne dair güçlü bir hafıza taşıdığını göstermekte ve bu mirasın korunarak yeni kuşaklara aktarılması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Bolu ili ve ilçelerinde geçmişten kalan dokumalarda kullanılan araç-gereçlerden örnekler;



Fotoğraf: 1, Kirkit



Fotoğraf: 2, Mekik



Fotoğraf: 3, Makara



Fotoğraf: 4, Çımbar



Fotoğraf: 5, Kirman- Kirmen



Fotoğraf: 6, İğ (Ferengere)



Fotoğraf: 7, Dikey Dolap (Gülcan)



Fotoğraf: 8, Çıkrik



Fotoğraf: 9, Kirkit ve Taraklar
Bolu İlinde Unutulmuş Dokumalardan Örnekler



Fotoğraf: 10, Kıbrıscık İlçesi
Torba (Sarıtop)



Fotoğraf: 11, Kıbrıscık İlçesi
Torba (Zili Dokuma)



Fotoğraf: 12, Kıbrıscık İlçesi
Torba (Yedibel-Eysiran Yüzü)



Fotoğraf: 13, Kıbrıscık İlçesi
Torba (Dokuz Göbek)



Fotoğraf: 14, Kıbrıscık İlçesi
Torba (Sarıtop)



Fotoğraf: 15, Kıbrıscık İlçesi
Torba



Fotoğraf: 16, Kırıscık İlçesi Heybeler



Fotoğraf: 17-18, Kırıscık İlçesi Kilim (Yer Yaygıları)



Fotoğraf: 19-20, Kırıscık İlçesi Ekmek Peşkirleri



Fotoğraf: 21-22, Seben İlçesi Kızık Köyü Kızık Kilimleri (Yer Yaygıları)



Fotoğraf: 23, Göynük İlçesi Boncuklu Kilim (Yer Yaygısı) (Zili Dokuma)



Fotoğraf: 24, Göynük İlçesi Kıl Dokuma Heybe



Fotoğraf: 25, Bolu İli Göynük İlçesi Halı Yastık (Ot Yastık)



Fotoğraf: 26, Göynük İlçesi Göynük Şalvarı-Alaca Don



Fotoğraf: 27-8, Mengen İlçesi Dokuma Kuşaklar



Fotoğraf: 29, Mengen İlçesi Halı Dokuma Heybe



Fotoğraf: 30, Mengen İlçesi Kilim Dokuma Seccade



Fotoğraf: 31, Kıbrısık İlçesi Alaca Dokumaları



Fotoğraf: 32, Seben İlçesi Alaca Dokumaları

SONUÇ

Dokuma ürünleri, üretildikleri toplumların kültürel kimliğini yansıtan ve tarihsel süreçte ekonomik, sosyal ve kültürel yapıların anlaşılmasına katkı sağlayan önemli materyaller arasında yer almaktadır. Toplumların yaşam biçimlerini, geleneksel bilgi birikimlerini ve estetik anlayışlarını barındıran bu ürünler, aynı zamanda dönemin üretim teknolojilerini ve kaynak kullanım pratiklerini de gözler önüne sermektedir.

Günümüzde Bolu ili ve ilçelerinde geleneksel dokumacılıkla uğraşan bireylere rastlanmamıştır. Yapılan alan araştırmaları, geçmişte bölgede yaygın olarak sürdürülen dokumacılığın, günümüz koşullarında teknolojik gelişmeler, yaşam biçimlerinin değişimi ve büyük kentlere yönelen göç hareketleri gibi nedenlerle giderek terk edildiğini ortaya koymuştur. Bu kültürel üretim biçimi yerini modern tüketim alışkanlıklarına bırakırken, elde kalan dokuma örnekleri ise genellikle sandıklarda korunmakta, zamanla kaybolmakta, el değiştirmekte ya da işlevsizleşmektedir. Dokuma geleneği, toplumun kültürel belleğinin önemli bir parçası olması nedeniyle, bu alanda kayıpların önlenmesi adına koruma ve tanıtım yönünde somut adımlar atılması gerekmektedir. Yerel yönetimlerin, sivil toplum kuruluşları ve halkla iş birliği içinde, elde kalan dokuma örneklerini derleyerek kent müzelerinde sergilemesi ve koruma altına alması, bu mirasın yeni nesillere aktarılmasını sağlayacak önemli bir adımdır. Aynı yaklaşımın sadece dokuma değil, tüm yöresel el sanatlarını kapsayacak biçimde genişletilmesi, kültürel sürekliliğin sağlanması açısından da büyük önem taşımaktadır.

АБДРАШИТ ГУМЕРОВИЧ ИБРАГИМОВ - УЧЕНЫЙ, ПРОСВЕТИТЕЛЬ, ОБЩЕСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ СИБИРСКИХ ТАТАР

АЛИШИНА Х.Ч.*

Абдрашит Ибрагимов стал известен широкому кругу общественности только в 1990 г. Еще в монографии М. 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 “Габдеррашит 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 мәшһур сәясәтче Габдерәшит Ибраһим” (автор Торекуклы).

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, 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 турки. 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 международной 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.

* Prof. Dr., Rusya-Tümen.

В середине XVIII- 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 Ибрагимов, 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 хэзрэт получает приглашение стать кази (мировым судьей) С 1892 по 1895 кази Оренбургского Магометанского Духовного Соборания.

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” (Шэкрт/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 доньясы” или “Дауре галэм”. 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, содержащихся 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 “Эдэбият юллары” была включена статья Гатауллы Исхаки “Габдеррашид хазрат Ибрагимов”. А в 1922 г. вышла статья Галимджана Ибрагимова ((1887-1938) “Тарихи кыкгыравык Ызелде”. 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 хэбэрлэре” промелькнула информация о смерти буржуазного журналиста Р. Ибрагимова и поэта Вакифа Жалала 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”, “Галэме ислам”, “Эл-котбе эш-шимали”, “Мен дә бер хадис” (в переводе), “Тэржемэи хэлем”, “Мохтэсэре тарихе гомуми”, “Һәркемгә кирэк”, “Вождан мохакэмэсе”, “Мен оч сэнэлек назыйрэ”, “Гыйлме хале тыйбби”, “Собах садык”, “Доронкинга рэддия” 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

Габдерәшит Ибраһимов. Тәржемәи 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. Габдерәшит 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 Таһир. 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.

MÜCEVHER TAŞLARININ GELENEKSEL KUYUMCULUK SANATINDA KULLANIMI: TURMALİN ÖRNEĞİ

THE USE OF GEMSTONES IN TRADITIONAL JEWELRY ART: THE CASE OF TOURMALINE

Ufuk ÖREN*
Servet AKAR**

ABSTRACT

Gemstones have held significant aesthetic, symbolic, and functional value throughout human history, particularly within the art of jewelry-making. Traditional jewelry art reflects not only technical craftsmanship but also cultural identity and symbolic expression. In this context, gemstones with diverse physical and chemical properties contribute both visual richness and layers of meaning to jewelry design. This study focuses on **tourmaline**, a gemstone renowned for its multifaceted physical features and wide spectrum of colors, examining its historical use, aesthetic contribution, and cultural symbolism within the framework of traditional jewelry-making.

From the Ottoman period to the present day, tourmaline has been appreciated for its delicate color transitions and interaction with light, making it a valuable element in both courtly and popular adornment. When used alongside traditional motifs such as tulips, the tree of life, and geometric patterns, tourmaline has enriched designs with depth and symbolic significance. In contemporary jewelry design, this gemstone is being reinterpreted through modern forms while maintaining ties to traditional techniques. As such, it represents a notable example of cultural continuity and artistic transformation. This paper aims to reassess the functional and symbolic roles of gemstones in traditional arts through the specific case of tourmaline.

Keywords: Gemstone, Jewellery, Tourmaline.

GİRİŞ

Kuyumculuk sanatı, tarihsel süreç içerisinde toplumların ekonomik, kültürel ve estetik gelişimini yansıtan önemli bir zanaat dalı olmuştur. Bu sanat dalı; altın, gümüş ve değerli taşlarla işlenmiş takılarla bireysel kimliğin, toplumsal statünün ve kültürel aidiyetin somut bir ifadesi haline gelmiştir. Özellikle mücevher taşları, takılara yalnızca estetik bir değer katmakla kalmamış, aynı zamanda mitolojik, dini ve sembolik anlamlar da yüklenmiştir. Bu bağlamda, turmalin taşı hem fiziksel özellikleri hem de tarihsel kullanımıyla geleneksel kuyumculuk sanatında öne çıkan taşlardan biridir. Mücevher taşları, tarih boyunca süsleme sanatlarının ve özellikle kuyumculuk sanatının vazgeçilmez unsurlarından biri olmuştur. Bu çalışmada, geleneksel kuyumculuk sanatında mücevher taşlarının rolü ele alınarak, özelde turmalin taşının kullanımı analiz edilmektedir. Turmalin taşı, estetik özellikleri, renk çeşitliliği ve sembolik anlamlarıyla yalnızca sanatsal üretimde değil, aynı zamanda inanç sistemlerinde ve sosyal sınıf göstergesi olarak da önemli bir yere sahiptir. Osmanlı kuyumculuk geleneğinden günümüz tasarım anlayışına kadar turmalin taşının geçirdiği dönüşüm, geleneksel sanatların sürdürülebilirliği bağlamında değerlendirilmiştir (Bennett ve Mascetti 2003).

1. GELENEKSEL KUYUMCULUKTA MÜCEVHER TAŞLARININ YERİ

Geleneksel kuyumculuk, el işçiliği ve estetik formun ustalıkla birleştiği bir zanaat alanıdır. Bu alanda kullanılan taşlar arasında elmas, zümrüt, safir, akik, kehribar ve turmalin gibi doğal taşlar öne çıkmaktadır. Taşların seçimi, sadece görsellik değil, aynı zamanda taşlara atfedilen anlamlar üzerinden de belirlenmiştir. Örneğin, yeşil taşlar (zümrüt ve yeşil turmalin) bereket ve huzur anlamına gelirken; kırmızı taşlar (yakut, kırmızı turmalin) cesaret ve aşkın simgesi olarak görülmüştür. Mücevher taşları aynı zamanda belirli astrolojik etkileri

*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

olduğu düşünüldüğünden, kişisel koruma ve şifa amacıyla da taşınmışlardır. Anadolu'da geleneksel kuyumculuk, özellikle Osmanlı döneminde saray sanatlarıyla birleşerek zirveye ulaşmıştır. Bu dönemde mücevherli takılar hem estetik hem de siyasi bir mesaj taşıma işlevi görmüştür (Antoinette ve Bonanno 2012).

2. TURMALİN MÜCEVHER TAŞI

Turmalin, bor silikat minerallerinden oluşan bir kristal grubudur. Doğada en fazla renk çeşitliliği gösteren taşlardan biridir. En yaygın türleri şunlardır:

- **Elbait:** Pembe, kırmızı, yeşil ve mavi renklerde olabilir.
- **Şörl:** Siyah renkte olup demir açısından zengindir.
- **Dravit:** Kahverengi tonlarındadır.
- **Liddikattit:** : Genellikle dumanlı kahverengi, ama pembe, kırmızı, yeşil, mavi veya nadiren beyaz da olabilir.



Resim 1. Mücevher taşı olarak kullanılan turmalinler (Cooksongold 2025).

Turmalin, Mohs sertlik skalasında 7 ile 7.5 arasında yer alır. Bu sertlik derecesi, taşın takılarda uzun süreli kullanımına uygun olduğunu göstermektedir. Ayrıca piezoelektrik özellikleri sayesinde negatif iyon üretme kapasitesine sahiptir, bu da ona "elektrik taşı" unvanını kazandırmıştır. Renk çeşitliliği açısından turmalin, kuyumculara geniş tasarım olanakları sunar. "Watermelon" türü (iç kısmı pembe, dış kısmı yeşil) gibi iki veya daha fazla renk içeren türleri, sanatsal yaratıcılığı teşvik eder (Newman 2011, Pezzotta ve Laurs 2011).

Tablo 1: Turmalinin özellikleri (Gemdat 2025).

Turmalin			
Kimyasal Formülü	Karmaşık borosilikat	Özgül Ağırlık	3.01-3.1
Renk	Her renkte olabilir	Kırılma İndisi	1.62-.1.64
Sertlik	7.5 (Mohs)	Floresans	Yok
Kristal Sistemi	Trigonal	Fosforesans	Yok



Resim 2. Ham ve işlenerek takıda kullanılmış turmalin.

3. TURMALİN TAŞININ TARİHİ

Turmalin taşı, tarih boyunca farklı kültürler ve coğrafyalar tarafından ilgiyle karşılanmış, hem estetik hem de sembolik anlamlar yüklenmiş çok yönlü bir değerli taştır. Kimyasal bileşimi oldukça karmaşık olan turmalin, bor silikat mineralleri grubuna ait olup; içeriğinde alüminyum, demir, magnezyum, sodyum, lityum ve potasyum gibi farklı elementler barındırabilir. Bu değişken bileşimi, ona farklı renk tonları kazandırmakta ve bu yönüyle onu diğer değerli taşlardan ayırmaktadır. Turmalin taşına atfedilen bu zengin renk çeşitliliği ve fiziksel özellikleri, tarih boyunca hem bilim insanlarının hem de sanatkarların ilgisini çekmiştir (Pezzotta ve Laurs 2011).

- **Antik Dönemler ve İlk Kullanımlar**

Turmalin taşının bilinen en eski kullanımları, eski uygarlıklara kadar uzanır. Antik Mısırlılar, bu taşı güneşin merkezinden geldiğine inanarak kullandılar ve ona ruhani anlamlar yüklediler. Efsaneye göre, turmalin taşı gökkuşağının içinden geçerek yeryüzüne indiği için çeşitli renklerde oluşmuştur. Bu mitolojik anlatı, taşın çok renkli doğasına dair erken dönem bir gözlemin izlerini taşımaktadır. Mısır'da turmalin, çoğunlukla tılsım, süs eşyası ve mezar objesi olarak kullanılmıştır. Ancak, modern anlamda turmalin taşının tanınması çok daha geç dönemlere denk gelir. Antik dönemlerde farklı minerallerle karıştırıldığı için genellikle başka değerli taşlar sanılmıştır. Örneğin, yeşil turmalin uzun yıllar boyunca zümrüt sanılmıştır. Aynı şekilde kırmızı ve pembe türleri de yakut ya da spinel ile karıştırılmıştır. Bu karışıklık, mineral biliminin gelişmediği dönemlerde oldukça yaygındı (Hamlin 2023, Stefanos ve diğ. 2020)).



Resim 3. Antik dönem turmalin mücevher taşı.

- **Türk Kültüründe ve Osmanlı Döneminde Turmalin**

Turmalin taşının Türk-İslam kültüründeki yeri, daha çok genel anlamda yarı değerli taşlara atfedilen anlamlar çerçevesinde şekillenmiştir. Göktürkler, Uygurlar ve Selçuklular gibi Orta Asya kökenli Türk toplulukları, doğal taşlara tılsım ve koruma gücü atfetmişlerdir. Turmalin özelinde yazılı bir tanımlama bulunmasa da, çok renkli ve yarı saydam yapısından dolayı bu taşın, “gök taşları” ya da “renkli akik” gibi adlarla anılması mümkündür. Orta Asya'da taşlara yüklenen şifalı ve büyüsel anlamlar, İslamiyet'in kabulünden sonra da devam etmiştir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde ise, doğal taşların kullanımı hem saray mücevheratında hem de halk arasında oldukça yaygındı. Osmanlı mücevher sanatında, zümrüt, yakut, lal taşı, firuze gibi taşlar kadar nadir bulunan ve ithal edilen taşlar da kullanılmıştır. Turmalin taşının, özellikle 17. ve 18. yüzyılda Hindistan ve Sri Lanka'dan gelen değerli taşlar arasında yer aldığı düşünülmektedir. Osmanlı saray mücevheratına dair envanterlerde doğrudan “turmalin” adı geçmese de, bazı taşların rengine ve tarifine göre turmalin olabileceği tahmin edilmektedir. Bu dönemde Hindistan üzerinden gelen taşlar arasında “pembe yakut” ya da “yeşil zümrüt” olarak sınıflandırılan bazı örnekler, modern mineralojik sınıflandırma ile turmalin olabilir. Nitekim, Osmanlı kuyumculuk sanatında kullanılan taşlar genellikle doğu ülkeleriyle yapılan ticaret aracılığıyla temin edilmiştir. Bu kapsamda Hint Okyanusu üzerinden gelen değerli taşların arasında turmalin de yer almış olabilir. 18. yüzyıldan itibaren Batı etkisinin arttığı Lâle Devri ve sonrasında, Avrupa'dan gelen taşlar ve kesim teknikleri Osmanlı kuyumculuğuna entegre edilmeye başlanmıştır. Bu dönemde turmalin taşı, Avrupa menşeli süs eşyaları ve saat tasarımlarında yer alarak saray

koleksiyonlarında yer bulmuştur. Ayrıca Osmanlı tıbbında taşların şifa verici gücüne inanılması, turmalin gibi çok yönlü taşların alternatif tedavi amacıyla kullanılmasını da beraberinde getirmiştir. Siyah turmalinin kötü ruhlardan koruduğuna, pembe ve yeşil turmalinlerin ise kalbi ferahlattığına dair inançlar, halk hekimliği içinde yer almıştır (Lane 2010, Farges 2023).



Resim 4. 15. Yüzyıla ait tumalin taşlı mühür yüzüğü (Barakat 2025).

- **18. ve 19. Yüzyılda Bilimsel Tanımlama ve Ticari Kullanım**

Turmalin taşının bilimsel anlamda doğru bir şekilde tanımlanması 18. yüzyılın sonlarında gerçekleşmiştir. 1703 yılında, Sri Lanka'dan Hollanda'ya getirilen ve "aşk taşı" olarak bilinen bazı minerallerin, cam külü temizlemede kullanıldığı kayıtlara geçmiştir. Bu taşların ısıtıldığında elektriksel özellikler göstermesi yani piroelektrik etkisi dikkat çekmiş ve daha sistematik incelemelere konu olmuştur. Turmalin ismi, Tamilce "turmali" ya da "thoramalli" kelimesinden türemiştir ve bu terim, Sri Lanka'daki yerli halk tarafından renkli taşlar için genel bir ad olarak kullanılmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde mineraloglar, bu taşın kimyasal bileşimini ayrıntılı biçimde inceleyerek onu diğer değerli taşlardan ayırmışlardır. Amerika Birleşik Devletleri'nde özellikle Maine ve Kaliforniya bölgelerinde 19. yüzyılın sonlarına doğru yoğun turmalin yatakları keşfedilmiştir. Bu keşifler, turmalin taşının dünya genelinde ticari anlamda önem kazanmasına neden olmuştur. Çin İmparatorluğu'nun Qing Hanedanı döneminde, Çinli aristokratlar pembe turmalinlere büyük ilgi göstermiş ve bu taşlar Çin'e ihraç edilmiştir (Albanese 1964).

4. TURMALİN TAŞININ KUYUMCULUKTA KULLANIMI

Turmalin taşı, sahip olduğu geniş renk skalası, estetik çekiciliği ve fiziksel dayanıklılığı sayesinde tarih boyunca kuyumculuk sanatında önemli bir yere sahip olmuştur. Çok yönlü özellikleri ve nadir bulunan bazı türleriyle hem geleneksel hem de modern kuyumculuk uygulamalarında tercih edilen turmalin, değerli taşlar arasında kendine özgü bir statüye sahiptir. Özellikle yeşil, pembe, kırmızı, mavi ve nadir bulunan neon mavi tonlarındaki türleri, yüksek kalite mücevherlerin tasarımında kullanılmaktadır (Bennett ve Mascetti 2003).

- **Renk Çeşitliliği ve Estetik Avantajlar**

Turmalin taşının kuyumculukta bu denli değerli görülmesinin başlıca nedenlerinden biri, neredeyse tüm renklerde doğal olarak bulunabilmesidir. Bu özellik, onu "gökkuşağı taşı" olarak da anılır hale getirmiştir. Turmalin grubunda yer alan bazı türler, renk geçişli (bi-colour ya da tri-colour) yapısıyla tasarımcılara eşsiz estetik olanaklar sunar. En bilinen örneklerinden biri olan *watermelon turmalin* (karpuz turmalini), yeşil dış kısım ve pembe iç merkezle karpuz dilimine benzeyen doğal bir renk düzeni sunar. Bu taş, özellikle yüzük ve kolye tasarımlarında estetik vurgunun merkezine yerleştirilmektedir. Ayrıca, turmalinin bazı türleri pleokroik özelliktedir, yani farklı açılardan bakıldığında farklı renklerde görülebilir. Bu optik özellik, taşın ışıltısını ve canlılığını artırır; dolayısıyla tasarımcılar için çok boyutlu, dinamik mücevherler yaratma imkanı sağlar (Newman 2011).

- **Fiziksel ve Teknik Özellikler**

Mohs sertlik skalasında 7–7.5 arasında yer alan turmalin, günlük kullanıma uygun sağlamlıktaki taşlar arasında yer alır. Bu sertlik seviyesi, yüzük, bilezik gibi darbe alabilecek takılarda güvenle kullanılmasını mümkün kılar. Aynı zamanda taşın iyi cilalanabilme özelliği, mücevherat sektöründe onu işlenebilir ve parlatılabilir bir malzeme haline getirir. Turmalin,

yüksek ısıya karşı orta düzeyde dayanıklıdır ve kesim işlemleri sırasında dikkatli olunması gerekir. Özellikle iç yapısında sıvı inklüzyonlar barındırabilen türleri, ısı şoklarına karşı hassasiyet gösterebilir. Bu nedenle kuyumcular, taşın doğal yapısını korumak adına nazik kesim ve montaj teknikleri uygulamak zorundadır (Pezzotta ve Laurs 2011).

- **Geleneksel Kuyumculukta Turmalin**

Turmalin taşı, geleneksel kuyumculuk sanatında özellikle Hindistan, Sri Lanka ve Orta Doğu ülkelerinde yüzyıllardır kullanılmaktadır. Hint mücevheratında pembe ve yeşil turmalinler, hem dini törenlerde hem de geleneksel düğün takılarında yaygın biçimde yer almıştır. Osmanlı döneminde de, Hindistan'dan getirilen taşlar arasında yer alan turmalin, özellikle yüzük taşları, sorguç süslemeleri ve tespih imamelerinde kullanılmış olabilir. Taşın rengine göre yüklenen sembolik anlamlar da bu tercihleri şekillendirmiştir. Yeşil turmalin huzur ve doğayı simgelerken; kırmızı ve pembe turmalinler aşk, cesaret ve canlılık gibi temalarla ilişkilendirilmiştir (Federman 2012)..

- **Modern Takı Tasarımında Turmalin**

20. yüzyıldan itibaren gelişen taş kesme teknikleri ve artan renk talepleriyle birlikte turmalin taşı, modern kuyumculukta daha rafine ve yaratıcı biçimlerde kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle 1989 yılında Brezilya'nın Paraíba bölgesinde keşfedilen neon mavi renkli *Paraíba turmalini*, dünyada büyük yankı uyandırmış ve lüks mücevherat sektöründe simgesel bir taş haline gelmiştir. Bu tür, düşük miktarda bulunan bakır elementi sayesinde elektrik mavisi tonlara sahiptir ve bugün karat başına fiyatı en yüksek olan turmalin çeşidi olarak kabul edilir. Dünya çapında tanınan mücevher markaları (Cartier, Bulgari, Tiffany & Co. gibi) turmalin taşını koleksiyonlarında sıkça kullanmaktadır. Özel kesimli turmalinler, tasarımda modern çizgileri klasik değerli taşlarla buluşturmak için ideal bir araç sunar. Ayrıca, etik madencilik politikaları çerçevesinde çıkarılan turmalinler, çevresel ve sosyal sorumluluğa duyarlı tasarımcılar tarafından da tercih edilmektedir (Miller 2016).

SONUÇ

Bu çalışma, mücevher taşlarının, özellikle de turmalin taşının, geleneksel kuyumculuk sanatındaki rolünü çok yönlü bir bakış açısıyla ele almıştır. Turmalin taşı, geniş renk yelpazesi, piezoelektrik özellikleri ve estetik çeşitliliği sayesinde yalnızca görsel bir zenginlik katmakla kalmamış; aynı zamanda tarih boyunca mitolojik, dini ve kültürel anlamlar da yüklenmiştir. Antik Mısır'dan Osmanlı saraylarına, Hindistan'dan modern tasarım atölyelerine kadar geniş bir coğrafyada ve zaman diliminde değer gören turmalin, kültürel bir sürekliliğin simgesi olmuştur. Modern dönemle birlikte gelişen taş kesme teknikleri ve tasarım anlayışları sayesinde turmalin, çağdaş kuyumculukta da önemini korumaktadır. Brezilya kökenli Paraíba turmalini gibi nadir türler, turmalinin lüks mücevherat piyasasında da güçlü bir konum kazanmasını sağlamıştır. Aynı zamanda etik üretim süreçlerinin önem kazandığı günümüzde, çevreye duyarlı çıkarım yöntemleri ile elde edilen turmalinler, sosyal sorumluluk bilinciyle üretilen modern tasarımlarda da tercih edilmektedir. Sonuç olarak, turmalin taşı hem geleneksel kuyumculuk sanatının tarihsel sürekliliğini hem de çağdaş tasarım pratiklerindeki dönüşümü temsil eden güçlü bir örnektir. Bu taşın fiziksel, estetik ve sembolik özellikleri, onu geçmişten günümüze mücevher sanatının vazgeçilmez bir unsuru haline getirmiştir.

KAYNAKLAR

- Albanese, J. S. Tourmaline, Rocks & Minerals, 39(9-10), 455-457, 1964.
Antoinette, M., Bonanno, A.C. Jewelry & Gems - The Buying Guide: How to Buy Diamonds, Pearls, Colored Gemstones, Gold & Jewelry with Confidence and Knowledge. Turner Publishing Company, 2012.
Bennett, D., Mascetti, D. Understanding Jewellery (3rd Edition), Antique Collector's Club, Woodbridge, England, 426 pp. 2003.
Farges, F. Pierres précieuses: lumière, couleurs et pouvoir. In La couleur en questions, Hermann, 87-102 pp. 2023.

- Federman, D. Modern Jeweler's Consumer Guide to Colored Gemstones. Springer Science & Business Media, 2012.
- Gemstone Focus: Tourmaline, Cooksongold, Erişim Tarihi 18.03.2025, Erişim adresi: <https://www.cooksongold.com/blog/inspiration/gemstone-focus-tourmaline/>
- Hamlin, A.C. The tourmaline. BoD–Books on Demand, 2023.
- Karampelas, S., Kiefert, L., Bersani, D., Vandenabeele, P. Gems Through the Ages. Gems and Gemmology: An Introduction for Archaeologists, Art-Historians and Conservators, 5-38, 2020.
- Lane, K. E. Colour of paradise: the emerald in the age of gunpowder empires. Yale University Press, 2010.
- Miller, J. Jewel: A Celebration of Earth's Treasures. Dorling Kindersley Ltd., 2016.
- Newman, N. Exotic Gems vol. 3, International Jewelry Publications, Los Angeles, 136 pp, 2011.
- Ottoman Gold Ring Featuring a Tourmaline, Barakat Collection, Erişim Tarihi 16.03.2025, Erişim adresi: <https://barakatgallery.eu/artworks/categories/625/75411-ottoman-gold-ring-featuring-a-tourmaline-or-peridot-15th-century-ce-17th-century-ce/>
- Pezzotta, F., Laurs, B.M. Tourmaline: The Kaleidoscopic Gemstone, *Elements*, 7 (5), 333–338, 2011.
- Tourmaline, gemdat.org - the gemstone and gemology information website, Erişim Tarihi: 03.02.2025, Erişim adresi: <https://www.gemdat.org/gem-4003.html>

**AHDI BAĞDADI VE ONUN “GÜLŞENİ-ŞU`ARA” TEZKİRESİ
(SANKT-PETERBURG NUSHASI)**

**AHDI BAGHDADI AND HIS “GULSHENI-SHUARA” BIOGRAPHY
(THE SANKT-PETERBURG COPY)**

Tahira ALİYEVA*

SUMMARY

The 16th century was the period of development and prosperity of literature, history and culture in the Safavid and Ottoman states to which this city was belonged in turn. Azerbaijani and Ottoman Turks had a great influence on the civil life of Baghdad, which has been the guardian of Islamic culture throughout history. We can show Ahdi Baghdadi's "Gulsheni-Shuara" biography as an example for this. Famous scholars Ismail Hikmet Ertaylan, Suleyman Solmaz, C.S.Robinson, Azade Musabeyli and others have conducted studies and research on this subject. Ahdi Baghdadi's "Gulsheni-Shuara" biography, which he wrote in AH 971 (AD 1563-1564) and to which he later added, consists of an introduction, 4 ravzas and an epilogue. The work provides information about poets, scientists and statesmen of Iraq, Azerbaijan, Türkiye, Uzbekistan, Syria, Egypt and other countries.

GİRİŞ

XVI yüzyıl Bağdat'ta bu şehrin sırayla tabi olduğu Safeviler ve Osmanlı devletlerinde edebiyatın, tarihin ve kültürün gelişmesi ve ikbali devri olmuştur. Tüm tarih boyunca islam kültürünün muhafızı olmuş Bağdat şehrinin medeni hayatında Azerbaycan ve Osmanlı türklerinin büyük etkisi olmuştur. Şuna delil olarak Ahdi Bağdadi'nin "Gülşeni-şu'ara" tezkiyesini örnek olarak gösterebiliriz. Ahdi Bağdadi "Burc-i evliya" olarak vasıflandırmıştır. Ahdi Bağdadi'nin h.971 (m.1563-1564) yılında yazdığı ve sonralar ilaveler ettiği "Gülşeni-şu'ara" tezkiresi mukaddime, 4 ravza ve hatimeden oluşur. Eserde Irak, Azerbaycan, Türkiye, Özbekistan, Suriya, Mısır ve başka ülkelerin şairleri, bilim ve devlet adamları hakkında bilgiler verilmiştir.

Ahdi Ahmet bin Şemsi-i Bağdadi uzun süre İstanbul, Bursa, Sivas ve başka şehirlerde yaşamıştır.

Araştırmacılar Ahdi'nin Azeri türkü olduğunu özellikle belirtmişler. Ünlü alimler İsmayıl Hikmet Ertaylan, Süleyman Solmaz, C.S.Robinson, Azade Musabeyli ve diğerleri bu konuda inceleme ve araştırmalarda bulunmuşlar. Türk alimi İsmayıl Hikmet Ertaylan "Azerbaycan edebiyatı tarihi" kitabında şunları yazıyor: "Hicri X yüzyılın yetiştirdiği klasik türk şairlerinden biri de Ahdi'dir. Ahdi uzun süre seyr ve seyahatta bulunmuş, Türkiye'de ve İstanbul'da yaşamış olmasına rağmen lehçe itibarile Azerbaycan'a mahsustur (Hikmet, 1928:157-158). İsmayıl Hikmet Bağdatlı olan Şemsi, Hüsnî, Rindî, Zehni ve İlmî'yi de aynen Azerbaycan şairleri olarak araştırma ve incelemelerde bulunmuştur. C.S.Robinson Ahdi tezkiyesine ait makalesinde Osmanlı muelliflerinin onun bu eserine yeterince önem vermediklerini belirtmiş ve bunun nedenini Bağdat'ın Osmanlı İmparatorluğu'nun taşra şehiri olmasında görmüştür: "Osmanlı İmparatorluğu'nun esas kültür merkezlerinden biraz uzakta bulunan Bağdat'ta doğmuş Ahdi'yi bazıları dikkat edilen, güvenilir taşra ehli gibi kabul edebilir". Ünlü Azerbaycan alimi Prof. Dr. Azade Musabeyli "Bağdat'ta yaranan Azerbaycan edebiyatı ve Ruhi Bağdadi divanı" isimli kitabında Ahdi Bağdadi'yi Muhammed Fuzuli'den sonra XVI yüzyılda Bağdat'ta Azerbaycanı temsil eden ikinci ustad olarak değerlendiriyor. (Musabeyli, 2011: 15). Azade Musabeyli Rindî Bağdadi'nin, Muradî'nin, Ahdi'nin akrabası Huznî'nin, İlmî'nin, Fazlî'nin ve tezkirede adı geçen diğer şairlerin Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Muhammed Fuzuli adına Elyazmalar Enstitüsü'nde muhafaza edilen eserlerini yayınlamıştır. Ünlü türk alimi, çok kıymetli hocamız Prof.Dr.Süleyman Solmaz araştırma ve incelemeler sonucunda Ahdi Bağdadi'nin hayatı ve edebi şahsiyeti hakkında genel değerlendirmeler

*Araştırma Görevlisi, Bakü, Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Muhammed Füzuli adına bağlı Elyazmalar Enstitüsü

yaptı, "Gülşen-i şu'ara" tezkiresinin yurt dışında ve Türkiye arazisinde olmak üzere toplam 20 nüshasını tespit etti, tüm metinleri karşılaştırarak büyük hacimli tetkikat eseri yarattı (Solmaz, 2005). Sayın hocamın eserinden yararlandığım için kendisine müteşekkirdiğimi belirtiyorum. Ben bu tezkirenin Pr.Dr.Suleyman Solmaz'ın yaptığı kıyaslamalar içerisinde bulunmayan Sankt-Peterburg nüshasını ele aldım, eski elifbadan azericeye çevirisini yaptım, diğer nüshalardan farklılıkları buldum. Kitap olarak 2019 yılında Baküde basılmıştır.

Bu kıymetli eseri Azerbaycan'da yayınlamayı bana havale ettiğine göre sayın hocam Azade Musabeyli'ye müteşekkirdiğimi belirtiyor ve klasik edebiyatla ilgilenen tüm bilim adamlarına fayda sağlayacağına ümit ediyorum. Tezkire Sankt-Peterburg Devlet Üniversitesi Doğu bölümünde T-16 şifresi altında muhafaza edilir. Elyazma 290 varaktır(yaprak). Hicri 1217/m.1802 yılında katip Abdullah bin İbrahim Üsküdari tarafından istinsah edilmiştir. 375 şairin hayatını ve etkinliklerini ihtiva ediyor. 1b-5b fihrist, esas metin 6b-290b sayfalarını oluşturur. İlk sayfada şunlar yazılmıştır: "Təzkire-yi Əhdibin Şəmsi Bağdadi əz şüəra-yi qədim ibn əş-şüəra-yi 'əcəm şüəra-yi qədimin əksəri təslimiyyətilə mütəərriflərdir və təzkire-yi mərqumun ismi "Gülşen-i şü'əra"dır və məqdur təlifi fi sənə 971 tarixindədir. Mən kətəbə əllətikə təbəhu bi yədi və ənə əfqara əl-vari Abdullah bin İbrahim Üskudari Əhdi bin Şəmsi Bağdadinin diyar-i Ruma səyahəti sənə-yi sittin və tis'əmiə (960) tarixində vəqə olub, təlif təzkirəsi ihdi və səb'in və tis'əmiə (971) tarixində vuqu bulmuşdur. Şair və kamil və mahir olduğu beynəş şüəra məşhurdur" (metinde olduğu gibi azerice yazdım). Transfoneliterasiya sürecinde o devrin gramer kurallarına uyduk. Mesela: "olundu" deyil "olundi", "məşhurdur" yerine "məşhurdır" yazdık. Aynı zamanda bazı kelimeleri ikili olarak hem pazar-bazar, tahta-taxta, xeste-hasta, İstanbullu-İstanbuli olarak kullandık. Şunu belirtmek istiyorum ki, Ahdi Bağdadi'nin "Gülşen-i şu'arası"nın bu nüshasını zamanında Prof.Dr. Vecihe hanım Feyzullayeva transfoneliterasiya etmiş, fakat rahmetli hocamız onu yayınlama fırsatı bulamamıştı. Sayın alimimiz Vecihe hanıma Allahtan rahmet diliyorum.

"Gülşeni-şu'ara" tezkiresi şairler ve onların şiirlerinden örnekleri kapsıyor. Mukaddime, 4 ravza ve hatimeden oluşur. 1 ravza I Sultan Süleyman, 2 ravza onun döneminde yaşamış ünlü alim ve sanat adamları, 3 ravza sancak beyleri ve defterdar, 4 ravza II Sultan Selim devrinin şarhlarından bahsediyor. Dahi Fuzuli, onun ölümüne neden olan hastalık ve oğlu şair Fazli hakkında bilgiyi ilk kez Ahdi'den öğreniriz. Diğer nüshalarda Fuzuli'nin hastalığı ve ölüm nedeni yazılmışsa da, bizim ele aldığımız Sankt-Peterburg nüshasında onun hastalığı ve ölümü hakkında bilgi yoktur. Ahdi dahi Fuzuliye olan saygı ve muhabbetini şöyle anlatıyor:

"Mevlana Fuzuli Bağdadi: Kamal-i ma'rifetle kamil ve funun-i fazayil ile fazil şux tab' veşirin sohbət ve 'ilm-ihey'et ileebdandan ehl-i hikmet ve bende-yi piran tarikattır. Mazmun-i beləğat numun bulmağla bimisalda, üç zəban ileesnaf-i şii're kadir və tarz-i mu'emma və 'aruzda mahir uslub-i inşa-yi selasetengizi musecca' manend-i Xace-yi cahan, makbul-i ehl-i zaman və kavaid-i purfevaid-i kasayid-i fesahetamizi mulemma', misal-i kasayid-i Xace-yi Salman vepesend-i ehl-i 'irfan və semt-i mesnevide Leyli və Mecnun manend-i dürr-i meknun sebt etmişdir və neçə neçə türki vü farisi resail yazmışdır. Ve dexti Ravzatü's-şüheda-yi Mevlana Hüseyin Va'izi bi tarik tercüme Hedikatü's-Sü'eda nam bir kitab derc kılmiş. Hakka budur ki, kendü terzinde muxteri' ve tarik-i me'anide mübtədi' ve şahid-i fikri elfaz-i pak ilemüzeyyen vegün gibi came-yi zerrin-i ma'na ile a'yan içre mübeyyen ve lisan-i Tazide olan ebyatı füsaha-yi 'arabdameşhur, göftar-i Nevayi-ayini Türkan Moğol yanında mezkur və zəban-i farsda olan divanı pesendide-yi şü'əra-yi hermerzbum veeş'ar-i türkisi makbul-i zürefa-yi Rum olmuşdur. Gəzellerindən bir kaç metlə-i farisi və bir neçə türki beytve bir gəzel-i 'aşikane ki, məşhur-i merdüm nezdik dövrdür, bu avraq-i perişanda sebt olundu."

Eserinde hakkında bilgi verdiği babası alim ve şair Mevlana Şəmsi, kardeşleri Riyazi ve Muradi, amcası Hüseyini, amcasının oğlu Rindi, Rindi'nin oğlu Zuhdi, diğer akrabaları Hurremi, Huzni ve başkalarını dikkate alırsak Ahdi'nin şairler neslinden çıktığı belli olur. Tezkirenin "Sebeb-i təlif" adlı kısmında belirttiğine göre hicri 960 (miladi 1552) yılında Ahdi vatani Bağdat'tan uzun süreli yolculuğa çıkıyor. İlk önce Hosrov adlı bir şairle Rumeli'ye gidiyor. Sonra İstanbul'a giden Ahdi uzun süre burada kaldığını, devlet adamları, büyük alimler ve diğer zatlarla görüşüğünü ve onlardan birçok şeyler öğrendiğini ve memnun

olduğunu yazıyor. İstanbul, Bursa, Edirne, Manisa, Adana, Konya ve diğer şehirlerde bir süre yaşıyor. Adana valisi ve şair Piri Paşa ile, Konya'da 1554. yıldan vali olan Temerrüd Ali Paşa ile arkadaşlık ediyor. Fakat Vatan hasreti onu bir an bile bırakmıyor ve h.971 (m.1562-63) yılında "Vatan sevgisi imandandır" diyor ve geriye Bağdad'a dönüyor. Ahdi Bağdadi'nin doğduğu yıl belli değil, ölüm yılı olarak kaynaklarda 1594 senesidir. Fakat "Keşfüz-zunun"da (c. I, s.387) ölüm tarihi olarak h.980 (m.1573-74) geçiyor. "Gülşen-i şu'ara" tezkiresinin diğer adı "Tezkire-yi Erbabı Sefa"dır. Ahdi bu eserinde "elsineyi-selese"yi (3 dil) – arab, fars ve türk dillerini maharetle kullanmıştır. Ahdi hakkında bilgiler verilmiş olduğu şairlerin, bilim adamlarının bazıları ile bizzat tanıştığını, bazıları hakkında ise "avsafın işittiğimiz şueradandır", "avsafı hamidesin guş ettiğimiz şuaradandır", "vasfını işittiğimiz şuaradandır" diye yazıyor. Eserde çoğu sayıda Kuran-i Kerim ayeleri, hadisler, darb-meseller kullanılmıştır.

"Yetiştigi kültür mühitinden olmaları dolayısıyla Ahdi'nin hususi bir alaka göstererek yaptığı zengin tespitler, XVI. asırda Osmanlı ülkesine gelmiş İranlı ve Azeri şairleri, diğer tezkirelerden çok daha etraflı bir kadro içinde tanıyıp takib etme imkanını verir. Bu yönü ile Ahdi tezkiresi, XVI. asrın ikinci yarısında Osmanlı dili ve edebiyatının İran ve Irak kesimindeki tesir ve nüfuzunu aks ettiren başlı-başına bir vesika değerini taşımaktadır" (İslam Ansiklopedisi, I, 1988: 513). İslam Ansiklopedisi'nde "Gülşen-i şu'ara"nın Türkiye'de 9, onun dışında 6 nüshası olmakla, genellikle 15 nüshası olduğu bildirilir. Amma Ph.Dr.Süleyman Solmaz eserin yeddisi Türkiye dışında olmakla 20 nüshasının araştırma ve incelenmesini (tenkitli metin) yapmış ve ilim dünyasının hizmetine sunmuştur. Ahdi Bağdadi'ye ve eserde adı geçipgeçmeyenlerin hepsine Yüce Allah'tan mağfiret diliyorum.

KAYNAKÇA

1. Araslı H. XV-XVI əsrlərdə Azərbaycan ədəbiyyatı. AƏT. I. Bakı – 1960.
2. Hikmət İ. (1928). Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. II cild. Bakı: Azərnəşr.
3. J.Stewart-Robinson. Ahdi and his Biography of Poets. İran and İslam, Edinburgh 1971, s.557-564.
4. Solmaz S. (2005). Ahdi ve Gulşen-i Şu`arası (inceleme metin). Ankara.
5. Musabəyli A. (2011). Bağdadda yaranan Azərbaycan ədəbiyyatı və Ruhi Bağdadi divanı (Əlyazma qaynaqları üzərində araşdırmalar, muqayisəli mətnin transfoneliterasiyası). 2 cildə. Bakı, 2011. Elm və təhsil.
6. Mumtaz S. Həbib. Fuqəra fuyuzatı. Bakı, 1921, N.3.
7. Robinson C.S. (2006). Əhdi Bağdadinin «Gulşəni-Şuəra» təzkirəsi /«Şərq» tərcümə toplusu, No 3. Bakı.
8. Sam Mirzə. Tuhfe-i Sami. Suleymaniye Ktp., Fatih, nr 4242, vr.138 b-139 b.
9. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, I cild, İstanbul 1988, s. 509-514

TAŞA KAZINAN KİMLİK: OSMANLI DÖNEMİ MEZAR TAŞLARINDA UNVANLAR VE HİYERARŞİ

IDENTITY CARVED IN STONE: TITLES AND HIERARCHY IN OTTOMAN PERIOD TOMBSTONES

Bircan KAYACAN*
Mehmet GÖKDOĞAN**

ABSTRACT

Titles found in graves from the Ottoman Period are important epigraphic documents that clearly reveal the social work that can be performed, profession, military or bureaucratic duty, religious meetings and family ties, and that determine the social change of time, permanent identities and permanent order. Titles on gravestones are generally taken from the state, are considered in different categories among the military class, ulema, tradesmen and the public. While titles such as grand vizier, vizier, kazasker, defterdar are expressed in an old language on gravestones belonging to high-ranking administrators, military titles such as janissary, sipahi, kaptan-ı derya are also written on the inscriptions in a way that reflects the duty and rank of the deceased. In addition, religious and mystical titles such as sheikh, mudarris, hafiz also have an important place on gravestones. Titles related to the guild system are also encountered on the gravestones of people who were members of the tradesmen organization in the Ottoman Empire. Professional titles such as tailor, clogmaker, ropemaker, butcher allow the economic and professional history of Ottoman society to be read through grave remains. It is also observed that the titles on women's gravestones are different from those of individuals. Titles such as Hanım Sultan, Valide, Hatun, Kerime provide important clues about women's social statements. In this study, the titles on Ottoman gravestones and their relationship with social hierarchy will be evaluated in terms of epigraphic and aesthetic aspects. By comparing gravestones from different periods, the changes and continuities in the use of titles will be revealed. At the same time, the differences between the titles on the gravestones belonging to women and men will be discussed and a gender-based comparison will be made. In this context, how the structure of the Ottoman society can be read through gravestones will be discussed, and how the titles on the gravestones shape the relationship between individual identity and collective memory will be evaluated. In addition, how the data provided by the gravestones regarding the Ottoman social order can contribute to historical and cultural studies will be discussed.

Keywords: Ottoman Tombstones, Title, Hierarchy in the Ottoman Empire, Gender.

GİRİŞ

Osmanlı Dönemi'ne ait mezar taşlarında yer alan unvanlar, bireylerin toplumsal statüsünü, mesleğini, askerî veya bürokratik görevini, dinî kimliğini ve aile bağlarını belirgin bir şekilde ortaya koyan, dönemin toplumsal yapısını, bireylerin kimliklerini ve hiyerarşik düzeni yansıtan önemli epigrafik belgelerdir (Laquer 1997: 6-148). Mezar taşları tarihî, sosyal ve kültürel verilerin saklandığı somut arşiv niteliği taşımaktadır (Sevim, 2010: 67). Bu bağlamda Osmanlı mezar taşlarında kullanılan unvanlar, çoğu zaman bireylerin yaşadıkları dönemdeki sosyal rollerine göre sınıflandırılmıştır. Devlet erkânına mensup kişilerin mezar taşlarında yer alan "sadrazam", "vezir", "kazasker", "defterdar" gibi yüksek rütbeli unvanlar, genellikle gösterişli bir anlatımla verilmiş, kullanılan dil ve taşın biçimiyle birlikte dönemin elit bürokratik sınıfını yansıtan görkemli bir temsil oluşturmuştur. Askerî sınıfa ait bireylerin mezar taşlarında ise "kapudan-ı derya", "sipahi", "serdengeçti", "mülazım" ya da "yeniçeri" gibi rütbeler, kişinin görevini, cesaretini ve hizmetini anımsatacak şekilde özenle ifade edilmiştir. Bunun yanında, dinî ve tasavvufî kimliği ön planda olan bireylerin mezar taşlarında "şeyh", "müderres", "müezzin", "hafız", "nakibüleşraf" gibi unvanlara sıkça rastlanmaktadır. Bu unvanlar, bireyin ilmiye sınıfına ait olduğunu veya belirli bir tarikata mensup bulunduğunu

* Türk Dili ve Edebiyatı (Dr), Aydın Valiliği Adnan Menderes Demokrasi Müzesi

** Türk Dili ve Edebiyatı (Dr), Uşak Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

gösteren sosyal aidiyet kodlarıdır. Özellikle tarikat mensuplarının mezar taşlarında dinî sembollerle birlikte bu unvanların kullanılması, mezar taşı aracılığıyla bir manevi otoritenin temsil edilmesini sağlamıştır. Ayrıca Osmanlı lonca sistemine mensup olan esnaf gruplarının da mezar taşları üzerinden takip edilebildiği görülmektedir. Terzi, nalıncı, urgancı, kasap, debbağ gibi meslek unvanları; bireyin hem üretim ilişkileri içindeki yerini hem de ait olduğu sosyal zümreyi gözler önüne serer. Bu anlamda mezar taşları, Osmanlı ekonomisinin toplumsal yansımalarının da izini taşır.

Kadınlara ait mezar taşları incelendiğinde ise kullanılan unvanların erkeklerinkinden anlam ve işlev bakımından farklılaştığı dikkat çeker. “Hanım sultan”, “valide”, “kerime”, “hatun”, “odalık” gibi unvanlar, hem kadınların yaşadığı sosyal çevreye hem de bağlı oldukları aile yapısına dair önemli ipuçları sunar. Bu unvanlar çoğu zaman ailevi roller (anne, eş, kız evlat) ya da harem hayatındaki pozisyonlar çerçevesinde belirlenmiştir. Kadınların mezar taşlarında kullanılan dil daha çok duygusal, içsel ve ilişkiye dayalı bir üslup taşırken, erkeklere ait mezar taşlarında görev, liyakat ve toplumsal katkı ön plandadır. Bu yönüyle mezar taşları, toplumsal cinsiyet rollerinin Osmanlı toplumunda nasıl algılandığını ve temsil edildiğini de açığa çıkaran belge niteliğindedir. Aydın ili ve çevresinde incelenen 20.000 mezar taşından elde edilen verilere dayananbu çalışmada, Osmanlı mezar taşlarında yer alan unvanlar aracılığıyla bireylerin toplumsal kimliklerinin nasıl inşa edildiği ve bu kimliklerin hiyerarşik düzen içerisinde nasıl konumlandığı detaylı biçimde ele alınacaktır. Unvanların epigrafik özellikleri, yazı dili, simgesel kullanımları ve estetik biçimleri değerlendirilecektir. Aynı zamanda kadın ve erkek mezar taşlarında yer alan unvanlar arasındaki ayrımlar da toplumsal cinsiyet perspektifiyle incelenecek ve bu ayrımların Osmanlı’daki toplumsal yapının cinsiyet temelli kodlarını nasıl yansıttığı tartışılacaktır. Bu çerçevede, mezar taşlarının bireysel kimlik ile kolektif hafıza arasında nasıl bir bağ kurduğu; toplumsal statülerin, meslekî aidiyetlerin ve dinî kimliklerin ölüm sonrasında dahi nasıl görünür kılındığı açıklanmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda Osmanlı mezar taşlarında yer alan unvanların bütüncül bir yaklaşımla incelenmesi ve okunması tarih, kültür, sanat tarihi, epigrafi ve halkbilimi gibi disiplinlere önemli katkılar sunacak niteliktedir. Mezar taşları aracılığıyla sadece bireylerin kimliği değil, Osmanlı toplumunun sosyal yapısı, meslek grupları ve cinsiyet rolleri de analiz edilebilmekte; birey, toplum ve devlet arasındaki ilişkiler hakkında tarihsel ve sosyal ve kültürel veriler elde edilebilmektedir. Çalışmada sayfa sınırlamaları nedeniyle mezar taşı fotoğraflarına yer verilememiştir; ancak ilgili taşlara dair epigrafik içerik ve unvan bilgileri metin içinde ayrıntılı biçimde sunulmuştur.

1) Devlet Görevlileri ve Bürokratlar ait Unvanlar

Osmanlı mezar taşlarında yer alan unvanlar, bireylerin sosyal hiyerarşi içindeki yerini ve devlet mekanizmasındaki görevlerini açıkça ortaya koymaktadır. Özellikle devlet ricaline ait mezar taşlarında kullanılan ifadeler hem bireyin hayattaki statüsünü hem de ölüm sonrası için duyulan temennileri yansıtan önemli kültürel belgeler niteliğindedir. Padişahlara ait mezar taşlarında genellikle “*el-merhûmve'l-mağfur, fi'l-cennetü'l-a'lâ merhum (Padişah adı) ruhuna Fâtiha*” şeklinde başlayan hem dua hem de yücelik içeren ifadelerle yer verilir. Bu tür ifadeler, padişahın hem dünyevi otoritesine hem de uhrevi makamına işaret eder. Sadrazam, vezir, hâkim, defterdar gibi üst düzey devlet adamlarının taşlarında ise “*Sadrazam-ı Âzam*”, “*Vezir-i Âzam*”, “*Defterdar-ı Saltanat*” gibi unvanlara rastlanır. Bu unvanlar, taş sahibinin yüksek rütbeli bir yönetici olduğunu vurgular. Ulemaya ait mezar taşlarında ise “*Kazasker*”, “*Kadı Efendi*”, “*Şeyhülislam*” gibi ifadeler dikkat çeker. Bu unvanlar, yalnızca bir din adamını değil aynı zamanda Osmanlı hukuk sisteminde önemli bir yargı mercii olan kişileri de tanımlar.

2) Askerî Unvanlar

Osmanlı mezar taşlarında askerî sınıfa mensup bireylerin unvanları, imparatorluğun savaşçı geleneğini ve askerî teşkilatlanmasını yansıtan önemli göstergeler arasında yer alır. Taşlarda geçen “*Yeniçeri Ağası*”, “*Bölükbaşı*”, “*Sekbanbaşı*” gibi unvanlar, kapıkulu ocağının farklı rütbelerine işaret eder. Yeniçeri Ocağı, Osmanlı merkez ordusunun en önemli ve düzenli güçlerinden biri olduğu için bu unvanlar yalnızca askerî hiyerarşiyi değil aynı

zamanda devletin merkezî yapısıyla olan doğrudan bağlantıyı da ortaya koyar (İşli ve Kökrek, 2017: 10-45). Sipahilere ait mezar taşlarında ise “*Sipahi*”, “*Serdar*”, “*Kapıcıbaşı*” gibi ifadeler yer alır. Tımarlı sipahilik sistemi içinde önemli görevler üstlenen bu kişiler hem savaş meydanlarında görev yapmış hem de taşrada idarî işlerle meşgul olmuşlardır. “*Serdar*” ve “*Kapıcıbaşı*” gibi unvanlar, taş sahibinin sadece askerî değil aynı zamanda protokolde de belirli bir yere sahip olduğunu gösterir. Osmanlı donanmasında görev yapan denizcilere ait mezar taşlarında ise “*Kaptan-ı Derya*” (deniz kuvvetleri başkomutanı) ve “*Reisü'l-Bahr*” gibi unvanlara rastlanır. Bu unvanlar, özellikle liman şehirlerindeki mezarlıklarda yoğun şekilde görülür ve denizci kimliğinin mezar taşlarına nasıl yansıdığını gösterir. Askerî unvanların mezar taşlarında yer alması Osmanlı'nın askerî teşkilat yapısının halk belleğinde nasıl yer bulduğunun da bir göstergesidir.

3) Dinî ve Tasavvufî Unvanlar

Osmanlı mezar taşlarında sıkça rastlanan dinî unvanlar, bireylerin dinî eğitim, görev ve statülerini yansıtmaktadır. Aydın ilindeki mezar taşları incelendiğinde bu kapsamda “*Hacı*”, “*Molla*”, “*Müderres*”, “*Hafız*”, “*İmam*” gibi unvanlar ön plana çıkmaktadır. *Hacı*, hacca gitmiş ve bu kutsal yolculuğu tamamlamış kişilere verilen saygın bir unvandır. *Molla*, medrese eğitimi almış, dinî ilimleri bilen ve genellikle yerel düzeyde dinî liderlik yapan kimseleri ifade eder. *Müderres* ise medreselerde ders veren öğretmen anlamına gelirken, hafız Kur'an'ı ezberlemiş olan kişilere verilen unvandır. *İmam* ise cemaatin dinî rehberi olarak ibadetlerde görev alan din adamlarını belirtir.

Tasavvuf alanında Aydın ilinde tespit edilen Osmanlı mezar taşları incelendiğinde sıklıkla karşılaşılan unvanlar arasında “*Şeyh*”, “*Derviş*”, “*Mürşid*”, “*Halife*”, “*Postnişin*”, “*Hâcî*”, “*Kutbu'l-Ârifîn*”, “*Şeyh Ekmelve Şeyhü'l-Ekber*” gibi ifadeler yer almaktadır. Bu unvanlar, bireyin tarikat içerisindeki manevî makamını, dinî otoritesini ve toplumsal statüsünü yansıtır. *Şeyh*, bir tarikatın lideri ve manevî rehberi olup, bağlıları üzerinde yüksek saygı gören bir otoritedir (Öngören, C. 39, 2000: 50). *Derviş*, tasavvuf yoluna intisap etmiş, genellikle bir şeyhe bağlı, içsel arınma ve manevî terbiye yolunda ilerleyen kimsedir (Yazıcı, 1994: 88-89). *Mürşit*, müritlerine yol gösteren, onları irşâdeden bir rehberdir (Öngören, C. 39, 2000: 50). *Halife*, şeyhin vekili olup, tarikat işlerini yürüten yardımcı konumundadır (Uludağ, 1997: 299-300). *Postnişin*, bir tekkenin veya zaviyenin başında bulunan, post üzerinde oturarak tarikat ayinlerini yöneten yetkili kişidir. *Hâcî* unvanı ise hem dinî vecibelerini yerine getirmiş kişilere hem de zaman zaman tasavvufî bir rütbe olarak kullanılmıştır. *Kutbu'l-Ârifîn* (âriflerin kutbu), tasavvufî hiyerarşide yüksek bir manevî dereceyi temsil ederken, *Şeyh Ekmelve Şeyhü'l-Ekber* unvanları sahiplerinin üstün ilim ve irfan sahibi olduğuna işaret eder (Kayacan, 2019: 98). Bu tür unvanlar, yalnızca bireysel kimliğin değil; aynı zamanda tarikatların sosyal hayattaki etkisinin, kurumsallaşmasının ve manevî liderliğin Osmanlı toplumundaki yerinin de anlaşılmasına katkı sunar.

4) Esnaf ve Zanaatkârlara Ait Unvanlar

Osmanlı toplumunda esnaf ve zanaatkârların sosyal ve ekonomik yaşamı, Ahilik ve Lonca teşkilatları çerçevesinde örgütlenmiştir. Bu durum mezar taşlarındaki unvanlarla da açıkça görülmektedir. Ahilik geleneğinde önemli bir yeri olan *pir*; ustalık ve rehberlik anlamında kullanılırken, lonca sistemindeki hiyerarşik yapıyı yansıtan *üstad* unvanı, meslek erbabının en yetkin ve deneyimli kişilerini ifade eder. Ayrıca, toplumsal düzen ve dayanışmanın sembolü olan esnaf şeyhi unvanı, esnaf teşkilatı içinde manevî ve yönetsel bir otoriteyi temsil eder. Alan araştırmalarında lonca teşkilat yapısına dair “*Pir*” unvanı ile karşılaşılmıştır. Fakat bireylerin mesleklerini doğrudan belirten unvanlar daha sık kullanılmıştır; “*Terzi*”, “*Kasap*”, “*Kahveci*”, “*Attâr Baş*”, “*Nalıncı*”, “*Demirci*”, “*Urgancı*”, “*Debbağ*”, “*Keçeci*”, “*Çubukçu*”, “*Sütçü*”, “*Kadayıfçı*”, “*Yüncü*”, “*Sünnetçi*”, “*İmam*” ve “*Kundakçı*” gibi meslek adları, Osmanlı toplumundaki zanaatkâr sınıfının çeşitliliği ve ekonomik önemini ortaya koymaktadır. Bu unvanlar hem bireysel kimlik hem de kolektif meslek kültürünün izlerini taşıyarak, dönemin sosyal ve ekonomik yapısına ışık tutmaktadır.

5) Ayan Aileler ve Sülalelere Ait Unvanlar

Osmanlı taşrasında XVIII. yüzyılın başlarından itibaren gözlemlenen en önemli sosyopolitik gelişmelerden biri, ayanlık kurumunun güç kazanması olmuştur. Merkezî otoritenin taşradaki hâkimiyetini sağlama amacıyla görevlendirdiği bu yerel eşraf sınıfı, zamanla vergi toplama imtiyazı ve idari ayrıcalıklar sayesinde büyük ekonomik ve siyasi güce kavuşmuştur. Ayanlar, bulundukları bölgelerde yalnızca bir idarî temsil değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel önder konumuna da erişmişlerdir. Bu durum, yalnızca dönemin siyasi belgelerine değil, aynı zamanda mezar taşları gibi epigrafik verilere de açıkça yansımıştır.

Aydın bölgesinde XVIII. ve XIX. yüzyıllarda etkin olan Cihanoğulları ve Arpazlılar gibi güçlü ayan aileleri, sadece yerel düzeyde değil, aynı zamanda Batı Anadolu taşrası genelinde de önemli birer güç odağı haline gelmişlerdir. Bu kalburüstü ailelerin toplumsal itibarı, görkemli mezar taşları aracılığıyla kamusal hafızaya kazınmış, böylece sülale onuru ve sosyopolitik kimlik sonraki kuşaklara aktarılmıştır.

Aydın merkez ve çevresinde gerçekleştirilen epigrafik taramalar sonucunda, ayan sınıfına veya yüksek statülü sülalelere mensup olduğu belirlenen toplam 68 erkek mezar taşı incelenmiş ve bu taşlar üzerinden 55 farklı sülale adı tespit edilmiştir. Osmanlı mezar taşlarında yalnızca mesleki, askerî ya da dinî unvanlara değil, aynı zamanda bireyin ait olduğu aile veya sülâleye de sıklıkla yer verilmiştir. Bu bağlamda, aile soyadları ve sülâle isimleri birer unvan işlevi görerek toplumsal aidiyetin, statünün ve saygınlığın ifadesi olarak mezar kitabelerinde yer bulmuştur. Onomastik açıdan değerlendirildiğinde bu sülale adlarının çoğu, -zâde ve -oğlu ekleriyle biçimlenmiş olup, Osmanlı toplumunda hem soyluluk hem de ataerkil aidiyetin önemli göstergelerindendir. Aynı zamanda bu ekler, bireyin mensup olduğu aileyi görünür kılarak toplumsal kimliğin sürekliliğini sağlamaktadır. Tespit edilen başlıca sülaleler arasında şunlar yer almaktadır: *Osmân-zâde*, *Osmânoğlu*, *Hamâmciöğlu*, *Karayazıcıoğlu*, *Cihân-zâde*, *HamzâBâlî-zâde*, *Kuyucubaşlarından Cemâl-zâde*, *Hâni-zâde*, *Kalfa-zâde*, *Alâybegi-zâde*, *Sünbül-zâde*, *Na'iband-zâde*, *Dürri-zâde*, *Dalyân-zâde*, *Şâhin-zâde*, *Güllî-zâde*, *Kambar-zâde*, *Gânî-zâde*, *Tobcıoğlu*, *Sakallıoğlu*, *Çeltikçi-zâde*, *Reis-zâde*, *Kadı-zâde*, *Yazıcı*, *Efendi-zâde*, *Yazıcıoğlu*, *Yagcı-zâde*, *Kasab-zâde*, *Koyunoğlu*, *Fenârî-zâde*, *Gökçe-zâde*, *Çınarlı-zâde*, *Enes-zâde*, *Semercioğlu*, *Hoca-zâde*, *İlyâs-zâde*, *Kethüdâ-zâde*, *Muhammed-zâde*, *Kandilli-zâde*, *Çayyâr-zâde*, *Karagözlü-zâde*, *Ağâ-zâde*, *Akbağ-zâde*, *Mürabd-zâde*, *Sökeliöğlu*, *Hâfız-zâde*, *Cûb-zâde*, *Ömr-zâde*, *Hâcekiöğlu*, *Katiboğlu*, *Eşneagası-zâde*, *Cebeli-zâde*, *Kahyaoğlu*. Bu veriler, prozopografik açıdan incelendiğinde, Aydın'da yaşayan ayanların sosyal çevreleri, hısımlık ilişkileri ve bölgesel güç dağılımı hakkında çıkarımlar yapılmasına olanak tanımaktadır. Aynı soyadı taşıyan mezar taşlarının zaman içindeki dağılımı ve değişimi ise kronolojik bağlamda, bazı sülalelerin bölgede uzun süreli nüfuz sahibi olduklarını göstermektedir. Bu bağlamda mezar taşları sadece bireysel kimliğin değil; aynı zamanda toplumsal katmanların, aile yapılarının ve yerel güç odaklarının tarihsel gelişiminin izlenebildiği önemli birer belgesel ve kültürel hafıza nesnesi olarak değerlendirilmektedir.

6) Kadınlara Ait Unvanlar

Osmanlı dönemi mezar taşlarında kadınlara ait kitabeler, dönemin toplumsal cinsiyet algısını ve ataerkil aile yapısını yansıtan önemli belgelerdir. Bu taşlarda dikkat çeken en temel özellik, kadınların ve kız çocuklarının adlarının çoğu zaman tek başına yer almamasıdır. Kadınların kimlikleri, çoğunlukla bir erkek yakınına -kocasısı, babası, kayınpederi ya da oğluna- referansla tanımlanır.

Kadınlar, kocalarının ismi zikredildikten sonra "*Zevcesi*", "*Halilesi*", "*Odalığı*", "*Haremi*", "*Ehli*", "*Kerimesi*", "*Pakizesi*" gibi ifadelerle anılmıştır. Örneğin, "*Cihân-zâde Hüseyin Bey kerimesi*", "*Hâcî Küçük ehli*" ya da "*Şirevî Hamâmcı Hâcî Süleymân'ın kerime-i pâkizesi*" gibi tanımlamalar bu durumu açıkça göstermektedir. Bazı durumlarda kadınlar, kocalarının unvanıyla birlikte anılır; örneğin "*Monlâkerimesi*" ifadesinde olduğu gibi. Nadiren de olsa kadınların yalnızca mensup oldukları sülale ile tanımlandığı örnekler de mevcuttur: "*Dillî-zâdekerimesi*". Eğer kadın, kayınpederiyle birlikte anılmışsa, isminin önüne gelini ifadesi getirilir: "*Keçeci Hâcî Ahmed'in gelini*" bu duruma örnektir. Babasının adıyla birlikte anıldığı

durumlarda ise, babasının adından sonra "kızı" ifadesi yer alır: "*Hâcî Ahmed'in kızı*". Bazı taşlarda kadın, oğluna nispet edilerek "*validesi*" şeklinde tanımlanır ve ardından adı gelir. "*Hâdice ruhuna fâtiha*" gibi nadir de olsa sadece kadının isminin yer aldığı örnekler de bulunur. Kadın mezar taşlarında dikkat çeken bir diğer unsur da unvanlardır. Bu taşlarda kadının isminin önüne sıkça "*Hâce*", "*Hoca*", "*Monla*" gibi unvanlar eklenirken, ismin sonuna "*Hâním*", "*Hâtun*", "*Kadın*" gibi saygı belirten ifadeler getirilmiştir (Kayacan Cangul, 2023: 193). Tüm bu veriler göstermektedir ki, kadınlara ait mezar taşları yalnızca dini bir vecibenin yerine getirildiği kitabeler olmaktan öte; kadının toplumdaki statüsünü, aile içindeki yerini ve toplumsal hiyerarşideki konumunu belgeleyen kültürel metinlerdir.

SONUÇ

Osmanlı dönemi mezar taşları, yalnızca birer ölüm nişanesi değil; aynı zamanda bireylerin kimliklerini, toplumsal statülerini ve yaşadıkları dönemin sosyal yapısını belgeleyen arşiv vesikalarıdır. Bu taşlar üzerinden yapılan unvan çözümlemeleri, bireylerin devletteki görevlerinden mesleki aidiyetlerine, dini ve tasavvufi mensubiyetlerinden, aile kökenlerine kadar geniş bir sosyal yelpazeyi görünür kılmaktadır. Sadrazamdan dervişe, terziden voyvodaya kadar her toplumsal kesimin taşlara kazınmış unvanları; Osmanlı toplumundaki hiyerarşik düzenin taş üzerinde nasıl temsil edildiğini gözler önüne sermektedir. Özellikle Aydın ve çevresinde yapılan kapsamlı taramalar sonucunda elde edilen onomastik ve prozopografik veriler, bu bölgedeki yerel güç dengeleri, ayan ailelerinin etkisi, esnaf ve zanaatkar yapıları ile dini-tasavvufi yaşamın toplumdaki karşılığını anlamamıza olanak tanımıştır. Kadınlara ait mezar taşlarındaki unvan kullanımı ise ataerkil düzenin mezar kitabelerine yansımaları açısından ayrı bir önem taşımaktadır.

Bu çalışma, mezar taşlarının sadece bireysel kimliklerin değil; aynı zamanda kolektif hafızanın, sosyal hiyerarşinin ve kültürel sürekliliğin izini sürmede ne denli güçlü bir kaynak olabileceğini ortaya koymaktadır. Geçmişin toplumsal yapısı üzerine yapılan her yorumda, mezar taşları birer tarihî tanık, birer sessiz anlatıcı olarak karşımızda durmaktadır. Dolayısıyla bu taşlara bilimsel bir gözle bakmak yalnızca tarih ve sanat tarihi araştırmaları için değil; aynı zamanda sosyoloji, halkbilimi ve diğer disiplinler için de büyük katkılar sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- İşli, H. N., Körek, M. (2017). *Yeniçeriler Remizleri ve Mezar Taşları*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kayacan Cangul, B. (2023). *Zarafetin Dili Kadın Mezar Taşları*, 3. Uluslararası Balkanlar, Anadolu, Kafkasya Ve Türkistan Coğrafyası Sanat, Kültür, Tarih Ve Folklor Kongresi.
- Kayacan, B. (2019). *18. ve 19. Yüzyıl Aydın Sufiler ve Sufilerin Mezar Taşları*, Yüksek Lisans Tezi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Laquer, H. P. (1997). *Hüvel Baki / İstanbul'da Osmanlı Mezarları ve Mezar Taşları*. (çev: Selahattin Dilidüzgün). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Öngören, R. (2000). "Şeyh" Mad., İslam Ansiklopedisi, TDV Ansiklopedisi, C. 39, İstanbul.
- Sevim, N. (2010). *Medeniyetimizin Sessiz Tanıkları*, İstanbul: Kitap Dostu Yayınları.
- Uludağ, S. (1997). "Halife". Mad., İslam Ansiklopedisi, TDV Ansiklopedisi, C.15, İstanbul.
- Yazıcı, T. (1994). "Derviş" Mad., İslam Ansiklopedisi, TDV Ansiklopedisi, C.9, İstanbul.

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Zoran R. VITOROVIC-Assoc. Prof. Dr. Olga RADOVA KARANASTAS

Towards a New Paradigm: Scientific Spirituality and Universal Cosmic Morality for Global Renewal

Prof. Dr Zoran R. Vitorovic, Ph.D.¹

Prof. Dr Gabriel C.D. Lopes, Ph.D.²

Abstract

The modern world stands at a critical juncture, engulfed by a profound spiritual crisis fueled by multiple interconnected processes. As material progress accelerates, inner fulfillment and moral integrity often lag behind, creating imbalances that manifest as moral, religious, and ethical divisions. These divisions contribute to global disconnection and turmoil, further exacerbated by political autism—a pervasive inability to adapt to or address the deeper, unified needs of humanity.

This paper explores a one possible transformative solution: the integration of Scientific spirituality and Universal Cosmic morality (SS & UCM). By drawing inspiration from the visionary scientific insights of Nikola Tesla and the philosophical teachings of Swami Vivekananda, this framework bridges the realms of empirical knowledge and metaphysical wisdom. By uniting scientific advancement with universal ethical values, it offers practical solutions to pressing global challenges, fostering peace, harmony, balance, and collective well-being.

1. Introduction

The 21st century has witnessed remarkable technological advancements and economic growth, yet a widespread spiritual and moral crisis persists. Symptoms of this crisis include rising mental health issues, disconnection from purpose, and ethical dilemmas exacerbated by unchecked materialism. For example, Japan faces the phenomenon of "karoshi"—death from overwork—underscoring the urgent need for balance and fulfillment.

This paper advocates for a paradigm shift: the development of *scientific spirituality* combined with a *universal cosmic morality*. These concepts (SC and UCM) Drawing on the basis of the works of Nikola Tesla and Swami Vivekananda, had aim to harmonize scientific progress and spiritual principles, fostering global renewal through interdisciplinary approaches and shared values.

1 Prof. Dr Zoran R. Vitorovic, Ph.D. e-mail: vitoroviczoran@yahoo.com , Logos University International -UniLogos

2 Prof. Dr Gabriel C.D. Lopes, Ph.D. , Dean and Founder, Logos University International-UniLogos, Brasil /USA

2. Scientific Spirituality or Bridg between Two Realms

The intersection of empirical science and metaphysical wisdom lies a unique opportunity to unravel the intricate connections binding the physical and spiritual realms, and that is exactly the heart of scientific spirituality— a fusion of two seemingly opposing domains that are, in truth, deeply intertwined. Or as the Old Sufi Order teaches us, “*There is one underlying thread connecting all creation, seen and unseen, and to recognize this unity is to embrace the divine wisdom within the cosmos*” (Khan, 1996, p. 47). This profound perspective enriches the concept of scientific spirituality, illuminating the harmony that exists within the duality of existence.

Nikola Tesla, a genius of boundless imagination, envisioned a universe alive with energy fields and vibrating connections that bind all living beings. His revolutionary innovations, from alternating current to the dream of wireless energy transmission, were born of moments of deep clarity, when he seemed to tap into the universal truths that govern existence or how he use to say ‘universal field of Cosmic wisdoms and informations’.

Swami Vivekananda, on the other hand, walked a path that merged the spiritual with the intellectual, illuminating the unity of all creations, actions and reactions. He urged humanity to seek out universal truths through the twin forces of *self-realization and ethical living*. His lectures resonated not just with spiritual seekers but also with scientists, illustrating how the search for knowledge—whether through the lens of science or spirituality—leads ultimately to the same eternal truths.

Together, the visions of Tesla and Vivekananda offer a powerful foundation for a reimagined spirituality, one that is grounded in the principles of science yet reaches beyond to touch the infinite. Their insights invite us to contemplate the harmony between the material and the metaphysical, inspiring a transformative understanding of the Universe and our place within it.

3. The Guiding Framework of Cosmic Morality

Cosmic morality emerges as a profound philosophy, calling humanity to embrace the universal principles inherent in nature's harmony and interconnectedness. These "natural cosmic rules"—balance, mutual respect, peace and coexistence—form the very foundation of survival, urging us to align our lives with the rhythms of the Universe.

Nikola Tesla, with his unparalleled genius, embodied this philosophy through his exploration of energy systems and frequencies what was in accordance of his vision for harnessing renewable – free for all – energy and has reflected not just technological ingenuity but a deep reverence for nature's equilibrium. Tesla understood that humanity's progress must mirror the balance found in the natural world, where every action and reaction resonates in harmony with the ‘greater whole’.

Meanwhile, Swami Vivekananda's ethical teachings wove together moral principles that transcended borders and cultures., peace, compassion, equity, reflect his profound belief in universal truth which underscored his vision for humanity. He reminded us that the boundaries dividing humankind are illusions, man made, and that only through unity of mankind, we, as a humans, can achieve our highest potential.

Together, the legacies of Tesla and Vivekananda illuminate a path forward, where these cosmic principles should serve as guiding beacons, and human societies, inspired by such wisdoms, have the potential to address moral and ethical challenges with profound clarity. Tesla's dream of free wireless energy, for instance, stands as a testament to the equitable distribution of resources—a cornerstone of cosmic morality and a reminder that progress must be shared to sustain the greater good.

4. Relevance to Modern Challenges

The principles of Scientific Spirituality and Universal Cosmic Morality (SS & UCM) shine as beacons of hope amidst the pressing challenges of the modern world, offering guidance rooted in peace, harmony, equity, and Interconnectedness. Their relevance stretches across environmental, social, and technological landscapes, demonstrating their potential to inspire meaningful change.

The environmental crisis, finds echoes of cosmic morality in many different initiatives and ambitious projects like Africa Great Green Wall (Unccd.int), which seeks for stitching together the threads of ecological balance and sustainability. Many of different ecological projects serves as a powerful reminder that humanity must align itself with nature's inherent harmony to safeguard the planet's future.

Social inequality, a divide that fractures communities across the globe, can be bridged by compassion and moral integrity. The Ramakrishna Mission (belurmath.org) rooted in the teachings of Swami Vivekananda, offers a shining example of how philosophical principles can uplift the underserved. By providing education and healthcare to those in need, it embodies the essence of equitable moral values, demonstrating how acts of kindness can ripple outward and transform lives.

Tesla's vision for universal free energy systems, meanwhile, stands as a testament to how technology can serve as a unifying force rather than a divisive one. His dream of free and accessible wireless energy is a profound illustration of cosmic morality—a belief in distributing resources equitably for the greater good. In a world increasingly disconnected by technological alienation, Tesla's ideals call for innovation that fosters global unity and cooperation.

By weaving these principles into the fabric of human advancement, scientific spirituality and cosmic morality offer not just solutions, but a path forward—one that is ethical, sustainable, and profoundly interconnected. Through their application, humanity can resolve its challenges and step closer to a future defined by harmony and collective well-being.

5. Proposal for Implementation

To transform this vision into reality, an array of interconnected strategies must be woven together, each one drawing on the strengths of interdisciplinary wisdom and collective action. These strategies are not merely practical steps—they are the seeds of a new moral foundation, designed to nurture harmony and shared well-being across humanity.

The first cornerstone lies in education, the bedrock of human growth. Imagine a world where schools introduce curricula that seamlessly blend science, spirituality, and ethics. Such an approach, akin to Finland's focus on holistic education, would cultivate minds that not only grasp the laws of nature but

also understand their moral and spiritual implications. Students would emerge as stewards of balance, equipped to bridge the material and the metaphysical with compassion and integrity.

The second pillar is the establishment of global initiatives—vast, collaborative efforts that transcend borders and foster unity. Picture international conferences buzzing with ideas and energy, where minds from every corner of the globe gather to explore and promote the principles of cosmic morality. Much like UNESCO's tireless work in cultural preservation, these initiatives would serve as a beacon of cooperation, inspiring humanity to embrace its shared destiny.

Lastly, policy development stands as the final cornerstone of this transformative framework should envision policies that prioritize sustainability, equity, and the ethical use of technology— and should be blueprints for societies that honor both progress and morality. In such a world, innovation would no longer conflict with ethical principles but harmonize with them, creating a future where growth respects the delicate balance of the Universe.

Together, these measures form a symphony of action, each note contributing to the greater melody of collective well-being. Through education, global collaboration, and ethical governance, humanity can shape a world of profound harmony and peace, where the principles of scientific spirituality and Cosmic morality illuminate the path forward.

6. Conclusion

The global spiritual crisis demands and calls for urgent and collective action to redefine humanity's trajectory of development. By intertwining scientific spirituality with cosmic moral principles—rooted in the visionary works of Nikola Tesla and the philosophical teachings of Swami Vivekananda—we can harmonize technological progress with humanity's spiritual growth.

Nikola Tesla's guiding philosophy, encapsulated in numerous of his speeches and works, reminds us that scientists do not invent entirely new phenomena; rather, they reveal and explain the natural laws governing the universe.

Tesla once stated, "*Nature may reach the same result in many ways,*" (Tesla, 2016, p.54) highlighting the universality of cosmic and natural laws. His groundbreaking work, such as transmitting energy over distances (transmitting of the energy is the basic of all our today IT and digital technologies), exemplifies these principles and underscores his belief that nature operates within a harmonious and unchanging order.

Tesla cautioned against disrupting this delicate balance, as it could have profound consequences. With his famous remark, "*The desire that guides me in all I do is the desire to harness the forces of nature for the service of all mankind,*" (Tesla, 2000, p.30) Tesla advocate that, in suspstance, each scientific work should serve to the betterment of humanity rather than personal gain, what was in accordance with his vision for a global future – future which will reflected the beauty and wisdom of the natural cosmic order, inspiring peace and harmony as the foundation of human live and progress.

Swami Vivekananda's teachings offer a timeless blueprint for humanity's journey through the centuries to come, emphasize the unity of all existence, compassion, and self-realization as essential pillars of human development.

For example when he advised individuals to “Take up one idea. Make that one as idea of your life – think of it, dream of it, live on that idea”(Vivekananda,2015,p.2375). , he call all individuals to go deeper in commitment and focus on personal life.

Additionally, his assertion that “ We are what our thoughts have made us; so take care about what you think. Words are secondary. Thoughts are live, they travel very far away. “(Vivekananda, 2015,p. 22) reinforces the power of positive thinking and self-awareness as a cornerstones for personal and collective grow, in all segments (spiritual, economical, social).

Btter said – Vivekananda’s vision of a humanity and future of Global World will be Place where individuals transcend selfishness and dedicate themselves to collective well-being. His philosophy inspires humanity to embrace universal truths, cultivate moral integrity, and seek wisdom beyond material aspirations. He called for individuals to rise to their full potential and help shape a more just and harmonious world.

Looking ahead, both of them (Tesla and Vivekananda) understand that humanity must evolve into a higher state of consciousness—one, where scientific advancements align seamlessly with ethical living and spiritual awareness.

A future guided by Tesla’s and Vivekananda’s ideals would be shaped by compassion, interconnectedness, and respect for the natural cosmic order. By adopting these principles, humanity can build a world rooted in balance, peace, harmony, and collective prosperity, fulfilling the shared dream envisioned by these great visionaries.

References

- Khan, H.I. (1996). *The Heart of Sufism: Essential Writings of Hazrat Inayat Khan*. Shambhala Publications, p. 47.
- Tesla, N. (2016). *My Inventions: And Other Writings*. Penguin Random House, p. 54.
- Tesla, N. (2000). *The Tesla Papers*. Adventures Unlimited Press, p. 30.
- Vivekananda, S. (2015). *The Complete Works of Swami Vivekananda*. Advaita Ashrama, p. 2375.
- Vivekananda, S. (2015). *Personality Development*. Advaita Ashrama, p. 22.
- <https://www.unccd.int/our-work/ggwi> Great Green Wall Initiative
- <https://belurmath.org> Ramakrishna Mission

BİR İLERİ DÖNÜŞÜM HİKÂYESİ “MERVAN ALTINORAK”

USE OF WASTE MATERIALS IN TEXTILE DESIGN COURSE

Ayşegül KARAKELLE ALPER*

ABSTRACT

With industrialization, increasing mass production and the formation of global supply chains have caused the connection between consumers, raw materials and design to be broken. Current resource use, production and consumption processes are not sustainable because they consist of many stages that harm the environment. While concerns about raw material and energy scarcity caused by resource consumption, global warming and climate change are increasing, environmentally friendly design and sustainability issues are gaining more importance. In the world we live in and which we also pollute with great care, some sensitive people contribute to the environment by throwing away the packaging of the products they use instead of throwing them on the ground, and with this contribution they provide, they offer themselves the opportunity to live in a cleaner environment. By separating waste, living spaces are saved from garbage accumulations by contributing to recycling. A balance must be established between the needs and living spaces of people who constitute the consumer society. The concept of sustainability has become inseparable from the concept of livability. In the years following this situation, concepts such as recycling, zero waste, minimalism and upcycling have emerged in order to minimize the negative effects on the environment/nature and to transfer today's resources to the future. “Advanced Recycling” is a tool for reducing the amount of waste generated by the increase in consumption due to advancing technology and rapid population growth, and replacing the linear economy that progresses in the form of use and throw away with a circular economy where resources are used for a longer period of time and are based on recycling.

In this report; the works of mosaic and sculpture master Mervan Altınorak, who lives in the Reyhanlı district of Hatay, using the advanced recycling technique will be discussed.

Key Words: Art, Waste, Upcycling,

GİRİŞ

Bilimsel gelişmeler ve bunların teknoloji aracılığıyla yaşantımıza getirdiği yenilikler, günlük yaşamdaki alışkanlıkları değiştirdiği gibi yaşam biçimi ve felsefesinin de değişimine neden olmaktadır. 1960'lı yıllardan itibaren adından sıkça söz ettirmeye başlayan ekolojik sorunlar ve çevre felaketleri, bilginin daha da hızlı yayıldığı küreselleşen dünyada yeni kuşakları üretmede ve tüketmede ortak kararlar almaya zorlamaktadır. Özellikle tekstil ve moda sektörü başta olmak üzere üretimi sırasında ve tüketimi sonrasında oluşturduğu atıklar açısından dikkat çekmekte, konuyla ilgili paydaşlar ise gelecekteki olası durumlar karşısında önlem almaya çalışmaktadırlar. Bu paydaşlardan biri olan tasarımcılar, ürünün üretim aşamasından, tüketim sonrası atık konumuna kadar geçen sürede aldıkları kararlarla sürece katkıda bulunmaktadır (Yıldırım,2017:484).

Dünya genelindeki nüfus artışı ile başlayan üretim miktarının artışı ve buna bağlı olarak hızla artan tüketim ihtiyacı, seri üretim süreçleri ve doğal kaynakların daha fazla kullanılmaya başlanmıştır. Aşırı kullanım sonucu doğal kaynakların zarar görmesi, bilinçsiz tüketim sonucu oluşan çevre kirliliğine neden olmuştur (Çelikbaş vd.,2023:56).

Çağımızdaki tüketim alışkanlığı nedeniyle yenilenemez doğal enerji kaynakları önlenemez bir hızla tüketilmektedir. Bu tüketim hem çevresel hem de ekonomik açıdan ciddi sonuçlar doğurmaktadır. Yenilenemez enerji kaynaklarının tüketimiyle beraber tek kullanımlık ürünlerin tüketilmesi de ayrı bir çevre sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır. Gelecekteki yaşam düşünüldüğünde kaynakların tükeneceği ve büyük bir çevre kirliliğiyle karşı karşıya kalınacağı öngörülmektedir. Bu sebeple zaman kaybetmeden çeşitli çözümler üretilmesi

*Prof..Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Hatay

gerekmektedir. Akla ilk gelen çözümlerden biri geri dönüşümdür fakat geri dönüşüm tek başına yeterli değildir. Geri dönüşümün yapılabilmesi için atıkların toplanıp, atık merkezlerine taşınması ve ayrıştırılması gerekmekte ve bütün bu işlemler de bir enerji tüketimine neden olmaktadır. Atıkların geri dönüştürülebilmesi için geri dönüşüm tesislerinin de kurulmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Ayrıca geri dönüşüm işleminin sonucunda ortaya çıkan malzeme veya ürün, önceki halinden daha düşük kaliteye sahiptir ve kısıtlı alanlarda kullanılabilir olacaktır. Bu noktada geri dönüşümden başka “geri kazanım” yöntemlerinin uygulanması gerekmektedir. Geri dönüşüm, tekrar kullanım, yeniden kullanım, aşağı dönüşüm ve “ileri dönüşümü” barındıran “geri kazanım” yöntemleri içinde en avantajlı olanı ise “ileri dönüşümdür”. İleri dönüşüm yöntemi kişinin kendi atığını, kendi ihtiyaçları ve beğenisi doğrultusunda dönüştürmesine olanak sağlar ve atık dönüştürmek için yenilenemeyen enerji kaynaklarının tüketimine ihtiyaç duymaz. Atıkların bir merkeze taşınmasına gerek olmadığı için nakliye problemi yaratmaz ve dönüşüm yapılabilmesi için de ayrı bir merkez kurulmasına ihtiyaç duymaz. Fakat ileri dönüşümü yapılan malzemenin de bir kullanım ömrü vardır ve bittiğinde tekrar atığa dönüşecektir. Kullanım ömrünü tamamlamış ileri dönüşüm yapılan malzemenin bu noktada geri dönüşümünün yapılması oldukça önemlidir. Atık önce ileri sonra geri dönüştürülerek kullanım süresi uzatılmalıdır (Tufan, Demir, 2020:889).

21. yüzyılda dünyanın en büyük sorunlarından birinin ekolojik problemler olduğu bilinmektedir. Kuşkusuzsöz konusu sorunları dile getirmenin yollarından biri sanattır. Bu nedenle pek çok sanatçı, ekolojik kaygılarını dile getirmek, daha çok insana ulaşıp toplumu bilinçlendirmek için kendilerini en iyi ifade ettikleri şey olan sanata yönelmişlerdir. Bunu yaparken pek çok farklı yöntemi kullanmak mümkün olduğu görülmektedir. Günümüzde bu yöntemlerden birinin ileri dönüşüm olduğu bilinmektedir. İleri dönüşüm terimi, geri dönüşümün aksine kimyasal işlem yapılmaksızın, atık nesnelerin yeniden kullanıma hazırlanmasıdır. Atık nesnenin yeniden kullanılabilir olması ekolojiye fayda sağlarken, bir nesnenin yeni bir bağlamda sergilenmesi ve bu meydana gelirken atık nesnenin kullanılması ise ekolojik sanat kapsamında üretilmiş olduğunu göstermektedir. Bu anlamda sanatsal faaliyet gerçekleştirirken dünyaya dair olumlu adımlar atılıyor olması, ileri dönüşümün, ekolojik sanatın temel anlatısı ile örtüşmekte olduğunu düşündürmektedir. Zira bir nesnenin yeniden ve farklı bir bağlamda kullanılması günümüz sanatında sıklıkla görülürken, ekolojik sanatta da yer almaktadır. Bu nedenle az bilinen bir yöntem olan ileri dönüşümün ekolojik sanat başlığı altında belirtilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Atık problemine çözüm sağlayacak ve farkındalığı arttıracak yöntemin pek çok sanatçı tarafından kullanıldığı ve başarılı sonuçlar verdiği bilinmektedir. Yöntemin, atık oluşumunu doğrudan azaltmamakla birlikte artmasını engellemekte ve bilinç oluşturmada faydalı olduğu görülmektedir. Sanatçıları, nesnelerin olanakları üzerinde yeniden düşünmeye iten ileri dönüşümün çağdaş sanatta zamanla öneminin artacağı düşünülmektedir (Yıldız İlden ve Sarıca, 2023:82-83).

Ekolojik dengenin bozulduğu günümüzde, ekolojik sanat, çevre sorunlarına dikkat çekmek ve doğayla uyumlu bir yaşam sürmeye katkı sağlamak amacıyla sanatı bir araç olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda, özellikle ekolojik sanat kapsamında geri dönüşüm ya da atık malzemeleri kullanarak üretilen ileri dönüşüm sanat eserleri, malzemeye sanatsal bir yaklaşımla estetik ve işlevsel değer kazandırmayı hedeflemektedir. Toplumda çevresel farkındalık yaratmayı hedefleyen, estetik değerleri yükseltirken aynı zamanda sürülebilir bir yaşam konusunda izleyiciyi sorgulatan ileri dönüşüm sanatı, bu tarz araştırmaların konusu olmaktadır. İleri dönüşüm sanatı eserlerinin çevresel bir farkındalık yaratmak adına atık yönetimi ve sürdürülebilirlik konularında bilinçlendirmeye neden olup olmadığı, çevre dostu yaşam biçimlerini destekleyip desteklemediği ve sanatın, çevresel sorunları çözmede ve toplumu dönüştürmede ne kadar etkili olabileceğini araştırmak oldukça önem arz etmektedir (Batur, 2024:183).

Bu amaç doğrultusunda özellikle ileri dönüşüm sanatı bağlamında günümüzde üreten sanatçılardan biri olan Mervan Altınorak'ın çalışmaları incelenmiş, konu ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Bu araştırma, günümüz ileri dönüşüm sanatının anlaşılmasını sağlaması açısından önemli görülmektedir. Yapılan araştırmalar sonucunda denebilir ki, ileri dönüşüm sanatı, sadece çevreye katkı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda estetik değer

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ

taşıyan, düşündüren ve yenilikçi eserlerle sürdürülebilir bir gelecek için örnek teşkil etmektedir. Yaratıcılığı, çevre bilincini ve işlevselliği birleştiren bu sanat formu hem bireyleri hem de toplumu çevresel sorumluluk almaya yönlendirmektedir.

Mervan Altınorak;1970 yılında Hatay'ın Reyhanlı ilçesinde dünyaya gelmiştir. 14 yaşından itibaren sürekli odağında olan heykel ve mozaikle ilgilenmeye başlamıştır. Sanata olan yatkınlığı ve düşkünlüğü Orta 2. sınıftayken başlamış, o zamanlar vaktinin çok büyük kısmını kendisine 45 km. uzaklıktaki Antakya Arkeoloji Müzesine giderek orada bulunan eserleri (heykel ve mozaikler) incelemekle geçirmiştir. Ancak yaşamşartları tutkuyla sevdiği bu sanat dallarına yönelikeğitim almasına fırsat vermemiştir. Herhangi bir ustanın yanında çalışmasınsını elde edemeyen Altınorak, kendi imkanları ile bir taraftan mozaik ve diğer taraftanda taşları yontarak heykelcikler yapmaya başlamıştır. Denemeleri ve uzun uğraşları sonucu 1997'de yani 17 yaşındayken ilk eserlerini üretmeye başlamıştır. Tek motivasyonu, kendine olan güveni, tutkusu ve sonuca varmada ki kararlılığı olmuştur.



Fotoğraf: 1 Mervan Altınorak ve Atölyesi (Karakelle arşivinden, 2022)

2013 yılında, ciddi anlamda ilk ortaya koyduğu mozaik eserlerle bir Türkiye rekoru kırmıştır. Oturduğu 5 katlı binanın her duvarını toplamda 1450 metrekare sanatsal mozaikle süslemiş yaptığı eserlerin basın ve iletişim organlarında yer alması sonucugeniş kitlelerce tanınmasına olanak sağlamıştır.Yaptığı en önemli eserlerden ilki ünlü ressamların 30 kadar resmini mozaik şeklinde yaparak Amerika'ya göndermiştir.Mozaikle yetinmeyen Altınorak yaratıcılık ve azmin bir göstergesi olaraközellikle de son yıllarda geri ve ileri dönüşüm sanatı diye adlandırılan; metal parçalardan, hurdalardan, plastik atıklardan heykeller yapmaya başlamıştır. Sanatçı halen metal parçaları mozaik tekniğiyle kullanarak parçadan bütüne mantığıyla çok farklı formlarda heykeller yapmaktadır.Hatay'da 2017 ve 2018 yıllarında "Yılın Sanatçısı"seçilenAltınorak başarıdan başarıya koşan bir sanatçıdır.





Fotoğraf: 2 Altınorak'ın mozaik çalışmaları (Altınorak arşivinden, 2025)

Altınorak'ın ileri dönüşüm yaklaşımı, klasik geri dönüşümden farklı bir felsefeye dayanmaktadır. Onun için her atık parça, geçmişinden izler taşıyan ve yeni bir hayat hikâyesi yazmayı bekleyen bir potansiyel bir olgudur. Bu yüzden her tasarımda, malzemenin önceki kimliğine saygı göstererek; eski bir bisiklet tekerleği, bir lambanın gövdesi olurken, hala "eski" olduğunu zarif bir şekilde hatırlatmaktadır.

Mervan Altınorak'ın çalışmalarının etkisi yalnızca bireysel tasarımlarla sınırlı kalmamıştır. Farkındalık yaratmak için atölye çalışmaları ve seminerler düzenleyerek, özellikle gençler arasında ileri dönüşüm kültürünü yaygınlaştırmayı hedeflemiştir. Çeşitli belediyelerle iş birliği yaparak sokak mobilyalarının atık malzemelerden üretilmesini sağlamıştır. Bu projeler sayesinde, toplumda tüketim alışkanlıkları sorgulanmaya başlanmış ve "kullan-at" kültürüne karşı daha duyarlı bir nesil yetişmesine olanak sunmuştur.

Altınorak ayrıca kadın kooperatifleriyle ortak projeler geliştirerek, dezavantajlı gruplara hem çevre bilinci hem de ekonomik fırsatlar oluşturmuştur. Kullanılmayan tekstil ürünlerinden el çantaları ve ev dekorasyonu ürünleri üreten kadınlar, bu sayede hem gelir elde etmiş hem de çevreye katkı sağlamışlardır.

Reyhanlı ilçesindeki atölyesinde çalışmalarını sürdüren heykeltıraş ve geri dönüşüm sanatçısı Mervan Altınorak, geri dönüşümle atık malzeme konusundadünyaya bir nebze de olsa hizmet edilebileceğine dikkat çekmek için ses getirecek ve insanlara özellikle çevresel konularda farkındalık yaratacak çalışmalara imza atmaktadır. Hurdalarla heykel tasarımı üzerine kurulu bir düşünceyle yola çıkan Altınorak, teknoloji ve doğanın iç içe yaşadığı bir dünyadan ilham alarak mitolojik ve tarihi imgelerin de yer aldığı bir koleksiyon oluşturmuştur.

Çalışmalarınabüyük bir titizlikle devam eden Altınorak, yaşanan asrın felaketi sonrası 6 Şubat anısına yapmış olduğu "ejderha" isimli çalışmasını deprem şehitlerine ithaf etmiştir. Bu çalışmasıyla tıpkı küllerinden doğan bir Simurggibi Hatay'ın da küllerinden ve köklerinden yeniden doğacağı ümidine vurgu yapmayı amaçlamıştır. Çalışmasında; atık kabloları özellikle ejderhanın akan kanı şeklinde bir metaforla geri dönüşümün ruhunu temsil eden bir obje olarak kullanmış, somun, yay, vida, dişliler, her türlü metal atıkları eserini yaparken geri dönüşüm olarak değerlendirmiştir. Bunun yanında plastiği de çalışmasına dahil ederek çevreye zarar veren en önemli materyallerden bir tanesini de geri dönüştürerek bir sanat eserininortaya çıkmasında atıl malzemeye dönüştürmüştür. Yani ileri dönüşüme de katkı sağlamıştır. Ayrıca bu çalışmasıyla sıfır atık felsefesi çevre dostu sanat anlayışıyla ortaya çıkmış çöpe gidecek olan atıkların, atık olarak gördüğümüz malzemelerin bir potansiyel olduğunu göstermek ve bunların yeniden dönüştürülebilir, sürdürülebilir bir dünyaya hizmet edebileceğini anlatmayı amaçlamıştır.



Fotoğraf: 3 Altınorak'ın metal heykel çalışmaları (Altınorak arşivinden,2025)

Altınorak, 2024 yılında Çevre ve Şehircilik Bakanlığı'nın davetiyle Haliç Kongre Merkezi'nde düzenlenen II. Uluslararası Sıfır Atık zirvesinde sergilediği, tamamen metal ve plastik atık malzemelerden yapmış olduğu "kelebek" isimli heykel Sayın Emine Erdoğan hanımefendi tarafından oldukça beğenilmiş ve çalışmalarına yakın ilgi göstermiştir. Günümüz dünyasında atık yönetimi ve sürdürülebilirlik kavramları, sadece çevresel bir zorunluluk değil, aynı zamanda yaratıcı bir vizyonun da gerekliliğini ifade etmektedir. Mervan Altınorak, Altınorak, sadece atıkları azaltmakla kalmayıp, kullanılmayan malzemelere yeni bir hayat kazandırarak, ileri dönüşüm (upcycling) alanında dikkat çeken çalışmalara dikkat çekmektedir.

SONUÇ

Günümüz dünyasında atık yönetimi ve sürdürülebilirlik kavramları, sadece çevresel bir zorunluluk değil, aynı zamanda yaratıcı bir vizyonun da kapılarını aralamaktadır. Bu dönüşümün öncülerinden biri de Hatay/Reyhanlı girişimci ve tasarımcı Mervan Altınorak'tır. Altınorak, sadece atıkları azaltmakla kalmayıp, kullanılmayan malzemelere yeni bir hayat kazandırarak, ileri dönüşüm (upcycling) alanında dikkat çeken bir başarı hikâyesine sahiptir. Bu hikâye ileri dönüşümün sadece bir çevre hareketi değil, aynı zamanda bir sanat ve toplumsal dönüşüm aracı olduğunu göstermektedir. Her atık malzeme, onun ellerinde yeni bir hayat bulmakta ve her tasarım, geçmişle geleceğin buluştuğu bir malzemeye dönüşmektedir. Altınorak'ın yaratıcı ve ilham verici bu yolculuğu, tüketim toplumuna daha az tüketmeyi değil, empati bir yaklaşımla sahip olduklarımıza sahip çıkmayı asli hedef olarak kabul etmektedir. Geleceğin dünyasında, belki de en değerli meziyet, "yeniden yaratma" gücü olacak ve Mervan Altınorak, bu yeteneğin en parlak ve en yaratıcı temsilcilerinden biri olmaya aday bir yetenektir.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın veri ve bulgularına ulaşmamız için atölyesini bizlere açarak bilgilerinden ve yapıtlarından istifade etmemize olanak sağlayan Mervan Altınorak'a teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

- Batur, M. (2024). Ekolojik Sanat Kapsamında Geri Dönüşüm Malzemelerle Üretilen İleri Dönüşüm Sanatı, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Volume/Cilt: 10, No/Sayı: 2, 183-198.
- Çelikbaş, Öz E., Korkmaz, A., Köse, H. (2023). Sanat Terapilerinde Geri ve İleri Dönüşüm Örneği "Sıfır Atık Köyü Kamikatsu", *Avrasya Beşeri Bilim Araştırmaları Dergisi*, Cilt/Sayı: 3-1, s. 55-74.
- Demir, E. ve Tufan, A. (2021). "Türkiye'de İleri Dönüşüm Yöntemi İle Ürün Tasarımı" *International Social Sciences Studies Journal*, (e-ISSN:2587-1587) Vol:7, Issue:79; pp:889-898.
- Yıldırım, L. (2017). Geri Dönüşüm/İleri Dönüşüm/Tekrar Kullanım Kapsamında İkinci El Giysiler ve Sürdürülebilirlik, *SDÜ Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Cilt:10, Sayı:20, ISSN 1308-2698, 484-503.
- Yıldız İlden, S. ve Sarıca, S. (2023). Explore The Opportunities Of Transformation And Waste in Contemporary Art. *Art and Interpretation*, 41(1), 82-89.

TÜRK DÜNYASININ İLK MAARİFPƏRVƏR ZİYALILARI

THE FIRST ENLIGHTENED INTELLECTUALS OF THE TURKIC WORLD

Elmira ABASOVA*
Fidan QULUZADE**

ABSTRACT

Among the prominent intellectuals who illuminated the Turan kingdom with their wisdom, Hasan bey Zardabi, Ismail bey Gaspirali, and Ziya Gökalp stand out for their commitment to enlightenment ideals, holding a significant place in our cultural and spiritual history.

Hasan bey Zardabi, a pioneering Azerbaijani journalist, educator, and publisher—also the first natural scientist in the Islamic world—dedicated his life to serving his nation. His invaluable contributions include founding the Azerbaijani National Theatre, opening the first girls' school in 1901, and organizing the first Azerbaijani teachers' congress in 1906. A major milestone was publishing the “Akinchi” newspaper (1875–1877), the first in Azerbaijani, which laid the foundation for the national press.

While its name referred to agriculture, it symbolized the sowing of knowledge and culture, sparking the rise of schools and public awareness through new publications.

Following this, Ismail bey Gaspirali—Zardabi's close friend—founded the Turkic-language newspaper “Tercuman” (1883–1919), significantly advancing education across the Turkic world. Gaspirali, deeply devoted to his homeland, was among the first to diagnose the causes of societal stagnation and propose solutions for development.

Ziya Gökalp, another key figure, achieved great influence during his short 48-year life. As a thinker, educator, and advocate of Turkish unity, he promoted independence and enlightenment. In exile, he launched the “Küçük Mecmua,” later praised by Atatürk as a symbol of resistance. His famous motto, “There is no I or you, only us,” reflects his belief in unity and collective identity.

Together, these figures shaped the cultural and intellectual evolution of the Turkic world.

Keywords: Enlightened intellectuals, Hasan bey Zardabi, Ismail bey Gaspirali, Ziya Gokalp.

GİRİŞ

Möhtəşəm Turan səltənətimizi öz ziyası ilə rəvnəqləndirən və cilalayan bir çox ədiblər sırasında özünəməxsus mövqe tutan yazarlardan biri kimi adları hər zaman yaddaşlara həkk olunan, maarifçilik ideyalarını daim təcəssüm etdirən Həsən bəy Zərdabi, İsmayıl bəy Kaspıralı və Ziya Gökalp kimi ziyalılarımız tariximizin mənəvi aləmində ən uca məqamlara layiq şəxsiyyətlərdir.

Həsən bəy Zərdabi Azərbaycan mədəniyyət tarixində misilsiz xidmətləri olan, həyat və yaradıcılığı ilə xalqının mədəni və elmi fikir intibahı tarixində silinməz izlər qoyan misilsiz müfəkkir və ictimai xadimdir. Görkəmli Azərbaycan jurnalisti, pedaqoqu, maarifçisi və nəşiri, İslam dünyasının ilk təbiətşünas alimi Həsən bəy Zərdabi (1837-1907) Vətəninə olan sonsuz məhəbbəti, xalqına, millətinə xidmət etmək arzusu ilə bütün işıqlı həyatını yalnız bu amal uğrunda mübarizəyə həsr etmişdir. Məhz bu ideallar onu, məzun olduqdan sonra Moskva Universitetində aldığı çoxsaylı təkliflərə rəğmən xalqına yararlanmaq naminə Vətəninə döndürmüşdür. (7. Rüstəmov, 1969:96-98) O, zəhmətkeş kütlələrin xoşbəxtlik və tərəqqisini elmdə görmüş, elmin, təhsilin həyatla əlaqəsinə böyük əhəmiyyət vermişdir. Zərdabinin Azərbaycan Milli Teatrının yaradılmasında 1901-ci ildə Bakıda Azərbaycan qadınlarının maariflənməsi naminə qızlar üçün ilk məktəbin açılmasında, 1906-cı ildə Bakıda

* Dr., MİRAS Mədəni İrsin Öyrənilməsinə Kömək İctimai Birliyi, Bakı

**MİRAS Mədəni İrsin Öyrənilməsinə Kömək İctimai Birliyi, Bakı

Azərbaycan müəllimlərinin ilk qurultayının keçirilməsində sonsuz xidmətləri danılmazdır. Dahi maarifpərvər şəxsiyyətin çox böyük çətinliklər bahasına 1875-ci ilin 22 iyulunda Bakıda Qubernator mətbəəsində Azərbaycan dilində “Əkinçi” qəzetinin nəşrinə müvəffəq olması Türk dünyası üçün böyük qələbədir. Zərdabi bununla Azərbaycan Milli Mətbuatının əsasını qoymağa nail olmuşdur. Görkəmli jurnalist, alim, pedaqoq, maarifçi, demokrat Həsən bəy Zərdabinin adı xalqımızın maariflənməsi, mədəni dirçəlişi və fikir təkamülü ilə sıx bağlıdır. (3. Əhmədov, 2014:193-198)

XIX əsr türk və müsəlman dünyasının nəhəng fikir adamlarından, mütəfəkkirlərindən biri də İsmayıl bəy Kaspıralıdır (1851-1914). Krımın Baxçasaray yaxınlığındakı Avçı kəndində dünyaya göz açan Kaspıralının dünyagörüşünün formalaşmasında dini elmlərlə yanaşı, dünyəvi elmləri də mənimsəməsi mühüm rol oynamışdır. Kiçik yaşlarından əvvəlcə Ağməsciddə rus orta məktəbində, daha sonra Voronej və Moskvadakı hərbi məktəbdə təhsil alması onun həyatında əsaslı dönüş nöqtəsi olmuşdur. O, bu məktəblərdə türkçülüyə və islamçılığa qarşı yönəlmiş slavyançılıq ideyasını əyani şəkildə görmüşdür. Bütün bunlar, onda xüsusilə, türkçülük ideyasının formalaşması üçün bir zəmin olmuşdur. İsmayıl bəy Kaspıralı türk dünyasının böyük şəxsiyyəti, ideoloqu olmaqla yanaşı, ilk növbədə yazıçı və publisist kimi məşhurdur. (9. Ziyadinov, 2001:14-20)

Türk dünyasının yenilməz simalarından biri də cəmi 48 illik ömründə möhtəşəm xidmətlərə imza atan Ziya Gökalpdir (1876-1924). Türk gəncliyinə bir məfkurə aşıl原因, Türk tarixinin əvəzolunmaz mütəfəkkiri, maarifçisi və elm adamı olan Ziya bəy yorulmadan Türk xalqının istiqaləti və maariflənməsi yolunda çalışmışdır. Ziya Gökalp Türk sosiologiyasının qurucusu, Türk millətçiliyinin ən önəmli ziyalılarından biridir. Dahi Mustafa Kemal Atatürk Ziya Gökalpı böyük rəğbətlə qarşılayan bir rəhbər kimi belə söyləmişdir “bədənimin babası Ali Rıza Efendi, hislərimin babası Namık Kemal, fikirlərimin babası isə Ziya Gökalp’tır”. Ziya Gökalp siyasət, fəlsəfə və tarix sahələrində araşdırmalar aparmaqla, despotizm əleyhinə gizli fəaliyyətlərdə də iştirak etmişdir. Ziya Gökalp qeyri-adi bir zəkaya malik insan olub. O, hər zaman siyasətin mərkəzində səviyyəli yer alıb. Fəlsəfi düşüncəli böyük ideyalar sahibinin, şair təbiətli bir adamın aktiv siyasət içərisində yer alması ilk baxışda mühakimə oluna bilər. Bu mövzuda Ziya Gökalpın özünün siyasətə baxış istiqaməti önəmlidir. (1. Göksel, 1963:23-36)

TƏDQIQATIN SƏCİYYƏSİ

Şərqi, eyni zamanda İslam dünyasının ilk dahi mütəfəkkiri Həsən bəy Zərdabini milləti qarşısında göstərdiyi təmənnaş xidmətlərinə görə Azərbaycan xalqının “MƏNƏVİ ATASI” adlandırmaq olar. XIX əsrin II yarısından etibarən Azərbaycan təhsil və mədəniyyət sahəsində xeyli yeni dəyişikliklər yaradan Həsən bəy Zərdabi ömrünün sonuna qədər jurnalistlik, maarifçilik fəaliyyətini dayandırmamışdır. Ədib öz yaradıcılığında təbiət elmlərinə, təbiət sirrlərinin öyrənilməsinə də geniş yer vermişdir. Belə ki, Bakıda dərc olunan “Həyat” və “Kaspi” qəzetlərində bu mövzularda bir sıra məqalələri dərc olunmuşdur. İctimai-siyasi problemlərlə yanaşı, əxlaq məsələləri də Zərdabinin fikrindən yayınmamışdır. Əxlaq və etika problemləri onun dünya görüşündə mühüm yerlərdən birini tutmuşdur. Öz xalqına sədaqətlə xidmət etmək, xalqı maarifləndirmək, azadlıq hərəkatını canlandırmaq naminə yaşadığı dövrün bütün eybəcərliklərini, haqsızlıqlarını, xalqın zəhmətkeş təbəqələrini əzən, onları zülm altında inlədən feodal qəddarlıqlarını çəkinmədən yazılarında ifşa edən Həsən bəy zəngin ədəbi irsi və fəaliyyəti ilə Azərbaycan mədəniyyəti tarixinə yaddaşlardan silinməyən izlər qoyub getmiş böyük tarixi və ədəbi şəxsiyyətdir. Həsən bəy Zərdabi Şərqi ilk dahi maarifpərvər şəxsiyyətidir. O, çox böyük çətinliklər bahasına 1875-ci ilin 22 iyulunda Bakıda Qubernator mətbəəsində Azərbaycan dilində “ƏKİNCİ” qəzetinin nəşrinə müvəffəq olmuşdur. Bu hadisə Türk dünyası üçün böyük qələbədir. Zərdabi bununla Azərbaycan Milli Mətbuatının əsasını qoymuşdur. Cəmi 2 il 2 ay işıq üzü görən mətbu orqanının dəsti-xətti əsasən bir ideya üzərində qurulmuşdu. Zərdabi və onun həmkarları-bu qəzetdə çalışan maarifpərvər, demokratik nəşirlər Şərqi geriliyini, ətəlet və süstlüyünü həqiqi azadlığın olmamasında görürdülər və dolaylı yollarla fikirlərini xalqa çatdırırdılar. “Əkinçi” adı, əslində, maarif, elm və mədəniyyət toxumlarının xalq arasında əkilib-cücərərək öz bəhrəsini vermək demək idi.

Məhz bunun sayəsində sonradan yeni məktəblər açıldı, qəzetlər nəşrə başladı. (4. Ələkbərli, 2020:480)

Bunun bariz nümunəsi kimi türk dilində ikinci qəzet olan «Tərcüman» (1883-1919) Həsən bəyin dostu, Krım xalqının böyük türkçü oğlu İsmayıl bəy Kaspıralının redaktorluğu ilə nəşrə başladı. Bu fərəhli hadisəni Həsən bəy Türkçülüynün bayramı kimi qarşılamışdı. Kaspıralı öz vətəni, xalqını, eyni zamanda bütün digər Türk-Tatar xalqlarını hədsiz sevmiş, özünün bütün bilik, bacarıq və təcrübəsini bu yola həsr etmişdir. Kaspıralı Türk-Tatar xalqlarının tarixində ilk olaraq tərəqqi yolunu göstərmiş, çox əsrlik, gerilik və tənəzzülün səbəblərini aşkarlayıb xalqa çatdırmışdır.

Kaspıralı düşüncələrini 1883-cü ildə qurduğu və 1918-ci ilə qədər varlığını davam etdirən "Tərcüman" adlı qəzeti ilə yaymışdır. Nəşrlərində türk xalqlarını birlik və həmrəyliyə çağırırdı. O, indi də öz aktuallığını qoruyub saxlayan "Dildə, fikirdə, işdə birlik!" şüarı ilə türk xalqları arasındakı birliyin əsas istiqamətlərini müəyyənləşdirmişdir.

Mövcud problemləri yaxından görən Kaspıralı yad hakimiyyəti altında yaşayan soydaşlarını, həmvətənlərini ayılmaq, onlara səsini eşdirmək məqsədilə 1881-ci ildə Rusiyanın Akmescitdə çıxan "Tavrida" qəzetində "Russkoe Musulmanstvo" (Rus İslamı) başlığı ilə silsilə məqalələr yazır ki, sonradan bu yazılar risalə kimi çap olunur. Rusiyada Çar Hakimiyyətinə qarşı olan İsmayıl bəy türklərin öz hüquqlarını əldə etmələri üçün 28 avqust 1905-ci ildə "Rusiya Müsəlmanları" Qurultayını çağırır və bu Qurultaya sədr seçilir.

(6. İnternet resursu, Milli kitabxana, 2014:4)

1911-ci ildən etibarən istifadə edilən, türk dünyasının ən ümumi şüarına çevrilmiş, "Dildə, fikirdə, işdə birlik" ifadəsi bir əsr keçməsinə baxmayaraq məşhurluğunu qoruyub saxlayır. II. Məşrutədən sonra Osmanlı ziyalıları ilə dialoqa girən Kaspıralının düşüncələri 1911-ci ildə qurulan Türk Vətən Cəmiyyəti və onun nəşr orqanı olan "Türk Yurdu" dərgisinə təsir edir. Kaspıralının fikirləri Yusuf Akçura vasitəsilə hərbi məktəblərdə həmçinin ziyalılar arasında, Necip Asımın "İkdam" qəzeti vasitəsilə Osmanlıda geniş populyarlıq qazanır. (8, Tahirli, 2012:136)

Təsədüfi deyil ki, türk ideoloqlarından Ziya Gökalp M.F.Axundzadəni və İ.Kaspıralını Rusiyada yetişən iki böyük türkçü kimi qələmə vermişdir. Onun fikrincə, Osmanlı İmperiyasında türkçülük cərəyanının qarşısı alındığı bir zaman çar Rusiyasında, xüsusilə Azərbaycanda türkçülük ideyaları inkişaf etmişdir. Bununla da, Kaspıralının bu fikirləri türkçülük adına yeni bir dönmənin əsasını qoymuşdur. Kaspıralı hesab edirdi ki, türkçülüynün inkişafı həm də din birliyinin güclənməsi ilə bağlıdır. Ona görə də, Kaspıralı türkçülük və islamçılığı eyni şəkildə mənimsəmiş və təbliğ etmişdir. Onun fikrincə, türkçülük və islamçılıq birliyinin mövcudluğu dövründə türkçülük həmişə yaşayacaqdır. (8, Tahirli, 2012:190)

Kaspıralı 1914-cü il sentyabrın 24-də 63 yaşında Baxçasarayda vəfat edir. Bütün Türk dünyasının mətbuat orqanları aylarla onun xidmətlərindən bəhs etmişdir. Bu səpkidə Bakıda dərc olunan Molla Nəsrəddin jurnalının onun vəfatına həsr olunmuş xüsusi nömrəsi mətbuat aləminə məlumdur. "Tərcüman" qəzetinin nəşri isə Kaspıralının vəfatından 5 il sonra fəaliyyətini dayandırmışdır. Kaspıralı maarifçilik ideyaları ilə yanaşı bir çox məqalələr və kitablar müəllifidir. Kaspıralı həyatı boyu Azərbaycan ziyalıları ilə sıx əməkdaşlıq etmişdir. Tarixi mənbələrə istinadən Tərcüman qəzetinin mətbəəsində baş verən dəhşətli yanğından sonra Bakıya gələrək bu problemin dostları vasitəsilə həll olunmasına cəhd göstərir. Bu zaman Azərbaycanın Millət Atası Hacı Zeynalabdin Tağıyev mətbəənin bərpası üçün Kaspıralıya külli miqdarda vəsaitlə yardım edir və bunu məhz Türk millətinin maariflənməsi naminə "Tərcüman" qəzetinin yenidən fəaliyyətə başlamasını arzulayır.

Türk dünyasının yenilməz simalarından biri kimi qeyri-adi zəkaya malik olan Ziya Gökalp məhz ziyalı ailəsində doğulub boya-başa çatmış və belə bir mühitdə tərbiyə almışdır. Atasının təsiri ilə çox kiçik yaşlarından folklor və xalq şeirləri ilə maraqlanan Ziya Gökalp gənclik illərində bir-birinə zidd fikirlərin çarpışması ilə böhran keçirib. Onun fəlsəfi düşüncələri iztirablarının mənbəyi halına gəlib. O, şeir, nəsr, dastan janrlarında elmi məqalələr və kitablar yazan özünəməxsus bir fikir adamı idi. Elmi və çox ciddi fikirlərini sadə dildə yazmağa çalışan Ziya Gökalp millətçi bir türkçü olub. "Türkçülüynün əsasları" adlı kitabında türk ziyalıları üçün daha yetkin bir türkçülük hədəflərini göstərən, millətçiliyin proqramını cızıb.

Türkiyənin məşhur ictimai xadimi, şair Ziya Gökalp Məşrutədən başlayaraq Türkcülük axınının ən böyük nümayəndəsi kimi Türk düşüncə və siyasət həyatına güclü təsir etmiş, Milli Ədəbiyyat axını içində yazdığı əsərlərlə Türk ədəbiyyatının forma və dil cəhətdən yerləşməsinə təmin etmişdir. Ziya Gökalpa əmisi Hasib Əfəndinin təsiri olmuşdur. Belə ki, O, İslam aləminin fəlsəfəsini yaxşı bilən, ziyalı bir insan olmuş, İbn Sina, İbn Rüşd, İmam Qəzali kimi böyük İslam filosoflarını Ziyaya tanıtdırmışdır.

Yazıçıya görə mədəniyyət və sivilizasiya arasında həm birləşmə həm də ayrılıq nöqtəsi vardır. Birləşmə nöqtəsi, bütün ictimai həyatı içinə almaqdır. Ədibin düşüncələrinə görə bir millət, o şəxsin içində yaşadığı və tərbiyəsini aldığı ictimaiyyətdən başqa bir şey deyil. Ona görə də millət, nə irqi, nə coğrafi, nə siyasi bir mövzu deyildir. Millət; dil, din, əxlaq və incəsənət baxımından ortaq olan, yəni eyni təlimi almış fərdlərdən yaranmış bir cəmiyyətdir. O birdə bunu artırır ki; maddi məziyyətlərimiz irqdən gəlsə, mənəvi məziyyətlərimiz də, tərbiyəmizi aldığımız cəmiyyətdən gəlir və başqa bir yerdə də deyir ki: "Millət özünə xas mədəniyyəti olan bir cəmiyyət deməkdir. Türkcülük və Turançılıq hər zaman onun əsas həyat amalı olmuşdur". Ziya Gökalpa görə Türkcülüyn tapşırığı, bir yandan xalq arasında qalmış olan Türk mədəniyyətini ayıraraq tapmaq, digər yandan Qərb sivilizasiyasını bütün və canlı olaraq alıb milli mədəniyyətə aşılamaqdır. (2. Ziya Gökalp, 2016:13)

Özünün milli düşüncələrini həyata keçirmək məqsədilə gizli bir cəmiyyətdə fəaliyyətdə olduğundan Diyarbəkirə sürgün edilməsinə baxmayaraq milliyyətçilik hissi, turançılıq düşüncələri Ziya Gökalpı bir an belə rahat buraxmayıb. Belə ki, "Diyarbəkir" qəzetində yazılarını nəşr etdirməyə başlayan Ziya Gökalp 1908-ci ildə "İttihad və Tərəqqi Cəmiyyəti"nin Diyarbəkir şöbəsini qurub. 1909-cu ildə "Peyman" qəzetinin nəşrini təşkil etdirib. Onun "Gənc qələmlər" məcmuəsində yayımlanan "Turan" şeiri, "İttihad və Tərəqqi Cəmiyyəti" mövzusunda yazıları, vətəninə və millətini sevən türk insanı tərəfindən böyük həyəcanla qarşılanıb. 1899-cu ildən 1908-ci ilə qədər Diyarbəkirə oxumaqla, tədqiqat işi və gəncləri işıqlandırmaqla məşğul olan Ziya Gökalp "Dicle" adlı bir qəzet nəşr etdirməyə başlayıb. 1911-ci ildə Selanikdə nəşr edilməyə başlayan "Gənc qələmlər" jurnalında fikirlərini yazmağa başlayıb. Bu jurnalda: "Vətən nə Türkiyədir türklərə, nə Türküstan, Vətən böyük və əbədi bir ölkədir: Turan..." - sözlərilə bitən yazıları ilə türk könüllərində böyük həyəcan yaradıb.

Könlü imanla dolu olan Gökalp həyatın ən ağır məqamlarında belə yalnız ədaləti düşünmüşdür. Onun Diyarbakırdakı sürgün həyatının əksi olan «Küçük Macmua» qəzetinə Mustafa Kamal Atatürk Cümhuriyyətin ilk illərində yüksək dəyər vermiş və bu məcmuəni bir orduya bərabər mübarizə simvolu adlandırmışdır. Türk dünyasının ən önəmli isimlərindən olan Böyük Mürşid Ziya Gökalpın «Ben, sen yokuz, biz varız» deyimini onun həyat amalı və düşüncə tərzisi olmuşdur. (5. İnternet məlumatı, 2013:4)

SONUÇ

Beləliklə, XIX əsridə II yarısında Qafqaz müsəlmanlarının milli oyanışına, mədəni türkcülüyə və islamçılığa təkan verən Türk dünyasının ünlülərinin ilki olan Həsən bəy Zərdabi müqəddəs işinin davamı olaraq 1900-cü illərdə Rusiya, eyni zamanda Qafqaz Türklərinin dil-millət və din-islam birliyi ətrafında birləşməsinə zəruri bilmişdir. Onun bu dövrdə milli bir ideoloq kimi Azərbaycan Türklərini maarifləndirmək yolu ilə ayrıca bir millət olaraq varlığını ispat etməyə və milli birliyinə çalışması xüsusilə diqqətəlayiqdir. (4. Ələkbərli, 2020:476)Bütün ömrü boyu həyatını doğma xalqına xidmətdə keçirən Zərdabi mühafizəkarların fitnə-fəsadlarına, acı təzyiqlərinə mərdliklə dözərək maarifçilik əməllərini davam etmişdir, müxtəlif qəzetlərə məqalələr yazıb göndərirdi. "Dildə, fikirdə, əməldə birlik" ideyasını, təhsildə yenilikçiliyi təbliğ edən İsmayıl bəy Kaspıralının "Tərcüman" qəzetindəki fikirlərin əhali arasında yayılmasını təşkil edirdi. Həsən bəy Rus təhsilli olsa da, milli ruhlu, vətənpərvər ziyalı, əsil müsəlman təəssübkeşi idi. Millət fədaisi olaraq, xalqı üçün mübarizə aparmaq missiyasını dahi həmyerlimiz, jurnalist, publisist olaraq qələminin gücü ilə həyata keçirmişdir.

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində Krım-Tatar ədəbiyyatının görkəmli nümayəndəsi, Rusiya müsəlmanlarının lideri, türk millətinin atası və müəllimi, xalq maarifi

islahatçısı, "üsuli-cədid" hərəkatının və tatar mətbuatının banisi, "Türkçülük hərəkatının mərkəzi siması" (Yusif Akçura) kimi şöhrət tapmış İsmayıl Kaspıralının bütün ictimai-siyasi, ədəbi-bədii fəaliyyəti bir konsepsiya olaraq millətinin taleyi ilə bağlanmış, mənsub olduğu millətin gələcəyi ilə bağlı "nə etməli" sualına cavab tapmaqda əhəmiyyətli rol oynamışdır. İsmayıl Kaspıralı yaradıcılığının şah əsəri olan "Tərcüman" mənsub olduğu türk xalqının ictimai-siyasi və mədəni həyatında dirçəliş rolunu oynamaqla yanaşı, görkəmli şəxsiyyətin irəli sürdüyü "dildə, fikirdə, işdə birlik" ideyalarının reallaşmasında güclü təsir vasitəsinə çevrilmişdir. Dünyada Türk və türkçülük qaldıqca İsmayıl bəy də ədəbi və daimidir. Onun türkçülük və islamçılıq birliyinin mövcudluğunu qoruması həmişə yaşayacaqdır. İsmayıl bəy Kaspıralı Türk-İslam dünyasında özünəməxsus iz qoyaraq özəlliklə də Rusiyadakı müsəlmanların milliyyət və azadlıq ruhlarını ucaldan böyük mütəfəkkir olmuşdur. (6. İnternet resursu, Milli kitabxana, 2014:4)

Türk dünyasının digər ünlüsü kimi könlü imanla dolu olan Gökalp həyatın ən ağır məqamlarında belə yalnız ədaləti düşünmüşdür. Onun Diyarbakırdakı sürgün həyatının əksi olan «Küçük Macmua» qəzetəsinə Mustafa Kamal Atatürk Cümhuriyyətin ilk illərində yüksək dəyər vermiş və bu məcmuəni bir orduya bərabər mübarizə simvolu adlandırmışdır. Türk dünyasının ən önəmli ismlərindən olan Böyük Mürşid Ziya Gökalpın «Ben, sen yokuz, biz varız» deymi onun həyat amalı və düşüncə tərzı olmuşdur. Ziya Gökalp, Türk sosiolojisinin kurucusu və Türk milliyətçiliğının ən önəmli düşünürlərindən biridir. O, "bədənimin babası Ali Rıza Efendi, hislərimin babası Namık Kemal, fikirlərimin babası isə Ziya Gökalp'tır" sözünü sarf edən Atatürk'ün ən fazla etkiləndiyi kişiler arasındadır. (10. Ziya Gökalp Külliyyatı, 1952:150) Ziya Gökalpın üzərində inadla durduğu birlik və Türk xalqlarının azad dövlət halında yaşamaları onun irəli sürdüyü bir ideyadır: "Türk ruhunda yalnız bir vilayət, bir ilham vardır". "Türk milləti bölünməz bir bütündür" deyən böyük filosof Türkçülüyn xoşbəxtliyi üçün ömrünü şam kimi əridən bir fədakar insan olaraq hər zaman anılacaqdır. Ruhu şad olsun!!!

KAYNAKÇA

1. Ali Nüzhet Göksel, Gökalp Ziya. Hayatı, sanatı, eseri. Dördüncü basılış. İstanbul, 1963, 111 s.
2. Bakı xəbər, Tarixdə iz buraxanlar: Ziya Gökalp, 2016, 26/28 noyabr, №215, s.13
3. Əhmədov H., Azərbaycan məktəb və fikir tarixi, Bakı: Elm və Təhsil, 2014, səh.193-198
4. Ələkbərli F., Türk-Azərbaycan fəlsəfə tarixi, II cild, Bakı, Elm və təhsil, 2020, 800 s.
5. İnternet məlumatı, Ziya Gökalp, Türk yazar, şair toplumbilimci ve ideolog, 2013, s.4
6. İnternet resursları, Milli kitabxana, Qaspıralının nəsihəti və vəsiyyəti-"Dildə, fikirdə, əməldə birlik", 2014
7. Rüstəmov İ., Həsən bəy Zərdabi, Bakı, 1969, 188 s.
8. Tahirli A., Bütün türklərin tərcumanı, Bakı, "Ozan", 2012, 312 s.
9. Ziyadinov F., İsmail Qaspirinskiy-Velikiy prosvitel, Simferopol, "Tarpan", 2001, 256 s.
10. Ziya Gökalp Külliyyatı, Cilt 1, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1952, 276 s

TÜRK MİTOLOJİSİNDEN ÇAĞDAŞ SANATA: HAYAT AĞACI SEMBOLÜNÜN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

(FROM TURKISH MYTHOLOGY TO CONTEMPORARY ART: A SEMIOTIC ANALYSIS
OF THE TREE OF LIFE SYMBOL)

İrem Nur YILMAZTÜRK*
Mutluhan TAŞ**

ABSTRACT

This paper presents a semiotic perspective on the reflections of the Tree of Life, a sacred symbol in Turkish mythology, in contemporary Turkish painting. Within the scope of this study, the mythological origins of the Tree of Life have been examined, and its interpretations in contemporary artworks have been analyzed.

In Turkish culture, the Tree of Life emerges as a significant motif symbolizing existence, the cycle of life, and the layers of the universe. In mythological narratives, this symbol represents the connection between the earth and the sky and has been reinterpreted over time in various cultural and artistic contexts. The Tree of Life, which appears in Turkish epics, traditional motifs, architectural decorations, and handicrafts, is also uniquely incorporated into contemporary artworks. In this context, it is observed that the Tree of Life is not only present in traditional art forms but is also widely featured in the works of contemporary artists. In contemporary Turkish painting, the Tree of Life maintains its connection with the past while gaining new meanings within modern narratives. This study employs semiotic methods to analyze the formal and semantic transformation of this symbol in artistic works. Contemporary artists interpret the Tree of Life not merely as a mythological motif but also as a symbol of cultural identity, the relationship between nature and humanity, and collective memory. Particularly in works where traditional elements merge with modern artistic approaches, this symbol serves as a medium for expressing both individual and societal memory. The Tree of Life represents various themes in art, such as the search for identity, the balance between nature and humanity, and the continuity of cultural heritage. This study will evaluate the function of the symbol in selected artworks and analyze how it serves as a bridge between tradition and modernity through a semiotic approach.

In conclusion, the study emphasizes that the Tree of Life in contemporary Turkish art is not merely a historical legacy but a dynamic symbol continuously reinterpreted by artists, acquiring new layers of meaning.

GİRİŞ

Mitoloji, bir toplumun inançlarını, değerlerini, tarihi olaylarını ve doğa ile ilişkilerini anlatan, genellikle doğaüstü varlıklar etrafında şekillenen, geleneksel biçimde yayılan masallar, efsaneler ve hikayeler bütünüdür. Bu hikayeler, toplumların kültürel kimliklerini ve dünya görüşlerini kuşaktan kuşağa aktarmalarına olanak sağlar ve zaman zaman benzer temalar bulunsa da her toplumda tarihsel ve kültürel bağlamına göre farklı bir biçimde evrimleşir ve zamanla farklı öğeler eklenerek çeşitlenir.

Türk kültürü mitolojik anlamda da göz ardı edilemeyecek zenginliğe sahiptir. Türk mitolojisi kavramı, Türk halkının kültüründe var olan, çeşitli inançlar, tanrılar, olağanüstü olaylar, kahramanlar ve çeşitli yaratılış hikâyelerini içine almaktadır. (Duydu, Boydaş, 2020:1043)

* Yüksek lisans öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Ankara

**Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Ankara

Mitler, toplumların değerlerini açık bir şekilde yansıtmalarının yanında çoğu zaman sembol dilinin ardına sığınır ve Türk mitolojisi de tarihsel olarak çok zengin bir sembolizm barındırmaktadır. (Yeşilyurt, 2022) Bu sembollerin, farklı dönemlerde ve disiplinlerde yeniden üretilmesi, onları yalnızca geçmişin kalıntıları değil, aynı zamanda yaşayan kültürel varlıklar haline getirir. Bu bağlamda Türk mitolojisi, kültür tarihimiz açısından ne kadar önemliyse Türk sanat tarihi için de büyük önem taşımaktadır (Çoruhlu, 2006, s.12-13) Çeşitli uygarlıklarda da görülen ve Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip olan Hayat Ağacı sembolü de bu kapsamdaki en güçlü figürlerden biridir.

Hayat Ağacı, insanlık tarihi boyunca birçok kültür ve inanç sisteminde kozmik düzenin temel eksenini olarak görülmüştür. Bu evrensel sembolün en belirgin özelliği, evrenin merkezinde yer alması ve üç temel varlık alanını -yeraltı, yeryüzü ve gökyüzü- birbirine bağlamasıdır. (Ergun, 2004). Bu yönüyle Hayat Ağacı, varoluşun farklı katmanları arasında kurulan manevi bir köprüdür. Ağaç, kökleriyle yerin derinliklerine, gövdesiyle dünyaya, dallarıyla ise gökyüzüne ulaşarak kutsal bir bütünlüğü temsil eder.

Farklı coğrafya ve kültürlerde çeşitlenen Hayat Ağacı tasvirleri, evrensel bir sembol olarak birçok toplumun inanç sisteminde yer bulmuştur. Ancak bu motif, Türk mitolojisinde yalnızca evrenin yapısını açıklayan kozmik bir simge değil, aynı zamanda türeyiş anlatılarının, kutsal mekânların ve ritüel pratiklerin merkezinde yer alan bir yapı taşıdır. Bu bağlamda Hayat Ağacı, Türk mitolojik düşüncesinde özgün anlamlar kazanarak kolektif hafızanın vazgeçilmez bir parçası hâline gelmiştir.

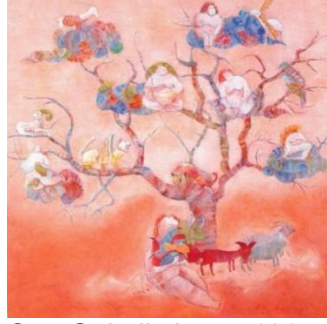
Türeyiş, doğum ve kutsal soy anlatılarında görkemli bir figür olarak karşımıza çıkan Hayat Ağacı, Türk mitolojik düşüncesine olduğu kadar sanatına, kozmolojisine, kültürüne ve tarihsel kimliğine de yön vermiş; Tarihsel süreçte çeşitli sanat formlarında, epik anlatılarda, halı ve kilim motiflerinde, mimari süslemelerde ve el sanatlarında, farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bu sembol, sadece geleneksel sanatlarda değil, aynı zamanda çağdaş Türk resim sanatında da yeniden biçimlendirilmekte ve çok katmanlı anlamlar kazanmaktadır.

Göstergebilimsel Bakış Açısı

Göstergebilim, anlam üretim süreçlerini inceleyen ve her türlü kültürel yapıyı anlamlandırma dizgeleri olarak ele alan disiplinler arası bir yaklaşımdır. Yücel'in (2008: 119) aktardığına göre Roland Barthes, göstergebilimin temelinde anlam çözümlemesinin yattığını vurgulamaktadır. Barthes'a göre yalnızca sözlü dil değil, görsel imgeler, ritüeller, yazınsal yapıtlar, insan davranışları ve sahne sanatları da anlam taşıyan sistemlerdir ve bu yönleriyle birer "anamlama dizgesi" olarak ele alınmalıdır. Barthes, göstergenin iki temel bileşeni olan gösteren ve gösterilen ayrımını ortaya koyar; burada gösteren, anlatım düzlemini; gösterilen ise içerik düzlemini temsil eder (Karaman, 2017: 31). Barthes, göstergebilimde bu teknik çözümlemelerin belirli bir anlam çerçevesinde yapılandığını ve bu sayede okunabilir hale geldiğini belirtmektedir. Ona göre, gösterge yalnızca sabit bir anlam taşımaz; anlam, göstergenin alıcı tarafından nasıl yorumlandığıyla şekillenir. Bu bağlamda gösteren, iletimi sağlayan bir araç niteliğindeyken; asıl anlam, bireyin zihninde oluşur (Barthes 2016:47-111).

Bu çok katmanlı okuma biçimi, sanat yapıtlarının yalnızca görünen değil, görünmeyen derin yapısını da anlamayı sağlar. Barthes'in mit çözümlemeleri ve kültürel göstergeler üzerindeki çalışmaları, gündelik yaşamın sıradan nesnelerinin dahi ideolojik anlamlarla yüklü olabileceğini ortaya koymuştur (Dervişcemaloğlu, 2010: 6). Bu bağlamda sanat eserlerinde kullanılan imgeler, yalnızca estetik birer unsur değil; aynı zamanda tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamlar içinde şekillenen ve bu bağlamları yansıtan güçlü anlam taşıyıcılarıdır. Dolayısıyla, göstergebilimsel analiz, sanat yapıtlarının yüzeyinin altındaki sembolik, kültürel ve ideolojik katmanları açığa çıkarmada etkili bir yöntem sunmaktadır.

Can Göknil, Ağaç Eserinin Göstergibilimsel Çözümlemesi



Resim 1. Can Göknil, Ağaç, 1995, 70x70 cm

Eserdeki Gösteren (Biçimsel Öğeler)

Resim 1. de bulunan resmin kompozisyonunda zemini açık pembe tonlarda yumuşak geçişli bir arka plan üzerine yerleştirilmiş, ortadan yukarı doğru dallanan soyut bir ağaç yer almaktadır. Ağaç gövdesi kıvrımlı ve çeşitli tonlarda pastel renklerle işlenmiş olup, dalları yukarıya doğru dağılmakta ve farklı bir bulut formlarının üzerinde sonlanmaktadır. Bu bulut benzeri oluşumların her biri farklı renklerde olup, maviden yeşile, kırmızıdan mora uzanan çok renkli bir paletle çizilmiştir.

Ağacın dallarında ve çevresinde, bedenleri dolgun, yüzleri belirgin olmayan kadın figürleri ve farklı türlerde hayvan figürleri yer almaktadır. Kadın figürleri, kimi zaman oturur pozisyonda, kimi zaman ise düşünür gibi durmakta; bedenleri beyaza yakın pastel tonlarla boyanmıştır. Her bir insan figürü, farklı bir bulutun üzerine yerleşmiş gibi görünmektedir. Hayvan figürleri arasında ise keçi, köpek, kuş ve kuyruklu çeşitli yaratıklar seçilebilmektedir. Bu figürler de tıpkı insanlar gibi renkli bulutların üzerine yerleştirilmiştir. Ağaç köklerinin altında oturan bir kadın figürü kucağında ve etrafında birkaç hayvanla birlikte tasvir edilmiştir.

Gösterilen (Anlamsal Katmanlar)

Ağaç figürünün merkezde yer alması, Türk mitolojisinde ve Şamanist inanç sistemlerinde ağacın evrenin merkezi, yani “hayat ağacı” olarak konumlanmasından kaynaklı olabilir. Ağaç, gök, yer ve yeraltı âlemlerini birbirine bağlayan kutsal bir eksen olarak kabul edilmektedir. Kadın figürlerinin bu ağaçla birlikte konumlandırılması, doğurganlık ve bereket temalarını güçlendirmektedir. Ayrıca kompozisyondaki mavi tonların kullanımı da dikkat çekicidir; çünkü mavi renk, eski Türklerde gökyüzünü ve gökyüzündeki tanrıları, ruhları temsil etmektedir (Çoruhlu, 2002: 188). Bu renk tercihinin, eserin ruhani boyutunu pekiştirdiği söylenebilir. Ayrıca, ağacın dibinde oturan Ak Ana figürünün kuşlarla ve diğer kadın figürlerinin de çeşitli hayvanlarla birlikte tasvir edilmesi, Altay ve Yakut mitolojisinde ruhların kuş ya da hayvan aracılığıyla dünyaya geldiği inancını hatırlatır (Ögel, 1993: 110). Gökyüzünün turuncu tonlarla betimlenmesi ve ışık zerrecikleriyle bezenmiş gibi görünmesi ise Göknil’in (2007: 54) belirttiği gibi, kamlara yardım eden kutsal varlıklar olarak yorumlanabilecek güneş parçacıklarına bir göndermedir. Bu öğeler, eserin kültürel ve sembolik anlam katmanlarıyla da zenginleştirildiğini gösterir.

Kadın figürlerinin hayvanlarla bir arada sunulması; yalnızca doğurganlık değil, aynı zamanda doğayla bütünleşmiş bir ruhani varoluşu da temsil edebilir. Turuncu ve sıcak tonların hâkimiyeti ise izleyicide ilahi bir ana tanıklık etme duygusu uyandırır. Bu bağlamda eser hem yaratılış mitine hem de doğanın kutsallığına referanslar sunar. Eserin bütününe bakıldığında, görselin farklı katmanlarda anlamlar barındırdığı ve mitolojik, simgesel ve kültürel referanslarla derinleştiği görülmektedir. Ağaç figürü, hayat ağacı olarak ele alınarak gök ile yer arasındaki bağlantıyı kurar, ruhsal bir geçidi simgeler hâle gelir. Kadın figürlerinin hayvanlarla birlikte yer alması, mitolojik anlatılardaki doğum, yaşam ve kutsal ruh göçü temalarıyla birleşerek çok katmanlı bir anlatı üretir. Renklerin taşıdığı simgesel anlamlar ise bu temaları görsel olarak destekler.

Özdemir Yemenicioğlu, Kybele'nin çiçekleri eserinin göstergebilimsel çözümlemesi



Resim 2. Özdemir Yemenicioğlu, Kybele'nin çiçekleri, 2019, 130x160
Eserdeki Gösteren (Biçimsel Öğeler)

Resim 2. de bulunan eserin kompozisyonunda, koyu zemin üzerinde yükselen ve yoğun yeşil tonlarıyla resmedilmiş bir ağaç formu etrafında yapılandırılmıştır. Kompozisyonun merkezinde yer alan bu ağaç, yukarıya doğru çeşitlenen dallara sahiptir. Ağaç formu, doğal çizgilerle değil, daha çok stilize ve soyutlamaya yakın bir biçimde ifade edilmiştir. Yaprakların betimlendiği üst kısım, farklı tonlardaki yeşillerin kullanımıyla oldukça yoğun bir görünüm sunar.

Ağacın gövdesine entegre edilmiş, yukarıya doğru uzanan organik ve kıvrımlı bir form yer almakta olup, bu biçim belirgin bir figür çağrışımı yapmadan ağaçla bütünleşmiştir. Gövdenin alt kısmında spiral benzeri bir yapı dikkat çeker. Ağaç köklerinden yukarı doğru tırmanan çok sayıda küçük, açık sarı tonlarında resmedilmiş figür yer alır. Bu figürler, bebek ya da çocuk silüetleri şeklindedir ve hareketli bir kompozisyon izlenimi verir. Figürlerin yönü yukarı doğrudur; bu da dikey bir hareket vurgusu yaratır. Renk paleti ağırlıklı olarak koyu yeşiller, açık sarılar ve yer yer kahverengi tonlarıyla oluşturulmuştur. Kompozisyonun ortasında yer alan daha açık yeşil bir alan, etrafına kıyasla daha parlak durmakta ve gözün bu bölgeye odaklanmasına neden olmaktadır.

Gösterilen (Anlamsal Katmanlar)

Eserde, ağaç formunun insanla bütünleşmiş bir varlık olarak resmedildiği görülmektedir. Ağacın kendisi de Türk mitolojisinde "Hayat Ağacı" olarak bilinen evrensel yaşam eksenini temsil eder. Gökten yere ve yerden yeraltına uzanan bu yapı, eserde dikey bir biçimde ele alınarak yaşamın farklı boyutlarını birleştirir. Ağaç ruhsal, mitolojik ve kozmik bir bağlantı nesnesi olarak görülür. Kompozisyonun merkezinde yer alan yeşil tonlardaki soyut form, Kybele'yi andıran ana tanrıça figürüyle ağaç arasında bir birliktelik kurar. Kybele, doğurganlık ve bereket tanrıçası olarak tarihte doğayla özdeşleştirilmiş bir figürdür; bu bağlamda ağaçla olan bütünlüğü, onun yaşam verici niteliğini yansıtır. Gövdesinin alt kısmında yer alan spiral benzeri yapı ise doğum, yeniden doğuş ve yaşamın döngüselligi gibi kavramlarla ilişkilidir. Spiral, eski kültürlerde ruhun yolculuğu, evrenin sonsuzluğu ve yaratılış süreçlerinin simgesi olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda eserdeki spiral form hem doğumun kaynağına hem de kutsal bir merkeze gönderme yapar. Sanatçının bu formu ağacın merkezine ve tanrıçanın karnına yakın bir yerde konumlandırması, yaşamın çıkış noktasını simgelemesi bakımından anlamlıdır.

Ağaç köklerinden yukarıya doğru tırmanan çok sayıda bebek figürü, yalnızca biyolojik doğumu değil, aynı zamanda ruhsal ya da mitolojik anlamda bir yeniden doğuşu simgeler. Bu figürlerin yönü, toprağın derinliklerinden göğe uzanır şekilde tasvir edilmiştir. Bu hareket, doğadan insanın türeyişini, yaşam döngüsünü ve insanın doğayla olan sürekli etkileşimini çağrıştırmaktadır. Eserdeki figürlerin küçük, birbirine benzer şekilde çoğaltılması,

bireysellikten çok kolektif bir doğum veya varoluş düşüncesini akla getirir. Ağacın yapraklarına kadar uzanan bu yükseliş, dalların uçlarında yer alan taze yeşilliklerle son bulur. Bu durum, doğayla bütünleşmiş insanın yaşamın her katmanında var olduğunu ve sürekli bir dönüşüm sürecinde olduğunu ima eder. Yeşil tonların baskın kullanımı, doğanın diriliğini, sürekliliğini ve umut veren gücünü temsil eder. Arka planın koyuluğu ise bu yaşam enerjisinin bir boşluktan, yani kozmik karanlıktan, yokluktan doğduğuna işaret ediyor olabilir. Işıkla çevrelenmiş Kybele formu ise hem ilahi bir varlık hem de doğanın kutsallığını simgeler biçimde algılanabilmektedir.

Bu bağlamda eser; mitolojik, kültürel, toplumsal ve ruhsal anlam katmanlarını bir araya getirerek çok katmanlı ve bütünsel bir anlatı sunarken hayatın döngüsünü kadim inançlarla ilişkilendirerek, evrensel bir sembol dili üretir.

Gencay Kasapçı, hayat ağacı eserinin göstergebilimsel çözümlemesi



Resim 3. Gencay Kasapçı, Hayat Ağacı, 1993, 50x60 cm

Eserdeki Gösteren (Biçimsel Öğeler)

Resim 3. de bulunan eserde, merkezde tek bir ağaç formu yer almaktadır. Ağaç, pastel tonlardaki zemin üzerine konumlanmıştır. Ağacın gövdesi sade ve ince bir şekilde yükselmiş, dallar ise yukarı ve yanlara doğru yayılırken, ince ve kıvrımlı çizgilerle tasvir edilmiştir. Dalların ucunda yaprak yerine, sanki kuş sürüsünü andıran küçük, açık renkli dokular vardır. Bu dokular, ilk bakışta soyut yapraklar gibi görünse de izleyicide kuşlar veya hafifçe uçuşan tüyler çağrışımı da yapabilmektedir.

Gösterilen (Anlamsal Katmanlar)

Eserde merkezde yer alan ağaç figürü, eserin ismiyle de ele alınarak Türk mitolojisinde yer alan *Hayat Ağacı* simgesine gönderme yapar. Hayat Ağacı, birçok kadim inançta ve özellikle Türk kültürlerinde evrenin merkezini, yaşamın kaynağını ve göksel bağları temsil eden kutsal bir yapıdır (Çoruhlu, 2002:188). Ağacın merkezde ve tekil bir biçimde sunulması; evrenin merkezi, yaşamın özü ve varoluşun sürekliliği fikrini beslemektedir. Ağacın yukarı doğru sade ve kararlı yükselişi, fiziksel dünyadan gökyüzüne, yani ruhsal âleme uzanan bir geçişi ima ederken dalların zarifçe yayılması, yaşamın farklı yönlerine ve evrenin katmanlarına açılan bir geçit izlenimi yaratır. Dallarda yer alan açık renkli, yaprak benzeri soyut formlar ise, ilk bakışta yaprak gibi algılsa da kuş silüetlerini andırmalarıyla dikkat çeker. Bu kuş figürleri eski inanç sistemlerinde kuşların tanrının habercileri olarak görülmesi ile çok daha derin anlamlar kazanır. Kuşlar, gökyüzünün varlıkları olarak tanrısal iradenin taşıyıcıları ya da ruhların sembolleridir. Özellikle Hayat Ağacı ile kullanıldıklarında, ilahi düzenin mesajını taşıyan varlıklar olarak yorumlanabilirler. Renk paletinin yumuşaklığı ve pastel tonlar; dingin atmosfer, doğayla bütünleşme, içsel sessizlik ve varoluşun özüne dönme çağrışımları uyandırır.

Resimdeki ağaç ve kuş birlikteliği; doğa, evren ve tanrısallık arasında güçlü bir metaforik bağ kurar. İzleyiciyi yalnızca estetik bir deneyime değil, aynı zamanda mitolojik, kültürel ve ruhsal düzeyde çok katmanlı bir anlam arayışına davet eder. Burada doğa ile

kutsal, somut ile soyut birbiriyle iç içe geçerek anlam üretir. Sanatçı, semboller aracılığıyla yalnızca mitolojik bir anlatı sunmakla kalmaz; aynı zamanda izleyicinin bu sembollerle kendi bilinç düzeyinde bağ kurmasını sağlar.

SONUÇ

Bu çalışmada, Türk mitolojisinde köklü bir yere sahip olan Hayat Ağacı sembolü, çağdaş Türk resim sanatındaki üç farklı sanatçının yapıtları üzerinden göstergebilimsel bir yaklaşımla çözümlenmiştir. Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme evrelerine dayanarak yapılan yorumlar, her bir eserin yalnızca görsel bir düzenlemeden ibaret olmadığını, çok katmanlı kültürel, mitolojik ve simgesel anlamları barındırdığını ortaya koymuştur.

Üç farklı sanatçının yaklaşımı, Hayat Ağacı simgesinin yalnızca geleneksel değil, aynı zamanda çağdaş sanat içinde de yeniden üretilebilen, dönüştürülebilen ve güncellenebilen bir kültürel miras olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, Hayat Ağacı bugünün anlam dünyasında da varlığını sürdüren bir anlatı aracıdır. Sanatçılar, bu evrensel simgeyi kendi özgün biçimsel dilleri ve kültürel arka planlarıyla harmanlayarak, izleyiciye hem bireysel hem de kolektif düzeyde çok katmanlı bir okuma alanı sunmaktadır. Bu bağlamda, göstergebilimsel çözümleme yönteminin sanatsal anlam üretim süreçlerini ortaya koymada güçlü bir araç olduğuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (2016). *Göstergebilimsel serüven* (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Boydış, O., & Duydu, M. (2020). Türk mitolojisinde “Hayat Ağacı” sembolü ve bu sembolün sanata yansımalarından örnekler. *Atlas Journal International Refereed Journal on Social Sciences*, 6(36), 1042–1050.
- Can, Ş. (1997). *Klasik Yunan mitolojisi*. İnkılâp Kitabevi. İstanbul.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Kabalcı Yayınevi. İstanbul.
- Çoruhlu, Y. (2006). *Türk mitolojisinin anahatları*. Kabalcı Yayınevi. İstanbul.
- Dervişcemaloğlu, B. (2010). Göstergebilim. *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Ağustos 2016.
- Ergun, P. (2004). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını. Ankara.
- Göknıl, C. (2007). Mitolojiden Sanata Notlar Gölge Renkli mi? İstanbul: Can Sanat Yayınları A.Ş.
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in göstergebilimsel yaklaşımlarının karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 34, 25–36.
- Ögel, B. (1993). *Türk mitolojisi I*. Ankara.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. Baskı). Seçkin Yayıncılık. Ankara.
- Yeşilyurt, N. (2022). Kitap tanıtımı – Yazılı kaynaklar ve anlatılar ışığında Türk mitolojisi yaz: Kabak, T. ve Köksal, F. *Folklor Akademi Dergisi*, 5(1), 208–210.
- Yücel, T. (2008). *Yapısalcılık*. Can Yayınları. İstanbul.

**MODA TASARIMCISI ALEXANDER MCQUEEN VE SANATÇI DAMIEN HIRST'I
BULUŞTURAN EŞARP KOLEKSİYONU**

Mustafa KULA*
Canan ERDÖNMEZ**

ABSTRACT

In this study, the scarf collection that emerged by blending the “skull” pattern identified with British fashion designer Alexander McQueen with the butterfly, cockroach and various insect patterns frequently depicted in the works of contemporary artist Damien Hirst is examined. Produced in 2013 in limited numbers, these scarves were produced as part of the 10th anniversary celebration of Alexander McQueen's skull-patterned scarf-scarf designs. Damien Hirst's interest in insects, known for his entomological paintings, forms the basis of the print patterns of these scarves. The collection, where kaleidoscopic views and skull arrangements emerging with the arrangement of butterfly patterns draw attention, has an interesting scale with the preference of dark, irritating insects as well as being quite colorful. The project, which sets an example in art-design collaboration, attracted a lot of attention in the relevant period and took its place in the history of fashion-art.

GİRİŞ

Moda tarihine bakıldığında 20. yüzyılda moda tasarımcılarının çok farklı esin kaynaklarından hareketle koleksiyonlar oluşturdukları, bu esin kaynaklarının giysilerin biçimlerine, malzemesine, renklerine ve silüetlere yansıdığı görülmektedir. Esin kaynağı, giyim koleksiyonlarına kılavuzluk ederken aynı zamanda giyim ürünlerinin anlam kazanmasında da etkili olmuştur. Bu anlamda moda tarihi sürecinde tasarımlarına sanatı ve sanatçıları ilham kaynağı olarak kabul eden moda tasarımcılarının sayısı hiç de az değildir. Salvador Dali ile olan arkadaşlığı ve Sürrealizmi moda ürünlerine yansıtan Elsa Schiaparelli, Mondrian'ın eserlerinden ilham alan Yves Saint Lauren, Andy Warhol'un Pop Art yaklaşımını tasarımlarıyla buluşturan Versace, Yayoi Kusama'nın sanatını özellikle aksesuar tasarımlarıyla birleştiren Louis Vuitton gibi birçok örnekten bahsetmek mümkün olacaktır. Sanat- Moda işbirliği ile ortaya çıkan bir diğer koleksiyon ise Alexander McQueen ve Damien Hirst'i bir araya getiren eşarp projesidir.

1969 yılında Londra'nın East End semtinde dünyaya gelen McQueen, 16 yaşından itibaren geleneksel İngiliz takım elbiselerinin üretimiyle bilinen Savile Row'da bulunan bir terzi dükkanında çırak olarak çalışmaya başlamıştır. Burada öğrendiği giysi kalıbının incelikleri uzun yıllar kendisine kılavuzluk etmiştir. Milano'da kısa süreli bir iş deneyiminden sonra 1994 yılında Londra'ya dönen Alexander McQueen, Central Saint Martin's College'da tasarım alanında yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Mezuniyet projesi ile moda dergisi Vogue'un editörü Isabella Blow'un dikkatini çeken McQueen, ilk koleksiyonun oluşumunda ve tanıtımında da Blow'un desteğini almıştır. İlerleyen tarihlerde Givenchy, Gucci gibi markaların kreatif direktörlüğünü yapmış olsa da kendi ismiyle markalaşması ve moda platformunda oldukça etkili yaratılar sunması çok uzun sürmemiştir.

“Jack The Ripper Stalk's his Victims”, “Highland Rape”, “The Birds”, “Voss”, “The Widows of Cullodon”, “Platos Atlantis” gibi isimlerle sunduğu koleksiyonlarda farklı temaları el alan tasarımcı; kuş bilimi ornitoloji ve Alfred Hitchcock filmi “Kuşlar”lardan, 19. Yüzyıl Londra'sının ünlü seri katili Jack Ripper'in kurbanlarından, delilik ve doğal dünyadan, Cullodon Muhaberesi'nde dul kalan kadınlardan, evrimin tersine dönmesi fikrinden esinlenmiştir. Koleksiyonlarının birçoğu moda eleştirmenleri tarafından agresif, küstah, punk olarak nitelendirilmiştir. McQueen'in koleksiyonlarında dikkat çeken bir diğer özellik ise güçlü tasarımları kadar olağanüstü terzilik becerileridir. Bununla birlikte McQueen, şaşkınlık yaratan defile ve şovlarıyla da beklentilerin her zaman ötesine geçmiştir. 1996, 1997, 2001 ve 2003 yıllarında dört kez “Yılın İngiliz Moda Tasarımcısı” ödülünü almıştır.

*Öğr.Gör., Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts Textile and Fashion Design Department

**Öğr.Gör., Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts Textile and Fashion Design Department

Alexander McQueen de Üçüncü Dünya Savaşı'nın kıyafetlerinden, azınlıklardan ve yeraltı kültürlerinden esinlenen motiflerle İngiliz tarzı tasarım öğelerini birleştirdi. Azınlıklardan ödünç alınan motiflerin, İngiliz öğelerinin ve premiumhaute couture'un benzersiz ayrıcalığının karışımı, McQueen'in çalışmalarına "gerçeküstü" ve eksantriklik katıyor (KIM, KANG; 2012, 286)

Alexander McQueen'in 2013 yılında sunduğu eşarp/fular koleksiyonuna ise İngiliz sanatçı Damien Hirst'in sanatı ilham kaynağı olmuştur. Genellikle "ölüm" temalı sanat çalışmalarıyla bilinen Damien Hirst eserlerinde gerçek köpek balığı, koyun, kelebekler hatta gerçek insan kafatasına yer vererek etik, estetik, sanat eserinin niteliği gibi konuların sorgulanmasına ortam sağlamaktadır. Bununla birlikte çağdaş sanat kapsamında "markalaşan sanatçının sanatının nitelikleri" de Damien Hirst eserleriyle gündeme taşınmaktadır.

Damien Hirst'in işlerine bakıldığında, genellikle enstelasyon çalıştığı görülmektedir. Bu işlerin etik olup olmadığı konusunda birçok karşı fikir görmek mümkündür. Bu zaten başlı başına ayrı bir konudur. Çağdaş sanatta geline son noktada estetik algısının yok olduğu dikkat çekerken, çirkin ve iğrenç duygular uyandırabilen işlerin varlığı konusundaki gerçeklerden bahsedilebilmektedir. Dolayısıyla; resimlerde, enstelasyonlarda, hazır nesnelerde, performanslarda vb. gerçek kan, ölü hayvan hatta canlıya ait birçok fiziksel maddeler kullanılmıştır. Damien Hirst özelinde incelendiğinde ise, ölü hayvanların işlerinde kullanıldığı gözlemlenmektedir (HAN; 2017, 7-8)

"Yaşayan bir kişinin Zihninde Fiziksel Ölümün Olanaksızlığı", "Sürüden Uzak", "Aşkın İçinde ve Dışında" gibi isimlerle adlandırdığı işlerinde Damien Hirst gerçek hayvanları sanat nesnesi olarak kullanmıştır. Bazı çevrelerce protesto edilse de Hirst'in eserlerinin sergilendiği galeri ve müzelerin ziyaretçi akınına uğraması da bir başka ilginç olan noktadır... Sanatçının 2012 yılında Modern Tate Müzesi'nde açtığı sergi, ünlü müzenin tarihinde, en çok gezilen ilk solo sergi olmuştur (HAN; 2017, 7).



Görsel 1: Damien Hirst 2015'te yine kelebek figürüne yönelmiştir ve önceki serisinin simetrisi ve karmaşık kaleidoskopik desenleriyle bir dizi eser sunmuştur.

Kaynak: <https://iced-vovos.blogspot.com/2012/08/damien-hirst-butterfly-inspiration.html>

"Aşkın İçinde ve Dışında" isimli sergisinde Damien Hirst gerçek kelebekleri ve çeşitli böcekleri sanat objesi olarak kullanmıştır. Böceklerin kısa ömürlerini sergilemek için Hirst, izleyicileri kelebeklerin kozalarından çıkışlarını, galeri mekânında uçuşmalarını ve sergi sona ermeden önce ölümlerini izlemeye davet etmiştir. Damien Hirst için kelebekler ölümü ve yeniden dirilişi sembolize etmektedir. Bu serginin gündemde olduğu ve tartışmaların devam ettiği günlerde moda tasarımcısı Alexander McQueen, Damien Hirst ile iş birliği yaparak 30 parçadan oluşan, sınırlı sayıda eşarp/fular koleksiyonu sunmuştur.

Hirst'in kelebeklere olan ilgisi kariyeri boyunca pek çok eserinde yansımıştır. Özellikle "Sanctum" serisinde kelebekler çalışmaların odağında yer almaktadır. Güzellik, ölüm ve dönüşüm temalarına dayanan bu yaklaşımda kelebeklerin dairesel dizilimi, yaşam ve ölümün döngüsel doğasını anımsatırken, kaleidoskopik düzenlemelerle renkler ve desenler

canlılık- devamlılık hissi yaratmaktadır. Hirst'in bu yaklaşımı, McQueen iş birliğinde ortaya çıkan eşarpların da temelini oluşturmaktadır. Eşarplar üzerindeki renkler, desenler ve kelebeklerin yüzey üzerindeki düzenlenmesi, Hirst'in sanat galerilerinde sergilenen eserlerini anımsatmaktadır. Eşarp koleksiyonunun bir diğer önemi ise McQueen'in kurukafa desenini kullanımının 10.yıl dönümüdür. McQueen 2003 yılındaki 'Irere' koleksiyonda kurukafa deseni içeren eşarp ve fularlara yer vermiştir.Bu sebeple Eşarpların birçoğunun merkezinde,Hirst'in kelebeklerinin dizilimiyle ortaya çıkan McQueen'in kurukafa deseni belirginleşmektedir. Dolayısıyla eşarpların üzerinde Hirst ve McQueen ile özdeşleşmiş kelebekler ve kurukafaların ustalıkla harmanlandığı görülmektedir.



Görsel 2:DamienHirst'in"Psalms" serisinde olduğu gibi eşarpların desenlenmesindekaleidoskopik görünüm hakimdir. Bazılarında ise kelebeklerin dizilimi ile eşarp merkezlerinde kurukafa silüetleri mevcuttur.

Kaynak:<https://chicagoconsignment.com/products/alexander-mcqueen-and-damien-first-limited-edition-100-silk-judecca-skull-scarf>

McQueen-Hirst iş birliğiyle ortaya çıkan eşarplar sadece moda nesnesi değil, aynı zamanda giyilebilir sanat eserleri haline gelmiştir. Nitekim sanat koleksiyonerleri de bu koleksiyona büyük ilgi göstermiştir.Kaleydoskopik bir düzende yerleştirilmiş böcekler ve kelebekler "Entomoloji" çalışmalarının ana temasını oluştururken; yüzey tasarımları şifon, ipek ve kaşmir kumaşlara baskı tekniğiyle uygulanmıştır. 30 adet olmak üzere sınırlı sayıda üretilen eşarpların her birinin kenarları el dikişiyle dikilmiş olup, 140 x 140 cm ölçüsündedir.Herbirinde farklı renk kullanımı ve kelebeklerin, böceklerin yüzey düzenlemesinde farklı konumlandırılması; koleksiyonun çeşitlenmesinde etkili olmuştur.



Görsel 3:Şifon, ipek ve kaşmir kumaşların kullanıldığı eşarplarda, kelebek ve çeşitli böcek görselleri baskı yöntemiyle yerleştirilmiştir. 30 adet olmak üzere sınırlı sayıda üretilen eşarplar140 x 140 cm ölçüsündedir.

Kaynak:<https://chicagoconsignment.com/products/alexander-mcqueen-and-damien-first-limited-edition-100-silk-judecca-skull-scarf>



Görsel 4:Böcekler ve kelebekler “Entomoloji” çalışmalarının ana temasında oluşan eşarp, kurukafa deseniyle de bütünleşmektedir.

Kaynak:https://www.irenebrination.com/irenebrination_notes_on_a/2013/11/damien-hirst-alexander-mcqueen.html

SONUÇ

Alexander McQueen ve Damien Hirst’in 2013 yılında iş birliğiyle ortaya çıkan eşarp koleksiyonunda kavramının konuşulduğu yıllardan itibaren moda tasarımcılarının sanat ve sanatçılardan esinlenerek sunduğu birçok koleksiyondan biridir. Damien Hirst’in tartışmalar yaratan sanat yaklaşımının çok tartışıldığı bir dönemde, McQueen’in kurukafa desenini kullanmasının 10.yılına denk gelmesi, koleksiyonun temelini oluşturmaktadır. Eşarpların hikayesi; bir moda tasarımcısı olarak koleksiyonlarında ölüm ve yaşam temalarına sıklıkla dokunan McQueen’in, aynı temayı çeşitli kelebekleri ve böcekleri sanat nesnesi olarak kullanan Hirst’in yollarının kesişmesine dayanmaktadır.

2013 yılında sunulan, 30 parçadan oluşan; Hirst’in kelebek ve böceklerinin McQueen’in kurukafalarıyla buluştuğu eşarp koleksiyonu sadece moda ürünleri olarak değerlendirilmemiş aynı zamanda giyilebilir sanat ürünü olarak da yorumlanmıştır. Daha önce sanat galerilerinde ve müzelerde sanat eseri olarak sunulan, canlı kelebek ve böceklerinin sanat nesnesi olduğu anlayış, bu koleksiyon sayesinde insanların üstlerinde taşıyabilecekleri moda nesnesine dönüşmüştür. Sanattan beslenen ve moda tarihinde birçok örneğine rastladığımız bu yaklaşımın 21.yüıldaki ilk örneği kabul edilebilir.

KAYNAKÇA

KIM,Hyun-joo; **KANG**,Hae-Seung; “The Design Trend and Identity of Alexander McQueenBased on theCulturalandtheArtistic Background of England” Kore Tasarım Bilimi Derneği; Sayı:3; Ağustos **2012**

HAN,Simge; “DamienHirst Üzerinden Çağdaş Sanat Eleştirisi”, Görünüm, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı:3; Ekim **2017**

- EURELL, Jennifer; “Chalayan, McQueen And The Body”, <https://jennifereurell.com/essays/> (Erişim Tarihi: **20 Mart 2025**)
- KNOX, Kristin; “Alexander McQueen; Genius of the Generation”, A&C Black, **2010**
- GLEASON, Katherine; “Alexander McQueen Evolution”, Race Point Yayıncılık; **2017**
- WILSON, ANDREW; “ALEXANDER MCQUEEN: BLOOD BENEATH THE SKIN”, SIMAN AND SCHUSTER, **2015**
- YÜKSEL, Mustafa, “Damien Hirst’ün Sanat Pazarı”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, **2012**
- YILMAZ, Ayça; “Damien Hirst’ün Eserlerinde “Ölüm” Teması”, İdil Sanat ve Dil Dergisi, **8/2019**

GELENEKSEL KUYUMCULUK SANATINDA KAYIP MUM TEKNİĞİ: GEÇMİŞİ VE GÜNÜMÜZDE KULLANIMI

LOST WAX TECHNIQUE IN TRADITIONAL JEWELRY ART: PAST AND PRESENT USE

Servet AKAR*
Ufuk ÖREN**

ABSTRACT

The lost-wax technique has had an important place in the development of the art of jewelry throughout history and has been an indispensable method for craftsmen in the production of complex designs and unique forms. This technique was first used in Mesopotamia and Anatolia in 4000 BC, and over time it evolved in different cultures, paving the way for the emergence of unique works of art. The study provides an examination of the historical roots of the lost-wax technique, traditional application processes, materials used and production stages.

The aim of the study is to understand the development processes of the lost-wax technique, its usage in different geographies and the place of this technique in traditional jewelry art. In addition, it will be examined how the lost-wax technique has transformed with today's technological developments and how it continues to be used in contemporary jewelry. In particular, how modern tools such as 3D printers and CAD (Computer Aided Design) software are integrated into traditional production methods and the effect of this integration on production processes will be discussed.

The study discusses the stages of the lost-wax technique from traditional jewellery making to the present day, the artistic, cultural and economic value of the works produced with this technique, and makes predictions about what place this technique may have in the modern jewellery world in the future.

Keywords: Wax, 3D, Print, Jewelry

GİRİŞ

Kuyumculuk, insanlık tarihinin en eski ve en köklü sanat dallarından biri olarak, yalnızca estetik bir gereksinimi karşılamakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal statü, dini inanç ve kültürel kimlik gibi pek çok sosyal ve kültürel anlam taşımaktadır. İnsanlar tarih boyunca çeşitli materyaller kullanarak, hem kişisel süsleme hem de dini ve ritüel anlamlar taşıyan takılar üretmişlerdir. Bu sanat dalının gelişimi, teknolojik ve estetik yeniliklerle paralel bir şekilde ilerlemiş, her dönemde kendi çağının estetik anlayışını yansıtan eserler ortaya çıkmıştır. Takı üretimi, tarih boyunca farklı teknikler ve yöntemlerle gerçekleştirilmiştir. Bu teknikler arasında kayıp mum döküm tekniği, yüksek hassasiyet gerektiren detaylı tasarımlar ve özgün formlar için tercih edilen önemli bir yöntem olmuştur. Kayıp mum tekniği, metal döküm süreçlerinden biri olarak, özellikle altın, gümüş, bronz ve diğer değerli metallerin işlenmesinde kullanılır. Bu teknik, özgün ve karmaşık tasarımların metalle buluşturulmasını mümkün kılmakta, sanatçının yaratıcılığını serbestçe ifade etmesine olanak sağlamaktadır. Bununla birlikte, kayıp mum tekniği, sadece estetik anlamda değil, aynı zamanda zanaatkarlık ve el işçiliği düzeyinde de büyük bir beceri ve bilgi birikimi gerektirir. Kayıp mum döküm tekniği, tarihsel olarak Mezopotamya, Anadolu, Mısır ve Hindistan gibi erken medeniyetlere kadar uzanmakta olup, özellikle antik dönemdeki uygarlıklarda büyük bir öneme sahipti. Bu teknik, öncelikle sanatsal objelerin üretimi için kullanılmasına rağmen, aynı zamanda günlük yaşamda kullanılan takılar, dini semboller ve törensel objelerin üretiminde de işlev görmüştür. Modern kuyumculukta, özellikle kişisel tasarımlar ve özel siparişlerle yapılan takılarda kayıp mum tekniği hâlâ önemli bir yer tutmaktadır (Ergün 2022).

Çalışmanın amacı, kayıp mum döküm tekniğinin tarihsel kökenlerini, geleneksel uygulamalarını ve günümüzdeki evrimini incelemektir. Bununla birlikte, bu teknikle üretilen

*Öğr.Gör., Adnan Menderes Üniversitesi, Karacasu Memnune İnci MYO, El Sanatları Bölümü, Karacasu, Aydın

**Dr.Öğr. Üyesi, Adnan Menderes Üniversitesi, Karacasu Memnune İnci MYO, El Sanatları Bölümü, Karacasu

eserlerin sanat tarihi bağlamındaki yerini ve kültürel miras açısından taşıdığı önemi vurgulamak da bu araştırmanın hedefleri arasındadır. Günümüzde, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte kayıp mum tekniği, modern üretim araçlarıyla birleşerek yeni bir boyut kazanmıştır. CAD (Bilgisayar Destekli Tasarım) yazılımları ve 3D yazıcılar gibi teknolojiler, geleneksel yöntemlerle oluşturulan objelerin üretim süreçlerini hızlandırmakta ve sanatsal süreçleri daha erişilebilir kılmaktadır. Ancak, bu modern teknolojilerin geleneksel kayıp mum tekniği ile olan ilişkisi, geleneksel el işçiliği ve teknolojik üretim arasındaki dengeyi nasıl kuracağı sorusunu da gündeme getirmektedir(Özdoğan vd. 2019).

1. Kayıp Mum Tekniği Tarihi

Kayıp mum döküm tekniği, binlerce yıllık bir geçmişe sahip olan ve antik çağlardan günümüze kadar sürekliliğini koruyan bir sanat formudur. Bu tekniğin tarihsel gelişimi, çok çeşitli kültürel ve coğrafi bağlamlarla şekillenmiş olup, her bir dönemde farklı estetik ve işlevsel gereksinimlere cevap vermiştir. Kayıp mum tekniği, metal işçiliği alanında özellikle altın, gümüş, bronz gibi değerli metallerin işlenmesinde yüksek hassasiyet gerektiren objelerin üretiminde kullanılmakta olup, tarihsel süreç içerisinde kendine özgü uygulama biçimleri kazanmıştır(Britanica 2025).

2. Kayıp Mum Döküm Tekniği: Geleneksel Uygulama Süreci

Kayıp mum döküm tekniği, oldukça eski bir yöntem olmakla birlikte, metal işçiliğinde karmaşık tasarımların ve ayrıntılı figürlerin üretilebilmesine olanak tanır. Bu teknik, bir modelin mumdan yapılması ve ardından bu modelin kalıp içinde eriyerek kaybolması esasına dayanır. Geleneksel uygulama süreci, dikkatli bir işçilik, yoğun bir bilgi birikimi ve yüksek hassasiyet gerektirir.

2.1. Modelin Hazırlanması

Kayıp mum döküm tekniği sürecinin ilk aşaması, modelin oluşturulmasıdır. Bu model, genellikle parafin, bal mumları veya sentetik mumlar gibi eriyebilen maddelerle yapılır. Mümkün olan en hassas tasarımı elde etmek için, kuyumcular elleriyle veya özel araçlar kullanarak modeli şekillendirirler. Model, yapılacak takının veya objenin birebir küçültülmüş bir versiyonudur ve detayların en ince noktasına kadar işlenmesi gerekir.



Resim 1: Modelin hazırlanması (Gezgin 2019)

Bu aşama, özellikle sanatçının yaratıcılığını ve teknik bilgisini gerektiren bir süreçtir. Zanaatkâr, modelin yüzeyini pürüzsüz hale getirir ve detayları dikkatle işler. Örneğin, takıların üzerindeki motifler, figürler ve ince desenler, bu ilk adımda modellenir.

2.2. Modelin Kalıplanması

Model hazır hale geldikten sonra, ikinci aşama olan kalıplama süreci başlar. Bu aşamada, mum modelin etrafı, döküm için uygun bir malzeme ile kaplanır. Geleneksel kayıp mum döküm tekniklerinde, genellikle kum, alçı veya kil gibi malzemeler kullanılır. Kalıp, modelin etrafına bir tabaka halinde yerleştirilir ve sertleşmesi için bir süre beklenir. Bu aşamada, kalıp yüzeyinin düzgün ve modelin her detayını tam olarak yansıtan bir yapıda olması çok önemlidir.



Resim 2: Hazırlanan mum kalıbı alçılama işlemi (GRN Döküm 2019)

Bazı durumlarda, kalıp yapımında birden fazla katman uygulanır. İlk katman daha ince ve ayrıntılı olabilirken, sonraki katmanlar daha kalın ve dayanıklı olur. Kalıp, modelin yüzeyindeki her ayrıntıyı alacak şekilde dikkatle hazırlanmalıdır. Kalıp tamamlandığında, kalıbın dış kısmı sertleşir ve içindeki mum modelin yerinden çıkması için sıcaklık uygulanır.

2.3. Kalıbın Kırılması ve Son İşlemler

Metal döküm işleminden sonra, kalıp soğutulmaya bırakılır. Soğuma süreci, metalin tam olarak katılaşması için gereklidir. Metal soğuduktan sonra, kalıp dikkatle kırılır. Bu işlem, hem elle hem de çeşitli araçlarla yapılabilir. Kalıp kırıldığında, ortaya çıkan metal obje (takı, heykel veya diğer objeler) çıkarılır.

Kalıp kırıldıktan sonra, metal obje üzerinde oluşabilecek herhangi bir yüzey pürüzlülüğü veya fazlalıklar temizlenir. Bu işlemde, genellikle zımparalama, taşlama veya asidik solüsyonlarla yüzey temizliği yapılır. Objeye, son olarak cilalanır ve parlatılır. Bu işlem, eser üzerine istenen parlaklık ve pürüzsüz yüzeyi elde etmek için yapılır. Ayrıca, takıların son hali verilirken, gerekli yerler kesilir, delinerek taş yerleştirilir ya da başka dekoratif işlemler yapılabilir.



Resim 3: Döküm ağacı (Hasung 2025)

Son olarak, üretilen obje, estetik ve işlevsel açıdan kalite kontrolünden geçirilir. Takıların üzerindeki motiflerin doğruluğu, yüzey pürüzsüzlüğü ve metalin kalitesi kontrol edilir. Eğer objede herhangi bir hata ya da eksiklik varsa, bu noktada düzeltilir. Geleneksel kayıp mum döküm süreci, çok adımlı ve dikkat gerektiren bir yöntem olup, her aşama, sanatçının beceri ve bilgi seviyesine bağlı olarak farklılık gösterebilir. Kayıp mum döküm tekniği, sanatçının yaratıcılığını son derece özgür bir şekilde ifade etmesine olanak tanırken, aynı zamanda yüksek mühendislik bilgisi ve el işçiliği gerektirir.

SONUÇ

Kayıp mum döküm tekniği, tarihsel geçmişi boyunca kuyumculuk sanatının önemli bir parçası olmuş ve geleneksel işçilikle oluşturulan takılar ve sanat eserleri sayesinde, kültürel ve estetik değer taşıyan birçok ürünün ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu teknik, özellikle ayrıntılı ve özgün tasarımlar yaratma potansiyeli sunması nedeniyle kuyumculukta benzersiz bir yere sahiptir. Ancak, zamanla artan üretim talepleri ve teknolojik ilerlemeler, kayıp mum dökümünün modernize edilmesini ve daha verimli hale getirilmesini zorunlu kılmaktadır.

Günümüzde kayıp mum döküm tekniği, dijitalleşme ve modern üretim teknolojileri ile birleşerek, hem sanatçılara hem de sanayi üreticilerine çok daha hızlı, hassas ve yaratıcı üretim imkânları tanımaktadır. CAD (Bilgisayar Destekli Tasarım) ve 3D yazıcılar gibi dijital araçlar, geleneksel yöntemin yerini tamamen almasa da, tasarım sürecine önemli katkılarda bulunmakta ve üretim aşamasında daha az hata ve daha hızlı sonuçlar elde edilmesini sağlamaktadır. Bu entegrasyon, aynı zamanda geleneksel kuyumculuk tekniklerinin kaybolmadan modernize edilmesine olanak tanımaktadır.

Kayıp mum dökümünün modern teknolojilerle entegrasyonu, sadece daha hassas ve estetik açıdan tatmin edici sonuçlar elde edilmesini sağlamakla kalmaz, aynı zamanda üretim sürecinde sürdürülebilirlik ve çevre dostu malzemelerin kullanımını da teşvik etmektedir. Özellikle geri dönüştürülmüş metallerin ve çevre dostu malzemelerin kullanımı, kuyumculuk sektörünün geleceği açısından önemli bir dönüşüm sürecine işaret etmektedir. Gelecekte bu teknik, daha verimli, hızlı ve çevreye duyarlı bir üretim biçimi olarak önemli bir rol oynamaya devam edecektir.

Bununla birlikte, kayıp mum döküm tekniğinin sanat dünyasında sunduğu estetik potansiyel de büyük bir öneme sahiptir. Özellikle takı tasarımı, heykel sanatı ve dekoratif objelerde, sanatçılar bu tekniği kullanarak daha önce mümkün olmayan detayları ve özgün biçimleri yaratabilmektedirler. Dijital teknolojilerin yardımıyla, sanatçılar çok daha kısa sürede ve daha az iş gücü ile hayal ettikleri eserleri gerçeğe dönüştürebilmektedir. Bu noktada, kayıp mum dökümünün hem geleneksel hem de modern sanat ve tasarım dünyasında önemli bir yer edinmeye devam ettiği söylenebilir.

Sonuç olarak, kayıp mum döküm tekniği, hem geleneksel kuyumculuk sanatı hem de modern üretim yöntemleri açısından büyük bir öneme sahiptir. Geçmişteki ustaların özenle uyguladığı tekniklerin günümüz teknolojileri ile birleşmesi, kuyumculuk ve sanat alanlarında yeni yaratıcı fırsatlar sunmaktadır. Gelecekte, bu tekniğin daha da gelişmesi ve entegre edilmesiyle, daha özgün, kaliteli ve sürdürülebilir tasarımlar üretileceği aşikardır. Ayrıca, bu sürecin tarihsel mirasa saygı göstererek, geleneksel tekniklerin korunması ve yeni nesillere aktarılması açısından önemli bir rol oynamaya devam edeceği de açıktır.

KAYNAKÇA

- Ergün, B., "Kuyumculukta Döküm Tekniği (Kayıp Mum Tekniği) İle Yapılan Ürünün Üretim Aşamaları", Erciyes Akademi, s. 1149-1166, 2022.
- Özdoğan, Alper, and Funda Bayındır. "Cad/Cam Sistemlerinde Materyal Seçimi Ve Kullanım Alanları." Atatürk Üniversitesi Diş Hekimliği Fakültesi Dergisi 29.2 (2019): 357-361.
- Britannica, Lost-WaxProcess, Erişim Tarihi:01.03.2025, Erişim Adresi: <https://www.britannica.com/technology/lost-wax-process>.
- Gezgin, Kayıp Mum Tekniği, Erişim Tarihi: 05.03.2025, Erişim Adresi:<https://gezgininbiri.com/2019/07/29/kayip-mum-tekniği/>.
- Grn Döküm, Altın Döküm/Gümüş Döküm/ Bronz Döküm /Sarı Pirinç Döküm /Füzyon/ Reçine /Hassas Mum /Döküm, Erişim Tarihi: 20.02.2025, Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=NAEjBEO3o8Q>
- Hasung, Erişim Tarihi: 05.03.2025, Erişim Adresi: <https://www.hasungmachinery.com/tr/video/products-detail-1096709>.

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

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Birsen ÇEKEN-Assoc. Prof. Dr. Elza ALİŞOVA DEMİRDAĞ

AZƏRBAYCAN VƏ KIPR İNCƏSƏNƏTİNDƏ ASLAN SIMVOLU İLƏ BAĞLI ORTAQ ARXETİPLƏR

COMMON ARCHETYPES OF LION SYMBOL IN THE ART OF AZERBAIJAN AND CYPRUS

Ramil QULİYEV*

ABSTRACT

This article provides a comparative analysis of the lion symbol in the art of Azerbaijan and Cyprus, investigating common archetypal and semantic features in both regions' artistic histories. The main purpose of the study is to identify the historical evolution, political and religious meanings, and artistic representations of lion imagery in Azerbaijani (Seljuk, Safavid, and Qajar periods) and Cypriot (Roman, Lusignan, and Venetian periods) art. Iconological analysis reveals that the lion symbol in Azerbaijani art mainly embodies state authority, monarchical legitimacy, and the image of Imam Ali in Shiite tradition, while in Cypriot art, the lion is tied to political-mythical traditions of Roman and Venetian rule. In both cultures, lion images primarily function as symbols of political legitimacy, expressions of power and heroism, and protective guardians. The research concludes that the formation of common archetypes is attributable to intercultural contacts, universal symbolic values, and similar historical-political circumstances. These findings hold significance for theoretical understanding in art history and practical enhancement of intercultural dialogue, providing a foundation for future studies.

Keywords: Art of Azerbaijan, Art of Cyprus, lion symbol, archetypes, iconological analysis.

GİRİŞ

Aslan obrazı dünya incəsənətində ən qədim və ümumi simvollarından biridir. Tarix boyu aslan gücün, cəsarətin, liderliyin və əzəmətin rəmzi kimi qəbul edilmişdir; fiziki qüdrəti və ruhani mənaları ilə mədəniyyətlərarasıortaq simvol səviyyəsinə yüksəlmişdir. Fərqli mifologiyalarda, dinlərdə və təsviri sənət nümunələrində aslan obrazı qorxmazlığı və qətiyyəti təcəssüm etdirir (anlamlari.com.tr: 2024). Bu universalıq Azərbaycan və Kipr kimi bir-birindən coğrafi olaraq uzaq, lakin zəngin tarixi-mədəni irsə malik iki regionun incəsənətində də özünü göstərir. Hər iki bölgənin sənət örnəklərində müxtəlif dövrlərdə aslan təsvirlərinə rast gəlinir – qədim dövr memarlıq abidələrindən tutmuş orta əsr heraldika elementlərinə qədər. Buna baxmayaraq, Azərbaycan və Kipr incəsənətində aslan simvolunun ortaq arxetipləri (yeni, dərin struktur mənaları və təkrarlanan motivləri) indiyədək yetərinə müqayisəli şəkildə araşdırılmamışdır.

Mövzunun aktuallığı ondan ibarətdir ki, qloballaşan elmi mühitdə müxtəlif mədəniyyətlərin ortaq simvollarını öyrənmək, incəsənətdəki arxetipik oxşarlıqları üzə çıxarmaq elmi və mədəni dialoq baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Problematik yanaşma Azərbaycan və Kipr kimi fərqli tarixi inkişaf yolu keçmiş cəmiyyətlərin incəsənətində aslan simvolunun nə üçün bənzər mənalar daşması sualına cavab axtarmaqdan ibarətdir. Bu araşdırma məhz həmin boşluğu doldurmağa çalışır. Tədqiqatın məqsədi Azərbaycan və Kipr incəsənətində aslan simvolunun ortaq arxetiplərini müəyyənləşdirmək, bu simvolun hər iki mədəni kontekstdəki bədii təzahürlərini və mənalarını təhlil etməkdir. Növbəti bölmələrdə tədqiqatın məqsəd və vəzifələri dəqiqləşdiriləcək, metodoloji yanaşma izah ediləcək, daha sonra isə əsas hissədə Azərbaycanın və Kiprin tarixi-incəsənət materialları əsasında aslan simvolunun təhlili aparılacaqdır.

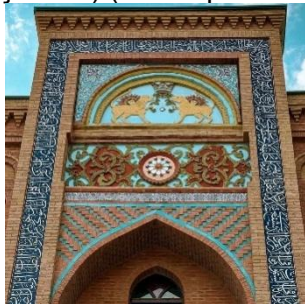
*PhD., Azərbaycan, Bakı, AMEA Memarlıq və İncəsənət institutu, Sənətsünaslıq Üzrə Fəlsəfə Doktoru.

Azərbaycan incəsənətində aslan simvolu

Azərbaycan coğrafiyasında aslan motivinin izlərinə həm qədim dövrlərdə, həm də orta əsr və müasir dövrlərdə rast gəlinir. Əldə olan tarixən ilk nümunələr daha çox antik dövrün ümumi Yaxın Şərq mədəniyyət kontekstinə aiddir. Məsələn, arxeoloji tapıntılara əsasən, hələ qədim Midiya-Əhəməni dövründə (e.ə. I minillik) Cənubi Qafqaz ərazisində aslan təsvirləri meydana çıxmışdır. Bu təsvirlər əsasən metal məmulatlar üzərində bədii naxışlar, yaxud qayalar üzərindəki qayaüstü rəsmlər şəklində qeydə alınıb. Lakin Azərbaycanda aslan simvolunun əsl populyarlıq qazanması İslam dövrünə – orta əsrlərə təsadüf edir.

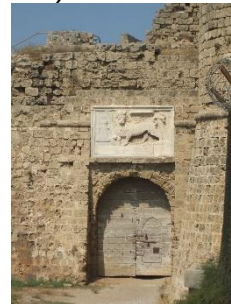
Orta əsr Azərbaycan sənətində aslan motivi xüsusilə dövlət rəmzləri və memarlıq bəzəkləri sahəsində ön plana çıxır. Səlcuqludönəmində (XI-XII əsrlər) Yaxın Şərqdə geniş yayılmış “Şir və Xurşid” – “Aslan və Günəş” kompozisiyası ilk dəfə məşhur simvola çevrildi və hakim sülalələrin ideologiyasında yer aldı. Tarixi mənbələr göstərir ki, bu simvol ilk dəfə XII əsrdə Səlcuq sikkələrində və bayraqlarında müşahidə olunmuşdur (şəkil: 5). Səlcuqluların yaratdığı “aslanlı günəş” motivi həm islam, həm türk-monqol ənənələrini bir araya gətirən universal bir imperiya rəmzi idi. Həmin dövrdə aslan hökmdarın qüdrətini, səltənətini və padşah ailəsini təmsil edirdi. Başqa sözlə, aslan – “heyvanların şahı” obrazı – monarxiyanı, günəş diskisi isə ilahi nizamı və tanrısal himayəni simvolizə edirdi. Bu ikili rənz sonrakı dövlətlər tərəfindən də mənimsənilirdi. Məsələn, Əmir Teymurun və monqol hökmdarlarının da aslan və günəş təsvirli bayraqlardan istifadə etdiyi məlumdur (Zaurğolu, 2025).

Səlcuqlulardan sonra Azərbaycanda hökmranlıq edən Ağqoyunlu və Səfəvi dövlətləri də aslanlı simvolizmi davam etdirdilər. Ağqoyunlu hökmdarı Uzun Həsən öz dövlətinin rəmzi kimi qədim türk Bayandur tamğasını qəbul etsə də, Səfəvilər dövləti dönəmində “Aslan və Günəş” motivi yenidən ön plana çıxdı. Səfəvilər (XVI-XVII əsrlər) şüa İslamı dövlət dini elan etmiş siyasi qurum kimi, simvolları xüsusi ideoloji mənə yükləyirdilər. Səfəvi ənənəsində aslan bir tərəfdən İslam dininin, xüsusən də Əhli-beytin qüdrətini təmsil edirdi (az.wikipedia.org). Xalq inanclarında Hz. Əli “Allahın Aslanı” (Əsədullah) kimi anılırdı və onun cəsarəti aslan obrazı ilə simvolizə olunurdu (anlamlari.com.tr: 2024). Digər tərəfdən, Səfəvilər aslanı dünyəvi hakimiyyətin – şahlığın nişanəsi kimi də qəbul edirdilər. Beləcə, Səfəvi ideologiyasında aslan və günəş birgə şəkildə “cəmiyyətin iki sütunu – dövlət və din” anlamını daşıyırdı. Tarixi mənbədə qeyd olunur ki, “Səfəvilər dövründə ‘Aslan və Günəş’ cəmiyyətin iki sütununu, dövləti və islam dinini təmsil edirdi”. Bu hal Səfəvi incəsənət nümunələrində də əksini tapmışdır: döyüş bayraqları, xəttatlıqla çəkilmiş şəcərə vəərəqləri, hətta memarlıqda dekorativ elementlərdə biz aslanlı-günəşli emblemlərə rast gəlirik. Məsələn, Naxçıvan bölgəsində XVII əsrə aid Ordubad Cümə məscidinin giriş portalında iki aslanın üz-üzə dayandığı, aralarında günəşi və tacı əks etdirən kompozisiya mövcuddur. Aşağıdakı şəkildə Ordubad məscidinin bərpa olunmuş portalında həmin Aslan və Günəş rəmzi görünür (şəkil: 1) (az.wikipedia.org - Azərbaycan rəmzləri):



1. Ordubad Cümə məscidinin giriş portalı.

Azərbaycan, Naxçıvan, 1604



2. Otello qalası, Famaqusta, Kipr, XIV-XV əsr

Səfəvilərdən sonra Azərbaycan torpaqlarında hakim olan Qacar sülaləsi (XVIII-XIX əsrlər, Cənubi Azərbaycan və İran) “Şir və Xurşid” simvolunu rəsmi dövlət gerbi səviyyəsinə

qaldırdı. Qacarlar dövründə aslan və günəş motivi o qədər populyar idi ki, təkcə dövlət rəmzlərində deyil, həm də xalq sənətində, gündəlik əşyalarda belə yayılmışdı. XIX əsr Qacar sarayını ziyarət edən avropalı səyyahlar yazırdılar ki, bu emblemin kökləri sanki qədim antik dövrə gedib çıxır və milliyyətçi təfəkkürün parçasına çevrilib. Həmin dövrdə hazırlanmış xalçalar və parçalarda, silah və zirehlərin üzərində aslan-günəş nişanlarını görmək mümkündür. Məsələn, Azərbaycan xalçaçılıq məktəblərində “Arslan xalçası” adlanan naxış kompozisiyası yaranmışdı ki, bu cür xalçalarda mərkəzdə aslan təsviri verilirdi. Bu cür xalçalar Quba və Şirvan bölgələrində toxunur, aslanın güc və ucalıq rəmzi olduğuna inanılırdı. Təbriz miniatür məktəbində çəkilmiş bəzi əsərlərdə (məsələn, şah səhnələrində) taxt-tacın yanında dayanan aslan fiquru diqqət çəkir – bu da monarxın “şir ürəkli” (yəni igid) olduğunu simvolizə edirdi.

Azərbaycan incəsənətində aslan təkcə siyasi rəmz kimi deyil, dini və mistik mənaları ilə də yaşayırdı. Şiə İslam ənənəsində Hz. Əli ilə bağlı rəvayət və rəmzlərdə aslan mühüm yer tutur. Orta əsr dini mövzulu miniatürlərdə Əli ibn Əbu Talibin obrazı bəzən arxasında şir silueti ilə göstərilir – bu, onun rəşadətini vurğulayan metafor idi. Eyni zamanda, məzhəb bayraqlarında, xüsusilə Məhərrəmlik mərasimlərində istifadə olunan əlam və bayraqlarda Qacar dövründə aslan rəsmlərinə rast gəlinirdi (az.wikipedia.org). Məsələn, məhərrəm ayında Kərbəla çadırlarının üzərində aslan şəkilli bayraqlar sancılır, bu da Hüseyn və Əlinin şücaətinə işarə edirdi. Beləliklə, Azərbaycanda aslan obrazı İslam kontekstində “Əlinin simvolu” kimi də qəbul edilirdi.

Memarlıq sahəsinə nəzər salsaq, orta əsr Azərbaycan memarlığında aslan təsvirləri seçmə nümunələrdə mövcuddur. İslam dini memarlığında canlı varlıq təsvirlərinə nadir hallarda yer verilərsə də, bəzi saray və məqbərə dekorlarında aslan motivinə rast gəlinir. Məsələn, Lənkəran xan sarayı (XVIII əsr sonu – XIX əsr əvvəli) divar rəsmlərində və taxta oyma ornamentlərində aslan və günəş emblemləri olmuşdur (hazırda qalmış fraqmentlərdə bu təsdiqlənir) (az.wikipedia.org- Azərbaycan rəmzləri). Şirvanşahlar dövründən qalma bəzi qəbiristan daşlarında (xüsusilə döyüşkən sərkərdələrin məzarlarında) yastı formada şir fiqurlarının yonulması kimi elementlərə də rast gəlinir – xalq arasında şir həmin mərhumun igidliyinin göstəricisi sayılırdı. Orta əsr Azərbaycan qalalarının (məsələn, Naxçıvan yaxınlığındakı Əlinçə qalasının) girişində daş üzərində şir relyefinin olduğu barədə məlumatlar var – bunun mühafizəvi, qoruyucu funksiyası daşıdığı ehtimal edilir (qalaya gələn düşməni qorxutmaq və simvolik olaraq qalanın alınmaz olduğunu göstərmək üçün).

Ümumilikdə, Azərbaycan sənət ənənəsində aslan simvolu dövlətçilik, qəhrəmanlıq və himayədarlıq arxetiplərini təcəssüm etdirmişdir. Hökmdarların ləqəblərində və adlarında da bunu görmək olar – məsələn, orta əsr Azərbaycan hökmdarlarından “Aslanşah” titullu şəxslər, yaxud şair və sərkərdə ləqəblərində “şir” komponenti (Füzulinin əsərindəki “Şir-xan”, “Şir-əfkan” obrazları və s.) bu arxetipin ədəbiyyata da sirayət etdiyini göstərir. Aslan obrazı təkbəşinə deyil, çox vaxt günəş, tac, qılınc kimi digər simvollarla bir yerdə işlənmiş və mürəkkəb simvolik mənə kəsb etmişdir. Bütün bu xüsusiyyətlər onu Azərbaycan incəsənətində mühüm bir arxetipik obraz olaraq dəyərləndirməyə imkan verir.

Kipr incəsənətində aslan simvolu

Kipr adasının mədəni irsində aslan simvolu müxtəlif tarixi mərhələlərdə önə çıxır. Ada, coğrafi mövqeyinə görə, həm qədim Şərqi, həm də Qərbi sivilizasiyalarının kəsişməsində yerləşdiyi üçün, burada aslan obrazı həm şumer-akkad, həm də yunan-roma ənənələrinin təsiri ilə formalaşmışdır. Qədim Kipr (antik dövr) incəsənətində aslan təsvirləri əsasən heykəltəraşlıq və tətbiqi sənət nümunələrində qarşımıza çıxır. Arxeoloji qazıntılar nəticəsində Kiprdə e.ə. VI-V əsrlərə aid bir sıra aslan heykəlləri aşkarlanmışdır. Məsələn, eramızdan əvvəl V əsrin ortalarına aid kireçdaşından yonulmuş aslan heykəlitapılmışdır ki, bunun bir məzar abidəsinin üstünü bəzədiyi məlum olmuşdur. Metropoliten Muzeyinin kolleksiyasında qorunan həmin aslan heykəli əslində bir qəbir daşının üzərində olub və qəbirin keşiyində durmaq üçün hazırlanmışdı. Bu fakt göstərir ki, qədim Kipr inanışlarında aslan ölənx şəxsi şər qüvvələrdən qoruyan, onun məzarını hifz edən mühafizəçiarxetipi daşıyırdı. Eyni zamanda, Kiprin e.ə. IV əsrinə aid zərgərlik nümunələri arasında aslan başı və qrifon başı şəklində

işlənmiş sırğalar mövcuddur (şəkil:4). Bu tip qızıl sırğalar (qulaq sırğaları) Kipr muzeylərində sərgilənir və göstərir ki, aslan motivi zینət əşyalarında da güc və soyluluğun simvolu kimi sevilirdi. Eynilə bu ideyanı Azərbaycan incəsənətində də görmüş oluruq. (şəkil:3)



3. Qızıl bilərsik. E.ə. VIII-VII
(Azərbaycan)



4. Kiprdə e.ə. IV əsrdə tapılan
şir-qrif başlı bir cüt sırğa

Kipr antik dövrünün ən parlaq incəsənət sahələrindən biri mozaika sənətidir. Roma İmperiyası dövründə (e.ə. I – b.e. IV əsrlər) Kipr şəhərlərində zəngin villaların döşəmələrini bəzəyən mozaikalarda tez-tez heyvan fiqurları görünür. Xüsusilə Pafos şəhərində aşkarlanmış Roma dövrü mozaikaları arasında aslan təsvirləri diqqət çəkir. Pafos Arxeoloji Parkındakı Dionisi evi mozaikalarında ov səhnəsi canlandırılmış və orada bir canavar və ya bəbiri qovan aslan fiquru təsvir edilmişdir. Həmin mozaikanın bir detali – aslanın təsviri – bu gün muzey ekspozisiyalarında nümayiş olunur və göstərir ki, Romalı sənətkarlar aslanı təbiətin vəhşi gücünü simvolizə edən obraz kimi təqdim etmişlər. Bundan başqa, Pafosda Orfey evi adlanan mozaika kompozisiyasında qədim Yunan mifindən Heraklin Nemea aslanını boğub öldürməsi səhnəsi vardır. Bu səhnə bir tərəfdən yunan mədəni təsirini (Herakl mifi) əks etdirsə də, digər tərəfdən aslanın yenilməz güc sahibi kimi qəbul olunduğunu və yalnız fəvqəladə qəhrəman tərəfindən rəqabət edilə biləcəyini göstərir. Belə mozaik süjetlər Kipr icmasında aslanın qorxunc, lakin nəcib düşmən obrazı kimi formalaşdığını ortaya qoyur.

Orta əsrlərdə, xüsusən Kiprin xristianlaşması (IV əsrdən sonra) və Bizans İmperiyasının tərkibində olması dövründə, aslan simvolunun dini mənə daşdığı müşahidə olunur. Erkən xristian incəsənətində dörd İncilyazarı simvolik fiqurlarla təmsil edilirdi və onlardan biri – Müqəddəs Mark – qanadlı aslan fiquru ilə əlaqələndirilirdi. Venesiya Respublikasının Kipri idarə etməsindən çox-çox əvvəl, Şərqi Roma (Bizans) ənənəsində Mark İncilə aslan simvolu ilə tanınırdı. Bu səbəbdən Kiprdə erkən orta əsr kilsə mozaikalarında və freskalarında bəzən qanadlı aslan təsvirinə rast gəlinir (Markın rəmzi olaraq). Bu cür dini ikonografiyada aslan Markın cəsarətini və İncilin gücünü simvolizə edirdi.

Kipr incəsənətində feodal dövrü və səlib yürüşləri dövrü ayrıca qeyd olunmalıdır. 1192-ci ildə İngiltərə kralı Aslanürekli I Riçard (təxəllüsü belə idi – “Lionheart”) Kipri səlib yürüşü zamanı zəbt edib öz müttəfiqi Lusinyan sülaləsinə satdı. Beləliklə, 1192-1489-cu illərdə Kipr Lusinyanlar sülaləsinin başçılıq etdiyi bir Latın (Qərbi Avropa) krallığı idi. Lusinyanlar Fransız mənşəli idi və Avropa heraldika ənənələrinə uyğun olaraq öz gerblərində aslan simvolundan istifadə edirdilər. Məlumdur ki, Lusinyanların I Qiyom (Guy de Lusignan) və onun varisləri Kipr kralı olduqdan sonra öz ailə gerblərinə yeni elementlər əlavə etmişdilər – məsələn, onların Jerusalem (Qüds) krallığını da iddia etməsi səbəbilə xaç nişanları ilə yanaşı, qırmızı aslan təsviri də gerblərində yer alırdı. Tarixi mənbələrə görə, Lusinyanlar dövründə Kipr krallığının bayrağı mavi-ağ zolaqlar üzərində qırmızı şir şəklində idi (şəkil: 6). Bu şir, qılınç və tac ilə təsvir olunaraq kral hakimiyyətinin qüdrətini ifadə edirdi. Orta əsr Avropa heraldikasında aslan hökmdarın cəsarətini, soyluluğunu göstərən ən məşhur fiqurlardan biri idi (anlamlari.com.tr: 2024). Lusinyanların Kiprdə inşa etdirdiyi qəsir və qalaların üzərində də aslan relyefləri mövcud idi. Məsələn, Lefkoşa şəhərindəki Atatürk meydanında (əvvəlki adı Sarayönü meydanı) ucaldılmış Venedik sütununun başında bir zamanlar qanadlı aslan heykəli var idi (sonradan itmişdir). Həmin aslan heykəli də ilkin olaraq Lusinyan sarayının girişini bəzəmiş, sonrakı dövrdə sütun üzərinə qoyulmuşdu. Bu, Lusinyanlardan Venesiyalıları keçidi simvolizə edən maraqlı əhvalatdır.

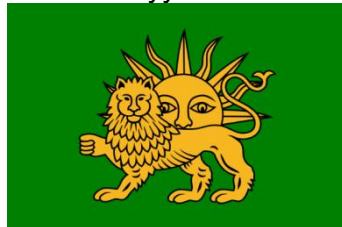
1489-cu ildə Lusinyanların son hökmdarı Kraliça Katerina Kornaro taxtdan əl çəkərək adanı Venesiyaya təhvil verdi. Beləliklə, 1489-1571-ci illərdə Kipr Venesiyalıları tərəfindən idarə olundu. Venesiya Respublikasının rəmzi olan qanadlı aslan – Müqəddəs Markın aslanı

– Kiprdə yeni siyasi simvola çevrildi. Venesiyalılar Kiprdə möhkəmləndirici tikinti işləri aparır, xüsusilə qalanın və şəhərlərin səddlərini təkmilləşdirirdilər. Onlar öz hakimiyyət nişanələrini bu müdafiə qurğularına həkk etmişdilər. Bu gün də Şimali Kiprdə, xüsusən Mağusa (Famaqusta) şəhərində Venesiya dövründən qalma aslan təsvirlərini görmək mümkündür. Mağusadakı Otello qalasının girişində böyük bir mərmər lövhə üzərində qanadlı aslan qabartması yerləşir. Aşağıdakı şəkildə həmin Otello qalasının qülləsindəki aslan qabartmasını görmək olar. Bu relyefdə qanadlı aslan açıq kitab tutmuş vəziyyətdə və yanında qala təsviri ilə birlikdə işlənmişdir – Venesiyanın himayədar azizi Markın rəmzi olaraq, şəhərin mühafizəsini ifadə edir (gazimagusabelediyesi.org) (şəkil: 2).

Venesiyalıların qurduğu digər bir abidə – Lefkoşada yerləşən Venesiya sütunu üzərində də altı Venesiya ailəsinin gerbləri ilə birgə Mark aslanı yerləşdirilmişdi. Qanadlı aslan Venesiyanın hakimiyyət simvolu olmaqla yanaşı, Xristianlıqda Markın himayədarlığını da ifadə edirdi. Adətən açıq kitab tutan qanadlı aslan sülh dövrünü (İncilin yayılması) simvolizə edir, qılınc tutan aslan isə müharibə halını (Venesiyanın döyüşən aslanı) göstərirdi. Famaqustada Otello qapısının üstündəki aslan təsviri açıq kitab tutan versiyadadır – bu, relyefin hazırlanma zamanında (1492) Kiprin sülh içində olduğunu və Venesiyanın ədalətli idarəsini vurğulayırdı. Bununla belə, həmin aslanın ön pəncələrinin altında dəniz dalğalarını təmsil edən zəncirvari naxış da var – Venesiyanın Aralıq dənizindəki dəniz gücünü simvolizə etmək məqsədini daşıdığı qeyd olunur.

Osmanlıların 1571-ci ildə Kipri fəth etməsindən sonra adada aslan simvolunun istifadəsində müəyyən durğunluq yarandı. Osmanlı imperiyasının rəsmi simvolikası daha çox ay-ulduz kimi elementlərdən ibarət idi və İslam ənənəsində canlı təsvirlərinin rəmzi istifadəsi azaldı. Buna baxmayaraq, Kiprdəki Latin xristian icmasının və venesiyalı memarlığın mirası olaraq bir çox aslan təsvirli abidə mövcudluğunu qorudu. Osmanlı dövründə bəzi türk məişət əşyalarında (səndiq, mebel) aslan və qartal naxışlarına rast gəlinirdi barədə araşdırmalar var (Soysaldı, 2024). Bu, adadakı türk sənətkarlarının Anadoludan gələn sənət motivlərini (Osmanlı sənətində də nadir hallarda olsa da, Selcuqlardan qalmış aslan təsviri mirası var idi) yerli motivlərlə qarışdırmasından irəli gəlirdi.

XX əsrin əvvəllərində Kipr yenidən aslanlı rəmzlərlə tanış oldu – bu dəfə Britaniya müstəmləkə dövründə. 1878-1960-cı illərdə Britaniya hakimiyyəti altında olan Kiprin gerbi və bayraqlarında Britaniya imperiyasının nişanəsi sayılan şir təsviri yer almışdı. İngiltərə krallığının gerbindəki qızılı şir fiquru Kipr koloniyasının embleminə transfer olundu: ilk vaxtlarda tək bir qırmızı şir, sonralar isə 1920-ci illərdən etibarən iki şir təsviri koloniyanın rəsmi nişanında istifadə edildi. Bu şirlər birbaşa İngiltərə gerbindən götürülmüşdü və bilavasitə Aslanürekli Riçardın Kiprlə bağlı tarixi xatirəsinə işarə edirdi (şəkil: 6). Belə ki, Riçardın ingilis gerbində üç aslan var idi və ingilislər Kipri idarə edərkən bu mirasa söykənən rənz seçmişdilər. İki sarı şirli yaşıl bayraq Britaniya ordusunun Kipr adasındakı hissələrinin də nişanı olmuşdur. Bununla Kipr incəsənətində və rəmzlər sistemində aslan obrazı bir daha – bu dəfə müstəmləkə hakimiyyətinin simvolu olaraq – öz yerini tapdı.



5. Səfəvilər dövlətinin bayrağı
(Azərbaycan)



6. Kipr Krallığının ilk bayrağı
(1192-1489)

Ortaq arxetiplər və onların səbəbləri

Azərbaycan və Kipr incəsənətində aslan simvolu bir-birinə bənzər mənaları ifadə etmiş, ortaq arxetiplər daşıyıcısı olmuşdur. Ən birinci ortaq cəhət – aslanın hökmdarlıq, güc və cəsarət simvolu olmasıdır. Həm Azərbaycan siyasi mədəniyyətində (Səfəvi, Qacar bayraqlarında, xanlıqların rəmzlərində) aslan padşahlığın qüdrətini ifadə edirdi, həm də

Kiprdə Luzinyanlardan tutmuş Britaniya dövrünə qədər aslan hökmran gücün, kral ailəsinin və imperiya avtoritetinin rəmzi olmuşdur. Bu arxetip universal mifoloji təmələ malikdir – aslan çox qədimdən “heyvanların kralı” sayıldığı üçün onun obrazı insan cəmiyyətində də kralı, hakimiyyəti təcəssüm etdirməyə uyğun görülmüşdür. Orta əsr Avropa heraldikasında şir fiqurunun geniş yayılması da eyni səbəbdəndir: krallar öz qalxanlarında şir təsviri ilə cəsarət və qüdrətlərini nümayiş etdirirdilər. Eyni paraleli biz Şərqdə, o cümlədən Azərbaycanda görürük – sultanlar, şahlar aslanlı bayraqları ilə öz düşmənlərinə meydan oxuyurdular. Beləliklə, “şir – hökmdar” arxetipi hər iki məkanda ortaqdır.

İkinci mühüm orta q arxetip – aslanın qoruyucu, mühafizəçi funksiyasıdır. Həm Kiprdə, həm Azərbaycanda aslan fiqurlarının memarlıqda girişlərdə və məzarlarda qoruyucu məqsədlə yerləşdirilməsi diqqət çəkir. Kipr misalında biz bunu açıq gördük: Pafosdan tapılan qədim aslan heykəli ölünü qorumaq üçün quraşdırılmışdı, Venesiya dövründə qanadlı aslan fiquru şəhər qapısının üzərində asılıb xalqı düşməndən mənən qoruyurdu. Azərbaycanda isə Ordubad məscidi portalındakı iki şir təsviri məscidi bəd nəzərdən və şərq qüvvələrindən qoruyan bir apotropaik (şəri uzaqlaşdırıcı) rəms kimi qəbul edilirdi – bununla bağlı yerli inanclar da mövcuddur ki, “Allah evi olduğu üçün şirlər onu gözdən, nəzərdən hifz edir”. Digər memarlıq abidəsi Bakıda yerləşən XIII-XVI əsrlərə aid Çərişəhərin Qoşa qala qapıları üzərində olan şir təsvirləri Şirvanşahlar dövlətinin güc və qüdrətinin rəmzidir. Öküz isə qədim türk tayfalarının totemidir. Şir təsvirləri qala divarlarını, mərkəzdə olan öküz isə qalanın iç hissəsini mühafizə xarakteri daşıyırdı. Qoruyucu ideyanı digər XIV-XVII əsrlərdə tikilmiş Gəncə “İmamzadə” ziyarətgahının tarixi giriş qapısında da görmüş oluruq. Lakin təəssüflər olsun ki, bərpa zamanı bu təsvir silinmişdir.

Qədim Şərq ənənələrinə nəzər yetirsək, Babilistan və Assuriya məbədlərinin qapısında yerləşdirilən şir heykəllərinin də eyni məqsədi daşdığını görürük: mixi yazılı abidələrdə məbəd və saray qapılarında duran şir cütlüklərinin güc və qorxu aşılamaq üçün olduğu, düşməne qarşı ilahi vahimə yaratdığı qeyd edilir.

Eyni ikili obraz həm Azərbaycan, həm də Kipr ənənəsində izlənilir: şir həm qorxudandır, həm qoruyandır.

Üçüncü orta q yön – dini-mənəvi arxetip kimi aslanın qəbul edilməsidir. Burada müəyyən fərqlər olsa da, mahiyyətə oxşarlıq mövcuddur: hər iki mədəniyyətdə aslan ilahi gücün rəmzi kimi hörmət görmüşdür. Azərbaycanda şiə müsəlmanlar üçün Hz. Əli – ilahi cəsarətin təcəssümü olan imam – “Şir-i Xuda” (Allahın şiri) ləqəbini almışdı. Bu ləqəb təkcə dillərdə yox, sənət əsərlərində də yaşayırdı; məsələn, İmam Əlinin rəsmlərində arxasında şir qətiyyəti təsadüfi deyil. Kiprdə isə xristianlar üçün Müqəddəs Markın aslanı ilahi müjdənin (İncil sözünün) yayılmasını simvolizə edirdi – Markın yazdığı İncili ənənəvi olaraq aslan nərləsinə bənzədirdilər ki, səsi hər yana yayılsın. Beləliklə, birində aslan ilahi kəlamə səs verir, digərində isə ilahi cəsarətin cismidir. Hər iki halı ümumiləşdirsək, “ilahi qüvvənin carçısı” arxetipini görürük. Yəni, insanın fəvqəlfəvə təsəvvüründə şir obrazı təbii seçim olmuşdur. Azərbaycan və Kipr bu baxımdan ümumbəşəri mifoloji irsi paylaşır.

Bundan əlavə, dördüncü yön, qəhrəmanlıq arxetipi də hər iki mədəniyyətdə aslanla bağlıdır. Azərbaycanın dastan və nağıllarında igid oğlanlar şiri məğlub etməklə qüdrət qazanırlar (məsələn, Ümumtürk ədəbiyyatının yeganə yazılı eposu Kitabı-Dədə Qorqud dastanında Qanturalının şiri rəm etməsi). Kiprdə və ümumən yunan ənənəsində də Herakl və ya Müqəddəs Georgi kimi obrazlar şiri öldürməklə xalqın xilaskarı olurlar. Bu bədii motiv göstərir ki, “şiri məğlub edən qəhrəman” arxetipi ortaqdır – həm Şərq, həm Qərb mədəni yaddaşında şirin gücünü yenən insan ən yüksək mərtəbəyə ucaldılır. Bu da dolayısı ilə şirin necə qüdrətli sayıldığına göstəricisidir, çünki yalnız ən böyük qəhrəman onu yenə bilər.

Azərbaycan və Kipr incəsənətində aslan simvolunun orta q olmasının bir sıra səbəbləri vardır. İlk növbədə, universal simvolik dəyər amilini vurğulamaq lazımdır – aslan obrazı coğrafi məkandan asılı olmayaraq insanların oxşar assosiasiyalar qurduğu güclü arxetipdir. Bunu psixoloji yanaşma ilə izah etsək, Carl Youngun kollektiv şüuraltı nəzəriyyəsinə uyğun gəlir: minilliklər boyu insan şüurunda formalaşmış “güclü heyvan – lider” arxetipi dünyanın hər yerində aslan və yaxud bənzər yırtıcı (pələng, qaplan) obrazında simvolallaşmış. İkinci səbəb, mədəni təmaslar və yayılma faktorudur. Tarix boyu Azərbaycan və Kipr tamamilə ayrı

mühitlər olmayıblar – əksinə, Böyük İpək Yolu və Aralıq dənizi ticarət marşrutları vasitəsilə Şərqlə Qərb arasında çoxsaylı əlaqələr olub.

NƏTİCƏ

Beləliklə, Azərbaycan və Kipr incəsənətində aslan simvolu dərin arxetipik qatlarda bir-birinə çox yaxın funksiyalar daşımışdır. Qeyd olunan ortaq arxetiplər – hökmdarlıq, qoruyuculuq, ilahilik və qəhrəmanlıq – bu iki mədəniyyətin simvolik dilinin müəyyən mənada universal insani dəyərlərə söykəndiyini göstərir. Bu fakt, fərqli tarixi-coğrafi şəraitlərdə insan təxəyyülünün necə bənzər obrazlar yaratdığını nümayiş etdirir və mədəniyyətlərarası araşdırmalarda mühüm nümunə hesab edilə bilər.

Nəticələrin ümumi mənzərəsi ondan ibarətdir ki, aslan simvolu təkcə bir etnosun və ya mədəniyyətin yox, bəşəri incəsənətin ümumi kodlarından biridir. Azərbaycan və Kipr nümunəsində bu kodun iki fərqli qolda necə çiçəkləndiyi və nə dərəcədə üst-üstə düşdüyü nümayiş etdirildi. Belə tədqiqatlar göstərir ki, mədəniyyətlər arasında fərqlər qədər ortaq cəhətlər də çoxdur və simvolik dillərin “tərcüməsi” mümkündür. Bu araşdırma həm də praktik əhəmiyyət daşıyır: müasir dövrdə Azərbaycan və Kipr kimi müxtəlif coğrafiyaların mədəni əməkdaşlığında ortaq tarixi-simvolik dəyərlərin vurğulanması xalqlar arasında anlaşmanı dərinləşdirə bilər.

ƏDƏBİYYAT

anlamlari.com.tr – “Aslan nəyin simgesidir?” məqaləsi: (2024) Aslanın müxtəlif mədəniyyətlərdə mənaları, mifologiyalarda və dinlərdə aslan simvolikası. URL: <https://www.anlamlari.com.tr/aslan-neyin-simgesi>

az.wikipedia.org - “Aslan və Günəş” – Vikipediya məqaləsi: İran və Azərbaycan kontekstində “Şir və Xurşid” rəmzinin mənşəyi və inkişafı. URL: https://az.wikipedia.org/wiki/Aslan_v%C9%99_G%C3%BCn%C9%99%C5%9F.

az.wikipedia.org - Azərbaycan rəmzləri – Vikipediya: Azərbaycan incəsənətində rəmzlərin izahı, Aslan və Günəş simvolunun tarixi. URL: https://az.wikipedia.org/wiki/Az%C9%99rbaycan_r%C9%99mzl%C9%99ri.

gazimagusabelediyesi.org - Gazimağusa Belediyesi – “KentTarihi”: Kiprdə Venesiya dövrü tarixi, Famaqusta şəhərində qanadlı aslan heykəlləri barədə məlumat. URL: <https://www.gazimagusabelediyesi.org/kent-tarihi/>.

SoysaldıAysen. (2024) Kıbrıs El SanatlarıveEtnografyası. URL: <https://akmb.gov.tr/wp-content/uploads/2024/02/1-Prof.-Aysen-SOYSALDI-Kibris-El-Sanatları-ve-Etnografyası.pdf>

Zauroğlu Müzadil. (2025) Cavad Xan Tarix və Mədəniyyət Fondu (Facebook postu): Aslan və Günəş simvolunun SəlcuqlulardanAğqoyunlu və Səfəvilərə qədər istifadəsi barədə məlumat. URL:

https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=1003454111810864&id=100064388543728.

COP 29 VE NİZAMİ MÜZESİ

Sevinc HEYDAROVA*

2024 yılında 11-23 Kasım tarihlerinde Azerbaycan Cumhurbaşkanı İlham Aliyev'in girişimi ve himayesinde ülkemiz, Birleşmiş Milletler (BM) İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi Taraflar Konferansı'nın 29. (COP29 – Conference Of Parties) oturum etkinliklerine katılmak üzere dünyanın birçok ülkesinden devleti ağırladı. Nizami Gencevinin adını taşıyan Ulusal Azerbaycan Edebiyat Müzesi, COP 29 çerçevesinde düzenlenen etkinliklerde ülkeler arasında edebi ve kültürel ilişkiler ve köprüler oluşturmaktan da sorumluydu.

Büyük şairin adını taşıyan müze Azerbaycan edebiyatını, tarihini ve kültürünü geçmişten geleceğe aktarma misyonunu taşıyor. Nizami Müzesi'ni ziyaret eden her misafir, bu ilgi çekici yapının dış ve iç güzelliğinin birlikteliğinden ve etkisinden ayrılamazdı. Bu amaçla COP 29 günlerinde halkımızın değerlerini dünyaya aktaran müze çalışanları, misafirleri Azerice, Rusca, İngilizce, Arapça ve Farsca olmak üzere beş dilde selamladı. Müzeyi, dünyanın 32 ülkesinden (Türkiye, Rusya, ABD, Almanya, Avustralya, Bosna-Hersek, Tanzanya, Bahreyn Krallığı, Japonya ve diğer ülkelerden) medya temsilcileri ve çeşitli mesleklerden insanlar ziyaret etti. COP 29 etkinliklerinin ilk gününden itibaren Nizami Müzesi'nin web sitesinde (nizamimuseum.az) "Müzenin COP 29 Gündemi" sayfası oluşturuldu.

COP 29 etkinliklerinin ilk günlerinde müzenin konukları arasında yer alan "Yeşil bir gezeğin için Dünya Dinleri" konulu "Dünya Dini Liderler Küresel Zirvesi"ne katılmak üzere ülkemize gelen Türkiye Cumhuriyeti Diyanet İşleri Başkanı Ali Erbaş, meslektaşlarıyla birlikte Nizami Müzesi'ni ziyaret etti. Ali Erbaş, Nizami Müzesi'nde geçirdiği günün izlenimlerini "Ölmek istemiyorsan ölümsüz bir eser bırak" sözleriyle değerlendirdi.

COP 29 etkinliklerine katılmak üzere Azerbaycan'a gelen Brezilya Federal Cumhuriyeti Dışişleri Bakanlığı Danışmanı Gabriela Viera, etkinlikle ilgili izlenimlerini paylaşarak, COP 30 etkinliklerinin gelecek yıl ülkesi Brezilya'da düzenleneceğini kaydetti.

Misafirlerin müze ziyareti hem kendileri, hem de müze çalışanları tarafından hoş anılarla hatırlandı. Sonunda onlara şunu diliyoruz: "Yeniden Azerbaycan'a gelin!"

*PhD., Nizami Gencevi adına Ulusal Azerbaycan Edebiyat Müzesi, Azerbaycan

MOR CEPKEN: TARİHSEL, KÜLTÜREL VE TOPLUMSAL BİR İNCELEME

MOR CEPKEN: A HISTORICAL, CULTURAL AND SOCIAL RESEARCH

Saadet Nihal COŞKUN*

ABSTRACT

A significant portion of Turkic communities adopted a nomadic lifestyle, also referred to as a migratory way of life, across a vast geographical area extending from Central Asia to Anatolia. Following the migration of the Oghuz Turks to Anatolia, some Turks continued their traditional way of life, while others opted for a settled existence. In Yoruk culture, the tradition of the "Mor Cepken" holds significant importance. The Mor cepken is a garment of particular significance, widely used among Yoruks living in the Aegean region, Antalya, and the Taurus Mountains. One of the fundamental elements that shape a society's culture is clothing. Clothing serves as a medium that reflects a society's cultural values, beliefs, way of life, aesthetic and artistic characteristics, traditions, customs, and social norms. In Yoruk life, the mor cepken, as a cultural tradition, serves as a tool for safeguarding women's presence and rights within society. Beyond being merely a symbol, the mor cepken is recognized as an instrument of resistance and solidarity. This ancient tradition of the nomadic Yoruks has long been an essential symbol, worn by Yoruk women during wedding rituals and societal events.

This study aims to explore the symbolic meaning of the "Mor Cepken," an ancient tradition of Yoruk culture, and its present-day status. A review of the literature conducted during the selection of this research topic revealed a limited number of academic studies on the subject, underscoring the necessity of this study. Having become a significant symbol in women's struggles throughout history, the "Mor Cepken" continues to serve as an emblem of resistance against social inequalities. Understanding the story of the "Mor Cepken" is crucial for comprehending its cultural and societal implications. Additionally, this study presents the narrative of the "Mor Cepken" to provide a perspective on how the concept is interpreted among the public.



Resim 1: Mor Cepken (<https://birikiyorum.net/haber/19267242/mor-kalp> 04.12.2024)



Resim 2 Mor Cepken Örneği (Coşkun.S.N. Arşivi;2024).

* Öğr. Gör., Aydın Adnan Menderes Üniv. Aydın MYO.

MOR CEPKENİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Mor renkli kıyafetler, Lydia Krallığı ve Pers hükümdarlığı tarafından da gücün, statünün göster-gesi ve kraliyeti temsil eden renk olarak kabul görmüştür. Plutarkhos tarafından, MÖ VI. yüzyılda Atinalı devlet adamı Solon'un Lydia Kralı Kroisos'a yaptığı bir ziyarette, Kroisos'un üzerinde çeşitli mücevherlerle süslenmiş altın işlemeli mor bir kaftan olduğu aktarılmıştır. Herodotos ise, Kroisos'un Delphi'da Apollon'a sunduğu adak eşyalarının içerisinde mor renkli kumaşlar bulunduğunu bildirmiştir. Yine Herodotos'un verdiği bilgilere göre Pers kralı Kambyses'in, Aithiopia kralına gönderdiği armağanlar içerisinde mor renkli giysiler yer almaktadır. Pers kralları tarafından mor renkli elbiseler giyildiğine dair detaylı bilgiler ise, Ksenophon'un aktarımlarıyla günümüze ulaşmıştır (Adıgüzel, vd. 2017). Mor cepken, tarihsel ve kültürel açıdan önemli bir giyim parçası olarak Osmanlı döneminden günümüze kadar gelmiştir. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde farklı işlemler ve süslemelerle öne çıkan mor cepken, hem sosyo-kültürel hem de sembolik anlamlar taşımaktadır (Yılmaz, 2018). Osmanlı döneminde giyim kuşam, bireyin sosyal statüsünü ve kimliğini yansıtan önemli bir unsur olarak kabul edilmekteydi (Kaya, 2020). Bu bağlamda, mor cepken de özellikle Anadolu'daki kadınlar tarafından tercih edilen bir giysi olmuştur. Mor renk, Osmanlı toplumunda genellikle asaleti ve zarafeti simgelerken, cepkenin işlemleri kadınların el emeği ve zanaatkârlığını öne çıkarmaktadır (Doğan, 2019). Ayrıca, mor cepken Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde de varlığını korumuş ve farklı coğrafyalarda yeni biçimler kazanmıştır.

KÜLTÜREL VE SEMBOLİK ANLAMLARI

Mor cepkenin, kültürel bir kimlik unsuru olmasının yanı sıra, toplumsal normlarla da yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Anadolu'nun farklı bölgelerinde, mor cepkenin giyilme biçimi ve anlamı farklılık göstermektedir. Örneğin, Ege bölgesinde yeni evlenen kadınlar mor cepken giymeyi bir gelenek olarak sürdürmekteyken, Doğu Anadolu'da ise daha çok otorite ve yaş anlamı taşımaktadır (Arslan, 2021). Ayrıca, bazı bölgelerde mor cepkenin yalnızca özel günlerde giyildiği ve sosyal statü göstergesi olarak kabul edildiği bilinmektedir. Özellikle düğün, nişan ve bayram gibi törenlerde kadınlar tarafından tercih edilmesi, onun prestijli bir giysi olduğuna işaret etmektedir. Oruç.E 2012'ye göre Mor Cepken incelemesi;

Evlenme Ritüelleri: Yörük toplumunda, evlenme ritüelleri önemli bir sosyal olaydır ve bu ritüellerde mor cepken önemli bir yer tutar. Geleneksel olarak, Yörük kadınları evlenirken çeyizlerine öncelikle mor cepken koyarlar.

Sosyal Statü ve Toplumsal İfade: Mor cepken, Yörük kadınlarının toplum içindeki statülerini, evliliklerini ve aidiyet duygularını simgeler. Bu giysi parçası, kadınların sosyal statülerini ve toplumsal kimliklerini ifade etmelerinde önemli bir araçtır.

Haksızlık ve Şiddet Durumlarında Kullanımı: Mor cepken, Yörük kadınlarının eşleri tarafından haksızlığa uğradıklarında veya şiddet gördüklerinde giydikleri ve böylece toplumun dikkatini çektikleri bir sembol haline gelmiştir. Bu durum, kadınların yaşadıkları zorluklara karşı seslerini duyurmak için kullandıkları güçlü bir ifade biçimidir.

Dayanışma ve Destek: Mor cepkenin giyilmesi, Yörük kadınlarının dayanışma ve destek gösterme kültürünün bir parçasıdır. Kadınlar, mor cepken giyerek birbirlerine destek olurlar ve toplum içindeki sorunlarına karşı birlikte hareket ederler.

Kültürel Mirasın Korunması: Mor cepken gelenekleri, Yörük kültürünün önemli bir parçası olarak kabul edilir ve bu geleneğin yaşatılması ve korunması önemlidir. Yörükler, mor cepken geleneğini gelecek nesillere aktarmak ve kültürel miraslarını yaşatmak için çaba gösterirler.

MOR RENK VE CEPKENİN ÜRETİM TEKNİKLERİ VE MALZEMELERİ

Antikçağ boyunca, kraliyetin, soyluluğun ve tanrısallığın rengi kabul edilen mor renk Muricidae familyasına ait Murex trunculus Hexaplex trunculus L. , Murex brandaris Bolinus brandaris L. ve Purpura haemastoma Stramonita haemastoma L. olarak isimlendirilen deniz kabuklularından elde edilmiştir. Yaklaşık 12.000 adet kabukludan sadece 1,4-1,5 gr. civarında boyar maddenin elde edilmesi, rengin lüks mallar sınıfında yer almasına sebep

olmuş, bu nedenle kraliyet soyundan gelen kişilerin soylarını belirten bir statü simgesine dönüşmüştür. Antikçağda tanrılara yapılan sunularda mor renk kullanılmış ve bazı tanrıçaların rengi kabul edilmiştir. Krallar veya imparatorlar tarafından tanınan özel imtiyazlarla bazı üst sınıf yöneticiler tarafından da kullanılmıştır. Deniz kabuklarından elde edilen mor rengin üretimindeki zorluk, maliyetindeki yüksek fiyat ve artan talep, rengin sağlanmasında kolay ve ucuz yöntemlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu durum da, birçok kentte mor renkli dokumaların üretildiği büyük bir endüstri ve pazar doğurmuştur. Mor renk, antikçağdaki önemini günümüzde Hristiyanlık ve Yahudilik gibi dinlerde de sürdürmüş olup bu dinlerde kutsal kabul edilen ve seremonilerde kullanılan tanrısal renklerden biri durumuna gelmiştir (Adıgüzel, vd. 2017). Mor cepken, özellikle Ege Bölgesi, Toroslar ve Antalya çevresinde yaşayan Yörük kadınlarının giydiği sembolik bir elbisedir. Bu geleneksel kıyafet sadece estetik bir şey değil, aynı zamanda toplumsal adalet arayışının, kadın dayanışmasının ve direnişin bir sembolü olarak kabul edilir. Yörük kadınları, haksızlıkları veya şiddete maruz kaldıklarında mor cepken giyerek toplumun dikkatini çeker ve destek arayışını duyururlar. Mor cepken, evlilik ritüellerinde önemli bir yere sahiptir (Oruç. E.20215). Yörük kızları çeyizlerinde mor cepken bulundurur, bu elbiselerin evlilikte yardımları ve kadınların anlatımlarının bir görünümü olarak görülür. Ancak bu elbise, aynı zamanda kadınların sessiz bir direniş aracı olarak da kullanılıyor. Kadınlar yaşadıkları zorluklara dikkat çekmek ve mücadele etmek için bu sembolik kıyafeti tercih ederler. Mor cepken, el işçiliğiyle üretilen geleneksel bir giysi olup, üretiminde kullanılan malzemeler bölgesel farklılıklar göstermektedir. Genellikle kadife, ipek ve pamuklu kumaşlardan yapılan cepkenler, altın veya gümüş ipliklerle işlenmektedir. Osmanlı döneminde saray atölyelerinde büyük bir titizlikle hazırlanan bu giysi, halk arasında da ustalar tarafından el işçiliğiyle üretilmiştir (Demir, 2023).

MOR CEPKENİN HİKÂYESİ

Uzun zaman önce Toros Dağları'nın eteklerinde yaşayan bir Yörük obasında, Ayşe adında genç bir kadın vardı. Ayşe obanın sevilen, çalışkan ve güler yüzlü kızlarından biridir. Baharın gelişiyle birlikte obada hazırlıklar başlar, çadırlara taşınılır, hayvanlar otlaklara sürülürdü. Bir gün, ailesi Ayşe'nin evlenme vaktinin geldiğini duyurdu. Ayşe, evlenmeyi hayal eden günlerin heyecanı ile çeyizini hazırlamaya başladı. Sandığının en değerli parçası, büyükannesinden miras kalan mor cepkendi. Mor cepken, sadece bir kıyafet değildi. Obada evlenmek üzere olan genç kızların çeyizinde bulunması gereken, bir kadının toplumsal varlığının ve gücünün simgesi olan bir objeydi. Ancak Ayşe'nin hayatı, evliliğinin ilk saatlerinden itibaren beklediği gibi olmadı. Eşi Mehmet, nefret ve öfkeli birine dönüştü. Ayşe'nin üstüne her geçen gün daha fazla baskı kurmaya başladı. Bir gece, Ayşe yaşadığı haksızlık ve çaresizliğin içinde çadırın bir köşesinde otururken, sandığındaki mor cepken gözüne ilişti. Büyükannesinin sesi kulaklarında yankılandı: "Kızım, unutma! Mor cepken, kadınların direnişidir. Eğer bir gün haksızlığa uğrarsan, onu giy ve obanın ortasına çık. Bütün Yörük kadınları yanında olur." Ayşe, büyükannesinin sözlerini hatırlayarak mor cepkenini giydi. Sabahın ilk ışıklarında, cesur adımlarla çadırından çıktı ve obanın ortasına yürüdü. Mor cepkeni gören kadınlar, bu sessiz ama güçlü çılgılığı hemen fark ederler. Birer birer çadırlarından çıkarlar ve Ayşe'nin yanında yer alırlar. Mehmet, dik duran bu kadınların karşısında şaşkına döner. Mor cepken, sadece Ayşe'nin değil, tüm kadınların haksızlıklara karşı bir direniş sembolü olur. O günden sonra Ayşe'nin sesi duyulur, haksızlık sona erer ve mor cepken, kadınların sessizliğini bozan güçlü bir obje olarak hafızalara kazınır. Bir rivayete göre de, bir Yörük kadını eşinden gördüğü baskı ve zulme dayanamayıp mor cepkenini giyerek oba büyüklerinin karşısına çıkmış ve hakkını aramıştır. Oba büyükleri de bu cesur kadının sesini duymazdan gelmeyerek ona hak etmiş olduğu adaleti sağlamıştır. O günden sonra mor cepken, adaletin ve hakkın sembolü haline gelmiştir (Bulut, S.2021& Coşkun,2024).

Sosyal Kültürümüzün önemli isimlerinden Seyit Alp şöyle tanımlıyor;

" Mor cepken her Türkmen kızının genç kızlık bohçasına konulan ilk çeyiz 'in adıdır. Mor renkli, kalın pahalı kumaştan kesilip, biçilir. Cepken kenarları sarı simlerle ince ince

işlenir. Yelek üstünde küçücük, renkli, öpüşen diken kuşlarının işlemeleri yer alır. Genç kız evlenip de, kocaya varınca, mor cepkenini çeyiz bohçasıyla birlikte yeni evine götürür. Düğün anaları, evlenen yeni kıza, 'inşallah mor cepken giymeden çora çocuğa karışsınız diye hayır dua ederler. Çünkü mor cepken, mutsuz kadınların özgürlüğüdür. Kocasından tarafından aldatılır, dövülür, hakaret gördüğü zaman, mor cepkeni bohçasının en altından bulur, çıkarıp giyerek, evinden çıkar, herkesin göreceği bir yere çıkarak oturduğu an, söz biter akan sular durur. Mor cepken giyip, herkesin içine çıktığı an, 'kocamı boşadım' demektir bunun anlamı. Evli bir adam için; adam sonunda karısına mor cepken giydirdi sözü, o erkek için utançların en ağırıdır. O erkek, evine kapanır ve günlerce dışarı çıkamaz, çıksa da kimsenin yüzüne bakamaz. Evli, yaşlı kadınlar, mor cepken giyen kadının çevresine toplanırlar. Yaşlı erkekler de, utançtan evine kapanan erkeğin evinde toplanırlar, sorunu çözmeye, tarafları barıştırmaya, karısının gönlünü alıp mor cepkeni Yörük Kültürü ve Kadim Sembolü Mor Cepken çıkarttırması için ne gerekiyorsa yapması için erkeği ikna etmeye çalışırlar" (www.kusadasianadolulisesi.meb.12.08.2024; Coşkun,2024&).



Resim 3: Mor Cepken Örneği (www.hititantik.com Erişim Tarihi: 15.11.2024).

SONUÇ

Mor cepken, Yörük kültürünün kadim ve güçlü bir sembolüdür. Geçmişteki kadınların sesini duyurma ve dayanışma aracı olarak kullanılan bu yöntem, günümüzde kültürel bir miras olarak yaşatılmaktadır. Yörük kadınlarının direnişini ve toplumsal adalet arayışını temsil eden mor cepken, kültürümüzün değerli bir parçasıdır. Günümüzde, mor cepken halen bazı törenlerde ve özel günlerde giyilmektedir. Yörük kadınlarının özgür ruhunu ve dirayetini yansıtan bu geleneksel giysi, kadın hakları mücadelesinde de bir sembol olarak kabul görmektedir. Mor cepken, sadece bir giysi değil, aynı zamanda tarih, kültür ve direnişin bir parçasıdır. Yörük kadınlarının gösterdiği cesaret ve dayanışma, mor cepkenin anlamını kuşaktan kuşağa aktarmaya devam etmektedir. Mor cepken, bireysel bir ulaşım aracından öte, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinde kolektif hafızayı ve dayanışmayı simgeleyen bir sembol haline gelmiştir(Coşkun,2024).

Günümüzde mor cepkenin anlamı, kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında yeniden şekillenmiştir. Mor renk, feminist hareketler tarafından sıklıkla kullanılan bir simge haline gelmiştir. Türkiye’de kadın hakları savunucuları ve toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda faaliyet gösteren sivil toplum kuruluşları, mor rengi özellikle kadına yönelik şiddetle mücadelede kullanmaktadır. Kenarları sarı simgelerle işlenmiş, yelek biçiminde, mor renkli bir giysidir.Yörük kızları sevdikleriyle evlenirlerdi.Başlık parası gibi alışkanlıkları yoktu.“Mor Cepkenin” evlilikteki yeri ise, zamanı geldiğinde, darda kalan Yörük kadınının erkeğine karşı kullandığı bir boşanma özgürlüğünün simgesidir. “Mor Çatı” adı oradan gelir (www.abdullahabdurrahman.30.03.25). Bu bağlamda, “Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı” gibi kuruluşlar, kadına yönelik şiddete dikkat çekmek için mor rengin sembolizmini vurgulamaktadır (Aydın, 2021).Mor cepken, tarihsel süreç içerisinde farklı toplumsal ve kültürel anlamlar taşımış, ancak zamana meydan okuyarak günümüze kadar ulaşmıştır. Gerek giyildiği dönemdeki statü belirleyici rolüyle, gerekse modern modadaki yansımalarıyla çalışmaya değer, bir kültürel öge olarak varlığını sürdürmektedir(Gökçe,2022). Günümüzde, hem akademik araştırmalarla hem de sanat ve moda dünyasındaki yeniliklerle bu geleneksel giysinin korunması ve tanıtılması sağlanmalıdır.Mor cepken, yalnızca bir geleneksel kıyafet

değil; tarih, kültür, kadın emeği ve toplumsal mücadelelerin kesişiminde yer alan anlamlı bir simgedir (Şahin.Z,2022). Bu çalışmada mor cepkenin, Yörük kültüründen günümüz kadın hareketlerine kadar uzanan çok katmanlı yapısı analiz edilmiştir. Geleneksel değerlerin çağdaş anlamlarla harmanlanması, kültürel mirasın sürdürülebilirliğini desteklerken, kadınların özgürlük ve eşitlik mücadelelerine de sembolik bir güç kazandırmaktadır. Bu nedenle mor cepkenin akademik, sanatsal ve toplumsal bağlamlarda ele alınması; hem geçmişin anlaşılması hem de geleceğe dair farkındalık oluşturulması açısından büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, G., & Yılmaz Kolancı, B. (2017). Antikçağda statünün rengi: Mor. Cedrus, 5, 261-285. <https://doi.org/10.13113/CEDRUS/201713>
- Arslan, B. (2021). Anadolu Kadın Kültürü ve Geleneksel Giyim. Kültür Y. İstanbul
- Aydın, F. (2021). Kadın Hareketlerinde Renklerin Sembolizmi ve Mor Rengin Önemi. Ankara: Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Yayınları.
- Bulut, S. (2021). "Göç, göçebe, göçer, göçer evli/evlü, göçer oba, göçgün (cü)/ göçkün (cü), göçmen/göçmel ve konargöçer/göçerkonar sözcükleri üzerine bazı notlar". Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 18(3), 1671-1720
- Coşkun.S.N.(2024) Yörük Kültürü Ve Kadim Sembolü Mor Cepken ISBN 978-625-6627-74-1 Basım 1: Aralık-2024 Ofset Hazırlık Artikel Ak.
- Demir, F. (2023). Osmanlı'dan Günümüze Tekstil Sanatı ve El İşlemeleri. Ankara: Sanat Tarihi Yayınları.
- Doğan, E. (2019). Osmanlı'dan Günümüze Giyim Kuşam ve Toplumsal Anlamlar. Ankara: Tarih Vakfı Yayınları.
- Gökçe, D. (2022). Modern Moda ve Geleneksel Giyim Unsurları. İzmir: Moda ve Tekstil Araştırmaları Enstitüsü.
- Kaya, H. (2020). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kültürel Miras ve Giyim. Bursa: Uludağ Üniversitesi Yayınları.
- Oruç, E. (2012). Gizemli Kadın Efe: Berfin Yayınları İstanbul
- Oruç, E. (2015). Ege'nin Kızı: Berfin Yayınları İstanbul
- Şahin, Z. (2022). Kadın Emeği ve El Sanatları: Toplumsal Dayanışma ve Ekonomik Bağımsızlık. İstanbul: Kadın Araştırmaları Derneği Yayınları.
- Yılmaz, A. (2018). Giyim-Kuşam Tarihi ve Kültürel Etkileşimler. Ankara: Akademi Yayınları. https://www.academia.edu/127315095/Y%C3%96R%C3%9CK_K%C3%9CLT%C3%9CR%C3%9C_ve_KAD%C4%B0M_SEMBOL%C3%9C_MOR_CEPKEN Erişim Tarihi:02.03.2025
- https://kusadasianadolulisesi.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/09/09/766106/dosyalar/2020_03/02132700_PROJE.pdf Erişim Tarihi:12.08.2024
- <https://abdullahabdurrahman.wordpress.com/2019/05/12/mor-cepken-ve-yoruk-kadini-alintidir/> 30.03.2025

VARGAS KIZLARININ SAVAŞ SONRASI DÖNEMDE MODAYA ETKİSİ

THE INFLUENCE OF VARGA GIRLS ON FASHION IN THE POST-WAR ERA

Canan ERDÖNMEZ*

Pelin DEMİRTAŞ DİKMEN**

ABSTRACT

World War II, which lasted from 1939 to 1945, was a long and devastating war. During World War II, posters of Varga Girls, with their long legs, narrow waists and majestic bodies, were an important factor in raising the morale of war-weary soldiers. The Varga Girl posters, drawn by Peruvian illustrator Alberto Vargas (1896-1982) for Esquire magazine, offered hope against the unpleasantness of war and the loneliness of the trenches with their cheerful image. Although there was little need for high heels on the war front, they played a key role in stimulating the imagination of the soldiers by reminding them what they were fighting for. All posters showed a woman wearing high heels, and many men decorated their airplanes and other military equipment with posters showing high heels. Posters became good luck charms, dreamy fantasy devices, idealized aspirations, mascots, and a common symbol of male identity.

In the summer of 1945, the world woke up from a six-year nightmare. After the end of the war, people began to rebuild their homes and lives. After the war, fashion tried to make women look like poster girls for the returning soldiers. A few years after the end of the war, high heels returned to fashion and platform and wedge heels were abandoned. The return of high heels brought post-war recovery successes and in many ways the feminine look was restored. Christian Dior's Corelle line of 1947, heralded by the American press as the 'New Look', was a perfect example of this shift. Its elegant designs were romantic and flamboyant: crinoline skirts, champagne-colored organza and embroidered tulle, and dresses made of shiny satin or shimmering fabric, which, when first introduced, made headlines as a 'turning point in fashion history'.

JOAQUIN ALBERTO VARGAS Y CHÁVEZ VE VARGAS KIZLARI

1939-1945 yılları arasında süren II. Dünya Savaşı uzun ve yıkıcı bir savaş olmuştur. Savaş yıllarının en etkili silahlardan biri de erkeklerin kışla duvarlarına iğnelediği, son derece ulaşılabilir olan kadınların çizimleri ve fotoğraflarıydı. Uzun bacakları, dar belleri ve görkemli vücutlarıyla Varga Kızı posterleri, savaştan yorulmuş askerlerin moralini yükseltmiş ve onları savaşın dehşetinden uzaklaştırmaya yardımcı olmuştur. Son derece neşeli imajları ile savaşın tatsızlığını biraz olsun gidermiş ve siperlerin yalnızlığına karşı bir umut, evleriyle bir bağ oluşturmuştur.

Bu kızların resimleri, kısa sürede kışlalarda, dolaplarda, siperlerde ve hatta uçaklarda, aile fotoğraflarının yanında yer almaya başladı.



Joaquín Alberto Vargas y Chávez

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

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

Tüm posterlerde topuklu ayakkabı giymiş çekici bir kadın vardı ve pek çok erkek tanklarını, uçaklarını ve diğer askeri ekipmanlarını şans getirdiklerine inandıkları bu posterlerle, süslüyordu artık.

Adını yaratıcısı olan, sanatçı Joaquín Alberto Vargas y Chávez 'ten (1896-1982) alan bu illüstrasyonlar, Vargas'ın 1920-1930'larda Avrupa'da, sanat eğitimi alırken şehvetli *ZiegfeldFollies*¹ kızlarını çizmesiyle ve ardından da Hollywood stüdyoları için tasarladığı afiş tasarımlarıyla başlamıştı. Alberto Vargas, Perulu-Amerikalı bir ressamdı ve pin-up kızları çizimleriyle tanınıyordu Vargas'ın en çok bilinen özelliği, 1940'ların sonlarında Esquire dergisi² için II. Dünya Savaşı dönemi pin-up kızlarını yaratmasıdır. Vargas'ınbu dergi için tasarladığı, vücudu saran iç çamaşırları giymiş uzun bacaklı bir sarışını gösteren illüstrasyonları, savaş sonrası için kadın vücudunun nasıl idealleştirileceğini de önceden haber veren yeni kadın profilini ve modasını belirleyen ilham kaynağı olmuştur. (Dee Marley 2021).



Esquire dergisinde yayınlanan Alberto Vargas'ın Pin-Up kızları
<https://tr.pinterest.com/search/pins/albertovargas>

Vargas, 1940'ların sonlarından itibaren Esquire dergisinde yayınlanan eserleriyle büyük kitlelere ulaşmış,1940 ile 1946 yılları arasında dergi için 180 resim üretmiştir. Askerlerin bu resimlere olan ilgisi talebi o kadar arttırdı ki, dergi reklamsız ve ücretsiz olarak dokuz milyondan fazla kopya çıkardı. Resimlerin bulunduğu dergiler ve takvimler tüm dünyaya gönderildi ve birliklerin konuşlandığı üslerdeki askerlere moral yükseltmek için dağıtıldı. (https://en.wikipedia.org/Alberto_Vargas)

Birçok Amerikan ve Müttefik Savaş uçağı ve aracı Esquire pin-uplarından esinlenerek renklendirildi.

Pin-up kızı ya da pin-up modeli, yaygın şekilde basılmış resimleri, pop kültürü olarak kabul edilmiş olan modellere ve aynı zamanda boya ile resmedilmiş çizimlerine de verilen bir isimdir. Kökeni 1890'lara kadar uzanmaktadır. Birçok sanatçı tarafından yorumlanmıştır. Alberto Vargas'ın sanat tarzı, birkaç önemli özelliğiyle diğer pin-up sanatçılarından ayrılır, kendisi airbrush tekniğini ustaca kullanarak pürüzsüz ve gerçekçi yüzeyler yaratmıştır. Bu, onun eserlerine yumuşak bir doku ve derinlik kazandırır. Varga, kadınlarını idealize ederek ve onlara zarif bir görünüm vererek, gerçeklik ile estetiği harmanlar. Figürleri genellikle ideal vücut ölçülerine sahip olup, çekici ve feminen bir görünüm sergiler. Vargas'ın eserleri, 1940'lar ve 1950'lerdeki Amerikan kültürünü, o dönemin toplumsal normları ve beğenilerini, güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Eserlerinde belirli bir anlatı bulunur. Her pin-up posterinin arkasında bir hikâye veya karakter vardır, bu da izleyene daha fazla bağlanma fırsatı sunar. Renklerin kullanımı, izleyicide duygusal bir tepki yaratmayı amaçlar. Bu unsurlar, Vargas'ın eserlerini sadece görsel bir sanat eseri olmanın ötesine taşıyarak, bir dönem kültürünün ve estetik değerlerinin sembollerinden biri haline getirmiştir.

¹ Ziegfeld Follies, 1907'den 1931'e kadar New York City'deki Broadway'de sahnelenen bir dizi tiyatro gösterisiydi

² Esquire, Hearst Corporation tarafından ABD'de yayınlanan bir erkek dergisi.

1940'larda Vargas'ın çalışmalarındaki hayali kadınlar, iki boyutlu tasvirlerden Hollywood'a sinema perdesine taşınmıştır. "1940-1950'lerin aktrislerinin güzellik tanımı Varga kızlarından esinleniyordu, onun resmettiği önemli Hollywood aktrisleri arasında *Billie Burke*, *Ruth Etting*, *Paulette Goddard*, *Bessie Love*, *Irish Mc Calla*, *Marilyn Miller*, *Marilyn Monroe*, *Nita Naldi*, *Bernadette Peters*, *Olive Thomas* gibi birçok ünlü isim vardır.



Vargas'ın resmettiği Hollywood aktrisleri Betty Grable ve Jayne Mansfield

Esquire dergisinin erkekler kadar geniş bir kadın okuyucu kitlesi mevcuttu. 1940'ta yapılan bir okuyucu anketine göre, kadınlar dergideki resimlerden, savaşla birlikte hızla değişen cinsiyet rollerini belirlemede ve bu belirginliği savaş kültüründe nereye oturabilecekleri konusunda yararlanıyordu.

Kadınların diğer kadın izleyiciler için pin-up stillerini taklit ettikleri biliniyordu, bu yüzden Vargas Kızlarının duruşları ve stilleri savaş sonrası modaya da ilham olmuştur.

VARGA KIZLARININ SAVAŞ SONRASI DÖNEMDE MODAYA ETKİSİ NEDİR?

1945 Yazında dünya, altı yıllık bir kâbustan uyanmıştı. Savaşın bitiminden sonra insanlar evlerini ve yaşamlarını yeniden kurmaya başlamışlardı. Moda, savaştan dönen askerler için, kadınları poster kızlarına benzetmeye çalıştı. Christian Dior'un, Amerikan basını tarafından 'Yeni Görünüm' olarak duyurulan 1947 tarihli Corelle serisi, bu değişimin mükemmel bir örneğidir. Şık tasarımları romantik ve gösterişliydi: kabarık etekler, şampanya rengi organzeler, işlenmiş tüller ve parlak saten ya da parıltılı kumaştan yapılmış elbiseler ilk tanıtıldığında, başlıklara 'moda tarihinde dönüm noktası' olarak yansımıştır.



50'lerin en ünlü modellerinden biri olan Dorian Leigh ve New Look tasarımları <https://vintagelifestyle.com/1950s-fashion/>

Savaş sonrasındaki bu yeni dünyanın mükemmel kadın profili; topuklu ayakkabı ve çekici kıyafetler giymiş, ev işi yapan evcimen Varga kızları olarak lanse edildi. Savaş zamanındaki poster güzelleri şimdi de evdeki güzel kadın olmalı sloganıyla kadın magazin dergilerine reklamlar verildi. Kadınların işten çıkmaları gerektiğinin ve eve dönmelerinin teşvik edildiği bu kampanyalar ile sadece Amerika'da savaş bittikten 5 ay sonra, neredeyse 4 milyon kadın işten çıkartıldı. Kadınlar, üretici değil tüketici olarak yerlerini geri aldılar.(Heights Of Fashions.48)1950'lerin modası, savaş sonrası iyimserlik, Hollywood ihtişamı, Avrupa haute couture'ü ve gençlik kültürü ile tüketimin yükselişi gibi çeşitli faktörlerden etkilenmiştir.

Bu ikonik dönem, kadın stilinde büyük bir değişime tanık oldu ve önümüzdeki on yıllar boyunca yankılanacak bir moda devriminin sahnesini hazırladı. Alberto Vargas tarafından çizilen Varga Kızları da bu devrimin ilham perilerinden biri olmuştu. Sofistikelik, feminenlik ve zamansız zarafetin benzersiz bir karışımı, dönemi tanımladı. Bar Ceket, kalıplanmış kıvrımları, dar beli, kabarık etekleri, yüksek göğüsleri ve dolgulu kalçalarıyla kum saati silüetleri ile rafine ve zarif bir görünüm sunuyordu. Savaşın bitiminden birkaç yıl sonra pin-up kızlarının yüksek topukları, modadaki yerini aldı. Yüksek topukların geri dönüşü ile de savaşta kaybolan kadınsı görünümü yeniden sağlandı.



1950'lerde genç moda ve Pin-Up şıklığı

<https://www.prints-online.com/pin-up-shorts-1950s-7155545.html>

1950'ler ayrıca tüm zamanların en ünlü moda ikonlarının parladığı yıllardı. Bu etkili kadınlar beyazperdeyi süsledi ve kadın giyimini şekillendirdi. Bu şekillendirme sonraki nesillere ilham vererek on yıl boyunca silinmez bir etki bıraktı. Platin sarısı saçları, vücuda oturan seksi elbiseleri, uçuşan etekleri, göz alıcı aksesuarlarıyla Marilyn Monroe, Zarif ve zamansız moda tercihleriyle tanınan Audrey Hepburn, Masalsı romantizmiyle Grace Kelly, Elizabeth Taylor gibi ikonlar yalnızca sinema alanında değil, moda dünyasında da değişmekte olan kadınsılık anlayışının zarif örneklerini sundular.

1950'lerde gençlik isyanının yükselişiyle, asi tavırlara ve gençlik kültürüne ilham veren Rockandroll, modayı etkiledi; deri ceketler, kot pantolonlar ve kabarık saç modelleri gibi stiller gençler arasında popüler hale geldi. Rockandroll müzik, stil ve trendleri şekillendirmede önemli bir rol oynadı. Bu türün asi ruhu ve enerjik ritimleri gençlerle yankı buldu ve onları görünümleriyle denemeler yapmaya teşvik etti.

Deri ceketler, kot pantolonlar ve motorcu botları, müziğin asi tavrını ve keskinliğini yansıtarak rockandroll modasıyla eşanlamlı hale geldi. Elvis Presley gibi müzisyenlerin ikonik tarzı, kabarık saç modelleri, dar pantolonları ve dikkat çekici aksesuarlarıyla etkili oldu.

Gençlik kültürü ön plana çıktı, toplumsal normlara meydan okudu ve modayı yeniden tanımladı. Gençler, önceki nesillerin muhafazakâr tarzlarından uzaklaşmaya, daha cesur ve bireysel görünimleri benimsemeye çalıştı. Gençlere yönelik moda dergilerinin yükselişi ve giyim mağazalarının yaygınlaşması bu kültürel devrimi daha da körükledi.

KAYNAKÇA

- Melissa A. McEuen, **Making War, Making Women Femininity and Duty on the American Home Front, 1941-1945**, University of Georgia Press; 15 Şubat 2011
- Dee Marley “**The Historic Vargas Girls of WWII**” Sep 9, 2021, <https://www.thehistoricalfictioncompany.com/post/the-historic-vargas-girls-of-wwii/> Nisan 2025
- Michael West, **The Birth of the Pin-Up Girl: An American Social Phenomenon, 1940-1946**. [https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/doctoral/The-Birth-of-the-Pin-Up Girl/May 2020](https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/doctoral/The-Birth-of-the-Pin-Up-Girl/May-2020)
- Lewis M. Barrera, II. Dünya Savaşı Askeri Uçak Pin-Up Burun Sanatını Etkileyen Sanatçı, 14 Kasım 2019 – AirCorps Art, <https://www.aircorpsart.com/blog/the-artist-who-influenced-wwii-military-aircraft-pinup-nose-art/>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Alberto_Vargas

TARSUS'TAKİ HACI BEKTAŞ-I VELİ HEYKELİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Hanife Nur TEZCAN*
Ali Ertuğrul KÜPELİ**

SUMMARY

This paper presents a semiotic analysis of the Hacı Bektaş-ı Veli statue located in Tarsus, created by Mutluhan Taş, examining its artistic, historical, and cultural context. The study employs narrative and technical indicators methodology, focusing on iconic, indexical, and symbolic signs to assess how elements such as space, color, light, form, figure, and typography acquire meaning within a semiotic framework. Data was collected using narrative and technical indicators forms, allowing for a detailed interpretation of the statue's role in cultural memory and societal meaning. The statue's composition, material selection, and aesthetic choices were analyzed within the artistic and ideological framework of the sculptor. Additionally, semi-structured interviews with the artist Mutluhan Taş provided insights into the creative process, the artist's intentions, and the function of public art in social discourse. Mutluhan Taş's artistic production integrates cultural references with a fusion of traditional and contemporary forms. The Hacı Bektaş-ı Veli statue in Tarsus reflects Taş's approach to combining historical and symbolic elements in monumental sculpture. The figurative and formal analysis of the statue highlights the aesthetic and conceptual framework that Taş presents regarding both individual and collective memory. The findings conclude that the statue is an artistic object and a significant cultural and historical narrative carrier. The semiotic analysis reveals how the statue is positioned in individual and collective memory, reinforcing its importance in contemporary cultural heritage.

Keywords: Semiotics, Monumental Sculpture, Hacı Bektaş-ı Veli, Public Art, Mutluhan Taş.

GİRİŞ

Göstergebilim

20. yüzyılın başlarında İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ve Amerikalı filozof Charles Sanders Pierce tarafından birbirinden bağımsız olarak temellendirilmiş olan göstergebilim, göstergeleri inceleyen bilim dalıdır. “Yaşamı anlama ve anlamlama, sundukları hakkında neden ve nasıl sorularına cevaplar arama, örtük anlamı açığa çıkarma isteği insanı bilimde de uç noktalarla götürmüş ve içinde göstergebilim kuramının öncülük ettiği disiplinlerarası yaklaşımları zorunlu kılmıştır” (Kalelioğlu, 2021: 191). Saussure, göstergebilimi “toplum hayatındaki işretlerin incelenmesi” olarak tanımlamıştır. Ona göre gösterge iki parçadan oluşmaktadır; gösteren ve gösterilen. Gösteren, gördüğümüz, işittiğimiz kısacası duyularımızla algıladığımız şeydir. Gösterilen ise o şeyin bizde uyandırdığı, aklımıza getirdiği anlamdır. “Göstergebilim analizi hem şekil açısından hem de içerik açısından inceleme gerektirir. Herhangi bir sembolü veya işareti okumak ve anlamlandırmak, yazı ve sembollerin içerdiği anlamın bilgisini ve toplum tarafından zaman içinde kabul edilmiş kodları çözümleyebilme bilgisini ve tecrübesini gerektirir” (Soylu, 2017: 270).

Göstergebilimin temel malzemesi olan gösterge, anlam taşıyan birim olarak ifade edilirken, bu birimlerin nasıl çalıştığını, nasıl anlam kazandığını ve yorumlandığını inceleyen bilim dalı göstergebilim olarak adlandırılmaktadır. Yaylagül'e göre (2015), “Kendisinden başka bir şeyin yerini tutan, daha doğrusu, kendi dışında bir şey gösteren her çeşit biçim, nesne, olgu vb. gösterge diye adlandırılmaktadır” (s.11). Göstergebilim dört temel kavramdan oluşmaktadır. Gösterge: anlam taşıyan her şeydir. Örneğin kalp simgesi bir göstergedir çünkü hem bir şekil hem de bizde çağrıştırdığı bir anlam vardır (sevgi, aşk). Gösteren: gösterenin fiziksel duyularla algılanabilen parçasıdır. Kırmızı bir gül resminde bizim fiziksel olarak algılayabildiğimiz, gülün rengi biçimi vb. gösterendir. Gösterilen: gösterenin zihnimizde

* Yüksek lisans öğrencisi, Ankara

** Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü, Ankara

çağrıştırdığı soyut anlamdır. Kırmızı gülü gördüğümüzde zihnimize canlanan aşk, tutku, zarafet gibi kavramlar bu resmin gösterilenidir. Gösterge sistemi: göstergeler tek başına değil bir bütün içinde incelendiğinde anlam kazanmaktadır. Anlam, sadece öğelerin tek tek incelenmesinden değil, onların birlikte yarattığı yapıdan doğmaktadır. Örneğin bir resim incelendiğinde büyük göstergeler gösterge sistemini oluşturmakta ve bir tema üretmektedirler.

Sanat ve Göstergebilim İlişkisi

Sanat, tarih boyunca insanın duygu, düşünce, inanç ve deneyimlerini ifade etmede en etkili yollardan biri olmuştur. Her sanat eseri, sadece estetik bir nesne değil, aynı zamanda bir iletişim aracıdır. Görsel, işitsel veya biçimsel öğelerle sağlanan bu iletişim biçimi, izleyicisinde belli duygu ve düşünceler uyandırmaktadır. Sanat da tıpkı dil gibi görsel, işitsel ya da sözel olarak algılayıcısıyla iletişim kurmaktadır.

Bu noktada sanat eserinin görünen kısmının altında yatan anlamları çözmede göstergebilim devreye girmektedir. Sanat eserleri, anlamların üretildiği, iletiliği ve izleyicisinin zihninde çağrışımlar yaratan gösterge sistemleri olarak değerlendirilmektedir. Eserin fiziksel boyutunda gördüğümüz/algıladığımız renk, form, nesneler, figürler ve kompozisyon yalnızca görsel unsurlar değil, aynı zamanda göstergelerdir. Örneğin bir resimdeki karga, yalnızca bir karga figürü değildir. Karanlık ya da ölümle bağdaştırılan bir anlam taşıyıcısıdır.¹ Burada karganın görünüşü gösterenken; onun izleyicide bıraktığı anlam gösterilendir. Bu ikili yapı, eserin yalnızca sunduğunu değil, ne anlattığını çözümlememize de olanak sağlamaktadır.

Bu noktada bir eseri göstergebilimsel olarak çözümleyebilmek için, onu üreten sanatçının sanat anlayışına bakmak büyük ölçüde önemlidir. Sanatçının düşünsel dünyası, eserinde yer verdiği göstergeleri seçme biçimini ve bu göstergeler aracılığıyla izleyicisinde ne tür anlam ve duygular uyandırmak istediğini, dolaylı yoldan izleyicisiyle nasıl bir iletişim kurduğunu belirleyen önemli bir unsurdur.

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 tasavvufi 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 deneySELLİĞE 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, deneySELLİĞE açık, farklı bağlantıları arayan, sorgulayan, sorgulatan, kendini eleştiren ve mecazlar kurabilen bir ruh dünyasına sahip olması" (Taş ve Ürün, 2019).

Tarsus'taki Hacı Bektaş-ı Veli Heykelinin Göstergebilimsel Analizi

Sanat eserleri, kültürel mirasın aktarılmasında ve toplumsal değerlerin görünürlük kazanması bakımından önemli birer araçtır. Özellikle kamusal alanlarda konumlanan eserler, yalnızca estetik birer nesne değil, aynı zamanda temsil ettikleri figürler üzerinden toplumsal ve tarihsel anlamı yüksek olması beklenen öğelerdir. Bu bağlamda Prof. Dr. Mutluhan Taş

¹ Çoğunlukla karanlık ve ölümle ilişkilendirilse de her kültürde aynı şekilde yorumlanmamıştır. Örneğin bazı Kızılderili mitlerinde karga, yaratıcı ve öğretici bir figür olarak kabul edilmektedir.

tarafından Tarsus'ta yapılmış olan Hacı Bektaş-ı Veli heykeli Anadolu irfan geleneğini ve tasavvufi düşünceyi yansıtan önemli bir örnektir.



Görsel 1. Mutluhan TAŞ tarafından yapılan Hacı Bektâş-ı Veli Anıtı. Mersin/Tarsus.

Heykelin merkezinde yer alan Hacı Bektaş-ı Veli figürü, uzun sakallı başındaki on iki dilimli derviş tacı, belindeki kemer ve elindeki asa ile yalnızca bir derviş değil, aynı zamanda halkın manevi rehberi kimliğiyle betimlenmiştir. Elindeki asa fiziksel bir destek aracı değil, onun yol gösterici (mürşit) kimliğini sembolize eden bir nesnedir. Bu bağlamda asa, tasavvuf yolunda rehberlik eden kişilerin sahip olduğu otoritenin bir temsili olarak değerlendirilmelidir. Figürün sol tarafında oturur pozisyonda yer alan aslanın yüz ifadesi tehditkâr, duruşu ise daha sakin ve güven veren bir atmosfer yaratmaktadır.



Görsel 2. Mutluhan TAŞ tarafından yapılan Hacı Bektâş-ı Veli Anıtı Aslan figürü. Mersin/Tarsus.

Hacı Bektâş-ı Veli figürünün sol omuzunda bulunan güvercin, Taş'ın zaman zaman yapmış olduğu heykellerinde kullanmakta olduğu bir imge olması açısından da önem arz etmektedir. (Taş ve Karapınar.s: 47.2024).2024 yılında Gazi Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Bölüm binasına yapmış olduğu "Güvercinli Atatürk" heykelinde de güvercin figürünü benzer şekilde kompozisyona eklediği görülmektedir



Görsel 3. Mutluhan TAŞ tarafından yapılan "Güvercinli Atatürk" Anıtı Güvercin figürü. Ankara.



Görsel 4. Mutluhan TAŞ tarafından yapılan Hacı Bektâş-ı Veli Anıtı Güvercin figürü. Mersin/Tarsus.

Anıtın üzerinde bulunan güvercinin Hacı Bektâş-ı Veli'nin yüzüne doğru bakıyor olması, sembolik açıdan bir ve beraber yaşamı öngören Hünkâr'a duyulan sevgi ve saygının sanatsal ifadesi olarak betimlenirken, kompozisyon açısından denge unsuru oluşturmaktadır.

Figürün duruş ve yönü ile yanında bulunan Arslan figürünün baktığı açı aynıdır. Güvercin ise ters yöne bakmaktadır. Bu Heykeli kompozisyon açısından dengelemektedir. Aynı zamanda figürün eteğinin de bakışı açısı yönünde havalanmış olması, figürün esinlendiği tasavvufi düşüncelere yönlendiğini ifade etmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, Prof. Dr. Mutluhan Taş tarafından yapılmış olan Tarsus'taki Hacı Bektaş-ı Veli heykeli göstergebilimse olarak analiz edilmiştir. Heykelin ikonografik ve sembolik unsurları, sanatçının tasavvufi düşünceyle kurduğu ilişkiyi ve kültürel hafızaya yaptığı katkıyı göstermektedir. Bulgular, eserin estetik değerinin ötesinde, tarihsel ve toplumsal anlam taşıyan bir kamusal sanat eseri niteliği taşıdığını ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

1. Kalelioğlu, M. (2021). Göstergebilim Kuramının Genel Bir Değerlendirmesi, Türkiye'deki Yeri ve Önemi. *Söylem Filoloji Dergisi*, 6(1), 189-200. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.875738>
2. Soylu, R. (2017). SANATTA VE KÜLTÜRDE ÖPME RİTÜELİNİN GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN İNCELENMESİ. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(60), 269-287. <https://doi.org/10.17755/esosder.289667>
3. Taş, M. ve Ürün, A. (2019). Sanat ve yaratma. *Kalemişi Dergisi*, 7(14), 71-82. [10.7816/kalemisi-07-14-01](https://doi.org/10.7816/kalemisi-07-14-01)
4. Taş, M., Karapınar, 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
5. Yaylagül, Ö. (2015). *Göstergebilim ve dilbilim*. Hece Yayınları.

ULUSLARARASI SERGİ
INTERNATIONAL PLASTIC EXHIBITION
28-29 Nisan (April) 2025 / Kuzey Kıbrıs

(Curator): Ahmet AYTAÇ PhD.

Ahmet AYTAÇ (Türkiye)



Ali Ertuğrul KÜPELİ (Türkiye)



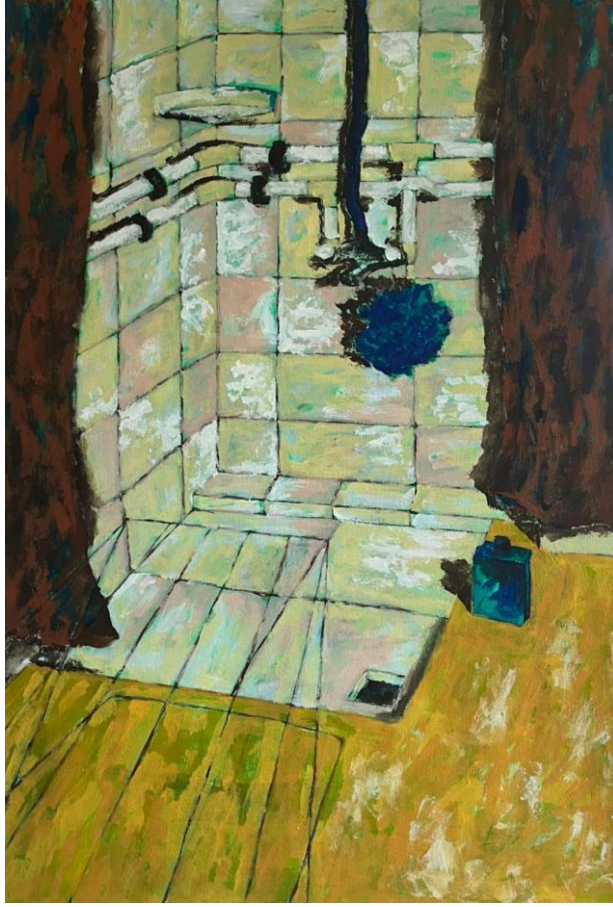
Alina CRISTEA (Romania)



Berrak KILIÇ (Türkiye)



Esmâ Nur YILDIZ (Türkiye)



Fatmire PULAJ (Kosova)

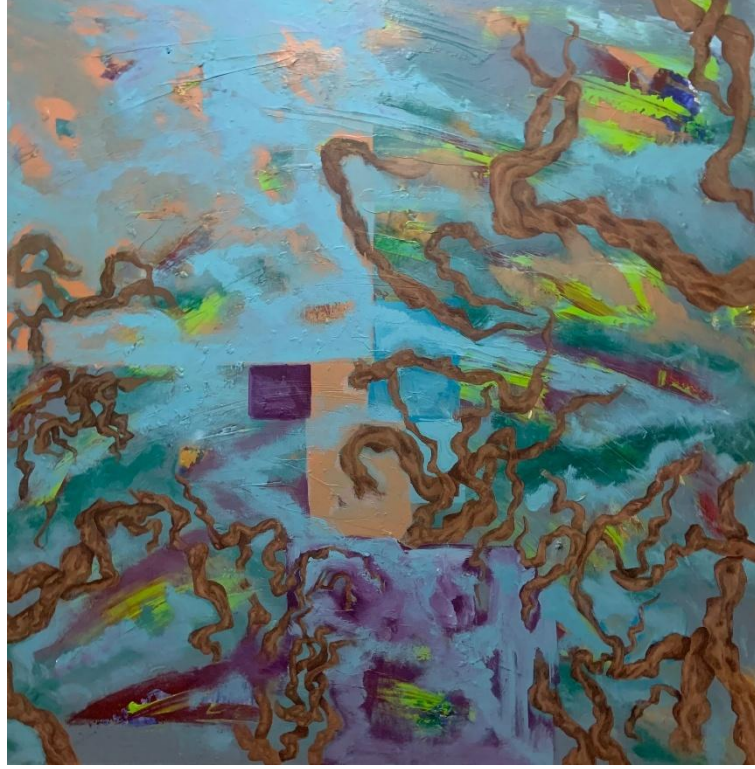


Habiba HUSEYNOVA (Turkish Republic of Northern Cyprus)

Hande Ayşegül ÖZDEMİR (Türkiye)



Hanife Nur TEZCAN (Türkiye)



Lale HUSEYNOVA (Azerbaijan)



Mahima GUPTA (Usa)



Mahmure UZ (Türkiye)



Mesude Hülya ŞANES DOĞRU (Türkiye)



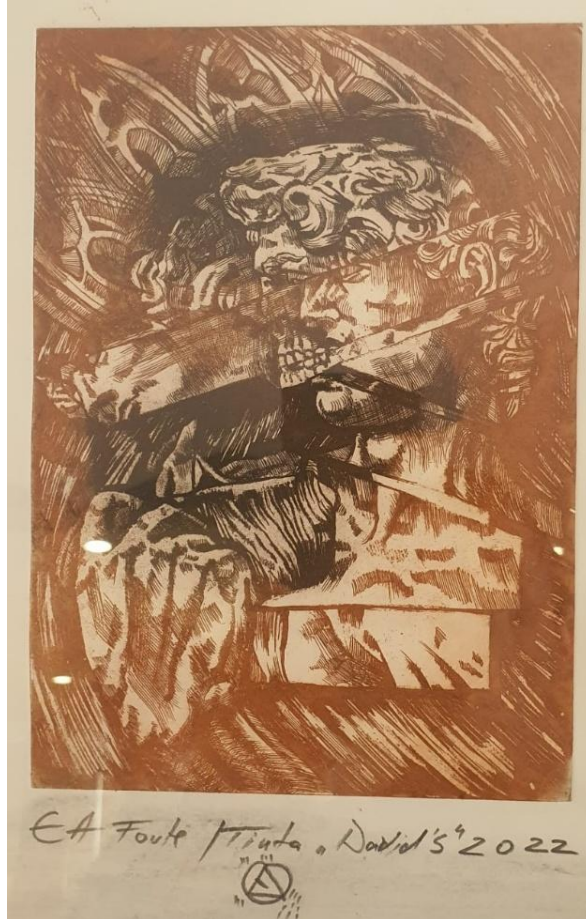
Mutluhan TAŞ (Türkiye)



Nazlı Hilal AYDIN (Türkiye)



Ovidiu FELİPOV (Romania)



R. Gülenay YALÇINKAYA (Türkiye)



Sevinç BÜNYATOVA (Azerbaijan)



Şafak UZ (Türkiye)



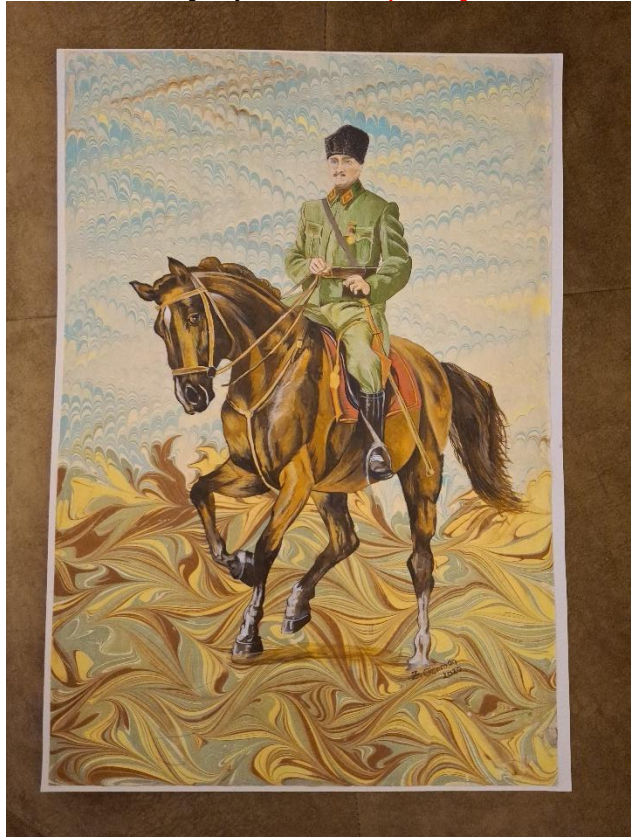
Şenay AYTAÇ (Türkiye)



Tiarma SİRAİT (Indonesia)



Zeynep GÜRMAN (Türkiye)



ETKİNLİK GÖRÜNTÜLERİ



Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Sayın Ersin TATAR'ı karşılama.



Kongre Başkanı Dr. Ahmet AYTAÇ'ın açılış konuşması.



Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Sayın Ersin TATAR'ın açılış konuşmaları.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ



Yakin Doğu Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Tamer ŞANLIDAĞ'ın açılış konuşması.



Sayın Cumhurbaşkanı'na takdim.



Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Sayın Ersin TATAR ve Kongre Başkanı Dr. Ahmet AYTAÇ.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ



Türk Sanatları Sergisi.



Kongre salonundan bir görüntü.



Kongre salonundan bir görüntü.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ



Etkinlikten bir görüntü.



Etkinlikten bir görüntü.

19. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ, SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ



Etkinlikten bir görüntü.



Atölye çalışmalarından bir görüntü.



Atölye çalışmalarından bir görüntü.



Atölye çalışmalarından bir görüntü.