



**13. ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ,
SANATI ve KÜLTÜREL MİRASI KORUMA
SEMPOZYUMU/SANAT ETKİNLİKLERİ
“TÜRKİYE-ROMANYA İLİŞKİLERİ”**

**XIII. SIMPOZIONUL INTERNAȚIONAL
DE CULTURĂ TURCĂ, ARTĂ ȘI PROTECȚIA
MOȘTENIRII CULTURALE/ ACTIVITĂȚI ARTISTICE
“RELAȚII TURCO-ROMÂNE”**

**XIII. INTERNATIONAL TURKIC CULTURE,
ART and PROTECTION of CULTURAL
HERITAGE SYMPOSIUM/ART ACTIVITY
“TURKEY-ROMANIA RELATIONS”**

Editörler:

Dr. Ahmet AYTAÇ

Arş. Gör. Nurcan BAHARGÜLÜ

**04-08September(Eylül)2019-
Constanta/Romania(Köstence/Romanya)**

Tüm hakları saklıdır.

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

Sayfa Tasarımı

Ahmet AYTAÇ

Kapak Tasarımı

Ahmet AYTAÇ

Basım Tarihi:

Aralık - 2019

ISBN: 978-605-83531-1-4

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

İÇİNDEKİLER

Kongre Genel Sekreteri ve Sergi Küratörü Dr. Ahmet AYTAÇ'ın Açılış Konuşması	V
Ovidius Üniversitesi GSF Dekanı Prof. Dr. Daniela VÎTCU'nun Açılış Konuşması	VII
Romanya-Türkiye İş Adamları Derneği Başkanı Tamer ATALAY'ın Açılış Konuşması	IX
Ovidius Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Sorin RUGINĂ'nın Açılış Konuşması	XI
Köstence Başkonsolosu Sulhi TURAN'ın Açılış Konuşması	XIII

AÇILIŞ OTURUMU

Daniela COJOCARU, Moldavian Erudite Dimitrie Cantemir - Theoretician And Composer Of Turkish Music.....	3
Habibe ALİYEVA, Şirvan Mimarlık Mektebinin Kültürel Mirası Ve Kutsal Emanetler	8

1. OTURUM

Özlem ERZURUMLU JORAYEV, Irmak BAYBURTLU Şebnem Ruhsar TEMİR GÖKÇELİ Esin SARIOĞLU, "Çeyizlerle Gelen Değerler Ve Nesneler" Subaşı İlkokulu "Göç" Müzesi	19
Ayşegül KARAKELLE, İ.Ünal KAHRAMAN, Hatay'a Ait Bir Ritüel "Defne (Har) Sabunu"	25
Alina CRISTEA, The Traditional Daily Vs Actor's Extra-Daily	31
Ahmet AYTAÇ, Manisa Yuntdağ Bölgesi Halıcılığının Günümüzdeki Durumuna Dair.....	35
Sinziana ROMANESCU, Romanian Artists In Russo-Turkish War 1877-1878	45

2. OTURUM

Flera SAYFULINA, Reflection Of Turk Reality In Tatar Literature (By The Works Of Kasim Bikkulov, The Beginning Of The XX Century)	51
Octavian VELESCU, Elements Of Eastern Musical Tradition In The Piece "Peschrevvorspiel - Fugue"From The <i>Levantiques</i> , 12 Piano Pieces By Dan Dediu	55
Mesut KÖKSOY, Arap Seyyahları Tamim B. Bahr Ve İbn Fadlan'ın Seyahatleri Işığında Türklerin Dini İnanışları	59

3. OTURUM

Ahmet AKÇAY, Nilüfer OKUR AKÇAY, Okul Öncesi Dönemde Drama Yönteminin Değer Aktarımına Etkisi	71
Mutluhan TAŞ, Nergiz AYAR, Âşık Emîni Düştü Şiirlerinde Vahdet-i Vücut Etkileri.....	73
Djalaliddin MIRZAEV, Studies Of Turkic Ethnic Communities In The Soviet Period: Lev Gumilyov	79
Elmira JAFAROVA, Azərbaycanın Tarixi-Arxeoloji İrsinin Qorunub Saxlanılması Dövlətimizin Siyasətində	83

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

4. OTURUM

Ahmet AYTAÇ, İ. M. V. Noyan GÜVEN , Kastamonu Şeyh Şaban-I Veli Vakıf Müzesi'nden Bir Grup Nevşehir Halısı	91
Özlem KAYA , Moda Alanında Alışveriş Alışkanlıkları (Romanya Örneği).....	97
İ. M. V. Noyan GÜVEN , Kastamonu Şeyh Şaban-I Veli Vakıf Eserleri Müzesi'nde Bulunan Bir Grup Orta Anadolu Halısı.....	103
Özlem KAYA , Türkiye'nin Romanya İle Tekstil Ve Hazır Giyim Sektörü Ticareti ...	107
Karim MIRZAE, Sultan YILDIRIR , Matraçinasuh'un Beyan-I Menazil Sefernamesi'nde Kubbeler Ve Minareler	113

5. OTURUM

Mutluhan TAŞ, Abdullah GÜMÜŞ , Mevlevi Kültüründe Yer Alan Somut Öğelerin Serbest Piyasada Kullanımına Dair Değerlendirmeler.....	125
Sinziana ROMANESCU , Some Visual Representations Of The Horse In Symbolism And Mythology	131
Naci BAKIRCI, Cemile EREN , Konya Mevlâna Müzesinde Bulunan Banaluka Seccadelerin Türk İşleme Sanatındaki Yeri	135
Nergis ÇANAK , Sanatsal Açından Türk Çini Sanatına Bakış	141

6. OTURUM

Yaşar SEMİZ, Güngör TOPLU , Ankara Sergi Evi (Yapımı Ve Dönüşümü).....	151
Osman KUNDURACI, Beibit BAYBUGUNOV , Kazı Buluntuları Işığında Ortaçağ Otıran (Kazakistan) Şehri'nin Fiziki Yapısı Ve Eski Evleri	163
Serkan İLDEN, Adalat ANVAROVA , Ukrayna Geleneksel Kadın Giyisilerinde Görülen Motifler Ve Halk Kültüründeki Anlamları.....	171

7. OTURUM

Candidate Sanja ANGELOVSKA , The Psychological Dimensions Of I ntergroup Conflict With An Emphasis On Negative Emotions.....	181
Irina GUSACH , Turkic Stone Statues 11 th -13 th Centuries From Collection Of Azov Museum-Reserve.....	187
Berna DERİN , Ödemiş Etnoğrafya Müzesi'nde Yer Alan İpekli Dokumalara Dair	189
Csilla BALOGH , Karpat Havzası'nda Bir Avar Yay Ustasının Mezar Kalıntıları: Eski Türklerde Bileşik (Kompozit) Yay Yapımına İlişkin Arkeolojik Bulgular	197

POSTER BİLDİRİLERİ

Emine NAS , Kültürel Sürdürülebilirlik Kapsamında El Sanatı Ürünlerinde Gözlenen Tasarım Değerleri.....	205
KAPANIŞ PANELİ	209
ULUSLARARASI PLASTİK SANATLAR SERGİSİ	223

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
Kongre Genel Sekreteri ve Sergi Küratörü Dr. Ahmet AYTAÇ'ın Açılış Konuşması

Sayın Konsolos, Sayın Rektör, Sayın Dekan ve değerli akademisyenler, değerli konuklar, 13. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri "Türkiye-Romanya İlişkileri" kongresine hoşgeldiniz.

Devletlerarası siyasetin ötesinde bilim ve sanat adamlarının işbirliklerinin ülkelerarası diyalogların sağlanmasına daha fazla katkı sağlayacağına inanarak, Selçuk Üniversitesi olarak yıllardır geçmişte hukukumuzun olduğu ülkelerde bilimsel ve sanatsal etkinlikler yapmaya çalışıyoruz.

Kadim bir geçmişi olan milletimizin kültürel bağlarının olduğu ülkelerde bu tür işbirliklerinin olmasının hep birlikte geleceğe daha sağlam adımlarla yürümemize de vesile olacağına şahsen ben inanmaktayım. Dost ve kardeş olduğumuz bu ülke topraklarında Ovidius Üniversitesi'nin misafiri olarak bu etkinliği gerçekleştirmek bizim için çok önemlidir.

Romanya tarihi seyirde kuvvetli bağlarımız olan bir ülke olarak bizim için önem arz etmektedir. Bükreş'te bir meydanda Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün büstü var. Yine ecdadın yattığı bir şehitlik var. Dolayısıyla buraya yani Köstence'ye baktığımızda ise Osmanlıdan kalan soydaşlarımızın hala buralarda yaşadığını biliyoruz. Köstence sokaklarında Türkçe konuşan birine rastlamak hiç şaşırtıcı değil.

Bu tip etkinlikleri başka bir ülkede düzenlemek kolay değildir. Ama Sayın Dekan hanım, kıymetli dostlarımız Doç. Dr. Alina ve Dr. Sinzi hanımlar bu zorlukları aşmamızda çok yardımcı oldular.

Başta Selçuk Üniversitesi'nin değerli Rektörü Prof. Dr. Mustafa ŞAHİN olmak üzere Ovidius Üniversitesi Rektörü, Sayın Dekan hanıma, Romanya-Türkiye İş Adamları Derneği Başkanı Sayın Tamer ATALAY Beye, kıymetli dostlarımız Aline ve Sinzi'ye, Prof. Dr. Osman KUNDURACI'ya, değerli dostumuz Seyfullah TÜRKSOY Beye ve Köstence Konsolosumuz Sayın Sulhi TURAN Beye huzurlarınızda birkez daha teşekkür ederek etkinliğimizin hayırlı olmasını diliyorum.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
Ovidius Üniversitesi GSF Dekanı Prof. Dr. Daniela VİTCU'nun Açılış
Konuşması

Ovidius Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak sizleri aramızda görmekten çok mutluyuz. Türkiye'den gelen tüm akademisyenlere hoş geldiniz diyorum.

Fakültemiz plastik sanat ve müzik alanında çalışmalarını sürdüren ve lkelre arası işbirliği ile bilim-sanat adına etkinliklere her zaman açıktır.

Bu kongre ve serginin bir başlangıç olduğuna inanıyorum. Yine inanıyorum ki başka faaliyetlerde olacaktır.

Herkese çok teşekkür ederim.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
Romanya-Türkiye İş Adamları Derneği Başkanı Tamer ATALAY'ın Açılış
Konuşması

Türkiye Romanya ilişkileri yüzyıllar öncesine dayanıyor. Yakın zamanda düzenlenen Dünya Türk Gençlik Kurultayı'da bu ülkede yapıldı.

Burada beyaz eşyadan fırına kadar pek çok alanda faaliyet gösteren Türk şirketleri var. Dolayısıyla Romanya'nın her şehrinde Türk yatırımcılarla karşılaşabilirsiniz. AB ülkeleri arasında en çok yatırım ve ihale olan ülke şu aralar Romanya'dır. Ab fonları çok aktif kullanılmaktadır.

70.000 Civarındaki Osmanlıdan kalan nüfusla birlikte toplam 100.000 kişilik bir nüfusumuz var burada ve Romanya, Türkiye'nin AB'ye girmesi konusunda da destek vermektedir.

Burada yabancı üç liderin heykeli vardır. Birisi Atatürk diğeri de Haydar Aliyev. Yani ikisi Türk'tür. Bu önemlidir.

Biz ticari bir oda olarak ülkemiz adına Romanya ile ilişkiler adına yapılan her faaliyete elimizden gelen desteği vermeye gayret ediyoruz. Selçuk Üniversitesi'nin bu bilimsel faaliyetini de destekliyor ve Ovidius Üniversitesi yetkililerini de tebrik ediyoruz.

Değerli dostlarımız Seyfullah TÜRKSOY ve Dr. Ahmet AYTAÇ hocam çok gayret ettiler bu etkinlik için. Kendilerini de tebrik ediyoruz. Etkinliğin faydalı olmasını diliyor hepinizi saygı ile selamlıyorum.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
Ovidius Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Sorin RUGINĂ'nın Açılış Konuşması

Sayın Başkonsolos, Değerli misafirler,

Ovidius Üniversitesi adına ve şahsım adına hepinize hoş geldiniz diyorum. Bu kongre ve sanatsal sergi ile workshopun 13.sü düzenleniyor burada. Burası çok önemli. Demek ki artık gelenekselleşmiş ve başarıya ulaşmış yararlı bir sanatsal ve bilimsel faaliyettir bu. Bu işbirliği ile biz onere olduk.

Ovidius Üniversitesi 15.000 öğrencisi 750 akademisyeni, 16 fakültesi olan bir kurumdur. Ovidius Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi ile iş birliğinden çok memnundur.

Bu faaliyet sadece sanatla sınırlı da değildir. Kültür alanında da önemli konuşmalar yapılacaktır. İki ülkenin sanat ve kültürel alanlarına katkı sağlayacak bir başlangıçtır bu etkinlik diye düşünüyorum. Sürekli hale gelmesini diliyorum. Sizleri burada görmekten çok mutlu olduğumu ifade ederek, hepinizi selamlıyorum.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
Köstence Başkonsolosu Sulhi TURAN'ın Açılış Konuşması

Sayın Rektör, değerli akademisyenler,

Burada sizlerle olmaktan mutluluk duyuyorum. Hepiniz hoş geldiniz. Bu bölgede gerek Türk gerek Türk Tatar nüfus önemli bir rakamsal değerdedir. Gerek bu nüfusun gerekse Romanya ile ilişkilerimiz çerçevesinde böyle uluslararası katılımlı bir etkinliğin düzenlenmesi bizleri ziyadesiyle memnun etmiştir.

Dr. Ahmet AYTAÇ hocamızın da ifade ettiği gibi Romanya ile tarihi ve kültürel bağlarımız vardır. Osmanlı döneminde beri süren bu bağların bilim adına, sanat adına iki ülkenin üniversitelerinin iş birliği ile devam ettirilmeye çalışılması oldukça faydalıdır.

Azerbaycan ve diğer ülkelerden de katılımın olduğu bu ilmi seviyesi yüksek etkinliğe emek verenleri tebrik ediyorum. Faydalı olmasını diliyorum.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

PROGRAM

05 Eylül (September) 2019

11.00 Kongre ve Sergi Açılışı (Opening of the Congress and Exhibition) Adres

(Adress): **Ovidius University, Costante**

Açılış konuşmaları (Opening speeches):

Prof. Dr. Daniela VÎTCU, Ovidius Üniversitesi GSF Dekanı (Ovidius University Fine Art Faculty Dean, Romania)

Tamer ATALAY, Romanya-Türkiye Ticaret ve Sanayi Odası Başkanı (Romania-Turkey Chamber of Commerce and Industry Ceo, Romania)

Dr. (PhD.) Ahmet AYTAÇ, Kongre Genel Sekreteri ve Sergi Küratörü (Congress General Secretaries and Exhibition Curator)

Prof. Dr. Sorin RUGINĂ, Ovidius Üniversitesi Rektörü(Ovidius University, Rector, Romania)

Sulhi TURAN, T. C. Köstence Başkonsolosu (Consul General of Constanta)

Fusun ARAMAZ, T. C. Bükreş Büyükelçisi (Ambassador to Bucharest)

Prof. Dr. Valer-Daniel BREAZ Kültür ve Ulusal Kimlik Bakanı (Minister of Culture and National Identity, Romania)

- Plaket-ödül töreni (ceremony of plaquettes)

-

AÇILIŞ OTURUMU (OPENING SESSION)- A Salonu (A Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Esin SARIOĞLU-Dr. Octavian VELESCU

11.30-11.45 Prof. Dr. Daniela COJOCARU(Romania),EruditulMoldoveanDimitrieCantemir – TeoreticianŞiCompozitor de MuzicăTurcă

11.45-12.00 Assoc. Prof. Dr. Habibe ALİYEVA (Azerbaijan),CulturalHeritageandSacredSavings of ShirvanArchitectural School (Şirvan Memarlık Mektebinin Medeni Mirası ve Mükedes Emanetleri)

1. OTURUM (1. SESSION)-A Salonu (A Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Daniela VÎTCU-Assoc. Prof. Dr. Habibe ALİYEVA

13.30-13.45 Assist. Prof.Özlem ERZURUMLU JORAYEV-Assist. Prof.Irmak BAYBURTLU-Prof. Dr. Şebnem Ruhsar TEMİR GÖKÇELİ-Prof. Dr. Esin SARIOĞLU (Turkey),Çeyizlerle Gelen Değerler ve Objeler” Subaşı İlkokulu Göç Müzesi

13.45-14.00 Assoc. Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE (Turkey),Ödemiş Etnoğrafya Müzesi’nde Yer Alan İpekli Dokumalara Dair

14.00-14.15 Assoc. Prof. Alina CRISTEA(Romania),The Traditional Daily vs Actor’s Extra-Daily

14.15-14.30 Dr. Ahmet AYTAÇ (Turkey),About the Current Status of Weaving in ManisaYuntdağ Region

14.30-14.45 Dr. Sînziana ROMANESCU (Romania),RomanianArtists in Russo-TurkishWar 1877-1878

14.45-15.00 TARTIŞMA (CONCLUSION)

15.00-15.15 ARA (BREAK TIME)

2. OTURUM (2. SESSION)-B Salonu (B Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Daniela COJOCARU-Assoc. Prof. Dr. Mutluhan TAŞ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

- 13.30-13.45 Prof. Dr. Mustafa SEVER (Turkey)**,Mürşid-Mürid İlişkisi Çerçevesinde Sıdkî Baba'nın Mürşidi Şeyh Cemaleddin Efendi'ye Söylediği Şiirler
13.45-14.00 Prof. Dr. Flera SAYFULINA (Tatarstan),Reflection of Turk Reality in Tatar Literature (By the Works of KasimBikkulov, the Beginning of the XX Century)
14.00-14.15 Assoc. Prof. Dr. Seriyte GÜNDOĞDU AĞAYEVA (Azerbaijan),Türk Milliyetçisi Ahmet AğaoğlununSebilürreşat Dergisinde Çıkan Yazıları Üzerine Bir İnceleme
14.15-14.30 Dr. Octavian VELESCU (Romania),Elemente de TradițieRăsăriteanăÎnPieșăPeschrevvorspiel – Fuga Din CiclulLevantiques de Dan Dediu
14.30-14.45 Res. Assist. Mesut KÖKSOY(Turkey),ReligiousBeliefs of Turks in Consideration of Journeys of ArabTravellers Tamim b. BahrandİbnFadlan
14.45-15.00 TARTIŞMA (CONCLUSION)
15.00-15.15 ARA (BREAK TIME)

3. OTURUM (3. SESSION)-A Salonu (A Hall)

Oturum Başkanları (SessionModerators):

Prof. Dr. Şebnem Ruhsar TEMİR GÖKÇELİ-Assoc. Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE

- 15.15-15.30 Assoc. Prof. Dr. Ahmet AKÇAY-Assoc. Prof. Dr. Nilüfer OKUR AKÇAY (Turkey)**,Okul Öncesi Dönemde Drama Yönteminin Değer Aktarımına Etkisi
15.30-15.45 Assoc. Prof. Dr. Ahmet AKÇAY-Assoc. Prof. Dr. Nilüfer OKUR AKÇAY (Turkey),Değerlerin Aktarımında İşbirlikli Öğrenme Yönteminin Etkisinin İncelenmesi
15.45-16.00 Assoc. Prof. Dr. Mutluhan TAŞ-Lec.Nergiz AYAR (Turkey),Âşık Eminî Düştü Şiirlerinde Vahdet-i Vücûd Etkileri
16.00-16.15 Assoc. Prof. Alina CRISTEA(Romania),Troy, An Anthropological Space. The City of 9 Civilizations, Between Legend and History
16.15-16.30 Dr. Djalaliddin MIRZAEV (Uzbekistan), Studies of Turkic Ethnic Communities in the Soviet period: Lev Gumilyov
16.30-16.45 Dr. Elmira JEFEROVA (Azerbaijan), The Main Directions of State Policy in Preserving the Historical and Archaeological Heritage of Azerbaijan
16.45-17.00 TARTIŞMA (CONCLUSION)

4. OTURUM (4. SESSION)-B Salonu (B Hall)

Oturum Başkanları (SessionModerators):

Dr. Sînziana ROMANESCU

- 15.15-15.30 Assoc. Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE (Turkey)**,Hatay'a Ait Bir Ritüel: "Har (Defne) Sabunu"
15.30-15.45 Dr. Ahmet AYTAÇ-Assist. Prof. Dr. İ. M. V. Noyan GÜVEN (Turkey),Kastamonu Şeyh Şaban-ı Veli Vakıf Müzesi'nden Bir Grup Nevşehir Halısı
15.45-16.00 Assist. Prof. Dr. Özlem KAYA (Turkey),Shopping Habits In the Field of Fashion (Case of Romania)
16.00-16.15 Assist. Prof. İ. M. V. Noyan GÜVEN(Turkey),Kastamonu Şeyh Şaban-ı Veli Vakıf Eserleri Müzesi'nde Bulunan Bir Grup Orta Anadolu Halısı
16.15-16.30 Assist. Prof. Dr. Özlem KAYA (Turkey),Trade in the Textile and Apparel Sectors of Romania and Turkey
16.30-16.45 Dr. Kerim MİRZAE (Iran)-Lec. Sultan YILDIRIR (Turkey),MatraçıNasuh'un Beyan-ı Menazil Sefernamesi'nde Kubbeler Ve Minareler
16.45-17.00 TARTIŞMA (CONCLUSION)

06 September 2019

5. OTURUM (5. SESSION)-A Salonu (A Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assoc. Prof. Alina CRISTEA-Dr. Öğr. Üyesi İ. M. V. Noyan GÜVEN

09.15-09.30 Assoc. Prof. Dr. Mutluhan TAŞ-Lec. Abdullah GÜMÜŞ (Turkey), Mevlevi Kültüründe Yer Alan Somut Öğelerin Serbest Piyasada Kullanımına Dair Değerlendirmeler

09.30-09.45 Dr. Sînziana ROMANESCU (Romania), Some Visual Representations of the Horse in Symbolism and Mythology

09.45-10.00 Dr. Naci BAKIRCI (Turkey), Konya Mevlana Müzesi'nde Bulunan Banaluka İşi Seccadelerin Türk İşleme Sanatlarındaki Yeri

10.00-10.15 Lec. Nergis ÇANAK (Turkey), Sanatsal Açından Türk Çini Sanatına Bakış

10.15-10.30 TARTIŞMA (CONCLUSION)

10.30-10.45 ARA (BREAK TIME)

6. OTURUM (6. SESSION)-B Salonu (B Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assoc. Prof. Dr. Ahmet AKÇAY-Dr. Naci NAKIRCI

09.15-09.30 Prof. Dr. Yaşar SEMİZ-Lec. Güngör TOPLU (Turkey), Ankara Sergi Evi (Yapımı ve Dönüşümü)

09.30-09.45 Prof. Dr. Osman KUNDURACI (Turkey), Beibit BAIBUGUNOV (Kazakhstan), Kazı Buluntuları Işığında Ortaçağ Otıran Şehrinin Eski Evleri

09.45-10.00 Adalet ANVOROVA (Ukraine)-Assoc. Prof. Serkan İLDEN (Turkey), Ukraine Traditional Women's Clothes and Their Meanings in Folk Culture

10.00-10.15 Res. Assist. Naci EDİ (Turkey), Selçuklu Dönemi Nahcivan ve Doğu Anadolu Bölgesi Hatun Kümbetlerine Genel Bakış

10.15-10.30 TARTIŞMA (CONCLUSION)

10.30-10.45 ARA (BREAK TIME)

7. OTURUM (7. SESSION)-A Salonu (A Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Dr. Ahmet AYTAÇ-Dr. Özlem KAYA

10.45-11.00 Dr. Sanja ANGELOVSKA (N. Macedonia), The Psychological Dimensions of Intergroup Conflict With an Emphasis on Negative Emotions

11.00-11.15 Irina GUSACG (Russia), Turcic Stone Statues 11th -13th Centuries From Collection of Azov Museum-Reserve

11.15-11.30 Lec. Aynur SARICA (Turkey), Kırklareli Geleneksel Kapı Tokmakları

11.30-11.45 Berna GÖNEN (Turkey), Ödemiş Etnoğrafya Müzesi'nde Yer Alan İpekli Dokumalara Dair

11.45-12.00 Sevinç VAHABOVA (Azerbaijan), Artistic –Technical Traditions of Turkish Weapons

12.00-12.15 TARTIŞMA (CONCLUSION)

POSTER BİLDİRİ (POSTER PRESENTATION)

Prof. Dr. Emine NAS (Turkey), Kültürel Sürdürülebilirlik Kapsamında El Sanatı Ürünlerinde Gözlenen Tasarım Değerleri

12.15-13.00 KAPANIŞ PANELİ (CONCLUSION SESSION) A Salonu (A Hall)

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Prof. Dr. Daniela VİTCU
Dr. (PhD.) Ahmet AYTAÇ
Prof. Dr. Esin SARIOĞLU
Prof. Dr. Daniela COJOCARU
Prof. Dr. Flera SAYFULINA
Assoc. Prof. Dr. Mutluhan TAŞ

ULUSLARARASI PLASTİK SANATLAR SERGİSİ (INTERNATIONAL PLASTIC ARTS EXHIBITION)

Ahmet AYTAÇ
Alexandru SERBANESCU(Romania)
Alina CRISTEA(Romania)
Aynur SARICA
Ayşe Gül GÖKKAYA TÜYSÜZ
Ayşegül KARAKELLE
Berna DERİN
Çiğdem ERTUNÇ
Emine NAS
Esin SARIOĞLU
Fadim AKÇA
Fatih BAŞBUĞ
Fatma MOEN (India)
Irmak BAYBURTLU
Işıl KONAK
İ. M. V. Noyan GÜVEN
Kafiye KARLIK
Karim MİRZAE (Iran)
LeliaRus PÎRVAN(Romania)
Muhammet BİLGİN
Mutluhan TAŞ
Naci EDİ
Ovidiu FELİPOV(Romania)
Özlem ERZURUMLU JORAYEV
Özlem KAYA
Ramazan BAĞIROV (Azerbaijan)
Răzvan CARATĂNASE (Romania)
Razvan DRAGOS(Romania)
Ruhi KONAK
Serkan İLDEN
Sevgi KAYALIOĞLU
Shole AHLALİOROF(Iran)
SinzianaCuciuc ROMANESCU(Romania)
Süheyla ATABAY
Sümeyya BAKIR
Şebnem Ruhsar TEMİR GÖKÇELİ
Vuqar XUDAVERDİ (Azerbaijan)

KİŞİSEL SERGİLER(PERSONAL EXHIBITIONS)

İ. M. V. Noyan GÜVEN
Özlem KAYA

PLASTİK SANATLAR ÇALIŞTAYI (PLASTIC ARTS WORKSHOP)

Tarih (date) : 06 September 2019
Saat (hour) : 13.00-15.30

ÇALIŞTAY ve SERGİSİ (WORKSHOP and EXHIBITION)

Ahmet AYTAÇ (traditionalfelt)

Alina CRISTEA (picture)

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Aynur SARICA (weaving)
Ayşegül KARAKELLE (weaving)
Berna DERİN (printing)
İ. M. V. Noyan GÜVEN (marbling)

Mutluhan TAŞ (picture)
Ovidiu FELIPOV (picture)
Özlem KAYA (clothesdesign)
Răzvan CARATĂNASE (picture)

SEMPOZYUM ONUR KURULU / COMITETUL ONORIFIC AL SIMPOZIONULUI / SYMPOSIUM HONORARY COMMITTEE

Prof. Dr. Valer-Daniel BREAZ (Minister of Culture and National Identity, Romania)
Prof. Dr. Mustafa ŞAHİN (Selçuk University, Rector, Turkey)
Prof. Dr. Sorin RUGINĂ (Ovidius University, Rector, Romania)

SEMPOZYUM EŞ BAŞKANLARI / CO-PREŞEDİNȚI AI SIMPOZIONULUI / SYMPOSIUM CO-CHAIRS

Prof. Dr. Daniela VÎTCU (Ovidius University, Romania)
Prof. Dr. Mehmet OKKA (Selçuk University, vice rector, Turkey)
Prof. Dr. Osman KUNDURACI (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Necati DEMİR (Germany Institute of World of Turks and Gazi University, Turkey)

SEMPOZYUM GENEL SEKRETERİ / SECRETAR GENERAL AL SIMPOZIONULUI / SYMPOSIUM GENERAL SECRETARYS

PhD. Ahmet AYTAÇ (Selçuk University, Turkey)

SEMPOZYUM BİLİM KURULU / CONSILIUL ȘTIINȚIFIC AL SIMPOZIONULUI / SCIENTIFIC COUNCIL OF SYMPOSIUM

Prof. Dr. Abbas SEYİDOV (State University of Economics, Azerbaijan)
Prof. Dr. Ahmet AY (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Ahmet DALKIRAN (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Aktan AGO (Marco Çepenkov Folklore Institute, Macedonia)
Prof. Dr. Alexander UNSOVICH (Baranovich State University, Belarus)
Prof. Dr. Aleksandr VLADİMİROVİÇ (Moscow State University, Russia)
Prof. Dr. Ali BAŞ (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Ali YAKICI (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Alisia BORISENKO (Novosibirsk State University, Russia)
Prof. Dr. Armanda HYSA (Tiran, Albania)
Prof. Dr. Aydın NOVRUZOĞLU (States University, Ukraine)
Prof. Dr. Battulga TSEND (National University of Mongolia, Mongolia)
Prof. Dr. Boris MANOV (University St. Neofil Rilski, Bulgaria)
Prof. Dr. Chakib BENAFRİ (Alger 2 University, Algeria)
Prof. Dr. Daniela CARUȚIU (Ovidius University, Romania)
Prof. Dr. Danușe KİŞTSOVA (Masaryk University, Czech Republic)
Prof. Dr. Dinara ABBASOVA (Academy of Sciences, Poland)
Prof. Dr. Dmitriy SEN (Southern Federal University, Russia)
Prof. Dr. Enrique Alejandro BASABES (Universial La Pampa Santa Rosa University, Argentina)
Prof. Dr. Ertegin SALAMZADE (Architecture and Fine Arts Institute, Azerbaijan)
Prof. Dr. Ertekin DOKSANALTI (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ (Ahi Evran University, Turkey)
Prof. Dr. Florin STOICIU (Ovidius University, Romania)
Prof. Dr. Flyura SAYFULINA (Kazan Federal University, Russia)
Prof. Dr. Ferenc MISLIVETZ (Institute for Advanced Studies, Hungary)
Prof. Dr. Gadir GOLKARİAN (Yakın Doğu University, KKTC)
Prof. Dr. Galina MIŞKİNIENE (Vilnius University, Lithuanian)
Prof. Dr. Georges KOUZAS (University of Athens, Greece)
Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI (A. Hacı Bayram Veli University, Turkey)
Prof. Dr. Himmet KARADAL (Aksaray University, Turkey)
Prof. Dr. Hüseyin ELMAS (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Ioan ARDELEAN (Ovidius University, Romania)
Prof. Dr. Irfan MORİNA (Kosova University, Kosovo)
Prof. Dr. Ivaylo MARKOV (Bulgarian Academy of Science Sofia, Bulgaria)
Prof. Dr. Mahmut ATAY (Selçuk University, Turkey)

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

- Prof. Dr. Mahmut ÇELİK (İştip Gotse Delçev University, Macedonia)
Prof. Dr. Marcel COURTIADÉ (INALCO, France)
Prof. Dr. Mariya LEONTİK (İştip Gotse Delçev University, Macedonia)
Prof. Dr. Marjana TEODOSİJEVIĆ (Belgrad University, Sırbia)
Prof. Dr. Mirela KOZLOVSKY (Ovidius University, Romania)
Prof. Dr. Muhammad KAMRAN (Punjab University, Pakistan)
Prof. Dr. Mustafa SEVER (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Mustafa TALAS (Niğde Ö. Halis Demir University, Turkey)
Akademik Naile VELİHANLI (National History Museum, Azerbaijan)
Dr. Prof. Nataliia SAVINA (National University, Ukraine)
Prof. Dr. Necati DEMİR (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Nikolay TRAPSH (Southern Federal University, Russia)
Prof. Dr. Osman KUNDURACI (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Oleg PHENCHUK (Baranovich State University, Belarus)
Prof. Dr. Radu NICULESCU (Ovidius University, Romania)
Prof. Dr. Remzi DURAN (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Rubin ZEMON (Institute for Socio-Cultural Anthropology of Macedonia)
Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN (Hacettepe University, Turkey)
Prof. Dr. Sema ETİKAN (Ahi Evran University, Turkey)
Prof. Dr. Simonetta PONCHIA (Near East University, Italy)
Prof. Dr. Serghei ZAHARIA (Komrat State University, Moldova)
Prof. Dr. Sergii PAVLOV (National Technical University, Ukraine)
Prof. Dr. Shahid Iqbal KAMRAN (Allama Iqbal Open University, Pakistan)
Prof. Dr. Seyit YÖRE (İstanbul University, Turkey)
Prof. Dr. Şikar GASIMOV (Technical University, Azerbaijan)
Prof. Dr. Uğur ATAN (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Ülo VALK (University of Tartu, Estonia)
Prof. Dr. Victor APRYSHCHENKO (Southern University, Russia)
Prof. Dr. Yılmaz KOÇ (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Yusuf KÜÇÜKDAĞ (KTO Karatay University, Turkey)
Prof. Dr. Wojcik WALDEMAR (Lublin University, Russia)
Prof. Dr. Zoran VITOROVIC (Logolar, Florida, USA)
Prof. Aysen SOYSALDI (Ankara Hacı Bayram Veli University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Alina CRISTEA (Ovidius University, Romania)
Assoc. Prof. Dr. Berrin OKKA (N. Erbakan University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Edina SOLAK (Zenica University, Bosnia)
Assoc. Prof. Dr. Elnur Hasan MİKAIL (Kafkas University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Fatma Nur BAŞARAN (A. Hacı Bayram Veli University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Figen ÖZEREN (Çukurova University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Gheorghe CARUȚIU (Ovidius University, Romania)
Assoc. Prof. Dr. Hanna ROG (Taurida National V. I. Vernadsky University, Ukraine)
Assoc. Prof. Dr. Hatice HARMANKAYA (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Hebibe ALİYEVA (Historia Museum, Azerbaijan)
Assoc. Prof. Dr. Kürşat ÖNCÜL (Osman Gazi University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Lumnie KADRIU (Institute of Albanology, Prishtina, Kosovo)
Assoc. Prof. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Oğuz YURTTADUR (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Oksana SOROKINA (Çuvaş Federal University, Chuvashia)
Assoc. Prof. Dr. Osman Kubilay GÜL (Cumhuriyet University and İFWT, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Ahmet EDİ (İ. Çeçen University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. C. Can ÇAKMAKCI (Z. Bülent Ecevit University and İFWT, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Hakan KUYUMCU (Selçuk University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Özlem KAYA (Hitit University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Selda GÜZEL ÖZTÜRK (Selçuk University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Tamila SEITYAHYA (V. I. Vernadsky Taurida National University, Ukraine)
Assist. Prof. İ. M. V. Noyan GÜVEN (Kastamonu University, Turkey)
PhD. Ahmet AYTAÇ (Selçuk University, Turkey)
PhD. C. Johannes HENRICH (Southeast Europe and Caucasus Research Center, Germany)

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

PhD. Djalaliddin MİRZAEV (Termez State University, Uzbekistan)
PhD. Hande Ayşegül ÖZDEMİR (KTO Karatay University, Turkey)
PhD. Jasminka SIMIC (Radio-Television of Serbia)
PhD. Karim MIRZAEI (Tabriz Islamic Art University, Iran)
PhD. Magashazi ANIKO (Institute of Advanced Studies, Hungary)
PhD. Monika KOPERSKA (Varşova University, Poland)
PhD. Naci BAKIRCI (Mevlana Museum, Turkey)
PhD. Nadia CHEREPAN (Vilnius University, Lithuanian)
PhD. Sergil PANOVA (V. I. Vernadsky Taurida National University, Ukraine)
PhD. Shurubu KAYHAN (İstanbul Kültür University, Turkey)
PhD. Sultan CATTO (City University of New York, USA)
PhD. Yaşar ERDEMİR (Selçuk University, Turkey)

SERGI KÜRATÖRLERİ / CURATORİİ EXPOZİTİİ / EXHIBITION CURATORS

PhD. Ahmet AYTAÇ (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Alina CRISTEA (Ovidius University, Romania)
PhD. Răzvan CARATĂNASE (Ovidius University, Romania)
Res. Assist. Ovidiu FELIPOV (Ovidius University, Romania)

SERGI JÜRİ KURULU / JURIUL ŞI BOARDUL EXPOZİTİİ / EXHIBITION and JURY BOARD

Prof. Dr. Abdulgani ARIKAN (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Admir MUJIKIC (Sarajevo University, Sarajevo)
Prof. Dr. Adnan TEPECİK (Başkent University, Turkey)
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (Çankırı Karatekin University, Turkey)
Prof. Dr. Bilal MAKLED (Cairo University, Fine of Art Faculty, Egypt)
Prof. Dr. Daniela CARUȚIU (Ovidius University, Romania)
Prof. Dr. Eldar KAVSHBAIA (Tbilisi University, Fine of Art Faculty, Georgia)
Prof. Dr. Elena PONOMARYOVA (Baranovichi State University, Belarus)
Prof. Dr. Emine KOCA (A. Hacı Bayram Veli University, Turkey)
Prof. Dr. Esin SARIOĞLU (Haliç University, Turkey)
Prof. Dr. Fatma KOÇ (A. Hacı Bayram Veli University, Turkey)
Prof. Dr. Florin STOICIU (Ovidius University, Romania)
Prof. Dr. Gülşat GALIULLINA (Kazan Federal University, Russia)
Prof. Dr. İlham ENVEROĞLU (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Kübra ALİYEVA (National Academy of Sciences, Azerbaijan)
Prof. Dr. Leysen KADİROVA (Kazan Federal University, Russia)
Prof. Dr. Marina ANDRIYASHKO (Baranovichi State University, Belarus)
Prof. Dr. Melek GÖKAY (N. Erbakan University, Turkey)
Prof. Dr. Meliha YILMAZ (Gazi University, Turkey)
Prof. Dr. Orhan CEBRAİLOĞLU (Selçuk University, Turkey)
Prof. Dr. Rachid KOURAD (Alger 2 University, Algeria)
Prof. Dr. S. Gazanfar H. ZAİDİ (Jamia Millia İslamia University, India)
Prof. Dr. Serap YANGIN BUYURGAN (Başkent University, Turkey)
Prof. Dr. Shukrat ABDULMALİKOV (Tashkent Univesity Fine of Art Faculty, Uzbekistan)
Prof. Dr. Sitare TURAN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar University, Turkey)
Prof. Dr. Şebnem R. TEMİR (Nişantaşı University, Turkey)
Prof. Dr. Zhanna MANKEVICH (Baranovichi State University, Belarus)
Prof. Aydın UĞURLU (F. Sultan Mehmet University, Turkey)
Prof. Mehmet KOŞTUMOĞLU (Dokuz Eylül University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Abaz DIZDAREVIC (International University Novom Pazaru, Serbia)
Assoc. Prof. Dr. Fatma MOEEN (Jamia Millia İslamia University, India)
Assoc. Prof. Dr. Gulfiya GAYNULLINA (Kazan Federal University, Russia)
Assoc. Prof. Dr. Leila RUS (Ovidius University, Romania)
Assoc. Prof. Dr. Mehdi MOHAMMADZADEH (Tabriz Islamic Art University, Iran)
Assoc. Prof. Dr. Meltem DEMİRCİ KATRANCI (Gazi University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Oğuz YURTTADUR (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Tuba GÜLTEKİN (Dokuz Eylül University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. F. Emel ERTÜRK (Atılım University, Turkey)
Assoc. Prof. Gülnur DURAN (Marmara University, Turkey)

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Assoc. Prof. Ruhi KONAK (Kastamonu University, Turkey)
Assoc. Prof. Serkan İLDEN (Kastamonu University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Amila SMAJOVIĆ (International Sarajevo University, Bosnia)
Assist. Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE (Hatay M. Kemal University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Haleem Khan BAREACH (Baitems Quetta University, Pakistan)
Assist. Prof. Dr. Mehmet SAĞ (Akdeniz University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Özlem KAYA (Hitit University, Turkey)
Assist. Prof. Betül SERBEST (KTO Karatay University, Turkey)
Assist. Prof. İ. M. V. Noyan GÜVEN (Kastamonu University, Turkey)
Assist. Prof. Merve İLBAK TAHMAZ (Nişantaşı University, Turkey)
PhD. Ahmet AYTAÇ (Selçuk University, Turkey)
PhD. Dilek OĞUZÖĞLU (Nişantaşı University, Turkey)
PhD. Eduard ANDREI (Ovidius University, Romania)
PhD. Elmira GYUL (Art Institute, Uzbekistan)
PhD. Ethem BAYMAK (Pristina University, Kosovo)
PhD. Mohammed YOUNIS (Fayoum University, Egypt)
PhD. Necmettin YAĞCI (Gazi University, Turkey)
PhD. Nikolay ANTONENKO (Tavrida Natioanal V. I. Vernadsky University, Ukraine)
PhD. Răzvan CARATĂNASE (Ovidius University, Romania)
PhD. Sînziana ROMANESCU (Ovidius University, Romania)
Lec. Halit YALABAK (Van Yüzüncü Yıl University, Turkey)
Lec. Işıl KONAK (Kastamonu University, Turkey)
Lec. Cüneyt TAŞIR (İ. Çeçen University, Turkey)
Jantekin KHARJAUBAYULI (Eurasian National University, Kazakhstan)
Valda VORZA (Gulbene Municipality History and Art Museum, Latviya)

SEMPOZYUM ve SERGİ ORGANİZASYON KURULU / COMİTETUL DE ORGANİZARE AL SÎMPOZIONULUI ŞI EXPOZİȚIEI / SYMPOSIUM and EXHIBITION ORGANIZING COMMITTEE

PhD. Ahmet AYTAÇ (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Alina CRISTEA (Ovidius University, Romania)
Tamer ATALAY (Romania-Turkey Chamber of Commerce and Industry Ceo, Romania)
Assoc. Prof. Dr. Oğuz YURTTADUR (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Mutluhan TAŞ (Selçuk University, Turkey)
Assoc. Prof. Dr. Osman Kubilay GÜL (Cumhuriyet University and IfWT, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Hakan KUYUMCU (Selçuk University, Turkey)
Assist. Prof. Dr. Özlem KAYA (Hitit University, Turkey)
Assist. Prof. İ. M. V. Noyan GÜVEN (Kastamonu University, Turkey)
PhD. Berker KURT (Akdeniz University and IfWT, Turkey)
PhD. Sînziana ROMANESCU (Ovidius University, Romania)
PhD. Shurubu KAYHAN (İstanbul Kültür University and İpekyolu, Turkey)
Res. Assist. Ovidiu FELİPOV (Ovidius University, Romania)
Res. Assist. Nurcan BAHARGÜLÜ (Selçuk University, Turkey)
Res. Assist. Mirabela MOROŞANU (Ovidius University, Romania)
Res. Assist. Daniela COJAN (Ovidius University, Romania)
Res. Assist. Ionuț DULGHERIU (Ovidius University, Romania)

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

AÇILIŞ OTURUMU (OPENING SESSION)- A Salonu (A Hall)

Oturum Başkanları (SessionModerators):

Prof. Dr. Esin SARIOĞLU-Dr. Octavian VELESCU

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
MOLDAVIAN ERUDITE DIMITRIE CANTEMİR - THEORETICIAN AND COMPOSER
OF TURKISH MUSIC

Daniela COJOCARU*

ABSTRACT

In the history of Turkish music Dimitrie Cantemir (October 26, 1673 - August 21, 1723) is considered a composer of classical music. There are still songs in the Turkish musical repertoire that are still sung and delight the beautiful loving audience. Considered the master of the Turkish *peşrev* during the flowering of the genre, Dimitrie Cantemir also left an impressive legacy through his theoretical studies on the theory and practice of Turkish music. His methods of explaining and describing tones and modes were completely innovative, and were subsequently taken up by a number of musicians concerned with the accuracy of the terms used in music theory. The interest for his theoretical writings is also manifested in the first decade of the twentieth century, being mentioned in modern musicology as a composer of Turkish music. Of Romanian origin, originating from the Moldavian plains, this scholar managed to make a consistent contribution to the elevation of Turkish classical music.

Key words: culture, music, *peşrev*, music theory

INTRODUCTION

Various circumstances have set a special fate for the young Dimitrie Cantemir. Initially, he was sent to the great capital on the Bosphorus's shores as a hostage of his father - Mr. Constantin Voda-Cantemir of Moldova (1685-1693), then Capuchin (Romanian diplomat at the Ottoman Gate) between 1695-1700 and 1705-1707 from his brother. his Antioch, the new lord of Moldova. The last 3 years, until 1710 he spent as a pretender to the throne of Moldova, which he obtained in 1710.

Openings towards multiculturalism

Dimitrie Cantemir lives the 22 years in Constantinople in an era of profound transformations and openings in the arts, phenomena encouraged by the sultan lovers of art and literature of the time. At the confluence of the two centuries - XVII-XVIII - the capital Constantinople registered a true symbiosis of the cultures of the east and west. "The Sultans' residence shone through a picturesque, exotic and cosmopolitan environment, in which the vestiges of collapsed worlds such as the Byzantine and the Syrian were mixed, and the ideas of Eastern and European thinking were confronted."¹ If we refer to music, this art was very fond of by the sultans, the musicians being particularly protected by them. Military music, with an important ceremonial role, was part of the protocol of the padisah and the viziers. In this context of spiritual and cultural effervescence, Dimitrie Cantemir will embody, within the cosmopolitan framework of Constantinople of his time, "an advance of the European encyclopaedism formed in the Levant and an exponent of the Eastern culture seen through the prism of classical thinking, in a supreme spiritual dialogue between The West and the East, which will be the ferment of amazing originality of all his works."²

* Prof. Dr., Ovidius University Constanța, Romania

¹ Popescu-Judet, Eugenia, *Dimitrie Cantemir Cartea Științei muzicii*, București, Editura Muzicală, 1973, pag. 10

² Idem, Ibidem, pag. 12, Apud Căndea, Virgil, *Dialogul Orient-Occident, tradiție-inovație în Divanul lui Cantemir, extras din Buletinul Comisiei Naționale a R.S. României pentru UNESCO*, 6 (1964), nr. 1-2, pag. 50



Fig. 1 - Dimitrie Cantemir's palace extracted from the Constantinople Plan

By the time he reached Constantinople, albeit at a young age, Cantemir already had knowledge of Greek-Latin culture, which he also completes as a student of the Academy of Orthodox Patriarchate in Fanar. However, his desire for knowledge is unrestricted and opens the way to areas such as philosophy, history, mathematics, to theology and branches of the culture of the Islamic East. But the young Cantemir also had an extraordinary musical talent, and this gift found its completion through the oriental music culture. Being considered a theoretician, composer, performer and collector of songs, it seems that "all the Romanian authors and historians who have dealt with his biography have emphasized the importance of his skill in those of music in order to connect useful friends in his later political affairs. and in his way of life from the time spent in the fortress on the banks of the Bosphorus."³ Thus, his mission as a Moldovan diplomat and candidate for the throne of Moldova near the Ottoman Gate was ennobled by his mastery of artistic and cultural subtleties in which music played a major role, being a means of spiritual communication and a delight in the world of the greatest. learned from the empire. His fascinating personality was quite captivating in the circles he frequented, both in the environment of diplomats and scholars of the time.

The period spent in Constantinople ended with his appointment as Lord of Moldova (1710), a moment distinguished by a very splendid protocol, and Dimitrie Cantemir sang in front of the padisah one of his famous compositions, especially appreciated by the emperor.⁴

Dimitrie Cantemir- Musician

His activity as a musician was carried out under particularly favorable conditions for the development of Turkish classical music, in which the efforts of the musicians of the time for the advancement of original creations are recorded. Combining his practical musical concerns with those of music science, Cantemir synthesized the rules of classical Arabic-Persian poetry with chromatic songs.

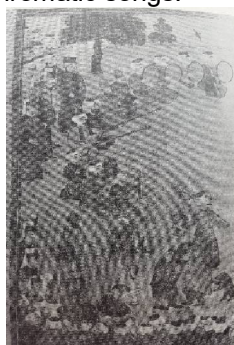


Fig. 2 - Miniature by Levni (m. 1732) representing the Concert of classical music in the open air - the time of Sultan Ahmed III. The musical formation includes: 1 *kemânçe*, 2 *miskal*, 2 *tanbûr*, 2 *ney* et *def*.

³Popescu-Judet, Eugenia, *Op. Cit.*, pag. 14

⁴Idem, Ibidem, pag. 24, Apud Teodor, T., Burada, *Scrisorile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, domnitorul Moldovei*, Extras din *Analele Academiei Române*, [Seria II, Tom. XXXII, 19090-2910, Memoriile Secțiunii literare, București, Librăria Socec, 1911, pag. 65

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

His musical theoretical work is represented by the Treaty of Turkish Music written in Constantinople around 1700. As he confesses in the work of the History of the Ottoman Empire, he wrote this treaty at the request of his students, being a true master who mastered all the secrets of Turkish and Persian music and he taught his students the musical teaching according to his theoretical and practical method, applying his notation *aiatem* which he had invented. The treaty is dedicated to Sultan Ahmed III, whom Cantemir recalls both in the work of the History of the Ottoman Empire and in the System of the Mohammedan religion. The full title of this treatise is the Book of Music Science in the form of letters and represents a unitary work, even if there are musicologists who claim that there would be three works of music written in Turkish, with three different titles (Teodor T. Burada, Viorel Cosma). The treaty includes a theoretical part of the music and the collection of songs recorded according to his system. According to the opinion of the distinguished lady Eugenia Popescu-Judetzu who dedicated herself with passion and dedication to the musical work left by Dimitrie Cantemir, there are five copies in the treatise manuscripts known so far, all of which are in Turkey. Of these, only two contain songs with alphabetic signs.⁵

After a period of about two hundred years, in which Turkish music was represented only by the contribution of interpreters who have transmitted from generation to generation lessons related to the science of music, Dimitrie Cantemir brings in his treatise a new light on the theoretical study of music. His scientific work refers to Turkish music from the end of the seventeenth century, being considered the first treaty of pure Turkish music, considering that up to him "music was accommodated by Persian rules, being known as Turkish-Persian music."⁶ An analytical spirit and of a rare depth, Dimitrie Cantemir also manifests in the musical field a net superior thinking oriented to method, innovation and completely original in conception. The novelty lies mainly in the fact that it gave a scientific basis to the practical method of Turkish music, establishing a logical order in the organization of theoretical ideas.

He thus becomes a representative of the conception by which the theory is anchored in the musical practice and in the experimentation of interpretation, especially at the drum, the central instrument in the classical Turkish music. From here, sets of rules are extracted, without resorting to philosophical ideas or mathematical theorems. His new theory, called my opinion (*kavl-ihakîr*) or new opinion (*kavl-idjedid*), to highlight it from the old theory (*havl-ikadim*). In the same sense, he uses the term again for his musical creations, which he calls new (*djedid*).⁷

D. Cantemir emphasizes for the first time the differences between the Persian style and the Turkish style of singing and demonstrates the technical differences between the two. As Eugenia Popescu-Judetzu mentions, his treatise is written in an authentic Turkish language, "expressive and rich in terms; Cantemir is straightforward and concise in expression, using vivid and precise expressions. He takes into account the language enshrined in the treatises written in Turkish by the ancient authors, giving them a special relief and enriching the terminology with new meanings".⁸

He explained the fundamental musical scale on the drum instrument, considered by him the most perfect of all the instruments, by organizing the oriental range in quarters of tone. Thus, at the initial scale of the drum comprising 30 sounds, Cantemir adds another 3 intermediate divisions, reaching a chromatic musical scale of 33 sounds for which they invent 33 alphabetical signs. This sound system appears schematized on the drum as follows:

⁵Popescu-Judetzu, Eugenia, *Op. Cit*, pag. 71

⁶Idem, *Ibidem*, pag. 81

⁷Idem, *Ibidem*, pag. 81

⁸Idem, *Ibidem*, pag. 82

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

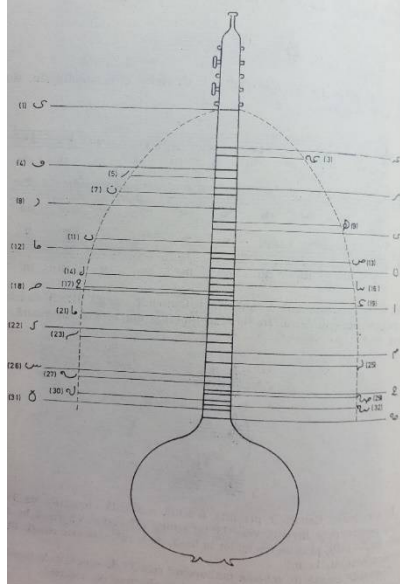


Fig. 3 - The classical Turkish drum and the sound system stated by Cantemir

D. Cantemir also selected in his treated a repertoire of instrumental songs, especially valuable for the history of music. He gathered in his collection the *peşrev* and *sâzsemâ'îsi* known from the time of his stay in Constantinople, as a true collector of songs, and he accurately noted the names of the authors, thus making an impressive collection of creations of the classical instrumental genre. from his time.

Cantemir's original compositions that he added in his collection are just a few of his creations (a fairly representative number remained in the repertoire of the musicians and was passed down from generation to generation). His compositions are signed *Kantemir-oghlu*:

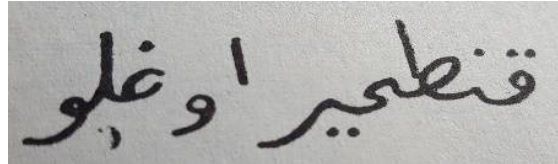


Fig. 4

The first transcript in western notation of a Cantemir song is made by Rauf Yekta in 1905 when he publishes the *peşrev* in the *nihâvend* mode taken from the *Kevseri*⁹ manuscript.

Contemporary musicology is still concerned with the discovery and transcription of songs by D. Cantemir. The musician Iacob Ciorteia transcribed (especially for the volume signed by Eugenia Popescu-Judetiz published in Romania at the Music Publishing House in 1973) a number of 16 *peşrev*, the last pieces that were in the collection of the original manuscript but had not been transcribed so far from the alphabetical notes in those western. The research took into account all the repertoires composed by Cantemir in his work, which were compared with the variants of other collections and collections.

⁹ Rauf Yekta, *Le compositeur du Pechrev (Ouverture instrumentale) dans le mode Nihavend*, in: *Revue Musicale*, Paris 1905, nr.5, p.119-121, Apud Popescu-Judetiz, Eugenia, *Op. Cit*, pag 132

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

CONCLUSIONS

Through his new vision set out in his treatise, Dimitrie Cantemir has re-found Turkish classical music on a well-deserved land, in a period that preceded the most flourishing era for 17th and 18th century Turkish art.

The book of the science of music written by Dimitrie Cantemir is known in the Romanian literature due to an exceptional translation and presentation signed by Eugenia Popescu-Judet. The author makes extremely valuable and well-documented references, the work being also a critical study of the innovations brought by the great visionary musician, an elevated spirit whose universality is once again revealed, at the beginning of the 21st century.

REFERENCES

CÂNDEA, VIRGIL, *Dialogul Orient-Occident, tradiție-inovație în Divanul lui Cantemir, extras din Buletinul Comisiei Naționale a R.S. României pentru UNESCO*, 6 (1964), nr. 1-2
POPESCU-JUDETZ, EUGENIA, *Dimitrie Cantemir Cartea Științei muzicii*, București, Editura Muzicală, 1973
DOINA JELA, *Eugenia Popescu-Judet – In memoriam*, Revista Observator Cultural nr. 609/27.01.2012

**XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
ŞİRVAN MİMARLIK MEKTEBİNİN KÜLTÜREL MİRASI VE KUTSAL EMANETLERİ**

**CULTURAL HERITAGE AND SACRED SAVINGS OF SHIRVAN ARCHITECTURAL
SCHOOL**

Habibe ALİYEVA*

Azerbaijan architectural art has rich historical traditions. Stone chronicles created by our architecture – cities, bridges, monuments reflect the spiritual richness of our people and also form bright pages of the history of the world culture. Historical architectural monuments of Azerbaijan, which were included in the list of UNESCO's World Heritage List, are considered as the stone memories of the century. Azerbaijan Republic was accepted as a member to UNESCO in 1992, and a memorandum of cooperation was signed between UNESCO and Azerbaijan in 1996. Mainly IcheriSheher (Old City) architectural complex together with Shirvanshahs Palace and the Maiden Tower – the historical center of Baku in the ancient Shirvan area was entered in the World Heritage List in 2000, Gobustan State Historical and Artistic Reserve in 2007 and the historical center of Sheki together with Shekikhansarai in 07.07.2019.

The development direction of the architecture has changed concerning the spread of Islam in Azerbaijan since the 7th century. Establishment of architectural monuments - fortification fortresses, palace complexes, place for dervishes, mosques, religious school of Mussulmen, caravanserai, mausoleums and tombs, which were built in style of Islam in order by the rulers of Shirvanshahs (861-1538), began since the early Medieval times. Aran, Tabriz, Nakhchivan, Shirvan-Absheron architectural schools were opened in the 12th century due to the formation of small feudal states in Azerbaijan. Most of the buildings created by masters of Shirvan-Absheron architectural school are concentrated in the ancient Shirvan city – Baku. Inscriptions of Shirvanshahs Palace Complex – the heart of Baku, the main crown of IcheriSheher, intersection and unification place of civilizations, the stone memory of our history, the memory of our cultural heritage will be explained. About the inscriptions with Arabic graphic and various contents – the memory of our cultural heritage, which bring us all information of the epoch, on the Maiden Tower of the 12th century that considered as the symbol of Baku, fortification fortresses, has no analogue anywhere in the world, and on Shirvanshahs Palace Complex and about fundamental restoration by the state will be informed.

Key words: UNESCO's World Heritage List, Shirvan-Absheron architectural school, palace, fortification fortress, inscription, restoration

GİRİŞ

Tarihi kaynaklara dayanan Azerbaycan bilim adamlarının araştırmalarına göre yaklaşık 1192 yılında Şirvanın başkenti olan Şamahı şehrinde Şirvanşah ve onun ailesi deprem sonucunda yok olmuşlardır. Bu hakta tarihçi bilim adamı Sara Aşurbeyli “Şirvanşahlar devleti” eserinde şöyle yazmıştır: “Şamahı'nı harabeye çeviren depremden sonra muhtemelen Şirvanşah kendi ikametgâhını Hazar Denzi'nde liman şehri olan, iki sıra kale duvarı ile çevrili, Kız Kulesi – savunma istihkâmı olan Bakü'ye taşımıştı. Şirvanşahın ikametgâhının Bakü'ye taşınmasıyla burada 12.yüzyılın sonlarında savunma kaleleri ve kuleleri və saire binalar inşa edilmeğe başlandı. Şirvanşah 1. Ahsitan'ın (1160-1197) uzun yıllık hâkimiyeti döneminde yaptığı iç ve dış politikası sonucunda Şirvanşahlar Devleti'nin siyasi, ekonomik ve kültürel hayatının

* Doç. Dr., Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Milli Azerbaycan Tarihi Müzesi Başkan Yardımcısı, Azerbaycan

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

gelişimi için uygun koşullar yaranmıştı. Şamahı depremden sonar 1.Ahsitan Bakü'yü Şirvan'ın ikinci başkenti yaptı (Aşurbeyli, 2006:72, 126), (foto 1).



Foto 1.Şirvanşah III. Menuçehr'in oğlu I. Ahsitan Bakü limanında – 1192, Ressam Oktay Sadıqzade (Milli Azərbaycan Tarihi Müzesi)

12. yüzyılda toplumun önceki gelişmesinden meydana gelen tarihi yasalara uyum sonucunda Şirvanın sosyal ve manevi hayatı canlandı. Şirvanşahlar12. yüzyılın başlarından ve13. yüzyıldan moğol istilasına kadar Bakü'de ve Abşeron köylerinde savunma binaları-kuleleri, istihkamları ve başka binalar, camiler, kervansaraylar və s. inşa etmeğe başladılar. Şirvanşahlar Bakü şehrinin ve Abşeron'un savunma kalelerine ve tahkimlenmesine daha çok önem vermekteydiler. Şamahı, özellikle depremden sonra savunma için yararsız olduğundan, Bakü rahat limanıyla düşman saldırıları zamanı güvenli sığınaktı.

Şöyle ki,12. yüzyılın ilk yarısında Şirvanşah 3. Menuçehr, Bakü şehrinin etrafına kale duvarları ve 1175 yılında I. Ahsitan Kız Kulesi savunma kalesini yaptırmıştı. Azərbaycan mimarisinin eşsiz bir anıtı olan "Kız Kulesi" Şirvanşahlar Devleti'nden bize miras kalan bir eserdir.

Bakü Kız Kulesi: İlk orta çağ mimari sanat eserlerini üzerindeki kitabeler tarihi belge anlamını taşımaktadır. Bakü'deki İslam epigrafikasının ilk örneklerinden biri olan yüksek kule şekilli bu ender anıtın, üzerindeki kufi hatla yazılmış olan kitabe ilk once 19.yüzyılın 30-lu yıllarında Kafkas'ın, Azərbaycan'ın epigrafik anıtlarının öğrenilmesinde meşhur doğu bilimci N.V.Hanıkov (Hanıkov, 1854) yazının paleografik özelliklerine dayanarak Kız Kulesi'nin yapıma tarihine kendi tutumunu ifade etmiştir (Giyasi, 2016: 43). Kulenin yüksekliği 29,7 m, 16,5 m çapı, duvarlarının kalınlığı aşağıdan 5 m, yukarı katmanlarda 4 m.-dir. Kule 8 katmandan oluşmaktadır (foto 2).



Foto 2. Kız Kulesi 1870

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Azerbaycan mimarisinin araştırmacıları anıtın 1. Aşamasının 5.- 6. yüzyıl tapınağı, 2. aşamasının ise 12. yüzyılda bu tapınağın kalıntıları üzerinde yapılan, sekiz katlı kulenin daha önce m.ö. 8.-7. yüzyılda yapıldığını iddia etmişlerdir. (Giyasi, 2016: 43-44). Kız Kulesi'nin XII. yüzyılda Selçuklular döneminde yapıldığını söyleyen bilim adamları yerden 14 m. yükseklikte olan, tarihi gösterilmese de kufi hatla yazılmış olan kitabeye dayanmışlardır. Meşhur mimar Cafer Giyasi'nin fikrine göre "Şirvanşah 3. Menuçehr (1120-1160) ve oğlu 1.Ahsitan (1160-1197) XII. yüzyılda Bakü'yü sağlam bir kaleye çevirdikleri zaman o kulenin baş kulesi olan şimdiki Kız Kulesi'ni de yapmışlar". Kız Kulesi'nin muhteşem fakat küçük görünen kitabesi iki mısradır (foto 3).

قله مسعود بن داود

Kitabenin tercümesi şöyledir: **"Mesud bin Davud'un kulesi"**.



Foto 3. Kız Kulesi'nin kitabesi.

Kitabenin birinci satırında "قله مسعود" **kule Mesu**", ikinci satırında "د بن داود" **bin Davud**" sözleri kufi hatla yazılmıştır (Hanikov, 1854: 45). Doğu bilimci N.Hanikov, ondan sonra A.Aleskerzade kitabenin ilk kelimesini "كبة - **kubbe**" olarak okumuştur (Aleskerzade, 1955: 372). Bu kelimenin "kule" olduğunu kesinleştiren M.Neymat kitabenin metnini **"Mesud Davud oğlunun kulesi"** olarak okumuştur. (Neymat, 1991: 41). Kitabeyi XI-XII. yüzyıl Bakü'nün mimari anıtları üzerindeki kitabelerle kıyaslasak güzel hat örneği olmadığını görebiliriz (Giyasi, 2016: 45-46).

Kız Kulesi'ne sabitlenmiş kitabe boyutuna ve yapısına göre mimar-inşaatçı kitabelerine benzemektedir. Hem de kitabe kompozisyonuna göre Küçük Merdekan Kalesi'nin kitabesini tekrarlamaktadır. Şöyle ki, Merdekan'daki dairesel burcun kitabesinde oymacı "معمار" **mimar** – kelimesini yazmış, Kız Kulesi'nde ise "قله" **kule** kelimesini yazmıştır (Foto 4).



Foto 4. Merdekan'daki dairesel burcun kitabesi

Kitabe hakkında fikir ayrılıkları yapan da bu düşüncedir. Çünkü kitabenin "Mesud Davud oğlunun kulesi" olarak aktarılması araştırmacıları Azerbaycanın Ortaçağ mimari tecrübesinde doğru bulunmayan ve anlaşılmaz görünen bir metinle karşı-karşıya koymaktadır. Bu çevirinin yanlış olduğunu düşünüyoruz. Fakat diğer araştırmacılar bu kitabenin kale yapıldıktan sonra oraya koyulduğunu tahmin ediyorlar. Şöyle ki, Ortaçağ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

kaynaklarından Davud'un oğlu Mesud, Selçuklu Sultanı Mahmud'un torunu olduğu ve Sultan Mahmud'un da 12. yüzyılın başlarında Azerbaycan topraklarında hükümdarı olduğu belli oluyor. Bu dönem onun torunu Mesud'un Kuzey Azerbaycan'a hükümdarlık yaptığı ve kendi ismini sürdürmek için bu kitabeyi kale duvarına sabitlemeği emr ettiği tahmin edilmektedir (Giyasi, 2016: 49). İki bölümden oluşan kitabenin metni bu şekilde olmuştur: “-

المعمار هذا القلعة مسعود بن داود

“Bu kulenin mimarı Mesud bin Davuddur”.

Kitabenin ilk sözünün nasıl kaybolmasını anlatmak zor. Şimdiki Kız Kulesi kitabesinin üzerindeki kare biçimli taş levhanın da kitabe (yazı) taşı gibi oraya sabitlendiği şüphesizdir. Kitabenin başlangıcı “-المعمار هذا ال.. **El-mimar heza el**” bölümü bu levhada yazılmış olmalıydı. Kız Kulesi'nde 1. Ahsitan'ın inşaatçısının adı yazılmış esas kitabe ise Merdekan'da dairesel burçta olduğu gibi Kız Kulesi'nin giriş portalı üzerinde konulabilirdi (Aleskerzade ve Salamzade, 1955: 371-376). Tarihin sırlarını bize az da olsa ulaştıran bu kitabeler vesilesiyle Azerbaycan tarihinin bazı karanlık sayfalarını açmak mümkündür.

Kız Kulesi'nin restorasyonu: Kız Kulesi'nin - dünyada benzeri olmayan bu tarihi anıtın ilk restorasyonunu Şirvanşahlar devleti (12.yy.) zamanında yapılması tahmin edilmektedir. Zaman geçtikten sonra kulenin tahkimlenmesi amacıyla Bakü Hanlığı döneminde (18-.19.y.y.) restorasyon yapıldığı belli olmuştur. Sovyetler Birliği döneminde kulede büyük ölçekli restorasyon ve araştırma yapılmıştır. Şirvan bölgesinde kutsal mekanlardan sayılan “Kız Kulesi”ve “Şirvanşahlar Sarayı” Azerbaycan mimarisinin incisi olarak bilinmektedir. 2000 yılında Kız Kulesi UNESCO-nun Dünya Mirası listesine alınmış ve bu yılda Bakü'de olan depremden sonra kule 2004-2009 yılları arasında Acil Koruma Gerektiren Somut Olmayan Kültürel Miras listesine alınmış ve kulenin restorasyon-konservasyon işleri yapılmıştır (foto 5).



Foto 5 Kız Kulesi restorasyon sonrası.

Şirvanşahlar Sarayı'nın yapılıma tarihi: 1192 yılı Şamahı depremi sonrasında Şirvanşah1. Ahsitan (1160-1197) Bakü'de yeni yapılar yapılmasını emretmiş ve onun halefi sayılan Şirvanşah1. İbrahim (1382-1417) Şirvanşahlar Sarayı'nın yapımını başlatmış, onun bu kutsal işini devam ettiren Şirvanşah I.Halilullah (1417-1465) babası gibi 15. yüzyılda bu ender tarihi anıtı yapmıştır (Aşurbeyli, 2006: 126). Şirvan'da sağlam devlet yöneticiliği kurallarına dayanan güçlü devlet kurmayı başaran Şirvanşahlar Devleti yabancı unsurlardan kendini koruya bilmiş, hem de Kafkas'ın ve Orta Doğu ülkelerinin feodal devletlerinin kaderini de etkilemiştir. Şirvanşahlar Devleti bin yıllık bağımsızlığı için kahramanlıkla mücadele etmesine rağmen maalesef Safevi Şahı 1. İsmail'in (1501-1524) hakimiyetü döneminde bağımsızlığını koruya bilse de, diğer Safevi Şahı 1. Tahmasib'in (1524-1576) Şirvan'a ve Şirvanşahlar'a karşı yaptığı sinsi

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

fanatizminin kurbanı olarak çöktü (1538). Devletin ise yalnız ismi, muhteşem saray ve kaleleri, gümüş, bakır sikkeleri kaldı. Tarihçi bilim adamı Sara Aşurbeylinin fikrence: “Şirvan’ın ve başkenti Bakü’nün imarını yapan 1. Halilullah döneminde Şirvanşahlar Sarayı külliyesine cami, türbe, kervansaray ve köprülerin yapımı başladı” (Aşurbeyli, 2006: 122). Tarihimizin hafızası, İçerişehrin baş tacı olan Şirvanşahlar Sarayı külliyesi bir kaç yapıdan oluşmaktadır: Divanhane, Şirvanşahlar türbesi, Şah Camii, Saray hamamı, ovdan, saray alimi Seyyid Yahya Bakuvî’nin türbesi, Murad Kapısı, Şirvanşah Keygubad (hakimiyet yılları 1317-1343) camiini kalıntıları. Bazı kaynaklara göre 1420 yılında inşasına başlanan bu ender yapı 30 yıl süresinde yapılmıştır (foto 6). Şirvanşahlar Sarayı’nda yapılar üzerindeki günümüze kadar ulaşan bir kaç kitabe hakkında konuşacağız.

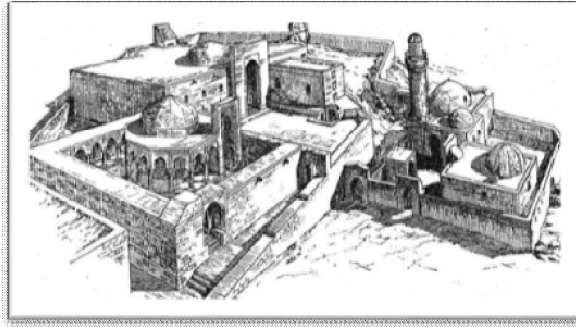


Foto 6. Tarihi Şirvanahlar Sarayı Külliyesi

Hatıra türbesi: Şirvanşahlar Sarayı içerisinde Şirvanşah 1.Halilullah’ın h.839-1435/6 yılında annesi ve oğlu için inşa ettirdiği türbe Şirvanşahlar’ın ailesi için hatıra mezarlığıdır. Türbe iki iç içe kapıdan oluşmaktadır: I. Türbenin 1. giriş portalının üzerinde sağ ve sol tarafta badem şekilli madalyonlarda her birinde iki defa tekrar olarak mimarın adı yazılmıştır: الله محمد علي معمر "Allah, Muhammed Ali, mimar" kelimeleri ve onların arasında nefis süls elementli nesih hatla, büyük harflerle kitabe vardır:

قال الله تبارك و تعالى اليوم يغفر الله لكم و هو ارحم الراحمين

1. Kitabenin çevirisi: “Yüce ve pak olan Allah dedi: Bu gün Allah sizi bağışlar ve o, merhametlilerin en merhametlisidir!”

قال النبي عليه افضل الصلوة واكمل التحيات انكم سترون ربكم عيانا

2. Kitabenin çevirisi: “Peygamber dedi: namazın efzalive kamil selamı onun üzerine olsun. Siz gelecekte rabbinizi açık-seçik göreceksiniz!”

Hatıra türbesinin II. giriş kapısı üzerinde nefis şekilde çizilmiş çiçekli motiflerin üzerinde çok güzel süls elementli nesih hattı ile iki satırlık kitabede tarih yazılmıştır. Bu tarihe göre Şirvanşahlar Sarayı’nda yapılan ilk türbeni Şirvanşah Halilullah annesi ve oğlunun hatırasına yaptırdığı belli oluyor (foto7).



Foto 7. Türbenin giriş kapısı üzerindeki kitabe.

امر السلطان الاعظم الشروانشاه المعظم سمى نبي الله نصره الدين خليل الله خلد الله ملكه
و سلطانه بعارة هذا المرقف المنور لواته و ابنه رحمهما الله في سنة تسع و ثلثين و ثمانمائة

Kitabenin çevirisi: “En büyük sultan, muazzam (şahıs)* Şirvanşah, Allahın nebisinin (peygamber) adaşı (aynı isim), dinin yardımcısı Halilullah – Allah onun devlet ve hükümrانlığını daim etsin, annesi ve oğlu için – Allah onların her ikisine de rahmet eylesin, bu nurlu türbenin yapılmasına sekiz yüz otuz dokuz yılında emretti” (h.839 – m.1435).

Kapının üst bölümünde bitkisel desenlerin ve tağın tam ortasında altıgen madalyonda simetrik kufi hatla Hz.Alinin (a.s.) ismi üç defa tekrarlanmıştır: علي /علي/ علي - “**Ali**” (Şeblikin, 1939: 40; Neymet, 1991: 59).

Şah camii: Şirvanşahlar Sarayı’ndaki diğer tarihi kitabe, yüksek zevk ve işçilikle yapılan Şah camiinin minaresidir. Minaredeki geometrik kabarık desenlerden sonraki kemerde büyük harflerle arapça süls elementli nesih hatla yazılmış anıttır (foto 8).



Foto 8. Şah Camii minaresi.

الحمد لله رفيع الدرجات و الاقدار و الصلوة على محمد المختار و بعد فقد
امر بكشف هذا المنار السلطان الاعظم خليل الله عظم الله تعالى ايام دولته و ملكه
سنة خمس و اربعين و ثمانمائة

Kitabenin çevirisi: “Kudreti ve derecesi yüce olan Allah’a şükür ve seşilmiş Muhammed’e hürmet olsun ve sonra büyük Sultan Halilullah Allah onun hakimiyet ve saltanat günlerini uzatsın, sekiz yüz kırk beş yılında bu minarenin yapılmasını emretti” (h.845-m.1441/2).

Divanhane: Şirvanşahlar Sarayının ana yapısına yakın olan divanhanenin ana girişinin yüksek, simetrik biçimli portalının üzerini oymacı desenle, zarif ve güzel nesih hattıyla çalışmıştır. Portaldaki iki madalyonların içerisi bitkisel motiflerle süslenmiş,

*Saygıdeğer, asil, şan ve şöhet sahibi

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

yazısı ise kufi hatla yazılmıştır. Divanhane kapısı üzerinde Kuran-i Kerim'den "Yunus aleyhisselam" suresinin 27. ayeti yazılmıştır:



Foto 9. Divanhane portalı üzerindeki kitabe.

قال الله سبحانه تبارك و تعالى و الله بدعوالى دار السلام
ويهد من يشاء الى صراط مستقيم للذين احسنوا
الحسنى و زيادة ولا ير حق و جوههم فتر
ولا ذله اولئك اصحاب الجنة هم فيها خالدون / صدق الله

Kitabenin çevirisi: "Yüce ve pak olan Allah dedi: Allah halkı deryassalame (behişte) koyar ve O, (Allah) istediğini doğru yola hidayet eder (doğru yol gösterir). İyi ve güzel emel sahipleri için açar ve sevabı vardır, onların yüzlerinin günah lekesi kaplamadığı gibi zelil de olmazlar, onlar behişt ehlidirler, her zaman orada olacaklardır (X/27). Allah doğruyu der".

Divanhane'nin diğer kitabesi iki taraftan da bitkisel motiflerle, zengin rozetlerle kaplanmış ve portalın aşağı kısmında stalaktit yarım kubbenin meydana çıkardığı derin kemer şeklinde olan niş genel kompozisyonu tamamlamıştır. Sarayı başka kemerlerinden ayıran diğer bir özellik de büyük çatma giriş aşırımı olan portaldır. Araştırmacıların düşüncesine göre bu kemer günümüze ulaşmayan veya yapılmamış binanın girişidir. Kitabede imaret kelimesinin olması da bunun kanıtıdır (Şeblikin, 1939: 43; Neymat, 1991:67).

Murad kapısı: Sonuncu kitabesi olan bu yapı yüzyıllarca halk arasında Murad kapısı gibi tanınmıştır. Şirvanşahlar Sarayı Külliyesinde en büyük portaldır ve 16.yüzyıla ait tek anıttır (foto 10). 12. Osmanlı Sultanı 3. Murad Han (1546-1595) Osmanlı-Safevi savaşı (1578-1590) yıllarında Çıldır gölü yakınlarında Safevi'leri yenerek Gürcistan'a girdi, ardından Qanık nehri etrafında Safevi'lerin geride kalan kuvvetlerini yenerek Şirvan bölgesindeki kaleleri ele geçirdi ve bu kapının da Bakü'de yapılmasını emretti. Kapının portalının üst çerçevesi bitkisel motiflerle süslenmiş, iki medalyonlar arasındaki kitabede güzel nesih hatla arapça yazı yazılmıştır:

امر ببناء هذه العمارة فى ايام السلطان الاعظم مراد خان
باكويىفى سنة اربع وتسعين وتسعمائه

Kitabenin çevirisi: "Adil ve büyük olan Sultan Murad dönemindeBakuyi dokuz yüz doksan dört yılında bu imaretin (yapının) yapılmasını emretti (994=1585/86)" (Şeblikin, 1939:44). Portaldaki yazıyı okuyan epigrafçı bilim adamı Ejder Aleskerzade kitabede Bakuyi'nin ismini okumamış, fakat sonradan metin tam okunarak "Ulu Recep Bakuyi" kelimeleri tam olarak metni tamamlamıştır (Nematova, 1955 :228-252)

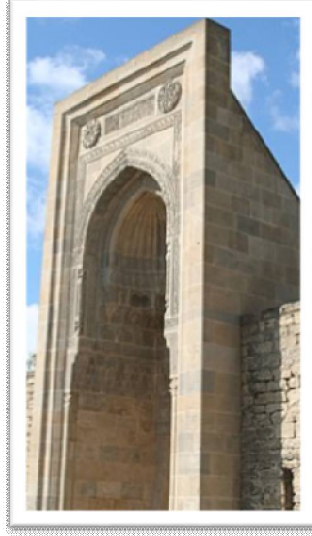


Foto 10. XII.Osmanlı Sultanı III. Murad Han kapısındaki kemerin kitabesi.

Şirvanşahlar Sarayı Külliyesinin restorasyonu: Safevi padişahlarının Şirvan'ı 1501 yılında işgalinden sonra Şirvanşahlar Sarayı bir kaç defa yağmalanmış ve bir az yıkılmıştır. Şirvanşahlar Sarayı'nın üst katı 19. yüzyılın ortalarında Rus ordusunun top kurşunlarından yıkılmıştır. Yüzyılların hatırası olan bu sarayın acı kaderi vardır. Sarayın bazı dönemlerde bir kısım restorasyonu yapılsa da, tam olarak Sovyetler döneminde restore edilmiştir. Fakat son zamanlarda yapılan restorasyon doğru yapılmamıştır. Mimar Cafer Giyasinin fikrinde: "2004 yılında tamamlanmış olan yanlış restorasyon sonucunda sarayın ikinci katının plan-mekan yapısı ciddi değişime uğramış ve saraya onun ölçeğine uymayan büyük kubbe eklenmiştir. Restoratör saraya yeni kubbe eklerken yapının genel silüetinde kitlelerin oranını dikkate almamış, iç düzeni belli eden kubbealtıkonstruksiyaları doğru yapmamıştır" (Giyasi, 2016: 20-22).

Sonuç: İçeri Şehir ve onun en yüksek kısmında olan Şirvanşahlar Sarayı yüzyıllardır halkımızın tarihini, kültürünü, mimarisini, gerçeklerini ve fikirlerini yansıtan ülke çapında bir sembole dönüşmüş, dünyanın her yerinden gelmiş ziyaretçileri kendine hayran bırakmaktadır. Şirvanşahlar Sarayı 1964 yılında devlet müze statüsü almıştır. Dünya önemli tarihi anıt olan Şirvanşahlar Sarayı hakkında bir çok eserler yazılsa da, hala tam olarak araştırılmamıştır. Tarihi mimari anıtların restorasyonu ve korunması, Azerbaycan halkının kendi mirasına sahip çıkması, milli kültürel değerlerin ortaya çıkarılması ülke yönetimince üst düzeyde organize edilmiştir. Bu gün karşımızda duran esas mesele bize miras kalan kutsal mekanlarımız – Kız Kulesi ve Şirvanşahlar Sarayı'nın tarihinin yeniden öğrenilmesi meselesinin gündemde kalması, mimar, epigrafçı, restoratör ve saire uzmanların bu araştırmalara katılmasıdır.

KAYNAKÇA

- Aşurbeyli S.B. Bakü şehrinin tarihi, Bakü, 2007, s.154.
Aşurbeyli S.B. Şirvanşahlar devleti (VI-XVI. yüzyıllar). Bakü, "Avrasiyapress", 2006, 416 s.
GiyasiCefer. Nizami dövrünün mimarlık abideleri, Bakü, Işık basımevi, 1991, s.163.
GiyasiCefer. Bakü Şirvanşahlar Sarayı binası//İçeri Şehir tarihde – tarih İçeri Şehirde. Bilim-pratik konferans (Bildiriler). Bakü. "Elm ve tehsil", 2016, s.3-41.
Nematova. M.S. BaküŞirvanşahlar sarayı kompleksine dahil olan kitabelerinin ohunması tarihi/ Azerb.SSR Tarih ve Felsefe İns. Eserleri, VII c., 1955, s. 228-252

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Aleskerzade A.A. NadpisiarkitekturihpamyatnikovAzerbaydjana, Epoxa Nizami // AAEN, M. Baku, 1947, c.377-405.

Aleskerzade A.A.,Salamzade A.B. o nadpisina "Devioçeybaşne" / Dokl.AN Azerb. SSR, Baku; İzd. AN Azerb.SSR, 1955, t. XI, N5, c.371-376.

Bretenitskiy L.S.,Veymarn B.V. İskusstvoAzerbaydjana IV-XVIII vekov. M.,1976.

Dadaşov C.A.,Useyinov M.A. Ansambl DvorçaŞirvanşaxov v Baku. Moskva, 1956.

Hanikov N.V. Pismonepremennomusekretaryu ot 19.05.53 q. iz Baku//Uç.zap.İmper. Akad.Nauk. CPb.,t.P.ş 1854.

Neymat M.S. KorpusEpigrafiçeskixPamyatnikovAzerbaydjana. Arabo-perso-TyurkoyazıçnıyeNadpisiBaku i Apşerona (XI-naçalo XX vekov). T.1, Baku, Elm, 1991, s.248.

Şeblikin İ.P. KratkiyoçerkistoriidvorçaŞirvanşaxov v Baku. Baku. 1939, c.44.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
1. OTURUM (1. SESSION)-A Salonu (A Hall)
Oturum Başkanları (SessionModerators):
Prof. Dr. Daniela VİTCU-Assoc. Prof. Dr. Habibe ALİYEVA

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

**“ÇEYİZLERLE GELEN DEĞERLER VE NESNELER” SUBAŞI
İLKOKULU “GÖÇ” MÜZESİ**

**“VALUES & OBJECTS CAME WITH DOWERIES”
SUBASI PRIMARY SCHOOL “IMMIGRATION” MUSEUM**

Özlem ERZURUMLU JORAYEV*
İrmak BAYBURTLU*
Şebnem Ruhsar TEMİR GÖKÇELİ*
Esin SARIOĞLU*

ABSTRACT

Immigration to Turkey began by 1929, according to a pact signed by both Romanian and Turkish governments. A group of immigrants took the first step of the voyage that will end in Subasi, Izmit a town which they would found and settle in, by embarking onto ships from the port of Constanza. Madrova, from where the Alevi-Bektasi Turcoman people immigrated was in Romania in 1929, but it was within Bulgarian borders by 1940. However, the villages of Musurat and Shaman of Constanza where the Crimean Tatars came are within Romanian borders.

This immigration is the beginning point of the Subasi Primary School Immigration Museum and the Subasi Oral History Study Group, founded by Subasi researchers looking for their own roots. The Subasi Immigrants whom roots were within Romanian borders now own their own lifestyles, weddings, traditional games, and food, and try to keep them alive. And holding up their values, they take any object which reflects traditions under protection either by saving them or by registering them at the museum and exhibiting. The textiles especially take an important place at the museum. It's possible to see at the museum the original daily stuff of farming & stockbreeding immigrants with their plows and all, and the textiles which came with immigration such as grooms dresses, original ceremonial garments, waistbands, napkins, handkerchiefs and also indoor items such as tablecloths, grounds clothes, cushions, pads and many others.

This study, besides general approaches about Oral Study Groups and Local Museums, also aims visual and structural analyses of archived Textiles together with the foundation story of the museum.

Keywords: Immigration, Museum, Oral History, Dowery, Textiles.

GİRİŞ

“Göç kavramı” içinde, bireyin yada kitlelerin zorlayıcı etkenler nedeniyle yaşadıkları coğrafya dışında başka alanlarda yaşamak zorunda kalmalarından söz edebiliriz. Bir süreç içinde gelişen göç olayları sadece bir nüfusun yer değiştirmesi olarak algılanmamalı, beraberinde yoksunluk, acı, hüznün, sıkıntı, özlem gibi yoğun

* Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Bölümü, İstanbul.

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Ticaret Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü.

* Prof. Dr., Nişantaşı Üniversitesi, Sanat Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, İstanbul.

* Prof. Dr., Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İstanbul.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
duyguların yaşandığı zorlu bir süreç olarak görülmelidir. Göçmen; birey olarak yaşadığı, anılarını oluşturduğu, değerlerini biraraya getirdiği yaşam alanını terk ederken belirsizliğin yoğun olduğu, bilinmez yeni bir yaşama geçmenin kuşku ve tedirginliklerini de taşımaktadır.

Bir grup göçmen 9 Kasım 1935 tarihinde Köstence limanından Türkiye'ye gidecek gemilere binerek, kendilerini kurucusu ve yerleşimcisi olacakları Subaşı-İzmit beldesine götürecek yolculuğun ilk adımını atarlar.¹

Bu göç yıllar sonra köklerini arayan Subaşı'lı araştırmacıların kuracağı Subaşı Sözlü Tarih Çalışma Grubu ve Subaşı İlkokulu "Göç" müzesinin çıkış noktasıdır.

Sözlü tarih çalışma grubu, yörede somut olmayan kültürel miras adına önemli çalışmalar yapmıştır, süregelen değerler belgelenip kayıt altına alınırken, unutulmuş yitirilmiş birçok gelenek ile ilgili hafızalar tazelenmiş, tekrar yaşatılabilecek olanlarının toplumda yerini alması için bir araya gelinmiştir.

Kuruluşu 20 Nisan 2013 tarihinde gerçekleşen "Göç" Müzesi çatısı altında, sergiler, anmalar, geleneksel kutlamalar sayesinde ve çeşitli aktivitelerle yöre halkı ve konuklar bir araya gelmektedir. En yaşlısından en gencine, farklı kuşaklar iletişime geçmekte, değerler anımsanmakta, deneyimler konuşulmakta, kültürel birikimler paylaşılmakta, tecrübeler aktarılmakta, sık sık yapıcı sosyal ortamlar sağlanmaktadır.

GÖÇ VE YERLEŞİM

Balkanlarda yaşayanlar için, etnik milliyetçi oluşumların etkinleşmesi ve siyasi uçların keskinleşmesi ile göç, etnik ve idari baskıdan kaçış, anavatanı dönüş anlamını taşımasına rağmen, uzun süre haber alamayacağı geride bıraktıkları için duyulan endişe ve üzüntünün de kaynağıdır.

Romanya ve Türkiye Hükümetleri arası yapılan bir antlaşma sonucunda 1929 yılından itibaren yasal olarak Türkiye'ye bir göç başlar. Aynı yıl Madrevo köyü, Romanya Sınırları içinde yer alırken, siyasi nedenlerle üç kez farklı ülke sınırları içinde kalmış 1940 yılından sonra Bulgaristan sınırları içinde yer almıştır. Göç öncesi yerel halk Madrevo'da tütün, arpa, buğday, yulaf yetiştiriciliği yapmaktaydı. Aşırı baskıcı bir askeri idarenin yönetiminde, sosyal ekonomik ve etnik zorlamaların fazla olduğu bir süreçte gittikçe zorlaşan yaşam koşulları toplu göçün sebebi olmuştur. 1935 yılında çıkan ve isteyen göç edebileceği ile ilgili yasa 166 haneli köyün 86 hanesinin göçe karar vermesi ile sonuçlanmıştır.

Yeni bir yaşam alanı yaratmak çok zordur. Tarım geçmişleri olan ve buğday, arpa, yulaf, gündöndü gibi tahıl tohumlarını da getirmiş olan yeni yerleşimciler, devletin her aileye verdiği 7,5 dönümlük arazilerinde büyük bir azimle çalışmaya başlarlar. Göçle, demir pulluk ve at arabaları için demir tekerlek çerçevesi yanında demir ustalığı da gelmiştir Hayvan yetiştiriciliği, tavuk, kaz, koyun, sığır, manda, at bakımı yaşamlarının bir parçasıdır. İlkbaharda yetiştirilen ipek böceği kışın yapılacak dokuma ve işlemler için hammadde oluştururken, hayvanlardan elde edilen yünler taranıp eğirilerek dokuma geleneğinin sürmesi için ara ürüne dönüşür. Tarım sezonunda sabah en erken kalkan, hayvanları açıp, besleyip çobana teslim eden, yemeği, rutin işleri bitirip ev halkını doyuran, öğlen azeitini hazırlayan kadınlar gün yükselirken çocuk tüm aileyle tarlada çalışmaya başlar. Akşam iş dönüşü yaşlılara gösterilen saygı, ilginin ve rutin işlerin yanı sıra özellikle kışın dokuma, örgü gibi aile içi ekonomiye hayat verecek kumaşları ve çeyizleri üretmek için kadınlar dokuma tezgâhının başına geçmektedir.

¹Subaşı İlkokulu "Göç" Müzesi Arşivi

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Subaşı Köyünde eğitime çok önem verilmiştir. İlk zamanlar eğitim odası adı altında bir alan ayrılmış, gönüllülük esasıyla eğitim devam etmiştir. Göçten beş yıl sonra, 1941 yılında ilk kez üç yıllık öğretmenli programla okul, Mehmet ve Hasan öğretmenlerle başlamıştır. Köyden mezun olup Türkiye'nin en iyi üniversitelerinde okuyan farklı meslek gruplarından çok sayıda insan bulunmaktadır. Zaman içerisinde farklı binalarda eğitime devam edilmiş, artan öğrenci sayısı ile bu gün kullanılan binanın yapımı zorunlu hale gelmiştir. Atıl kalan ve depo gibi kullanılan 1967 yapımı bina ise Fidan ailesinin mali katkılarıyla onarılmış, 3 odası anaokulu, 2 odası okul müzesi olacak şekilde tefriş edilmiş, 20 Nisan 2013 tarihinde açılışı yapılmıştır.²

Subaşı köyü, günümüzde bir belediye başkanlığı haline dönüşmüş ve üç ayrı mahalle muhtarlığı olarak yönetilmektedir.

“SUBAŞI SÖZLÜ TARİH ÇALIŞMA GRUBU” VE “SUBAŞI İLKOKULU “GÖÇ” MÜZESİ”

Müzecilik “Kültür varlıklarını tespit eden, ilmi metotlarla açığa çıkaran, inceleyen, değerlendiren, koruyan, tanıtan, sürekli ve geçici olarak sergileyen, halkın kültür ve tabiat varlıkları konusundaki eğitimini, bedii zevkini yükselten, dünya görüşünü geliştirmede tesirli olan daimi kuruluştur”³.

Kültürel mirasın korunması, topluma sunulması, gelecek nesillere aktarılması konusunda müzeler önemli bir misyona sahiptir. Bu bağlamda Subaşı İlkokulu “Göç” Müzesi, ninelerle, dedelerle gelmiş olan değerlerin yaşatılması, geleneklerin devamı ve bu göçlerle taşınmış Ata yadigarı objelerin saklanması, korunması, yeni nesillere aktarılması hedefi ile kurulmuştur.

Türkiye müzelerinde koleksiyonların oluşturulmasının dört şekilde gerçekleştirildiğini belirtmiştir Arık, “-Şurada veya burada bulunup, ya hediye edilen yahut mükâfat namıyla bir şey verilerek müzelere mal edilen eserler; -Türkiye’de yapılan kazılarda çıkarılan eserler; -Cumhuriyetten sonra tasfiye edilen müesseselerden Devlet’e geçen eserler; -Pek seyrek olarak, hususi koleksiyonların satın alınmasıyla müzelere geçen eserler.”⁴ Subaşı İlkokulu “Göç” müzesi arşivi ise tamamen belli bir döneme ait hediye ve hibe edilen eserlerden oluşmaktadır.

Yıllar içinde değişimler farklı müze oluşumlarını kaçınılmaz kılmıştır. Halk bilimi müzeleri geçmişte sadece etnografya müzeleri olarak algılanırken, günümüzde Halk Müzesi, Halk Bilimi Müzesi, Halk Yaşamı Müzesi, Canlı Müze, Popüler Sanat Müzesi, Sanal Müze, Ekomüze, Bölgesel Müze, Açık Hava Müzesi, Antropoloji, Etnoloji Ve Etnografya Müzeleri gibi müzeleri kapsamaktadır. Subaşı İlkokulu “Göç” müzesi Sivil girişimcilik sonucunda kurulmuş bir Yerel halk müzesidir ve bulunduğu bölgedeki ilk örnektir.

Müzelerin topluma katkıları Atagök’ün belirttiği gibi, “Toplumların birbirlerini tanımalarına, dolayısıyla kültürlerin birbirine yakınlaşmalarına neden olur”⁵. Müzeye gelenlerin birikimleri, göç olgusuna olan ilgi ve hassasiyetleri çok önemlidir. Türkiye’de yaşayan pek çok ailenin geçmişinde göçle gelen aile büyükleri bulunmaktadır. Toplumumuz Osmanlı İmparatorluğunun dağılmasından sonra çok fazla göç almış, gelenlere çok destek verilmiştir. Yurtdışından gelen konukların da ilgisini çeken “Göç müzesi” kültürel yakınlaşmaların merkezi olmakta, göç konusundaki duyarlılıkla,

²Subaşı Sözlü Tarih Çalışma Grubu Arşivi

³<https://teftis.ktb.gov.tr/TR-14442/muzeler-ic-hizmetler-yonetmeligi.html> Erişim: 27.08.2018

⁴Remzi Oğuz ARIK, “Türk Müzeciliğine Bir Bakış”, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1953.

⁵Tomur ATAGÖK, “Müze ve Modernlik Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri I”, I. Müzecilik Sempozyumu, 14-15 Ekim 1993, s. 73-77, İstanbul Dz. K. K. Basımevi, İstanbul: 1994

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

müzeyi gezenler geçmişleriyle bağ kurmaktadır. “Müzelerin koleksiyonlarını oluşturan maddî kültürün ve somut olmayan mirasın anlamlı olabilmesi için belli kültürel kodlara seslenmesi, izleyicinin söz konusu kültürel şifreleri açıklayabilecek, yorumlayacak anahtarlara sahip olması gereklidir.”⁶

Sözlü Tarih Çalışma Grupları geçmişin belgelenmesi, objelerin ve eserlerin korunmasında müzelere yakın önemdedir. Sosyologlar, antropologlar, tarih araştırmacıları ve benzer meslek grupları, gelenekleri inceleme, inanca dayalı adetlerin saptanması, etnografya konularında kuramlarının öngördüğü metotları kullanarak, uygun araştırma teknikleri ve yöntemlerle çalışırlar. Bu disiplinlerin bir kısmı ortak yöntemler önerirler. Akademik çalışmalar için bu süreç zorunlu bir saha araştırmasını da kapsar. Ulaşılabilecek kaynaklar için yerel halktan birileri olmadığında, birçok kapı açılmaz, iletişime bile geçilemez. Günümüzde bu kapıları açan en bilinçli grup Sözlü Tarih Çalışma Gruplarıdır. Bu gruplar genellikle kültür ve bilinç seviyesi yüksek, sivil toplum yaşam kurallarını özümsemiş, bireysel menfaatten uzak durarak ve geçmişe sahip çıkarak yaşanmışlıkları kayıt altına alan kişiler tarafından kurulmuştur. Kayıt altına aldıkları bilgi ve belgeleri arşivler ve korurlar.

Yerel araştırmacılar ellerindeki değerleri ya kendi imkânları ile ilgilenenlere sunar ya da akademik kaynaklarla paylaşarak ileriye aktarımını sağlamaya çalışırlar. Yerel araştırmacılar bazı hallerde akademik araştırmacılar için engel teşkil etseler de, genelde onlara rehberlik ederler. Dr. Mustafa Aksoy’un ifade ettiği gibi “Bu nedenle yerel araştırmacılar akademik araştırma yapanların adeta kulağı, gözü gibidirler. Yerel yapıda neyin nerde olduğunu, kimlerle temas kurulacağı konusunda araştırmacıların işlerini kolaylaştırırlar. Bu konu belki saha araştırması yapmayanlar için basit gelebilir. Ancak saha araştırmalarındaki en büyük sorunun zaman ve maddi kaynak olduğu bilinirse, yerel araştırmacıların akademik araştırmalara sağladıkları katkı daha kolay anlaşılır.”⁷

Araştırmacı Zeki Gürsu geçmiş, büyükleri dinleyerek, sesli ve yazılı kayıtlar alarak belgelemeye çalışır. Çok yaşlılardan alınmış ses kayıtları, göçüp gidenlerin arkasından, ciddi tanıklıklar olarak kalır. Saptama çalışmalarının resmi bir kimlik kazanması gerektiği düşünülerek “Subaşı Sözlü Tarih Çalışma Grubu” kurulur. Subaşı doğumlu Erdemir Fidan’ın aile geçmişine olan ilgisi nedeniyle başlamış olduğu araştırmalar, aynı süreçte benzer incelemeleri yapan Zeki Gürsu’nun çalışmaları ile örtüşünce bilgi alışverişi süreci başlar. Ne yazık ki bu süreç, konulan beyin tümörü teşhisi ile uzun bir tedavi dönemine dönüşür. 17 Nisan 2011 tarihinde vefat eden Erdemir Fidan Subaşı için büyük bir kayıp olmuştur. Subaşı Sözlü Tarih Çalışma Grubunun da işbirliği ile araştırmalarına saygı duyan ailesi Erdemir Fidan’ın anısına kurmak istediği yerel bir müze için gereken finansmanı sağlarlar.

ÇEYİZLERLE GELENLER VE MÜZE ARŞİVİ

Subaşı gönüllüleri, geleneği yansıtan her nesneyi, kıymetini bilerek koruma altına almakta, saklamakta ya da müzeye kaydettirerek paylaşıma açmaktadır. Özellikle tekstil eserler müzede önemli bir yer tutmaktadır.

Müze arşivinde; çiftçilik ve hayvancılıkla uğraşan göçmenlerin getirmiş oldukları bu gün etnografik nitelik kazanmış kullanım eşyaları, hayvan koşum ve tımar takımları,

⁶Zehra Sema DEMİR, “Halk Bilimi Müzeciliğinde Deneysel Yaklaşımlar: Yaşayan Müze”, TurkishStudies - International PeriodicalForTheLanguages, LiteratureandHistory of TurkishorTurkic Volume 8/9 Summer 2013, p. 1111-1125.

⁷ Dr. Mustafa AKSOY, “Yerel ve Sözlü Tarih Bağlamında Rize’de Bir Tarih Araştırmacısı: Recep Koyuncu” Söyleşi: Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi Nisan 2017 (26- 29), Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilgileri Fakültesi

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

pulluk ve benzeri tarım araçlarını görmek mümkündür. Çeyizlerde yer alıp “Göç” sırasında getirilmiş özgün tören giysileri, gelin ve damat giysileri, gündelik yaşamda kullanılmış ceketler, gömlekler, yelekler, donlar, şalvarlar, gecelikler arşivde yerini almıştır. Çorap ve potinler, eldivenler, keseler, kolye, bilezik, kemer, bel bağı gibi aksesuarlardan müzeye bağışlanmış örnekler bulunmaktadır. Çarşaf, çember, çevre, peşkir, uçkur, yağlık, mendil gibi el dokuma tezgâhında üretilmiş, genellikle desen ve renk zenginliği ile işlenmiş ve oya yapılarak süslenmiş eserler müze arşivinin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. İç mekânda kullanılan duvar yaygısı, minder, yastık, sofra bezi, yer örtüsü, heybe, yer yaygısı gibi çok sayıda tekstil eseri burada görmek mümkündür. Tekstil eserler arasında yer alan “Duma Dokumalar” teknik yapıları ve özgün görüntüleri ile ayrıca incelenmesi gereken bir gruptur. El tezgâhında dokuma sırasında desen verilen ve farklı atkı, çözgü kalınlıkları ile kendi içlerinde de çeşitlilik gösteren bu dokumaları en çok minder ve yastık örnekler ile görmekteyiz.⁸

Subaşı İlkokulu “Göç” Müzesi Arşivinde 360 kayıtlı ve 180 yeni ve kaydedilecek eser yer almakta, bu sayı gelen bağışlarla sürekli artmaktadır.

İNANÇ VE GELENEKLER

Alevi-Bektaşî Türkmenlerin kurduğu Subaşı yerleşkesinde yaşayanların büyük bir kısmı Seyit Sultan Şecaaddin Veli dergâhına bağlı olarak ibadetlerine devam etmektedir. İlk yerleşenler ve çocukları 1990 yılına kadar köyde yapılan dini törenlerde bir araya gelmiş, köyde yaşayan “Dede’nin vefatından sonra yeni bir inanç lideri seçememiş ve bir gelenek bitmiştir. İnançlarına hala bağlı olmalarına karşın dini törenler artık yapılmamaktadır. Yaşı daha ileri olanlar önemli günlerde Eskişehir’deki dergâha giderek bağlarını korumakta, inanç tazelemektedir. Gençler aktif iş yaşamları ve yoğun sosyal hayatları nedeniyle, çok emek ve saygı gerektiren bu geleneği yaşatacak ya da devam ettirecek bir girişimde bulunmamışlardır.

Her yıl Muharrem ayı, Müzenin organize ettiği toplantılarda dönülen semahlar eşliğinde ve köyün yaşlılarının seslendirdiği ilahiler ve nefeslerle anılmaktadır. Köyün yaşlı kadınları tarafından kazanlarda kaynatılarak dualarla hazırlanan aşureler, bu toplantıda tüm gelenlere ikram edilmektedir.

Kışın bitip yazın başladığı bir gün alarak da kabul edilen Hidrellez bu bölgede özellikle tüm kadınların toplanarak birkaç aşamada kutladığı özel bir zaman dilimidir.

Evlilik, doğum, sünnet, ölüm gibi önemli günlerde geleneksel kıyafetler giyilip, eski yemekler yapılarak aile büyükleri ve katılabilen gençler bir araya gelmektedir.

SONUÇ

Subaşı İlkokulu “Göç” Müzesi, içinde barındırdığı geçmişin yansıması eserlerle ve çalışan gönüllüleri ile köklerle olan bağı sağlayan bir geçit niteliğindedir.

Müzede yer alan eserlerle ilgili görsel ve teknik analizlerin yapılması, arşivlerin düzenlenmesi, verilerin basılarak bir katalog oluşması değerli bir çalışma olacaktır. Müzenin koşulları kısa bir süre sonra yeterli olamayacaktır. Mekânın genişletilmesi ve eserlerin daha iyi koşullarda saklanabilmesi için depo-arşiv olarak kullanılacak ayrı bir alana ihtiyaç vardır.

Müze kuruluşundan itibaren sadece eserlerin sergilendiği bir alan olarak kalmamış paneller, sergiler, Şiir günleri, Ozan geceleri ile sıcak bir kültürel, sosyal yaşam alanı olmuştur. Her yıl 21 Nisan müze kuruluş yıldönümü, 6 Mayıs Hidrellez, 9 Kasım göç yıldönümü kutlamaları, Muharrem ayı anmaları gibi belirlenmiş zamanlarda

⁸ Müze arşivinde yer alan eserlerden örnekler detayları ile sunum sırasında dinleyicilerle paylaşılacaktır.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ yapılan etkinliklerle bir buluşma noktasıdır. 2016 yılı kuruluş yıldönümü kutlamasında “Renklerimiz Solmasın” fotoğraf sergisi, 2017 yılı kuruluş yıldönümü kutlamasında “Sandık Öyküleri” sergisi, 2018 yılı kuruluş yıldönümü kutlamasında “Göçle Gelen Lezzetler” etkinliği, 2019 yılı kuruluş yıldönümü kutlamasında “Göçle Gelen Çeyizler” sergisi bir festival atmosferinde geçmiştir. Her yıl bir başka temanın işlendiği kutlamalarda 2020 yılı için eski duvar yaygılarının ele alındığı bir sergi hazırlanması düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- *Can ŞEN, “Balkan Türkleri Ve Göç Konulu Yeni Bir Akademik Eser: Balkan Türklerinin Muhacir Edebiyatı İncelemeleri”, Journal Of Turkish Language And Literature, Volume:2, Issue: 3, Summer 2016, (239-241)
- *Ahmet KOYUNCU, “Göç”, Sadam analiz, yıl 2 sayı 4 eylül 2017 ,(3-5)
- *Nuri KORKMAZ, Ayhan ÖZTÜRK
“Bulgaristan Türklerinin Göç Süreci Ve Göçmenlerin Türkiye’deki İskan Ve İş Gücüne Dayalı Entegrasyonu”, ANKASAM, Bölgesel Araştırmalar Dergisi-December 2017, (268-289),
- *Zehra Sema DEMİR, “Halk Bilimi Müzeciliğinde Deneysel Yaklaşımlar: Yaşayan Müze”, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/9 Summer 2013, p. 1111-1125. ,
- *Tomur ATAGÖK, “Müze ve Modernlik Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri I”, I. Müzecilik Sempozyumu, 14-15 Ekim 1993, s. 73-77, İstanbul Dz. K. K. Basımevi, İstanbul: 1994
- *Remzi Oğuz ARIK, “Türk Müzeciliğine Bir Bakış”, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1953.
- *Dr. Mustafa AKSOY, “ Yerel ve Sözlü Tarih Bağlamında Rize’de Bir Tarih Araştırmacısı: Recep Koyuncu” Söyleşi: Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi Nisan 2017 (26- 29),
- *Subaşı İlkokulu “Göç” Müzesi Arşivi
- *Subaşı Sözlü Tarih Çalışma Grubu Arşivi
- *<https://teftis.ktb.gov.tr/TR-14442/muzeler-ic-hizmetler-yonetmeligi.html> (Erişim: 27.08.2018)

HATAY'A AİT BİR RİTÜEL “DEFNE (HAR) SABUNU”

(A RITUAL BELONG TO HATAY “DEFNE (HAR) SOAP”)

Ayşegül KARAKELLE*
İ.Ünal KAHRAMAN**

ABSTRACT

Soap, an expression of cleanliness and purity, which is an indispensable part of the modern world, is an important part of daily life. Nowadays, it has become the most natural source of youth, beauty and smooth skin, which is not only a cleaning agent but has been covered with special features and scents. The story of mankind's need for cleansing since its creation and the journey of soap to the present day for the first time in B.C 6000s. In the Hittites, one of the Anatolian civilizations, the name of soap mentioned in the Sumerian inscriptions of B.C 2500 years is mentioned together with health. In addition, in these inscriptions, wood ash and oil into the water is obtained by mixing a substance, in the year B.C 1000, it is seen that this substance is soap. Soap, which is one of the most basic necessities of the people, was demanded very much during the Roman Empire, and the presence of soapmen in the artisan groups gives us the knowledge that the soap trade was made. In addition to being a center that hosts many cultures together, Hatay is also rich in plant potential. The laurel, which has an important place in the region, is one of the most preferred plants in cosmetics and gastronomy as well as being used as medicinal and aromatic plants.

In this paper, information about the laurel soap, a miraculous product that contributes to the economy of the region, especially in the context of souvenirs and touristic goods unique to the Hatay region, is given and the production stages are explained with visuals.

Key Words:Hatay, Laurel, Soap

GİRİŞ

Türkler 11.yüzyıla kadar sabun yerine sulara ki soda, çöven, saparna, sabun otu, süt otu kökü, kaşık otu, tavşankulağı, hint keşanesi, hatmi çiçeği gibi sapolinli maddeleri ve özellikle meşe ağacının külünü kullanmaktaydılar. Sabun üretimi açısından oldukça zengin olan Osmanlı Devleti'nin en önemli merkezleri Trablus ve Halepti. Zeytinyağı, iç yağı ve sodyum tuzlarının karışımından elde edilen sabun, sabunhane denilen devlete ait işliklerde üretilmekteydi. Cumhuriyetin kurulduğu ilk yıllarda Anadolu'da 1500 civarında sabun işletmesi bulunmaktaydı. I. dünya savaşının yaşandığı 1900'lü yıllarda baş gösteren hammadde sıkıntısı neticesinde ve devletin sabun ihtiyacını karşıladığı bölgelerin bir bir elinden çıkması (Trablus, Bingazi, Rodos, Selanik ve Girit) ile birlikte çok ciddi bir şekilde sabun ihtiyacı doğmuştur. Hatay Cumhuriyeti'nin anavatanına katılması ile birlikte azaltılan vergiler sonucu zeytinyağı, defne yağı ve bunların ürünü olan Antakya sabunu Anadolu'ya giriş yapmıştır. Artık endüstrinin gelişmesiyle birlikte kimyasal maddelerin kullanımı yaygınlaşmaya başlamış, 1811 yılında Augustine John Proner tarafından geliştirilen kostik maddesi ile ilk kez kostikli sabunlar üretilmeye başlanmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında

*Doç. Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Hatay.

**Antakya Gastronomi Derneği Başkanı/Araştırmacı-Yazar, Hatay.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

MichelEugeneChevreul ilk seri kostikli üretimi Marsilya'da başlatmış ve sabun yapımı büyük bir endüstriye dönüşerek tüm dünyaya yayılmıştır (Anonim, ty, Kahraman, 2019).

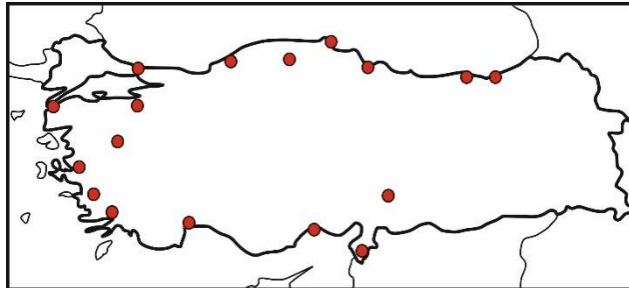
Artık günümüzde nötr yağ sabunculuğundan asit sabunculuğuna geçilmiştir. Donyağı, zeytinyağı, prina yağı, pamukyağı sabunları, yerini palm yağı sabunlara bırakmıştır. Endonezya ve Malezya günümüzde dünyanın en büyük palm yağı üreticisi konumundadır. Bunun yanı sıra ülkemizde bulunan deri işletmeleri, hayvansal yağ stokçuları ve atık yağ üreticilerinden temin edilen bu yağlar adına soap-stop (külçe) denilen bir malzemeye dönüştürülmekte ve neredeyse tüm ihtiyacı karşılayan bu maddeye koku, esans ve boya karıştırılarak piyasaya, doğala özdeş haliyle sunulmaktadır. Geleneksel yöntemlerle elde edilen sabun ile yukarda bahsi geçen emitasyon sabun asla ve asla birbirine karıştırılmamalıdır.

Defne Bitkisi

Defne, Har (Kadirli-Adana), Gar (Hatay), Nehtel, Tefrün, Tehnel gibi isimlerle bilinen 8-10 m. boylanabilen her dem yeşil bir ağaçtır. Akdeniz bitkilerinden olup, Akdeniz iklimine özgü maki denilen bitki örtüsünün karakteristik bir türüdür. Defne genel olarak Akdeniz iklim bölgesinde; Portekiz, İspanya, İtalya, Yugoslavya, Yunanistan, Türkiye ve Afrika'nın güney sahil bölgelerinde bulunur. Türkiye'de 600-800 m. yüksekliklere değin, Hatay'dan başlayarak Kuzeydoğu Karadeniz'e kadar bütün kıyılarda, diğer türler içerisinde küme ve gruplar halinde yayılış gösterir (Acar, 1987).

Defne ağacının yaprağından, meyvesinden ve odunundan faydalanılmaktadır. Ayrıca dekoratif özellikleri nedeniyle parklarda ve evbahçelerinde süs ve çit ağacı olarak kullanılabilir. Ancak, önemli olan yaprak ve meyveleridir. Defnenin yaş ve kurutulmuş yapraklarından elde edilen uçucu yağıda, parfümeri, tıp ve içki sanayinde, kurutulmuş yapraklar ise gıda sanayinde tat ve çeşni verici olarak değerlendirilir. Yine, yapraklar öğütülerek çeşitli yemek, çorba vesoslarında baharat olarak ve özellikle balık ve et esaslı konserve sanayinde, derisanayinde kullanılır. Genellikle Güney defneliklerinden toplanan meyvelerden iptidai yollarla yağ elde edildiği bilinmektedir. Akdeniz bölgesinde en fazla defne yağı üretimi Antakya civarında yapılmaktadır. Artık hemen hemen ülkenin her yerinde satılmaya başlanan defne sabunu üretiminde Antakya'da markalaşmayönünde önemli adımlar atılmıştır (Köse, 2010).

İstanbul, Zonguldak, Kastamonu, Antalya, Aydın, Balıkesir, Bursa, Çanakkale, İçel, İzmir, Kahramanmaraş, Muğla, Rize, Samsun, Sinop, Trabzon, Hatay Akdeniz defnesinin yayılma alanlarıdır. Hatay, Kilis, Nizip yörelerinde defne ağacının zeytine benzeyen meyvesinden defne yağı çıkarılmaktadır. Yörede bu yağla yapılan sabuna "garlı sabun" denir. Pirinayağı (zeytinyağı) ve defne yağı ile yapılan garlısabun, cilt ve saç sağlığı için çok yararlıdır. Geçmiş mitolojik çağlara kadar uzanan defne, güzellik ve güzel kokunun sembolü olarak bilinmektedir (Karadeniz, 2001).



Şekil.1 Defne bitkisinin Türkiye üzerindeki takson dağılımı

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ Defne Sabunu ve Yapım Aşamaları

Hatay doğal ve geleneksel defne sabunlarında; boya, aromatik madde, uçucu, hayvansal, pirina ve bitki yağları, katılaştırıcılar, su/nem tutucu silikat gibi kimyasal maddeler kullanılmamakta, defne tohumunun yağı, zeytinyağı, meşe külü veya kil suyu ve kaya tuzu kullanılarak yapılmaktadır. Geleneksel sergi kurutma yöntemiyle yapılan bu sabunlar yaklaşık 3-6 ay gibi bir sürede kurumaktadır. Nem tutucu kimyasallar kullanılmadığı için sabun kalıpları aynı gramajda olamayabilirler. Kurudukça nemini kaybeden ve gramaj kaybına uğrayan sabun aslında değerini daha da arttırmaktadır. Kullanılan defne ve zeytinyağının kalitesine ve oranına bağlı olarak sabun rengi farklılık gösterebilmektedir. Doğal defne sabunu keskin ve koyu yeşil renkte değil aksine açık krem-yeşil arası bir renge sahiptir. Defne sabunu su ile temasında hemen erime göstermez. Ayrıca içeriğinde esans kullanılmadığı için kokusu keskin olmamakla birlikte kendine has doğal ve hoş bir koku ihtiva etmektedir.

Sabun Yapımında Kullanılan Malzemeler

Zeytinyağı: sabun yapımında sofralık olmayan (yerden toplanmış zeytinler yüksek asit içerirler ve bu zeytinler sofralık zeytinlerle birlikte çekilmez) yüksek asitli zeytinyağları kullanılmaktadır. **Akir:** zeytinyağlarının beklediği kuyularda ya da fıçılarda dipte kalan yağ tortusu akir ya da dipyağ olarak anılır ve yüksek asitli olduğundan Halep tipi sabun yapımında kullanılır. **Prina yağı:** zeytin tanelerinin yağının alınması aşamasında çekirdekleri de kırılır. Kırılan bu çekirdekler yağ mensesinde sezonun bütün yağ işi bitine kadar biriktirilir ve prina yağı çekilir. Koyu yeşil renkli olan bu yağ sabunculukta sıkça kullanılır. Bu yağın sabunu az köpürür ve sert bir sabundur. **Defne yağı:** Akdeniz bölgesinin maki bitkilerinden olup bölgede boyu 25 m'yi geçen ağaçlara rastlamak mümkündür. Geleneksel formlarda elle toplanan defne tohumları tıpkı zeytin gibi siyahlaşır (Fotoğraf.1). Çekirdeği iki parçadan oluşur ve çekirdeği saran etli kısım sert bir kumaş yapısındadır. Açık alanda büyük kazanlarda; bir teneke ölçüsü tohum için bir teneke su ile kaynatılarak yumuşayan tohumlar (Fotoğraf.2) tokmak yardımıyla dövülür. Bu işlemden sonra üzerine soğuk su eklenip geceden sabaha soğumaya bırakılır. Sabah kazanın üzerine biriken yağ, defne tohum yağıdır. Bu işlem üç kez tekrarlanır. İlk alınan yağ birinci ağız ikinci, ikinci ağız, üçüncü, üçüncü ağız olarak adlandırılır. En kıymetlisi birinci ağız yağıdır.



Fotoğraf.1 Defne Meyveleri



Fotoğraf.2 Meyvelerin kaynatılması (Karakelle, 2019) (Kahraman, 2019)

Defne Sabunu Yapım Aşamaları

Geleneksel sabun yapımında sabun genellikle odun ateşiyle pişirilir. Defne sabunu geleneksel olarak, sabuncu sodası (kostik) yerine güçlü bir baz olan meşe külü suyu ile üretilmekteydi. Günümüzde ise tarihi kül suyu defne sabunu, çok az miktarda

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
da olsa bu geleneğin yaşatılmasına öncülük eden bir sabundur. Defne meyvesinin yağı, zeytinyağı, kül suyu, kil suyu, kaya tuzu ve su kullanılarak yapılan geleneksel defne sabunlarında hiçbir şekilde sentetik ve boyar madde kullanılmamaktadır. Geleneksel formülüne ve üretim tekniklerine sadık kalınarak üretilen, geçmiş uzun yıllara dayanan tarihi bir sabundur. Zeytin hasadı ve defne tohumlarının toplanmasıyla başlayan süreçte, önce zeytin ve defne meyvesinin yağları çıkarılır (Fotoğraf.3). Sabun pişirilen özel kazanlara, yapılacak sabunun miktarına göre; %66 oranında defne yağı, %33 oranında da zeytinyağı konulur. İmitasyon sabunlardan farklı olarak; kaynatılıp damıtılan meşe külü suyu, kaynatılmadan bir gece suda bekleyip dibine çöken killi toprak suyu ve kaya tuzu ile belirli ölçekte su katılarak karıştırılır (Fotoğraf.4).



Fotoğraf.3 Defne yağının elde edilmesi (Kahraman, 2019)

Fotoğraf.4 Defne sabunu yapımı

Sabunlaşmaya başlayan karışım büyük kabarcıklar çıkarıp tatlı açık yeşil renkten hafif koyu yeşil renge dönüşünce ocaktan alınarak tahta ya da demir profilden yapılmış sabun teknesine dökülür (Fotoğraf.5). Üzeri mala yardımıyla düzeltilen sabun sertleşmeye bırakılır (Fotoğraf.6).

Sertleşme işlemi tamamlandıktan sonra daha önceden belirlenmiş ölçülere göre sabun kesme bıçağıyla enine ve boyuna eşit kalıplar halinde kesilip üst üste veya yan yana dizilerek 6 ile 8 ay arasında değişen süre zarfında iyice kurumaya bırakılır (Fotoğraf.7-8).



XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Fotoğraf.5 Sabunu kalıba dökme
(Kahraman, 2019)

Fotoğraf.6 Düzeltme işlemi
(Karakelle, 2019)

Fotoğraf.7-8 Sabunların kesilmesi ve kurutma işlemi (Karakelle, 2019)

SONUÇ

Son yıllarda insanoğlunun öze ve doğala dönme çabası gözle görülür bir şekilde artmış, kullandığı eşyadan yediği her türlü yiyeceğe kadar tıpkı eskiden olduğu gibi kendi üreterek, tüketme eğilimine yönelmiştir. Hatay'da da yerel halkın imece usulü ile bir araya gelerek geleneksel ve doğal yöntemlerle ürettiği defne sabunu ile ilgili yapılan bilimsel çalışmalar arttırılmış, 2017 yılında Türk Patent ve Marka Kurulu tarafından "coğrafi işaret" tescili kabul edilmiştir. Ayrıca defne sabununun turistik ve hediyeelik eşya olarak değerlendirilmesi kapsamında farklı tasarımlar yapılarak, bu tarz mağazaların dışında müzeler, ören yerleri, hamamlar vb. gibi yerlerde satışa sunulmaya başlanmıştır. Antakya Arkeoloji müzesinde bulunan mitolojik karakterler, kral ve kraliçeler, sikkelerde ve mühürlerde bulunan figürler, sabunlara adeta nakış gibi işlenmiştir (Fotoğraf.9). Bu tasarımlarla hem bu imgelere hem de geleneksel defne sabununa dikkat çekerek farkındalık oluşturması amaçlanmış yerli ya da yabancı turistlerin beğenisine sunulmuştur.



Fotoğraf.9 Turistik ve hediyeelik amaçlı üretilen defne sabunları (Kahraman, 2019)

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

KAYNAKÇA

Anonim, t.y., *Geçmişten Bugüne Sabun*, Cleaner Magazine, Mayıs. Sayı:1, 54-57, İstanbul.

Acar, İ. 1987. Defne Yapağı ve Yaprak Eterik Yağının Üretilmesi ve Değerlendirilmesi. Ormancılık Araştırma Enstitüsü Yayınları, Teknik Bülten Serisi No:186, 89, Ankara.

Karadeniz, H. 2001. Hatay Bölgesi Defne Yapağı ve Meyvesi Uçucu Yağının Özelliklerinin Belirlenmesi. Yüksek Lisans Tezi (Basılmamış). Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Kimya Anabilim Dalı, 89, Hatay.

Köse, E. 2010. Yayladağı Yöresinde Doğal Olarak Yetişen Defne Bitkisinin Kalite Özelliklerinin Belirlenmesi ve Seleksiyonu. Yüksek Lisans Tezi (Basılmamış). Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Tarla Bitkileri Anabilim Dalı, 86, Hatay.

Sözlü Görüşme: Kahraman, İ.Ü. Antakya Gastronomi Derneği Başkanı/Araştırmacı-Yazar, Hatay/Antakya, 23.07.2019.

THE TRADITIONAL DAILY VS ACTOR'S EXTRA-DAILY

Alina CRISTEA*

ABSTRACT

Theater Anthropology is "the study of pre-expressive scenic behavior that underlies different genres, styles, roles and personal or collective traditions in the theater" [1] or, as Stanislavski says, the study of the organic nature of all art people of all nationalities and in all ages. In a situation or state of organized representation, the projection of the actor's physical and mental presence is based on an elementary architecture built on the metaphysical pillars of principles different from those of everyday life. This projection will be identified during this work in the concept of "extra-daily behavior", in contrast to the daily notion of behavior. From this "dance of oppositions", as Barba calls it, the perfect balance of the statue of a desirable scenic projection is born. Concretely, in our everyday context, the energy and posture of our body are dimensioned by cultural, social or trade status. In a situation of representation (extra-daily), they must be redimensioned, changing radically. Eugenio Barba and his actors at Odin have been overturned, who have had to re-integrate extra-daily into daily, changing live places with their audiences. This experience, like many others, is the basis of the Theory of Theater Anthropology.

Keywords: Theater Theatrical Anthropology, scenic behavior study, extra-daily behavior, Eugenio Barba, Stanislavski

INTRODUCTION

Theater Anthropology is "the study of pre-expressive scenic behavior that underlies different genres, styles, roles and personal or collective traditions in the theater" [2] or, as Stanislavski says, the study of the organic nature of all art people of all nationalities and in all ages. In a situation or state of organized representation, the projection of the actor's physical and mental presence is based on an elementary architecture built on the metaphysical pillars of principles different from those of everyday life. This projection will be identified during this work in the concept of "extra-daily behavior", in contrast to the daily notion of behavior. From this "dance of oppositions", as Barba calls it, the perfect balance of the statue of a desirable scenic projection is born. Concretely, in our everyday context, the energy and posture of our body are dimensioned by cultural, social or trade status. In a situation of representation (extra-daily), they must be redimensioned, changing radically. Eugenio Barba and his actors at Odin have been overturned, who have had to re-integrate extra-daily into daily, changing live places with their audiences.

The outspoken experience happened in a small village forgotten by the world in southern Italy, where Eugenio Barba had to answer the question "what are you?". "Actors," of course, came the answer. "What are they?" Followed instead of the usual understanding that usually appears on the faces of those who receive this answer. It was not known in that village what the "actor" was unless the concept was related to television. Explaining the concept of "actor" happened in an unexpected exchange in which the Odin actors presented their performances, even the most special ones, and the villagers rewarded them with music and dances. "After the show, people seemed

*Assoc. Prof., The Faculty of Arts, Ovidius University of Constanta, Romania

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

animated by the desire to show us something that corresponded to what they had seen. They began to sing, to dance, typical forms of folk culture, which is not limited to the elaborate verbal language, but which reveals the history and the vision of a group of people through the whole physical presence"[3]. This necessity of exchange led Barba to think of Theater Anthropology. These people had admitted to the actors at Odin Teatret what was theirs, though the performances were based on a movement technique based on the methods of the oriental theater masters No, Kathakali, Stanislavski and Decroux, Meyerhold and Balinese theater. Maybe they recognized movements, perhaps ringing sounds or maybe grimaces or maybe all together, and wanted to show, by action, the recognition reaction. Dance and music contain most of the common elements of the peoples' traditions. In classical anthropology it is notorious that the totem of North America has the same meaning as the totem of Lapland or the sculptured Maramures pillar, which defends the entrance of the evil spirits into the yard.

The endangered culture of the Amazon jungle was found by Barba and here in southern Italy. The village was practically divided into two. The elders and young people were recognizable (apparently eluding appearance) due to specific codifications, clothing, behavior, mentality, language and space. The rupture of that society is not only recognizable at a visible, superficial level. It is a deep fracture, the elders feeling a void in the souls that the satisfaction of having descendants was not enough to fill it. Young people seem to be forced to live there, change their clothes, their appearance and their behavior in order not to be assimilated to that world, which they are afraid and ashamed of and to whom they feel a guilty nostalgia, for they are the ones who, through change, hurry the end. This space is so antagonistic, it is inhabited by two different epochs and worlds, which, although located a few meters away from each other, are no longer able to meet. The common form of communication between the walls of a house where biological necessities force them to contact is a family misconception. The "village that was" and "the village that will never be" coexists so aggressively, in a denial of community and traditions, in a meaningful and significant silence that says and reproaches things otherwise untold. No common future is seen, but only the inherited, ugly, and expected to be dismembered and sold, piecemeal, to an illusionist in a big city.

Barba and his actors from Odin Teatret have penetrated into many worlds like those described above. The culmination is that the keepers of tradition, the elders, were the most open to the new, to sharing and sharing. "After our songs, elderly men and women, about whom we thought they were imprisoned in a reserved and impenetrable attitude, came to sing, dance" [4] and not to the young, as they would have expected. "The truths in art support one another" [5], says Ionescu. But here, the clash of generations is happening in the middle of the village, but those who occupy the center, the hearth, are all old. Those who have had the best experiences or have had it all are the elders, and yet they come out, however, in the face of the new one, they break the barriers that young people think they are impenetrable. In a way, young people are stagnating on a shore of evil tradition or perhaps too soon assumed. The elders, the keepers of tradition, are the ones who offer their generosity experience to strangers and maybe to those with whom they live, but only if they ask for it or want to take part in it. And then, the inheritance is offered only to those who ask it, who seeks it? Is it left to the shroud of collective unconsciousness and demand, so subjective in fact? Or maybe young people, becomed old people, remember EVERYTHING and then realize that the treasure next to which they chose to live in parallel and not together was the most precious? Is the legacy self-extinguished or is it understood too late? Or late enough for its meanings to be distilled and valued at their true value? Is there an age at which we

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

become wise and appreciate the teachings of our forefathers because youth has as its main attribute rebellion and rejection at all costs?

All these questions were born to the group of travelers after these experiences, making them understand what membership means, what is the cultural specificity and the heritage. "It was as if he had snatched songs and dances from their organic environment, who through his manifestations coagulates, because everyone knows those songs and, as one begins, everyone joins him: indeed, it is the community that tightens the ties through the manifestation of its culture. Seeing them dancing the peasants, I was getting more and more clear that I and my colleagues were in a culture where there are no common ties and where everybody is looking individually for the way to find them. Trying to introduce new folk dances would have meant putting ourselves into what we felt we were not, because dance is the unspoken, uncalled moment when our biological and cultural heritage envelops us, carries with us, stands up, unleashes all our energies. Or, in what circumstances were the actors in Odin enveloped, standing up, letting their energies unleash, driven by a need that was not just a desire to have fun, but also the essential need to be present and reach to the other? The Answer: While Working "[6]. Thus, between the manifestations of primitive dynamics and the "mentality and nature of the authentic actor, there are common characteristics.

This is natural if we think there is a land-based bond of continuity between them. Reminiscences of thought in images, in saturated images of psychic elements in which the affective logic prevails and which manifest in the actor's thinking during the authentic scenic act lead to the necessity of accepting another reality. "[7]

The necessity of the exchange, which was the basis of the relationship between the actors of Odin and the people in those remote villages, locked into their own mentalities and traditions, is the pride of preserving the tradition of that environment and, at the same time, the wisdom of recognizing the need to give continue the legacy. The enthusiasm with which these people danced and sang awoke one of the most sincere and intimate emotions, but not scenic. The human of Scandinavian travelers was faced with the artistic reality of the society of that village, and the response of theatricality was an extra-daily behavior to one's everyday. However, codification has found common ground that has led to a reaction from the villagers.

And Stanislavski lived a similar experience when, together with Meyerhold, he brought, in the First Studio, an anthropological expedition to search for life-like vernacular, authentic artists from the people, on stage. An old bitch whose vocal record surpassed that of a famous singer of the era could not be integrated into the theatrical act. His voice covered everyone else, and the show turned into one woman show. Just like a shepherd who sang a traditional instrument or a storyteller who knew the most beautiful Russian fairy tales, and the modulations of his voice stirred the tears of the audience. These authentic artists, plucked out of their cultural and social context, seemed strident and false on the scene. Their art was their everyday behavior and they did not know how to turn it into extra-daily behavior because they did not have the necessary technique. In their representation environment, they did not need such a technique because dance, singing, punk and storytelling are not conventional acts, such as theater. In that environment, they are real-authentic, they are part of the life of that community just like old age, death and birth.

As I said, one of the characteristics of professional identity is its transculturality and deep understanding: "The actors at Cuatrotablas have not yet seen our show Come! And the day will be ours when they invited us to see their spectacle in Caracas. They had worked in Lima, not Holstebro. Their actors were Peruvian, our Scandinavian, plus an Italian. And yet, in La nocha larga, we have found many concrete elements that

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

are very similar to those in our show. Two or three of our most original solutions were found in the Cuatrotablas originality elements. If there were no concrete data to contradict her, anyone could have sworn that one of the two theaters had been inspired by the other's performance and had been so strongly influenced that it would quote whole fragments"[8].

Barba has always been at the intersections guarded by the ancestors she chose: Kathakali and No, Onnagata and Barong, Rukmini Devi and Mei Lanfan stood beside Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein, Grotowski or Decroux for the first time to deal with the theater. And then he did not know all these styles and names. He just felt that there was a connection and a sense between them, and he had to be at the intersection of that meaning, which could only be explained by the dances of the oppositions. That is why he considers himself an actor in the great Euro-Asian theater, with no geographical or temporal boundaries, in the country where all the great masters make a common body against forgetfulness, the basic feature of the present century. Or, as Artaud says, "Theater means a chance to recover the human being" [9]. "In the encounter between the East and the West seduction, imitation, exchanges are reciprocal. I have often envied Orientals for a theatrical science that transmits from one generation to another actor's live art; they have envied in our theater the ability to confront new themes in time, varying traditional texts through personal interpretations often having the capacity to conquer formally and ideologically. On the one hand, therefore, stories from time to time we play in a new way, labile in everything, but not as text. On the other hand, a living, profound art capable of transmitting and mobilizing all the physical and mental levels of the actor and the spectator, but anchored in constantly ancient customs and customs. On the one hand, a theater that lives through the logos. On the other hand, a theater that is mostly bios "[10].

CONCLUSIONS

And if, on the one hand, a theater lives through the logos, and on the other, through bios, we can say that theatrical Anthropology deflates the limits of the definition of the two categories and, by identifying their common denominators, houses them both. The tradition passed from generation to generation is done vertically, and the creation of personal interpretations of the present is done horizontally. Any actor, no matter what part of the globe comes from, needs both coordinates to define himself as a creative being.

REFERENCES

- [1] Barba, E. – *A canoe of paper. Treatise on theatricalanthropology*, Ed. Unitext, Bucharest, 2003, p. 30.
- [2] Idem.
- [3] Idem, p. 162.
- [4] Idem, p. 164.
- [5] Ionescu, Eugen - *Notes et contre-notes*, NRF, Gallimard, 1962, apudTonitza-lordache, M., Banu, Ge. – *Art of the Theater*, Ed. Nemira, Bucharest, 2004, p. 324.
- [6] Barba, E.,Op.cit., p. 165.
- [7] Cojar, I. – *A poetics of actor's art*, Ed. Paideia, Bucharest, 1998, p. 33.
- [8] Barba, E. – *Theater. Loneliness, craft, revolt*, Ed. Nemira, Bucharest, 2010, p. 313.
- [9] Artaud, Antonin – *Oeuvrescompletes*, vol. IV, Gallimard, Paris, 1964, p. 141.
- [10] Barba, E. – *Theater. Loneliness, craft, revolt*, Ed. Nemira, Bucharest, 2010, p. 360.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
ABOUT THE CURRENT STATUS OF WEAVING IN MANISA YUNTDAG REGION
(MANİSA YUNTDAG BÖLGESİ HALICILIĞININ GÜNÜMÜZDEKİ DURUMUNA DAİR)

Ahmet AYTAÇ*

ÖZET

El sanatları insanlıkla beraber gelişerek günümüze gelmiştir. El sanatları kapsamında tekstil ve dolayısıyla halılar Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir.

Manisa Yuntdağ bölgesi geçmiş yüzyıllardan bu yana halı üretimleri ile var olmuştur. 1980-81 yıllarında başlayan ve Kazdağlarına kadar olan alanı kaplayan Dobag Projesi ve bölgede kurulan bazı kooperatifler ile halıcılığa bir ivme kazandırılmaya çalışılmıştır.

Ancak günümüzde ülke genelinde olduğu üzere halı dokumacılığı Yuntdağ bölgesinde de durma noktasına gelmiştir.

Bildiride Yuntdağ halıcılığının günümüzdeki durumu değerlendirilerek, eski ve yeni üretimler ele alınacaktır.

Anahtar kelimeler: El Sanatı, tekstil, dokuma, halı.

INTRODUCTION

Throughout the history, humankind has reflected their aesthetic value judgements on their production. They have not only formed and shaped the objects they have used, but also have decorated these with colours and patterns. In the central Asia, Turkish mastery and skills in especially in handicrafts are remarkable.

Handicrafts play the most significant role in maintaining the traditions, customs and life style of a country and handing these down from generation to generation¹. Handicrafts have features of providing income, being made with simple tools, living the traditions and additionally it also enables the valuing of free time and labour². The needs of humanity generated the textile industry, which is a very great sector today, and textile products, as the primary elements of handicrafts, are the products of an industry, which plays a very important role in the economic development of developing countries.

The art of textile was cast in the same mould with the historical weaving culture, and with added aesthetic values it presents unique designs³. Turkish art, which started in the central Asian steppes⁴, has managed to pioneer this form of art for centuries with the Turkish weaver, who has achieved to adapt changes to Turkish sense of art perfectly despite the different geographies, changed religious belief, and constantly renewing cultural-artistic-scientific developments. Weaving adventure of Turks, which

*PhD., Selçuk University Turkish Handicrafts Research and Application Center, Konya.

¹ AKPINARLI, H. Feriha, *Kırım El Sanatlarının Dünü ve Bugünü*, Ankara, 2004.

² YANAR, Ayşem; ERDOĞAN, Zeynep; KAYABAŞI, Nuran; SÖYLEMEZOĞLU, Feryal, "Tutuklu ve Hükümlülere El Sanatları Eğitimi Verilmesi ve Sonuçlarının İncelenmesi", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2013, s. 57-66.

³ ÖLMEZ, Filiz N. ve ÇOTAĞLU, Canan, "Türkiye'de Tekstil Sanatı ve Kadın Sanatçıları", *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2013, 2 (2), s. 95-112.

⁴ ATİS, Didem, "Geleneksel Kırkitli Dokumalarımızın Yeniden Tasarlanması", *S. Ü. VIII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi*, Konya, 2017, s. 259-264.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

started in Central Asia, has undoubtedly progressed in Anatolia⁵. Turkish handwoven products have maintained its importance since the Pazirik carpet found by Sergei Ivanovich in 1947-1949.

From the cultural perspective, carpets are products that have artistic features and establish a bridge between the past and present⁶. They are representatives of material culture identity. Among the handwoven products, which are inseparable from the humans from the birth to death, carpets have a special importance with the colours and symbolic forms they bear.

Animal breeding, which formed a basis for traditional carpet and rug weaving, was an essential production model they knew well. Along with the weaving developing with it, it formed the spine of socio-economic life for thousands of years. This production model, which transformed grass to sheep, sheep to wool, wool to thread and thread to carpet and rugs, has lost its competitive advantage in present global market due to changing living conditions. Anatolian origin Turkish carpet production has diminished significantly accordingly.

Sezgintüredi, reports that traditional production method for everything human beings used in their daily lives had been hand made until industrial revolution and handmade products are acknowledged as national cultural elements presenting the histories, life styles, beliefs, economic and social structures and aesthetic senses of the societies they were made in⁷.

Every village and town in Anatolia were weaving centres making local productions⁸. In this sense, carpet weaving with the natural painted threads made from wool obtained from their own animals has existed in the Yuntdag region in the northern Manisa since Ottoman period.

There are 64 yuruk villages many of which are small settlements in the part of Yunt Mountains, formed by a chain of mountains and hills on a high plateau, that is within the borders of YunusEmre district. This rugged region between Manisa and Aliaga district of Izmir is remarkable for carpet weaving⁹.

Carpet weaving has almost disappeared in this region apart from one project conducted by Marmara University and some cooperatives between 1980-2000.

1. YUNTDAĞ CARPET WEAVING

Settlements, such as ÇanakkaleAyvacık, Bergama, Yuntdağvillages have been important for carpet weaving since Ottoman period.

Historically and geographically, Bergama villages Madra and Kozak are within Yuntdag region, which lies between Manisa and Bergama. The similarities between these and carpets woven in Ayvacık district of Çanakkalerepresents the folkloric

⁵ BAKIR, Abdulhalik, *Ortaçağ İslam Dünyasında Tekstil Sanayi Giyim Kuşam ve Moda*, Ankara, 2005, s. 151.

⁶ AYTAÇ, Ahmet, *Koyunoğlu Müzesi El Dokumaları*, Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Konya, 2014, s. 1.

⁷ SEZGİNTÜREDİ, E., "Tekstilde Geleneksel Değerlerin Ürüne Yansıtılmasında Bir Yöntem Önerisi", (25.05.2005); <http://arsiv.mmo.org.tr/pdf/10570.pdf>. (06.06.2015).

⁸ SOYSALDI, Aysen ve GÜLDÜR, M. M., "Kirkitli Düz Dokumalarda Teknik ve Mahalli Terminoloji Üzerine Bir Araştırma", *8. El Sanatları Sempozyumu*, İzmir, 2005, 381-390.

⁹ TÜRE, M. Altan, "Yuntdağı Geleneksel Halı-Kilim Dokumacılığının Yörenin Kalkınması Ve Kırsal Turizm Potansiyelinin Gelişimine Sağlayacağı Katkıları", *Gelenek İle Gelecek Arasında Kalmış Bir Bölge: Yuntdağı (Sorunlar ve Öneriler)*, C. Bayar Üniversitesi yayın No: 29, Manisa, 2017, s. 183. s. 183-208.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
connection between yuruk tribes¹⁰. Carpet weaving was conducted intensively in the past in Yuntdag region villages, such as Kozaklar, Karaveliler, Çamlıca, Osmançalı, Sümbüller, Türkmen, Maldan, and Yağcılar.



Image: 1-2, Shearing and spinning (A. Aytaçarchive).

Weft, warp and pile yarns of Yuntdag region carpets are obtained by hand spinning of the wool from the sheep bred by the local people.



Image: 3-4, Woodruff (*Rubia tinctorum* L.) and thread colouring (A. Aytaçarchive).

In the region, colours brown and black are obtained from tanbark, black from acorn cup, brown from walnut shell, yellow from grape leaves, green from dock leaves, purple and red from woodruff, yellow from reseda, and henna colour from rockweed.

Knot frequency in the old samples found in the houses in Yuntdag villages is around 30x30, 30x34, 32x37 per decimetre square. In the rare examples of Yuntdag carpets woven in the present, knot frequency is around 20x28, 22x30. Pile height is 1 cm.

Before the webs of some carpets are motifs like cocklebur. Webs are pretty long in most of the carpets. Among the old samples are large sized floor carpets, while few recent samples are mostly smaller.

Pattern structures present similarities with Bergama carpets, yet they have their unique characteristics. On the borders parted with shells, which ornamented with motifs named sıçandışi (hemstitch) or boncuk (bead) are classical motifs specific to the region

¹⁰TÜRE, M. Altan, *age.*, s. 184.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
such as elibelinde (hands on waist) or sycamore leaf. On the prayer rugs within the mihrab, motifs such as octagonal star, elibelinde and almond blossom can be found, while carpets with centre bear motifs like hook and key.

2. SOME PRODUCTION PROJECTS CONDUCTED IN YUNTDAG REGION

After 1980, a project named DOBAG funded by a university was conducted and there were some carpet weaving intended initiatives through cooperatives established by individuals or the state.

2.1. DOBAG Project



Image: 5, Natural thread colouring in the region within the scope of DOBAG project¹¹.

In 1981, Textile Department of Applied School of Fine Arts decided to use natural colouring and traditional motifs in carpet weaving, as it was 150 years ago. The first studies started in Çanakkale-Ayvacık. Directorate of Applied School of Fine Arts developed natural colouring methods that could be applied in homes in villages in the region with the cooperation of German scientists. In order to promote DOBAG project in the world, 1st, 2nd, 3rd and 4th International DOBAG Symposiums were held in 1985, 1991, 1997, 2002 in İstanbul, Ayvacık and Yunt Dag. Carpets and rugs produced within the scope of the project were sold with the quality guarantee provided by Marmara University Faculty of Fine Arts. Within the scope of Natural Dye Research and Development Project (DOBAG), carpets were woven with 100% natural dyed, hand spun threads and traditional motifs in women cooperatives in Çanakkale-Ayvacık and Manisa-Yunt Dağ regions by Traditional Handicrafts and Design Research and Application Centre. Carpets woven with traditional motifs with natural dyed thread from pure wool by the village women, who were members of the cooperative and under the training and control of faculty members of Marmara University Faculty of Fine Arts were started to be exported to whole world as of 1981. During the early periods of the project, old carpets were analysed to find out which dyestuff and mordants were used for the colours and recipes were formed. Cooperatives were established in each project region in order to market the carpets produced within the scope of the project. All weavers became members of the cooperatives¹².

¹¹ <http://dobag.blogspot.com/>.20.02.2019.16,26.

¹² <http://dobag.blogspot.com/>.20.02.2019.15,59.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Image: 6, DOBAG Carpet-Rug Advertising and Sales Exhibition opened in Beyoğlu¹³.

2.2. YuntdagTourism Development Cooperative

The cooperative was established by CavidDemirBey in 1981. It covered seven villages in the region and had around 150 members. The cooperative, which hadn't had even one loom in the beginning, received 86.500 German Marks grant from German GTZ company with some projects started with the initiative of CavidBey. With this grant, the cooperative got 80 looms and other stuff required for production, such as wool and natural dyestuff. The production started with 1000-1500 metre square per year. However, the production stopped later and today the cooperative is closed¹⁴.

2.3. OrselliCooperative

With the DOBAG project losing its strength, a new cooperative was established for women in Orselli village.

However, due to changing market demands and losing contact with the university, Orselli cooperative started to run on merchant demands, and as a result, motif characteristics deteriorated. For these reasons, Orselli cooperative, which used to be a hope for the development of Yuntdag weaving once, is closed today¹⁵.



Image: 7, OrselliVillageCooperativeDyehouse¹⁶.

Besides these, other cooperative initiatives also started in other places like Kozaklar Village in the same period.

3. CURRENT STATUS OF YUNTDAG WEAVING

Kozaklar, Karaveliler, Çamlıca, Osmançalı, Sümbüller, Türkmen, Yağcılar, Ortaköy, Şamar, Beydere, Maldan, Sarınasuhlar villages in the region were included in the present study. It was found that, there are only seven working looms in Maldan village at present.

¹³ <http://dobag.blogspot.com/>.20.02.2019.16,26.

¹⁴ Cavid Demir ve Cüneyt Demir ile 23.01.2019 tarihinde yapılan mülakat.

¹⁵ TÜRE, M. Altan, *age.*, s. 185; KARAÇOBAN, Necati, "Günümüzdeğin Bergama Sergeni", *Bergama Belleten Özel Sayı*:11, Eylül 2002, s. 85.

¹⁶ TÜRE, M. Altan, *age.*, s. 200.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
3.1. Weaving in MaldanVillage



Image: 8, MaldanVillage (A. Aytaçarchive).

MaldanDistrict (village) is a mountain village 40 km away from Manisa provincial centre. This village is at the highest part of Yuntdag and most of the young villagers have immigrated to cities to find employment.



Image: 9, Spinner from MaldanVillage (A. Aytaçarchive).

The thread used for carpets woven in Maldan is obtained by spinning the wool from the sheep bred by villagers. The thread is dyed by a craftsman in the village with natural dyes.



Image: 10, Loom comb and adjusted carpet scissors used in the region (A. Aytaçarchive).

The knot frequency used in Yuntdag carpets is 20x28, 22x30. Pile height is 1 cm. Shearing is done with adjusted carpet scissors.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Image: 11-12, Hatice Can, weaving in her house (A. Aytaçarchive).

Hatice Can, who weaves at her wooden loom in her house, tries to sustain weaving for sale. She weaves by heart without looking at an example or motif. Hatice Can states that they couldn't meet the demand for carpets, and produced with the support and cooperatives and university in the past, yet today she has difficulty selling even a few carpets she weaves a year.



Image: 13-14, Sultan Şeker's carpet loom (A. Aytaçarchive).

Sultan Şeker, who weaves at a metal loom in her house, states that she hasn't woven carpets for sale for the last five, six years, she started to weave the carpet she is weaving at present by heart without looking at any motif for her personal needs, and weaving has diminished in the region today.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Image: 15, Pembe Altay weaving in her house (A. Aytaçarchive).



Fotoğraf: 16-17, Detail of woven carpet (A. Aytaçarchive).

Pembe Altay, who is weaving at metal loom in her house, tries to sustain carpet weaving for sale. Pembe Altay states that she weaves two or three carpets a year now, weaving she learnt from her mother has very little income, she tries to continue, because she cannot give up her ancestor craft, she used to produce ordered carpets drawn on design paper during the cooperative period, yet she can weave by heart without looking at any sample pattern.

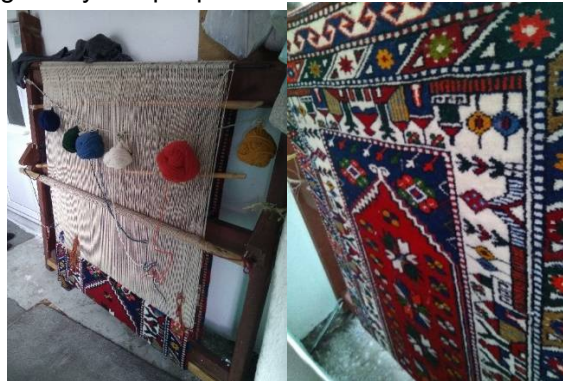


Image: 18-19, EmineBacaksız'sloom (A. Aytaçarchive).

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

EmineBacaksız, who weaves at wooden loom, states that she has been weaving since she was a child, however she has quit for the last 10-15 years for she couldn't find any buyers, and she is weaving this carpet for her grandchild's dowry as a memory from her.



Image: 20, OldYuntdağcarpet¹⁷.

Image: 21, A new Yuntdag carpet woven in Maldan village (A. Aytaçarchive).

CONCLUSION

Consequently, animal breeding is a very important source of income in the region where carpet weaving has diminished along with many other things from the past. Carpet production with the wool obtained from their own animals and coloured with natural dyes is almost dead.

Only seven people weaving could be found in Maldan village, and only three of these weave for sale, while other four weave for personal needs or as dowry.

Deterioration in the quality and the patterns in the old indigenous carpets wasameliorated back in the villages chosen as pilot area for DOBAG project.

In the old Yuntdag carpets, wool was used for weft and warp, amulet or charm motifs were used on the edges of the borders as a protection from evil eye. However, today borders are woven without any motifs.

Old carpets had longer fringes, which were breaded, yet today fringes today are around 5-6 cm long and left straight. Colours, such as dark blue, dark red and beige used commonly in old carpets are still used in today for new carpets.

Old carpets were woven in sizes of 60x90 cm for carpet pillows, 90x135 cm as quarters, 70x200 cm as runners, 120x180 cm as prayer rugs, and 150x230 cm as bedstead¹⁸, while today carpets are woven in smaller sizes of 85x180, 80x160 cm.

Today, some foreign countries protect their traditional and cultural values with cultural policies and create an important potential commercially for the market on the other hand.

As one of the most important elements of traditional Turkish handicrafts, carpet weaving should be adapted to today's life conditions, and transformed into products with new design strategies and different functional usages with projects like DOBAG, cooperatives and subsidization, and Yurtdag region and other weaving centres should be reconstructed with sales/marketing environments.

¹⁷ <http://www.manisakulturturizm.gov.tr/TR-151967/yuntdami-halilari.html>.20.02.2019.19.03.

¹⁸ TÜRE, M. Altan, age., s. 184.

**XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
REFERENCES**

- AKPINARLI, H. Feriha, *Kırım El Sanatlarının Dünü ve Bugünü*, Ankara, 2004.
- ATİS, Didem, "Geleneksel Kirkitli Dokumalarımızın Yeniden Tasarlanması", *S. Ü. VIII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi*, Konya, 2017, s. 259-264.
- AYTAÇ, Ahmet, *Koyunoğlu Müzesi El Dokumaları*, Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Konya, 2014.
- BAKIR, Abdulhalik, *Ortaçağ İslam Dünyasında Tekstil Sanayi Giyim Kuşam ve Moda*, Ankara, 2005.
- KARAÇOBAN, Necati, "Günümüzdeğin Bergama Sergeni", *Bergama Belleten* Özel Sayı:11, Eylül 2002.
- ÖLMEZ, Filiz N. ve ÇOTAOĞLU, Canan, "Türkiye'de Tekstil Sanatı ve Kadın Sanatçıları", *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2013, 2 (2), s. 95-112.
- SOYSALDI, Aysen ve GÜLDÜR, M. M., "Kirkitli Düz Dokumalarda Teknik ve Mahalli Terminoloji Üzerine Bir Araştırma", *8. El Sanatları Sempozyumu*, İzmir, 2005, s. 381-390.
- TÜRE, M. Altan, "Yuntdağı Geleneksel Halı-Kilim Dokumacılığının Yörenin Kalkınması ve Kırsal Turizm Potansiyelinin Gelişimine Sağlayacağı Katkılar", *Gelenek İle Gelecek Arasında Kalmış Bir Bölge: Yuntdağı (Sorunlar ve Öneriler)*, C. Bayar Üniversitesi yayın No: 29, Manisa, 2017, s. 183-208.
- YANAR, Ayşem; ERDOĞAN, Zeynep; KAYABAŞI, Nuran; SÖYLEMEZOĞLU, Feryal, "Tutuklu ve Hükümlülere El Sanatları Eğitimi Verilmesi ve Sonuçlarının İncelenmesi", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2013, s. 57-66.
- SEZGİNTÜREDİ, E., "Tekstilde Geleneksel Değerlerin Ürüne Yansıtılmasında Bir Yöntem Önerisi", (25.05.2005); <http://arsiv.mmo.org.tr/pdf/10570.pdf>. (06.06.2015).
<http://dobag.blogspot.com/.20.02.2019.15,59>.
<http://www.manisakulturturizm.gov.tr/TR151967/yuntdagihalilari.html.20.02.2019.19.03>.

ROMANIAN ARTISTS IN RUSSO-TURKISH WAR 1877-1878

Sinziana ROMANESCU*

ABSTRACT

The Eastern conflict between 1877 and 1878 was a new historical moment that aroused the interest of the artists, especially to those illustrators who worked for magazines specialized in providing news and images on the battlefield. Thus, the specialized publications from Europe sent a very large number of documentary artists to capture in their works the atmosphere of the battlefield and the tumult of events.

The Russo-Turkish War was the first armed confrontation in which were involved both Romanian and Ottoman troops that was documented on the battlefield by Romanian artists. Through their works, they have succeeded in transmitting to the next generations artworks with historical document value, loaded with great emotional force and symbolic meaning.

During the war, Romanian artists accumulate a rich graphic material of extraordinary realism, which will later be the subject of true masterpieces of Romanian art.

INTRODUCTION

The artists' preoccupation with illustrating by plastic image the acts of bravery of some famous warlords or battles in the past of history has always existed. But, until the 19th century, this art of inspiration and "military" character was only a workshop art, broken from reality, the artist was not an eyewitness to the scene played. Even though throughout history there have been realized works of value of "battalist" character, according to the term used by Adrian-Silvan Ionescu, works dedicated to the species of the Napoleonic period, they were addressed to a closed, elitist public¹.

The documentary of war is specific to the 19th century, arising from the need to inform the public, of the civilian population remaining at home in connection with the development of armed conflicts. The war reporters, requested by European circulation magazines, were sent to the place where the armed conflicts took place, where they made sketches and drawings that were intended for lithography for publication or later served as inspiration for plastic compositions, being in the same. valuable time period documents².

The art with a military theme that had been done in the past centuries, besides the fact that it was very rarely the result of a live observation of the evoked battles, was generally intended to glorify one or other of the combatant camps and, in particular, their glorious commanders. These works of art were more like apotheosis of the emperors and kings who had started the armed conflict, having them at the forefront of the composition, even though they had not even been in the middle of the action, which happened quite often³. Also, in the works of that period, the objective character of the

*Assoc. Proff. PhD., Ovidius University of Constanta, ROMANIA

¹Adrian-Silvan Ionescu, *Penelșisabie. Artiștidocumentariștișicorespondenți de frontîn Războiul de Independență 1877-1878*, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2002, p. 15.

²Apud Paul Cernovodeanu, în prefața lucrării lui Adrian-Silvan Ionescu, *Penelșisabie. Artiștidocumentariștișicorespondenți de frontîn Războiul de Independență 1877-1878*, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2002, p. 8.

³Adrian-Silvan Ionescu, *Penelșisabie...*, p. 17.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

action was ignored or presented with bias. The only details that were accurately rendered were the clothing and armament.

The war report was born in the Lower Danube, in 1828, under the hand of the young French officer Hector de Beam, during one of the many confrontations caused by the Eastern conflict. Being on the battlefield, he was going to write, more for himself, impressions of the road and sketches with the landscapes and people he came in contact with, information that, when returning to the country, he would publicize. Following this action was the first compact volume of war memorials, entitled *Quelquessouvenirs d'un Campagne en Turkey*.

In the first part of the Crimean War and in the other previous conflagrations, the front reportage depended more on personal initiatives. Otherwise things were in 1877, with the outbreak of the Eastern Conflict, when the press service was very well organized, and the newsrooms competed to create special working conditions for the envoys, as well as special printing facilities for the sent materials. from the battlefield.

Under these conditions, the front correspondent or special artist, a new type of reporter, appears and is required. This was a separate category of employees of the press, different from both the combative political columnists and the commentators of the parliamentary sessions. Frontline correspondents demonstrated multiple knowledge and practical and artistic applications, were proficient in several languages, sometimes even former career soldiers and combatants in various wars, repeatedly endangering their lives to send sensational information.

As for the development of war documentaries in Romania, the pioneer of this genre is Theodor Aman, who is, at the same time, the first modern artist in the true meaning of the word in Romanian art history⁴. Also, Theodor Aman was unquestionably the most talented and authentic Baptist composer in 19th-century Romanian painting.

His historical painting, both the one with the artist's contemporary subjects, respectively scenes from the Crimean War, as well as the one in which he illustrated the past centuries, can stand with honor, along with the works of consecrated masters of the genre. His compositions with scenes from the battlefield, such as the Battle of Oltenita, the Battle of Alma, the Battle of Sevastopol, the Battle of Plonin, Stephen the Great falling off the horse in the battle of Scheia, Stefan cel Mare and Aprodul Purice are spectacular works, with an impressive realism. No wonder the artist was able to capture, with such immediacy, the dramatism of the clash, the pluri-axiality of the combatants' movement, the variety of expressions of cruelty, heartache, horror and pain, since he had his own experience in front of Sevastopol, attending the first bombings of Franco-British allies on the Russian fortifications, widely reported in a letter to his older brother and his main confidant, Alexander.

The artists of the Russo-Turkish War, many of them already specialized artists, learned with the plastic language and the technique of the rapid capture on paper of the events that unfolded in front of them, lived the campaign life intensely, feeling at the same time the joy of victory and the pain of defeat, the result being an image faithful to the conflict, which was made known to the world through illustrations from periodicals of great circulation and kept for posterity in eternal works of art, valuable pieces of national and universal heritage.

Since the involvement of the Romanian army in the war, a group of four painters has been attached to the Grand Army Headquarters, a group of which included Nicolae Grigorescu, Carz Popp de Szathmari, Sava Henitatea and George

⁴ G. Oprescu, *Locul lui Theodor Aman în cultura românească*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, nr. 3-4 din 1956, p. 101.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

DemetrescuMirea. They set out to accurately record the important moments of the fight, to paint the places where the battles were to take place but, above all, to capture the faces of the fighters, real, quick portraits, of those who did not hesitate to put their lives in danger of defending the homeland.

Carol Popp of Szathmari occupied a privileged place in the group of artists on the front, being the official painter and photographer of Prince Carol I. Along with Theodor Aman, Carol Popp of Szathmari is one of the first Romanian painters attracted to the art of war and who actively participated in the confrontations on the battlefield.

Slightly sociable, interiorized, the painter Sava Henitatea focused his attention on the artistic motive, focusing all his energy on the purpose he served. He associated the landscape with the genre scene, the battle scene, the work or rest scene, giving them epic meanings and a special semantics. Convincing sequences of combat, such as the drawings Soldier on horseback, The crossing of the Danube to Corabia, near the Lagărul in Calafat, make up large-scale graphic reportage and documentary value.

The painter George Demetrescu-Mirea, a portraitist by vocation, has come closer than ever to the existential drama in his works performed under the exceptional conditions of the War of Independence in which he participated. George Demetrescu was the youngest of the artists mobilized in the War of Independence, fulfilling with responsibility the mission received. In the pages his sketchbooks include pencil representations of the localities on the road of the troops, camp aspects, scenes from shelters, from the activity of the sanitary soldiers, as well as portraits and silhouettes of officers and soldiers wearing the uniform of different weapons and functions.

Unlike the other artist reporters, Franz Duschek, a renowned photographer and owner of one of the most well-known studios in Bucharest, joined the Russian Headquarters. From what Duschek surprised in his photographs, it can be an illustrated history of the Russian campaign. Thus appear the Ploiesti Train Station, adorned in honor of the Tsar's arrival, the Residence of the Grand Duke Nicholas of the same city, the boat bridge built at Zimnicea over the Danube, the river bank in Brăila guarded by a battery of cannons, the dock loaded with crates and barrels with provisions. Duschek's works are images with poetic connotations, panoramic views with their own atmosphere, which stand out through the instantaneous impression.

Important pages from the War of Independence of the Romanians were painted by the great master of Romanian art, NicolaeGrigorescu. NicolaeGrigorescu is the first of the founders of modern Romanian painting, followed by Ion Andreescu and ȘtefanLuchian. NicolaeGrigorescu became a symbol for the young generations of artists who, in the first decades of the twentieth century, sought to identify and bring to light the values of Romanian spirituality.

With a formation in which the vein of the traditions of mural painting is recognized, approaching in the years of youth and at the same time, the experiences of the impressionists, Grigorescu manifests itself in various genres with great authority. The overwhelming influence he had on his contemporaries also marked the evolution of the generation that followed him. His creation thus inaugurated a pictorial tradition of wide resonance.

Grigorescu witnessed all the great moments of the Russo-Turkish War, except at the Battle of Smârdan. He stopped at Corabia, to record the embarkation of the troops, at Turnu-Măgurele, at Calafat, at Nicopole, Verbița, Vidin, Rahova, Plevna. Between June and September 1877 the painter carries out numerous studies of Romanian soldiers, of slaves in trenches, fighting scenes, studies and images of death, convoys of prisoners, landscapes, images inside the Romanian headquarters in

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Poradim and Verbița. Later, the compositions of the master definitely entered the public consciousness, as important milestones of his creation.

Facing death with soldiers, Grigorescu watched almost all the atrocities and horrors of war, understood who the true heroes were, and worshiped them with all the love and admiration of his soul, immortalizing him in his powerful work, "the most moving epic." of the bravery of our nation. "

CONCLUSION

The historical theme and the Baptist scenes represented a necessity of the epoch of national rebirth around the Union of Romanian Provinces. It was the period when the roots were sought and an attempt was made to establish a connection over time with the glory periods of the past. Therefore, Mihai Viteazul and Stefan cel Mare were chosen as models for the two sister countries, Muntenia and Moldova, and their faces and works were glossed over in plastic literature, Constantin Lecca and Theodor Aman excelling in representing these good rulers. in their work.

The main representatives of the Romanian painting from the 19th century, namely Theodor Aman and Nicolae Grigorescu, will have an important influence on the development of the young artistic society from the beginning of the 20th century.

The war theme, after a period of stagnation, will arouse the interest of both the public and the artists with the participation of Romania in the operations of the First World War.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

2. OTURUM (2. SESSION)-B Salonu (B Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Daniela COJOCARU-Assoc. Prof. Dr. Mutluhan TAŞ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
REFLECTION OF TURK REALITY IN TATAR LITERATURE (BY THE WORKS OF
KASIM BIKKULOV, THE BEGINNING OF THE XX CENTURY)

Flera SAYFULINA*

ABSTRACT

The Tatar-Turkish literary and cultural ties, as well as economic ones, despite the geographical distance, go deep into history. The documents survived until today state the relations between the Golden Horde - later the Kazan Khanate - and the Ottoman Empire at the state and diplomatic level and in the field of trade and economy at the beginning of the XV century. As for the ties in the field of culture, education and literature between the peoples of Turkey and Tatarstan, the authors of scientific research mostly mention the XIX and early XX centuries, when Istanbul attracted the attention as a cultural and educational center where publicistic, scientific and fictional literary works were published. This paper presents travel notes, journalistic and artistic works of Tatar famous people, journalists and writers, whose records describe the image of the Turkish capital Istanbul and reflects the life of the Turkish people. The relevance of the work is explained by the lack of knowledge of the topic chosen for discussion: reflection of the Turkish reality in the fiction and publicistic works written by Tatar scientists and writers of the early XXth century. The materials of the study are the records of the Kasim Bikkulov's "Haji". The comparative method was applied in the research with the aim to identify common and specific, traditional and innovative works of the researchers. The results of the study are proved by the examples. The materials of the study may be useful for the educators and researchers involved in professional linguistic research and training.

Keywords: Tatar literature, Tatars, Turkey, travel notes, culture and literature of the early twentieth century

INTRODUCTION

At present, one of the important task's of Tatar Literary Studies is the issue of interrelationships and a literary dialogue among the Turkic people, existing at the beginning of the last century. The topic is especially timely in connection with the possibility of restoring relations lost in the Soviet period in the post-Soviet space.

It should be noted that the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century was characterized by the active development of the Enlightenment movement of the Tatar people, who belonged to one of the nationalities that made up tsarist Russia.

During that period, the Tatars began to intensively develop their education, reforming the system of education for children, it was the time of a large-scale renewal process of the entire Tatar society.

It was at the beginning of the twentieth century that conditions were created for the publication of books, newspapers and magazines, new educational establishments were opening everywhere: schools and madrassas. There emerged a whole galaxy of the Tatar national intellectuals, such as writers, publishers, translators, journalists, teachers of new-method schools and madrassas, who made great contributions to the course of educating the Tatars and other Turkic peoples.

The scientists note that «The beginning of the 20th century is defined as a period of emerging Tatar scientific thought, theory of literature, serious discourse about the literary terminology and concepts, as well as the time of achievements in this area» (Gilazov et al, 2015: 508-517).

*Prof. Dr., Kazan (Volga region) Federal University, Kazan TATARİSTAN.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

At the beginning of the 20th century, the advanced part of the Tatar youth, who sought to replenish the knowledge gained in local madrassas, had the opportunity to get education in the cultural capital of Turkey - Istanbul. Here they received religious education, got acquainted with Turkish literature and culture, and also had the opportunity to get acquainted with European, especially French and Italian literature, which at that time influenced the Turkish creative youth (Sayfulina, 2014: 323).

It was Turkish literature, one of the first of the Turkic literatures, that turned its attention to the culture and literature of Western Europe, enriching itself with new genres and themes.

The development of Tatar literature of the last quarter of the nineteenth century is determined, among other things, by the fruitful influence of Turkish literature.

"Then we were the shakirds of Ottoman literature" (shakird means a student in a Muslim college), G. Ibrahimov wrote about this influence later [Ibragimov, 1978: 366].

The beginning of the 20th century, in connection with certain political changes in Russia, was marked by migration processes, when the Tatars of Russia emigrated to the Ottoman state, where their ancestors still live, partly preserving their way of life and cultural traditions (Sayfulina, 2013, 124-126).

The activity of the numerous Tatar advanced intellectuals - writers, scholars, Turkologists, historians, theologians, political figures who emigrated for various reasons in the first years of Soviet power to Turkey, such as Yusuf Akchura (1876-1935), Sadri Maksudi (1879-1957), Musa Jarullah Bigiyev (1875-1949), Gayaz Iskhaki (1878-1954), Fatih Karimi (1870-1937), Gabdrasit Ibragimov (1857-1944), Akdes Nigmati Kurat (1903-1971) rendered an invaluable service in the development of political, social, scientific and cultural spheres of the Ottoman state, and in the future, of the republican Turkey.

The well-known Tatar poet of the early twentieth century G. Tukay proudly speaks of Yusuf Akchur and Fatiye Karimi, who reliably covered the creative and political life of the Turkish state in the periodical press [Tukay, 1985, 351].

The comparative method is used in the paper, which makes it possible to identify common and different, traditional and innovative features in the works of the authors.

RESULTS AND DISCUSSIONS

The Biography Studies of Tatar intellectuals of the early 20th century, draw our attention to the fact that their fates was to a different extent connected with Turkey, with its capital - Istanbul. An example of this is the biographies of historian-theologian Shigabutdin Mardzhani, writer-journalist Fatih Karimi, writer-public figure Gayaz Iskhaki, poet Dardemand, prose writer Sharif Kamal and many others.

The reasons for their arrival in Turkey are different, but many of them left behind travel notes, journalistic articles or works of art, where they expressed their attitude to this country and to its capital.

Turkey, as an independent Muslim state, attracted the attention of the Tatar intellectuals living in Russia.

According to some historical documents "before the 1917 revolution, there were few people among the Tatar intellectuals, scientists and writers who did not know the Turkish language" (Galimullin et. al., 2016: 3940).

As M. Magdiev, a the well-known Tatar writer of the second half of the 20th century, writes, "Istanbul is a city well-known to our literature. Here lived the first Tatar prose writer M. Akegetzade. Here there were Dardeman, Sh. Kamal used to come here. Here lived the editor of the newspaper "Vremya" F. Karimi during the Balkan War. G. Kamal came here as an editor of the newspaper Zvezda. Thus, Istanbul was the focus of attention of the Tatar intellectuals in the early twentieth century.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

To depict the state of mind of his characters, bored and yearning for their small homeland, the author makes extensive use of folk songs, in which yearnings for the motherland are replaced with the hope for a better future. We considered the writer's oeuvre and his description of the realities of Turkic life in the previous article. We note that «K. Bikkulov is the author of a number of realistic prose, such as "Turkestan" (1908), "Uncle Altynbai" (1908), "Badelche" (1909), "Uncle Sabirjan" (1910), "Horse stealers" (1912), "Hadji" (1912), which are the part of the national literary heritage of the early twentieth century. The works in which historical events are reflected, the realities of life and Tatar village life of the beginning of the last century await a serious study and a critical evaluation. In the same work, the material of the study is the novel "Turkestan" and the novels "Haji" and "Bedelche", where a realistic material on the Turkic reality of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries is widely represented» (Nurieva, et al., 2017: 1175-1180).

The events of this story also take place in one of the main cities of Turkey - Istanbul, where the shakird, the protagonist and the narrator of the story arrives to continue his education. Here the author recreates the realities of Turkish life at the beginning of the twentieth century. The presentation of the material, which in part resembles the genre of travel notes, originally aimed to fix realistic events taking place in Russia and outside its borders and familiarization of the reader with new lands, countries, their nature, living conditions, etc. Here the author describes in detail the appearance, attire and behavior of people belonging to different nationalities - representatives of different countries gathered at one of the Istanbul mosques, to greet the Turkish Sultan. A thorough description of this even ethnographic details help to create a picture of the Turkish reality in the beginning of the century. The novel contains the writer's critical reflections of about gilded tombstones, expensive buildings in cemeteries erected during the reign of Sultan Abdulhamit. Critical pathos of the work is strengthened by the author's statements, about the fact that with the money spent educational institutions such as the University of the Sorbonne could be built or a fleet like the Japanese flotilla.

Of interest are the author's statements about the fact that travel and wanderings enrich people, enabling them to gain new knowledge. Descriptions of landscapes and the land of Turkey washed by the sea - is also a novelty for Tatar realistic literature of this period. It is with respect that he author describes the life and work of the common people: their diligence, openness, respectful and friendly attitude to all guests visiting their land.

CONCLUSION

The study of diary, journey notes, letters of famous personalities, works of Tatar writers of the early 20th century, such as Sh. Mardzhani, G. Iskhaki, M. Galiau, K. Bikkulov, analyzed in the framework of this study, allow to draw conclusions that in their creativity, written in a single channel of development of the Tatar realistic prose of this period, reflects the real picture of the life of the population of Turkey and its capital. They enrich the national literature with realistic plots, images, everyday details, as well as introducing the life of the Turkish people to the reader, restoring the picture of the life of the Turkish capital - Istanbul, introducing the nature of this country, the geographical conditions of life and life, the way of life; gives a description of the activities of individual historical personalities, and describes the life and work of the common people. Thus, in the Tatar literature at the beginning of the 20th century, a diverse picture of the world of Turkish society is recreated, which expands the horizon of the Tatar reader, develops interest in real acquaintance with the life of the related Turkish people, with Turkey and its capital Istanbul.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

REFERENCELIST

- Gilazov T.Sh, Karabulatova I.S., Sayfulina F.S., Kurakova Ch.M. and Talipova G.M. (2015) Between the East and the West: Phenomenon of Tartar Literary Criticism in the Lingvo-Cultural Aspect // Mediterranean Journal of Social Science. Vol 6, No3, S2, May 2015. pp.: 508-517. Doi:10.5901/mjss.2015.v6n3s2p508.
- Nurieva Liliya Failevna, Sayfulina Flera Sagitovna, Aimukhambet Zhanat Askerbekkyzy, Gilazov Tagir Shamsegaliyevich. (2017) Historical basis and realities of tyurk people life in prose by K.Bikkulov (in the context of the Tatar realistic literature of the early 20th century) // The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication TOJDAC April 2017 Special Edition. PP. 1175-1180.
- Sayfulina F.S. (2014). Татарско-турецкие культурные и научные взаимосвязи: история и современность// Филология и культура. Philology and culture. №2 (36) 322-325 с.
- Sayfulina F.S. (2013). Некоторые неизвестные факты в биографии Абдурашита Ибрагимова // Материалы Международной научной конференции: «The pathfinders of the turkic world: Mehmet Akif Ersoy and Huseyn Gavid».- Баку: Кавказский университет,
- Sayfulina F.S., Karabulatova I.S. (2014) European studies of barabin tatar folklore: the role of investigations of the german scientist V.V. Radlov // Life Science Journal; 11(9s):116-119] (ISSN:1097-8135).
- Tukay G. (1985). Prose. Publicism (1907 - 1913): works in five volumes. - Kazan: Tat. books. published, Volume IV (in the Tatar language). -351p.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
**ELEMENTS OF EASTERN MUSICAL TRADITION IN THE PIECE
"PESCHREVVORSPIEL - FUGUE"FROM THE *LEVANTIQUES*, 12 PIANO PIECES
BY DAN DEDIU**

Octavian VELESCU*

ABSTRACT

In the work "Peschrevvorspiel - Fuga", from the cycle of *Levantiques* by Dan Dedi, an ingenious combination is realized, between a musical theme in a peşrev character – with having a melodic motif with tones specific to the Eastern space and a rhythmic sequence of aksak type -with a fugue form, that is to say, a pattern of construction dedicated to polyphonic musical thinking of the Western tradition. In addition, this fugue form comprises three subjects in which the first is a peşrev theme, the second is a chorale, and the third is a jazz bass. Thus, another association is formed, an ingenious mixture that combines elements of tradition from two different cultural spaces, the Eastern peşrev and the chorale of western origin with a jazz bass line specific to modern music. The intertwining of the two cultural spaces with two different time zones reveals a postmodern aesthetic attitude of the Romanian composer who manages to combine different styles in an original union, realizing a concept capable of multiple associations.

Dan Dedi is a leading figure in contemporary Romanian musical life. The composer carries out a rich creative activity that is distinguished by a considerable number of works covering almost all genres. Among the creations, 4 Operas have been distinguished so far (*Post-fiction, Münchhausen, Eva !, A Lost Letter*); 4 symphonies and other orchestral pieces (*Narcotic Spaces, Ornaments, Studies-Motto, Spaima, Frenesia, Mantrana, Grana, Verva*), instrumental concerts (of which we mention the Saxophone Concerto, the Piano Concerto or the Violin Concerto, the Cello Concerto and orchestra). In addition to these extensive works, the composer Dan Dedi also leaned on chamber music as the author of four string quartets, music for different types of orchestra, piano music. Within his compositional concerns we also find creations from the sphere of choral music or electronic music. The artistic sensitivity and the outstanding quality of his works have been unanimously recognized and distinguished with numerous national and international awards, for composition and interpretation (Vienna, Dresden, Paris, Berlin, Ludwigshafen, 9 UCMR awards, Romanian Academy Award, Enescu Award). The artistic personality of the musician Dan Dedi is complemented by a rich music research activity materialized through numerous publications in specialized volumes or magazines but also a consistent series of television programs grouped between 2003-2006 in 88 episodes of the musical initiation series "The Adventure of Sounds" by TVR for which he received the ATF award in 2004, and 12 episodes from the series "Music from an exhibition" (2008-2009). As artistic director he coordinated the festival of the *International Week of New Music* (1999, 2001, 2007 and 2008) and the *Profil Festival* (2004 and 2006). Currently Dan Dedi is a professor of music composition, within the National University of Music Bucharest where he served as rector between 2008 and 2016. For his artistic career he received the distinction of Officer of the Order "For Education" and Knight of the Order "Cultural Merit".

Levantiques, 12 pieces for piano op.64 by Dan Dedi is a group of works that is noticeable by a postmodern aesthetic attitude. The pieces have suggestive titles that make a significant contribution outlining the poetic image, while opening a rich palette of

*Assist. Prof. Dr., Faculty of Arts Ovidius University from Constanta.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

references from various fields. The idea of variety is also underlined by an approach to linguistic diversity for song titles. Some of them emphasize the form, character or stylistic frame of a work (*fugue* or *hymn*), and others construct images that are intended to be discovered by the listener during the play through discrete musical cues (*Jacob's ladder* or *La chasse khazare*). The rich imagery is also shaped by an ingenious idea that brings a new element by attaching bibliographic references from musical or extra-musical fields, especially literary ones. There are references for each piece to writings from literature, poetry, history, philosophy. The musical discourse is accompanied by meanings, and the poetic idea is outlined by short descriptions made to each piece by the author himself. It is an approach that supports the relationship between composer and performer by providing a frame of reference for the semantic content of the song. The piece subjected to the present analysis bears the title of *Peschrevvorspiel - Fugue* that can be translated through *Peşrev Prelude and Fugue*. The postmodern attitude is evident by joining different images or by combining some musical styles from different stylistic categories materialized in the present case by taking over a peşrev musical theme - as a type of introduction for a musical form, which can be labeled as the most elaborate musical architecture of the baroque period from the western zone.

Postmodernism can be defined by a multitude of styles. It can be outlined, either in the historical direction and implies a category that evolves after the modern era or on the aesthetic side where we have in front a diverse picture of aesthetic attitudes. From this perspective, postmodernism can be characterized either as a continuation of modern aesthetics or as a liberation from the modern, in other words, a contradiction of it. Rather than an attitude and not a style beneath which a variety of styles evolve, postmodernism is defined as an attitude that is focused on the aesthetic direction. It is sometimes defined as a refocusing of the thematic universe expressed musically by returning to the melody in a tonal or modal universe, a recovery for the clarity of discourse in which quotations and collage play a decisive role in accessing elements of cultured or popular tradition, approached either with appreciation or as a form of irony.

In postmodernism, musical discourse has certain features that can be identified by a few characteristic elements. One of these is the accessibility, described by a good reception due to the call to the melody or to well-known architectural structures. Starting from here the priority of the melody it is made by clear musical themes or ideas. The call to tradition also plays an important role in perception, and in this sense they appear in the construction of the pieces traditional principles of musical architecture as (*fugue*, *passacaglia*, *rondo*, *ostinato*). The quotation contemplates, on the one hand, the outline of a clear idea and on the other, the directing of the discourse to a slight form of irony. Continuing in the same direction appears the ludic idea, and the combination of various elements leads to a special mixture and brings a new image through the hybridization of genres.

Peşrev is an instrumental genre of Turkish classical music. Usually, this is the first piece in a group of works, called *fasıl*. Sometimes it is called *son peşrev* (final peşrev) being the penultimate piece of another group of works entitled "*Mevlevi ayini*". In general, this type of work is performed on simple rhythmic formulas, unlike other important forms of expression of instrumental music. The *Peşrev* are works that have a regular pattern of construction, similar to the Rondo of western European tradition music. These are composed from movements called *hane*, at the end of which is always a constant, unchanged formula, which introduces the refrain (called *teslim* or *mulazime*). Each couplet (*hane*) is followed by a refrain (*teslim*), the structure of the whole work being A-B-C-B-D-B-E-B. Sometimes the work can begin with the refrain and thus the structure of the work becomes A-B-A-C-A-D-A.

Dan Dediu performs in the play *Peschrevvorspiel-Fuguea* interplay between the musical culture of the Eastern tradition and that of the Western tradition. The composer takes here a melody of Turkish origin and treats it as a subject in a Bach type fugue, a

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

form of architecture specific to Western cult music. This intention of combining the two different cultural areas is underlined, both by the title and by the references of the piece that refer to the work cycles *Orgelbüchlein* and *Wohltemperiertes Klavier* by J. S. Bach. In this piece, together with the song in the *peşrev* character, there are two other distinct themes, different in terms of character. These three musical ideas follow one another at the beginning, and eventually they overlap, contributing together to the creation of a three-subject fugue pattern.

The first theme of the fugue is built on a melody with oriental resonances, specific to the Eastern region, characterized by particular melodic of which the most obvious is the augmented second interval. The oriental character of the theme is also reinforced by a succession of the metrical pattern that leads the musical discourse to an asymmetrical sequence that refers to the *aksaak* rhythm, a fact highlighted by a series of heterogeneous measures 7/8, 5/8, 8/8, 5/8, 6/8, 4/4. The theme behaves like a refrain, confirming the formal pattern of a *peşrev*. The structure repeats identically to the second presentation, and the following resumes are slightly modified.



The second distinct theme, which acts as a second subject of the fugue, is a chorale. This is claimed from the melodic line of the *peşrev*, being in fact a reminder of the important sounds of its profile. This new theme takes place in a mixed sequence of homogeneous musical metre, 6/8, 4/4, 4/4, 6/8 with an evolution that allows various developments.



The third subject of the fugue is built on a theme that resembles a jazz bass line. It is first exposed in measure 36 in the low range and develops on a constant metric pattern, built on a metric sequence that has the formula 5/8, 5/8, 4/4, repeated seven times identically in several successive exposures (like the first theme), but smaller in size.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



CONCLUSIONS

In the piece *Peschrevvorspiel – Fugue* the composer Dan Dediú manages to create a concept capable of multiple associations by achieving an original union by joining or juxtaposing different musical genres. This aesthetic attitude brought together musical expressions from different cultural identity having the effect of a hybridization of genres, outlining a well-known hypostasis of postmodern aesthetics. Particular attention is drawn to the union between the peşrev-style melody and the fugue form, which is a consecrated pattern of polyphonic musical thinking of the Western tradition (perhaps the most elaborate architectural form of Western-European music) is associated with an oriental-type melody, blending two different musical worlds. Thus, a beautiful association is formed, between different geographical, cultural and temporal entities, through an ingenious mixture that combines the Eastern melody, the chorale idea of western origin with a melodic bass line specific to jazz music.

BIBLIOGRAPHY

- DEDIU Dan *Radicalizare și guerrila*, Editura Muzicală, București, 2004
DEDIU Dan *Levantiques* 12 pieces for piano, op.64, Lucian Badian Editions, Canada, 1999
SANDU-DEDIU Valentina, *Alegeri, Atitudini, Afecte*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2010
SANDU-DEDIU Valentina, *Muzica nouă între modern și postmodern* Editura Muzicală, București, 2004
Dan Dediú la <https://www.festivalenescu.ro/2021/dan-dediú/>

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
RELIGIOUS BELIEFS OF TURKS IN CONSIDERATION OF JOURNEYS OF ARAB
TRAVELLERS TAMİM B. BAHR AND İBN FADLAN

(ARAP SEYYAHLARI TAMİM B. BAHR VE İBN FADLAN'IN SEYAHATLERİ
IŞIĞINDA TÜRKLERİN DİNİ İNANIŞLARI)

Mesut KÖKSOY*

ÖZET

Türklerin kültürel ve dini inanışları hakkında bilgi edinilen önemli kaynaklardan biri seyyahlara ait gezi notlarıdır. Tamîm b. Bahr el-Muttavvî'î ve İbn Fadlân, Türklerin dini inanışları hakkında bize bilgiler veren en önemli Arap seyyahları arasındadır.

Tamîm b. Bahr el-Muttavvî'î, tahmini 8. yy sonu ile 9. yy. başı arasında bir tarihte Dokuz Oğuz Hakanlığı olarak bahsettiği Ötüken Uygur Devleti'ne bir seyahat yapmıştır. Tamim b. Bahr, Arap kaynaklarında Dokuz Oğuz olarak bilinen Uygurlar'a seyahat eden ve anlattıkları bize ulaşan tek Müslüman seyyah olduğu kabul edilmektedir.

Onun anlattıklarından Türklerin dini inanışları hakkında üç önemli hususu öğrenmekteyiz: Dokuz Oğuzlar'ın bazıları Mecusî mezhebinde ateşe tapar ve bazıları Zındıklık (Maniheizm) inancındadır, Üst Barsgan şehrinin halkı yılda bir kere bayram niyetiyle ilkbaharda Issık-göl etrafında dolaşırlar ve Dokuz Oğuz Hakanı'nda başka hiçbir liderde olmayan ve istediği zaman yağmur ve kar yağdırmaya yarayan çakıl taşları vardır.

İbn Fadlân, 921 yılında İdil-Bulgar emiri İlteber Almış'ın Abbasi Halifesi'nden İslam dinini öğretecek din adamları, saltanat alametleri ve Hazarlar'ın saldırılarına karşı bir kale yapmak üzere para talebinde bulunması üzerine oluşturulan heyette din adamlarına başkanlık etmek üzere görevlendirilmesi üzerine Harezmîler, Oğuzlar, Peçenekler, Başkurtlar ve İdil Bulgarları'nın yaşadığı bölgelere bir seyahat gerçekleştirmiştir.

İbn Fadlan'ın seyahatnamesi Müslümanlığı resmi din olarak kabul eden ilk Türk Devleti olan İdil Bulgarları ve diğer Türk kavimlerinin dini inanışları hakkında bilgiler vermesi açısından önemli bir kaynaktır.

Bu çalışmada Türklerin dini inanışları ile ilgili Tamîm b. Bahr ve İbn Fadlân'ın verdikleri bilgiler incelenmiş ve özellikle Arap âlimlerin coğrafya ve tarih üzerine te'lif ettikleri kaynaklar ile karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tamim b. Bahr, İbn Fadlan, Seyahat, Türkler, Dini İnanış

INTRODUCTION

After collapse of Sasanid in 651, Arab's reign reached to the borders of Turks. Islam caliphs sent messengers to leaders of Turks for inviting them to Islam and to obey their rule. Abbasid Caliph Hisham (724-743) invited Turgish Khaqan Su-lu to Islam and Caliph Mahdî (775-785) sent messengers to Turk leaders Yabgû of Kharlug, Rutbil of Sistan, Tarhan of Turks, Khaqan of Toguzguz and some of them accepted Islam (İbn al-Faqih, 1996: 634; al-Hamawî, 1977: II/24; al-Yaqûbî, 1883: II/479).

İbn Fadlân whose travel notes are handled in this study was one of those messengers. He was the messenger of Abbasid Caliph Muqtadir Billah to Emir of İtil-Bulgars.

Travel notes are primary sources to get information about nations and cultures. Tamim b. Bahr made his journey around 821 before Islam spread among Uygurs while İbn Fadlan's journey was in 921 when Islam started to spread among Oğuzs and

* Dr., Selcuk University/Arabic Language and Literature, Konya.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

already spread among Itil-Bulgars. Thus they are important sources in terms of understanding religious beliefs of Turks and their approach to Islam.

But on the other hand some Arab travellers giving information about Turks are not trustworthy such as Abu Dulaf Mis'ar Muhallil (d. late 10th century) whose records were found suspicious and imaginary by Brockelmann, Grigoriev, Marquart and Zaki Validi Togan except places Buhara, Sandabil and Sistan (TDVİA, 2005: XXX/176).

1. TAMİM B. BAHR'S JOURNEY

There is no work written by Tamīm b. Bahr al-Muttawwi'ī which has reached today. Most of the known about Tamīm b. Bahr's journey was obtained through the quotations from Ibn al-Faqih's *Kitāb al-Buldān* and Yaqut al-Hamawī's *Mu'jam al-Buldān* until Z. Velidi Togan's discovery of the new manuscript copy of *Kitābu'l-Buldān* in Iran's Mashad in 1923 containing extensive quotations from Tamīm than Yaqut's.

According to quotations Tamīm b. Bahr al-Muttawwi'ī made a journey to the Barsqān and the capital (Kara Balāsāgūn) of Dokuz Oguzs¹ (Toguzguz) (Uygurs).

The purpose of Tamīm b. Bahr's journey to Dokuz Oguzs (Uygurs) is unknown. V. Minorsky comments by the help of al-Tabarī's tellings that Tamīm b. Bahr whose nisba "al-Muttawwi'ī" means volunteer would be on a duty of an alliance in rebellion in 821 between Abdurrahman an-Nisābūrī al-Muttawwi'ī and Dokuz Oguzs in which Khaqan sends horses to him (al-Tabarī, 1970: VIII/580; Minorsky, 1948: 302).

The date of Tamīm b. Bahr's journey is not certain. According to Tamīm b. Bahr which he says Khaqan is married with Chinese princess and the religion is Manichaeism, he must had travelled at the reign of Alp Bilge Qagan (808-821) or Alp Kuchlug Bilge Qagan (821-824).

There are three points about the religious beliefs of Turks in Tamīm b. Bahr's tellings:

1. Turks are fireworshippers on the sect of Magianism (Zoroastrianism) and Zanadiq (Manichaeists) (Ibn al-Faqih, 1996: 637; al-Hamawi, 1977: II/24).

Information Tamīm b. Bahr is giving coherent with the sources. According to sources Magianism² and Manichaeism³ (Zanadiqa⁴) was accepted among Uygurs. In

¹ Dokuz Oguzs (Toguzguz/Togurgur): Nine Oguz tribes, first seen in Gokturk Epigraphs, Bilge Qagan says Dokuz Oguzs were under his nation. After the collapse of Gokturks, Uygurs gained the control of Dokuz Oguzs and Moyun Chor was appointed as a leader of them. Moyun Chor in Sine-usu Epigraph says he defeated Sekiz (Eight) Oguzs and Dokuz Tatars. One Oguz tribes might be supposed already under his rule. Uygur Qagan II Itmish Bilge Qagan in his last epigraph says he was ruling On (Ten) Uygurs and Dokuz Oguzs. In some sources especially early Arab sources Dokuz Oguzs and Uygurs were considered the same, but the truth is Dokuz Oguzs were under the Uygur rule (TDVİA, 1994: IX/500; İzgi, 1986: 18).

² Magianism (Majūs) is constituted on Zardusht thoughts with Persian culture and he brought a book called Zamzama (Bastāh), then commented it and called Zand. It is called Majūs in Islamic sources due to the clergy class Magī and called Zoroastrianism due to the Zardusht or Mazdaism due to Ahura Mazda in Western sources. And due to fire cult is also called fire worshipping. There were eleven fire temples which Persian kings built in Iran. And there were fire temples in other places of the world such as Iraq, Egypt, India and China. Zardusht took these fire temples sacred places for himself (al-Mas'ūdī, 2005: I/175, II/195-96; TDVİA, 2003: XXV/III/279).

³ Manichaeism (Mānawīyya) is a religion which was founded by Mani who was born in Iran in 216 on the principles of dualism as light to dark and goodness to evil. It is defined under the belief of Dualism (Sanawaiyya) as a religion between Magianism and Christianity (Other dualist religions are Mazdakiyya, Daysāniyya, Margayūniyya and Kaynawīyya). They accept the prophecy of Jesus but not accept Moses's. Its rituals are praying, fasting, penitence, funeral, reincarnation and vegetarianism. Mani wrote down his principles in his life but did not reach today. After the spread of Manichaeism Sasanid king I. Bahram killed Mani in 276 and banned

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

3rd and 4th century Zardushtism, Buddhism and Christianity and in 7th and 8th century Manichaeism spread in Central Asia (İnan, 1976: 5).

The Uygur Qagan Bogu who was called as Zahag-i Mani (the appearance of Mani) accepted Manichaeism in 762. He brought four Manichaeist monks to his country. But the people of Uygurs did not accept Manichaeism widely as seen in Bogu's epigraph of Kara Balasagun in which he orders the adoption of Manichaeism, demolition of Satanic image and worship the religion of Light. In epigraph Kara Balasagun it is said that Manichaeism converted the brutal customs and killings to vegetable feeding and doing good deeds. Uygurs became civilized by Manichaeism and gave first examples of Turkish literature. Uygurs mainly accepted Islam at 14th century (İnan, 1976: 9-10; İzgi, 1986: 24-27, 30).

In early Arab sources Dokuz Oguzs (Uygurs) were defined as Magians (Mejûsî, 'Abadatu'n-Nîrân) and only Turks who were Manichaeists (Manawî, Zanadiq, Sanawî, Dînârawî). There were also Christianity and Shamanism (al-Gardîzî, 2006: 382-84; al-Mas'ûdî, 2005: I/103; Ibn Khurdazbih, 1889: 31; al-Marvazî, 1942: 20; Ibn al-Faqih, 1996: 635).

On the other hand Ibn al-Faqih says there are cities of Dokuz Oguz where its people are irreligious, pray to icons, have clergies and very tall temples (Ibn al-Faqih, 1996: 643, 645).

And Abu Dulaf right after Oguzs (Guzs) tells that Dokuz Oguzs (Toguzguzs) are eating animals, they do not have temples and they pray to the sunset (Abu Dulaf, 1995: 46-47).

The people Abu Dulaf mentions are Uygurs who accepted Manichaeism after 763, built temples and were vegetarian. All Uygurs were not Manichaeists but Abu Dulaf does not tell anything about Manichaeism so his tellings are doubtful. Because also there exist tellings about Manichaeism in epigraphs of the successors of Uygurs who accepted Islam after 13th century (İzgi, 1986: 28, 30).

2. People of upper Barsgân⁵ once in a year in spring circumambulate the lake as a festival (Ibn al-Faqih, 1996: 638).

The lake near Barsgân that Tamim b. Bahr mentions is Issyk-kul locates in Kyrgyzistan today (al-Gardîzî, 2006: 381).

Circumambulating the lake must be a kind of (عيدا) festival which they are doing once in a year. But V. Minorsky gave the word (عمرأ) which he translates as a rite instead of the word (عمدا) which passes in manuscript copy (Minorsky, 1948: 280). But in later critical edition made by Yûsuf al-Hâdî with two copies it is given as (عيدا) (Ibn al-Faqih, 1996: 638).

3. One of the mysteries of Turks only the Qagan of Dokuz Oguz possesses pebbles which make the rain, snow or cold when he wants (Ibn al-Faqih, 1996: 639; al-Hamawî, 1977: II/24).

Manichaeism. It is also called Mâniyya, Mânawîyya and Mannaniyya (ash-Shahristanî, 1968: II/49, 54, 55, 57, 58; TDVİA, 2003: XXVII/575-77).

⁴ Zanadiqa: Zindiq (plural Zanadiq) in Persian Zandiq, is used by Sasanid to define Manichaeists and Zanadiqa as Manichaeism due to Mani's book called Zand which means commentary of Zardusht's book called Zand-awasta. Zindiq comes from Persian "Zand gîrrây" which means man who believes the eternity. It is used for Dualist (Sanawî) person in Islamic sources. In Abbasid era it was used for people in religion of Manichaeism, Mazdakiyya and Magianism even though seems Muslim. And it was used also for Muslim person who hides his infidelity apart the word Munafiq which was used in early Islamic era. By the time it was used for people who have contrarian thoughts on Islam (Ibn Manzûr, (n.d.) : X/147; az-Zabîdî, 1989: XXV/418; Sâmî, 2017: 539; TDVİA, 2013: XXXIV/390-91).

⁵ It is written Nûshajân instead of Barsgan (al-Kâshgarî, 1333/1915: III/308).

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

This stone is called yada (jada) stone. Yada means magic, and the word jadi which means witch in Turkish comes from this word. It passed to Arabic as “Yashim” and to Persian as “Yaship” and to French as “Jaspe” (Tanyu, 1968: 41-42).

al-Kashgarî says “yât” means: The fortune by the stones to bring the rain and the wind; “bek yatlatî (yatlatûr-yatlatmâq)” means: Amir (Qagan) gave an order to the clairvoyant to tell a fortune (witchcraft) and then he brought the wind and the rain (al-Kashgarî, 1333/1915: II/285; III/119).

This superstition was widespread among Turks and Arabs.⁶ And it does not only belong to Uygurs but also to other Turkic tribes. As far as we understand these pebbles or stones are related with witchcrafting which seems as a Shaman ritual. Bringing rain and hail is among the Shaman’s duty by communicating the spirits (TDVİA, 2010: XXXVIII/326).

Abu Dulaf claims Turkic tribes have also stones are used for other purposes: Oguzs have a white stone benefits stomach ache and red stone abolishes the sharpness of a sword if it is rubbed on it and Dokuz Oguzs have a stone stops the bleeding when it is hanged on a person (Abu Dulaf, 1995: 45-46).

2. IBN FADLAN’S JOURNEY

Ibn Fadlan (Ahmad b. Fadlân b. Abbas b. Râshid b. Hammâd) was entrusted by the Caliph Muqtadir billah as a leader of clergies sent to Itil-Bulgarian (Saqliba) Emir Iltabar Almish upon his request. He started the journey on 21 June 921 from Bagdat passing by Ray, Nishabur, Marv, Buhara, Khoresm and the countries of Oguz (Guz), Bashkort, Pecheneg and reached to Itil-Bulgarian State on 12 May 922.

Until 1923 when Zeki Velidi Togan found a manuscript copy of Ibn Fadlân’s travel book in Razawi Library/Mashad [MS 5229] and published it in 1939 in Leipzig under the name *Ibn Fadlan’s Reisebericht*, things known about his journey were the quotations of Muhammad b. Mahmud at-Tûsî’s work *‘Ajâ’ib al-Makhlukât* and Yâqût al-Hamawî’s *Mu’jam al-Buldan*. On the other hand the copy Z. Velidi Togan found does not contain the return journey which at-Tusî and al-Hamawî mentioned (TDVİA, 1999: XIX/478-79; al-Hamawî, 1977: I/486).

Khoresms

He tells that Khoresms mention their dislike of Ali b. Abû Talib after every pray (Ibn Fadlan, 1960: 82).

Khoresms were Hanafis/Sunnis as the sect of Islam. There had been conflict between Sunnis and Shiites but dislike of Ali b. Abu Talib seems as exaggerated and unfounded. And Ibn Fadlan also humiliates Khoresms that their voice resembles like starling birds such as he humiliates Oguzs.

⁶al- Gardîzî (d. 1052) says Noah prayed God to teach his son Yafes the name when he recites, the rain falls. Yafes wrote this name to a stone not to forget and hang on his neck. Turks inherited this stone, there happened conflict between them due to the stone and Oguzs (Guzs) possessed it (al-Gardîzî, 2006: 370). Abu Rayhan al-Birûnî (d. 1061), says about this pebbles in his work on mines and stones called *Kitab al-Jamahir fi Ma’rifa al-Jawahir* under the title The Rain Bringing Stone that it is dark black and little red from a hill between Kharluq and Pecheneg. He ordered from a Turk to bring rain with that stone. The man sank the stone into water, then threw it up in the sky with growling and shouting but it did not bring the rain. He comments that spread of the superstition is more fanciful than it (al-Birûnî, 1936: 218-19). Ibn al-Faqih (d. first half of 10th c.) says some of Turks bring what they want such as rain, cold and snow. Turks have clairvoyant who rises the cloud of cold and snow and directs it to them whom he wants to destroy (Ibn al-Faqih, 1996: 640-43). Abu Dulaf says Kîmâks have stone magnet of water bringing rain when they want (Abu Dulaf, 1995: 45).

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Oguzs (Guzs)

1. He tells that they do not believe in any religion and look for any wisdom like wandering donkeys. He heard that some of them says without believing “La Ilaha Illallah, Muhammadun Rasûlullah” (Islamic confession of faith) to get closer with Muslim who are passing by. If a bad thing happens to one of them he raises his head and says “bir Tengri” which means one god in Turkish. One of them liked the Quran when he recited, and asked Ibn Fadlân wheter his god had a wife or not, he replied no and prayed for forgiveness (istigfâr) and that man repeated like him (Ibn Fadlan, 1960: 91-93).

In some early Arabic sources Oguzs are defined that they pray for every good and strange things. They are the most powerful, handsome and tall among other Turks (Hudud al-Âlam, 1999: 69; al-Mas’ûdî, 2005: I/104).

Abu Dulaf says Oguzs (Guzs) have temples without icons and they stay inside with peace (Abu Dulaf, 1995: 46).

Religious belief of ancient Turks was the religion of Gok-Tengri which was influenced by the Shamanism beliefs. Gok-Tengri religion was monotheist although there existed sacred things and icons (tos). In Byzantian records Gok-Tengri is the unique creator as it is seen in Ibn Fadlan’s tellings (Kafesoğlu, 1980: 55, 63-64; Çandarlıoğlu, 2003: 98).

2. He tells about his meeting with small Yinal the first leader of Oguzs, whom was said that accepted Islam but gave up after people told to him that if he became Muslim he could not be leader of them (Ibn Fadlan, 1960: 97-98).

3. He then tells that he gave the letter of Nazir al-Haramî (vazir of caliph) to commander of Oguz Atruk b. al-Qatagân inviting him to Islam. The commander told him he would not tell his answer until he return from his journey and would write to caliph his decision (Ibn Fadlan, 1960: 102).

It is understood that Islam started to spread among Oguzs but there still existed some resistance. Nearly 50 years later after Ibn Fadlan’s journey, Oguzs largely accepted Islam. Successors of Oguzs such as Karahanlis with the Saltuk-Bugra Khan (d. 955) accepted Islam and in the late 10th century Selcuks with Selcuk Bey accepted Islam (İnan, 1976: 199).

4. He describes their funeral which they burry a man to a large grave like a hause with their clothes and belongings, hang remnants of his animals and erect wooden statues on his grave in number he killed which are believed that will serve to him in heaven (Ibn Fadlan, 1960: 99).

Turks burry the horse, guns and belongings of a dead man together with him due the fact that they belive another life and eternity. Turks made tos and erect bambal for the memory of their dead relatives (İnan, 1976: 61; Kafesoğlu, 1980: 47).

Bashkorts

He tells that one of Bashkorts who accepted Islam was serving to them on their journey. Every Bashkort man hew a wood and carry on him. When he comes across an enemy he pray to the enemy. Some of them tell they have twelve gods: god of winter, summer, rain, wind, trees, peoples, animals, water, night, day, death and earth. And the god in the sky is the biggest of them however he is in compliance with them. They saw some of them worship snakes, some of them worship fishes and some of them worship cranes. They told to him that once upon a time when they were fighting, they won a victory after enemies got frightened by the scream of crane, then they started to worship cranes (Ibn Fadlan, 1960: 108-09).

Ancient Turks have cults from Altay and Yakut Shamanism and cults of Gok-Tengri (god of sky), sun, moon, earth, water, fire, ancestors and deads. Gok-Tengri gives kut (blessing) to the Khaqan. Turks also have some icons called tos which they carry in journeys on them or hang on a wall. Turks accepted the wolf as an ancestor and have several tos (ongon) and among them there are birds such as eagle, hawk and

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

vulture (İnan, 1976: 1-4; Kafesoğlu, 1980: 10-13, 25, 57). al-Kashgarî says infidels call the sky and all other things which is great in their eyes as Tengri (al-Kashgarî, 1333/1915: III/279).

Bashkorts entered the influence of Islam beginning of 10th century. At the reign of Uzbek Khan (1313-1340) they accepted Islam entirely, but they preserve some of Shamanism beliefs until today (İnan, 1976: 161).

İtil-Bulgars

1. He tells that he read the letter of caliph to emir and people of Saqaliba (İtil-Bulgars) and they altogether say "Allahuakbar" very loudly as expressing their gladness. Emir of İtil-Bulgars changed his name to the name of caliph Ja'fer and his fathers name to Abdullah who was an infidel (Ibn Fadlan, 1960: 114, 118).

2. He says muaddin (adhan reciter) doubles the iqâma (second call for pray) and he warns that in place of caliph it is called once, and emir ordered muaddin to do as Ibn Fadlân says. But later emir orders muaddin to double the iqâma due to his unhappiness of lacking money he requested from the caliph. Then emir asked him some questions about fiqh relating the iqâma and other things (Ibn Fadlan, 1960: 120-21).

It is understood that İtil-Bulgars were Hanafis. Turks generally accepted the sect of Hanafi (Özaydın, 2002: 433).

Hanafi sect spread especially in eastern regions. The calm doktrins of Hanafi sect played an important role at Turks to accept Islam. Samanis who affected Turkish nations were Hanafis and they entrusted Hanafi judges. The other important factor is ribats which were built for warriors, but they are also centers for sufis and scholars who came for gaza. Islam spread among nomadic Turkish tribes basicly. Turks then built takka resembling ribat in their campaigns to west (Usta, 2016: 22-23).

3. He says that muaddin told to him due to shortness of night they perform evening and night pray (salat magrib and isha) together and he has not slept at night for a month since he afraids of missing the morning pray (Ibn Fadlan, 1960: 125).

4. He tells about a neighbourhood called Baranjâr consists of 5000 men and women. All of them are Muslim and built a wooden mosque but they do not know reciting Quran. One of them named Talut with his family accepted Islam by the help of Ibn Fadlan. And that man got very happy by learning surah from Quran (Ibn Fadlan, 1960: 135).

5. He says that emir of İtil-Bulgars sent a letter to Suvar Turks that he accepted Islam and wants them to enter under his his rule. Suvar Turks accepted his reign but they did not accept Islam (Ibn Fadlan, 1960: 140-41).

6. He says that they consider howling of dogs as a sign of fertility and peace (Ibn Fadlan, 1960: 127). And they consider the thunder as a wrath of god (Ibn Fadlan, 1960: 132), hanging the clever man to a tree on account of serving to god untill the rope ruptures (Ibn Fadlan, 1960: 133).

It is seen that even though they accepted Islam superstitions left from former beliefs were still active in society.

7. He tells old habits of them which do not suit Islam such as honey wine, inheritance, swimming of naked men and women together although he warns, death penalty for adultery and thief, crying, mourning and whipping body as a ritual of the funeral of a leader (Ibn Fadlan, 1960: 130, 132, 134, 143-44).

It is understood that Sharia principles were not applied in crimes and people did not adopt Islamic moral rules entirely. Adoption of a new religion is a long process. Even nowadays in Turkey old Shamanic beliefs can be still observed.

According to the sources it is seen İtil-Bulgar State is the first state which officially accepted Islam. al-Hamawî says the people and leader of Bulgars accepted Islam but he could not find the reason for that (al-Hamawî, 1977: I/485).

Main theory of İtil-Bulgar's acceptance of Islam is Samani and Khoesmi traders. Islamic coins were mostly founded in central Rusia roughly around beginning of

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

9th century. And two to third of these coins belong to Samanis. It is supposed that Islam started to spread long time ago before Ibn Fadlan arrived (Yazıcı, 2002: 20-24; Özaydın, 2002: 419).

On the other hand there is a confusion the usage of the word Saqaliba. The word Saqlab (ساقلب) means Slav in Arabic. Mostly Saqaliba is used for Slavs in Arabic sources⁷, but it is also used for Itil-Bulgars such as in Ibn Fadlan's notes.

Khazars

Ibn Fadlan says Khazars have a city Etil along the river Itil, which on one side Muslims live and on the other side Khaqân of Khazar and his vassals. There is a man ruling the Muslims called Khaz who is Muslim also belongs to Khaqân (Ibn Fadlan, 1960: 172).⁸

According to early Arabic sources Khaqan of H̱azar and around him were jews but majority of Khazars were Muslims, Christians and icon worshippers (the religion of Gok-Tengri). Khaqan of Khazars was a jew, accepted the Judaism at the time of caliphate Harun ar-Rashid (786-809). There were seven jugdes which of two were for Muslims (Hudud al-Âlam, 1999:143; al-Gardîzî, 2006: 388; al-Mas'ûdî, 2005: I/138-39).

Khazar Khan accepted Islam in 737 after Marwan b. Muhammad conquered the capital of Kahzars Etil (Itil). But soon after he converted. According to agreement two Islamic clergies were left in Etil to teach people Islam. Then Islam started to spread between Khazars (Özaydın, 2002: 438).

CONCLUSION

According to travel notes it can be concluded that:

There were wide range of religious beliefs and cults in Turkic nations at the same time. Because of that there are different allegations about religious beliefs of Turks before Islam such as icon worshipping and a kind of monotheism called Gok-Tengri or Bir-Tengri (god of sky or one god).

Although leaders had accepted a religion people might not entirely accept it. And even they would force their leader to convert. On the contrary of some claims Turks did not adopt Islam or other religions forcibly.

Apart from official religion such as Manichaeism or Islam former beliefs, superstitions and moral values were existing among the people as well as nowadays

⁷ Bulgars live near the river Itil are Muslims (Hudud al-Âlam, 1999: 144). Sharaf al-Zaman al-Marvazî says Saqalibas are fireworshippers and Bulgars are Muslims fighting with infidel Turks (al-Marvazî, 1942: 22, 44). (al-Marvazî, 1942: 22). al-Marvazî tells Saqaliba after Majars and before Pechenegs. And also V. Minorsky translated it into English as Slavs (al-Marvazî, 1942: 35). al-Gardîzî says Bulgars are between Khazar and Saqlâb. They call their king Amlan who belongs to Islam. Saqlâbs locate after Pechenegs before Rus (al-Gardîzî, 2006: 390-93). Ibn Khurdazbih says Russians are from Saqaliba (Ibn Khurdazbih, 1889: 154). al-Mas'ûdî says beyond the Khazars people of Saqâlîba the majority of whom are Muslims live. The people al-Mas'ûdî calls Burguz (Burgaz) are Itil-Bulgars because he says they became Muslim at the time of Caliph Muqtadir billah and one can not cook till morning due to shortness of night (al-Mas'ûdî, 2005: I/138, 140-41). al-Mas'ûdî says Croats and Serbs are among Saqlabs. Some of the Saqlabs are Christian on sect Yaqûbiyya and some of them are atheist. One of three kingdom of Saqlabs is Turks. They are the most handsome and more powerful of Saqlabs (al-Mas'ûdî, 2005: II/25-26).

⁸ The edition which was made by Sâmî ad-Dahhân stops here although there are some additional tellings in the unique manuscript of travel book. Sâmî ad-Dahhân says al-Hamawî's quotation stops here and does not resemble to Ibn Fadlan. In these paragraphs it is told that Khaqân of Khazars had demolished the minaret of the mosque after he learned that Muslims demolished the synagogue in Dar al-Babunaj. All of the Khazars and their leader are Jew. But al-Hamawî does not mention about this information inside his quotation from Ibn Fadlan and on the contrary he says most of the Khazars are Muslims and Christians although the leader of Khazars is a Jew. Apart their religion most of Khazars believe in icons and pray one to another for respect (al-Hamawî, 1977: II/367).

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

some Shamanic rituals exist in Turkey and other Turkic nations. And also Ibn Fadlan could not achieve to make Itil-Bulgar men not swim naked together with women.

It is seen in Ibn Fadlan's tellings that Islam started to spread among Oguzs. Regarding the question of people to Ibn Fadlan about Islam it can be said there was no hostility to Islam. Besides the commander of Oguzs did not refuse the call of Caliph and took his time.

Ibn Fadlan does not tell the reason of Itil-Bulgars acceptance of Islam. But according to sources Samani and Khorosmi tradesmen had an important role introducing Islam in Itil-Bulgars and Khazars.

It is seen in Ibn Fadlan's tellings Itil-Bulgars were subjected to Hanafi sect. It is also claimed that calm doktrins of Hanafi sect made way for spread Islam among nomadic Turkic nations.

Regarding humiliating statements of Ibn Fadlan about Khorosms and Oguzs some of his tellings sound exaggerated and unfounded such as dislike of Ali b. Abu Talib by Khorosms. It is possible Ibn Fadlan added some rumours such as Abu Dulaf whose tellings are found groundless.

REFERENCES

- Abu Dulaf (1995). *ar-Risala al-Ülâ*. ed. Marîzan Sa'id 'Asîrî. Makka: Ja'mia Umm al-Qurâ.
- al-Biruni (1936). *Al-Jamâhir fî Ma'rifati al-Jawahir*. Hyderabad: Jamiyya Dairati al-Ma'arif al-Othmaniyya.
- al-Gardîzî (2006). *Zayn al-Aḥbâr*. tr. Ifâf as-Sayyed Zaydân. Cairo: al-Majles al-A'lâ as-Saqafa.
- al-Hamawî (1977). *Mu'jem al-Buldân (I-V)*. Beirut: Daru Sadr.
- al-Kashgârî (1333/1915). *Dîwân Lugât at-Turk (I-III)*. İstanbul: Matbaa-i Âmira.
- al-Marvazî (1942). *China, the Turks and India*. ed. V. Minorsky. London: The Royal Asiatic Society.
- al-Mas'ûdî (2005). *Murûj az-Zahab (I-IV)*. ed. Kamal Hasan Mar'î. Beirut: Maktaba al-Asriyya.
- al-Tabarî (1970). *Târîkh ar-Rusul wa al-Muluk (I-X)*. (2nd ed). ed. Muhammad al-Fadl Ibrahîm. Cairo: Dâr al-Ma'arif bi Mîsr.
- al-Yaqûbî (1883). *Târîkh al-Yaqûbî(I-II)*. Lediden: Brill
- ash-Shahristânî (1968). *al-Milal wa an-Nihal (I-III)*. ed. Abdulazîz Muhammad al-Wakîl, Cairo: Muassasa al-Halabî
- az-Zabîdî (1989). *Taj al-Arûs min Jawahir al-Qâmûs(I-XXV)*. ed. Mustafa Hijâzî, Kuwayt: Matbaa Hukûmatî.
- Çandarlıoğlu Gülçin (2013). "Uygurlar". *TDVİA XXXXII*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. s. 242-244.
- Çandaroğlu Gülçin (2003). *İslam Öncesi Türk Tarihi ve Kültürü*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı. s. 63-64.
- Gündüz Şinasi (2003). "Maniheizm". *TDVİA XXVII*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. s. 575-77.
- Gündüz Şinasi (2003). "Mecûsîlik". *TDVİA XXVIII*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. s. 279-84.
- Güngör Harun (2010). "Şamanizm". *TDVİA XXXVIII*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. s. 325-28.
- Hudûd al-Âlam (written in 982 by unknown author) (1999). ed. Yûsuf al-Hâdî. Cairo: Dâr as-Saqâfiyya li'n-Nashir.
- Ibn al-Faqîh (1996). *Kitab al-Buldân*. ed. Yûsuf al-Hâdî. Beirut: Alam al-Kutub.
- Ibn Fadlân, (1960). *Risâla Ibn Fadlân*. ed. Sâmî ad-Dahhân, Damascus: Matbaaal-Hâshimiya.
- Ibn Khurdazbih (1889). *Kitab al-Masalik wa al-Mamalik*. ed. M. J. De Goje. Leiden: Brill.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

- Ibn Manzûr (n.d). *Lisân al-Arâb (I-XV)*. Beirut: Dâr Sâdr.
- İnan Abdulkadir (1976). *Eski Türk Dini Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İzgi Özkan (1986). *Kutluk Bilge Kül Kağan, Böğü Kağan ve Uygurlar*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Kafesoğlu İbrahim (1980). *Eski Türk Dini*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Koçak İnci (2005). "Mis'ar b. Mühelhil". *TDVİA XXX*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. s. 176-77
- Minorsky Vladimir (1948). "Tamim ibn Bahr's Journey to the Uyghurs". *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*. 12 (2). s. 275-305.
- Öz Mustafa (2013). "Zındık". *TDVİA XXXIV*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. s. 390-391.
- Özaydın Andulkerim (2002). "Türklerin İslamiyeti Kabulü". *Türkler IV*. Ankara: Yeni Türkiye Yay. s. 409-454.
- Saleh Muhammed Aliev (1999). "İbn Fadlan", *TDVİA XIX*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. s. 477-479.
- Sâmî Şemseddin (2017). *Kâmûs-i Türkî*. ed. Raşit, Gündoğdu. Niyazi Adıgüzel, Ebul Faruk Önal. İstanbul: İdeal.
- Sümer Faruk (1994). "Dokuzoğuz". *TDVİA IX*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. s. 500-502.
- Tanyu Hikmet (1968). *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Usta Aydın (2016). "Türklerin İslamlaşması Üzerine Bir Tetkik". *The Journal of Academic Social Science*. S. 37, s. 13-29.
- Yazıcı Nesim (2002). "İdil (Volga) Bulgar Hanlığında İslamiyet". *Türkler IV*. Ankara: Yeni Türkiye Yay. s. 714-740.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

3. OTURUM (3. SESSION)-A Salonu (A Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Prof. Dr. Şebnem Ruhsar TEMİR GÖKÇELİ-Assoc. Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

**XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
OKUL ÖNCESİ DÖNEMDE DRAMA YÖNTEMİNİN DEĞER AKTARIMINA ETKİSİ**

Ahmet AKÇAY*
Nilüfer OKUR AKÇAY**

Okul öncesi dönem, çocuğun kişiliğinin temellerinin atıldığı ve içinde yaşayacağı toplumu tanımaya başladığı dönemdir. Bir fert olarak toplumda yer alabilmeleri için çocuklara okul öncesi dönemden itibaren toplumun sahip olduğu değerler aktarılmaya çalışılır. Bu aktarımı sağlayabilmek için çeşitli yöntemleri işe koşmak mümkündür. Bu çalışmada, çocuklara değer aktarımında drama yönteminin etkililiği belirlenmeye çalışılmıştır. Araştırma ön test-son test kontrol gruplu yarı deneysel desen kullanılarak yürütülmüştür. Deney grubunda yer alan öğrencilere drama yöntemi ile değer aktarımı yapılırken, kontrol grubunda yer alan öğrencilere geleneksel eğitim yoluyla değer aktarımı yapılmıştır. Araştırmanın örneklemini Ağrı ili merkezinde yer alan Sevimli Anaokulu'nda öğrenim gören 48 60-72 yaş aralığındaki okul öncesi dönem çocuğu oluşturmaktadır. Araştırmada veri toplamak amacıyla "Okulöncesi Değerler Ölçeği" kullanılmıştır. Ölçek 30'ar madde olmak üzere "Okulöncesi Değerler Ölçeği Öğretmen Formu" ve "Okulöncesi Değerler Ölçeği Aile Formu" biçiminde düzenlemiştir. Araştırmada yer alan çocuklar kodlanmış, uygulama öncesi ve sonrasında hem öğretmen hem de velilerden bu formları doldurmaları istenmiştir. Verilerin analizinde bağımlı ve bağımsız t-testinden yararlanılmıştır. Araştırma sonucunda drama yönteminin değer aktarımında kullanımının oldukça etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Değer, değer aktarımı, drama, okul öncesi.

* Doç. Dr., Ağrı İ. Çeçen Üniversitesi, Ağrı.

** Doç. Dr., Ağrı İ. Çeçen Üniversitesi, Ağrı.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

ÂŞIK EMİNİ DÜŞTÜ ŞİİRLERİNDE VAHDET-İ VÜCUD ETKİLERİ

Mutluhan TAŞ*

Nergiz AYAR**

GİRİŞ

İslam tasavvuf tarihi doğuşundan günümüze kadar pek çok okul ve ekole şahitlik etmiştir. XIII.yy ise bahsedilen okul ve ekollerin dolayısıyla da en şiddetli tartışmaların yaşandığı bir dönem olmuştur.

“...Biliniz ki, kalpler ancak Allah’ı anmakla huzur bulur.”¹ İlahi bir nefes olan ruh, özünden uzaklaşınca mânevî boşluğa düşerken; özünü kavrayan mânevî olgunluğa eren birey değersizlik kaygısı yaşamaz, yaşam amacı bellidir, sıkıntı ve yokluğu umursamaz olumsuzlukta bile küllî hayır saklı olduğunu bilir², olay ve kişilere takılmaz her şeyin İlahî tecelliden ibaret olduğunu bilincindedir, izafî varlıklardan ve benliğinden sıyrılmış/kurtulmuş ve mutlak varlığı, “Bir”i idrak etmiştir. İşte tam bu noktada karşımıza Vahdet-i Vücûd kavramı çıkmaktadır.

Her ne kadar başlangıcı XIII. Yüzyıldan çok daha öncelerine dayandırılrsa da olgunluk çağını Muhyiddin İbn-i Arabî ve Sadrettin Konevî döneminde yaşayan “Vahdet-i Vücûd” düşüncesi, asırlar boyu üzerinde belki de en çok tartışılan ancak ilgi çekici olması hasebiyle hakkında en fazla araştırma yapılan tasavvufî kavramlardan birisidir.

Bu çalışmada “Vahdet-i Vücûd” kavramı, Aşık Emînî Düştü ve ozanın “Bir’sin İlahî” adlı eserinin “Vahdet-i Vücûd” ekseninden yorumu yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Aşık Emînî Düştü, Vahdet-i Vücûd, tasavvuf, Mutlak varlık, İbn-i Arabî

INTRODUCTION

History of Islamic Mysticism has witnessed many schools and ecoles from its appearance until this day. The 13th century was a time when the schools and ecoles mentioned had the most intense debate.

“...Know that hearts are only peace with Allah.”³ While the soul, which is a divine breath, falls into spiritual vacancy as it moves away from its essence; the individual who has attained the spiritual gravity who understands the spirituality does not live in anxiety of worthlessness, knows the purpose of life, does not care about distress and absence, even in negativity knows that it is hidden in the universe⁴ is incomparable to events and persons, knows that everything is divine paradise, freed from deceitful beings and selfhood, and perceived the absolute being “One”.At this point, the concept of “Vahdet-i Vücûd” emerges.

Although the beginning is based on much earlier than the 13th century, “Vahdet-i Vücûd” thought that lived the age of its maturity during Muhyiddin İbn-i Arabî and Sadreddin Konevî period is one of the most mysterious concepts that have been searched for most of the time, perhaps because it is the most controversial but intriguing aspect over the centuries.

In this study, the concept of “Vahdet-i Vücûd”, Aşık Emînî Düştü and the poet’s interpretation of “Bir’sin İlahî” from the axis of “Vahdet-i Vücûd” take place.

Keywords: Aşık Emînî Düştü, Vahdet-i Vücûd, Mysticism, Absolute Existence, İbn’i Arabî

* Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi GSF, KONYA.

** Selçuk Üniversitesi Mevlana ve Mevlevilik Araştırmaları Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi.

¹ Ra’d Suresi/28.Ayet

² İŞİTAN İbrahim, Sufî Psikolojisi

³Rad Sura/28

⁴İŞİTAN İbrahim, Sufi Psikolojisi

I.BÖLÜM

1.1. Vahdet-i Vücûd

Sözlük manası olarak “bir, birlik, tek, teklik, Allah’ın birliği” olarak ifade edilebilecek olan “vahdet” kelimesi Arapça asıllı olup “vav, ha, dal” kökünden türemiştir.

Bazı kaynaklar “kesret” kelimesini “vahdet” kelimesinin zıddı olarak ifade etmiş iseler de⁵ vahdet ve kesret arasındaki ilişki tam olarak bir zıtlık, karşıtlık durumu değildir, nitekim kesret “çokluk” mânâsına geliyor olup, çokluğun zıddı, birlik değil azlıktır; ayrıca vahdet kelimesi tanımlanmasında kendi kendine yeterli sayıldığı halde kesret ancak vahdetle tanımlanır.⁶

Vahdet; Matematik’te, aritmetiğin ilkesi ve ilk konusu kabul edilir ve vahdet, sayı değilse de sayılar vahdetin tekrarıyla kurulur. Mantıkta vahdet, vâhid ile özdeş ve özdeşlik kavramlarını ifade etmekle beraber her nesne (ayn) ve özel varlık (şahıs) kendi kendisiyle özdeş, dolayısıyla vâhiddir.⁷ Nitekim bu izâhat vahdet kelimesinin, “matematik, mantık ve metafizik”te de kullanılan bir terim olması nedeniyle verilmiş olup, terim aslolarak tasavvufi açı olan ele alınacaktır ve bu doğrultuda gerçek mânâda bir olan Cenab-ı Hak’tır, dolayısıyla gerçek anlamda birlik de O’nun için söz konusudur.⁸

Tasavvufta sâlikin varlık olarak yalnız Allah’ı bilmesi, O’ndan başka varlık bulunmadığı, her şeyin İlâhi tecellilerden ibaret olduğu idrak ve şuuruna ulaşması “vahdet-i vücûd” terimiyle ifade edilir.⁹

Arapça asıllı olan vahdet-i vücûd kelimesi “Varlık birliği, Varlığın birliği” anlamında bir tasavvuf terimi olup Allah, âlem ve insan ilişkilerini açıklayan bir düşünce sistemidir.

Bu düşünceyi kabul edenlere vahdet-i vücûd ehli veya vücûdiyye denir.¹⁰ Allah ile kâinatın bir bütün olduğu görüşünde olanlar, yaratıcı gücün kâinatın dışında ve ondan ayrı olmadığına onunla iç içe olduğuna inanırlar. Beni bende demen, bende değilim, / Bir ben vardır bende benden içerü.(Yunus Emre)¹¹

Vahdet-i vücûd meselesi, İslam dünyasında, Hallâc-ı Mansûr’dan sonra gündeme gelmiştir. (H.4.yy/M. 9.yy) *Hüseyin b. Mansûr Hallâc’ın (şatahât türündeki) “Ene’l Hakk (Ben Hakk’ım!)” sözündeki maksadı, “Ben Hakk’ım, O’nunla ittihâd ettim.” demek değildir. Çünkü bu söz küfürdür ve sahibinin katlini gerektirir. Aksine, bu sözün manası şudur: “Ben mâdûmum (yokum), mevcûd (var) olan o Hakk’tır.”*¹²

Kulun kendini yok olarak ifade etmesi ve algılaması, kendi fiilini görmemesi hâli tasavvufta “fena” olarak adlandırılan bir mertebedir.¹³ Nitekim varlığın hakikati ancak seyr-ü sülûk yoluyla beşerilikten tamamen soyutlanmak suretiyle idrak edilebilir.¹⁴ İlâhi hakikatlere ancak dinî tecrübe ile ve bizzat yaşamak suretiyle varılabilir.¹⁵ ve tasavvufi keşfin bir mertebesidir.¹⁶

Hallâc-ı Mansûr’dan günümüze tasavvufun en dikkat çeken konularından biri olan “vahdet-i vücûd” hakkında yapılan araştırmalarda en çok üzerinde durulan

⁵ PALA, İskender, Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Ötüken, İstanbul, 2000

⁶ Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, C.42, İstanbul, 2012, s.430

⁷ T.D.V.A s.430

⁸ ULUDAĞ, Süleyman, Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, Kabalıcı Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.370

⁹ T.D.V.A s.430,431

¹⁰ T.D.V.A s.431

¹¹ IŞIK, Emin, Aşk-ı Meşk Etmek, İstanbul,2010, s.68

¹² Ed. ERGİNLİ, Zafer, Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, Kalem Yayınevi, İstanbul, 2006, s.1163

¹³ Uludağ, Süleyman, Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, Kabalıcı Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.134

¹⁴ Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, C.42, İstanbul, 2012, s.431

¹⁵ IŞIK Emin, Aşk-ı Meşk Etmek, İstanbul,2010, s.69

¹⁶ Suad El- Hakîm, İbn’ül Arabî Sözlüğü, Kabalıcı yayınevi, s.642

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

hususlardan biri de terimin ilk olarak ne zaman ve kim tarafından kullanıldığıdır. İbn Teymiyye (öl.727)'nin vahdet-i vücûd terimini ilk kullanan kişi olma ihtimali yüksektir.¹⁷

"Varlıkta Allah'tan başka bir şey yoktur. Hakikat, müşahadede çoğalsa bile, varlıkta birdir."¹⁸ diyen Muhyiddin İbnü'l Arabî, "vahdet-i vücûd ifadesini kullanmamakla beraber " 'Varlık tektir, Allah'tan başka bir şey yoktur, varlıkta Allah'tan başkası yoktur' gibi ifadelerinden araştırmacılar onun vahdet-i vücûdu savunanlardan birisi olduğu görüşüne varmışlardır."¹⁹ ve bu cümleler vahdet-i vücûdun en önemli dayanağını teşkil eder.²⁰

Başta Sadreddin Konevi olmak üzere, Hz. Mevlâna Celâleddin-i Rumî ve daha birçok İslam mutasavvıfı "vahdet-i vücûd"a kâil idiler ancak Hz. Mevlâna'nın eserinde "vahdet-i vücûd" ifadesine rastlanmaz.²¹ Sadrettin Konevî "Tasavvuf Metafiziği" adlı eserinde "Hak kendisinde hiçbir ihtilaf bulunmayan Vücûd-ı mahz'dır/Mutlak Varlık. O, mukâbilinde kesret düşünölemeyen "gerçek" birlik ile "Vahid/Bir"dir."²² ifadesini kullanmaktadır.

"Vahdet-i vücûd"a dair ilk kapsamlı tarifi yapan Abdürrezzak Kaşani; "Tasavvuf Sözlüğü" adlı çalışmasında terime "Vahdetü'l-vücûd" olarak yer vermiş olup kavramı "Varlık birliği. Varlığın zorunlu ve mümkün diye bölünmemesi"²³ olarak tanımlar.

Eşrefoğlu Rumi, Niyâzî-i Mısırî, Şeyh Gâlib gibi sûfî şairlerin eserlerinde de vahdet-i vücûd mânâ olarak yer alır.

Vel hâsıl-ı kelâm vahdet-i vücûd İlahi aşk ile elde edilebilecek, yaşayarak bilinebilecek bir kavram olup kelimeler ile kısıtlayarak anlatmak durumu zaruri ise vahdet-i vücûd; İlahi varlık mutlak varlıktır. Âlemin varlığı ise yok değildir fakat izâfî varlıktır, her şey o Bir'in tecellilerinden ibaret olduğu için, dahası O'ndan gelip yine O'na dönüleceği için Allah'tan başka varlık olmadığının idrak ve şûûruna sahip olmak, olarak ifade edilebilir.

II. BÖLÜM

2.1.Âşık Emînî Düştü

Âşıklık geleneğinin son dönem usta âşıklarından olan Emînî Düştü, 1943 yılında Tokat'ın Zile ilçesine bağlı Hatıppınarı Köyü'nde dünyaya gelmiştir.²⁴ Asıl adı Emin Düştü olup Âşık Emînî mahlasını kullanmıştır.

Zor koşullarda çiftçilikle geçimini sağlamaya çalışan bir ailenin çocuğu olan Âşık Emînî, şartlar nedeniyle ilkokula gidememiş olsa da okuma yazmayı kendi kendine öğrenmiş 1961 yılında Ankara'ya gelmesinden sonra dışarıdan sınavlara girerek ilkokul diplomasını almıştır. 1966 yılında Hacettepe Üniversitesi'ne hizmetli olarak giren ozan dürüstlük ve çalışkanlığı ile ilerlemiş, 1979'dan itibaren idarecilik görevi üstlenmiş ve 1992 yılında emekli olmuştur.

1961'de Suna Hanım'la evlenen ozan iki erkek, iki kız dört çocuk sahibi olmuştur²⁵ (fakat kendisi gibi âşıklık geleneğini sürdüren büyük oğlu Selman Düştü 2003 yılında trafik kazasında hayatını kaybetmiştir).

Âşık Veysel, Daimî, Nesimi Çimen, Mahsûnî Şerif gibi pek çok ünlü âşıkla tanışma ve sohbet şansı bulan Âşık Emînî²⁶, birçok halk konserinde çalıp söylemiş, çeşitli şiir yarışmalarında çok fazla derece kazanmış, bazı dernek ile kuruluşların

¹⁷ Resail, c.1, s.176

¹⁸ Fütûhât IV s.357

¹⁹ Suad El- Hakîm, İbn'ül Arabî Sözlüğü, Kabalcı yayınevi, s.641

²⁰ Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, C.42, İstanbul, 2012, s.432

²¹ IŞIK Emin, Aşk-ı Meşk Etmek, İstanbul, 2010, s.76

²² Sadreddin Konevî, Tasavvuf Metafiziği, İz yayıncılık, İstanbul, 2004, s.21

²³ Abdürrezzak Kâşânî, Çev. Ekrem Demirli, Tasavvuf Sözlüğü, İz yayıncılık, İstanbul, 2004, s.583

²⁴ Âşık Emînî, Gönül Deryası, Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara, 1990

²⁵ YARDIMCI Mehmet, Zile Âşıklık Geleneğinin Usta Âşıklarından Emînî Düştü, İstanbul, 2010

²⁶ Âşık Emînî Düştü, Ummanda Zerreyim Deryada Nokta, Ankara, 2009, s.35

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

kuruculuğunda ve üyelik görevinde bulunmuş, bazı kanallarda programlar yapmış, söz ve müziği kendine ait kaset ve plaklar yapmış olup 1988 yılında Devlet Sanatçısı unvanını almıştır.

Âşık Eminî şiirlerinde genellikle sade bir dil ile 8 ve 11'li hece ölçüsü kullanmış ayrıca toplumsal konular, doğa, cumhuriyet, Atatürk, aşk (beşeri aşk, ilahi aşk) temalarını işlemiştir.²⁷ Şiirlerinin önemli bir bölümünde "tasavvuf"un çok belirgin hissedildiği Âşık Eminî Düştü'nün "Birsin İlahi" adlı eseri, vahdet-i vücûd ekseninde ele alınması gereken önemli şiirlerindendir.

2.2. Birsin İlahi Şiiri

Kûn deyûp var eden cümle cihânı
Kurulan sen kurduran sen kuran sen
Zahiri bâtında koca dünyada
Görünen sen gösteren sen gören sen

Tüm eşyada varsın aralar neyi
Erenler hu deyip çekerler meyi
Her şey seni sorar sen de her şeyi
Sorulan sen sorduran sen soran sen

Kıvılcımın dört köşeye saçarsın
Cilve ya bu sen hep senden kaçarsın
Has bahçede gül oluben açarsın
Derilen sen derdiren sen deren sen

Sensin mükevvenat dü cihan perde
Ben senim sen bensin farkımız nerde
Ayrı ayrı makam hepsi bir yerde
Verilen sen verdiren sen veren sen

Bazen aşkın ile can yaralarsın
Bazen yazar çizer ne karalarsın
Bazen türlü türlü dert sıralarsın
Sarılan sen sardıran sen saran sen

Bazen sahralarda koşup yorulan
Bazen boz bulanık bazen durulan
Bazen gönüllerde bendi yarılan
Yarılan sen yarıdın sen yaran sen

Biz senin parçanız senden gelen var
Sen birsin ya bölük bölük bölen var
Her şey sensin sen herşeydin bilen var
Bilinen sen bildiren sen bilen sen

Ne haldeyim bilmiyorum beterim
Ateşimsin dumanımsın tüterim
Senden geldim yine sana giderim
Alınan sen aldın sen alan sen

Vahdet-i vücûd ol girme eleme

²⁷ YARDIMCI Mehmet, Zile Âşıklık Geleneğinin Usta Âşıklarından Eminî Düştü, İstanbul, 2010

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Makamı münevver gelmez kaleme
Bir varlığı onsekiz bin âleme
Bölünen sen böldüren sen bölen sen

İstersen çek beni ulu divana
Elbette kıymazsın yine sen sana
Maskara eyleyip cümle cihâna
Gülünen sen güldüren sen gülen sen

Yağmurda bulutta çölde sel sensin
Uzakta yakında haşa el sensin
Arıda çiçekte dalda bal sensin
Yolunan sen yolduran sen yolan sen

Bende attım namusu arı
Hak ile hak olmak er kişi kârı
Bâtınımda biri verdi bu sırrı
Bilinen sen bildiren sen bilen sen

Dolaşırlar sahrasında çölünde
Kimisi boğulur aşkın gölünde
Seni seven âşıkların telinde
Çalınan sen çaldıran sen çalan sen

Eminî'yim âşık olan dem vurur
Cihânın künefe'nin eyler tüm kurur
Onsekiz bin âlem direksiz durur
Durulan sen durduran sen duran sen²⁸

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Tasavvufta sâlikin varlık olarak yalnız Allah'ı bilmesi, O'ndan başka varlık bulunmadığı, her şeyin İlâhi tecellilerden ibaret olduğu idrak ve şuuruna ulaşması "vahdet-i vücûd" terimiyle ifade edilir.²⁹ Bu bağlamda âşık Eminî'nin şiirinin son mısrasında yapmış olduğu vurgular Vahdet-i Vücud düşüncesi açısından değerlendirilmiştir.

Arapça asıllı olan vahdet-i vücûd kelimesi "Varlık birliği, Varlığın birliği" anlamında bir tasavvuf terimi olup Allah, âlem ve insan ilişkilerini açıklayan bir düşünce sistemidir.

Kulun kendini yok olarak ifade etmesi ve algılaması, kendi filini görmemesi hâli tasavvufta "fena" olarak adlandırılan bir mertebedir.³⁰ Nitekim varlığın hakikati ancak seyr-ü sülûk yoluyla beşerilikten tamamen soyutlanmak suretiyle idrak edilebilir.³¹ İlâhi hakikatlere ancak dini tecrübe ile ve bizzat yaşamak suretiyle varılabilir.³² ve tasavvufi keşfin bir mertebesidir.³³

²⁸ Âşık Eminî, Gönül Deryası, Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara, 1990

²⁹ T.D.V.A s.430,431

³⁰ Uludağ, Süleyman, Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, Kabalıcı Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.134

³¹ Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, C.42, İstanbul, 2012, s.431

³² IŞIK Emin, Aşk-ı Meşk Etmek, İstanbul,2010, s.69

³³ Suad El- Hakîm, İbn'ül Arabî Sözlüğü, Kabalıcı yayınevi, s.642

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

KAYNAKÇA

- Abdürrezzak Kâşânî, Tasavvuf Sözlüğü, Çev.Ekrem Demirli, İz Yay. , İstanbul, 2004.
- DÜŞTÜ, Âşık Eminî, Ummanda Zerreyim Deryada Nokta, Kalan Kültür Yay. , Ankara, 2009.
- DÜŞTÜ, Âşık Eminî, Gönül Deryası, Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Yay. , Ankara, 1990.
- Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, C.42, İstanbul, 2012.
- Ed. ERGİNLİ, Zafer, Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, Kalem Yayınevi, İstanbul, 2006.
- IŞIK, Emin, Aşk-ı Meşk Etmek, Sufi Kitap Yay. , İstanbul, 2010.
- IŞITAN, İbrahim, Sûfi Psikolojisi, Divan Kitap Yay. , İstanbul, 2014.
- Kur'an-ı Kerim, Nuh Yay. , İstanbul, 2010.
- Muhyiddin İbn-i Arabî, Fütûhât, C.IV, Litera Yay. , İstanbul, 2007.
- PALA, İskender, Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Ötüken Yay., İstanbul, 2000.
- Sadreddin Konevî, Tasavvuf Metafiziği, İz Yay., İstanbul, 2004.
- Suad El-Hakîm, İbn'ül Arabî Sözlüğü, Kabalcı Yay. , İstanbul, 2005.
- ULUDAĞ, Süleyman, Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, Kabalcı Yay. , İstanbul, 2012.
- YARDIMCI, Mehmet, “Zile Aşıklık Geleneğinin Usta Âşıklarından Eminî Düştü”, İstanbul, 2010.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
STUDIES OF TURKIC ETHNIC COMMUNITIES IN THE SOVIET PERIOD: LEV
GUMILYOV

Djalalitdin MIRZAEV*

Two well-known authors, Lev Gumilyov and Yuri Bromley, and an army of their followers in soviet period made powerful contributions to what was called the "Soviet theory of ethnos" which is still a dominant theoretical paradigm for a study of ethnicity in in post-soviet countries. In recent years, the concept of Lev Gumilyov, attractive in its literary form, problematic approaches and factual material, has acquired enormous popularity. For an adequate understanding of the Soviet school of ethnicity, it is necessary to learn about the life and work of the Soviet scientist Lev Gumilyov (1912-1992)¹.

I would like to elaborate further on his biography, as each page of the scientist's biography and academic career is full of dramatic events. Lev Gumilyov was the only child in a noble family of the famous poet Nikolai Gumilyov (1886-1921), later executed as a counter-revolutionary and Anna Akhmatova (1889-1966)², an eternal outcast of the Soviet regime. Gumilyov studied at schools in provincial town Bezhet'sk, where he was treated as a "son of a counter-revolutionary and class alien" and at home, his mother would not allow him to write poetry. After school, Lev Gumilyov decided to enter the German branch of the Pedagogical Institute, which he has been prepared for about six months by attending the language courses. Because of noble origin, Commission refused to even accept the documents. After that, he began working as a laborer in different enterprises and then in geological expeditions. In 1932, Gumilyov participated in the longest expedition of his life to Tajikistan, where he worked in the border region of Amu Darya. Subsequently, work in archaeological and ethnographic expeditions became regular for Gumilyov.

His detentions acquired the same character; they were usually associated with accusations of anti-Soviet activity. The first arrest was made in 1933. After the second arrest in 1935, Gumilyov was expelled from Leningrad State University, where he studied from 1934 at the Faculty of History. In 1936, he continued his studies, but only in 1946, he graduated from high school without attending lectures. Path to the diploma was through detention and war. After his arrest in 1938, a special meeting of the NKVD sentenced Gumilyov to five years in the camps. After the liberation, he participated in the Second World War in 1944-1945. Conscription was the only chance for Gumilyov to obtain the removal of conviction, to realize is goal of becoming a certified historian and to do research. In 1946, Gumilyov enrolled in the graduate school of the Institute of Oriental Studies, from which he was expelled in 1947, as it were because of "philological training mismatch of chosen specialty". In fact, the expulsion was due to the campaign against certain intellectuals of the Soviet society objectionable to the authorities, among whom was mother of the scientist Anna Akhmatova. But despite the difficult situation, in 1948 Gumilyov defended his thesis for the degree of candidate of historical sciences on the topic of "Political History of the First Turkic Khanate"³. In 1949

* PhD., Termez State University

¹ Gumilyov, L. N. Avtobiografiya: avtonekrolog / L. N. Gumilyov. Lev Gumilyov: sudba i idei / S. Lavrov. Vospominaniya o L. N. Gumilyove. 2-e izd., ispr. i dop. Moskva: AYRIS PRESS, 2007. 605.

² Gershteyn, E. G. Anna Axmatova i Lev Gumilyov: razmishleniya svidetelya / E. G. Gershteyn // Znamya. 1995. № 9. S. 133 – 178.

³ Gumilyov L. N. Politicheskaya istoriya pervogo tyurkskogo kaganata (546—659 gg.): Tezisi na soiskanie uchenoy stepeni kandidata istoricheskix nauk. — L.: Leningr. gos. un-t., 1948. — 2 s. «Politicheskaya istoriya per-vogo tyurkskogo kaganata. VI—VIII vv. n. e.». Leningrad, 1948;

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

he was sentenced to 10 years in the camps for belonging to a group of anti-Soviet terrorist intentions and anti-Soviet agitation. Only in 1956, L.N. Gumilyov was released and rehabilitated. Having spent for about 14 years in prisons and camps, he found not guilty on all counts. After working several years in the Hermitage, from 1962 until his retirement in 1987 he was in the state research institute at the Geographical Faculty of Leningrad State University. In 1961, he defended his thesis for the degree of Doctor of Historical Sciences on the theme of "Ancient Turks. The history of Middle Asia on the Verge of Ancient and Medieval Times (6-8th centuries)"⁴. In 1974 he defended his second doctoral dissertation in geography, but the degree as not approved by the State Commission for the Academic Degrees and Titles.

His scientific legacy includes 12 books⁵ and over 200 articles⁶. In historical studies, Gumilyov held ideas close to Eurasianism. His views that went well beyond the accepted scientific ideas still cause arguments and heated discussions not only among intellectuals. Gumilyov's major contribution to science is the theory of periodic moistening of central Eurasia and popularization of the history of nomads. Gumilyov showed how the landscape and climate affect the economy of the people, and through the economy — the society and political system. According to him on the slopes of the Western Tien-Shan, Tarbagatay and Altay summer is hot and dry, the vegetation is burned. Therefore, in summer the nomads drove the cattle to the mountain pastures — to *dzhaylyau*. In winter they harvested hay, because on mountain slopes a lot of snow accumulates, and sheep cannot be fed without the aid of man there. Each clan had its

Statuetki voynov iz Tuyuk-Mazara // Sbornik Muzeya antropologii i etnografii. L., 1949. T. XII, s. 232–253. Altayskaya vetv' tyurok-tupo // SA. 1959. № 1, s. 105–114. Dinlinskaya problema // Izvestiya VGO. 1959. T. XSI. № 1, s. 17–26. Udel'no-lestvichnaya sistema u tyurok v VI – VIII vekax: (K voprosu o rannix formax gosudarstvennosti) // SE. 1959. № 3, s. 11–25. Eftaliti i ix sosedi v IV veke // VDI. 1959. № 1, s. 129–140. Kitayskaya xronograficheskaya terminologiya v trudax N. Ya. Bichurina na fone vseмирной istorii // N. Ya. Bichurin. Sbranie svedeniy po istoricheskoy geografii Vostochnoy i Sredinnoy Azii. Cheboksari, 1960, s. 643–673. Voyna 589 g. i Geratskaya bitva // Izvestiya otdeleniya obshestvennix nauk Akademii nauk Tadjikskoy SSR. 1960. № 2 (23), s. 61–74. Biografiya tyurkskogo xana v «Istorii» Feofilakta Simokatti i v deystvitelnosti // VV. 1961. T. XX. Velikaya rasprya v Pervom tyurkskom kaganate v svete vizantiyskix istochnikov // VV. 1961. T. XX, s. 75–89.

⁴Gumilyov, L. N. Drevnie tyurki: Istoriya Sredinnoy Azii na grani drevnosti i Srednevekov'ya: (VI—VIII vv.): Diss. na soisk. uch. stepeni doktora ist. nauk. — L., 1961. — 753 l.

⁵ Gumilyov, L. N. V poiskax vimishlennogo tsarstva. — Sankt-Peterburg: Abris, 1994. — 383 s.; Geografiya etnosa v istoricheskiy period. AN SSSR, Geogr. o-vo SSSR. — Leningrad: Nauka, 1990. — 279 s.; Drevniy Tibet — Moskva: Di Dik, 1996. — 557 s.; Drevnie tyurki — Sankt-Peterburg: SZKEO: Kristal; Moskva: AST, 2002. — 573 s.; Drevnyaya Rus' i Velikaya step' — Moskva: AST, 2003. — 839 s.; Istoriya naroda xunnu: v 2 kn. — Moskva: AST, 2002. — Kn. 1 — 412 s.; Kn. 2 — 443 s.; Otkritie Xazarii: istoriya xazar. gos-va ot vozniknoveniya i do ego ischeznoveniya — Moskva; Sankt-Peterburg: SZKEO: Kristal; Moskva: AST, 2002. — 347 s.; Ritmi Evrazii. Epoxi i tsivilizatsii / Moskva: Progress. 1993. — 575 s.; Tisyacheletie vokrug Kaspiya — Moskva: TOO «Mishel i Ko», 1993. — 336 s.; Xunnu: stepnaya trilogiya. — Sankt-Peterburg: Taym-Aut — Kompas, 1993. — 224 s.; Xunnu. Troetsarstvie v Kitae. Xunni v Kitae — Moskva: Ayris—press, 2008. — 622 s.; Etnogenez i biosfera zemli — Moskva: Ayris—press, 2006. — 557 s.; Etnosfera: istoriya lyudey i istoriya prirodi — Sankt-Peterburg: SZKEO: Kristal; Moskva: AST, 2002. — 575 s.

⁶ Gumilyov L.I. O termine "etnos" // Dokladi Geograficheskogo obsestva SSSR. — 1967. — Vip. 3. — S. 3-17. Etnos kak yavlenie // Dokladi Geograficheskogo obsestva SSSR, 1967. — Vip. 3. — S. 90-107. Etnos i landshaft. // «Izvestiv VGO», T. 100, 1968. — № 3. — S. 193-202. Etno-landshaftnie regiony Evrazii za istoricheskiy period. // «Dokladi na ejegodnix chteniyax pamyati L. S. Berga», XIII-XIV. — L., 1968, str.118-134. Etnos i kategoriya vremeni // Dokladi Geograficheskogo obsestva SSSR, 1970. — Vip. 15. — S. 143-157. Etnogenez v aspekte geografii. (Landschaft i etnos: IX). // «Vestnik LGU». — 1970. — № 12. Vip. 2. S.88-93.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

own kind of summer and winter camps. That is why the nomadic tribes had little contact with each other and for the past two thousand years almost did not create a strong state with a single authoritarian power, as it was in neighboring Mongolia. In this ethno-landscape region, weak centralized khanates like the states of Huns or Mongolian *ulus* appeared more often. Conversely, tribal unions and confederations were dominant.

Exploring ethnic problems Gumilyov developed passionarity theory of Ethnogenesis, through which he tried to explain the laws of the historical process. This theory of Ethnogenesis should define the essence of the ethnos, its role in the historical process; the laws of the emergence and development of the ethnic group; the nature of the interaction between ethnic groups. Gumilyov used the Greek word “ethnos” as less politicized instead of the more common term “nation”. The term “ethnos” was universal and scientific.

He defined passionarity as “activity, which is manifested in an individual's effort toward a goal (often illusory) and in ability to overstrain and sacrifice for the sake of the goal”. Gumilyov did not claim that the Ethnogenesis process depends solely on passionarity; it also includes other factors such as ethnic environment, geographical environment, level of social and economic development and technical equipment. The greatest role, however, plays phenomenon called by Gumilyov as “passionate tension”: the number of passionaries’ in the ethnic group, the ratio of passionaries with the average citizens and sub-passionaries. The “starting point” of ethnogenesis is the sudden appearance of a certain number of passionaries’ and sub-passionaries. *Lifting phase* is accompanied by a rapid increase in the number of passionaries; *acme phase* is characterized by the maximum number of passionaries; *fracture phase* is a sharp decrease in the number and their displacement by sub-passionaries; *inertial phase* is a slow decrease in the number of passionaries; *obscuration phase* is almost complete replacement of passionaries by sub-passionaries that due to the peculiarities of their constitution either destroy entire ethnic group or do not have time to destroy it before the invasion of foreigners from outside. Gumilyov developed a special graphics – cycles of ethnogenesis for 40 different ethnic groups and began to place them spatially on the world map. As a result, the researcher placed on the map of Eurasia and North Africa 9 axes of passionary impulses, dated by him from 18th century BC till 13th century. From the viewpoint of Gumilyov, it is a bandwidth of about 300 km, which can stretch in a latitudinal and meridional direction, sometimes by 0.5 circumference of the planet. He compared them with geodesic lines. In search of the causes of passionary impulses, Gumilyov addressed the biological component of human nature.

Into the basis of the solution of inter ethnic contacts, Gumilyov put relations of Steppe and China. He believed that the migration of the steppe was forced: in the 3rd century, Central Asia was struck by drought and the nomads began to move to the northern edge of China. Gumilyov's main conclusion from the history of 3rd-5th centuries is the following: lives of two or more mutually hostile ethnic groups in the same territory turns the state and society into a *chimera*—an unstable and dangerous formation for people that enter into it. Gumilyov borrowed the term from parasitology and believed that *chimeras* typically occur on the borders of super ethnoses. *Chimera* is not the only form of inter-ethnic contacts. There is also an assimilation, which is absorption of one ethnic group by another; usually it happens during non-conflict ethnic contact, but it is possible even in the ethnic chimera. During passionary impulses there can be an integration, which is creation of a new ethnic group at the confluence of several old ones. Gumilyov singled out two other forms of inter-ethnic contacts, in which the ethnic groups neither merge, nor be at war with each other: *xenia* (i.e., “guest”) and symbiosis. *Xenia* is a neutral form: people live side by side, without merging, but not interfering with each other. In symbiosis, a positive form of inter-ethnic contacts, there are friendly relations, when ethnic groups do not compete, but complement each other. The nature of inter-ethnic contacts in chimera or in xenia are determined by

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

complementarily. But symbiosis, in addition to positive complementarily, is also linked with the division of labor. Gumilyov explained the conflict of Chinese and inhabitants of steppe by incompatibility of their behaviors and ethnic traditions.

Lev Gumilyov was one of few historians writing about the role of other cultures and peoples in the country's past and about mutually enriching cultural interactions and cooperation not only about "invaders", "the yoke", "patriotic wars" and other cliché of Russo-centric official Soviet historiography.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
PRESERVATION OF HISTORICAL AND ARCHAEOLOGICAL HERITAGE OF
AZERBAIJAN IN OUR STATE POLICY

(AZƏRBAYCANIN TARIXI-ARXEOLoji IRSİNİN QORUNUB
SAXLANILMASI DÖVLƏTİMİZİN SIYASƏTİNDƏ)

Elmira JAFAROVA*

ABSTRACT

Mədəni-tarixi irsin qorunub saxlanması, təmir və bərpası, istifadə edilməsi, muzeylərin yeni eksponatlarla zənginləşdirilməsi, gələcək nəsillərə ötürülməsi, vətəndaşlarımızda milli-mənəvi dəyərlərə hörmət, mədəni irsimizə sahiblik hisslərinin formalaşması dövlətimizin humanitar siyasətində əsas istiqamətlərdən birini təşkil edir.

Tarixi özəlliyn qorunması və bərpası təkcə tarixin saxlanılmasını, öyrənilməsinə əhatə etmir, həm də mədəni irsin dərk edilməsi prosesini də özündə əks etdirir. Maddi mədəniyyət abidələri müxtəlif obyektiv, subyektiv səbəblərdən zaman-zaman aşınmaya, dağıntılara məruz qalır, köhnəlir, əvvəlki görkəmini itirir.

Təsdiq edilmiş siyahıya əsasən Azərbaycan ərazisində müxtəlif səviyyədə olan tarixi və mədəni abidələr dövlət tərəfindən qorunur.

Maddi və mədəni dəyərlərin qorunması, populyarlaşması, tarixi birliyin və qədim ənənələrin saxlanması, beynəlxalq ictimaiyyətin onlara marağının artırılması da dövlət siyasətinin əsas istiqamətlərindən biridir.

Tarixi-arxeoloji irsin saxlanması problemi müasir dövrdə regional, lokal kontekstdən global faktora çevrilir və bunları nəzərə alaraq dünya ictimaiyyəti mədəni irsin qorunmasına xüsusi diqqət göstərir, mədəni irsin qorunması üçün müxtəlif sənədlər və qanunlar qəbul edilir.

INTRODUCTION

The content of activities for the preservation and use of cultural and historical heritage includes carrying out comprehensive work on restoration or renewal, the transformation of movable monuments into museum exhibits or objects of cultural and educational significance.

The preservation and renewal of historical originality is not only a history of preservation and study, but also a process of perceiving the cultural heritage. Almost all objects of material culture have been subjected to destruction, aging. The reasons can be the most diverse: climatic (environmental influences), biological, mechanical and technological.

The preserving and popularizing the intransigent values of material and spiritual culture, which has preserved historical unity and ancient traditions, attracting the attention of international organizations to them is an important area of state policy.

According to the approved list of historical and cultural monuments, taken under state protection in accordance with the degree of importance, there are 6308 historical and cultural monuments (among them, 21 monuments of architecture and 44 monuments of world importance), including landscape, monumental and memorial monuments, decorative and applied art monuments (monuments of folk sculpture) in Azerbaijan.

In the article, the historical and archaeological heritage of Azerbaijan is represented by numerous monuments of medieval Shirvan, which include medieval settlements, architectural ensembles and palace buildings, mosques and minarets, mausoleums and whole archaeological complexes, testifying to high medieval culture.

*PhD., In History, Associate Professor. Azerbaijan National Academy of Sciences Institute of Archaeology and Ethnography Department of Medieval Archaeology, Baku.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

The problem of preserving the historical and archaeological heritage at the present stage is gradually transforming from the local, regional context into a global factor, and therefore the world community is adopting new means and methods for preserving cultural heritage, taking into account their inclusion in the country's economy.

The preservation of cultural heritage is increasingly being considered at the regional level, special decrees are being adopted on the protection and preservation of monuments. The Republic of Azerbaijan ratified the Convention on the protection of the world cultural and natural heritage on December 16, 1993(Cəfərova,2018:76).

Issues of preserving the historical and cultural heritage are widely considered at the state level, which is confirmed by the decrees and laws adopted: "On the protection of historical and cultural monuments" (1998), "On the restoration and preservation of historical and architectural monuments in the capital of the Republic of Azerbaijan, Baku" (2006), "On the improvement of museum work in Azerbaijan" (2007), "On monumental-sculptural monuments, memorial and architectural complexes in the Republic of Azerbaijan" (2007) (Cəfərova,2018:76).

It should be noted that not all medieval monuments are fully investigated and included in the list of monuments of the archaeological heritage of Azerbaijan.

Among the most extensively studied archaeological complexes in the territory of Azerbaijan, can be mentioned the Gabala Historical and Cultural Reserve, which was established in 1976 (420 hectares). The remains of ancient Gabala have been studied for over 60 years. Archaeological excavations are carried out in Gabala in three major parts: Qukur Gabala, Salbir, Qala section. The main feature of the reserve is the presence of settlements belonging to different historical periods from antiquity to the late Middle Ages (Azərbaycan Arxeologiyası,2008:37-38). Investigations of many years on the territory of the Gabala Historical and Cultural Reserve are of great value in studying the genesis of the urban culture of Azerbaijan (Kırım arxeologiyası,2003:368-369).

In the new century, the archaeological excavations of medieval monuments in Shamakhy, Shabran, Gabala, Guba, Khachmaz were resumed (Qoşqarlı,2013: 280-288; Qoşqarlı,2015:287-292). Simultaneously, the investigation of new archaeological sites began. Several field seasons archaeological excavations were concentrated in the central part of the town of Shamakhy, where the investigation of the medieval Palace complex was conducted (Əhmədov,2010: 199-204; Əhmədov,2015: 293-299).

The result of many years' archaeological research in the territory of the medieval settlement of Shabran, which systematically began to be carried out since the late 70s of the last century, was the declaration of its territory as a Historical and Cultural Reserve with a territory of more than 166 hectares. (Abbasova2002:7) During the archaeological research, the remains of defensive structures, the water supply and sewage system of the city, streets paved with cobblestones, tendirs (oven made of clay in a hole in the earth), and wellstiled with baked bricks and many metal, glass and ceramic artifacts were discovered. In general, the thickness of the cultural layer was up to 5 m. (Kırım arxeologiyası,2003:371-372; Abbasova,2002:8). In 2003, by decree of the President of the Republic of Azerbaijan Heydar Aliyev, Shabran was declared a historical reserve and entered the international tourist route (Azərbaycan qəzeti,2003:1; Abbasova,2002:7). Given the importance of this archaeological complex, further archaeological research is needed.

Undoubtedly, an important aspect of modern archaeological explorations is not only further study, but also the preservation of monuments as a historical object.

The creation of the Historical and Ethnographic Reserve Gala in 1988 was a new stage in the promotion and protection of cultural heritage. In 2008, on the initiative of the Heydar Aliyev Foundation, in the territory of the Historical and Ethnographic

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Reserve Gala (156 hectares) for the first time in Azerbaijan was created the Archaeological and Ethnographic Park "Archaeological and Ethnographic Museum Complex under the open sky" (Yeni Azərbaycan,2008:2).

In 2018, according to the decree of the President of Azerbaijan İlham Aliyev, a work plan was outlined on the territory of the Baskal State Historical and Cultural Reserve in İsmayilli, created in 1989, which includes medieval walls of castles, mosques, a bath and a fortress (Azərbaycan qəzeti,2018:2; Azərbaycan qəzeti,2018:1,7).

The medieval archaeological complexes, performing the function of an open-air museum, make it possible to preserve not only monuments, but also the historical territory itself.

The medieval civilization has a centuries-old history, and includes archaeological and architectural complexes of Azerbaijan, which also gained world recognition, and which are included in the UNESCO World Cultural Heritage List. The first object on the territory of Azerbaijan included in this list in 2000 was the İcheri Sheher Historical and Archaeological Reserve with the Palace of Shirvanshahs and the Maiden Tower (Cəfərova,2010:145). İcheri Sheher received the status of a historical and archaeological reserve in 1977. İcheri Sheher (22 hectares) covers about 600 historical monuments, including mosques, defensive walls, mullakhana (Moslem ecclesiastical school), mekteb (school), tekke, bath-houses, underground passages, kahrizes (underground water-pipes), caravanserais and residential buildings. The old fortress of Baku has preserved features of different cultures, under the influence of which it has been existed throughout its centuries-old history (Kırım Arxeologiyası,2003:370). The inner city, İcheri-Sheher, retained most of the 12th-century fortress wall surrounding it; besides, tombstones, mausoleums, and mosques built in a later period have been preserved (İsmizadə,1973:162-163; İsmizadə,İbrahimov,1980:161).

Since 1964 Maiden Tower in Baku is an open museum. At the base of the Maiden Tower, built in the 12th century, traces of earlier structures were found (İsmizadə,Ciddi,1965:66). Many scientists attribute not only cult, defensive, but also scientific (astronomical) significance to this unique sample of the history and architecture of Azerbaijan (İsmizadə,Ciddi,1973:343-345). The researchers assume that the military defensive function of the Maiden Tower was only a part of the whole complex of defensive installations from the northern borders of Azerbaijan and undoubtedly functioned in the general system of defensive installations of the State of Shirvanshahs (İsmizadə,1965:224-226).

The complex of the Palace of Shirvanshahs in Baku was declared a museum-reserve and taken under state protection in 1964. The ensemble of the palace consists of the main palace building "Divankhana", "turbe" (tombs of the Shirvanshahs) and the palace mosque built in the 1441 year with a minaret, bath-houses and mausoleum — the tombs of the scholar Seyyid Yahya Bakuvi ("the mausoleum of a dervish") (Aşurbəyli,1992:188).

Archaeological excavations near the southeastern facade of the palace at a depth revealed the foundations and walls of residential premises, a large number of tendirs and wells for grain and water storage, glazed ceramics, and coins (Leviatov,1940:21). Remains of material culture indicate that before the construction of the palace (14th-15th centuries) this area for centuries was one of the densely populated quarters of the medieval city of Baku (Leviatov, 1948:120, 21).

Constructions relating to the period of existence of the Shirvanshahs' state are distinguished by the originality of the Azerbaijani architectural art. They give reason to judge about the high and very original artistic styles of medieval architectural schools of Azerbaijan, which, without going beyond the development

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

of trends in architecture, differed at the same time with their color and stylistic features. However, these facilities have created an opportunity to assess the high level of medieval town planning culture in Azerbaijan.

Historical and archaeological sites of the Middle Ages in addition to historical sources and treatises in Arabic indicate that Azerbaijan occupied a certain place in the system of the Eurasian continent.

Among the monuments that have received world recognition, a special place is also occupied by the Gobustan cultural landscape consisting of a collection of six thousand rock paintings. The drawings, recorded in Gobustan, emphasize that the territory had been populated in the period between the Upper Paleolithic and the Middle Ages. The Gobustan hillside Buzdash, Kichikdash, Jingirdag and Written Hill covers an area of 4,500 hectares. It has more than 6,000 rock paintings and over 100,000 archeological materials in various funds. Archaeologists have uncovered 20 shelters and about 40 barrows have been recorded. The object is located on the territory of 537 ha and is only part of the more extensive protected reserve Gobustan, which was established in 1966, and in 2007 was included in the UNESCO World Heritage List (Azərbaycan qəzeti,2007:2; Azərbaycan qəzeti,2007:5).

In 1980, a state historical and architectural reserve was established in Lahij: 93 buildings are protected on 80 hectares. Of these, 71 are private houses and 22 are multi-purpose buildings. In 2015, the skill of processing copper of Lahij (İsmayilli) was incorporated into the non-material cultural heritage of UNESCO. In the village of Lahij there were more than 200 workshops of craftsmen, about a hundred types of crafts were developed (Azərbaycan qəzeti,2015:8). The mountain village of Lahij today is a protected historical and cultural reserve included in the international tourist route "The Great Silk Way" (Azərbaycan qəzeti,2015:8).

The need to preserve, protect and widely popularize the objects of material and spiritual culture of the Middle Ages, to preserve them for future generations can be an important component in the development of the concept of preserving the historical and archaeological heritage.

In order to preserve monuments of cultural heritage under the control of the state, restoration and reconstruction work is carried out on monuments. With the direct participation of the state, the Juma mosque in Shamakhy, one of the earliest monuments of Islamic culture, was restored; restoration work was carried out on the Sheikh Dursun mausoleum, Diri Baba, Pirsaat khaneki.

CONCLUSION

Historical and archaeological heritage is primarily intended to serve the cause of patriotic education, the formation of high moral and aesthetic guide-lines in the minds of generations. Taking into account this factor, modern scientific research should be directed to the analysis of previously inaccuracies and errors, to identifying ways of further development of medieval culture in the context of newly established criteria.

Open museums are of great interest to scholars around the world, as they are a repository of historical and cultural values. A comprehensive scientific investigation of cultural and historical monuments is of great importance for the study of the medieval history of Azerbaijan.

REFERENCES

1. Abbasova F. Şabran. Bakı, 2002.
2. Aşurbəyli S. Bakı şəhərinin tarixi (orta əsrlər dövrü), Bakı, 1992.
3. Azərbaycan arxeologiyası (orta əsrlər), VI cild, Bakı, 2008.
4. "Basqal" Dövlət Tarix-Mədəniyyət Qoruğu haqqında Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamı // Azərbaycan qəzeti 4 oktyabr 2018, №222 (7949), s.2.
5. Bəxtinə gün doğan Basqal // Azərbaycan qəzeti 21 oktyabr 2018, №234 (7964), s.1,7).

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ və FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

6. Cəfərova E. Bakı – İslam mədəniyyətinin paytaxtı // Beynəlxalq elmi konfrans «Qafqazın Arxeologiyası, Etnologiyası, Folkloristikası» 25-27 iyun 2009 Məruzələrin təzisləri, Tiflis, 2010, s.145-146.
7. Cəfərova E. Mədəni irs tədqiqatlar sistemində // “Azərbaycanda arxeoloji və etnoqrafik araşdırmalar” AMEA-nın həqiqi üzvü Teymur Əmiraslan oğlu Bünyadovun anadan olmasının 90 illiyinə həsr olunmuş Elmi Sessiyanın Materialları. Bakı 07 fevral 2018, s.75-76.
8. Əhmədov Ş., Cəfərova E., Əhmədova L. Şamaxı arxeoloji ekspedisiyasının 2009 –cu ildə gördüyü arxeoloji tədqiqatlar haqqında qısa məlumat // Azərbaycan arxeoloji tədqiqatlar 2009, Bakı, 2010, s.199-204.
9. Əhmədov Ş.S., Cəfərova E.B., Əhmədova L.Ş. Şamaxı arxeoloji ekspedisiyasının 2013-2014-cü il hesabatı // Azərbaycan arxeoloji tədqiqatlar 2013-2014, Bakı, 2015, s.293-299.
- 10.İsmizadə O.Ş.Bakı Qız qalası özülünün quruluşu haqqında // Azərbaycanın Maddi Mədəniyyəti, VI cild, Bakı, 1965, s.223-234.
11. İsmizadə O.Ş., Ciddi H.Ə. Bakının iki orta əsr abidəsi haqqında yeni məlumat // Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Məruzələri, XXI cild, 1965, №12, s.66-71.
12. İsmizadə O.Ş., Ciddi H.Ə. Bakı Qız qalası yaxınlığında aşkar edilmiş abidə haqqında // Azərbaycanın Maddi Mədəniyyəti, VIII cild, Bakı, 1973, s. 343-356.
13. İsmizadə O.Ş., İbrahimov F.A. 1969–cu ildə İçəri Şəhər ərazisindəki arxeoloji tədqiqatların nəticələri haqqında // Azərbaycanın Maddi Mədəniyyəti, IX cild, Bakı, 1980, s.161-173.
14. İsmizadə O.Ş. 1966–cı ildə “İçəri Şəhər” ərazisindəki arxeoloji tədqiqatların nəticələri haqqında // Azərbaycanın Maddi Mədəniyyəti, VIII cild, Bakı, 1973, s.161-182.
15. Qala Arxeoloji – Etnoqrafik muzey kompleksinin açılışı // Yeni Azərbaycan qəzeti 11 oktyabr 2008, №190 (2878), s.2.
16. Qobustan dövlət tarixi-bədii qoruğu ərazisində yerləşən tarixi və mədəni sərvətlərin qorunması haqqında Azərbaycan Respublikası Prezidentinin sərəncamı // Azərbaycan qəzeti 12 iyun 2007, №127 (4644), s.2.
17. Qobustan dövlət tarixi-bədii qoruğu Dünya Mədəni İrs Siyahısına daxil edilmişdir // Azərbaycan qəzeti 30 iyun 2007, №141(4658), s.5.
18. Qoşqarlı Q.O., Əsədov V.A., Babayeva T.V., Əbdürəhmanov Ə.İ., Bağırova A.F., Babayev T.D. Qrta əsr Şabran şəhərinin arxeoloji cəhətdən öyrənilməsinin yeni mərhələsi // Azərbaycan arxeoloji tədqiqatlar 2012, Bakı, 2013, s. 280-288.
19. Qoşqarlı Q.O., Əsədov V.A., Ağamaliyeva S.M., Babayev T.D., Babayeva T.V., Hüseynova M.M., Əbdürəhmanov Ə.İ. 2013-2014-cü illərdə Şabran şəhər yerində aparılmış arxeoloji qazıntıları // Azərbaycan arxeoloji tədqiqatlar 2013-2014, Bakı, 2015, s.287-292.
20. “Lahıc misgərlik sənəti” UNESCO-nun Qeyri-maddi mədəni irs üzrə Reprezentativ siyahısına daxil edilib // Azərbaycan qəzeti 3 dekabr 2015, №266 (7120), s.8.
21. Leviatov V.N. Bakıda Şirvanşahlar sarayının tarixinə dair // SSSR Elmlər Akademiyasının Azərbaycan Filialının Xəbərləri, 1940, №5, s.21-30.
22. Leviatov V.N. 1946-cı ildə Bakı şəhərinin Qala hissəsində aparılmış arxeoloji qazıntı // SSSR Elmlər Akademiyasının Azərbaycan Filialının Xəbərləri, 1948, №4, s.120-130.
23. “Şabran şəhəri” tarix və mədəniyyət abidəsinin qorunması haqqında Azərbaycan Respublikasının Prezidentinin Sərəncamı 27 sentyabr 2003-ci il // Azərbaycan qəzeti 7 oktyabr 2003, №231 (3544), s.1.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

4. OTURUM (4. SESSION)-B Salonu (B Hall)

Oturum Başkanları (SessionModerators):

Dr. Kerim MİRZAE-Dr. Sinziana ROMANESCU

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
KASTAMONU ŞEYH ŞABAN-I VELİ VAKIF MÜZESİ'NDEN BİR GRUP
NEVŞEHİR HALISI

Ahmet AYTAÇ*
İ. M. V. Noyan GÜVEN**

GİRİŞ

İpek yolu üzerinde bulunan Nevşehir, yerleşim yeri olarak önemini hep korumuştur. Değişen zamanla birlikte turizm gelişmiştir.

Anadolu halıları içerisinde Nevşehir, Niğde ve Konya yöresi halılarının adı, tanınmış halı merkezleri arasında geçmemektedir. Buna rağmen Orta Anadolu'nun Nevşehir, halıları, diğer halı bölgelerinden farklı renk ve desen özellikleri ile geometrik üslubun en güzel örneklerinin dokunduğu bölge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tarz günümüzün bile çağdaş estetik anlayışına oldukça uymaktadır. Genelde halılarda orta zemin kare veya dikdörtgenlere bölünerek içlerine ana motif, zeminde kalan boşluklara da yine geometrik motif ya da motifler birbiri ardı sıra gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Genelde halıların yüzeyine bakıldığında, orta zemini çevreleyen kalın tek bir bordürde bile sonsuzluk prensibi göze çarpar. Bu özellik, Selçuklulardan gelen bir geleneğin yaşatılması niteliğindedir. Bordürlerin içlerinde yine geometrik motifler yer almaktadır. Nevşehir, Niğde ve Konya yöresi halılarında genelde rastlanmakta olan en karakteristik özellik, halıların başlangıç ve bitiş kısımlarında, orta zemini çevreleyen ana bordürün haricinde bir bordürün daha yer almasıdır. Bu bordürlerinde içlerinde yine geometrik motifler bulunmaktadır.

Bölge halılarında ıstar tip tezgâh kullanılmıştır. Tamamen yünden mamuldür. Geleneksel tarz halılarda üç boy halı tipi görülür. Sedir halısı (ince uzun), taban halısı (uzun ve geniş), seccadelik halı (küçük boy)dan oluşur. En çok bulunan renkler yeşilin tonları, siyah, kahverengi, sarı ve vişne rengidir. Motif olarak daha çok geometrik üç madalyonlu kompozisyonlar ağırlıklıdır. Motifine göre belli başlı halı adları olarak; "göbekli, harikli, yılan bahçesi" gibi adlar alırlar.



Fotoğraf: 1, Şeyh Şaban-ı Veli Vakıf Müzesi.

2006 yılında Kastamonu ve bölgesindeki vakıf eserlerini ve Şeyh Şaban-ı Veli ve külliyesinde kullanılan eşyaların korunması, sergilenmesi için açılmış bir müzedir. Son yıllarda Kastamonu çok önemli ve değerli işlere imza atmış olan Vakıflar Bölge Müdürlüğü, bu işlerini bu müze ile değerlendirmiştir. Bir vakıf kenti olan Kastamonu'da bu köklü ve soylu uygulamanın en iyi gösterildiği alan işte bu müze olmuştur. Müze Şeyh Şaban-ı Veli Külliyesi içerisindeki konaklardan bir tanesinde hizmet görmektedir. Müzenin sahip olduğu eserlerin büyük bir bölümü Kastamonu'dan, bir kısmı da Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nün sorumlu olduğu illerden toplanan eserlerden oluşmaktadır.

* Dr., Selçuk Üniversitesi, Sanat ve tasarım Fakültesi, Konya.

** Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Kastamonu.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Müzedeki ana eser grupları, kandiller, el yazmaları, Şeyh Şaban-ı Veli'nin kişisel eşyaları, halılar ve hatlardır. Birbirinden değerli bu eserler arasında Şeyh Şaban-ı Veli'nin kişisel eserleri, 1600'lü yıllardan kalma ve çok önemli bir geleneği gösteren Sadaka Taşı, 1182 yılından kalma el yazması Kuran-ı Kerim ve stil kritik açısından Kastamonu'ya özgü olan kandiller oldukça ilgi görmektedir¹.



Fotoğraf: 2.

ÖRNEK NO	: 1
FOTOĞRAF NO	: 2
ENVANTER NO	: 0110
TARİHLENDİRME	: 20. yüzyıl
CİNSİ	: Halı seccade
EBATLARI	: 104x160 cm
YÖRESİ	: Hacı Bektaş Veli Nevşehir
KULLANILAN MALZEME	
ÇÖZGÜ	: Yün
DESEN İPLİĞİ	: Yün
BOYA ÖZELLİĞİ	: Kimyasal
KULLANILAN TEKNİK	: Türk düğümüm



Fotoğraf: 3.

ÖRNEK NO	: 2
FOTOĞRAF NO	: 3
ENVANTER NO	: 0095
TARİHLENDİRME	: 20. Yüzyıl ortası

¹ <https://kastamonu.ktb.gov.tr/TR-93951/seyh-saban-i-veli-vakif-muzesi.html>.28.08.2019.12.08.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

CİNSİ	: Halı seccade
EBATLARI	: 103x161 cm
YÖRESİ	: Hacı Bektaşî Veli
KULLANILAN MALZEME	
ÇÖZGÜ	: Yün
DESEN İPLİĞİ	: Yün
BOYA ÖZELLİĞİ	: Kimyasal
KULLANILAN TEKNİK	: Türk düğümü



Fotoğraf: 4.

ÖRNEK NO	: 3
FOTOĞRAF NO	: 4
ENVANTER NO	: 0091
TARİHLENDİRME	: 20. Yüzyıl ortası
CİNSİ	: Halı
EBATLARI	: 121x180 cm
YÖRESİ	: Avanos
KULLANILAN MALZEME	
ÇÖZGÜ	: Yün
DESEN İPLİĞİ	: Yün
BOYA ÖZELLİĞİ	: Kimyasal
KULLANILAN TEKNİK	: Türk düğümü



Fotoğraf: 5.

ÖRNEK NO	: 4
FOTOĞRAF NO	: 5

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

ENVANTER NO	: 93
TARİHLENDİRME	: 20. Yüzyıl ortası
CİNSİ	: Halı seccade
EBATLARI	: 108x169 cm
YÖRESİ	: Hacı Bektaşî Veli
KULLANILAN MALZEME	
ÇÖZGÜ	: Yün
DESEN İPLİĞİ	: Yün
BOYA ÖZELLİĞİ	: Doğal-kimyasal
KULLANILAN TEKNİK	: Türk düğümü



Fotoğraf: 6.

ÖRNEK NO	: 5
FOTOĞRAF NO	: 6
ENVANTER NO	: 0061
TARİHLENDİRME	: 20. Yüzyıl ortası
CİNSİ	: 104x177 cm
EBATLARI	: Halı seccade
YÖRESİ	: Hacı Bektaşî Veli
KULLANILAN MALZEME	
ÇÖZGÜ	: Yün
DESEN İPLİĞİ	: Yün
BOYA ÖZELLİĞİ	: Doğal-kimyasal
KULLANILAN TEKNİK	: Türk düğümü

SONUÇ

Olarak tespit edilen beş örnekten dört tanesi kademeli mihrap nişlidir. İki tanesinin orta kompozisyon alanı boş desensiz, ikisinin orta kompozisyon alanında ise hayat ağacı vardır. Mihraplı dört halı geometrik motiflerle ve yanışların geometrik halleri ile bezelidir. Ancak siyah zeminli beşinci halının orta kompozisyon alanında üst üste devam eden üç adet madalyon vardır. Ayrıca bu halıda geometrik halde hayvan figürleri vardır. Şirvan halılarını andıran desen yapısı ile diğerlerinden ayrılmaktadır.

Şark Halı Kumpanyası etkisiyle maliyeti düşürmek ve daha hızlı üretim yapmak amacıyla anilin boyaları kullanılmıştır. Halılarda pamuk ipliğinin kullanımı yine o dönemde ülkemize girmiştir. Pamuk ipliğinin haliye belli bir sertlik kazandırmasından dolayı halının daha sağlam olduğu imajını yaratmaya çalışarak maliyeti düşürmüşlerdir.

Desenler en çok rağbet edilenlerden seçilmiş, çözgü ve atkılarda ucuz olmasından dolayı pamuk ipliği tercih edilmiş, ipliklerin boyanmasında ise, pratik olması

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

nedeniyle anilin boyalar kullanılmıştır. Haftada bir halı kesilmesi nedeniyle dokuyucular beğenilerini, beceri ve yeteneklerini halılarda yeteri kadar göstermemişlerdir. Ancak çeyiz için dokunan, satışa çıkarılmayan halılar ince bir beğenin ürünüdür. Teknolojideki gelişmeler, makine halılarının ortaya çıkması, halının eskisi kadar kar getirmemesi gibi pek çok nedenle halı eski öneminin yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
SHOPPING HABITS IN THE FASHION AREA (CASE OF ROMANIA)

(MODA ALANINDA ALIŞVERİŞ ALIŞKANLIKLARI (ROMANYA ÖRNEĞİ))

Özlem KAYA*

ABSTRACT

In today's modern market, consumer demands and needs are constantly changing. New processes and steps are needed to keep up with these changes.

In post-modern markets in which consumers have a say, businesses want to ensure their continuity in the market by meeting consumer demands and needs. Therefore, factors such as design, low price, flexibility and speed are applied strategically.

Consumers make many decisions on their purchases. These decisions include not only the purchase, but also the decision whether to use it after purchase, change or return it. While consumers want to make rational decisions and maximize their benefits, they may not always be.

Increasing competition and increasing market conditions have led businesses to look for ways to survive. One of the most effective methods of this is to identify the reasons for the purchase of consumers, to investigate their post-purchase behavior and to develop appropriate strategies for these behaviors. Determining the shopping habits of consumers is extremely important for countries and sectors in today's competitive conditions. In this context, this study aimed to reveal consumer shopping habits in Romanian fashion sector.

Keywords: Fashionprocess, Shoppinghabits, Romanianapparelindustry

INTRODUCTION

Development of technology has led to changes in the buying behaviors of consumers. However, in today's modern market, consumer needs and demands are constantly changing. New processes and steps are needed to keep up with these changes.

In post-modern markets in which consumers have a say, businesses want to ensure their continuity in the market by meeting consumer demands and needs. Therefore, factors such as design, low price, flexibility and speed are utilized strategically.

Starting from the need to maximize production and compete in a volatile market, many fashion retailers and businesses also collect critical information about target consumers and try many ways to attract and manage these groups successfully (Harrison, 1992; Smith andBurns, 1996; McKenna, 2000).

Along with the developments in marketing in the economy, it is emphasized that the object which is adopted as fashion (clothing, shoes, automobile, perfume, furniture, etc.) can be sold. It is known that there is a strong relationship between the predictability of the wishes, needs and expectations of consumers and the salability of the object. In this respect, meeting the expectations of consumers may affect their shopping habits and attitudes.

The color, shape, pattern and brand of the fashion product (clothes) may vary based on the characteristics of the person such as age, gender, status and personality. The fashion product provides functional and psychological status as well as functional benefits. It is a known fact that garments, which are also used as a means of self-expression, are determinants of consumers' decisions and affect the shopping process.

*Assist. Prof. Dr., Hitit University, Faculty of FineArts, Design and Architecture,Department of TextileandFashion Design.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

These decisions include not only the purchase a good, but also the decision whether to use it after purchase, change or return it.

When shopping is considered as a problem-solving process for consumers, the time spent on buying clothes depends on how much consumers care about problem-solving in the shopping process. Three types of purchase decisions may be mentioned. These are routine purchasing decisions, limited solution decisions and comprehensive resolution decisions. Consumers make purchases according to one type of purchase depending on the magnitude of social, psychological and financial risk they perceive. As the risk perceived by the consumer increases, its interest is expected to increase. Interest may be defined as the personal attention or interest shown to the stimulus in a particular case. As interest increases, the consumer tries to minimize the risks of purchasing and using the product and maximize the benefits (Odabaşı ve Oyman, 2002).

Increasing competition and intensifying market conditions have led businesses to look for ways to survive. One of the most effective methods of this is to identify the reasons for purchases of consumers, investigate their post-purchase behavior and develop appropriate strategies for these behaviors. Determining the shopping habits of consumers is extremely important for countries and sectors in today's competitive conditions. In this context, this study aimed to reveal consumer shopping habits in the Romanian fashion sector.

Shopping Habits in Fashion

Consumption and consumer behaviors have become an important phenomenon in our daily lives and the world of marketing. In order to determine the buying behavior patterns of consumers, it is necessary to determine what their wishes and needs are, find out what, where and how consumers buy by developing certain strategies and determine which factors affect their decision-making processes. The garments that act as a buffer between the physical structure of the individual and the sociological, economic and psychological environment take their place in our lives as an indispensable need of human beings. Especially with the concept of fashion, the importance of fashionable and trendy garments has increased for today's consumers.

When people want to buy a product, they go through a series of successive decision-making steps. These stages (Gürbüz ve Doğan, 2013) are the emergence of need, information search, evaluation and selection of alternatives, purchasing and post-purchase behaviors. In the literature, these factors, age, gender, race, income, profession, culture, social class, lifestyle, reference groups, interpersonal interaction and needs of psychological factors, motivations, perception, learning, personality and attitudes are influenced by many factors such as consumption, and consumption habits are shaped.

	High Utilitarian reinforcement	Low Utilitarian reinforcement
High Informational reinforcement	Accomplishment	Accumulation
Low Reinforcement reinforcement	Hedonism	Maintenance

Figure 1: Oper and Classification of Consumer Behaviour (References: NewmanandFoxall, 2003)

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

As shown in Figure 1, it is possible to classify consumer behavior as follows:

- Success
- Hedonism
- Accumulation and
- Maintenance (NewmanandFoxall, 2003)

The perception of a fashion product and clothing is an element that affects the shopping process. In particular, style, elegance, modernity, beauty, comfort, posture, shopping centers and consumers are the main elements of happiness.

In this study, where the shopping habits of Romanian people in the field of fashion were aimed to be revealed, the data of the research conducted by a data and measurement company on 1100 people were transferred by considering the data of the "Romanian Country Report". When the country report data were considered in terms of shopping habits:

- Considering the reasons for shopping: Discount seasons, boredom with old items, special occasions, holidays or special occasions, when a new fashionable product is needed, especially for young people aged 18-24 and over 25 years of age, new season start (increased shopping rate) are more preferred.

- Looking at the situation with whom consumers go shopping: Consumers shop alone, or with them, they bring their spouses and close friends. Close friends who go shopping are usually both sexes. The friends that consumers bring with them often use shopping as a means of socializing because they spend time outside, or they want to get the opinion of a trusted person. Consumers between the ages of 18 and 24 often dress in the same style as their friends.

- Looking at the ways in which consumers are affected in deciding what they want to buy: Consumer showcases, close friends, especially ladies on the street, influenced by what other women wear, preferences of international celebrities, magazines, TV, influenced by fashion programs.

- Considering the factors that trigger shopping: It was concluded that consumers are triggered for shopping by being influenced by the products on display, discounts, recommendations from their environment, highly appreciated products, fashion, special days and seasons.

When the factors affecting apparel exchange are examined,

The factors that Romanian consumers pay attention to during the purchasing stage are:

- Fabric and sewing quality of the product
- Brand warranty
- Modern and beautiful cuts to suit the train
- Pricing is very important, especially young people who depend on their families prefer affordable products.
- Quality / Price ratio
- Young people prefer vivid and colorful products, while adults prefer dark-colored products.
- Looking at the shopping habits in general,
 - The vast majority of consumers (87%) decide what brand to buy when they go shopping.
 - Single consumers obtain their products by being influenced by their friends, celebrity magazines and advertisements.
 - Married consumers are generally affected by their spouses and friends and prefer similar products.
 - Women pay more attention to the brand than men, and especially visual ads are very effective on women's brand preferences.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

- Most consumers make their purchases especially from boutiques and shopping centers on the street where product variety is higher (especially youngsters and young adults).
- At the entrance of the shopping center, the preferences of consumers are towards having favorable price ranges.
- The average amount of occasions of going out for shopping is twice a month, while the average number of purchases is around once a month.
- Ladies shop for a much larger amount of clothing than men.
- Romanian consumers (2/3) do their shopping without waiting for the discount season. Among these consumers, young adults have a large share.

CONCLUSION

As Kaiser (1997) states, fashion is the process of producing a new style, introducing it to consumers and accepting it later and then wearing it out in a planned way. In other words, it is a social phenomenon that combines the attractiveness of similarity and harmony with attraction of differentiation and change.

Nowadays, fashionable dressing is a social communication tool that enables the society to communicate with other members. It is an image that shows that individuals are in the same social group. The fashion of the individual ensures that their social identity is confirmed. Thus, the individual feels a sense of belonging to a society, organization or group. At the same time, fashion allows the individual to create their own style on the one hand and on the other hand, distinguish themselves from others.

Together with fashion, the consumer culture encourages individuals to meet their needs quickly, enjoy their shopping and realize themselves. As Lipovetsky (2005) points out, this culture tells individuals that they should consume more, love themselves and not give up on anything in doing so. Additionally, this culture increases the existing consumer desires by factors such as mass media tools, fashion and advertising. In the consumer society, it is desirable to keep the consumers' wishes and desires alive in order to maintain production and consumption continuously.

Increasing competition and intensifying market conditions have led businesses to look for ways to survive. One of the most effective methods of this is to identify the reasons for the purchases of consumers, investigate their post-purchase behavior and develop appropriate strategies for these behaviors. Determining the shopping habits of consumers is extremely important for countries and sectors in today's competitive conditions. In this respect, in this study, shopping habits in Romania in the field of fashion were revealed, and consumer behaviors were put forward for this purpose.

REFERENCES

- Gürbüz, A., Doğan, M. (2013). Tüketicilerin Markaya Duyduğu Güven ve Marka Bağımlılığı İlişkisi. Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi, 9 (19), s. 240.
- Kaiser, S. B. (1997). The Social Psychology of Clothing: Symbolic Appearances in Context. USA: Fairchild Pub.
- Lipovetsky, G. (2005). Hypermodern Times. Cambridge: Polity Press.
- Odabaşı, Y., Oyman, M. (2002). Pazarlama İletişimi Yönetimi. İstanbul: MediaCat Kitap Yayınevi, s. 55.
- Harrison, K. (1992). On the Scent of Success. Super Marketing, 21 August.
- Smith, P., Burns, D. J. (1996). Atmospherics and Retail Environments: The Case of The Power Aisle. International Journal of Retail & Distribution Management, Vol. 24, No. 1, pp. 7-14.
- McKenna, E. (2000). Business Psychology and Organisational Behaviour. 3rd ed., Psychology Press Limited, Hove.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Newman, A. J., Foxall, G. R. (2003). In-store Customer Behaviour in the Fashion Sector: Some Emerging Methodological and Theoretical Directions. International Journal of Retail & Distribution Management Vol. 31, Num. 11, pp. 591-600, DOI 10.1108/09590550310503311

**XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
KASTAMONU ŞEYH ŞABAN-I VELİ VAKIF ESERLERİ MÜZESİ'NDE BULUNAN BİR
GRUP ORTA ANADOLU HALISI**

İ. M. V. Noyan GÜVEN*

GİRİŞ

Türk kültür ve sanat tarihi, Türklerin toplumsal değerler bütünü oluşturulduğu kadim zamanlardan günümüze incelendiğinde, çevresinden edindiği tüm bilgiyi sosyo-kültürel yaşamına dahil etmiş ve birikimini kendi anlayışıyla yoğurarak bir kültür ögesi haline dönüştürmüştür.

Türk dokumacılık sanatı, geçmişteki kültürel değerleri günümüze taşıyabilen en önemli kaynaklardan birisidir. Kültürel birikimimize bakıldığında; kökene bağlılık, renk, kompozisyon ve işlevsellik bağlamında Türk dokumaların önemi daha net görülür. Türklerin özellikle Orta Asya'da hem iklim koşullarına hem de görsel zevklerine binaen geliştirdikleri dokuma kültürün günümüzde de devam ettiği görülmektedir.

Türkler Orta Asya'dan Batı'ya doğru yapmış oldukları fetihlerle birlikte halı dokumacılığını da beraberinde getirmiştir (Okumura vd., 2007,77).

Anadolu halılarını, zengin kompozisyonları bölgesel farklılıklarda göz önüne alındığında, genel olarak Batı, Orta ve Doğu Anadolu halıları olarak üç gruba ayırabiliriz. Orta Anadolu'nun Nevşehir, Niğde ve Konya'yı kapsayan bölgede dokunan halılar, yöreye özgü karakteristik ve farklı renk, boyut, kompozisyon ve desen özellikleri ile geometrik anlayışın en güzel çeşitlerini oluştururlar. Genelde dar ve uzun biçimde halılar görülmektedir. Dokumalarda Türk düğümü kullanılmış ve kalite olarak 10 cm² 'de yatayda 14-25, dikeyde 14-25 düğüm aralığı tercih edilmiştir. Düğüm sıraları arsında 4-8 atkı kullanımı görülmektedir. Düğüm ve atkı sıklığı dokumalara seyrek bir görünüm sağlamaktadır. Söz konusu dokumalarda kullanılan malzeme yündür(Çiloğlu, 1999, 95-96)

Orta Anadolu ki dokuma merkezleri özellikle seccadeleri ile de ayrı bir öneme sahiptir. "Seccadeler dönemi Ladik, Kırşehir-Mucur, Milas, Gördes vd. ile günümüze kadar devam etmiştir. Farklı yörelerde, değişik renk, kalite, malzeme ve motiflerle üretilen bu seccadelerde, Selçuklu ve Osmanlı halı sanatının etkileri yoğun olarak görülmekte beraber her biri kendi bölgesinin, folklorunun izlerini taşır".(Aytaç, 2005, 57)

Cicim, zili, kilim gibi kirkitlihasız düz el dokumalarının yanı sıra kutnu, kemha vb. ile nakış işli kumaş dokumalardan yapılan seccadeler de vardır. Ancak, namaz kılariken secde edilecek yönde yere serilen halı(Önder, 1995, 174) ya da kaynağını İslamiyet'ten alan ve üzerinde namaz kılınan küçük halı (Bayraktaroğlu, 199; 57-64) olarak tanımlanan halı seccadeler, tanımlardan da anlaşılacağı üzere yer yaygısından ziyade üzerinde ibadet etmek amacıyla üretilmişlerdir.

Önceki yüzyıllardan bugüne kadar ulaşan en eski halı seccadelerin ise 15. yy'den kalmış olduğu bilinmektedir (Aslanapa, 2005, 210).

Bu seccadelerden üç tanesi İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde muhafaza edilmektedir. Seccadelerden biri koyu mavi zemin üzerine üst üste 2 sıra, yan yana 8 adet olmak üzere toplam 16 mihrabı olan bir halıdır. Mihrapların etrafı kırmızı ile çevrelenmiş ve kenarları mor renklidir. Mihrapların içerisinde ise 8 köşeli yıldızlar, büyük bordürde ise kûfi yazılar yer almaktadır. İkinci seccâde ise yan yana beş mihrabı olan bir saf seccâde olup, zemin beyazdır. Mihraplar ise koyu mavi ve yeşil renklidir. Mihrap nişlerinin birleştiği noktalarda kûfi harfe benzeyen kancalar ve nişlerden aşağı sarkıtılmış üçer adet kandil yer almaktadır (Aytaç, 2002, 32).

Seccadeler 15. Yüzyıl ve sonrasında Gentile, Giovanni Bellini, Carpaccio, Lotto gibi dönemin ressamlarının tablolarında da tasvirlenmiştir (Aytaç; Aksoy, 2006).

*Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kastamonu.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Kastamonu Şeyh Şaban-I Veli Vakıf Eserleri Müzesi barındırdığı dokumalarıyla da Kastamonu'da önemli bir yapıdır. Müze'de yer alan Orta Anadolu'nun muhtelif bölgelerine ait kilim- halı seccadeler çalışmaya konu olarak seçilmiştir.

KATALOG



ÖRNEK NO	:0067
FOTOĞRAF NO	:1
İNCELEME TARİHİ	:16.05.2019
İLGİLİ KOLEKSİYON	:Kastamonu Şeyh Şaban-I Veli Vakıf
Eserleri Müzesi	
İMALAT TARİHİ	: 20. Yüzyıl
CİNSİ	: Yün-Halı
YÖRESİ	: Kırşehir Mecit Mucur
EBATLARI	:105X163 cm
SEÇİLEN KONU	: Bitkisel bezeme
KULLANILAN MALZEME	:Yün
BOYA ÖZELLİĞİ	: kimyasal
DÜĞÜM TEKNİĞİ	: Türk Düğümü
DURUMU	: Sağlam



XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

ÖRNEK NO	:0074
FOTOĞRAF NO	:2
İNCELEME TARİHİ	:16.05.2019
İLGİLİ KOLEKSİYON	:Kastamonu Şeyh Şaban-I Veli Vakıf
Eserleri Müzesi	
İMALAT TARİHİ	:20 Yüzyıl
CİNSİ	: Yün- Halı
YÖRESİ	: Çankırı Yöresi
EBATLARI	:79 X 137 cm
SEÇİLEN KONU	: geometrik bezeme
KULLANILAN MALZEME	:Yün
BOYA ÖZELLİĞİ	: kimyasal
DÜĞÜM TEKNİĞİ	:Türk Düğümü
DURUMU	: sağlam



ÖRNEK NO	:0089
FOTOĞRAF NO	:3
İNCELEME TARİHİ	:16.05.2019
İLGİLİ KOLEKSİYON	:Kastamonu Şeyh Şaban-I Veli Vakıf
Eserleri Müzesi	
İMALAT TARİHİ	:19.Yüzyıl
CİNSİ	:Yün Seccade Halı
YÖRESİ	: Kırşehir
EBATLARI	:103X173 cm
SEÇİLEN KONU	: geometrik ve bitkisel bezeme
KULLANILAN MALZEME	:Yün
BOYA ÖZELLİĞİ	: kimyasal
DÜĞÜM TEKNİĞİ	:Türk Düğümü
DURUMU	: sağlam

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



ÖRNEK NO	:0100
FOTOĞRAF NO	:4
İNCELEME TARİHİ	:16.05.2019
İLGİLİ KOLEKSİYON	:Kastamonu Şeyh Şaban-I Veli Vakıf
Eserleri Müzesi	
İMALAT TARİHİ	:20. Yüzyıl
CİNSİ	:Yün Seccade Halı
YÖRESİ	:Niğde Ortaköy
EBATLARI	:105X165 cm
SEÇİLEN KONU	: geometrik ve bitkisel bezeme
KULLANILAN MALZEME	:Yün
BOYA ÖZELLİĞİ	: kimyasal
DÜĞÜM TEKNİĞİ	:Türk Düğümü
DURUMU	: sağlam



XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

ÖRNEK NO	:0117
FOTOĞRAF NO	:5
İNCELEME TARİHİ	:16.05.2019
İLGİLİ KOLEKSİYON	:Kastamonu Şeyh Şaban-I Veli Vakıf
Eserleri Müzesi	
İMALAT TARİHİ	:19. Yüzyıl
CİNSİ	: Yün Seccade Halı
YÖRESİ	:Eskişehir Mihalcık
EBATLARI	:105X143 cm
SEÇİLEN KONU	: geometrik bezeme
KULLANILAN MALZEME	:Yün
BOYA ÖZELLİĞİ	: kimyasal
DÜĞÜM TEKNİĞİ	:Türk Düğümü
DURUMU	:

SONUÇ

Araştırmaya konu olan halılardan üç tanesi mihraplı seccade formuna sahiptir. Bir tanesi madalyonlu tarzda diğeri ise serbest kompozisyonludur. Ancak mihraplı olan üçü dışındaki diğeri iki dokumanın da ölçü olarak seccade tarzına yakın ebatlarda olmaları dikkat çekicidir.

Mihraplı olan üç halıda da orta kompozisyon alanı desensiz ve kırmızı renklidir. Madalyonlu olanda ise geometrik motif yoğunluğu dikkat çekmektedir.

Kırşehir yöresine ait mihraplı halı seccade Niğde ve Eskişehir ile şema ve renk olarak birbirine yakın bir portföy çizerken serbest bitkisel kompozisyonlu birinci Kırşehir halısı desen yapısı ve renkleri ile diğerlerinden ayrılmaktadır.

Kastamonu Şeyh Şaban-I Veli Vakıf Eserleri Müzesi dökümüne kayıtlı Orta Anadolu halı dokumalarında kullanılan motif, biçim, renk ve kompozisyonlar geleneksel Türk dokumalarının çözümlenmesi bağlamında oldukça önemlidir. Dokumalarda kullanılan motif ve kompozisyonların oluşturduğu bütünlük, denge ve uyum kültürel birikimimizin de bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

1. ÇİLOĞLU, H. (1999). Nevşehir, Niğde, Konya Yöresi Halılarının Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi. Erdem, 10 (28) , 95-100. RetrievedFrom <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44388/549232>).
2. AYTAÇ, A., (2005) "Akşehir Müzelerinde Bulunan XVII-İXX. Yüzyıla Ait Bir Grup Halı", *Tarih Dergisi*, İstanbul, S: 218.
3. AYTAÇ, A., (2002). "Türk Halı Sanatında Seccadeler", *Tarih Dergisi*, İstanbul, S: 184,
4. AYTAÇ, A. ve AKSOY, A., (2006). *Yabancı Ressamların Tablolarında Tasvirlenen (15-20 yy.) Türk Halıları*, Konya.
5. OKUMURA, S. vd. (2007). Anadolu Dokuma Mirası I. Uluslararası Doğu Halıları Konferansı 11. Ankara.
6. ÖNDER, M., (1995). Antika ve Eski Eserler Klavuzu, Ankara.
7. BAYRAKTAROĞLU, S., (1999). "Seccâde", Erdem, Ankara, Sayı: 28, Cilt: 10.
8. ASLANAPA, O., (2005). Türk Halı Sanatının Bin Yılı, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
ROMANIA-TURKEY TRADE OF TEXTILE AND APPAREL SECTOR

(TÜRKİYE’NİN ROMANYA İLE TEKSTİL VE HAZIR GİYİM SEKTÖRÜ TİCARETİ)

Özlem KAYA*

ABSTRACT

As the world's sixth largest exporter of apparel, the Turkish apparel sector is one of the leading sectors of our country's economy with its heavy weight in production and employment. When the textile and apparel sector considered together, the gross domestic product, manufacturing and the share of industrial production, exports, net foreign currency inflow to the economy, employment, in terms of macro-economic aggregates such investment is one of the important sectors in Turkey. Turkish textile and apparel sector is an export-oriented sector.

With the abolition of quotas in 2005, there was a strong competition in supply and demand in the world apparel market. Due to the deteriorating economic conditions, the importance of price in consumers' purchasing decisions has started to increase in many countries. In particular, the fact that consumers demanded products of a certain quality at lower prices has created significant price pressure on garment products. Therefore, this pressure has led to fierce competition both between producer countries and between producers in the same country.

In order to survive and compete under these conditions in the sector where intense competition is experienced, it is necessary to pay attention to many points and establish a firm ground on trade relations between countries. In this context, textile and apparel sector in line with the requirements of export and import rates play an important role for Turkey, Romania must set forth the commercial relations between Turkey and Romania and were evaluated in this study.

Keywords: Textile and apparel sectors, Export and import rates, Apparel trade

INTRODUCTION

With fierce competition in the world and having a significant foreign trade volume, the textile and apparel sector, on the other hand, is one of the leading sector that seriously contributes Turkish economy in terms of both value-added and employment, and also exports.

Stamping on the industrialization period of the developed countries that were practiced in the 18th century, the textile and apparel sector plays a similar role in the economic development of developing countries today (Ramaswamy and Gereffi, 2000; Allwood, 2006; Gelb, 2007).

Being one of the world's leading cotton manufacturers provides a competitive advantage to Turkey in the raw material procurement to the textile and apparel sector. In addition to being an important cotton manufacturer, due to high domestic demand, Turkey takes place near the top in world cotton consumption, too. Turkey also takes place near the top in the world in terms of cotton imports.

Revealing the current situation of Turkey's trade with Romania in the textile and apparel sector in line with the manufacturing processes and import and export rates is the aim of this study. Secondary research methods were used to achieve the aim of the study. In the secondary data collection method used to achieve the aim of the study, written and visual sources related to the sector and especially sectoral reports of national and international public institutions and organizations were examined. In this context, using the data of the International Trade Center (ITC), export and import data

*Assist. Prof. Dr., Hitit University, Faculty of FineArts, Design and Architecture, Department of TextileandFashion .

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

between Turkey and Romania was created by the author in tables at a sectoral level, besides, the trade flow was analyzed through these tables.

In the study, 2014-2015-2016-2017-2018-2019 data of the textile and apparel sector were used. These data have been preferred because of being the most current data. However, with this work, export and import rates realized in the textile and apparel sector in line with product codes and product types have been revealed in the lights of tables, and evaluations have been carried out.

Romania-Turkey Trade of Textile and Apparel Sector

Being one of the world's largest textile and apparel exporters, the Turkish textile and apparel sector, with its weight in production, employment, and export, is one of the leading sectors of the national economy today. When the textile and apparel trade performed by Turkey is evaluated, except for some subgroups, it is possible to say that it follows a rising tendency in trade. In particular, when the year of 2019 is evaluated by months;

In the period of January-March 2019, the textile and apparel exports from Turkey to the Middle East countries, Old Eastern Bloc countries, African countries, American countries and Free Zones have increased at rates varying between 6,8% to 22,8%.

On the other hand, there was a decrease at rates varying between 4,2% to 21,3% in exports to European Union countries, Asia and Oceania countries, Turkic Republics and other European countries. 68,4% of the sectoral exports were made to European Union countries and there was a decrease of 4,2% in this country group.

In the first quarter of 2019, Germany, Spain, United Kingdom, Netherlands, France, Iraq, and Italy have been the countries that made the most textile and apparel imports from Turkey. Among the top ten countries to export; while there was an increase in the exports to four countries at the rates varying between 0,5% and 13,7%, a decrease was seen in the exports to six countries at the rates varying between 0,05% and 11,8%. In this period, the highest increase in exports was recorded in exports to Israel with 13.7%.

In the textile and apparel exports of Turkey, mainly product group has been knitted apparel products for years. In January-March 2019, the share of knitted apparel products in the total textile and apparel imports has been 50%, it has been 38,5% for woven apparel and 10,3% for apparel goods.

In January-March 2019, there was an increase in one of the three basic product groups of textile and apparel at the rate of 4,2%, while a decrease was seen in two of them at the rates of 0,9% and 9,4%. In this period, while knitted apparel products have been exported in the amount of \$ 2,3 billion with a decrease of 0,9%; exports of woven products increased by 4,2% and risen to \$ 1,7 billion; on the other hand, apparel exports have been \$ 464,4 million with a decrease of 9,4%.

As of the end of the first quarter, while the increase of exports in the woven apparel products (4,2%) was higher than the increase of sectoral exports (0,1%), there were decreases in the other product groups.

In January-March 2019, textile and apparel products in the worth of \$ 3.1 billion have been exported to 28 European Union countries from Turkey. With this figure, the share of 28 European Union countries in Turkey's total textile and apparel exports has been 68,4%. This share is 3 points lower than that of the same period of 2018 (71.4%). Exports to European Union countries decreased by 4.2% in the period of January-March 2019. While sectoral exports increased by 0.1%, exports to European Union countries decreased by 4.2%, which indicates a loss of performance in exports to EU countries.

While textile and apparel exports increased by up to 133,8% in 10 of the 28 European Union countries; exports to 17 countries decreased by the rates varying

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

between 0.05% to 68%.

In January-March 2019, the country with the highest rate of increase in exports in the European Union countries has been Slovakia with an increase of 133,8%, in an amount of \$ 36.8 million. Hungary, Portugal and Romania are other European Union countries where textile and apparel exports increased at a high rate (ITKIB, 2018; IHKIB, 2019).

In April 2019, the share of total textile and raw materials exports in our general exports has been 5,6%. In April 2019, our textile and raw materials exports decreased by 1.8% and realized as \$ 858 million.

In the period of January-April 2019; when the prominent countries in Turkey's textile and raw materials exports are evaluated, it is seen that Italy has been the most important export market. In April-May-June and July, Romania has been among the top ten countries in Turkey's textile sector exports. She ranks fourth in the export of woven fabrics in April-May-June and July. On the other hand, in terms of knitted fabrics exports, while she was in seventh place in April and May; we see Romania in the eighth rank in June and July. On the other hand, in the technical textile exports, Romania has been one of the leading countries with exports increase.

In May 2019, the share of total textile and raw materials sector exports in our general exports has been 5,9%. In May 2019, our textile and raw materials exports increased by 6,5% and realized as \$ 987 million.

In June 2019, the share of total textile and raw materials sector exports in our general exports has been 5,5%. In June 2019, our textile and raw materials exports decreased by 6,2% and realized as \$ 639 million.

In the period of January-June 2019, the special yarn and fabric product group that our exports increased most has been quilted shaft goods with an increase of 14,5% in our exports. Romania ranks first in this product group. She was third in July, on the other hand.

In the period of January-June 2019, the second important product group in our home textile fabrics exports has been furnishings shaft goods with an amount of \$ 62 million. Also in this product group, Romania ranks third in the field of furnishings shaft goods (Exporter Associations Figures, July, 2019).

In July 2019, the total exports of textiles and raw materials sector in Turkey have been \$ 847 million with a decrease of 3,1%. In the period of January-July 2019, total exports of textiles and raw materials decreased by 5,8% to \$ 5.8 billion (İTHİB, 2019).

As of 2017, \$ 8.8 billion of apparel exports stemmed from knitted products and \$ 6 billion from non-woven products. In 2018, on the other hand, our country has realized knitted products export of \$ 9 billion and non-knitted products export of \$ 6,3 billion. The most prominent export items among the knitted products have been as follow: t-shirts, \$ 2.8 billion, slipovers, \$ 1.9 billion, sets for women and girls, \$ 1.24 billion, socks, \$ 1 billion.

The most prominent export items among the unwoven products, in 2018, have been as follow: sets for women and girls, \$ 2.7 billion, sets for men and boys, \$ 1.5 billion, blouse and shirts for women and girls, \$ 703 million, shirts for men and boys, \$ 568 million (Ministry of Commerce, 2019).

Table 1: Turkey'sExportsstoRomania

Prod uct code	Product label	Turkey's exports to Romania		
		Value in 2016	Value in 2017	Value in 2018 ▼
6302	Bedlinen, table linen, toilet linen and kitchen linen of all types of textile	14,245	14,075	16,139

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

	materials (excluding . . .			
6304	Articles for interior furnishing, of all types of textile materials (excluding blankets and . . .	2,958	2,117	7,947
6305	Sacks and bags, of a kind used for the packing of goods, of all types of textile materials	1,745	2,096	2,684
6303	Curtains, incl. drapes, and interior blinds; curtain or bed valances of all types of textile . . .	1,759	1,269	2,413
6301	Blankets and travelling rugs of all types of textile materials (excluding table covers, bed spreads . . .	1,120	1,389	1,228
6306	Tarpaulins, awnings and sunblinds; tents; sails for boats, sailboards or landcraft; camping . . .	308	739	1,121
6307	Made-up articles of textile materials, incl. dress patterns, n.e.s.	1,301	996	1,089
6310	Used or new rags, scrap twine, cordage, rope and cables and worn-out articles thereof, of textile.. .	148	122	125
6308	Sets consisting of woven fabric and yarn, whether or not with accessories, for making up into... .	356	231	74
6309	Worn clothing and clothing accessories, blankets and travelling rugs, household linen and articles. . .	0	0	0

International Trade Center (ITC, 2019)

When Turkey's apparel imports are evaluated, with the process of removing quotas, especially as of 2003, it started to rise rapidly and reached \$ 2.5 billion as of 2016. However, in 2017, apparel imports decreased by 16.3% and realized as \$ 2.1 billion. In 2018, sector imports decreased again and realized as \$ 1.7 billion.

When the apparel imports are evaluated on the basis of products, it is seen that nonwoven wearing apparels take an important place with \$ 1.1 billion. Among these products, particularly sets for women and girls and sets for men and boys played an important role in imports. In knitted products, while imports have been realized as \$ 621 million, slipovers and t-shirts were the most important items (Ministry of Commerce, 2019).

Table 2: Turkey's Imports from Romania

Product code	Product label	Turkey's imports from Romania				
		Value in 2014	Value in 2015	Value in 2016	Value in 2017	Value in 2018
6203	Men's or boys' suits, ensembles, jackets, blazers, trousers, bib and brace overalls, breeches . . .	6,187	5,909	5,380	5,384	5,788
6204	Women's or girls' suits, ensembles, jackets, blazers, dresses, skirts, divided skirts, trousers, . . .	7,330	6,831	5,419	4,498	3,348

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

6201	Men's or boys' overcoats, car coats, capes, cloaks, anoraks, incl. ski jackets, windcheaters, . . .	5,508	3,977	2,936	2,651	3,151
6210	Garments made up of felt or nonwovens, whether or not impregnated, coated, covered or laminated; . . .	879	98	88	3,385	3,059
6202	Women's or girls' overcoats, car coats, capes, cloaks, anoraks, incl. ski jackets, windcheaters, . . .	4,714	4,046	4,437	2,709	2,136
6206	Women's or girls' blouses, shirts and shirt-blouses (excluding knitted or crocheted and vests)	2,782	2,066	1,577	1,182	734
6205	Men's or boys' shirts (excluding knitted or crocheted, nightshirts, singlets and other vests)	972	967	610	625	561
6217	Made-up clothing accessories and parts of garments or clothing accessories, of all types of . . .	222	261	188	226	346
6211	Tracksuits, ski suits, swimwear and other garments, n.e.s. (excluding knitted or crocheted)	527	611	623	335	267
6208	Women's or girls' singlets and other vests, slips, petticoats, briefs, panties, nightdresses, . . .	31	32	75	62	107
6212	Brassieres, girdles, corsets, braces, suspenders, garters and similar articles and parts thereof, . . .	255	236	257	139	21
6209	Babies' garments and clothing accessories of textile materials (excluding knitted or crocheted . . .	29	30	24	13	8
6215	Ties, bow ties and cravats of textile materials (excluding knitted or crocheted)	1	7	4	13	8
6214	Shawls, scarves, mufflers, mantillas, veils and similar articles (excluding knitted or crocheted)	14	3	1	180	7
6216	Gloves, mittens and mitts, of all types of textile materials (excluding knitted or crocheted . . .	2	3	28	41	1
6213	Handkerchiefs, of which no side exceeds 60 cm (excluding knitted or crocheted)	0	1	0	0	0
6207	Men's or boys' singlets and other vests, underpants, briefs, nightshirts, pyjamas, bathrobes, . . .	3	4	18	1	0

International Trade Center (ITC, 2019)

Revealing the trade of Turkey with Romania for textile and apparel sector, this study points out that there is a need to pay attention to many points and to establish the commercial relations between countries on a solid basis especially in order to survive and compete in the sector where there is an intense competition. In this context, recovery of trade in the textile and apparel sector that plays an important role both for Turkey and Romania and fulfillment of necessary steps for the sustainability of this

condition is extremely important.

CONCLUSION

Textile and apparel sector is a sector where intense competition has been experienced in the world and which has a significant foreign trade volume, on the other hand, it seriously contributes to the Turkish economy in terms of both added value, employment, and exports.

Today, Turkey's textile and apparel sector affects the national economy in a wide range of from agriculture to trade, and from employment to other industries. Therefore, the new competition period that the sector will enter in foreign trade is of vital importance for the national economy.

Ensuring the sustainability of textile and apparel production and export in Turkey is only possible by reaching a broad market space. To reduce dependence on the EU market, which is the main market of our textile and apparel wearing exports to date and also includes important textile exporting countries inside and to increase the export rate, new markets should be sought and plans and steps should be taken to protect existing markets.

In this context, trying to reveal the textile and apparel trade of Turkey with Romania, this study showed that Romania is an important market for Turkey, and that trade relations between the two countries have improved positively and that Romania is among the top ten countries in many fields of export and import.

Turkey will be able to be afloat to the extent that she allows production and export increase in the textile and apparel sector and will continue to exist in the market. However, for sustainable development, Turkey should maintain the export performance of the sector, besides, alternative sub-sectors need to be developed, too.

In this context, Turkey's efforts to focus on investments in new industrial areas related to the textile and apparel wearing sector, which provide new advantages in global conditions and whose share in world trade is increasing and with high added value are of great importance.

REFERENCES

- Allwood, J. M., Laursen, S. E., Rodrigues, C. M., Bocken, N. M. P., (2006). Well dressed? The Present and Future Sustainability of Apparel and Textiles in the United Kingdom.
- Gelb, B. A., (2007). Textile and Apparel Trade Issues. CRS Report for Congress, Access: <https://nationalaglawcenter.org/wp-content/uploads/assets/crs/RL31723.pdf>
- ITC (International Trade Center-Uluslararası Ticaret Merkezi), (2019). Textiles and Clothing. <http://www.intracen.org/itc/sectors/textiles-and-clothing/>
- İHKİB, (2019). 2019 Ocak-Mart Hazır Giyim ve Konfeksiyon Sektörü İhracat Performans Değerlendirmesi. *Hazır Giyim ve Konfeksiyon Ar-Ge Şubesi*. <https://www.ihkib.org.tr/fp-icerik/ia/d/2019/05/07/hazirgiyim-ve-konfeksiyon-sektoru-ocak-mart->
- İhracatçı Birlikleri (Exporter Associations), (2019). İhracat Rakamları. <http://www.tim.org.tr/tr/ihracat-rakamlari.html>
- İTHİB, (2019). Toplam Tekstil ve Hammaddeleri Sektörü, Ocak-Ağustos. <https://www.ithib.org.tr/tr/bilgi-merkezi-raporlar-aylik-ihracat-degerlendirme-bilgi-notlari>
- İTKİB, (2018). Hazır Giyim ve Konfeksiyon Sektörü. <https://www.itkib.org.tr>
- Ministry of Commerce (Ticaret Bakanlığı), (2019). Hazır Giyim Sektörü (ApparelSector). <https://ticaret.gov.tr/data/>
- Ramaswamy, K.V., ve Gereffi, G., (2000). India's Apparel Exports: The Challenge of Global Markets", *The Developing Economies*, XXXVIII-2, p:186-210.
- Kerim mirzaee

**XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
MATRAÇINASUH'UN BEYAN-I MENAZİL SEFERNAMESİ'NDE KUBBELER VE
MİNARELER**

DOMES AND MINARETS IN MATRAKÇI NASUH'S BEYAN-I MENAZİL ITINERARY

Karim MİRZAE*
Sultan YILDIRIR**

ABSTRACT

One of the voyage which is portrayed by Matrakçı is Irakeyn voyage which is done by Sultan Süleyman. During this voyage he stayed in Tebriz for a long time. MatrakçıNasuh had portrayed the city views that he went through and he also drewed the conditions of the constructions in a idiosyncratic way and he intrusted these to us.

In terms of architectural work of art; it is said that the mosques do not only sybolise itself they also reflect the domination of the beliefs of the people in the city on the basis of symbolic work of the mosques. The outer view and grandness of the mosque demonstrate the importance of the city for its country. The high domes, minarets, ceramics of exterior wall, where the mosque is situated, width of the yards of the mosques, buildings and trees around the mosques are the indication of the importance of economy and political ways of the city.

The recommedations of Matrakçı carry value for us. During the period in which the camera was not invented his recommendations brought lighth on the urbanisation and landscaping, conditions of the buildings etc. These features of the city of XVI.century have an importance to inform and educate the recent generation as well as the posterity. In the recommendations of Matrakçı the river and water life is to beautify the country life. The more water the more green places, palaces with green gardens etc.

GİRİŞ

Matrakçı Nasuh diye şöhet bulan Nasuhü's –Silahi'nin İstanbul'dan İran ve Irak'a kadar olan menzil ve konak yerlerini ve yol üzerindeki dağ ve şehirleri gösteren topografik bir nevi Anadolu atlası, XVI. Yüzyılın orijinal eserlerindendir. İstanbul Üniversite Kütüphanesi'nin Yıldız Yazmaları arasında ve 35 numarada bulunan mühim eser de TTK tarafından bu yıl içerisinde (2015) bastırılmaktadır¹ Daha önce İstanbul Üniversitesi T5964 kaydıyla bulunan elyazması orijinal eser elimizde bulunan tek nüshadır. Tabii ki önemli bilim adamları eserin çoğaltımları üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Prof.dr. Hüseyin G. Yurdaydın bunlardan ilki olup, arkasından Prof.Dr. Nesimi Yazıcı bu konu üzerine çalışmalarda bulunmuştur.

Matrakçı²'nin katıldığı ve gittiği yerleri resmettiği seferlerden birisi de Osmanlı Padişahı Kanuni Sultan Süleyman Han'ın Irakeyn Seferi olup, Beyan-ı MenazilSefernamesi'nin son bölümünün 1533-1535 İran üzerine yaptığı bu sefer sırasında Tebriz'de uzunca bir süre kalmışlardır³. Matrakçı Nasuh, geçtiği kentlerdeki görünümü ve yapıların durumunu, kendine has bir üslupla resmetmiş ve bu özel özerin bir yerinde manzum olarak;

“Bu resmi cem’iden menzil be-menzil
Dedi adına Mecmu’ıMenazil”

**Dr., Tebriz İslam Sanatı Üniversitesi Öğretim Üyesi, Tebriz.

** Öğr. Gör., Akdeniz Ün. Serik Gülsün Süleyman Sürat MYO Öğretim Görevlisi, Antalya, Türkiye.

¹ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Osmanlı Tarihi, II. Cilt, TTK Basımevi, Ankara, 10. Baskı, 2011, s. 607.

² Hüseyin G. Yurdaydın, Matrakçı Nasuh, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, XLIII, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963, s.13.

³ Feridun Emecen, “Irakeyn Seferi”, TDVİA, (İslam Ansiklopedisi) XIX, İstanbul, s.116.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

demek suretiyle eserin adını da belirtmektedir. Bu yazma 90 sayfalık bir metin, 107 minyatür ve 25 resimli metinden ibarettir. Minyatürler, bu sefer esnasında konaklanan menzillerin aslında bir haritasını göstermektedir. Bu bakımdan topografik ve şematik bir karakter taşımakta ve tarihsel olarak daha çok veriyi dokümanter açıdan bize nakletmektedir. Sefer sırasında geçilen şehirlerin cami, saray gibi belli başlı binalarının resmedilmiş olması, bu resimlerin İslam Tarihi için olan dokümanter değerini arttırmaktadır. Bu resimlerde görülen kale, kaya, köprü, bitki ve hayvanlar, bir muayyen resmin adeta baştan sona tekrarı gibidir. Bununla beraber minyatürlere hakim olan ifadeciliğin (expressionism) eserleri monotonluktan kurtardığı görülmektedir. Diğer taraftan keyfi bir perspektifle konunun en karakteristik cephelerini sunma olanağı elde edilmiştir. Söz konusu minyatürlerin bir diğer özelliği de abartmaksızın gerçekçi (realist) oluşlarıdır. Diğer taraftan bu eserlerde görülen mizahi detaylar da ayrıca dikkati bu minyatürlere çekmektedir⁴. Aslında bu eser "Mecmu'ı Menazil", Kanuni Devri olaylarını anlatan ve daha büyük bir eser olan "Süleyman-name"'nin bir kısmından başka bir şey değildir⁵. Kent ve kasabaları, önemli anıt ve yapıları tüm ayrıntılarıyla belgeleme geleneği Matrakçı'dan sonraki nakkaşlar tarafından da sürdürülmüştür⁶.

XVI. Yüzyılın mimari ve kültürel değerlerini ve özelliklerini yansıtan bu tasvirleri bizlere emanet bırakmıştır.

Mimari eserler olarak camilerin aynı zamanda birer sembolik mimari yapıt olmasından da yola çıkarak, camilerin sadece kendi binalarını simgelemediğini, aynı zamanda bulundukları şehrin insanların hâkimiyet inancını da izleyenlere sergilediklerini söyleyebiliriz. Bir caminin dış görüntüsü ve azameti, bulunduğu şehrin ülke için taşıdığı önem ve değerini göstermektedir. Bir caminin yüksek kubbesi, minaresi, dış duvarlarının çini işleri, caminin yerleşmiş olduğu alan, avlusunun genişliği, çevresinde ki binalar ile ağaçlıkların düzeni aynı zamanda o şehrin, ekonomik ve siyasi öneminin de birer göstergesidirler. (Lev.1)

Matrakçı'nın tasvirleri, bu gün bizim için birçok bakımdan büyük değer taşımaktadır. Fotoğraf makinesinin olmadığı zamanlarda; bu tasvirlerin kentleşme ve çevre düzeni, yapıların üslubu ve halkın hizmetine ne şekilde sunulduğunu, bize göstermesi bakımından tarihi ve kültürel öneme sahiptirler. XVI. Yüzyıl şehirleri ve şehirciliğinin bu tasvirlerde sunulması, bu resimlerin, söz konusu yüzyılın kültürünü yansıtması ve bugünün nesillerine ve gelecek nesillerine de, bu bilgilerin aktarılması bakımından önemini korumaktadır. Bu tasvirlerde yer alan nehir ve su hayatı, dönemin şehir hayatını güzelleştiren unsurlar olarak, günümüzde de vazgeçilmezlik arz etmektedir. Su olan yerlerde yeşillikler, bahçeli saraylar ve köşkler de yer almaktadır. Bu tür yapılar, tüm menzillerde göze çarpmaktadır. (Lev. II)

Kubbe (Günbez)

Tebriz'de kubbeye (Günbez) denilir. Bu kelime İsfahanlılar tarafından da kullanılır. Günbez kelimesini teroloji bakımından değerlendirmek çok faydalı olabilir. Günbez, Gün kelimesinden gelmektedir. Tebrizliler tarafından günümüzde de hala, "güneş" kelimesi yerine, "gün" kelimesi kullanılmaktadır. Arapça güneş; "şems" demektir. İstanbul dilinde "şemsiye" Arapça'dan Türkçe'ye geçmiş bir kelime olup "güneş için" manasına gelmektedir. Şemsiye'nin şekli, kubbeye özellikle de Osmanlı kubbelerine benzemektedir.

⁴ Aynı eser, s.13.

⁵ Hüseyin G. Yurdaydın, Matrakçı Nasuh, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, XLIII, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963, s.22.

⁶ Saeideh SHAHMARİ, T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, "Osmanlı ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışının Etnografik Açısından İncelenmesi", 3.4.Bölüm, "Osmanlı Minyatür Sanatçısı Matrakçı Nasuh" Erzurum 2014, s.37

⁷ Ferit Devellioğlu, Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat, Aydın Kitabevi, 21. Baskı, Ankara, 2004, s. 524.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

“Günbez” kelimesi, Tebriz’den başka, İsfahan’da da -konuşma ve yazma dili Farsça olan-, halk tarafından kullanılmaktadır. Bu kullanım da bize gösterir ki; kelime Safevi hâkimiyeti döneminde başkent olan bu şehirde “günbez” kelimesi şeklinde Tebrizliler tarafından kullanılarak yaygınlaşmış ve bugüne kadar ulaşmıştır.

Camiler, Şehirlerin yüksekliklerinde inşa edilen yapılar olduğu için güneşin doğuş ve batışı ilk ve son olarak kubbeler üzerinde kendisini gösterir. Bu da bize, Günbez’in ne anlam taşıdığını kolayca ifade etmektedir. **(Lev. III)**

Güneşin sadece günbezlerden yansımalarının değerlendirilmesi bizim için yetersiz kalır. Çünkü başka açıklamalar da bulunmaktadır. Güneş ilk çağ insanları tarafından da kutsal sayılırdı. Eski Türkler, zaman zaman güneşe has bir saygıda bulunurlardı. Çadırların kapısı doğuya bakar ve güneşin ilk ışıkları çadırın içine buradan saçılırdı. **(Lev. IV)** Kabirler doğu-batı istikametinde düzenlenirdi.

Türkler, tarih boyunca güneşe; astronominin, mevsimlerin ve ziraatın en önemli elemanı olarak, büyük önem vermişlerdir. Güneşin yeryüzüne farklı açılarla süzülmesi, zirai mevsimleri de belirlemektedir.

Eski Türklerde güneş, bitip tükenmez bir ilham kaynağı olmuş ve İslamiyet’e geçtikten sonra, İslam’dan da ilham alarak, güneşin varlığına iltifat etmişler ve onu kendi sanatlarında da soyut formda “Şemse” (Güneş) şeklinde tezhiplerde kullanmışlardır. Şems Süre’si⁸, güneşin insanlara ne kadar kavim verdiğini göstermekle birlikte “Şems” güneşin parlaklığına and içmekte, göklere ve onu bina edene and edilmekle, nefsin arınması kurtuluşuna erişmekten bahsedilmektedir. Güneşin bu bölgede gündüzleri dirilip, hayatı canlandırdığına inanılmaktadır. Duha⁹ Güneşin kaybolup, karanlığın çöktüğü vakte de and edilmektedir. Şemse deseni elyazmaların ilk sayfalarında, başlangıç kısmında yer almaktadır. **(Lev.V)**

Güneş, varlıkların kaynağı ve nedeni, Kuran-Kerim’in işaret ettiği bir fenomen olarak İslam aleminde iyi karşılanmış ve tüm sanatlarda merkezi rol oynamıştır. Kubbe dışarıdan bakılınca, sanki bir güneş dağı gibi yüksekliklerde parıldamaktadır. Kubbelerin içeri tarafları “Şemse” dediğimiz bir yuvarlak tasarımdan oluşmaktadır ki; bu Şemseler çoğunlukla şualardan (ışın demetleri) oluşur ve güneşin nurunu temsil ederler. Bu tür Şemseler: hem Timurlu camilerinde, örneğin; Meşhed’deGevherşat (Goherşad) Mescidinde, kubbenin iç tarafında ve Osmanlı Camileri’nde örneğin: Sultan Ahmet Camisi’nde; kubbenin iç tarafında en güzel biçimde uygulanmışlardır. Bu tarz Şemseler gösteriyor ki “Güneş” İslam Sanatı’nda büyük önem taşımaktadır. Tebriz’de kubbeye “Günbez” denilmesi de boşuna değildir. **(Lev. VI)**

Minareler

Osmanlı Devleti Mimarisinde kubbeli yapılar genellikle yükseklerde yapılırdı. Bu yapılaş tarzına, Matrakçı’nın tasarlamış olduğu eserlerde daha da bir önem verilmiştir.

Göklere yaklaşabilme isteği ve arzusuyla yükseklikler her zaman insanoğlu için bir göklere ulaşabilme vesilesi olmuşlardır. Eski medeniyetlerde “ahram”lar (piramitler), insanların göklere ne kadar meraklı olduklarının en büyük göstergesi olmuşlardır. Beynün-nehir (Mezapotamiya)’nınSamarra şehrinde 9. Yüzyıl’da Abbasiler zamanındanSamarra Ulu Camisine yapılan bir minaresi, bu konuda en güzel örneklerden olup ve bunun en belirgin kanıtıdır. Bu minare konik şekilde çok yüksekçe yapılmış olup, helezon olarak yükselir. Minarenin en tepesine onun çevresini dolanarak çıkılan merdivenlerden ulaşmaktadır. Minareler, Antik Çağda Mezapotamya’daSümerliler’den itibaren kutsal tapınak olarak kullanılan, “Zigguratlar”’dan ilham alınarak yapılmış olan yapılardır. Mezapotamya’nınZiguratlarını anımsatan minare ordunun namaz sırasında veya hazırlıksız saldırıya uğramasını engellemek için,

⁸ Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin, Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’an-ı Kerim Meali, 6. Baskı, Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Mat. Tic. İşl., Ankara, 2004, 91. Sure, 15. Ayet, s.594.

⁹ Aynı eser, 93. Sure, 11. Ayet, s.595.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

aynı zamanda gözetleme kulesi olarak da kullanılıyordu¹⁰ Günümüzde kule kısmı yok olmuştur. Ancak arkeolojik kalıntılardan ve tarihi kaynaklardan öğrenebilmekteyiz.

İnsanların yüksekliklere ilgi ve beğenisini gösteren bu yüksekçe yapı birimleri, sonraları Osmanlı Mimarisi'nde ince, zarif ve aynı zamanda yüksek minarelerin yapılması arzusunun da beraberinde getirmiştir.

Minareyi Türkler bulmamıştır. Ama yine de “kubbe” göz önünde tutularak, minarelere en güzel boy ve çap orantısını veren Osmanlı Türkleri, onları, cami örgütünde en uygun yere oturtmasını da bilmişlerdir¹¹. Minare ya da minareler cami yapılarının vazgeçilmez öğelerindendir. Matrakçı' nın her bir cami tasvirinde minareler, kesinlikle yerlerini almışlardır. Her bir menzilde bulunan caminin önünde veya çevresinde mutlaka minareler bulunmaktadır. Uzun Hasan Camisi o binalardan biridir ki Matrakçı'nın ilgisini kendisine toplamış ve yüksekliğinin ihtişamını gözler önüne sergilemiştir. Minareler yapının sekiz köşesinde yer almış ve kubbe (günbez)'yi tıpkı bir gül gibi bağrılarına basmışlardır. Yavuz Sultan Selim 18 Recep 1514'te Hasan Padişah Mescid'inde Cuma namazı kılmış.¹²(Lev. VIII)

Topografi ve Camilerin Tepeler Üzerinde Yapılmaları

Cami yapılarında yükseklik sadece “minareler” ve “kubbeler” (günbezler)' le varlığını göstermekle kalmaz, aynı zamanda camilerin topografik bakımdan yüksek tepeler üzerine kurulmasıyla da kendini gösterir. Yükseklik, camilerin ululuk ve gösterişine güzellikler katmakta ve onun muhteşemliğini son derece başarıyla sergilemektedir. İslam'ın dayanağı olan Bu gösterişli kutsal mekanlar, uzaklıklardan celal (ululuk) ve şevketiyle (gösteriş) müslümanları kendilerine doğru adeta çağırırmaktadırlar.

Camilerin yüksek yerlerde yapılmış olmasının bir başka sebebi de sel gibi doğal afetlerden uzak kalmaları için olmuş olabilir. Sel de bu afetlerden birisidir. Camiler kamunun hizmetinde olan bir yapıdır ki aynı zamanda yüzler hatta binlerce kişi buralarda namaz kılmakta iken afete maruz kalan cami, büyük bir faciaya sebep olabilmektedir. Tepelerin üzerinde yapılan camiler bu ihtimaller düşünülerek karşı tedbir olarak yapılmışlardır. Bu yapılardan biri olan *Kubbet-üs-Sahra*, 7. yüzyıl sonlarında Kudüs'ta inşa edilmiştir ve aynı dönemde yapılmış olan **Mescid-i Aksa**¹³ bulunur. Bu ikisi aynı tepe üzerindeki farklı islam dini yapıları sayılır. (Lev. IX)

Matrakçı'nın bazı menzilleri ki bunlar küçük kasabaları gösterse de cami ve mescid tasvirinde, mutlaka diğer binalardan daha yüksekte inşa edilmişlerdir¹⁴. Bu tasvirler bu meselenin ne kadar takdire şayan olduğunu göstermektedir.

Camiler ve Camilerin Dış Tezyinatları

Matrakçı'nın resmettiği tasvirler; XVI. Yüzyıl yapılarının, nasıl bir süslemeye sahip olduğunun en güzel kanıtıdır. Bu tasvirlerin dönemin camiilerinin dış görünümü ve süslemelerini göstermesi, bizim için önemlidir. O zamanın camileri ve mescidleri hangi renkler ve metaryaller kullanılarak süslenilmişler ve hangi elemanlardan bu süslemelerde faydalanılmıştır. Bu konu çok önemlidir. Rumiler ve İslimler (Rümilerin başka türü) ve saz üslubu nasıl işlenilmiş bu tasvirlerden kolayca anlaşılabilir. Büyük şehirlerdeki camiler, küçük kasabadaki mescidlerden ne farkı olduğu, bu süslemelerden

¹⁰ Amededdin Salimi, İslam Ülkelerinde Çağdaş Camii Mimarisi Sorunsalı, Yakın Doğu Üniversitesi Mimarlık A.D. Yüksek Lisans Tezi, Lefkoşe 2013, s. 41.

¹¹ Suut Kemal Yetkin, Türk Mimarisi, Bilgi Yayınevi, Ankara I. Basım, 1970, s. 236.

¹² Hasan-ı Rumlu, Ahsenü't Tevarih, Haziran 1905 Çev: Mürsel Öztürk, Ankara, TTK Basımevi, XI. Cilt, 2006, s.195

¹³ <http://media.snn.ir/original/1393/06/06/IMG15234369.jpg>.

(<http://snn.ir/detail/News/356841/9013>)

¹⁴ Matrakçı Nasuh, Beyan-Menazil, Yıldız Yazmaları, 35. Numara, S. 80'de 28 a ve 27b resminde, Tebriz Şehri Tasviri üzerinde ve 37a ve 38a'da Dergüzin Şehri Tasvirlerinde Minare ve kubbeler şehrin yüksekçe yerlerinde konumlanmıştır.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

de anlaşılabilir. Süslemeler bir şekilde o binanın zenginliğine işaret etmektedir. Bu gerçeklik Matrakçının tasvir ettiği menzillerde açık bir biçimde ifade edilmiştir.

Şehirciliğin belirtisi sayılan camiler, bu sefernamenin tüm tasvirlerinde ön planda yer almışlardır. Camiler dini yapılar olarak bir şehrin müslüman şehri olup olmadığını da gösterirler.

Bu tasvirlerden anlaşıldığı kadarıyla camilerin vazgeçilmez simgesi olan kubbeler (günbezer) ve minareler kendilerini uzaktan göstermektedirler. Bir Müslüman şehrinde 15. Yüzyılda mescid ve caminin olması o şehre merkezi bir karakter kazandırmaktadır. Diğer yapılar camilerin çevresinde toplanmıştır. Tüm caddeler camilere yönelmiştir. Pazar, Medrese, Şifahane yapıları, Camilerin yakınlıklarına yerleştirilmişlerdir. Bu durum şuna işaret etmektedir ki, her bir şehirde başka bina yapıları, yapılmadan önce, camilerin mekanlamasına karar verilmiş ve diğer yapılar ona uygun şekilde konumlandırılmıştır.

Sembolik bir önem taşıyan camiler, ister istemez Matrakçının'da ilgisini çekmişlerdir. Hegel'in söylediğinden yola çıkarak ki tüm sanat eserlerini üç unsurdan yani Klasik, Romantik ve Sembolik'ten oluştuğunu tespit edersek mimarının Sembolik bir karakter taşıdığını söyleyebiliriz.

Mimarının kendi içinde bir sembolizmi olduğundan hareketle kuvvetle ihtimaldir ki camiler sadece kendi binalarını simgelemezler. Bulundukları şehrin insanlarının hakimiyet inancını da bize simgelemektedirler. Bir caminin dış görüntüsü o şehrin önemini göstermektedir. Cami'nin yüksek kubbesi ve minaresi, dış duvarlarının çini işleri ve yerleşmiş olduğu alanın ve avlunun genişliği, çevresinde ki binalar ve ağaçlıkların düzeni o şehrin ekonomik ve siyasi öneminin bir göstergesi olabilir.

Camilerin kubbeleri (günbezeri) çeşitli tarzlarda yapılmışlardır ki bu da bu caminin hangi üslupa bağlı olduğunu göstermektedir. İran'ın Azerbaycan bölgesinde ki camilerin güppeleri; 16. Yüzyıl'da özel bir tarz sahiplerdir ki onları diğer camilerden ayıran da budur. Kubbeler (Günbezer) soğan şeklinde çok hızlı derecede tepe noktada bağlanmaktadır. Kubbenin alt kısmı dar olarak bir silindir gibi onun ağırlığını almaktadır. İran'da Azeri üsluplu mimariden alınarak yapılan bu tarz kubbelere Azeri kubbe denilir.

T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu tarafından organize edilen ve İstanbul Dolmabahçe Sarayı'nda 4-8 Kasım 2014 Tarihlerinde gerçekleştirilen, "Matrakçı Nasuh'un Şehirleri" konulu serginin açılışında bir konuşma yapan Prof. Dr. Nurhan Atasoy, aynı gün gerçekleşen panelde: " Matrakçı'nın "Beyan-i Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Kanuni Sultan Süleyman Han" adlı eserinden seçilmiş 40 muhteşem levha olduğu haberini izleyicilerle paylaşmıştır. Ayrıca bu resimlerde ağaçlara gizlenmiş hayvanların dahi ayrıntı olarak resmedildiğini gördüğünü söyleyerek, Matrakçı'ya olan hayranlığını dile getirmiştir¹⁵. Yine Bilkent Üniversitesi'nin düzenlediği, "Ölümünün 450. Yılında Matrakçı Nasuh" etkinliğinde birçok üniversiteden akademisyenlerin katılımı ve UNESCO Türkiye Milli Komisyonu Başkan Vekili Gürcan Türkoğlu'nun değerli katılımlarıyla birlikte anılmıştır¹⁶.

Sonuç

Kubbeler ve Minareler bir Müslüman kentin başlı başına simgesi sayılırlar. İstanbul'a bir yabancı girer girmez Kubbelerle ve Minarelerle karşılaşır ve nereye vardığını anlar. Bu gerçek Konya, Tebriz ve başka kentlerde de böyledir. Bu özellikler Matrakçı'nın da gözünden kaçmamış, Matrakçı kendine has üslubu ile şehirlerden, kasabalardan ve köylerden resim yapmış ve bu resimler 16. Yüzyılın ilk yarısının islam dünyasında belki de tüm dünyada bedelsiz hazine gibi kabul görür. Kanun-i Sultan Süleyman Han'ın yanında götürdüğü Irakeyn Seferi sırasında Matrakçı bir seyyah gibi

¹⁵ <http://www.akmb.gov.tr/Haber.aspx?HaberId=34>

¹⁶ <http://bilnews.bilkent.edu.tr/matrakci-nasuh-mathematician-historian-artist/>
http://www.bilkent.edu.tr/bilkenttr/information/nasuh_izlence.pdf

ayrıca

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Osmanlı ordusunun yanında ressamlık kabiliyetini en yüksek biçimde göstermiştir. Tebriz'in en eski hali de yine onun değerli resimlerinde görülmektedir.

Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil kitabında İran'ın bugünkü sınırlarında bulunan şehirleri de tasvir etmiş, XVI Yüzyılda bu şehirlerin konumunu, yerleşimini ve binalarının üzerindeki bezemeleri de nakşederek bu dönemin sanatı hakkında paha biçilmez şaheserleri bizlere bırakarak; önemli bir tarihi hizmeti de yerine getirmiştir.

Matrakçı, Beyan'ı Menazil'deki tasvirlerde o zamanın camilerine ve onların minareleri ve kubbelerine özellikle ihtimam göstermiştir. Önce camiler merkezi yapılar olarak şehrin topografyası üzerinde konumlandırılmış ve diğer yapılar külliye şeklinde birbirini tamamlar nitelikte, camilerin çevresine inşa edilmişlerdir. Bu önem içinde camilerin kubbeleri ve minareleri muhteşem ve gösterişli olarak yapılmış, bu resimlerde aynı şekilde tasvirlerle anlatılmıştır. Camiler her zaman yüksek yapılmamış, bazen de yüksek tepeler üzerindeki yerini almıştır.

Kubbeye Tebriz şivesinde "günbez" denilir. "Günbez"'in gün kelimesinden alınması onun güneş gibi parlak olmasına delalet eder. Günbezler bir dağ misali güneşin doğmasının ilk, batmasının ise son şahitleridirler. Kubbeler "günbezler" Güneşin yeryüzündeki simgesidirler. Bu nedenle "günbezler" Matrakçı'nın tasvirlerinde en önemli mimari kısımlardır.

Kubbelerin iç kısmını süsleyen "şemseler" İslami ve mitolojik bakımından derin manaya sahiptirler. El yazması Kur'an-ı Kerimler'in ilk sayfasında gözleri kamaştırmakla birlikte, "şemse" deseni en güzel biçimiyle GevherşatMescidi'nde Timurlu Şahruh zamanına aittir. Osmanlılar ise "şemseleri" yaptıkları muhteşem kubbelerin iç taraflarında kullanmışlardır. Osmanlı Devleti'nde XVI. Yüzyılın Ünlü Mimarlarından olan "Koca Sinan" da denilen Mimar Sinan, Muhteşem Süleyman Dönemi'nde ve sonrasında verdiği eserlerde muhteşem görkeme sahip eşsiz güzellikteki eserlerinin kubbe altlarında, kalem ustalarına, şemse tasviri yaptırmıştır.

Matrakçı Nasuh'un Beyan-ı Menazil isimli eserindeki geçtiği yerleri resmettiği tasvirlerinde; camilerin süslemelerini de göstermiştir. Çiniden yapılmış kubbeler ve geometrik desenlerle süslenmiş minareler; lacivert, firuze ve turkuvaz renkleriyle bu yapıların hangi topluma ve döneme ait olduklarının da bir başka şahididirler.

Bu tasvirlerden yola çıkarak camilerin kentselleşme ve kent planlarındaki oynadıkları ana rol ile kent konumunun merkezi ekseninde yer aldıklarını bir kez daha anlamış oluyoruz. Matrakçı'nın tasvirlerinin hemen her yerinde camiler bulunduğunu ve bu camilerin çevresinin; külliye- hastane, kütüphane, çeşme, bahçe, pazar ve medreselerle tamamlanmış olduğunu görmekteyiz. Bu nedenle Matrakçı Nasuh'un eserindeki tasvirler, XVI. Yüzyıl şehirciliği ve mimarisini göstermesi bakımından mimarlar ve ressamlar için hala çok kıymetli kaynak eserlerdendir.

KAYNAKÇA

- 1- İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Osmanlı Tarihi, II. Cilt, TTK Basımevi, Ankara, 10. Baskı, 2011.
- 2- Hüseyin G. Yurdaydın, Matrakçı Nasuh, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, XLIII, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963.
- 3-Feridun Emecen, "İrakeyn Seferi", TDVİA, (İslam Ansiklopedisi) XIX, İstanbul.1988.
- 4-Saeideh SHAHMARİ, T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, "Osmanlı ve İran Minyatürlerinde Figür Anlayışının Etnografik Açısından İncelenmesi", 3.4.Bölüm, "Osmanlı Minyatür Sanatçısı Matrakçı Nasuh" Erzurum 2014.
- 5-Ferit Devellioğlu, Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat, Aydın Kitabevi, 21. Baskı, Ankara, 2004.
- 6- Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin, Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim Meali, 6. Baskı, Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Mat. Tic. İşl., Ankara, 2004, 91. Sure, 15. Ayet.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

7-Mohammad Ali Rajabi, Masterpieces of Persian Painting, Tehran Museum of Contemporary Arts, Tehran, 2005.

8-Matrakçı Nasuh, Beyan-Menazel, Yıldız Yazmaları, 35. Numara.

9-Matrakçı Nasuh, beyan-i menazel, Ülke Kültür Miras Organizasyonu, Tehran, 1999.

10-Suut Kemal Yetkin, Türk Mimarisi, Bilgi Yayınevi, Ankara I. Basım, 1970.

11-Amineddin Salimi, İslam Ülkelerinde Çağdaş Camii Mimarisi Sorunsalı, Yakın Doğu Üniversitesi Mimarlık A.D. Yüksek Lisans Tezi, Lefkoşe 2013.

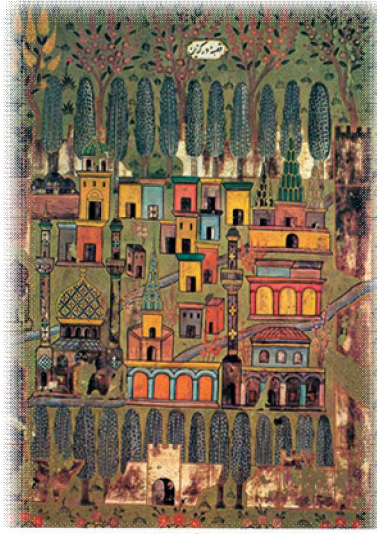
12- Hasan-ı Rumlu, Ahsenü't Tevarih, Haziran 1905 Çev: Mürsel Öztürk, Ankara, TTK Basımevi, XI. Cilt, 2006.

13-<http://www.akmb.gov.tr/Haber.aspx?HaberId=34>

14-<http://bilnews.bilkent.edu.tr/matrakci-nasuh-mathematician-historian-artist/> ayrıca

http://www.bilkent.edu.tr/bilkenttr/information/nasuh_izlence.pdf

15- <http://media.snn.ir/original/1393/06/06/IMG15234369.jpg>.



Lev. I Dergezin (Dercezin) İlcesi; Matrakçı'nın bu eserinde; Dergezin Camisi'nin ne kadar muhteşem olduğunu ve onun geometrik desenli çinili kubbesini ve çevresindeki yüksek ağaçları ile Matrakçı'nın, caminin bölge açısından taşıdığı önemi de göstermeye çalıştığını gözlemlemekteyiz. Matrakçı Nasuh, Beyan-i Menazel, 1999. Tahran, Resim 89b, s. 100.

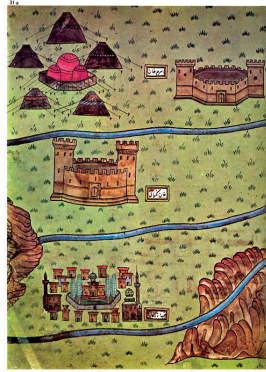


XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Lev.IIMatrakçı'nın iki kez tasvir ettiği şehirlerden olan Sultaniye Şehri Tasviri'nde; Zencan Çayı, Sultaniye yamaçlarından başlayarak Kızıl Üzen nehrine kavuşur. Zencan Çay, Sultaniye'nin İlhanlı payitahtı olmasında, önemli bir payı olmuş ve muhteşem Sultaniye Kubbesi ise nehrin kenarında yapılmıştır. Matrakçı Nasuh, Beyan-i Menazel, 1999. Tahran, Resim 32a, s.85.

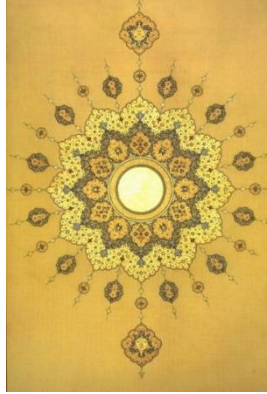


Lev.IIIRazver suyunun kenarında bir tepe üstünde yapılmış olan Üveys-ül- Karani (Veyssel Karani) Hazretleri'nin türkuvaz kubbeli türbesi. Matrakçı Nasuh, Beyan-i Menazel, 1999. Tahran, Resim 41b, s.93.



Lev. IV Serçe Han, üst bölümde yar alan Serçe Han kalesi yakınlıklarında kurulmuş olan çadırların önü doğuya bakarken arka kısmı Matrakçı tarafından çizilmiştir. Orta kısımda ise Otağ çadırı özel bir şekilde canlı renklerle resmedilmiştir. Matrakçı Nasuh, Beyan-i Menazel, 1999. Tahran, Resim31a, s.83.

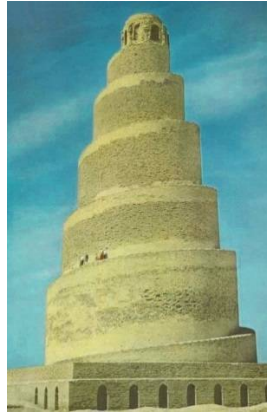
XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Lev. V Tahmasp Şehnamesi, 16. yüzyılın 2. çeyreğinde Safavi padişahı olan Şah Tahmasp tarafından Tebriz'de yapılmıştır. İlk sayfasında Şems (Güneş) işareti. Rajabi, Mohammad Ali, Masterpieces of Persian Painting, 2005. Tahran, s. 3.



Lev. VI Gevherşat Mescid'i 15. Yüzyıl, Timur'un oğlu Şahruh zamanına aittir. Şu Caminin kubbesinin iç tarafındaki şemse desenleri Osmanlı 16. Yüzyıla ait camilerde en görkemli biçimde kullanılmıştır.



Lev. VII Samarra Ulucamii Minaresi. 852 senesinde Abbasi halifesi, Mütevekkil Ali-Allah tarafından yapılmış olup, 53 m yüksekliği ile İslam dünyasının muhteşem minarelerinden biri sayılır.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Lev.VIII: Tebriz, Matrakçı'nın bu eserinde Tebriz'in Mehran-Rud (Çay-Kenar) nehrinin kuzeyinde yer alan Hasan Padişah (Uzun Hasan) camisi şimdiki adıyla Sahib-ul-Emr camisi, turkuvaz çinili yüksek minareleriyle lacvertgünbezeşiliketmektedir. Matrakçı Nasuh, Beyan-i Menazel, 1999. Tahrân, Resim 28a, s.106.



Lev.Ix:Mescid-i Aksa yeşil kubbesile ve altın kubbeli Kubbet-ü-Sahra bir birinin yanında Kudüs kendinin tepesinde yerleşmişler ve belki şu cami ve ibadet mekanları başka mescidlerin tepelerde inşa etmesine bir örnek teşkil ederler. <http://media.snn.ir/original/1393/06/06/IMG15234369.jpg>.
(<http://snn.ir/detail/News/356841/9013>)

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

5. OTURUM (5. SESSION)-A Salonu (A Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Assoc. Prof. Alina CRISTEA-Dr. Öğr. Üyesi İ. M. V. Noyan GÜVEN

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
MEVLEVİ KÜLTÜRÜNDE YER ALAN SOMUT ÖĞELERİN
SERBEST PİYASADA KULLANIMINA DAİR DEĞERLENDİRMELER

Mutluhan TAŞ*
Abdullah GÜMÜŞ**

ABSTRACT

Celaledin-i Rumi, one of the most important poets and philosophers in the Turkish-Islamic history, spread his fame beyond the Seljuk borders and spread to many countries from Byzantium to Samarkand during his time in the Seljuk State. has been an exemplary person who lead (Bakırcı, 2007).

One of the most important domineering characters of Anatolia's 13th century atmosphere and the mystical intellectual movements that are intensely felt in these formations is Hz: Mevlana and Mevlevi.

This current of thought and philosophy of life, which has been able to maintain its effectiveness and identity for approximately 740 years, is accepted as the world cultural heritage today.

It can be said that this cultural heritage identity has an impact on the popularity of Mevlevi in the last 30 years. However, the popularity and the economic returns it brings with it are also heralding a degeneration.

The unconscious use of the concepts and elements of Mevlana and Mevlevi by sacrificing our national and spiritual value judgments to economic expectations. Culture and belief have brought the danger of causing corruption.

In this study, the suggestions to make the most effective use of the tradition of Mevlana and the tradition it represents are presented and the necessary and non-suitable industrial products are explained. The process of transition from cultural tourism to cultural economy and the use of symbols found in Mevlana tradition in the wrong products are explained with examples. Mevlâna and the tradition of which it is representative is prepared within the framework of the limitations given.

I.BÖLÜM

I.1. Mevlâna Celâleddin-i Rûmi

Türk-İslam tarihinin en önemli şair ve filozoflarından birisi olan Celaledin-i Rumi'nin asıl adı Muhammed Celaleddin'dir. Afganistan'ın Belh şehrinde doğan Muhammed Celaleddin'in, doğum yılı 30 Eylül 1207 olarak bilinir. Babası Bahaddin Veled, annesi Mümine Hatun'dur. 1211 yılında ailesi ile Belh şehrinde ayrılan Celaleddin'in yaşının 5 veya 6 olduğu tahmin edilmektedir (Bakırcı, 2007). Sırası ile Şam, Malatya ve Karaman'a ulaşarak buraya yerleşmişlerdir. Uzun bir süre Karaman'da yaşayan Muhammed Celaleddin, Karamanda, Lala Şerafeddin Semerkandi'nin kızı olan Gevher Hatun ile evlenmiştir. Bu evlilikten Sultan Veled ve Alaeddin Mehmet dünyaya gelmiştir (Bakırcı, 2007).

1273 Yılıının Aralık ayında ansızın rahatsızlanan Mevlana Pazar günü ebedi aleme geç etmiştir. Mevleviler, Mevlana'nın öldüğü geceye, Şeb-i Arus demişlerdir.

I.2. Mevleviliğin Tarihi

Tarikat organizasyonlarının inşa edilmeye başlandığı toplumsal yapılanma dönemi olan XIII. Yüzyıl, Selçuklu'ya yönelik Moğol tehdidi altında gerçekleşmiştir. Bu yapının temelleri, Sultan Veled'in şahsında Mevlevilik adı altında tarihte yerini almıştır.

Horasan tasavvuf ekolünün Selçuklu kültürü ile kaynaşmasıyla ortaya çıkan Mevleviliğin idari birimine Çelebilik makamı denir.

*Doç. Dr. Selçuk Üniversitesi, Konya.

** Öğr. Gör., Iğdır Üniversitesi.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Mevlana'nın soyundan gelen mutasavvıf kimliklerin oluşturdukları bir aile yapısı olarak karşımıza çıkan Mevlevilik, tarikatın bir üst kimlik olarak, gelişmiştir. Aile mensuplarının bir nevi yönetici konumunda olmaları, doğu toplumlarındaki "hanedan" tipi örgütlenmenin, tasavvuf tarihindeki ilk ve en çarpıcı örneklerindendir (Işın, 2004). Kimi kaynaklara göre ise, aile içi yönetim bir zaruriyet sonucu ortaya çıkmıştır. Hüsameddin Çelebi'den önce makama oturmayı bir saygısızlık olarak gören Sultan Veled,, makama geçmek zorunda kalmıştır (Şimşekler, 2016).

Mevlevîlik, Sultan Veled döneminde bir yandan belli kurallara oturtulurken, diğer yandan da onun gönderdiği elçiler sayesinde başta Kırşehir, Amasya ve Erzincan olmak üzere Anadolu'ya yayılmaya başlamıştır. Bu elçiler gittikleri yerlerde büyük bir sempati ile karşılanarak, Mevlânâ'nın düşünceleri ve sema sayesinde gönülleri fethetmiştir (Şimşekler, 2016).

Günümüzde, Faruk Hemdem Çelebi, kızı Esin Çelebi Bayru ve diğer evlatları bu görevi üstlenmiştir. Çelebi ailesi günümüz teknolojilerini de kullanarak insanlara bu yol'u anlatmakta; İnternet aracılığıyla da Mevlânâ'nın fikir ve öğretilerini sadece ülkemize değil tüm dünya insanların hizmetine sunmaktadırlar (Şimşekler, 2016).

II. BÖLÜM

2.1. Mevlevî Kültürü ve Ticari Anlayış

2.1.1. Mevlana Ve Semazen İmgesinin Kullanım Hataları

Geçmişten bugüne pek çok kültür tanımı yapılmış ve hiç şüphesiz ki gelecekte de yeni kültür tanımları yapılmaya devam edilecektir. Kültür, bir toplumun kimliğini oluşturur, onu diğer toplumlardan farklı kılar yani insanoğlunun yaradılıştan bugüne doğaya eklediklerini daha açık bir ifadeyle insanların her türlü faaliyetlerini, eylemlerini oluşturur. Genel bir ifadeyle insan ile ilgili olan her şey kültürle açıklanabilir. Dünyada her milletin, toplumun, grubun kültüründen söz edilebileceği gibi, günümüzde UNESCO kapsamında önem kazanan tüm insanlığın ortak kültürüdür. Bu makalenin konusu olan Mevlâna, Türk kültürüne ait bir öge, miras olarak değerlendirilse de aynı zamanda tüm insanlığın ortak kültür mirasıdır(Özdemir 2013).

1980 öncesi ve 1980 sonrası Çağdaş Türk resim sanatının etkilenme sürecinde en çok işlenen konu şüphesiz "Mevlevîlik" olduğu bilinmektedir (Kakan,2016).

Yukarıda belirtildiği gibi tasavvufi imge ve semboller gerek biçim olarak gerek plastik bir ifade unsuru olan içerik ve çağdaş olarak nitelendirdiğimiz 19. yüzyıldan sonraki Türk resim sanatı içerisinde önemi vurgulanmıştır. 1914 çağdaş Türk resim kuşağıyla beraber biçim olarak ele alınan dinî ve tasavvufi konular göz önünde bulundurularak 1938 de başlayan "Yurt Gezileri" ile Anadolu'nun her yerini gezip gören ressamlarımız tarafından ele alınmıştır.

19. yüzyılın ortalarında Anadolu'nun geleneksel sanatları, halıları, kilimleri, halk inançları ve minyatürleri kısaca kültür öğeleri Türk sanatçılarımızın tuvallerinde farklı ifadelerle aktarılmıştır. Daha sonraki yıllarda bu gelişmeler üretim yapan resamlara da bir çıkış noktası oluşturmuştur. Dinî ve tasavvufi konular, Türk kültürünün altyapısının oluşumunda çıkış noktası olarak yerini almıştır (Kakan,2016).

Türk Sanatçısı bilinçli ya da bilinçsiz, kendisini var eden, kültürel değerlerini, mitolojik imgeleri, dini inançlarını, özelde ise tasavvufi düşünce ve yaşam tarzını bir şekilde aktarmıştır (Kakan,2016).

Türk kültürünün en zengin miraslarından bir tanesi Tasavvuf' tur, ve günümüzde tamamen değerini korumaktadır (Özdemir, 2007). Günümüzde amatör girişimciler tarafından (birçoğu kültür ekonomisinden habersizce) üretilen tasavvufi imge ve semboller bu alana yapılan yatırımlar ve elde edilen olumlu sonuçlarla benzeri yatırımların artmasını sağlamıştır.

Kültür turizmi her yönüyle zengin olduğundan, insanların yaratıcı düşüncelerini şekillendirmiştir. Bunun sonucunda kültür, bir sektör haline gelmiş ve bu sektöre kültür ekonomisi adı verilmiştir. Son yıllarda yapılan kültür çalışmaları, halkbilimi/folklor disiplininin çalışma sahasını bir hayli genişletmiştir. Burada değinilmesi gereken hatalı

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

kültürüne uygun olmayan imge ve sembollerin uygun olmayan alanlarda yaygın görüştür.

Popüler kültürle ortaya çıkan “yeni” kültür alanları (reklam kültürü, tüketim kültürü, marka kültürü, şirket kültürü, spor kültürü, eğlence kültürü vb.) kültür ekonomisinden habersizce üretilmesi halk kültürünün geleneksel imge ve sembollerinin, önemini kaybetmesine neden olmaktadır.

İnsanlığın yaratılışından bu güne zengin bir kültür mirası olan Türkler, Anadolu’da kutsal olarak görülen tekke türbe vb. İslamiyet’e hizmet etmiş tasavvuf büyüklerinin imge ve sembollerini, yerli turistler için değil, yabancı turistlerinde en az Türk kültür öğelerine yüklediği kutsiyet eşliğinde kültür turizmine katılmalarına ihtiyaç duymaktadır. Hiç şüphesiz Türk kültür mirası her yıl yerli ve yabancı binlerce turisti ağırlamaktadır. Fakat bu ziyaretlerden yansıyan dini gereksinimler ya da meraktır. Bu ziyaretlerde kültür turizminden/din turizminden söz edilemez. Fakat kültür turizminde kültürel obje ve sembollerimizin kullanıldığı alanlar da dikkat edilmesi gereken bir husustur.

Günümüzde kültür ekonomisinin pek çok kullanım alanı vardır. Bu bağlamda yıl içersinde özel günler oluşmuştur, bu durum popüler kültürün en yaygın işlevidir. Bu günlerin en önemli özelliği anlam yaratımıdır. Sözü edilen bu günlere özel anlamların yüklenmesiyle özel tüketim günleri oluşturulmaktadır. Kültürü yaşatmak şüphesiz tüm toplumun ortak görevidir. Bir kültürü (kültürel değeri) kayıt altına almak ya da cam mekân ardına saklamak (bu yaklaşım koruma yaklaşımı değildir) onu yaşatmak için yeterli değildir. Bir toplum kültürel değerlerini tanımasa, sevmese onu koruma bilinci de geliştiremez. Bunun için öncelikle tanıtmak, sevmek, korumak, sahip çıkma bilinci oluşturulmalıdır (Özdemir, 2009).

Kültürün devamlılığını sağlamak, günlük yaşam içerisine yerleştirmek, o kültürün kalıcılığını sağlamada kayıt altına almadan ya da cam kabinlere saklamadan daha fazla yarar sağlayacaktır. Fakat kültür obje ve sembollerin kullanım alanları da sınırlandırılmalı ve kontrollü olarak üretilmelidir. Hiç şüphesiz kültürel miraslarla ilgili geçmişte yapılan kayıtlar da önemlidir. Kültürel mirasın, müze vb. mekânların, obje ve sembollerin kullanıldığı alanlar bu mirası ne dereceye kadar koruduğu son yıllarda tartışma konusudur.

Kültür turizmi ve kültür ekonomisi bağlamında Mevlâna ve Yaşayan Gelenek Kültürel miras ve turizm söz konusu olduğunda mevsimlik turizm anlayışı Şeb-i Arus kültür turizmi almaktadır. Zengin bir kültürel miras olan Mevlâna ve Mevlevilik, Konyalı girişimciler tarafından kültür ekonomisi temelinde çeşitli şekillerde değerlendirilmektedir. Amatörce yapılan faaliyetler kültür ekonomisi kapsamında birçoğu kültür ekonomisinden habersizce yer alır. Konyalı girişimciler, Konya’yı ve Mevlâna’yı bir bütün olarak değerlendirip Konya ve Mevlâna adlı bir marka oluşturmuşlardır. Bir marka olarak sınırları Konya’yı da aşan Mevlâna, bugün her yerde karşılaşılan bir işletmenin (Mevlâna Ekmek Fırını, Mevlâna Pastanesi, Mevlâna Yemek Salonu, Semazen Dügün Salonu vb.) adı olmuştur. Konya’daki en yaygın kullanımıyla “Mevlâna Şekeri” vb. şeklindeki kullanımlar, birer markaya dönüştürülmüştür. Her yenisi açılan (Mevlâna / Semazen ...) iş yerleri kültür ekonomisinin en zengin tetikleyicileridir. Bu bağlamda Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi kültür turizminin kapsamını genişleterek güçlenmesini ve etkinleşmesini sağlamıştır. Mevlâna gibi zirve şahsiyet, diğer bir ifadeyle ana imgeler etrafında kent ve ülke, kültürel ekonomik niteliğe, içeriğe ve işleve sahip markaya dönüştürülebilir” (Özdemir, 2009). Mevlâna ve Mevlevilik, Konya ili için eş ve benzeri bulunmaz bir kültür mirasıdır. Bu kültür mirasını değerlendirmenin pek çok yolu bulunmaktadır. Kültür ekonomisi temelinde düzenlenen kültür turizmi/kültür turları Mevlâna ve Mevlevilik için en güzel tanıtım ve bu kültürü pazarlama alanıdır. Arama motoru, Mevlâna isminden hareketle yapılan elektronik taramaya yaklaşık 12.700.000 sonuç vermiştir (www.google.com.tr). Bu veriler, Mevlâna’yı merak

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

edenlere hazır bir sunucu ve kültür turizmi açısından olumlu bir sonuç olarak değerlendirilmekle birlikte yeterli görülmez.

Burada değinilmesi gereken nokta Tasavvufa ve Mevlâna'ya, kültür ekonomisti gözüyle bakmanın, tasavvufun ve Mevlâna'nın mistik havasını zedeleyeceği yönündeki ürünleri piyasaya süren, üretilen nesneler, endüstriyel eşyalar Mevlana ve Tasavvufa zarar vermektedir.

Turistlere Mevlâna ve Mevlevilik hakkında önceden birçok yabancı dilde hazırlanmış broşür, dergi, afiş vb. tanıtım materyalleri ulaştırılmalıdır. Sözü edilen bu tanıtım ürünlerinde bir başka önemli nokta da hazırlanan etkili sloganlardır. Mevlâna'nın yalnız Anadolu'yu değil tüm iklimleri etkisi altına alan hoşgörüsü/karşılıksız sevgisi/"Ne olursan ol yine gel" deyişi vb. etkili sloganlar hazırlanmalıdır. Mevlâna, Mevlevilik ve Sema Geleneği gibi kültürel değerleri tanıtan, ikna edici reklamlar verilmelidir (Özdemir, 2009a).

Kültür turizminin kültür ekonomisiyle oluşturulan tüketim aşaması bu zaman kadar ne yazık ki ihmal edilmiştir. Üretilen ürünlerin çoğunda daha öncede değinildiği gibi milli bir anlayış söz konusu değildir. Bu zamana kadar üretim tüketim dengesi ihmal edilerek, Kültürel mirasımızın kullanıldığı bazı endüstriyel ürünlerin (Çakmak, Kupa, Çay bardağı, Kültürel miras vb.) zarar verdiği ne yazık ki bazı girişimcilerin Kültürümüze zarar verdiğini farkında değildir. Burada ifade edilmesi gerek en önemli durum birçoğu kültür ekonomisinden habersizce üretilmiş endüstriyel ürünlerdir. Bu bağlamda Mevlâna ve Konya kısaca Türkiye ve kültür turizmi için en aciliyet gerektiren, Mevlâna kültürünü yansıtan ve özellikle türbe civarında pazarlanan her türlü eşyanın denetimi kontrolü oluşturulmasıdır. Yerli ve yabancı turistlere, Mevlana ve Tasavvufa zarar veren endüstriyel ürünlerin üretimine yer verilmemelidir.

Sonuç olarak Kültür ekonomisi ve tasavvuf belleği arasında ilişki kurularak, Mevlâna ve onun temsilcisi olduğu kültürün, kültür turizmi bağlamında ekonomik olarak nasıl değerlendirildiği, yapılan yanlışlar ve modern anlamda kültür ekonomisi sürecinde yapılması gerekenler incelenmelidir.

DEĞERLENDİRME

Buraya kadar yapılan değerlendirmeler ışığında Hz. Mevlâna'nın Konya için Kültürel bir miras olmasının ve değerlendirilmesinin ekonomik açıdan olumlu etkilerinin hoyratça ve bilinçsizce heba edilmesinin uzun vadede gelecek kuşaklarımızda içi boşaltılmış bir kavram kargaşasına sebep olacağı kanaatini oluşturacağı söylenebilir.

İnanç dünyamızın vazgeçilmez kilometre taşlarından olan Tasavvuf düşüncesi ve buna bağlı olarak Mutasavvıf ve mütefekkirlerimizin gerek isimleri ve gerekse onları çağırıştıran figürleri, Kül tablalarının zeminlerinde, abajurların taşıyıcı gövdelerinde, kahve kupalarında vb. objelerde itibarsızlaştırılarak adeta bir kültür yıkımına sebebiyet verecektir.

Genelde İslam inancında spesifik manada ise Heterodoks halk İslamında sırf üzerinde Arabi harfler bulunmasından dolayı gazete küpürlerini veya sigara kağıtlarını bile öpüp başına koyarak onları Kur-an olabilir endişesiyle yüksek bir yere kaldıran, Mutasavvıf ve Mütefekkirlerinin kabirlerine ayrı bir itina ile muamele ederek Türbe ziyaretlerini gelenek haline getiren Türk insanı, itibarsızlaştırılmış bebek semazen figürlerinin, kül tablalarında üzerine sigara basılan semazen ve Hz Mevlâna temsillerinin, Mevlâna şekerlerinin, Mevlâna adıyla Konya böreğinin ve sayamayacağımız kadar çok obje ve markalar silsilesinin yozlaşma tehditi altında kalmış ve kalmaya devam etmektedir.

Batı dünyasında birçok önemli isim ve şehir üzerinde benzer uygulamalar görülmekle birlikte Ülkemizden farklı olarak bu tür ürünler, itibarsızlaştırılmak bir tarafa Dünya'ya kültür sembolleri olarak sunulmaktadır. Örnek verecek olursak; Avusturya'da Mozart çikolatası bugün Avrupa'ya giden turist için alınmazsa olmaz bir üründür. Ancak; Viyana'da Mozart hamburgeri bulamazsınız ya da Bethoven kül tablası alamazsınız.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Bu kültürsüzleştirme, gelenek yıkımı, inanç deformasyonuna karşı oldukça katı kurallar silsilesi Batı dünyasının kültürel mirasını koruyabilmesinin en önemli nedenlerinden birisidir demek yanlış olmayabilir.

Yanlış Kullanıma ait Örnekler:



KAYNAKÇA

- Akyürek, Tahir, 2005, Mevlana Celalettin-i Rumi Makaleler, Konya Büyük Şehir Belediyesi Kültür Yayınları, No:63, Konya
Bakırcı, Naci, 2007, Dergah-ı Mevlana Albümü Asitane, Rumi Yayınları, Konya
Işın, Ekrem, 2004, III. Uluslar Arası Mevlana Kongresi Bildiriler, Selçuk Üniversitesi Matbaası, Konya
Öztürk, Nazif, 2014, Mevlâna Ve Mevlevilik'in Türk Toplum Hayatındaki Yeri Ve Önemi, Mevlanader,
Adnan, 2002, Mevlâna'nın Hayatı ve Eserleri",Konya'dan Dünyaya Mevlâna ve Mevlevilik, İstanbul
Köç, Ahmet, 2012, Belleten, 276, Cilt: LXXVI, Sayı: 276
Kakan, Ali Kemal,2016, "M.Sadrettin Özçimi 60. Yaş Armağanı", Binyıl Yayınevi, Tercan Matbaacılık, Ankara.S:91,93

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Öngören, Reşat, 2007, İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Tasavvuf Anabilim Dalı, İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi Sayı: 16, İstanbul

Özdemir, Nebi, 2007, "Tüketim-Kültür ilişkisi ve Kültür Ekonomisi", Tüketici Yazıları 1, H.Ü. TÜPADEM.

Özdemir, Nebi, 2013, Bilim ve Kültür - Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi,

Özdemir, Nebi, 2009a, "Kültür Ekonomisi ve Endüstrileri ile Kültürel Miras Yönetimi ilişkisi" Millî Folklor.

Özdemir, Nebi, 2009b, Kültür Turizmi ve Müzecilik Ders Notları, Mehmet Özdemir Arşivindedir.

Çelebi, Esin; 2008 Sağbaş, Reha, Yüzyıllar Boyu Mevlana ve Mevlevilik, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Uluslar arası Mevlana Vakfı Yayınları, İstanbul

Çelebi, Esin, "Babam Celaleddin Bâkır Çelebi", X. Milli Mevlana Kongresi Tebliğler – I, Konya

Şimşekler, Nuri, 2004, "Mevleviliğin Tarihi Seyri", Mevlana Celaleddin-i Rumi, İnsanlığın Aynası, Editör: Ahmet Efe, Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Konya

WEB KAYNAKÇA

Şimşekler, Nuri, 2016, Mevleviliğin Tarihi Seyri, http://akademik.semazen.net/author_article_print.php?id=786 , Erişim Tarihi: 04.06.2016, Erişim Saati: 20.17	
http://www.cemvakfi.org.tr/murat-sahin/hz-mevlana-ve-mevlevilik , Erişim Tarihi: 04.06.2016, Erişim Saati: 14.16	

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
**SOME VISUAL REPRESENTATIONS OF THE HORSE IN
SYMBOLISM AND MYTHOLOGY**

Sinziana ROMANESCU*

ABSTRACT

There is a belief, rooted, it seems, in the memory of all peoples, according to which, at the origin, the horse sprouts, galloping as the blood is coming, from the darkness of the Htonian depths, either from the depths of the earth or from the depths of the sea. Son of night and mystery, this archetypal horse is both the carrier of life and death, being linked both to the fire that destroys and triumphs, as well as to the water that nourishes and drowns.

The multiplicity of the symbolic meanings of the horse derives from the complex meaning of the great lunar figures, in which imagination associates, by analogy, the earth in its role as Mother, the moon that illuminates it, its waters and sexuality, its dream and divination, its vegetation and its periodic renewal.

Psychoanalysts made the horse the symbol of the unconscious or inhuman psychism, an archetype close to that of the Mother as a memory of the world, or of the Time, as it relates to the great natural clock, or to that of the unstoppable desire. The nights follow the day and it happens that, following this process, the horse leaves its dark origins, rising to the skies, in full light. He appears in a white robe of glory and ceases to be monthly and htonian, becoming, in the world of good gods and heroes, uranian or solar, further broadening the scope of his symbolic meanings.

Some Symbolism and Mithology.

The symbol of the Knight God was widespread throughout the Greco-Roman world, but especially to the Dacians and their descendants. Thus, Kernbach mentions the deities known as the Thracian Knight, the Danube Knights, and Mircea Eliade shows that, after Herodotus, several centuries later the so-called "knight heroes" monuments multiply in the Balkans¹.

The Thracian Knight shone above the Euxin Bridge, the cities of Histria, Callatis, Odessus. We also find it at Romula, in Dacia, where it is not, as thought, associated with the goddess Cybele. In Constanța, the Knight God equipped with his spear is shown winged as a genius of death and so it turns out in fact that the Thracian hero often had funeral significations. The stella from Svistov, dedicated to Heroni, shows us the god faced with a huge dragon variety that has nothing in common with the life-saving and supportive snake, but probably incarnates death.

We meet other knighted gods in Asia Minor, such as the one called Kksbos in Lycia, wearing a cuirass². Like Thracia, Smyrna honored an Apollo knight. But the micro-Asian knights do not seem to have really been exported by their local worshipers, unlike the Thracian Hero, whom we find, for example, in Ostia³. Here, two reliefs represent the God hunting for the wild boar. In one case, the beast emerges from a cave as the sarcophagus illustrating the myth of Meleagros. On the other, we see him advancing towards a small altar and the knight god is accompanied, this time by a scout. The first of these reliefs bears the name of an Aurelius Apronianos inscribed in Greek, and, even though it was discovered at the bottom of a pavilion of the Ostia theater, it could be a funerary monument taking into account the prerogatives of Trac Knight as protector of the dead.

* Assoc. Proff. PhD., Ovidius University of Constanta, ROMANIA

¹ Mircea Eliade, *Istoriacredințelor și a ideilor religioase*, vol. I, București, 1983, p. 171.

² L. Robert, *Un dieu anatoliene: Kksbos*, III, Paris, 1946, p. 37, 38.

³ Robert Turcan, *Culte orientale în lumea romană*, București 1998, p. 282.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Several Thracian epitaphs, more specifically Bessi, were revealed in Ostia. Together with the future emperor Maximin, Septimius Severus was forced to recruit Thracian knights for his personal guard who may have brought the Hero's cult with them.

Perhaps the Macedonians also had their Knight God and we wondered if they had not implanted a god named Heron in Egypt of Lagiz, which we find here since the second century BC. Here, this god was mistaken for Horus, crushing Seth. It's a solar god, like some knights in Asia Minor or the rider identified with Apollo. This image preceded that of the holy knights who had great success in universal Christian iconography, especially St. George's bowing down the dragon⁴. A knight Dionysos reminds us of the Thracian Hero.

In the Danube provinces, the troops paid tribute to other knights, whose iconography is more complicated, and whose name is ignored, including being known as the Danubian Knights. Their worship is alluded to on stars analogous to the mythical plates of these bodies, by form, format and even by the relief scheme.

The multiplicity of the symbolic meanings of the horse derives from the complex meaning of the great lunar figures, in which imagination associates, by analogy, the earth in its role as Mother, the moon that illuminates it, its waters and sexuality, its dream and divination, its vegetation and its periodic renewal.

Psychoanalysts made the horse the symbol of the unconscious or inhuman psychism, an archetype close to that of the Mother as a memory of the world, or of the Time, as it relates to the great natural clock, or to that of the unstoppable desire. The nights follow the day and it happens that, following this process, the horse leaves its dark origins, rising to the skies, in full light. He appears in a white robe of glory and ceases to be monthly and htonian, becoming, in the world of good gods and heroes, uranian or solar, further broadening the scope of his symbolic meanings. This heavenly white horse represents the mastered, strung, sublimated Instinct. He is, according to the new ethics, the most noble conquest of man.

But there are no eternal conquests and, in spite of this luminous image, the horse of darkness follows steadfastly, in the depths of our being, the infernal gallop. He is when beneficial, when evil. The horse is not an animal, it is a vehicle, a ship and its destiny is therefore inseparable from that of man. Between the man and the horse the specific dialectic of the psychic and the mental one intervenes. Under the midday sun, carried by the hawkish pursuit, the horse galloped blindly, and the rider, with wide eyes wide open, chased away his fears and aimed him at the targets to which he set himself. But at night, when, in turn, the rider is blind, the horse can become a clairvoyant and then he will be the one to lead, because he alone can pass unpunished the mystery of the mystery inaccessible to human intellect. If there was a conflict between horse and rider, their race would lead to madness and death but, on the contrary, it would lead to triumph if there is harmony between them. The traditions, rites, myths, stories and poems in which the horse is evoked only express the countless possibilities of this subtle game.

Visual representations

⁴*Ibidem*, p. 284.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

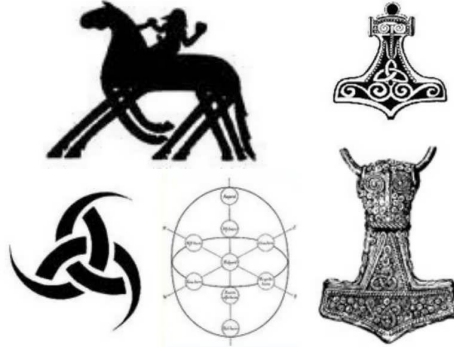
Ancient Greece



Ancient Rome



Nordic Symbols



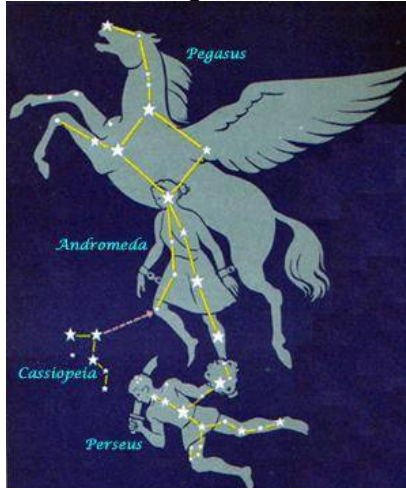
Germanic symbols



XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Pegasus



The Unicorn



**XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
KONYA MEVLÂNA MÜZESİNDE BULUNAN BANALUKA SECCADELERİN TÜRK
İŞLEME SANATINDAKİ YERİ**

Naci BAKIRCI*
Cemile EREN**

Özet

Konya Mevlâna Müzesinde bulunan Banaluka işi işlemeli seccadeler, nakışlı seccadelerin az bulunan güzel örneklerindendir. Bu Seccadeler Bosna Hersek'in Banja Luka yöresinde yapıldıkları için Türk sanatı içerisinde kısaca Banaluka işi seccadeler diye adlandırılmıştır.

Konya Mevlevi Dergâhından müzeye intikal eden bu seccadelerin Osmanlı Sultanları veya devlet adamları tarafından hazırlattırılarak Mevlana Dergâhına hediye olarak gönderilmiş oldukları düşünülmektedir.

Seccadeler normal namaz seccadelerinden oldukça büyüktür. Çuha ve keten kumaş üzerine, yüzeyleri natüralist karanfil, lale, sümbül ve sarmal dallarla aplike ve Maraş işi tekniğinde hazırlanmıştır. Zengin işlemelerinden dolayı bu seccadelerin saray işi oldukları sanılmaktadır.

ABSTRACT

Banaluka embroidered prayer rugs in Konya Mevlana Museum are among the rare examples of prayer rugs. Since these prayer rugs are built in the Banja Luka region of Bosnia and Herzegovina, in the Turkish art, the work of Banaluka is called prayer rugs.

It is thought that these prayer rugs, which were transferred to the museum from Konya Mevlevi Lodge, were prepared by Ottoman Sultans or statesmen and sent to Mevlana Lodge as a gift.

Prayer rugs are much larger than normal prayer rugs. The surface is prepared on natural and linen cloth with naturalistic carnations, tulips, hyacinths and spiral branches. It is believed that these prayer rugs are palace work because of their rich processing.

Giriş

1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasından sonra Bakanlar Kurulu kararı ile Konya Asar-ı Atika Müzesi'ne dönüştürülen Konya Mevlana Dergâhında bulunan eserlerin tamamı oluşturulan komisyon marifetiyle tasnif edilerek müze envanterine kayıt edilmiştir.¹

Büyük Türk düşünürü ve mutasavvıf Hz. Mevlana'nın 1273 yılında vefatından bir yıl sonra mezarının üzerine oğlu Sultan Veled, Emir Muînüddin-i Pervane ve eşi Gürcü Hatun ile Alâmeddin-i Kayser'in yaptırdığı türbe etrafında gelişen Mevlana Dergâhı, Osmanlılar döneminde tüm Mevlevihanelerin merkez asitânesi olmuştur.²

Selçuklu, Karamanoğlu ve Osmanlılar zamanında türbeye hediye edilen kıymetli eşyalar vakıf anlayışı gereği büyük bir özenle korunmuş, dergâhın 1891 ve 1911 tarihli eşya defterlerinde yer alan kayıtlarda da bazı eşyaların kimler tarafından hediye edilmiş oldukları belirtilmiştir.³

Müze koleksiyonunun büyük çoğunluğunu el yazması eserler ile tekstil ürünleri oluşturmaktadır. Tekstil ürünleri içerisinde halılar, kilimler ve keçe malzemeler dikkat çekicidir.

*Dr., Konya Müze Müdür Yardımcısı

**Cemile Eren Sanat Tarihçisi

¹ Erol, Erdoğan. "Mevlâna Müzesi ve ziyaretçiler", Konya'dan Dünyaya Mevlana ve Mevlevilik, 2002,s.2230

² Bakırcı, Naci, Konya Mevlana Dergâhı, İstem,2007, S.10,s.193

³ Mevlana Müzesinin 86 nolu Demirbaş defteri.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Bildiri konumuz olan Banaluka seccadelerden müze koleksiyonunda 641, 642, 643, 644, 645 envanter numaralarına kayıtlı 5 adet seccade bulunmaktadır. Bu seccadeler 1891 yılındaki kayıtlara göre Mevlana Dergâhına hediye olarak gelmiş ancak kimler tarafından hediye edildikleri konusunda yazılı bir belgeye ulaşılamamıştır.

Müze koleksiyonunun ve Türk tekstil sanatının nakışlı seccadelerinden olan bu örnekler zaman zaman yanlışlıkla keçe seccade olarak tanıtılmış ve değerlendirilmiştir.⁴

Çalışmamızda müzede bulunan 5 adet Banaluka işi nakışlı seccadeyi bilim dünyasına tanıtırken tekstil sanatı içerisindeki yerini ve Balkanlar Anadolu da hazırlanmış örneklerin etkileşimini ortaya koyacağız.

Seccade tanımına uygun ilk ifadeler kaynaklarda Peygamber efendimizin üzerinde namaz kıldığı hurma lifinden dokunmuş küçük hasır humre (örtü) adıyla geçmektedir. Daha sonraları Abdullah b. Ömer'in bir halı seccadesi (tinfise) olduğu rivayet edilir. Abbâsîler döneminde de Vezir Hâmid b. Abbas'ın yolculuğa çıktığında beraberindekilerle birlikte namaz kılmak için yanında 400 seccade bulundurduğu yazılıdır. Kudüs'ün 1187 yılında fethedildiğinde Mescid-i Aksâ'nın temizlenip kandiller asıldığı ve seccadeler serildiği bildirilmektedir.⁵

Seccadenin tanımı ve seccade hakkında Sanat Ansiklopedisinde şu bilgiler yer almaktadır. "Seccade ekseriya üstünde secdeye varmak yani namaz kılmak için kullanılan yaygı ki yünden, kumaştan, abadan, yazmalı bezden, halıdan olanları vardır. Halıların böyle küçük şekilde olanlarına seccade denir. Seccadelere, şekil tezyinat ve yapıldıkları madde itibarıyla şu isimler verilmiştir. Halı seccade, hasır seccade, arakiye seccade, şal seccade, atlas seccade, kilim seccade, yazma seccade, mukatta seccade, şahsi seccade, bayrami seccade, Arabi seccade, munakkaş seccade, benaluka seccade, işlemeli seccadeler olarak tasnif edilmiştir."⁶

Anadolu Türk sanatında ilk halı seccade örnekleri Konya Alaeddin Cami ile Beyşehir Eşrefoğlu camiiinde bulunmuştur. 1911 ve 1931 yılında müzelere taşınan bu halı seccadeler İstanbul Türk İslam Eserleri ve Konya Mevlana Müzesinde sergilenmektedir. 15. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygınlaşan halı seccade örnekleri Kırşehir, Kula, Gördes, Lâdik gibi merkezlerde dokunmuştur. Bu halı seccadeler zengin dokundukları bölgelere göre zengin tasarımlara sahne olmuştur. Mihrap nişini hatırlatır tarzda süslü kemerler, aynalık ve alınlıklar ile iki yanda yer alan sütunceler, kandil, şamdan gibi motiflerin yanında azda olsa yazı kuşakları halı seccadelerin tasarımında kullanılmıştır. Bazı seccade örneklerinde de alnın secdeye geldiği yere ayetlik, ayak basılan kısımda tabanlık olarak düzenlenmiştir.

17, 18 ve 19.yüzyılda halı seccadelerin yanında keçe seccadeler ile nakışlı seccadeler de yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu seccadeler halı seccadeler kadar dayanıklı olmadığından pek çoğunun yıpranıp günümüze kadar gelmediği düşünülmektedir. Bu seccade örneklerinden az da olsa müzelerimizde örnekleri bulunmaktadır.

Müzelerde bulunan seccadeler üzerinde çalışmalar yapan Örcün Barışta Hoca Türk El Sanatları kitabında nakışlı seccadeleri ve Türk işleme teknikleri konusunda sınıflandırmalar yapmış ve kullanılan işleme tekniklerini tanıtmıştır.⁷ Geleneksel sanatlarımızdan keçeyi Konya'da yapan keçe ustası Mehmet Girgiç te geleneksel nakışlarımızı son yıllarda yeni bir anlayışla harmanlayarak günümüzde kullanılabilecek tasarımlarla keçe seccadeler yapmaya başlamıştır. Atölyesinde çalışan eğitimli

⁴ Tan, Melahat. Konya Etnografya Müzesinde Bulunan Nakışlı Keçe Seccadeler, 2000, S.Ü. (Yayınlanmamış Lisans Tezi)

⁵ Bozkurt, Nebi. "Seccade", İslâm Ansiklopedisi, TDV. 2009.C.36.s.270.

⁶ Arseven, Celâl Esad. Sanat Ansiklopedisi, C.4, İstanbul, 1993,s.1774

⁷ Barışta, H.Örcün.Türk El Sanatları,1998,s.131

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

öğrencilerde yeni arayışlarla Kubad Abad çinilerini keçe ile buluşturan güzel örnekler ve yayınlar yapmışlardır.⁸

Tanıtmaya çalıştığımız nakışlı Banaluka seccadeler, 15. Yüzyılda Osmanlı idaresi altına girmiş Bosna Eyaletinin Banjaluka veya Banaluka denilen şehrinde yapılmış olduğundan Banaluka Seccadeler olarak adlandırılmış ve Türk sanatı içerisindeki yerini almıştır.

Müze koleksiyonunda bulunan Banalıka seccadelerinin tamamı bir insanın namaz kılabilceği seccadeden büyük hazırlanmıştır. Bunlar dergâhın duvarlarına perdeler gibi asmak niyetiyle veya mezar sandukalarının üzerine örtü olarak hazırlanmış oldukları düşünülmektedir. Seccadelerin yüzeyinde etamin benzeri keten kumaş arada biraz daha kalın bir kumaşla dikilerek hazırlanmıştır. Seccadelerin arkası da daha çok kırmızı renkli ipek atlas kumaşta kaplanmıştır. Seccadelerin dörtkenarı sim sırma saçakla çevrilmiştir. Nakışlı bezemelerinde de aplike ve Maraş işi tekniği kullanılmıştır. Ağırıklı olarak naturalist yaklaşımla kıvrım dallar, yapraklar, çiçek ve gül motifleriyle adeta bir çiçek bahçesi yaratılmıştır.

KATALOG

Adı: Banaula Seccade, (Resim.1)

Müze Envanter No: 641

Dönemi: 19.YY.

Geldiği Yer: Konya Mevlâna Dergâhı

Boyutları: 184 x118cm

Kullanılan Malzeme: keten, çuha ve atlas kumaş, ipekli iplik, sim saçak,

Uygulanan Teknik: Aplike ve nakışlı işleme.

Kullanılan Renkler: Pembe, sarı, yeşil, bordo,

Konu: üç sıra bitkisel bezemeli burdûr, ortada vaodan çıkan güllerle iki yanda bitkisel formlu sütuca ve kemer alınlığı ile seccade formu oluşturulmuştur.

Kompozisyon: Seccade dikdörtgen formunda yapılmıştır. Gül rengi kumaş üzerine renkli kumaş parçaları kesilerek naturalist biçimde aplike tekniğinde bezenmiş nadir nakışlı seccade örneğidir. Kece seccadenin dört tarafı stylize edilmiş kıvrım dallı çiçek buketleriyle etrafı da klaptanlı saçakla çevrilmiştir.

Adı: Banaula Seccade, (Resim.2)

Müze Envanter No: 642

Dönemi: 19.YY.

Geldiği Yer: Konya Mevlâna Dergâhı

Boyutları: 178 x130cm

Kullanılan Malzeme: keten, çuha ve atlas kumaş, ipekli iplik, sim saçak,

Uygulanan Teknik: Aplike ve nakışlı işleme.

Kullanılan Renkler: Pembe, mavi, sarı, beyaz, yeşil,

Konu: iki sıra bitkisel bezemeli burdûr, ortada kıvrım dallı vazodan çıkan çiçek ve güllerle iki yanda bitkisel formlu sütunce ve perde gibi kemer alınlığı ile seccade formu oluşturulmuştur.

Kompozisyon: Seccade dikdörtgen formunda yapılmıştır. Gülkurusu renkli kumaş üzerine renkli kumaş parçaları kesilerek naturalist biçimde aplike tekniğinde bezenmiş geniş iki bordürlü nakışlı seccade örneğidir. Nakışlı seccadenin dört tarafı stylize edilmiş kıvrım dallı çiçek buketleriyle bezenmiş, kenarlarındanda klaptanlı saçakla süslenmiştir.

Adı: Banaula Seccade, (Resim.3)

Müze Envanter No: 643

⁸ Eren, Cemile. "Geleneksel Sanatlarda Keçenin Çini Sanatı İle Bütünleşmesi Sanatta Yeni Arayışlar" Müze, Konya. 2019, s.85

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Dönemi: 19.YY.

Geldiği Yer: Konya Mevlâna Dergâhı

Boyutları: 180 x103cm

Kullanılan Malzeme: keten, çuha ve atlas kumaş, ipekli iplik, sim saçak,

Uygulanan Teknik: Aplike ve nakışlı işleme.

Kullanılan Renkler: Pembe, sarı, yeşil, ve tonları, kırmızı, mor, mavi

Konu: Bir sıra bitkisel bezemeli kıvrım dal ve yol motifli burdûr, ortada iki katlı vazodan çıkan güllerle iki yanda dal biçimli, bitkisel formu sütuncelerle kemer alınlığı ile oluşturulmuştur.

Kompozisyon: Seccade dikdörtgen formunda yapılmıştır. Beyaza yakın gül renkli kumaş üzerine, renkli kumaş parçaları kesilerek naturalist biçimde applike tekniğinde yapılmış nakışlı seccade örneğidir. Kece seccadenin dört tarafını çevreleyen stilize edilmiş yol ve kıvrım dallı çiçek buketleriyle sarmalanmıştır. Seccadenin içteki dikdörtgen alanı alev dili motifleriyle çevrilmiştir.

Adı: Banaula Seccade, (Resim.4)

Müze Envanter No: 644

Dönemi: 19.YY.

Geldiği Yer: Konya Mevlâna Dergâhı

Boyutları: 216x185cm

Kullanılan Malzeme: keten, çuha ve atlas kumaş, ipekli iplik, sim saçak,

Uygulanan Teknik: Aplike ve nakışlı işleme.

Kullanılan Renkler: Pembe, sarı, yeşil, bordo, beyaz

Konu: Bir sıra bitkisel bezemeli burdûr, ortada üç kollu vazodan çıkan güllerle iki yanda iki sıra bitkisel formu sütuncelerin üzerinde yer alan dilimli kemer ve kemer alınlığından sarkan üç kandil motifi bulunmaktadır.

Kompozisyon: Seccade dikdörtgen formunda yapılmıştır. yeşil renkli kumaş üzerine renkli kumaş parçaları kesilerek naturalist biçimde applike tekniğinde bezenmiştir. Nakışların zenginliğinden seccadeden çok kapı perdesi görünümündedir. Seccadenin dört tarafı stilize edilmiş kıvrım dallı gül ve çiçek buketleriyle doldurulmuştur. Kemer alınlığından sarkıtılmış üç kandil motifi maraş işi tekniğinde işlenmiştir. Seccadenin sol alt köşesinde yıpranmadan dolayı küçük bir parçası yoktur.

Adı: Banaula Seccade, (Resim.5)

Müze Envanter No: 645

Dönemi: 19.YY.

Geldiği Yer: Konya Mevlâna Dergâhı

Boyutları: 187x120cm

Kullanılan Malzeme: keten, çuha, atlas kumaş, ipekli iplik, klaptan ve saçak,

Uygulanan Teknik: Çin iğnesi ve sürmeli işleme ile applike ve Maraş işleme

Kullanılan Renkler: Pembe, sarı, yeşil, mavi, bordo,

Konu: Bir sıra iri yapraklı bitkisel bezemeli burdûr, kemer biçiminde tasarlanmış, seccadenin ortası diğerlerinin aksine bunda boş bırakılmıştır.

Kompozisyon: Seccade dikdörtgen formunda yapılmıştır. Krem renkli kumaş geniş bir bördür seccadenin dört yanını çevrelemiş olup kemer alınlığından bir büyük avize motifi sarkıtılmıştır. Avize motifi maraş işi ile sarma tekniğinde yapılmış ve applike edilmiştir. Bezemede simetri esas alınmıştır. Yapraklı bitkisel bezeme ve çiçek motifleri yer yer stilize edilmiştir. Seccadenin dört tarafı saçakla çevrilmiştir.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Konya Mevlana Dergâhına 18. Yüzyılda hediye olarak gelmiş ve günümüzde müze envanterine kayıt edilmiş olan 5 adet nakış işlemeli seccade,

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

katoloğ bilgilerinin yanında hazırlanmış olduğu kumaş ve nakışları ile tanıtılmaya çalışılmıştır.

Osmanlı Coğrafyasında yer alan Balkan şehri Banaluka da hazırlanmış olan bu seccadelerin örnekleri günümüzde yok denecek kadar azdır. Müzelerimizin teşhirinden çok depolarda bulundurulmuş olan bu eserler zaman zaman araştırmacılar tarafından yanlışlıkla keçe seccade olarak tanıtılmıştır. Seccadeler üzerinde yaptığımız detaylı çalışma ile bunların keçe olmadıklarını belirleyerek bir yanlış düzeltmeye çalıştık. Seccadelerin hazırlandığı işleme tekniklerini ve sahip olduğu süsleme anlayışını belirledik.

Anadolu'da daha çok günlük kullanım için hazırlanmış olan seccade çeşitlerinde bu kadar zengin süsleme ve işleme tekniğinin çeşitliliğini bir arada bulmak oldukça zordur.

Balkan coğrafyasında insanların ya daha zengin yaşam şartlarına sahip oldukları veya iyi bir bezeme anlayışına sahip ustaların bulunduğu akla gelmektedir. Bunu zamanla yapılacak çalışmalar daha iyi ortaya koyacaktır.

Türk işleme sanatının pek çok tekniği bir arada uygulanmış olan bu seccadeler Türk işleme sanatının nadir örnekleri arasında gösterilebilir. İnancımız odur ki pek çok geleneksel sanatların yeniden ele alınarak günümüzde üretimlerinin yapıldığını hep birlikte görmekteyiz. İlgili Fakültelerimiz ve Olgunlaşma Enstitülerimiz bu konuyu ele alarak kaybolmaya yüz tutmuş nakışlı seccadelerin yeniden üretimlerini yaparak hak ettikleri yeri almasına yardımcı olurlar.



XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



ABSTRACT

Art is a form of expression. It is art that conveys what people see and feel on objects through symbols while watching human experiences. It keeps the mirror of the society and individuals living there. It confronts the truth, blends traditions, customs, history, beliefs, philosophy and culture, makes a note of history, and ensures that it always remains alive.

Traditional arts are the memories of a civilization, their experiences, their experiences, their past and their future. In short, it is a cultural heritage. The combination of Seljuk mosaic and colorful glaze technique made the beginning of Ottoman tile art. However, his most magnificent works were given from the second half of the 15th century to the end of the 17th century. The contributions of the Ottoman Empire to tile art were reflected in the richness of color and design. Tile workshops established in Iznik connected to the palace, like the Ottoman Empire, which was at its peak in the 16th century, experienced its most brilliant period and reached its peak in terms of color, design and technique. The "coral red an, which was used for a short period and disappeared with the death of its master, is also seen in this period. As in all other fields, tile art began to decline with the political collapse that began to be seen from the first half of the 17th century and tile workshops closed one by one. Today, Turkish tile art, which has been tried to be continued in the form of small workshops in Kütahya, continues to contribute to the economy within the frame of wall decoration, ornaments and souvenirs and hobby works, even if it has lost its old power.

This study has been carried out in order to explain the adventure of tile art, which has a very important place in Traditional Turkish Handicrafts and which includes the most magnificent examples, from the beginning to the present.

Keywords: Traditional, tile, glazura.

GİRİŞ

1. Türk Çini Sanatı

Bilindiği gibi Türkçe Çini kelimesinin tarihi Osmanlı çağından öteye gitmemektedir. O döneme kadar mimari seramiklere kaşı, kap-kacak seramiklerine ise evani denilirdi (Öney, 1976:7).

Çin kelimesini andıran bu terimin ortaya çıkmasına büyük ihtimalle saraya gelen Çin porselenlerine karşı duyulan hayranlık ve bu bünyeyi anımsatan Osmanlı silisli hamurunun parlak beyazlığı neden olmuştur. Kimi Türkçe kaynaklarda çini'nin İngilizceye China olarak çevrilmesi de sözü geçen ilişkiyle bağlantılı olmalıdır. Osmanlı seramikleri üzerinde Çin porselenlerinin etkisi Baba Nakkaş döneminden itibaren takip edilebilir. Raby'ye göre oluşumunu Çin'in seramik süslemelerine borçlu olan bu tarzın motifleri Osmanlı ustaları tarafından geliştirilerek ortak bir kavram içinde ve daha ayrıntılı çalışılmıştır. Esinlenme şeklinde başlayan Çin etkisi 1520'li yılların sonundan itibaren diğer üretimin yanı sıra bire bir taklit şeklindeki uygulamaların da yapıyla devam eder. Saraya çeşitli yollardan gelen Yuan ve erken Ming dönemi mavi beyaz Çin porselenlerin formlarını tekrar eden ustaların ilerleyen yıllarda çeşitli motif ve düzenleme şemaları da benimsediği günümüze ulaşan çok sayıda örneklerle kanıtlanmaktadır (Atasay, v.d., 1994:121-128).

Mimaride kullanılan çiniye 18. Yüzyıla kadar "kaşı", çini eşyaya (*tabak, vazo, kâse vb.*) de "evani" (*kapkacak*) adı verilmekteydi. O dönemde Çin'den ithal edilen porselenlerin ün kazanmalarından ötürü, Türk yapısı kaşı kalitesinin yüksekliğini vurgulamak için "*ÇİNİ*" denmeye başlanmıştır. Orta Asya'da gelişen seramik sanatının bir kolu olan çinicilik, Selçuklularla Anadolu'ya girmiştir. Selçuklular henüz Anadolu'ya

* Öğr. Gör., Trakya Üniversitesi, Edirne.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

yerleşmeden önce, İran'da mimaride sırlı tuğla geleneğini başlatmış, özellikle türbelerde turkuaz sırlı tuğlalara yer vermiştir. Tek renkli sırlı levhaların kesilmesi ya da desene göre hazırlanmış parçaların sırlanması ile oluşturulan çini- mozaik tekniği de Anadolu'da yaygın olarak kullanılmıştır. Osmanlılarda mimari süslemede çok önemli yeri olan çini, cami, medrese, türbe, sarayları süslemekte kullanılmıştır. İlk Osmanlı devri çinileri Selçuklu geleneğinin devamıdır. Figürlü geometrik yazı, nebati süslemelerle sarı, yeşil renkler farklı kullanılmıştır. Bizanslılar zamanında bir seramik merkezi olan İznik, Osmanlı İmparatorluğunun da en önemli çini merkezi olarak 14. Yüzyıldan, 18. Yüzyıla kadar üstünlüğünü korumuştur. 17.yüzyılda önemini yitiren İznik atölyeleri yanında Kütahya'da İznik tekniğine erişememekle beraber 15.yüzyıldan itibaren bir çini, seramik merkezi olarak varlık göstermiştir. Kütahya işi seramikler mavi, kırmızı, sarı, mor, yeşil renklidir.

Geçmiş M.Ö. 3000 yıllarına kadar uzanan çininin en eski kullanım örneği, sırlı tuğladır. Sırlı tuğlanın geçmişi Mısır ve Mezopotamya'ya kadar uzanır. İslam sanatında çini Sasani'lerin etkisiyle Abbasi halifeleri döneminde İran ve Irak'ta gelişmiş, buradan Kuzey Afrika'ya Mısır ve İspanyaya geçmiştir. İran'da Kâşan ve Rey şehirleri tarihte önemli çini merkezleri olarak bilinir. Daha sonraları Semerkant ve Buhara önemli çini merkezleri olmuşlardır. Tebriz Erdebil ve İsfahan'daki mimari yapılarda çok güzel çini örnekleri kullanılmıştır. Özellikle İsfahan'daki yapılarda ve Cami minarelerinde çini kullanımı çok yaygındır. Bu dönemde tuğla ya da plâka şeklinde fırınlanmış kırmızı toprak, bazen de üzeri beyaz toprak astarlı olarak renkli sırlarla desenlenerek fırınlanmak suretiyle mimaride kullanılmıştır. Buralardaki çini üretim ve kullanımı 1220-1270 yıllarında Moğol istilası döneminde her yerin tamamen tahrip ve yok edilmesi nedeniyle durmuştur. İlhanlılar döneminde yeni tekniklerle gelişen çini sanatı Safeviler döneminde zirveye ulaşmıştır. (http://www.tefekkurdergisi.com/Yazi-Türk_Sanatinda_CiNi).

18. yüzyılda bölgesel özellik gösteren Çanakkale seramikleri ortaya çıkmıştır. Osmanlı döneminde daha çok saray, cami, medrese, türbeler için üretilen seramikler, 17. Yüzyıldan sonra yozlaşmaya başlamıştır. Cumhuriyet dönemine kadar Kütahya, Çanakkale seramikleri, Fransa'dan çamuru getirilerek yapılan Yıldız Porselenleri görülmektedir. 18. yüzyılda İznik'teki çinicilik sanatı tamamen kaybolmuştur. Aynı yüzyılda en güzel örneklerini veren Kütahya çinileri, bu yüzyıl sonunda gerilemeye başlamış, 19.-20 yüzyılda eski İznik çinileri motiflerinin taklitlerine dönülmüştür. Günümüzde çini merkezi Kütahya'dır. Burada daha ziyade Selçuklu renk, desenler taklit edilerek üretim yapılmaktadır.

2. Çini Sanatında Kullanılan Teknikler

Geçmiş Mısır ve Mezopotamya'ya kadar uzanan çini sanatının ilk örneklerine, M.Ö. 3000 yıllarında rastlanmaktadır. Sırlı tuğla, düz çini, kabartmalı çini, mozaik, sır altı, lüster ve minai tekniklerinin kullanımı günümüze kadar ulaşmaktadır.

2.1. Sırlı Tuğla Tekniği

Çininin en eski kullanım örneği, sırlı tuğladır. Sırlı tuğlanın geçmişi Mısır ve Mezopotamya'ya kadar uzanır. Camii, mescit ve medrese minarelerinde süsleme için genellikle daha dayanıklı olan sırlı tuğla ve daha az olarak çini kullanılmıştır. Firuze ve mor renkli olan sırlı tuğlalar, kırmızımsı renkli sırsız tuğlalarla birlikte dikey, yatay, diyagonal yerleştirilerek çok çeşitli geometrik kompozisyonlar, köşeli girift kufi yazılı bilezikler meydana getirirler. Sırlı tuğla, tuğlanın firuze, patlıcan moru, lacivert sırla kaplanıp fırınlanması ile elde edilir. Selçuklu devri minare ve türbelerinde kullanılan sırlı tuğlalarda ana renk firuzedir. 13.yüzyılın ikinci yarısından sonra kobalt mavi ve patlıcan moru renkler bollaşır. Sırlı tuğlanın kullanıldığı minareler ve türbeler Anadolu'nun her köşesine yayılmıştır. Sivas Ulu Camii, Konya Sahip Ata Camii, Sivas Gök Medrese bunlara örnektir (Öney, 1988:94-95).

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

2.2. Düz Çini Tekniği

Selçuklu eserlerinde yapı içinde duvarlar çoğu zaman, çeşitli başka teknikle hazırlanmış çinilerin yanı sıra firuze ve daha az olarak mor, kobalt mavisi renkli düz çini plakalarla kaplanır. Bu çiniler sırlı tuğlaya benzer şekilde, fakat daha kaliteli ve sert olan çini hamuru ile yapılır. Sırrın altında genellikle astar kullanılmaz. Selçuklu devrinde çini hamuru sarımsı kül rengindedir. Kare, dikdörtgen, altıgen, üçgen şekillerde hazırlanır. Kaplamada bazen iki veya üç ayrı renkli çiniler orijinal kompozisyonlar meydana getirir. Düz çiniler daha çok duvar alt bölümlerini, lahitleri kaplar. Tokat Gök Medrese Camii avlusunda, Konya Sırçalı Medrese, Konya Karatay Medresesi'nin duvar süslemelerinde kullanılmıştır (Öney, 1988:96).

2.3. Kabartmalı Çini Tekniği

Selçuklu mimarisinde çok nadir kullanılan kabartmalı çiniler, özellikle kitabeler ve yazılar için kullanılmıştır. Daha az olarak bitkisel desene rastlanır. Günümüze kalan örneklerin çoğu lahitler üzerinde yer almaktadır. Çini hamuru yumuşakken üzerine kalıpla şekiller kabartma teşkil edecek şekilde basılır. Aynı kabartma desen etrafı kesilerek de çıkarılabilir. Çini pişirildikten sonra üzeri tek renk krem, firuze, lacivert, mor veya yeşil sırla kaplanarak tekrardan fırınlanır. Sivas I. İzzeddin Keykâvus Türbesi, II.Kılıç Arslan Türbesi, Konya Mevlana Türbesi lahitlerinde bu çeşit çini kaplama görülür (Öney, 1988:97).

2.4. Mozaik Tekniği

Çini mozaik özellikle Anadolu'da Selçuk devrinde geliştirilmiş, daha sonra İran'da İlhanlılar devrinden itibaren en bol uygulanan çini tekniği olmuştur. Yapı içinde kullanılan çok zor ve zengin görünüşlü bir çini tekniğidir. Bu teknikte firuze hakim olmak üzere, patlıcan moru, kobalt mavisi, siyah renkte hazırlanan çini plakalar istenen motife göre kesilir ve dekoratif bir kompozisyonla mozaik gibi bir araya getirilir. Çini parçaları renklerine uygun derecelerde ayrı ayrı fırımlandığından çok kaliteli ve canlıdırlar. Kesilen parçaların arkası hafif koniktir. Meydana getirilecek motife göre sırlı yüzleri alta gelmek üzere dizilirler. Selçuk devri mimarisinin tipik bir tekniği olan mozaik Beylikler ve erken Osmanlı eserlerinde çok azalır ve yok olur. Selçuk devri çini mihrapları Anadolu'nun İslam mimarisine getirdiği büyük yenilik olarak dikkati çeker. Erken mihrap örneklerinde daha sade ve geometrik desenler hakimdir. Konya Alâeddin Camii, Akşehir Ulu Camii, Beyşehir Eşrefoğlu Camii bu tekniğin kullanıldığı yapılara örnektir (Öney, 1988:97-98).

2.5. Sır altı Tekniği

Sıratlı tekniğinde desen çoğunlukla koyu mavi, mor, firuze, siyah renklerle boyanır. Üzerlerine şeffaf renksiz sır sürüldükten sonra fırınlanır. Özellikle haç biçimi çinilerde firuze renkli şeffaf sır altına desen siyahla boyanır. Hamur gri-sarı ve kolay dağılan bir hamurdur (Öney, 1988:99).

2.6. Lüster Tekniği

Bu bir sır üstü tekniğidir. Fırınlanmış, mat beyaz sırlı çini üstüne lüster veya perdah denilen gümüş veya bakır oksitli bir karışımla desen işlenir. Düşük ısıda yeniden fırınlanır. Oksitlerdeki maden karışımı ince bir tabaka halinde çininin yüzeyini kaplar. Lüster çinilerde desen kahverengi sarı tonlarındadır. Bu teknik firuze, kobalt mavisi, yeşil, patlıcan moru sırlı çiniler üzerinde de görülür. Hamur genellikle gri-sarı ve çabuk dağılan, iri taneli topraktır. Lüster çini ve seramiklerin ilk örnekleri 9. Yüzyılda Abbasi sanatında Irak bölgesinde görülür ve daha sonra Mısır'da Fatimî ve İran'da Büyük Selçuklu sanatında çok gelişir (Öney, 1988:100).

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

2.7. Minai Tekniği

İran'da Büyük Selçukluların yarattığı ve kullanma seramiğinde çok geliştirdiği bir tekniktir. Yedi renk kullanılabilir. Sıratlı ve sır üstü tekniği uygulanır. Çini hamuru sert gri-sarı renkte ince taneli olduğundan astarlanmadan kullanılabilir. Renklerden mor, mavi, firuze, yeşil sır altında kullanılır. Bunlar boyanıp kurutulduktan sonra çini şeffaf renksiz veya firuze sır ile sırlanıp fırınlanır. Sır üstüne kiremit kırmızısı, siyah, beyaz, altın yaldız renklerle son ilaveler yapılır ve düşük ısıda tekrar fırınlanır. Konya Alâeddin Sarayı örneklerinde genellikle sır üstü renklerin kullanıldığı dikkati çeker (Öney, 1988:100).

3. Türk Çini Sanatına Sanatsal Açıdan Bakış

Çini teriminin Çin kelimesiyle köken yakınlığı, Osmanlı silisli bünye beyazlığının Çin porselenlerin parlak beyazlığına benzerliği şeklinde yorumlanabilir ve algılanabilir. Selçuklu seramik mirasını devralarak aynı reçete ve teknolojiyle hazırlanan bu çamurun daha parlak ve pekişmiş bünye niteliği hiç kuşkusuz Batı Anadolu'nun ham madde niteliğinden kaynaklanıyordu. Büyük Selçuklu dönemi seramik imalatında da İran'ın Kaşan ve Rey gibi merkezlerinde üretilen silisli seramikler bünye beyazlığı açısından Anadolu örneklerinden çok üstündür. Bu üstünlüğün farklı teknolojiye değil farklı kil ve kuvars depozitlerinin kullanımından ileri geldiği bilinen bir gerçektir. Dolayısıyla ortaya çıkan yeni Osmanlı silisli hamurunun daha üstün estetik ve teknik değeri, Anadolu Türk seramik ustalarının başarısı olmakla birlikte tüm dünyada ün salan ve parlak pekişmiş beyazlığıyla ulaşılmaz seviyeyi temsil eden Çin porselenlerine bir adım daha yaklaşmak anlamını taşıyordu. İster sanatsal, isterse ekonomik açıdan bu son derece önemli adımı tarihe not düşmek ve özel bir adla işaretlemek isteği çini kelimesinin ortaya çıkmasını sağlamış olmalıydı. Dönemin ticari ilişkilerini, seramik imalat ve ihracat alanındaki mevcut durumu, Çin porselenlerinin pazardaki mutlak hâkimiyetini de güzel bir kibarlıkla ifade eden bu kelime bir zaman sonra Osmanlı sanatını dünyaya tanıtan en gözde üretimi temsil etmeğe başlar. Çini üretimi sadece mimari seramikle sınırlamak aynı hamurdan yapılmış Osmanlı kap kaçaklarına haksızlık yapmak demek olurdu. Ayrıca mimari ve kap kaçak seramikleri arasındaki farkı biçim farkına indirgemenin de mümkün olmadığı unutulmamalı. İslam ve Hristiyan dünyasında özel yer tutan, Anadolu'nun da sahip olduğu bir grup mimari yapıda süslemenin seramik çanaklarla oluşturulduğu dikkate alınırsa, seramik değerlendirmesinin ürünün formuna göre değil, kullanım yeri ve şekline göre yapmanın doğru olduğu kabul edilmelidir. Sanat tarihçileri arasında çini teriminin mimari seramik şeklindeki geleneksel algılanması bu terimi sırlı tuğla için kullanılmasına da yol açmıştır. Türk kültüründe seramiği mimariye süs unsuru olarak uygulamak geleneğinin sırsız ve sırlı tuğlalardan başladığı dikkate alındığında bu kullanım şekli anlamlı görülebilir. Gerçi burada tuğlanın farklı kilden yapıldığının yanı sıra onun Orta Asya Türk mimarisinde hem inşaat hem de süsleme ögesi olarak özel kullanım şekli de dikkate alınmalıdır. Bilindiği gibi bu özel beceri Anadolu ustaları tarafından unutulduktan sonra desenli tuğla dizilişi bir "üst gömlek" gibi yapıları kaplamağa başlar. Dolayısıyla kültürümüzde tuğlayı sadece bezeme unsuru şeklinde değerlendirmeye imkân yok. Diğer taraftan aynı aşamalardan geçen ve ortak üretim teknolojisiyle vücuda getirilen bu malzemenin sırlı olanına çini, sırsız olanına ise tuğla demenin yeterince anlamlı olmadığı kabul edilebilir. Çini teriminin anlam sıkıntısının bir diğer yönü onun ortaya çıktığı tarihten önceki dönem ürünlerine ait edilmesiyle de ilintilidir. Bilindiği gibi Osmanlı çağında İzmir ve Kütahya atölyelerinin kullandığı ana seramik malzeme büyük oranda kuvars içeren ve bu nedenle silisli olarak tanımlanan kompozit yapay çamur karışımı olmuştur. Bu hamur hem kap kaçak hem de mimari kaplamalarda kullanılmaktaydı. Oysa aynı terim daha erken tarihlere yönelik olarak kullanıldığında manzara değişmektedir. Selçuklu çağı aynı silisli hamur kullanımıyla seçildiği halde, daha önceki dönem ister İslam (Samarra, Kayravan Seydi Ukba Camii) ister ise Gazne'nin sırlı seramik duvar kaplamaları kırmızı toprak (eathenware) kil bünyelidir. Bunların bir kısmı İslam, bir kısmı Türk İslam kültür örnekleridir.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Dolayısıyla tuğlanın yanı sıra bunların da çini tanımı kapsamına almanın veya almamanın yolunu ve şartları belirlemek, arta kalanlara da özel bir isim tayin etmek gerekir. Diğer taraftan ister tuğla, ister kırmızı topraktan yapılmış mimari kaplamalar, ister ise her anlamda çinilerin seramik ürün olduğu ve bu niteliğin en kökten doğrulukta bir tanımlama olduğu dikkate alınır, terimin seramik sanatı açısından değerlendirilmesi, bu türden ürünlerin seramik üretimi içindeki yeri ve anlamı daha fazla önem ve değer kazanacaktır. Belli ki bu açıdan bakılarak yapılacak olan tanım çini denilen seramik teriminin tarihsel gelişimi, bu bünyenin fiziksel ve estetik özellikleriyle ilintili değerleri de ihtiva etmiş olmalıdır. Fakat bu tanımlama yapmadan önce terimin çamur niteliğini mi yoksa ürün fonksiyonunu mu baz alması gerektiği konusunda ortak bir karara varılması lazım. Mevcut anlam çatallaşması yolundaki en büyük engel olarak görülen bu husus kelimenin ortaya çıktığı mekân ve dönem açısından bakılarak da değerlendirilmelidir. Çünkü kelimenin Çin seramiklerinin iyi bilindiği Selçuklu çağında değil, o bünyeye görsel açıdan en fazla yaklaşılabilen Osmanlı silisli hamur döneminde ortaya çıkması manidardır. Ve bu önemli ayrıntı bilimsel nesnellik açısından mutlak manada dikkate alınmalı. Yukarıda sözü geçen tüm ayrıntılar ve özellikle kelimenin ortaya çıktığı çağdaki ilk anlamı için çini teriminin içeriğini “silisli hamurdan yapılan seramik mamuller” şeklinde belirlemek ve sınırlamak kanımızca mantıklı ve tarihsel açıdan adaletli bir adım olurdu. Zira ister Osmanlı, ister ise Selçuklu çağında kompozit silisli çamur karışımı kullanım yaygınlığı açısından tek çamur türü durumuna çok yakın bir konum işkâl etmekteydi. Ortaya çıktığı 11.yüzyılın 2. yarısından itibaren İslam ustaları tarafından büyük rağbet görmeğe başlayan bu hamur hem mimari hem de kapacak seramiği yapımında kırmızı toprak kil (eathenware) yerine istifade edilmeğe başladı. O zamana kadar tek seramik çamur olan bu kırmızı kil türleri ise kırsal üretim ve bölgesel ürünlerin malzemesi haline indirgendi. Osmanlıda Kırmızı Hamur döneminden sonraki çağlarda benzer üretim Çanakkale, Tokat ve Kınık gibi merkezlerde sürdürülmüştür. İslam sanatında 2. seramik devrimi olarak görülen silisli çamur reçetesinin buluşu seramik sanatının ilerideki gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir. Beyaza yakın pişme rengine sahip bu yeni masse önceleri İslam seramiğinde bilinmeyen yeni tekniklerinin ortaya çıkmasına zemin yaratarak seramik üretimini sanatsal düzeye ulaştırmış oldu. Dönemin sanat ekolünü belirleyen ve yönlendiren minyatür ustalarının seramik üzerinde süsleme yapmalarını da o beyaz bünyeye borçluyuz.

Günümüz çini atölyelerinde sürdürülmekte olan yapım ve süsleme üzerine uzmanlaşma şeklindeki usta ayrışımı da o zamanlarda ortaya çıkan geleneğin devamıdır. Diğer taraftan Osmanlı çini sanatının Selçuklu seramik sanatından farklı kılan asıl husus ustalarının yoğunlaştığı ve tek kullandıkları sır altı tekniktir. Anadolu’da bu teknik daha önce Selçuklu seramikçileri tarafından uygulanmış ve güzel sonuçları günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bu nedenle Osmanlı çini hamurunu ve o hamurdan yapılan ürünleri Selçukludan kopararak ona ayrıcalıklı bir statü kazandırılmasını kabul etmek mümkün olmadığı gibi bu varsayım nöbet devri şeklinde gerçekleşen bilgi ve tecrübe aktarımını da yok saymak anlamına gelir. Elimizde bulunan Osmanlı ve Selçuklu silisli hamurun arkeometri tetkik sonuçları, atölye çalışma düzeni ve fırınlama teknikleri hakkındaki bilgiler süreklilik içinde devam eden seramik geleneğin varlığını ortaya koyar. Bu gelenek kendini hamurdaki % 75-80 arası sabit kuvars oranı, eritici olarak kurşun kullanımı, Selçuklu ve Erken Osmanlı seramiklerinde sır altına uygulanan maden oksitlerin türündeki örtüşme, çini plakaların dikey halde fırınlama şekli, sırlamanın akıtlarak uygulanması gibi çok sayıda küçük ayrıntılarda göstermektedir.

Sözü geçen gelenekteki kısmi kopmalar merkezi idarenin ortadan kalkmasından, ekonomik ve kültürel dağılmadan kaynaklanmış olmalıydı. Beylikler döneminde başlayan ve Erken Osmanlı çağı toparlanmasıyla ortadan kaldırılan bu duraklama Kırmızı Hamur Devri Milet işlerinde kırmızı toprak kilin kullanılmasına neden olmuştur. Geçiş devri olarak tanımlanan bu dönemin seramik sırlarında çini bünyelerde

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

de kullanılan kurşunlu firite rastlanmış olması, bunların silisli seramik adlandırılmasına neden olamaz. Erken Osmanlı mimarisinde Selçuklu geleneğinin olduğu gibi devam ettirilmesi seramik yapımındaki malzeme değişimini yeni hammadde arayışı veya teknoloji aktarımındaki geçici sıkıntılara bağlamaya olanak tanıyor (Avşar, v.d., 2014:3-10).

SONUÇ

Çini özgün bir duruş, bir bakış, sezgi ve kavrayışın üstün nitelikli sanatsal formlarla ifade biçimidir. Mavinin en koyusundan en açığına, turkuazından yeşiline, kırmızısına beyaz zemin üzerine yazılmış bir şiir, adeta bir nakışdır. Gözümüzün gördüğü renkler ve motifler aracılığı ile dana etmektir. Görünmeyene ulaşmak amacıyla göz nuru ve alın teri dökülen çiniler gerçekte hayalin ustaca harmanlanarak yansıtılmasıdır. Kısacası ateşte açan çiçekler ve ustaların hayallerinin yansımasıdır çini.

Bugün Konya Karatay Medresesi Müzesi'nde sergilenen Kubadabad ve Alaeddin sarayı çinileri Selçuklu saraylarının bezemesi konusunda bizi aydınlatır. Saray yaşantısını ve sembolik koruyucu yaratıkları yansıtan "sıraltı" ve "lüster" tekniğinde işlenmiş yıldız formlu çinilerle bezenmiştir. 22-23 cm. çapındaki yıldız formlu plakaların arası firuze renkli ve bitkisel desenli haç biçimli çinilerle birbirine bağlanmıştır. Burada gördüğümüz ve bir düş bahçesi gibi gözler önüne serilen her bir yıldız formundaki figürlü çiniler sultanı, saray ileri gelenlerini, hizmetkarları, av eğlencelerini, tılsımlı ve büyülmü inançları bize aktarır. Saraylılar mor, firuze veya sarı yaldızlı (lüster) renkli kaftanları ile bağdaş kurmuş otururken görülürler. Uzun saçları, Selçuklu tipi hotozlu başlıkları, hale ile çevrili dolgun yanaklı, iri gözlü yüzleri çağın modasını yansıtır. Elllerinde cenneti simgeleyen nar meyvası, haşhaş dalı veya çiçek, bazen de kadeh görülür. Ayakta canlandırılan hizmetkarlar meyvalar, av hayvanı, içki sürahisi taşıırken canlandırılmıştır. Sfenks, siren, grifon, ejder, çift başlı kartal gibi doğa üstü gücüne inanılan, koruyucu veya uğur getirici yaratıklar tılsımlı bir masal atmosferi yaratır. Selçukluların inanişına göre kartal, sultanı koruyan, ona kudret, kuvvet, aydınlık ihsan eden bir semboldü. Bu nedenle sık sık kalelerde de taş kabartma olarak yer alırlar. Bazı çinilerde gövdelerine işlenmiş "es sultani" yazısı sultanın arması olarak bütün kuvvet ve ihtişamları ile canlandırıldıklarını kanıtlar. Sonsuz hayat ve cennet sembolü olan tavus kuşu, hayat ağacı ve nar meyveleri birlikte canlandırılarak bizi ebedi aleme götürür.

Yukarıda ayrıntılı bir şekilde anlatıldığı üzere, Osmanlı çini sanatının Selçuklu seramik sanatından farklı kılan asıl husus ustalarının yoğunlaştığı ve tek kullandıkları sır altı tekniktir. Anadolu'da bu teknik daha önce Selçuklu seramikçileri tarafından uygulanmış ve güzel sonuçları günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bu nedenle Osmanlı çini hamurunu ve bu hamurdan yapılan ürünleri Selçukludan kopararak ona ayrıcalıklı bir statü kazandırılmasını kabul etmek mümkün olmadığı gibi bu varsayım nöbet devri şeklinde gerçekleşen bilgi ve tecrübe aktarımını da yok saymak anlamına gelir. Ancak ister Selçuklu seramiklerinde olsun, ister Osmanlı çinilerinde de görülen sanatsal anlamdaki devasalıktır. Selçuklu seramiklerinde görülen sembollerle ifade biçimi, Osmanlı çinilerinde de devam etmiş, hatta görselliği tartışılmaz şaheserlerle günümüze kültür mirası olarak gelmiştir. Selçuklu geleneğinden gelen sembolik ifade şekli 16. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren "Baba Nakkaş ekolü" olarak anılan mavi-beyaz Çin porselenlerini andıran tabak, vazo ve kandillerle Osmanlı'nın sanat anlayışını yansıtarak bir adım öne geçmiştir. Saray destekli İznik çini atölyelerinde yapılan çini çalışmalar sanatsal anlamda öyle noktalara ulaşmıştır ki, hem kompozisyon çeşitliği, hem renk çeşitliliği, hem de çini bisküvi ve sır kalitesi ile ulaşılması zor bir noktaya oturmuştur ve yüzyılı aşkın bir süre bu böyle devam edecektir. Büyük önemli yapıların çini tasarımları Fatih Sultan Mehmet tarafından kurulan saray nakkaşhanesinin de, mimarbaşının da denetiminde ustalar tarafından hazırlanır ve hayata geçirilirdi. Çini hamurunun hazırlanması, pişirim teknikleri, boyalar ve sır, zengin renk yelpazesi, karakteristik tasarımlarla bir araya gelerek İznik çinilerinin büyüsunü oluşturmaktadır.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Osmanlı sanat zevki çini sanatına bulut, çintemani, yarı stilize, şamişi, haliç işi gibi tasarım formlarını katmanın yanında mavinin ton aralığını artırmış, yeşil ve kırmızıyı da katarak renk çemberini genişletmiştir. 16.yüzyılın erken dönem çinilerinde görülen sarı renk ise 16.yüzyıl klasik Osmanlı çinilerinde terkedilmiştir.

En güzel örneklerini cami, saray, konak duvarlarını süslemenin yanında lenger tabaklar, vazolar, kandiller vb. gibi kullanım eşyalarında da gördüğümüz bu şaheserlerin tartışılmazlığının en büyük ispatlarından biriside, dünyanın en önemli sanat müzelerinde halen en çok sergilenen eserlerin başında gelen çini ve seramik örnekleri olduğunu görmekteyiz.

KAYNAKÇA

Atasay, N., Raby, J., İZNIK/ The Pottery of Ottoman Turkey, ALEXANDRIA Press-TEB,1994, İstanbul, s:121-128;

Avşar,M., Avşar,L., Çini Sanatı ve Terminolojisi Üzerine, Kalemîşi Dergisi, Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü, Konya, 2014 Cilt:2, Sayı:4, S:4-8.

Öney, G., Türk Çini Sanatı, Yapı Kredi Bankası, 1976, İstanbul, s:7.

Öney,G., Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, İstanbul 1988,s:94-100.
http://www.tefekkurdergisi.com/Yazi-Türk_Sanatinda_CiNi

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

6. OTURUM (6. SESSION)-B Salonu (B Hall)

Oturum Başkanları (SessionModerators):

Assoc. Prof. Dr. Ahmet AKÇAY-Dr. Naci NAKIRCI

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

**XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
ANKARA SERGİ EVİ (Yapımı ve Dönüşümü)**

ANKARA EXHIBITION HOUSE (Its building and Transformation)

Yaşar SEMİZ*
Güngör TOPLU**

SUMMARY

The exhibition buildings, one of the new types of buildings was born after the industrial revolution, gained international qualification since the second half of the 19th century with the adoption of free trade understanding and exhibition buildings were opened in important cities of Europe, the USA and even Australia. Upon declaration of the Tanzimat¹ and increasing of westernization activities, the commercial and cultural significance of the exhibition activities was understood and the Ottoman State participated in many of the exhibitions held in the Western countries starting from the 1851 London International World Fair. In 1863, "Sergi-iUmumi-iOsmani" was organized in Istanbul to see the current potential of the Ottoman economy and to find solutions to the problems, if any, and a building that reflects all the architectural features of the period was built for exhibition purpose in district Sultanahmet.

After the proclamation of the Republic of Turkey, exhibition activity continued in various provinces of Turkey based on the same justifications. The exhibitions, which were also attended by foreign embassies in Ankara and Istanbul, were held in educational institutions or historical places that were not very suitable for the exhibitions. it was decided to build an exhibition in Ankara in order to overcome this deficiency. For this purpose, a project competition was held in 1933 under the leadership of the National Economy and Savings Society, leading the exhibition activities. Architect ŞevkiBalmumcu's project was found suitable in the competition in which 10 foreign project, totally 26 project competed. In spite of the scarce resources of the Republic, the project was completed in a short period like one year. Exhibition House was opened in 1935. Exhibition House is important regarding to show accessed level of Turkey in architecture despite of scarce resources also it composed the ground for realization of the cultural climate which was tried to set forth by young Republic.

Exhibition House that is defined as very important architectural and cultural heritage of Capital Ankara is not only important for Ankara but also Architecture of Turkey in Republic Period thanks to its both function and position; it is one of the most important buildings for whole Turkey in Republic Period. This building which was designed and built as exhibition house space in the early years of the Republic underwent a functional and formal transformation in 1946 and began to be used for theater and opera performances.

Keywords: Exhibition House, Ankara, Architectural, Economy, Promotion

GİRİŞ

Türkiye'nin Sergi Serüveni

Bilindiği gibi sergi, sınai ve zirai mahsullerin ve resim, heykel, el işleri gibi güzel sanatlarla ait eserlerin veya içtimai hayatın herhangi bir sahasının halkın nazarına arz edilmesidir (Türkoğlu, 1952: 230). Bir başka tanıma göre ise bir kişinin, kurumun, yörenin veya ülkenin her türlü ürün veya yapımlarını tanıtmak ve satmak üzere bunların topluca gösterildikleri yerdir. (Seyidoğlu, 1992: 756; Hançerliğlu, 1982: 367). Sergi,

*Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, Konya.

**Öğr.Gör., Selçuk Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Bölümü.

¹Tanzimat: The political reforms made in the Ottoman State in 1839

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

panayır ve fuarlar mal ticaretinde yaygın olarak kullanılan yöntemlerden biridir. Panayır ve sergiler kökenleri eski çağlara dayanmasına karşın Ortaçağ'da Avrupa'da düzenlenen büyük pazarlardan gelmektedir (Temel Britannica, 1993: 135).

Tarihi çok eski devirlere dayanan sergilerin uluslararası nitelik kazanması ancak 19. Yüzyılın ortalarında olmuştur. Yüzyılın başında güzel sanatların teşhiri ile sergiler daha sonra sanayi şubelerini de içine alarak iktisadi ve içtima hayatın teşhiri mümkün olan bütün kısımları içine almıştır (Türkoğlu, 1952: 230). Osmanlı Devleti'nin de uluslararası ve yerel sergiciliğin tarihsel geçmişi 19. Yüzyılın ortaları yani Tanzimat dönemine dayanır. Tanzimat ile birlikte Devlet, Batı Dünyası ile ilişkileri genişletmiş, Avrupa ülkelerinin de Türk Dünyasına ve Türk ürünlerine karşı ilgisi artmıştı. Osmanlı'da devlet idarecileri bu ilgiden faydalanmak istemişler ve Avrupa'nın büyük merkezlerinde açılan sergilere katılarak üretilen ürünleri teşhir etmeye çalışmışlar ve bu amaçla ilk defa 1851'de Londra'da düzenlenen ve yaklaşık altı ay açık kaldıktan sonra 11 Ekim 1851'de kapanan (Mecmua-i Fünûn, 1279: 9) sergiye katılmışlardı. Birçok sanayi ürünüyle birlikte, yeni buluşların, makine ve araçların da yer aldığı sergiye Osmanlı Devleti özellikle 1830'dan sonra kurulmuş olan fabrikalarda ürettiği sanayi ve tarım ürünlerinin yanı sıra tamamen el emeği olan sanat eserleri ile sosyal hayatla ilgili eserleri sergilemişti (Şehsuvaroğlu, Cumhuriyet, 4 Ağustos 1957). Özellikle el işleri ve tarım ürünleri büyük ilgi toplamıştı. Serginin sonuna doğru kurulan komisyon tarafından 170'i büyük olmak üzere 3088 ödül dağıtılmış ve Osmanlı Devleti'ne ait ürünlerin birçoğu ödüle layık bulunmuştu (Önsoy, 1983: 198- 199).

Osmanlı yönetimi bundan sonra düzenlenen diğer uluslararası sergilere de ilgi göstermiş ve büyük maddi fedakârlıklara rağmen sanayiye teşvik amacıyla 1855 Paris Fuarı'na, 1862 Londra Fuarı'na katılmıştır (Akyol, 1999: 550- 551).Katıldığı sergi/fuar deneyimlerini ülke ekonomisi açısından olumlu bulan Osmanlı Devleti 1863'de, Sultan Abdülaziz'in saltanatı döneminde, daha evvel katılmış olduğu uluslararası sergileri örnek alarak İstanbul'da, Sultanahmet semti At Meydanı'nda iç pazara yönelik bir sergi düzenlemeye karar vermiştir. Sergi başlangıçta iç pazara yönelik olarak düşünülmüştü. Bu şekilde düşünülmesindeki amaç Osmanlı ekonomisinin sorunlarını tespit ederek onlara çözüm aramaktı. Ancak daha sonra Avrupa'dan gönderilecek yeni icatların da sergilenmesinin uygun olacağına karar verildi (Önsoy, 1983: 208). Sergi yeri olarak Sultan Ahmet'te bazı mevcut binalar düşünülmüşse de bunların ihtiyaca cevap veremeyeceği gerekçesi ile aynı semtte özel bir sergi binasının yapılmasına karar verilmiş ve binanın inşaatı Mustafa Fazıl Paşa², Mısırlı Sarraf Kevork, Eramian ve Oppenheim'den oluşan bir kumpanyaya ihale edilmişti. Hazinesinin içinde bulunduğu ödeme güçlüğü sebebiyle serginin bütün masrafları giriş ücreti karşılığında tertip komitesi tarafından karşılanmıştı (Önsoy, 1983: 208.; Demir, Ocak 2018: 158). Sergi binası, Ek 1 ve 2'de de görüleceği üzere dikdörtgen planlı büyük yapının ana cephesinin ortasında, binanın geri kalanından daha yüksek, mazgallı çatı profilli ve kemerli kapılı, çıkıntılı bir bölüm düzenlenmiştir (Ergüney- Pilehvarian, 2015: 229).

Osmanlı Devleti 1863'ten sonra da uluslararası sergilere katılmayı sürdürerek 1867, 1878, 1889 ve 1900 Paris Dünya, 1873 Viyana Dünya, 1893 Chicago Dünya Fuarlarına katılmış, 1 Ekim– 6 Kasım 1919 tarihleri arasında da İstanbul'da Sanayi Encümeni tarafından Beyazıt'taki Türk Ocağı binasında *"milletimizin iktisadî kabiliyetlerini dost ve düşmanlarımıza göstermeğe yarayacak olan Sanayi Sergisi"*ni³ açmıştı³.

²Mustafa Fazıl Paşa tarafından dile getirildiği gibi sergi nizamnamesinin hazırlanması, sergi mekânlarının inşa edilmesi, yurt içi ve yurt dışına duyuruların yapılması, sergide sergilenecek malzemelerin İstanbul'a getirilmesi ve serginin açılış merasimi gibi aşamalarını da yürütmüştür. (Kanca, 2013: 167).

³"Millî Sanayi Sergisi", *İstiklâl*, 24 Eylül 1335/1919, s.2'den nakleden (Tuna, 2016: 245).

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Cumhuriyetin ilanından sonra da aynı gerekçelerle Türkiye'nin çeşitli vilayetlerinde sergi etkinliği devam etmişti. Başta Ankara olmak üzere İstanbul dışındaki vilayetlerde düzenlenen sergiler bir sergi evi olmadığı için okul binaları ya da Türk Ocağı salonlarında yapılıyor ve yer darlığından dolayı üretilen yerli mallarının çok azı sergilenabiliyordu. Nitekim Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti tarafından 1930 yılında Ankara'da düzenlenen Milli Sanayi ve Numune Sergisi⁴de Türk Ocağı binasında düzenlenmişti. Bu çalışmada Ankara'da inşa edilen Sergi Evi'nin kuruluşu ve burada açılan ilk sergiler değerlendirilecektir.

Sergi Evi İçin Yarışma Açılması

1933 yılında Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti, *"sergilerin en kuvvetli bir telkin ve bilgi vasıtası olduğunu bilen bir milletin sergi evinden mahrum kalmasına imkân yoktu"* (Hâkimiyeti Milliye, 7.7.1934: 4). tezinden hareket ederek Ankara'da "Sergi Evi" binası ihtiyacını ortadan kaldırmaya karar vermiştir.

Ankara'da Hariciye Vekâleti binası olarak bilinen yerin karşısında park alanı olarak düşünülen geniş sahanın uygun bir kısmına, yetkili kurumların da onayını alarak⁵ daimî bir sergi binası inşasına karar verilmişti. Binanın projesi için memleket mimarları ile yurt dışındaki mimarların iştirak edebileceği uluslararası bir yarışma açılmıştı. Yarışmanın şartları şu şekilde belirlenmişti:

1 Sergi binası millî ve beynelmîl yapılacak sergilerde sınaî mamulât, ziraî mahsulât ve hayvanat ile güzel sanatlar eserlerinin teşhirine ve aynı zamanda kitap, çocuk bakımı, sarı hastalıklarla mücadele gibi içtimaî maksatlarla yapılacak sergilere elverişli olacaktır.

2 Bina beher katı (2,200) iki bin iki yüz metre murabba' olmak üzere iki ana kattan ve bir de takriben (200) iki yüz metre murabbalık bir büro katından ibaret olacaktır. Kat satırları üzerinde tadilât yapılabilir.

Bunun için;

A- Binanın alt katı, kısmen depo vazifesini görecektir, kısmen de otomobil, ziraat aletleri, büyük makineler ile hayvanatın teşhirine müsait olacaktır.

B- Üst katı yapılacak diğer sergiler için elverişli en aşağı üç salona tefrik edilmiş olacaktır.

C- Salonlar birbirlerine yine teşhir maksadı ile kullanılabilir koridorlarla heyeti umumiyesinin birbirlerine o şekilde bağlanacaktır ki, giriş kapısından içeriye giren her ziyaretçi otomatik bir tarzda serginin her tarafını görerek çıkış kapısından çıkmağa mecbur kalsın.

D- Üst katın üstünde takriben (200) iki yüz metre murabbai dâhilinde bir müdüriyet, bir kitabet, bir daktilo, bir muhasebe, bir içtima odasından, bir tuvaletten mürekkep bir büro dairesi bulunacaktır.

E- Alt ve üst katlarda sergi idaresine tahsis olunabilecek bir iki oda ve ayrıca alt katta hademeler için ikişer odalık (beşer kişilik) banyo ve tuvaleti havi iki daire bulunacaktır.

F- Binanın üst katı dört, alt katı üç cepheli olacaktır. Ana cepheler parka bakan kısım ile Cumhuriyet caddesine bakan kısım olacaktır. Bu iki cephenin de güzel olması şarttır.

G- Bina, mail bir satıh üzerinde inşa edileceğinden üst katın ana giriş yeri Cumhuriyet caddesine açılacaktır. Alt katın methalleri de arka cephede park dâhilinde olacaktır.

İ- Üst kattaki salonlardan biri sinema göstermeğe ve salon sporlarına (güreş, boks vesaire gibi) faaliyete de müsait bulunacaktır.

⁴ Sergi için bak.,(Semiz, 1996: 117– 126).

⁵ Binanın Arsası Ankara Belediye Başkanı Nevzat Tandoğan tarafından Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'ne kiralanmıştı. (Semiz, 1996: 142).

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

J- Her katta sıhhi tesisat, fazla miktarda elektrik prizi, su tesisatı ve lokanta kısmında da hava gazı tesisatı bulunacaktır.

Şartlar:

- a- Bina modern mimarî tarzında olacaktır.
- b- Binanın aslî kısımları ve iskeleti betonarme ve araları tuğla olacaktır.
- c- Toprakla temas eden zemin katında Ankara taşı kullanılacaktır.
- d- Yer katının döşemesi en aşağı 10 santim beton üzerine iki kat normal dozaj şap, üst katın ve büro katının döşemeleri mozaik olacaktır.
- e- İç sıvalar mala perdah kireç siva olacaktır.
- f- Dış siva, kapı, pencere söveleri ile münasip görülen noktaları Ankara taşı (PjyerArtifisiyel) diğer kısımlar (Edelputz⁶) siva olacaktır.
- g- Kapı ve pencereler demirden olacaktır. Pencereler tek olacaktır.
- h- Bu bina için en çok 225 bin lira sarf edilecektir.
- i- Binanın 1:100 mikyasında her kata ait plânları ile dört umumî makta', dört cephesi, çatı teşkilâtı, esas cephelere nazaran ufak mikyasta menazırı ve temeller inşaatın park dahilindeki zemin seviyesinden iki metre aşağıda betonarme sömelkontinü veya radye-jeneral olduğuna göre ve drenaj tertibatı dahil olmak üzere binanın keşfi 10 Nisan 1933 saat 15.00'e kadar Ankara (Millî İktisat ve Tasarruf cemiyeti) merkezine sergi komisyonu riyasetine bir rumuzla gönderilecek ve rumuza ait açık adres kapalı zarf içinde bildirilecektir.
- i- Plânlar mütehasıs bir heyet tarafından tetkik olunacak ve birinci gelene 2000 lira, ikinci gelene 500 lira mükâfat verilecektir. Kabul edilen projenin tafsîlâtı resimleri ve büyük mikyasta plânlarının üç hafta içinde tanzim ve temel ve betonarme hesabı için ayrıca 2000 lira verilecektir.

Sergi komisyon reisi Kastamonu Mebusu Tahsin (Mimar, 1933: 132).

Yarışmaya yurt içinden 16, yurtdışından da 10 kadar mimar katıldı. Yarışmaya katılan projeleri değerlendirecek olan jüri şu isimlerden oluşuyordu: Millî İktisat ve Tasarruf Cemiyetinin öncülüğünde Ziraat Umum Müdürü Sabri Bey, Ankara İmar Müdür Vekili Mühendis İrfan Bey, Ankara Mimarlar Birliği Başkanı Mimar Bedri Bey, Maarif Vekâleti mimarlarından bir temsilcisi Mimar Burhan Arif Bey, İktisat Vekâleti Fen Müşaviri Mühendis Mithat Bey, Millî İktisat ve Tasarruf cemiyeti umumî kâtibi Vedat Nedim (Tör) Bey, Devlet Demiryolları İnşaat Şubesi Reisi Mühendis Fuat Bey ve Nafia Vekâleti betonarme şubesinden Fuat Bey ve Mimar GrossRöll Bey (Mimar, 1933: 130).

Heyet, belirlenen kurallar dâhilinde projenin mimarî, inşası ve iktisadî değeri konularında incelemeler yaptı. İncelemelerden sonra istenilen şartları taşıdığı tespit edilen Mimar Şevki Balmumcu'nun⁷ projesi (ek. 3, 4, 5, 6, 7ve 8) ile İtalyan Mimar M. PaoloVioli'nin projeleri finale kaldı (ek 9). Ancak Jüri iki proje için yeni bir maliyet keşfi yaptırmış ve bu projelerle binanın ancak 350, 400 bin liraya mal olabileceği bu nedenle de iki projenin de inşaat için tahsis edilen 250 bin lira ile gerçekleştirilemeyeceği kararını vermiştir. Mimar Şevki Bey'in projesi ise gerek mimarî kıymeti ve gerekse diğer şartlara uygunluğu gerekçesiyle tercih edilmiştir. Birçok yabancı mimarın arasında yarışmalarda Mimar Balmumcu'nun başarılı olması Türk basınında geniş yankı uyandırmıştır. 1933'te "Hâkimiyeti Milliye" gazetesinde yazar Falih Rıfkı, Türk mimarlarının, bu arada Mimar Şevki'nin başarısını öven yazılar yayınladı (Önal, 1982: 4).

⁶Kaba görünümlü [siva](#). Başlangıçta Almanya'ya özgüydü ve adı da Almancadır. 1930 başlarından itibaren Türkiye'de de yapılarda dış siva olarak kullanılmaya başlanmıştır. Homojen renkte ve büyüklükte elenmiş özel çakıl (Edelputz Çakılı) ve en az söndükten sonra bir ay dinlendirilmiş beyaz kireç (mermer) hamuru ve renkli çimento (Edelputz çakılı ile aynı renkli) kullanılarak hazırlanan dekoratif amaçlı sıvalara denir (Özdemir, 2003).

⁷ Dönemin bazı kaynaklarında Şevki Bey'in soyadı "Balmum" olarak da geçmektedir. Şevki Balmumcu 1905'te İstanbul'da Beykoz'da dünyaya geldi. 20 Nisan 1982'de vefat etti (Önal, 1982: 3-4).

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Binanın finansmanı Ankara Belediyesi, bazı milli kuruluşlar, ve imkanları elverişli olan vatandaşlar tarafından sağlandı (Nadi, Cumhuriyet, 18. 04. 1933; Semiz, 1996: 142). Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin bu tercihi mimarlık yayınlarında övgüyle bahsedilmiştir (Mimar, 1933: 131).

Sergi Evi'nin yapısı malzemenin kalitesinden taviz verilmeden, elektrik ve kalorifer tesisatı dâhil 310,000 liraya mal edilmiştir. Bina'nın görünüş zenginliğinde, Ankara'nın öteki yapılarında yabancı mimarların lüzumsuz yere israf ettikleri çeşitli ve pahalı malzemelerin değil, malzemenin sağlıklı ve uyumlu kullanımına dikkat edilmiştir (Balmum, 1935: 97).

Sergi Evi'nin inşaatına Temmuz 1933'te başlandı (İktisat ve Tasarruf, 6, Mayıs 1933; Nadi, Cumhuriyet, 13. 7. 1933). Mühendislik işleri İnşaat İdare-i Fenniyesi, kalorifer tesisatı Koçzade, ışıklandırması ise Milli Fen Müessesesi tarafından gerçekleştirilmiştir. Plân bakımından çok sade ve Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin verdiği programa uygundu.

Sergi Evi'nin yapıldığı yer yumuşak zeminden oluştuğu için bina 8 metre uzunluğunda 450 betonarme kazık üzerine aralıksız sömel halinde yapılmıştır. İskelet betonarme olmakla beraber kolonlar dışarıdan ve içeriden tuğla ile kaplanmıştı. Bu suretle beton ve tuğla kısımlarının yaşlık, kuruluk, araları çatlamak gibi sorunların önüne geçilmiştir. Dış duvarlar tuğla ile örülmüş, arada 30 cm. boşluk bırakıldıktan sonra içeriden yarım tuğla işlenmiştir. Bu şekilde salonlarda ısı değişimi önlenmiş ve her türlü ürünün teşhirine imkân sağlanmıştır (Balmum, 1935: 97).

Kule kısmı 20 cm. kalınlığında yekpare betonarme duvarlıydı. Gerek yapının ehemmiyeti, gerek muhtelif parçaların birbirinden pek farklı yükseklik ve ağırlıkta bulunması dolayısıyla bir yerde diletasyon⁸ derzleri yapılmıştır. Çatı çeloteks⁹ ile tecrit edilmiş ve çift kat Ruberoid¹⁰ kaplanmıştı.

Çatının camlı demir kısımlarında özel profilde çelik ve tel örgülü cam kullanılmıştır. Pencereleleri kısmen demir çerçeve, kısmen de çırallı doğramadır. Öndeki üç şakulî bloktan ikisine su depoları, ortadakine de kalorifer ve hava boruları yerleştirilmiştir.

Dış sıva, yalnız metal kısmında Ankara taşı renginde suni taş, geri kalan yerlerde fildişi renginde asil sıvadır.

Sergi Evi'nin iç mimarisinde göz önünde tutulan önemli noktalardan birisi de ziyaretçileri bıktırmadan oyalamak için binanın içinde değişik dinlenme mekânlarının temin edilmiş olmasıdır. Bu bağlamda geniş alanlardan alttaki, büyük makinelerin teşhirine, üç salon halinde düzenlenen üstteki salonlar da çeşitli sergi, sinema ve kapalı spor etkinliklerine ayrılmıştı. Binada ayrıca yüz kişilik bir restoran yer almaktaydı. Görkemli ana girişin yanı sıra alttaki sergi katına iki küçük giriş daha temin edilmişti. Uzun kütlerde ışıklandırma çatıdan ve çepeçevre dolanan iki şerit pencereden sağlanıyordu. Girişin sağındaki kütlerde de yuvarlatılmış cepheyi izleyen kesintisiz pencereler bulunmaktaydı. Döşemelerin değişik seviyeleri ve asma kat kısımları sayesinde bina yalnız satıh itibarıyla değil, hacim itibarıyla de kullanışlı konuma getirilmiştir (Balmum, 1935: 98; Arslanoğlu, 1985/9: s. 37– 39)

Sergi Evi *“Doksan altı metre boy ve kırk beş metrelik kulesiyle Ankara'ya betondan bir ahenkle bakan bu bina her şeyden evvel kocaman bir gemi hissini”* vermişti (Balmum, 1935: 97; Arslanoğlu, 1985/9: 38).

⁸ Haddinden fazla uzun yapıların düşey ve yatay yükler sonucu çatlamasına engel olabilmek amacıyla, belirli uzunluktaki bölümlere ayırmaya yarayan boşluk.

⁹ Şeker kamışı lifleri ve posası, buğday, çavdar, keten lifleri gibi bir takım bitkisel lifleri çimento ya da tutkal ile karıştırılıp yüksek basınç altında sıkıştırılarak üretilen levha çeşididir. Çeloteks ses ve ısı bakımından geçirimsizdir.

¹⁰ Bir çeşit karton çatı örtüsü. Su yalıtımını sağlamak için çatılarda kaplama malzemesi olarak kullanılır.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Bina, o dönemde geleneksel mimarinin yenini almaya çalışan modern anlayışın ilk temsilcilerinden birisi ve yeni Türkiye'nin "*gelişme simgesi*" olarak değerlendirildi (Hâkimiyeti Milliye, 07. 08. 1934: 1). Sergi Evi bir bakıma hammadde memleketi İmparatorluktan sanayici ve üretici bir memleket haline gelen Türkiye'nin bayrağı olarak görüldü.

Sergi Evi'nin Açılışı ve İlk Yerli Mallar Sergisi

Sergi Evi Cumhuriyetin 11. yılı olan 29. Ekim. 1934'te açıldı (Hâkimiyet-i Milliye, 29 ve 31. 10. 1934; İktisat ve Tasarruf, 10, Eylül 1934.). Açılışa dönemin Başbakanı İsmet İnönü'nün yanı sıra çok sayıda milletvekili, Ankara Belediye Başkanı Nevzat Tandoğan, Ankara'da bulunan büyük ve orta elçiler, Balkan Antantı daimi üyeleri, yerli ve yabancı basın mensupları ve çok sayıda vatandaş katılmıştı (Semiz, 1996: 142).

Sergi Evi'nin açılışı sırasında bir konuşma yapan Başbakan İsmet İnönü, Sergi Evi için "*bu güzel eseri, Sergi Evi'ni Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyetinin çalışmasına borçluyuz. Cemiyet 3-4 sene evvel çalışmaları ile dikkatleri üzerine çekti. Bu süre içerisinde önemli eksikliği hissedilen bu eseri vücuda getirdi. Bu vesileyle Cemiyeti huzurunuzda bütün millete karşı takdir ve tebci etmek benim için bir vazifedir*" (İktisat ve Tasarruf, Son Teşrin-İlk Kanun 1934: 2) demişti.

Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti Genel Sekreteri İzmir Milletvekili Rahmi (Köken) de açılan Sergi Evi için şu ifadeleri kullanmıştır: "*Şimdiye kadar kurulmuş olan sergiler bize sanatın en son vesikalarıyla bezenmiş daimi bir sergi evinin inşasının lüzumlu olduğunu göstermiştir. Ankara böyle bir müesseseden uzun süre mahkûm kalmazdı. İşte bu ihtiyaçlardan Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin teşebbüsü ile böyle bir eser meydana gelmiştir... Ankara'ya böyle yüksek bir mimari eseri hediye eden ve bu suretle adını Türk mimari tarihinde ebedileştiren Şevki Bey'e ve onu yetiştiren müesseseye, Cemiyetimiz (Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti) takdir, tebrik ve teşekkürlerini sunmakta ve bu değerli genci seçkin konuklarımıza tanıtmakla derin bir onur duymaktadır*" (İktisat ve Tasarruf, 1934: 3, 4).

Konuşmaların ardından Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin düzenlediği "Yerli Malı" sergisinin açılışı yapıldı. Sergi Evi'nin bir salonunda "*Lozan'dan önce ve Lozan'dan sonra ekonomik Türkiye*" başlığı ile düzenlenen sergiye ayrılmış ve burada bir tarih şeridi gibi 27 farklı görselle ekonomik alanda nereden nereye geldiği açıklanmaya çalışılmıştı (İktisat ve Tasarruf, 1934: 5– 17). İş bankası (İktisat ve Tasarruf, 1934: 18– 22). Sümerbank (İktisat ve Tasarruf, 1934: 24– 26). gibi 116 milli kuruluşun ürettiği ürünlere yer verilmişti.

Sergi ile ilgili bilgi veren Burhan Asaf bir taraftan Sergi Evi binası tamamlanırken diğer taraftan da aynı binada sergi tertiplemenin zorluğundan bahsettikten sonra daha öncekiler gibi satışı olan sergide gördükleri ile ilgili şunları nakletmiştir: "*Sergide başlıca parçalar Lozan Sergisi, İş Bankası Pavyonu, Sümerbank Pavyonu ve İnhisarlar Pavyonudur. Serginin güzel köşelerinden birisi de hem karın hem de göz doyuran pavyonudur. Lozan sergisi Lozan'dan evvelki ve Lozan'dan sonraki iki Türkiye'yi birbirinden kılıçla ayırmış gibi rakamlarla karşılaştırmaktadır. Birçok resim şematik denecek kadar sadeleştirildiği halde zevkli bir tablo tesiri yapabilmektedir*" (Asaf, 1934: 23).

Sergi Evi'nin diğer salonunda Vedat Nedim Tör tarafından organize edilen Matbuat Umum Müdürlüğü'nün Türkiye, Tarih, Güzellik ve İş Maketi Sergisi (Cumhuriyet ve Milliyet, 30. 10. 1934.; Hâkimiyet-i Milliye, 31. 10. 1934). yer almıştı.

Sergi Evi'nde sonraki yıllarda da dikkat çekici sergiler açıldı. Bunlardan bazılarını şu şekilde sıralamak mümkündür.

Sağlık Bakanlığı tarafından düzenlenen Sağlık ve Sarı Hastalıklardan Korunma sergisi (Ulus, 31. 10. 1935).

Tarım Bakanlığı tarafından düzenlenen Ziraat Sergisi (Kurun, 31. 05. 1937).

İktisat Vekâleti'nin desteği ile açılan El İşleri ve Küçük Sanatlar Sergisi (Ulus, 31. 10. 1936).

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Uluslararası Düzeyde açılan Kömür Yakan Vasıtalar Sergisi (Nadi, Cumhuriyet, 03. 05. 1937). (Ek 10).

Yerli Malı sergileri binanın tiyatro binasına dönüştürüldüğü tarihe kadar bunların dışında da birçok sergiye ev sahipliği yapmıştır.

Sergi Evinin Tiyatroya Dönüştürülmesi

Son derece faal olan Sergi Evi İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Hükümetin Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'ne sağladığı desteği azaltmasına paralel olarak etkinliğini kaybetmeye başladı. Bu süreçte Hükümet de Sergi Evi'ni Devlet Tiyatro ve Opera binasına çevirmek için Cemiyetten talep etmişti. Aynı yıl toplanan Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti Kongresi, Sergi Evi'nin açılışını takip eden 30 yıl sonra Ankara Belediyesine devredileceğini dikkate alarak 615 bin lira karşılığında binayı hükümete devretme kararı aldı. Satışın ardından bina Milli Eğitim Bakanlığı tarafından aslına zarar vermeden Devlet Tiyatrosu ve Operası binasına dönüştürülmesine karar verildi (Semiz, 1996: 144) Restorasyon görevi Prof. Dr. Paul Bonatz¹¹ a verildi.

Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, tiyatro ve opera gibi temsiller için kullanılacak bir binanın modern bir şehir için gerekli olduğunu söylemiş, yani dönüşümle binaya verilecek olan yeni sanatsal işlevin de tıpkı Sergi Evi'nin işlevi gibi modernleşen Türkiye'nin bir ihtiyacı olduğunu vurgulamıştı. O dönemde Ankara'nın bir temsil mekânına olan ihtiyacının birçok kimse tarafından da kabul ediliyordu.

Ancak Restorasyon projelerinin hazırlanmasının, önce Şevki Balmumcu'ya teklif edilmesine rağmen Paul Bonatz'a verilmesi (Mimarlık, 1946: 43) haklı olarak eleştirilere neden olmuştu. Nitekim Z. Sayar "Mimarlık Politikamız" başlıklı yazısında bu girişimi eleştirerek "*Ankara Sergi Evi'nin bir tiyatroya çevrilmesini hodgepodge düşünmeden kabul eden bu mimara meslek çalışma talimatını hatırlatmak isteriz. Telif hakları hazırlandığı şu sırada, mimarı hayatta olan bu esere başka bir mimar ulu orta el uzatamamalıdır* (Sayar, 1946: 3-4)" demişti.

Sergi Evi'nin dönüşümü sadece işlevsel bir dönüşüm olmaz; kütesinde, cephesinde ve iç mekânda birçok biçimsel değişiklik yapılmıştı. Dönüşüm sonrası dış görünüşü incelediğimizde Sergi Evi'nin kulesi yıkılmış; ön cephede tanımlayıcı bir diğer eleman olan üçlü düzene sahip yüksek kütenin daha da yükseltilip üçlü düzeninin bozularak daha bütüncül bir görünüm kazandırılmıştı. Yatay pencerelerin yer yer kapatılıp kare pencerelere dönüştürülmüş, eğimli bir çatı eklenmişti. Yapının özgün halinde fildişi sıvalı olan cephesi de Ankara'da resmi yapılarda erken Cumhuriyet yıllarından beri sıklıkla kullanılan Ankara taşının doğal rengine yakın bir tonda boyanmıştı. Dönüşüm projesinde bir başka belirgin uygulama da, ana girişin yerinin değiştirilerek sola alınmış önüne kolon altı bir bölüm eklenmiştir. Dış cepheye eklenen kolonlar gibi, iç mekânda da kolonlar ve tavanla duvarlarda sıvayla yapılan motifler kırmızı ve altın rengi boyayla vurgulanarak birer bezeme elemanı olarak kullanılmıştır (Ergut, 2009: 18- 19).

Tüm bu değişimler binanın özgün tasarımıdaki yatay/düşey denge oluşturma vurgusunun kaybolmasına sebep olmuştur.

¹¹Bonatz, 6 Aralık 1877 tarihinde Metz yakınındaki Solgne'de (eskiden: Lothringen, Almanya) doğdu. 1896 yılında liseden mezun olduktan sonra, Münih Teknik Üniversitesinde önce makine mühendisliği öğrenimine başladı, daha sonra mimarlığa geçiş yaptı. Üniversite öğreniminin hemen ardından Theodor Fischer ile birlikte Münih Şehir Planlama Müdürlüğünde çalıştı. 1943 yılında Almanya'yı terk ederek Türkiye'ye yerleşti. Bir yıl önce Atatürk mozolesinin (Anıtkabir) proje seçiminde jüri görevini üstlendiği bu ülkede, Kültür Bakanlığı tarafından danışman olarak atandı. 1946'dan 1955'e kadar profesör olarak İstanbul Teknik Üniversitesinde ders verdi. Almanya'ya döndükten iki yıl sonra 20 Aralık 1956'da Stuttgart'da vefat etti. Devlet Tiyatrosu ve Operası restorasyonunun dışında Ankara'da Fen Fakültesi (sadece danışmanlık), 1941- 43, Gazi Eğitim Enstitüsü, Erkek Teknik Öğretmen Okulu, Türkiye Şeker Fabrikaları Genel Müdürlüğü binası gibi önemli esarlere de imza attı. *Geniş bilgi için bak. (Bozdoğan, 2001, Suda, 1996)*

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Gelişme 1940'ların ilk yarısında Tekel Genel Müdürlüğü'nde İnşaat Şubesi'nde görevli olan Şevki Balmumcu'yu çok derinden yaralayıp etkilediğini ve bu yaranın sızısını ölünceye dek yüreğinde taşıdığı belirtilmektedir (Önal, 1982: 4).

Sonuç

1934 yılında Cumhuriyet'in on birinci yıldönümünde 116 firmanın katıldığı Yerli Mallar sergisi ile açılan Sergi Evi Tiyatro binasına dönüştürüldüğü tarihe karar Cumhuriyet'in sanayi, tarım, sanat gibi alanlardaki ürünlerinin sergilendiği Türkiye'nin gelişme simgesi durumundaki binalardan birisiydi. Dönemin basınında da vurgulandığı gibi, hammadde memleketi imparatorluktan sanayici ve yaratıcı bir memleket haline gelen Türkiye'nin bayrağı olarak görülüyordu. Sahip olduğu modern mimari özelliklerle olduğu kadar, ülkenin ulaştığı gelişme düzeyini topluma göstermesi ve dönemin modernleşme atılımlarının toplumun yaygın kesimlerince paylaşılmasının sembolüydü. Bu özellikleri ile sembolik değeri çok yüksek olan bir yapıydı.

Türkiye'nin mimarlık ortamında büyük bir başarı olarak yerini alan ve dönemin modernleşme hareketinin temsilcisi sayılan Sergievi binası, 1930'la ve 1940'ların ilkyarısına kadar milli ve milletlerarası birçok sergiye ev sahipliği yaptıktan sonra, Milli Eğitim Bakanlığı'nın kararıyla 1946 yılında Tiyatro ve Opera Sahnesi'ne dönüştürüldü.

KAYNAKÇA

I. Gazeteler:

Cumhuriyet, 30. 10. 1934.
Hâkimiyet-i Milliye, 29 10. 1934.
Hâkimiyet-i Milliye, 31. 10. 1934.
Kurun, 31. 05. 1937.
Mecmua-i Fünun, No. 9, Ramazan 1279.
Milliyet, 30. 10. 1934.

II. Telif ve Tetkik Eserler, Makaleler

AKYOL, İ. H.(1999), "Tanzimat Devri'nde Bizde Coğrafya ve Jeoloji", Tanzimat I. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara: 550-551.
"Ankara'da Bir Sergievi Yapılıyor", İktisat ve Tasarruf, S. 6, Mayıs 1933.
"Ankara Sergievi Yıkılıp Tiyatroya Çevriliyor", Mimarlık, 1946, S.3- 4: 43.
ASAF, Burhan, "Bu Yılın Sergisi", İktisat ve Tasarruf, S. 12-13: 23.
ASLANOĞLU, İnci. (1985/9) "Ankara Sergievi Binası (Sonraki Büyük Tiyatro)", Mimarlık, S. 219, (s. 37 – 39), s. 38.
BALMUM, Mimar Şevki (1935), "Sergi Evi– Ankara", Arkitekt (Aylık Yapı Sanatı, Şehircilik ve Dekoratif Sanatlar Dergisi), S. 4, İstanbul: 97.
"Başbakan General İsmet İnönü'nün Cemiyetimiz İçin Acun değer Sözleri", İktisat ve Tasarruf, S. 12-13, Son Teşrin-İlk Kanun 1934, s. 2.
BOZDOĞAN Sibel (2001) *Modernism and Nation Building. Turkish Architectural Culture in the Early Republic, Seattle/Londra*.
DEMİR, Kenan (Ocak, 2018), "Sergi-i Umumi-i Osmani'nin (1863) Açılışı ve Serginin Duyurulmasında Gazetelerin Rolü", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C. 28, S. 1: 155-169.
"El İşleri Sergisi Dolayısıyla", Ulus, 31. 10. 1936.
ERGUT, Elvan Altan (ed.) (24 Aralık 2009), Bina Kimlikleri ve Envanter Söyleşi 5-Sergi Evi- Opera Binası, Türkiye Mimar Mühendisler Odası Ankara Şubesi yayını, Matlek Matbaacılık Basımevi, Ankara
ERGÜNEY, Y.D.- PİLEHVARİAN, N. K. (2015) "On dokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti", Megaron, C. 10, S. 2, İstanbul: 224– 240
"Genel Yazgımız Rahmi Bey'in Sözleri", İktisat ve Tasarruf, S. 12-13, Son Teşrin-İlk Kanun 1934. s. 3, 4.
HANÇERLİOĞLU, Orhan (1982), Ticaret Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul: 367.
"Görülecek Bir Eser– Sağlık Sergisi", Ulus, 31. 10. 1935

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

"İktisat ve Tasarruf Cemiyetinin İlk Sergievi İnşaatı Bu Ay Bitiyor", Hâkimiyeti Milliye, 7.7.1934, s. 4.

"İktisat ve Tasarruf Cemiyetinin İlk Sergievi İnşaatı Bu Ay Bitiyor", Hâkimiyeti Milliye, 07.08. 1934, s. 1.

"İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin İlk Sergi Evi İnşaatı Bu Ay Bitiyor", İktisat ve Tasarruf, S. 10, Eylül 1934.

KANCA, Haluk (Temmuz, 2013), "XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Uluslararası Osmanlı Fuarı: 1863 Sergi-i Umumi-i Osmani", Muhasebe ve Finans Tarihi Araştırmaları Dergisi, S. 5: 159– 187.

"Lozan'dan önce ve Lozan'dan sonra ekonomik Türkiye", İktisat ve Tasarruf, S. 12-13, s. 5– 17.

"Millî Sanayi Sergisi", *İstiklâl*, 24 Eylül 1335/1919.

NADİ, Yunus (18. 04. 1933), "Yeni Bir Eser", Cumhuriyet.

NADİ, Yunus (13. 7. 1933), "Sergiler ve Sergi Binaları", Cumhuriyet.

NADİ, Yunus (03. 05. 1937). "Ankara'da Açılan Beynelmilel Kömür Sergisi", Cumhuriyet.

ÖNAL, Maruf (1982), "Şevki Balmumcu ve Yaşamı", Mimarlık, S. 179: 3- 4

ÖNSOY, Rifat (Ocak, 1983), "Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler", Türk Tarih Kurumu, Belleten, C. XLVII, S. 185, Ankara: 198-199.

ÖZDEMİR, İlker (2003), Yapı İşletmesi Ders Notları, Eskişehir.

SAYAR, Z. (1946), "Mimarlık Politikamız", Arkitekt, S. 169-170: 3-4.

SEMİZ, Yaşar (1996), Atatürk Döneminin İktisadi Politikası, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti, Saray Kitabevi, Konya.

"Sergievi Binası Müsabakası", Mimar, Aylık Mimarî ve Tezyinî San'atlar Mecmuası, S. 5, İstanbul 1933, s. 132.

"Sergi, Fuar ve Panayırılar", Temel Britannica, C:15, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1993, s. 135.

SEYİDOĞLU, Halil (1992), Ekonomik Terimler – Ansiklopedik Sözlük, Güzem yayınları, Ankara: 756.

SUDA, H. Betül (1996), *Bonatz, Holzmeister, Tau ve Egli'nin Mimarlık Çizgileri, Türk Mimarlığı Üzerindeki Etkileri, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'ne sunulan Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.*

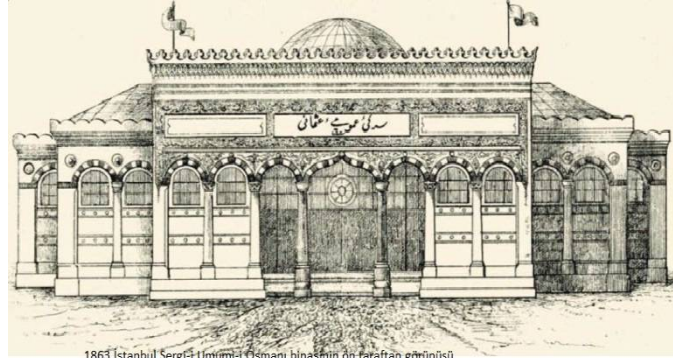
ŞEHİSUAROĞLU, Haluk Y. (4 Ağustos 1957), "Türkiye'nin İlk Olarak İştirak Ettiği Milletlerarası Sergiler", Cumhuriyet.

TUNA, Serkan , (Bahar 2016), "Mütareke İstanbul'unda Türk Sanayi Sergisi", Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi, XVI/32, , (s. 243 - 287), (Bahar 2016),s. 245.

TÜRKOĞLU, Abdullah (1952), "Sergi", İktisat ve Ticaret Ansiklopedisi, C. 7-8, İTA yay, İstanbul: 230.

Ekler

Ek 1 ve 2 1863 Sergi-i Umumi-i Osmani-i binasının ön taraftan görünüşü



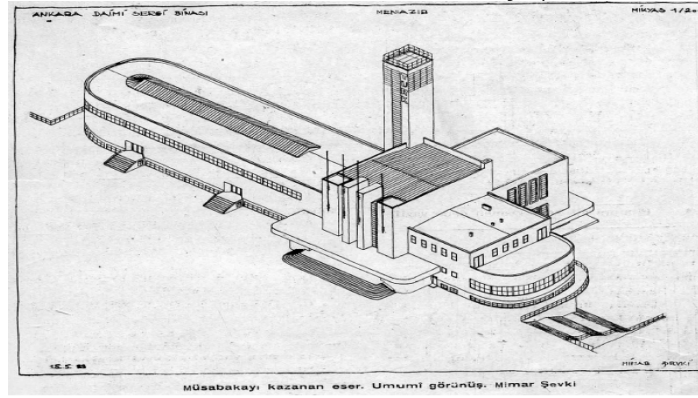
1863 İstanbul Serai-i Umumi-i Osmani binasının ön taraftan görünüşü

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

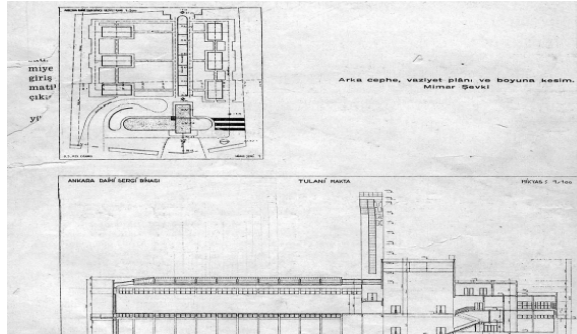
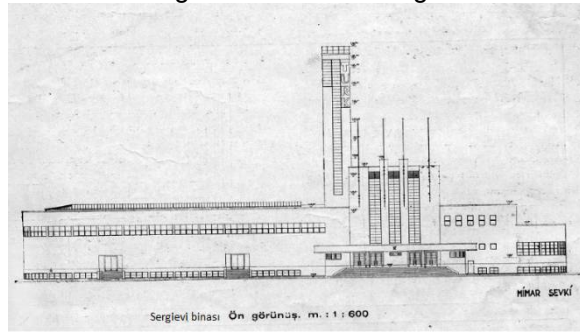


1863 Sergi-i Umumi-i Osmani binasının ön taraftan görünüşü

Ek 3. Sergi Evi genel görünüm(Görseller Mimarlık dergisi S. 5, İstanbul 1933 ve Arkitekt S. 4, İstanbul 1935'ten alınmıştır).

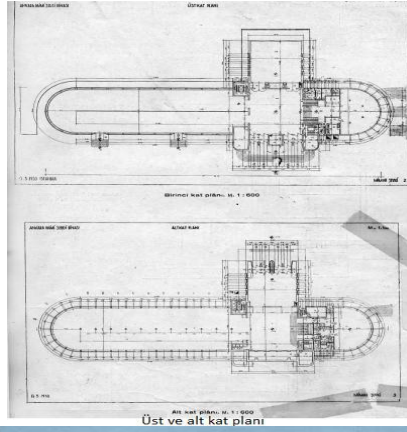


Ek 4. Sergilevi ön ve arkadan görünümü

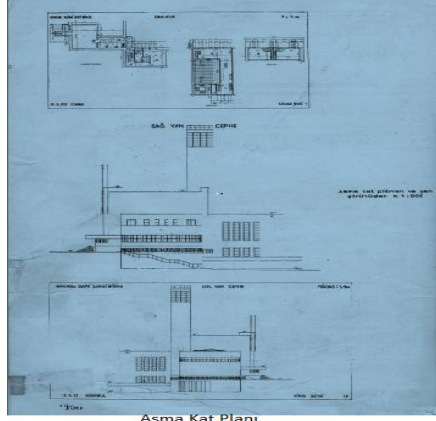


Ek 5. Sergi Evi üst ve alt kat

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

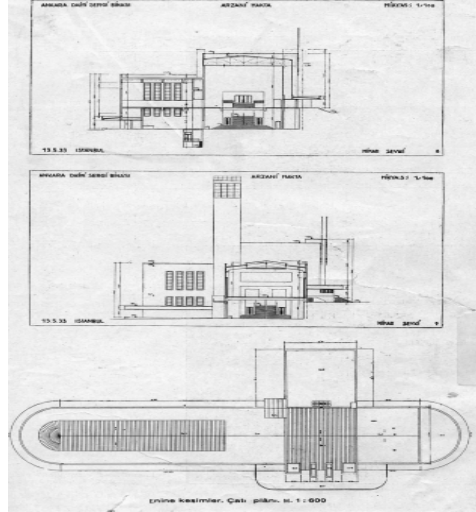


Üst ve alt kat planı



Asma Kat Planı

Ek 6 Sergi Evi çatı



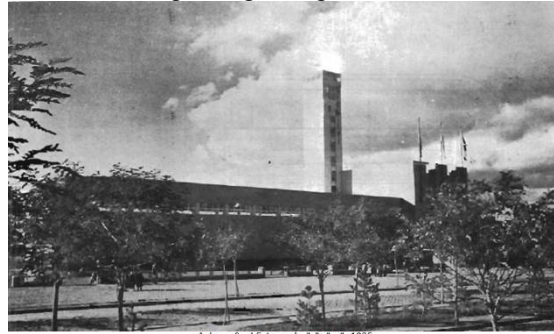
Ek 7. Sergi Evi genel görünümü 1935.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



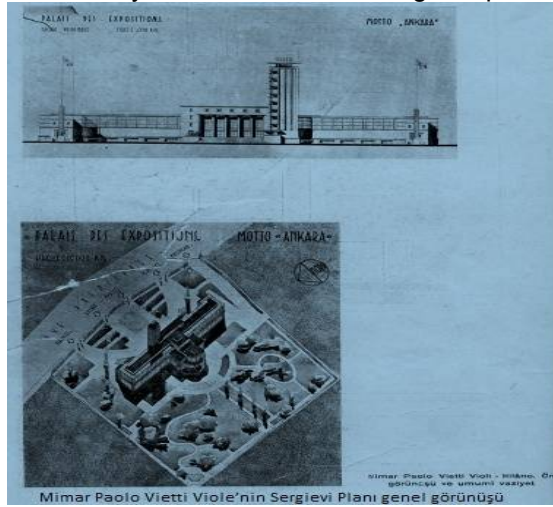
Sergi Evi genel görünümü 1935

Ek 8. Sergi Evi genel görünümü 1935.



Ankara Sergi Evi genel görünümü 1935

Ek 9. İtalyan Mimar Viole'nin Sergi Evi planı



Mimar Paolo Vietti Viole'nin Sergievi Planı genel görünüşü

Ek 10. Beynelmilel Ankara Kömür Sergisi afişi



**XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
KAZI BULUNTULARI IŞIĞINDA ORTAÇAĞ OTIRAR (KAZAKİSTAN) ŞEHİRİNİN
FİZİKİ YAPISI VE ESKİ EVLERİ**

**PHYSICAL STRUCTURE AND OLD HOUSES OF MEDIEVAL OTIRAR
(KAZAKHSTAN) CITY IN THE LIGHT OF EXCAVATION FINDINGS**

Osman KUNDURACI*
Beibit BAYBUGUNOV**

ABSTRACT

The city of Otirar, where historians and researchers refer to it as Farab also, is located in the southern Kazakhstan, inside the newly established Turkestan Province region, and where the Siriderya (Seyhun) River and the Arıs River meet.

Otirar, which was one of the most important cities in the region in the 6th -8th centuries, became the capital of region during the 9th -12th centuries. Otirar, which again became one of the big cities of the period in the 13th-15th centuries, was abandoned in the middle of the 18th century and became a tumulus called Otirartöbe (Otirar Hill). Therefore, in some of the publications, the name of the city is also called Otirartöbe.

Numerous scientific excavations have been carried out intermittently on different dates in the Otirar since the end of the 19th century and these scientific excavation studies are still going on. As a result of this, a large part of the city was excavated and different structures such as mosques, baths, bakeries, houses and many other movable cultural existence were revealed. In the study conducted in a part of the city for the determination of the cultural layers, 9 layers were determined, and according to the data obtained, it was understood that Otirar was settled uninterruptedly from the 1st century to the mid-18th century.

The data emerged from Otirar, one of the most important Turkish cities in Turkestan geography, proves that the Turks, mostly referred to as a nomadic tribe in some sources, have begun settled life from ancient times as seen in many settlements in the region.

In this study, in the light of the findings of the excavations carried out in the city of Otirar, the cultural data of the city, especially the physical structure of it will be focused on.

Key words: Kazakhstan, Otirar, Home, Sewage, Bakery

1.Giriş:

Otirar şehri, Güney Kazakistan'da, Siriderya (Seyhun)'nın sağ tarafında, Arıs nehri ile Siriderya'nın birleştiği bölgede, yeni kurulan Türkistan ilçesi yakınındadır. Tarihi kaynaklarda ve araştırmalarda Otirar şehrinin başka bir adının Farab olduğu belirtilmektedir. Bunun yanı sıra Ortaçağ kaynaklarında Otirar'ın Otirarbend, Turar, Turarband, Tarband, Tarbad, Utrar, Parab, Barab, Tarman, Karaçuk, Çin verilerinde ise Bola şeklinde de adlandırıldığını görmekteyiz (Muhtar, 2006: 120). Otirar isminin etimolojisi üzerine çok sayıda araştırma yapılmış, bu araştırmalarda farklı değerlendirmelere gidilmiştir. Şehrin ismi Rusça kaynaklarda "Otrar" şeklinde geçmekle birlikte, Kazak Türkçesinde "Otirar" olarak ifade edildiği için biz de bildirimizde "Otirar" terimini tercih ettik.

2.Otirar (Kazakistan) Şehri'nin Fiziki Yapısı ve Eski Evleri:

Bildiride yaklaşık 19. yüzyıl sonlarından itibaren aralıklı olarak yapılan ve günümüzde de devam eden arkeolojik kazılarda ortaya çıkan yeni verileri de dikkate

*Prof. Dr. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Konya, Türkiye,

**Dr. Öğrencisi, Kazakistan.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

alınarak Otırar Şehri'nin fiziki yapısı ve eski evleri tanıtılmaya çalışılmıştır. Şehir evleri ile ilgili çok sayıda araştırma bulunmakla birlikte, bu çalışmalarda özellikle ortaya çıkan ev mimari buluntular etrafıca değerlendirilmemiştir.

Özellikle konuya ilişkin Türkçe kaynak olmaması da bizleri böyle bir çalışma yapmaya yönlendirmiştir. Kazakistan'da ise Otırar bölgesi ve Otırar şehrine ilişkin yapılan çalışmalar daha çok kazı raporları şeklinde olup, mimarlık tarihi bağlamında konu gerçek anlamda ele alınmamıştır. Bu çalışmada konu ile ilgili doğrudan kaynakların çoğuna ulaşarak, konuyu değerlendirme yoluna gittik.

Kazılardan edilen bilgilere göre Otırar M.S. 1. yüzyıldan 18.yüzyıl ortalarına kadar kesintisiz olarak iskân görmüş bir Türk şehridir. Kazılarda dokuz yerleşim tabakası tespit edilmiştir. Şehirde özellikle 6. yüzyıldan itibaren buluntular daha sağlıklı bilgi sunmaktadır. Otırar yöredeki en önemli yerleşmelerden biri olup, bu özelliğini hemen hemen terkedilinceye kadar sürdürmüştür (Akişev, 1972:81).

6-8. yüzyıllarda OtırarSiriderya'nın orta kısmındaki önemli şehirlerden biri olup, 9-12. yüzyıllarda ise bölgenin baş şehridir. 13-15. yüzyıllarda Orta Çağın büyük şehirlerden biri olma özelliğini devam ettiren Otırar, 18. yüzyılın ortalarında tahribata uğrayarak ıssız bir hale gelmiş ve OtırarTöbe (Otırar tepe) diye isimlendirilen bir yığından ibaret kalmıştır. Bu yüzden bazı bilimsel çalışmalarda OtırarTöbe şeklinde de geçmektedir(Daribay,2011:78).

Otırar bölgesinde insanoğlunun yerleşik hayata geçişinden itibaren kalıntılara rastlanılmaktadır. Bölgenin en önemli şehirlerinden olan Otırar ise orta çağda daha da gelişmiş, siyasi, ticari ve kültürel anlamda bir merkez olması sebebiyle, Arap ve Fars tarihçileri ile coğrafyacılar eserlerinde Otırar'a özellikle yer vermişlerdir.

Otırar şehrinin önemli bir merkez oluşunda, onun coğrafi olarak kurulduğu yerin payı büyüktür. Otırar, Siriderya bölgesini mesken tutan, ziraatla uğraşan insanların yerleştiği, aynı zamanda Karadağ yamaçlarına yakın kalelerden biri idi. Otırar şehrini önemli kılan bir başka özellik ise onun İpek Yolu güzergâhında, kervan yollarının kesiştikleri yerde bulunmasıdır. Bunun için şehir hep göz önünde olmuş, Otırar şehrine hâkim olmak, Siriderya kenarında kurulan başka şehirlere de hakim olmak gibi sayılmıştır.

Otırar bölgesi erken çağlardan 9. yüzyıla kadar Siriderya kıyısını yurt edinen Batı Türk, Türgiş, Karluk, Oğuz ve Kıpçakların hakimiyeti altında kalmıştır. Bölge Türgişlerin hâkimiyetleri altına girdiği zaman Orta Asya'ya Müslümanlar tarafından fetih hareketleri başlamıştır. Türk boylarından biri olan Türgişlerin zayıflamasıyla bu bölgeye Karluklar gelmeye başlar. Otırar bölgesine Karluklardan sonra Türk boyları olan Oğuz ve Kıpçaklar gelmiş, daha sonra şehir tamamen Harzemşahlar Devleti'nin sınırları içerisinde kalmıştır (Daribay, 2011:8-42).

Otırar, Cengiz Han'ın Harzemşah ülkesine gönderdiği kervanda yer alan 450 kişi ve 500 devenin Otırar şehrinde öldürülmesi ve bunun sorumlusu olarak da Otırar valisi Kayırhan'ın gösterilmesi sebebiyle (Daribay, 2011:47) hazin bir son yaşamıştır. Cengiz Han ile başlayan Moğol istilası bu bölgeler için bir felaket olmuştur. Buna bağlı olarak halkın siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel gelişmeleri bir süre durmuştur.

Otırar bölgesi kültürel ve ilmi açıdan da gelişmiştir. Bu bölgede çok yönlü âlim, filozof Ebu Nasr el-Farabi (872-950), Ebu İbrahim İshak b. İbrahim el-Farabi (895-961), Ebu Nasrİsmail b. Hammad el-Cevheri el-Farabi (öl.1009?) ve daha birçok büyük âlimler yetişmiştir (Daribay, 2011:61).

Eski Otırar şehri Demir demir yolu istasyonunun batı tarafında, istasyona 11,5 km uzaklıkta yer alır. Otırar şehri beş kenarlı bir tepe görünümüne sergiler (Fotoğraf: 1). Güney kenarı 380 m, güneybatı kenarı 145 m, batı kenarı 400 m, kuzeydoğu kenarı 380 m ve doğu kenarı 350 m ölçülerindedir. Tepenin yüksekliği konumuna göre 10-18 m arasında değişmektedir(Baypakov, 2014:119-121).

Şehir surlarla çevrilidir. Surların günümüze kadar sağlam gelen bölümleri şehrin kuzeydoğu ve doğu tarafındadır. Surlarda kuleler bulunmaktadır. Yıkılan kulelerin

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

kalıntıları güneybatı ve güneydoğu köşelerde izlenebilmektedir. Ana tepenin etrafında, aynı zamanda hendek izleri de göze çarpmaktadır. Hendeklerin derinliği 2-3 m, genişliği ise 10-15 m civarındadır. Şehrin üç girişi vardır. Birincisi güneyde, ikincisi kuzeydoğuda, üçüncüsü ise batıdadır ve ana girişinde iki kule bulunur. Şehrin iç kalesinde iki kademeli şekilde inşa edilen surların izleri görülür.

Arkeolojik kazı çalışmaları sırasında çeşitli kültür tabakaları ortaya çıkmıştır (Çizim: 1; Foto:1). Kazı verilerine göre şehrin üst kısmından itibaren ilk beş kültür tabakası (I,II,III,IV,V) 9-18. yüzyıllara tarihlendirilmiştir (Baypakov, 2016:91-92). Bu tabakalara ait yapıların tamamı 40-45x20-22x10 cm ölçülerindeki sarı renkli kerpiçle inşa edilmiştir(Foto:2,3,4).

Bunun yanı sıra 20-22x10-11x3-5 cm ölçülerinde olan tuğlalara da rastlanmıştır. Yapıların duvarları birkaç defa sıvanmıştır. Odalarının çoğunluğunda mutlaka duvara bitişik kerpiç sedirler, tandır ve oda ortasında seramikle yapılan ocak-sunağı vardır. Tuvalet mekânlarında seramikten yapılan küçük banyo ve tuvalet taşı bulunur. Pis sular pişmiş topraktan yapılan künkler ile atılmıştır(Foto:5).

Arkeolojik kazı çalışmaları sırasında 18 m. yükseklikteki şehrin çeşitli kültür tabakalarının ortaya çıkmasıyla mahalle ve evlerin düzenlemeleri tespit edilmiştir(Çizim:2,3).

Kazı verilerine göre şehrin üst kısmından itibaren ilk beş kültür tabakası olduğunu yukarıda bahsetmiştik (I,II,III,IV,V) ve onlar IX.-XVIII. yüzyıllar diye tarihlendirilmiştir. Bu tabakalara ait yapıların tamamı 40-45x20-22x10 cm. biçiminde olan sarı renkli kerpiçle örülmüştür. Bununla birlikte 20-22x10-11x3-5 cm ölçülerinde olan tuğlalara da rastlanmıştır. Yapıların duvarları birkaç defa sıvanmıştır.

Odaların çoğunluğunda mutlaka çeşitli biçimde kerpiçten yapılmış divanlar (sufa) bulunur. Sufalar duvara bitişik olarak yapılmış olup, ortasında pişmiş topraktan yapılan ocak yer alır. Tuvalet gibi mekânlarda yine pişmiş topraktan yapılan küçük banyo ve hela taşı(darethane) olur. Pis sular pişmiş topraktan yapılan künkler ile atılır. Bu döneme ait seramik kaplar özellikle konik ve açık biçimde olup, üzerinde yazı veya işaret bulunur ve yüzeyleri çeşitli renklerde boyanmıştır.

Otılar şehrinde kazılar sonucunda farklı mahalleler açığa çıkarılmıştır. Bazı mahalleler, aynı zamanda üretimin yapıldığı alanlardır ve üretim yapılan mahalleler diğerlerinden ayrı olarak oluşturulmuşlardır. Mahallelerde evler sokakların etrafına sıralanmıştır. Evler plan özelliği açısından bazı farklı uygulamalar gösterse de genellikle odalar birbiriyle bağlantılı olarak düzenlenmiştir. Evlerde seki, tandır ve hela-banyo(monşa) gibi birimler bulunur (Çizim:4,5). Bu buluntular ışığında mevcut kent dokusundaki bazı evlerin plan ve kesitleri ile yeniden tasarımlama çizimleri yapılarak tandır ve duvar kalıntılarında da yer yer konservasyonu işlemleri gerçekleştirilmiştir(Çizim:6,7) (Foto:6).

SONUÇ

Türk tarihinin en eski çağlarını kesin verilerle ortaya koymanın büyük güçlükler arz ettiği malumdur. Bu bağlamda Türk şehrinin başlangıç devrinin açıkça belirlenmesi ise, ondan da daha büyük sorun teşkil eder. En eski Türkler hakkında şimdiye değin çok sayıda bilgiler verilmiştir. Bu bilgiler arasında bazı noktalarda değişik görüşler ileri sürülmüş, tartışmalar yapılmış olmakla beraber, bazı hususların da aydınlığa kavuşturulduğu bir gerçektir.

Yapılan çalışmaların çoğunlukla Türk tarihinin geniş bir devrinin göçebe kültürü açısından incelenmiş olması ve buna bağlı olarak Türklerdeki şehir ve şehir kültürüne dair konulara pek yer verilmemesi, Türklerde şehir ve mimarlığın ne zaman başladığı konusunda tartışmayı da beraberinde getirmiştir.

Bu konuda şüphe ve tereddütleri ortadan kaldıracak sağlam bilgilerin sergilenmesi ve bu bağlamda herkesin kabul edebileceği yargılara varılması güçlükler arz etse de, özellikle Türkistan coğrafyasında sürdürülen kazılar ve kazılarda ortaya

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

çıkan verilerin gerçek anlamda değerlendirilmesi bu konuya büyük ölçüde açıklık kazandıracaktır.

Son yıllarda Kazakistan topraklarının çeşitli yerlerinde yapılan bilimsel kazı çalışmaları, Çin, Arap ve Fars kaynaklarında sözü edilenlerden çok daha fazla Türk şehirlerinin bu topraklarda bulunduğunu ortaya koymuştur. Kazakistan'ın en eski yerleşmelerinin ve dolayısıyla şehirlerinin Güney Kazakistan'da, Siriderya nehrinin aşağı, orta ve yukarı kıyılarında İle, Şu ve Talas nehirleri çevresinde meydana geldiği anlaşıyor.

Bu yüzden Otırar kenti Kazakistan topraklarının kültür tarihinde çok önemli bir yeri vardır. Kent uygarlığının çok erkenden dönemlerde başladığı bu topraklarda yapılacak detaylı çalışmalarla, Türklerde yerleşik yaşam ve dolayısıyla şehir uygarlığının başlangıcına ve gelişme seyrine dair önemli bilgiler edilmesi mümkün olacaktır.

Kazılar sonucunda Otırar şehrinin büyük ölçüde tahrip olduğu, yapıların çoğunlukla temel seviyesinde ancak açığa çıkarıldığı, buna bağlı olarak da bazı yapılara ilişkin kesin bilgilere ulaşmanın zor olduğu anlaşılmıştır.

Sonuç olarak söz konusu tahribatin fazla olmasının başında yapıların çoğunlukla kerpiç malzeme ile inşa edilmesi gelmektedir. Yine de mahallelerin oluşumu, evlerin plan şemasının ortaya konulması, kamu ve bazı sosyal yapıların büyük ölçüde yapım özelliklerinin belirlenebilmesi, eski Türk şehri ile ilgili çok önemli bilgiler vermektedir ki, şehirdeki kazıların tamamlanması ile Türk şehrine dair daha birçok bilinmeyenin aydınlatılacağı bir gerçektir.

KAYNAKÇA

Akişev K.A., Baypakov K.M.,Erzakoviç L.B., “**DrevniOtırar**”, Nauka Yay., Alma-Ata, 1972.

Akişev K.A., Baypakov K.M.,Erzakoviç L.B. “**Otırar v XIII-XV vekah**”, Nayka Yay, Alma-ata 1987.

Baypakov Karl Moldahmedoviç, **DrevnayaisrednevekovayaurbanizasiyaKazakistana**(pomateryalomisledovaniYucno-Kazahstanskoikompleksnoiarheologçeskoiekspeditsi),Kniga I, UrbanizasiyaKazakistana v epohubronzi-rannemsrednevekoviye, A.H.MarğulanArkeolojikİnstitüsü Yay, Almatı, 2012.

Baypakov Karl Moldahmedoviç, **Drevnaya i SrednekovayaUrbanizasiyaKazakistana**(pomateryalomisledovaniYucno-Kazahstanskoikompleksnoiarheologçeskoiekspeditsi), Kniga III, çast 2, UrbanizasiyaKazakskogohanstvovovtoroypolovine XV-XVIII v., A.H.MarğulanArkeolojikİnstitüsü Yay Almatı, 2014.

Baypakov Karl Moldahmedoviç, **DrevnayaisrednevekovayaurbanizasiyaKazakistana**(pomateryalomisledovaniYucno-Kazahstanskoikompleksnoiarheologçeskoiekspeditsi),Kniga III, çast 1, UrbanizasiyaKazakistana v XIII- v pervompolovine XV v., A.H.MarğulanArkeolojikİnstitüsü Yay., Almatı, 2016.

Daribay, M., **OtrarBölgesiveİslâmTarihindekiÖnemi (VI-XIII.YüzyıllarArası)**, SelçukÜniversitesiSosyalBilimlerEnstitüsüYüksekLisansTezi, Konya, 2011.

MuhtarKoca“**OrtağasırlıkOtırar: anızdar, derekret, zertteyler**”,Turan Yay., Türkestan 2006.



XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Fotoğraf 1.Otılar şehrinin genel görünümü.

<http://www.nat-geo.ru/travel/1239989-doroga-peremen-kazakhstan/> (erişim tarihi 18.05.2019)



Çizim 1. Otılar şehrinin kazılar sonrası planı (Baypakov,2014:122)



Fotoğraf 2.Otılar şehri. 14.-15. yy. yapıları
(Baypakov,2014:165)



Çizim 2. Otılar 'da kazılardan sonra ortaya çıkan mahalle düzenleri.
(Baypakov,2014:140)

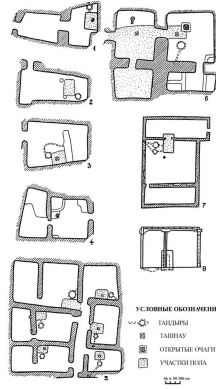


XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

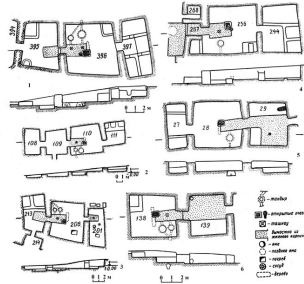
Fotoğraf 3.Otılar kentindeki 11.-12. yy. ait evlerin planı düzenleri
(Baypakov,2012:397)



Fotoğraf 4.Otılar şehri eski evlerinin yapısı.
(Baypakov,2014:567)

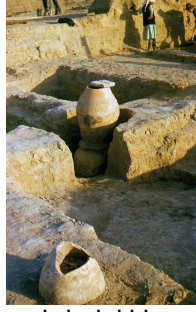


Çizim 3. Otılar şehrindeki evlerin planı.1, 2, 3 –13. yüzyılın ikinci yarısı-14. yüzyılın birinci yarısı. 4,5 -14.-15. yy. ikinci yarısından. 6 – 17.yy.dan 7, 8 – 19.yüzyıla ait evlerin planı ve kesiti.(Baypakov,2014:299)



Çizim 4. Otılar'daki bazı evlerin plan ve kesitleri.
(Baypakov,2014:304)

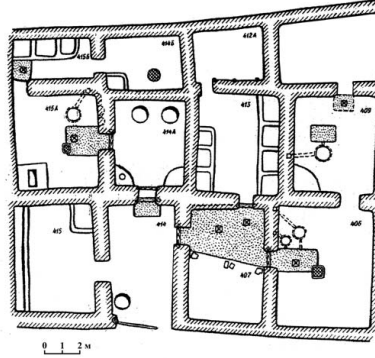
XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



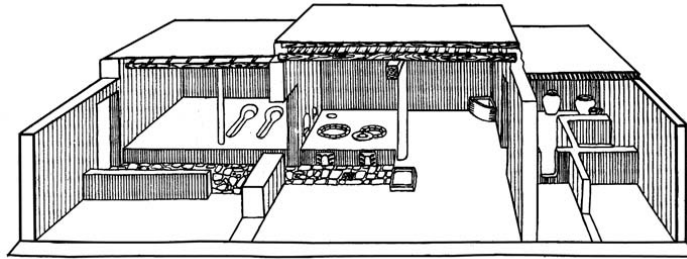
Fotoğraf 5.Ottrar şehrindeki kanalizasyon kalıntısı
(Baypakov,2014:168)



Fotoğraf 6.Ottrar şehri 16.-17. yy.daki evlerin konservasyonu.
(Baypakov,2014:559)

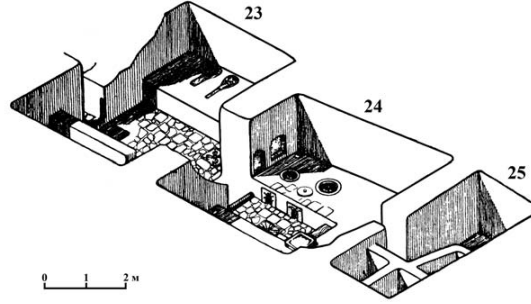


Çizim 5. Ottrar şehrindeki büyük bir evin planı.
(Baypakov,2014:315)



Çizim 6. Ottrar şehri 16.-17.yy.a ait bir zengin evinin rekonstrüksiyonu
(Baypakov,2014:324)

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Çizim 7. Ottrar şehrindeki bir evin aksometrik çizimi.
(Baypakov,2014:319)

UKRAYNA GELENEKSEL KADIN GİYİŞİLERİNDE GÖRÜLEN MOTİFLER VE HALK KÜLTÜRÜNDEKİ ANLAMLARI

UKRAINE TRADITIONAL WOMEN'S CLOTHES AND THEIR MEANINGS IN FOLK CULTURE

Serkan İLDEN*
Adalat ANVAROVA**

ABSTRACT

Apart from being a decorative element throughout the history, the motifs seen on the Ukrainian traditional clothes: we can see that they are used for the purpose of a message and a talisman, taking on geometric, floral and animal shapes, creating various codings. By examining the motifs on the clothes worn by a Ukrainian woman, we can easily understand that woman's characteristics, belief, past, life, future expectations and descendants. We can also describe that each region has its own and culture-based motifs and that these motifs have different material and spiritual values. Because the general meaning of embroidery is not only a creation, we can say that beyond being an ornament, a nation is an element describing the culture, customs, traditions, spiritual dimension, the belief, intelligence and history of the people. When we look at the motifs such as animals, plants, trees and flowers, which are not the geometric figures seen on the clothes, we can see how much the Ukrainian people love nature and they are intertwined with nature. In addition, apart from what needs to be processed, which materials will be used, which color and size will play an important role. Because, based on the belief that each color, each shape has its own energy, it is important to write the new destiny. Every Ukrainian woman believes that she has achieved a new destiny by displaying all her knowledge and belief in order to preserve her positive energy and to transfer it from generation to generation. Based on this belief, they move away from copying the work of other people. The reason is that they refrain from transmitting their fate to them.

GİRİŞ

Geometrik Motifler

Geometrik soyut motifler tüm Slav mitolojisine karakter olmaktadır. Motifler basit formlara sahipler: daireler, üçgenler, eşkenar dikdörtgenler (elmas), zikzaklar, çizgiler, çarpı ve artı işaretleri (haç anlamını taşıyan: basit, çift). Olağan üstü güçlere inanan ataların işlemiş olduğu ilkel geometrik çalışmalara taşınan anlamlar: düz yatay bir çizgi – toprağı; dalgalı çizgiler – suyu; çarpı işareti – ateşi ve Güneşi sembolize etmektedir. Bunlar inananlar için büyük önem taşımaktalar. Motifler kişinin toplumdaki statüsünü belirlemekte yardımcı olmaktadır. Köy süslemeleri arasında kare motifleri sıklıkla karşılaşılmaktadır. Kare çeşitleri olarak: dört parçaya bölünmüş her birinde nokta ve daire motifleri bulunan – tarla veya yeni bir bahçenin sembolü olarak bilinmektedir. Uzun kenarları olan eşkenar dörtgen: refah ve ahşaptan yapılmış bir evi sembolize etmektedir. Güneşin sembolü olarak bilinen ise: rozet ve çok yüzlü (многогранник/многohrannik) motifidir. Eşkenar dörtgen; “(kancalı) eşkenar dörtgen”, “noktalı eşkenar dörtgen”, “çapraz eşkenar dörtgen” motifleri sadece Ukrayna süsleme sanatında yaygın değildir. Rombik (elmas) Neolitik döneminden beri, yaklaşık yirmi bin sene önceye dayanan motifler arasında yer almaktadır. Etnografi verilere göre tüm dünyada çeşitliliğiyle beraber romb motifi kullanılmaktadır. Bu motifin kökeni farklı araştırmacılar tarafından farklı şekilde açıklanmaktadır, ancak bu şeklin doğurganlık ve döllenme sembollerine işaret ettiği bakış açısı hâkim olmaya devam etmektedir.

* Doç. Dr. Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü.

** Araştırmacı. Ukrayna.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Noktalı eşkenar dörtgen motifi sıklıkla “ekilmiş tarla” olarak yorumlanmaktadır. Ve bu işaretin Neolitik dönemde kadın heykellerinde bulunduğundan döllenme sembollerinden biri olarak da kabul edilmektedir. Etnografi verilere göre bu motif genellikle düğün elbiselerinde veya evliliğin ilk senesinde giyilen kadın elbiseleri üzerinde görülmektedir. Dölleme, doğum, ve evliliğin temel sonucu üreme olarak kabul edildiği için bu “istek” gömlekler üzerine nakşedilmektedir.

“Haç şeklindeki eşkenar dörtgen”, belli bir bölgeyi (alan/toprak/mülk) sembolize eden eski motifler arasında yer almaktadır. Yani, bu işaret: ekim (врожай)/bereket anlamına gelen tarlayı/toprağı sembolize etmektedir.

Toprak sembolleri arasına kare şekli de eklenmektedir. Bunlardan haricinde, daire motifi: gökyüzü sembolü olarak bilinmektedir. Gökyüzünün kendisi farklı doğal olayları sembolize etmektedir. Daire şekli ise sıklıkla güneşi sembolize eden motifler arasında yer almaktadır. İçinde çarpı işareti bulunan daire formu ise Güneşin simgesi olduğu gibi ateşin (veya şimşeğin – “gökyüzü ateşi”) simgesi olarak da bilinmektedir. Ateş ve Güneş ise güçlü tılsım olarak bilinmektedir.

Tek başına çarpı işareti antropomorfik görünümüne yakın olarak erkeğin başlangıç evresini sembolize edebilmektedir. Bu nedenle çarpı motifi üretkenliği de sembolize etmektedir.

Günümüzde halk çalışmalarında, temelinde basit formları barındıran karışık ve zor motifler kullanılmaktadır. Bunlar: “koyun boynuzu”, “bukleler”, “kıvrıkcıklar”, “taraklar” vb. İşlemeler arasında “eğik” veya “sonsuzluk” motifleri Tripil kültürünün zamanından beri bilinip kullanılmaktadır. Yani, bu motif çok bilindik Yunan meandr motifinden çok daha önce ortaya çıkmış olduğu ön görülmektedir. Bilindik motif: roji/roječka (yıldızlar/rozetler), geometrik motiflerden bitki motiflerine geçişi temsil etmektedir. Bazen bu motif Güneşi ve Güneş ışınlarını anımsatmaktadır.

Bitki Motifleri

Bitki motiflerin işlenme sebebi ise, doğanın güzelliğini kumaşa aktarmaktır. Ukrayna bitki işlemelerinde sıklıkla kullanılan birkaç motifler şunlardır: “üzüm”, “şerbetçiotu”, “çınar yaprağı”, “menekşe” vb. Bazıları halkın eski sembolik temsillerinin damgasını taşımaktadır.

Menekşe motifi: ayrılmaz hayatın sembolü olarak bilinmektedir. Dört sektöre ayrılarak karşıt kısımları bir renge boyanmış “elma çemberi” motifi: aşkın sembolü anlamını taşımaktadır. Modern nakışta bile çoğunlukla yaprak ve dallar şeklinde stilize edilmiş eski bir sembol olan “hayat ağacı” motifi de görülmektedir. Ukrayna nakışlarında en ilgi çekici olanlardan biri, bükülmüş bir dalın motifidir (belirli bir ritimde, yapraklardan, üzüm salkımından ayrılan sonsuz bir saptır).

Kıyafetler üzerinde en sık kullanılan motiflere baktığımızda, bunlar eskiye dayanan şerbetçiotu ve üzüm ile ilişkili olan motiflerdir. İğne yapraklı ağaçlarla ilişkili olan motifler: “çam ağaçları”, “Noel ağaçları”, çınar ağaçlarına benzer olanlar.

Bu motiflerin Hristiyanlık öncesi inançlara dayalı olarak giyim üzerinde nispeten arkaik sayılabilmektedir. Çınar yaprağı motifi genellikle: Kiev, Volyn, Poltava ve Doğu Podillya nakışlarında stilize edilmiş şekilde görülmektedir. Çınar ağacı Slav inançlarına göre: hayatı, Güneşi, sonsuz varlığı, uzun yaşamı ve evrenin yapısını sembolize etmektedir (“dünya ağacı”).

Bir kadının gömleğinin omuzlarında işlendiğinde kollara kuvvet verip onları güçlendirmektedir. Bu görüntü sağlık ve uzun ömür olarak da nitelendirilebilmektedir. Çınar yaprağı aynı zamanda bir tılsım niyetine de kullanılmaktadır.

Çam ağacı ile Noel ağacı da tılsım niyetine kullanılmaktadır.

Şerbetçiotu ise ritüel içecekler yapmak için kullanılan eski, kutsal bir bitki olarak bilinmektedir. Ukrayna folklorunda genellikle ihtişam, coşku, güçlük, gelişmenin sembolü olarak bilinmektedir. Şerbetçiotu nakışı gömleklerin sadece omuz kısımlarında değil eteklerinde de sıklıkla görülmektedir. Bu nakış, kıyafetin alt kısmını tamamlamakta ve insanın toprak ile bağlantısını sağlamaktadır. Bazı durumlarda ise kimi ağaçların

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

formlarını dalgalı geometrik şekilde göstermektedir. Böylelikle su ile toprak ilişkisini temsil etmektedir. Aynı zamanda meandırlar da insanı daire içine alarak dış dünyadan uzaklaştırdığına inanılmaktadır. Genel olarak, diğer süslemelerle birlikte işlenen bu motif, mevsim değişikliği, gençlik veya olgunluk (görüntünün bireysel nüanslara bağlı olarak), ihtişam ve sağlık anlamına gelebilmektedir. Genç kadınların nakışlı gömlekleri üzerindeki şerbetçiotu motifi (geometrik eşkenar dörtgen formlarla beraber işlenmesi) çocuk doğurma fonksiyonlarını arttırdığına inanılmaktadır (kimi bilgilere göre kıvrıcık bitkiler sadece suyu değil, erkeğin başlangıç evresi anlamını taşıyan, yılanı da sembolize etmektedir).

XIX. yüzyılın sıklıkla kullandığı motiflerden biri de yine “üzüm” (“asma”, “somun üzüm”) motifi olmuştur. Günümüzde de Ukrayna’nın hemen hemen her bölgelerinde kıyafet üzerinde bu motif kullanılmaktadır. Üstelik XIX. yüzyılın ortasında bu çizim geometrik şekillere sahipti ve sadece XX. yüzyılın başlarında üzüm kümelerinin veya asma bileşiminin ayrıntılı arsa görüntülerine dönüştürülerek doğal bir taslak elde edilmektedir. Gözlemlere göre bu motif: Dnyeper nehrinin sağ yakasında, Ukrayna’nın güney bölgelerinde ve Bukovina’da (Moldova geleneklerinin etkisi olarak gördükleri) oldukça yaygındır. Günümüzde bu motif sıklıkla düğün kıyafetleri üzerinde kullanılmaktadır. Ukrayna geleneksel düğün şarkılarında üzüm: neşeli, iyi bir hayata benzetilmektedir.

Zoomorfik (hayvan) Motifler

Zoomorfik (hayvan) işlemelerinde tasvir edilen ise: at, tavşan, balık, kurbağa; böceklerden: sinek, kelebek, örümcek, uçan böcekler. Çoğu durumlarda, zoomorfik süslemeler sanatçının kişisel görüşlerine ve yorumlamasına özgüdür. Bildircın, güvercin, tavus kuşu gibi kuşlar genellikle çift halinde bayanların düğün gömleklerinin kollarına işlenmektedir. Böyle bir gömleğin sahibi yalnızca evli bir kadın olabilmektedir.

Ukrayna’da yaklaşık 100 tip nakış ve teknik bulunmaktadır (pürüzsüz, çapraz, yay, ağ, koşucu, dokuma vb. Ukrayna işlemelerinin kompozisyon kararı, sınırsız hayal gücü ve renklere göre belirlenmektedir. Yine de bant, buket ve saksı kompozisyonları hâkim olduğu görülmektedir. Motifin etnografik özelliklerine göre birçok bölgesel farklılıklar göstermektedir. Örneğin, Hutsul işlemelerinin ova işlemelerinden farkı olan, dağların net geometrik şekilde görülebilmesidir. Bu tür çok yönlülük, nakıştaki arazinin doğal koşullarının restorasyonuna tanıklık etmektedir. Polissya’nın kuzey bölgelerinde kırmızı renkte yapılmış geometrik çizgiler görülmektedir. Volyn: iki renkten oluşmaktadır (kırmızı ve mavi). Polissya’nın güney tarafında beyaz iplikler kullanılmaktadır. Mavi, kahverengi ve beyaz çiçekli motifler Poltava’nın eşsiz süslemelerindendir. Bu hassas kompozisyon bileşimi, gömleğe hassasiyetini ve özgürlüğünü aktarmaktadır.

Ukrayna nakışlarının tüm topraklar için ortak tarzı vardır. Bu yüzden onları diğer halkların motifleri arasında kolaylıkla tanınmaktadır. Genellikle tek renkli Arkaik örnekler: Polissia/Полісці, Volyn/Волині ve Boykivshchyna’da/Бойківщині görülmektedir. Hutsul/Гуцульщині, Podillya/Поділля, Poltavshchyna’da/Полтавщині değişmez (kesin) geometrik taban yaygındır. Yoğun bir şekilde stilize edilmiş bitki motifleri: Pobuzhye/Побужжя, Volyn/Волині, Podillya/Поділля, Bukovina’ya/Буковині özgüdür. Kiev ve özellikle Poltava bölgelerinde nakışlar daha çok bitkisel karaktere sahipler. Ağ ve genel olarak ajur nakışlar Poltava ve Pokuttya bölgelerinde yaygındır. Ukrayna motiflerindeki renkler genelde sınırlı bir sayıda ve uyumlu bağlantılarla bilinmektedir. En sık kullanılan: siyah ve kırmızı; siyah, sıcak kırmızı ve sıcak sarıdır. Bazen az miktarda yeşil ve mavi renkler eklenmektedir. Nadiren gümüş, altın ve gri iplikler kullanılmaktadır. Genellikle renk zenginliği kuzeyden güneye doğru artmaktadır. Tekniği, bileşimi, motifleri ve renkleri ile her nakış amacına karşılık vermektedir. Özel motifler erkeklerin gömleklerinde kullanılmaktadır, diğerleri ise kadın, çocuk veya yaşça büyük ya da gençler için kullanılmaktadır. Ukrayna motiflerinin çok yönlülüğü bölgelerin ekonomik durumunu ve diğer ulusal azınlık temsilcilerinin göstergeleri olmaktadır. Günlük, düğün

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

ve yas günleri için mükemmel motif ve renklerden oluşan havlu ve masa örtüleri işlenmektedir.

Motiflerdeki Renklerin Anlamları

Sadece motifler değil aynı zamanda renklerin de kendilerinde güçlü enerji, sembolizm taşımadıkları. Ve dolayısıyla bunlar da motif sahibini (motifli kıyafeti giyen veya motifli işleyen kişi) etkilemektedir.

Renk örneklerinden birkaçı şunlardır:

Kırmızı: enerjiyi güçlendirmektedir/artırmaktadır. Sıklıkla erkek düğün gömleklerinde kullanılmaktadır. Böyle neşeli bir süsleme: sevgi, tutku ve saldırganlığı/agresifliği sembolize etmektedir. Tüm fonksiyonları uyandırdığı için aktif insanlara tavsiye edilmemektedir.

Beyaz: sevgi ve masumiyeti sembolize etmektedir.

Sarı: sevinç anlamını taşımaktadır. Kişinin neşe düzenini ve açıklığını/girişkenliğini artırmaktadır. Bu tür tonlar genellikle Hutsul bölgelerinde yaygındır.

Turuncu: daha çok hayati enerjiyi artıran ve vurgu olarak kullanılmaktadır.

Bordonsu (Kiraz/Vişne) ve Kahverengi: ağır bir enerjiye sahip olduklarına inanılmaktadır (vampir). Motif içerisinde baskın değildir. Ancak Poltava bölgesinde iplikleri çınar kabuğu ile boyadıklarından arada bu renklerin kullanıldığı görülmektedir.

Mavi, Yeşil ve Pembe: manevi boyutu sembolize etmektedir. Bu renkler Podillya ve Boykivshchyna'da yaygındır. Ve huzurlu bir yaşama katkıda bulunan zarif olarak kabul edilmektedir.

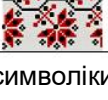
Açık Mavi: suyu yani kadının başlangıç evresi olarak bilinmektedir. Kiev bölgesinde motiflerde genellikle mavi ve kırmızı renkler kullanılmaktadır.

Mor: erkek ve kadının özünü birleştiren hayırlı bir renktir. Eski Ukrayna motif örneklerinden bu tonların çocuklar ve hamile kadınlar tarafından sevildiği bilinmektedir.

Siyah: emicidir, emici role sahiptir. Kapalı bir renktir. Kişinin kendisinde kapalı kalmak istediğini göstermektedir. Nakış yapanlar genellikle toprak rengi olarak yorumlamaktadırlar. Ancak çoğunlukla oruç tutarken siyah ipliklerle işlenmiş motifleri olan giyişiler giymekteler.

(Власюк, УДК: 37.035.6:371.134:7)

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Рослинні орнаменти		Геометричні орнаменти		Зооморфні орнаменти	
Виноград (символ благополуччя сім'ї)		Зірки (символ порядку і гармонії)		Пава (символ молодості і розквіту сил)	
Мак (символ захисту від зла)		Ромб (символ родючості)		Ластівка (символ добрих новин)	
Лілія (символ жіночності)		Коло (символ гармонії)		Соловейко (символ продовження роду)	
Троянда (символ життя)		Хвилясті лінії (символ води, джерела)		Зозуля (символ)	
Калина (символ роду)		Квадрат (символ чотирьох сторін світу)		Голуби (символ зародження нової сім'ї)	
Дуб (символ сили)		Хрест (символ Бога)		Півні (символ молодість)	
Дуб та калина (символи сили та краси, символи життя)		Трикутник (символ триєдиного Бога)		Лебеді (символ вірності й кохання)	
Чорнобривці (символ любові до природи)		Земля, сонце та вода (родючість Матінки-Землі)		Орел (символ влади і сміливості)	
Берегиня (символ-оберег)		Вода та сонце (батьківська і материнська енергія)		Лелека (символ оберегу немовлят та малечі)	
Хміль (символ течії життя і сім'ї)				Змія (символ води, грому і блискавки)	

Tab.1. Класифікація символіки орнаментів української вишивки/ Ukrayna nakışlarının sembolik sınıflandırılması.

Kaynak: A.A.Kuksyuk ve İ.V.Vasilyeva, 2015, s:173.

Gömlek Üzerindeki Nakış Renkleri



Tab.2. Діаграма кольорусорочкової вишивки на території України/Ukrayna gömlek nakışlarının renk şeması; 1-красный (%27,3), 2-черный (%22,7), 3-белый (%15,9), 4-желтый (%11,4), 5-зеленый (%11,4), 6-синий (%6,8), 7-серый (%4,5).

Kaynak: A.A.Kuksyuk ve İ.V.Vasilyeva, 2015, s:174.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

“Kachuri/Качури”, “Kachuristy/Качуристи” Kafkas ve Türkmen “halı” motiflerine ve eski Slav motiflerinden önceki “bijuchiy pes/біжучий пес” motifine benzetilmektedir (Nahornyak; s.220-221) Erişim Tarihi: 20.08.2019.

“Український стрій/ Ukrayna düzeni (sistemi)” adlı eserinde M. Bilan ve G. Stelmashchuk gömleğin insanın ayrılmaz bir parçası olduğundan, aynı zamanda, gerekli, hatta gizli bilgileri verebileceğinden bahsetmekteler (yaş, cinsiyet, medeni hal, toplumdaki durumu, mesleğini).

Kadın gömleği erkek gömleğinden sadece desen şekli olarak farklılık göstermekle beraber birden fazla bilgiyi de içermektedir. Kadın gömlekleri: doğurganlığı, anneliğin kudretini; erkek gömlekleri ise: üstünlük, güç, cesaret, koruyucu geleneğini sürdürmekteler (Nahornyak; s.217) Erişim Tarihi: 20.08.2019.

Nakışlı Ukrayna kadın gömlekleri dünya sanat kültürü hazinesinde önemli bir yere sahiptir. Nakış, halkın silinmez sanat zenginliğinin gücünü ortaya çıkaran klasik görünümünde Ukrayna'nın halk sanatıdır. Ortaya çıkışından günümüze kadar nakış, insan hayatının güzelliğini teyit etmede önemli role sahiptir. En yaygın kullanılan dekoratif ve uygulamalı sanatsal nakış türüne bilimsel yaklaşılacak ilk yayınlar XIX yüzyılın ortalarında yayınlanmıştır. Bunlar arasında Ukrayna'nın önde giden temsilcileri vardı. Bunlar:

Яків Головацький/Yakiv Holovatsky,
Володимир Шухевич/Volodymyr Shukhevych, Юрій Жаткович/Yury Jatkovich,
Федір Вовк/Fedir Vovk, Григорій Купчанко/Hryhoriy Kupchanko.

Gömlekler

Nakıştaki süslemelerin özelliklerini inceleyen birçok araştırmacı, süslemenin ana işlevinin estetik ve büyü içerdiği ortak görüşü paylaşmaktalar. Ataların inançlarına göre nasıl ki işlemeli havlular evi korumaktadır, aynı onun gibi de işlemeli gömlekler insanı (sahibini) kötü gözden, kıskanç düşüncelerden ve kötü insanlardan koruduğuna inanmaktalar. Gösterişli işlemlerin kötü bakışların ve nazarın etkisini azalttığına inanıldığından tılsım niyetine kullanılmaktadır. Gömlekte motifler vücuda açılan kısımlara yerleştirilmektedir. Örneğin: bileklik kısımlarında, boyun veya yakada, etek kısmında. Ayrıca ruhu kötülükten korumak için sık sık göğüs kısmı da motifle işlenmektedir. Motiftaki her rengin, her figürün kendine has bir anlamı, aurası ve enerjisi mevcuttur.

Ukrayna motiflerindeki geometrik unsurların zenginliği ve çeşitliliği (eşkenar dörtgenler, daireler, çarpı/artı işaretleri, suyun dalgalı çizgileri, yeryüzünün yatay çizgileri) hayvanların, kuşların, bitkilerin, (hayat ağacı: söğüt, çınar, akçaağaç vs.) görüntüleri; yapraklar, meyveler, çiçekler; güvercinler, yılanlar, atlar, leylekler, ördekler vb.; elmas şeklindeki gövdeye sahip olan, haç şeklinde başlara sahip olan insanların motifleri büyüleyen etkiye sahiptirler. Kesinlikle motif işleminin her unsurunun kullanıldığı duruma göre özel bir anlam taşımaktadır. Mevcut tüm süslemeler koşullu olarak dört gruba ayrılmaktadır: bitki, geometrik, bitki ve geometrik, zoomorfik.

Ukrayna kadın gömleğinin bir diğer özelliklerinden biri de Ukrayna halkın yüksek estetik, sanatsal, büyüleyici kültürünü, özgün zihniyetini, oluşumcu potansiyelini, ulusal yaşamın onaylanmasını yansıtan renk uyumudur.

Yapılan analizlere göre, halk motiflerinde en yaygın renklerin kırmızı, siyah ve beyaz olduğu belirlenmiştir. Genellikle motif işlemlerinde altı ana renk kullanılmaktadır. Bunlar: toprağı (toprak, Ukrayna edebiyatında besleyici olarak bilinmektedir) temsil eden, siyah; neşe, tutku, sevgi ve hayat sevgisini temsil eden, kırmızı; saflık, bütünlük, kutsallık anlamını taşıyan, beyaz (genellikle ağ motifleri için kullanılmaktadır); gökyüzünün, suyun rengi, arınma için huzurun ve hastalıklardan korunmanın sembolü olarak bilinen, mavi; bitkilerin rengi, bahar ve gençliğin, aynı zamanda ayrılığın sembolü olan, yeşil rengi.

Kadın gömlekleri hem iç hem dış giyim olarak kullanılmaktadır. Aynı zamanda bir bütün halinde de parça halinde de (üst ve alt kısımlardan oluşmaktadır) kullanılmaktadır. Dikişsiz yeleklerin kullanıldığı bölgelerde bütün gömlekler

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

kullanılmaktadır. Kısa gömlekler ise Karpat ve Zakarpatya'nın bazı bölgelerinde, mutlaka etekle beraber kullanılmaktadır. Kadın gömleğinin tabanına dikilmiş düz eklemeler genellikle Chernihivshchyna ve Poltavshchina'da yaygındır. XIX. yy. sonuna doğru geleneksel kesimden biraz farklı olan kısa, yakasız ve dört köşeli gömlekler ortaya çıkmaktadır (Mateyko, 1996; s:36-37).

Alt Giyim/Bel Kıyafetleri

Kadın kıyafetlerin alt kısmını oluşturan temel unsurlar: dikilmemiş kumaşlar, etekler, önlüklerdir. Onlar, dokuma kumaşından yapılmaktadır (yün ve kumaş) kendine has süslemesi ve giyim tarzı mevcuttur.

En eski kadın alt giyimlerinden günümüze kadar gelen Hutsulshchina'da bulunan önlüklerdir. Sıkı bükülmüş ince yün iplikten dar bir bez biçiminde çatallı bir dokuma tekniği ile dokunmuştur. Renkli, dar, desensiz bantlarla, renkli ipliklerle süslemeler oluşturmaktadır. Evli kadınlar önlüklerini metal ipliklerle (kuru altın) üzerinden geçmekte. Genelde iki önlük takılmaktadır. Ancak tarla işlerinde (gündelik) ise tek bir önlük kullanılmaktadır (Hutsul, bölgesinde, Bukovyna, Podillya).

Önlüklerin biraz daha gelişmiş formunda olan dolamalı kumaşlar da kullanılmaktadır. Bu model daha çok Bukovyna, Podillya ve Pokuttia'ya hasır. Fakat materyal ve dokuma tekniği önlüğe benzemektedir. Sargının rengi daima kayışın rengi ve gömleklerdeki motiflerle tutarlı olmaktadır. Güney Podnistrov'da sargı üzerinde dikey çizgiler kullanılmaktadır. Bukivyna'nın kuzey bölgelerinde опинка/опінка (sargı) üç bölümden oluşmaktadır. Sargı farklı şekilde kullanılmaktadır. Kimi bölgelerde bel etrafına sargı şeklinde (düz haliyle) sarılarak işlemeli yünlü kemer ile bağlanmakta ve üstten önlük takılmaktadır. Kimi bölgelerde ise bir veya iki taraftan katlanarak kemer altına sıkıştırılmaktadır.

Podniprovyia için tipik olan плахта/plakhta: yünlü kare desenli kumaş; Naddnipyriansk'ın sargısı ile Hutsul önlükleri gibi eski yöresel alt giyim kısmını oluşturmaktadır. Plakhta tabanının rengine göre olan isimleri şunlardır:

- напілна/напільна (tabanı kırmızı ve mavi);
- сінята/синяка (mavi);
- червона/червона (kırmızı);
- червоноятко/червонятко (kırmızı).

Plakhta/плахта iki kumaştan oluşmaktadır ve dekoratif kumaşın uzunluğunun sadece 2/3'ünü birleştirmektedir. Sargıyı sardıktan sonra ikiye katlamaktalar. Alt kısmına: "станком/stankom", üst kısmında serbest düşen iki parça ise kryla/крила (kanat) olarak adlandırılmaktadır. Kanatlı sargılar bayram kıyafeti olarak kullanılmaktadır. Günlük olan ise motifsiz, düz siyah sargılardır (derha /депра, stanok /станок).

Maddi durumu el vermeyen kadınlar yarım sargı (kanatsız sargı: plakhta/плахта, pivplakhta/півплахта). Yani "derha/депра" ve "stanok/станок".

Kadın alt kıyafetinin en geç ortaya çıkanı ise etek olmaktadır. Volyn, Polissya ve kuzey Ternopil bölgelerinde yazlık ve yünlü etekler (anderaki/андераки) birkaç düz ve motifli çizgilerle süslenmektedir. Polissya'da iş kıyafeti olarak kullanılan keten veya yarı yünlü "burki/бурки" (önlük), alt kısımda renkli çizgilerle ("batoçki/баточки"(kelebekler)) süslenmektedir.

Boyalı etek: dımki/димки (keten kumaş) kabartma süslemelidir. Dımka için kareli ve şeritli süslemeler karakterdir veya yayılma düzenine ve zemine serbest yerleştirilmektedir.

Prikarpatya'da (Boykivshchyna) iki tür kadın kıyafeti vardır: günlük boyalı ve bayramlık yünlü eteklerdir ("фарбон").

Bel kıyafetine bir de önlükler (zapaski/запаски, plati/плати, fartukhi/фартухи) giymektedir. Bunlar dokuma, yünlü kumaşlarından ve daha sonra da fabrikalarda hazırlanmaya başlanmaktadır (Mateyko, 1996; s: 59-60).

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Üst Giyim

Kadın erkek giyiminin ana komplekslerinin bir parçası olarak kısa kollu yelek tarzında kıyafetler görülmektedir. Kolsuz yelekler kumaş ve kürkten hazırlanmaktadır. Biçime göre öne çıkan düz kesim yelekler, arkası kesik, alt kısımları hafif kabarık yelekler de görülmektedir.

Ayrı bir kolsuz kıyafet grubu, leybiki/лейбики: dokumalı koyu kahverengi kumaşı (Boyk/Бойк) veya fabrika üretiminde mavi kumaşlar (Lem/Лем).

Volyn'de kadınların yelek tarzları, bağlamalı "şnurovtsi/шнуровці" olarak bilinmektedir ve haplıki/гапки (ataşlar) kullanılmaktadır (Mateyko, 1996; s: 74-75).

SONUÇ

Yapılan araştırmalar sonucunda, Ukrayna yöresel kıyafetlerin içermiş olduğu geometrik, bitkisel ve hayvansal şekillerin, birden fazla kodlamalar barındırarak birer mesaj ve tılsım niyetine kullanıldığı görülmektedir. Bilhassa, kullanılan malzemeler, renkler ve boyutlar oldukça önem taşımaktalar. Zira halkın inancına göre, işlenen her şeklin taşıdığı olduğu enerji yeni kaderin yazılışında etkili rol oynamaktadır. Buna dayanarak, Ukraynalı kadının kıyafetleri üzerindeki motifler incelendiğinde, karakteristik özelliklerinden inancına, geçmişinden yaşamına, gelecekteki beklentilerinden statüsüne, hislerinden medeni durumuna kadar bilgi edinme şansına sahip olmaktayız. Her Ukraynalı kadının yapmış olduğu işlemleriyle kendinde barındırdığı pozitif enerjisini, yaşamı boyunca edinmiş olduğu bilgi ve tecrübelerini nesilden nesle aktardığına inanılmaktadır. Bu inanca dayanarak başka kişilerin yapmış olduğu çalışmaları kopyalamamaktadırlar. Sebebi ise o kişinin kaderini kendilerine yazmaktan kaçınmalarıdır. Ayrıca, her bölgenin kendine has ve kültürüne dayanan motiflerin var olduğunu ve derin anlamlar yüklendiğini görebilmekteyiz. Zira çalışmaları sadece süs olarak nitelendirmenin ötesinde bir milletin kültürünü, örf, adet, gelenek göreneklerini, halkın inancını, zekasını ve tarihini yorumlayan bir unsur olduğu söz konusudur. Kıyafetler üzerinde görülen geometrik figürler haricinde olan hayvan, bitki, ağaç, çiçek gibi motifler ise Ukrayna halkın tabiata olan değerini göstermektedir. Geçmişten günümüze kadar bu halkın taşıdığı olduğu değerler, yeni neslin kültürüne olan sevgisinin artmasına sebebiyet göstermektedir.

KAYNAKÇA

Власюк, О. Символіка Традиційних Мотивів Української Вишивки, УДК:

37.035.6:371.134:7, м. Рівне, Erişim adresi:

http://zbirnik.mixmd.edu.ua/2010_5_ua/10.pdf

Куксюк А.А., Васильєва І.В. (2015). Аналіз та класифікація художньо-конструктивних елементів автентичних зразків українських жіночих вишитих сорочок, *Технічна естетика, дизайн та мистецтвознавство Technical Aesthetics, Design & Art Appreciation*, Київський національний університет технологій та дизайну, ISSN 1813-6796 Вісник Кнудт №4 (88), Серія «Технічні науки», УДК 687.016:391(477), ст. 173;174., Erişim adresi: file:///C:/Users/computer/Pictures/vknutdn_2015_4_29.pdf [21 Ağustos 2019]

Матейко К.І. (1996). Український народний одяг. Етнографічний словник, ст. 59-60; 74-75., Erişim adresi: <https://archive.org/details/UkNarOdiahSlovn> [24 Ağustos 2019]

Нагорняк Х., Вишивка на Сорочках Покутян Кінця ХІХ – Середини ХХ Ст.

(Композиційні Схеми, Мотиви та Елементи Орнаменту), ВІСНИК

Львівської національної академії мистецтв. Вип. 21., ст. 217; 220-221., Erişim adresi: https://nam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/21/23.pdf [20 Ağustos 2019]

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

7. OTURUM (7. SESSION)-A Salonu (A Hall)

Oturum Başkanları (Session Moderators):

Dr. Ahmet AYTAÇ-Dr. Özlem KAYA

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
THE PSYCHOLOGICAL DIMENSIONS OF INTERGROUP CONFLICT WITH AN
EMPHASIS ON NEGATIVE EMOTIONS

Candidate Sanja ANGELOVSKA*

ABSTRACT

Intergroup conflict is a phenomenon that has been happening since the ancient times. After the WWII the world in general agreed that conflict resolution needs a new approach. This is how the liberal theory and the realistic theory of international relations was established. Starting from 1950s the IR field was reevaluated and new disciplines and approaches emerged. Relevant enough is to mention that the discipline of social psychology started to establish as one which is equally relevant to the study of conflict transformation and conflict resolution. Following this trend, scholars worked on and tested some hypothesis and thus, later have developed social psychology theories which nowadays are the basis of psychological dimensions of intergroup conflict. They argue that if we are about to address intergroup conflict holistically, we have to address to psychological dimensions as a starting entry point.

Different, psychological dimensions can be addresses at different stages of the conflict resolution process. Emotions are the psychological quality of intergroup conflict that definitely determine the conflict dynamic. Be it in a positive or negative direction.

The aim of this paper is to explain the role and significance of psychological dimensions with an accent on negatives ones in intergroup conflict.

Key words: social psychology, negative emotions, intergroup conflict

Introduction

Since ever the world both in the civilized and non-civilized era has faced intergroup conflict. Conflict probably is one of the few forms of human interaction that kept its very nature in terms of occurrence and dynamic. We would probably like to claim that nowadays conflict has changed and that few victims and suffering are happening on the battle fields, peace dominates the world a bigger harmony I s present. But it is not the case. The ways nowadays conflict is occurring is very sophisticated form of destroying. The information, knowledge and data of relevant disciplines is very few used in conflict prevention and management then it is used for massive destroy strategies, moreover very subtle but evil strategies through which human lives have been taken, families destroyed, identities and psychological trauma created that cannot be fixed in a few generations of descendants in row. This, has much to do with the emotional perspective in the conflict. It has to do with people feeling both suffering and happiness, it has to do collective memory – the memory where personal trauma took a place, or trauma of the ancestors, it has to do with dignity, shame, embarrassment, degradation, exclusion, humility, guilty, deprivation of basic human needs. It has to do with the human`s lives basic needs and their general image about who they are, where they are and where they belong.

When in conflict, or even worse heavy wars, people are taken off all these human needs, part of their identity, a segment that is hard to be replaced. Segment that carries a burden for the whole life. This stands for the theory of violence generate violence, or one day a victim the other day a perpetrator.

Numbers that are published by international organizations show that enormous sums are being invested in wars when compared to sums used for conflict prevention or even rehabilitation. This clearly explains that in practice the world consciously is spending a money on wars instead of peace, stabilization, and tackling those affected

* Ph.D., International Relations – Conflict Management. N. Macedonia.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

from conflict. The reasons behind these have to be explored, although for the *soft* branch of IR position one can easily make a conclusion that is a power game.

When in intergroup conflict numbers of people involved is too big. Regardless, if it takes a place in a country of 2 million population or country of 20 million population. Number of people affected directly or indirectly is still so high, that the state's apparatus cannot repair this situation by itself. This generates other side effects that might be present at that certain society for years, decades, and some time centuries. Groups and people are recalling on a conflict that happened a century ago, in order to have another one in the present time. And with certain countries or even groups within a country this has no end. The cycle of violence is taking off over and over again.

One of the reasons why this is happening might be that conflict analysis and operations rarely tackle the nature and root causes of conflict considering the emotions. Emotions are the drive of the conflict, the fuel that determines its dynamic. Starting both from the leaders leading this operations and victims or groups in the conflict. Without emotions conflict cannot move nor to the positive nor to the negative side of the continuum. If people are angry, disappointed, sad, and victimized they can easily go to the streets and protests or even involve in some cycle of violence, but if a certain situation or conflict episode don't touch them emotionally these people will probably stay at home.

The nuclear bomb of the emotions (Lindner, 2009) are the feeling of humiliation and fear the ones that bring people in violent behaviors or even maybe make them just to withdraw of such a violence and come a passive recipients of violence and victims.

Emotions are the separate section in the frames of the psychological dimensions of intergroup conflict. They are presented as a basis in most of the psychological dimensions especially when we speak about stereotypes and prejudice. For the later they are a consistent part along with the cognitive component of the prejudice.

However, the scope of psychology in intergroup conflict is quite diverse and broad. It starts with stereotypes and prejudice along with processes of categorization(s) and later it becomes more complex in whole the phases of the conflict: conflict prevention, conflict escalation, conflict management, conflict transformation – peacebuilding activities, conflict resolution and conflict reconciliation. If through all of these phases, emotions don't change from negative to neutral at least not even positive we haven't done much of the work. As you can notice, emotions are that quality of the intergroup processes (conflict dynamic) so when they change the whole conflict gains a new dynamic and perspective.

That is why is of immense importance to address them in conflict issues rightly.

Group Based Emotions

It is well known that emotions are first and foremost personal constructs. When people come together in a group that have attachment to the same or some kind of sentiment, membership of simply they identify with it, as this membership is part of the person's identity – group emotions are prevailing as well. Below are few terms relevant for the group emotions.

Emotions based on the group refers to emotions that are being felt by the group members as a result of their belongingness to the group or society (Mackie, Devos and Smith 2000).

Collective Emotions – when intergroup emotions are shared and felt simultaneously by a larger group of individuals in a certain society.

Emotive Climate – the collective configuration of emotions is very significant to understand the role of the individual emotions in the context of intergroup conflicts.

Moral Group Emotion - Group Guilt and Group Shame which in most of the cases they are intertwined. It has to do with the group's emotion of guilt for an act of violence.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

However, admitting such a behavior is more complicated that it may look. It is related to the group's level of consciousness and readiness to admit that the group itself is accountable. Among other factors this is tight related to the cultural context of the group. Some groups are known for their 'winning' culture, so accepting a lose and taking a responsibility over it is not an option. This kind of behavior is common for Eastern cultures, countries such as China and Japan are. The emotion of shame comes after the group collectively accepts the guilt or is feeling guilt over an action. This is the case with Germany nowadays. The state of German officially takes the accountability for the hostilities during the WWII and its nation if feeling ashamed of this violence in the past. As one can notice there is difference from culture to culture, part of the world when it comes to the emotions. We cannot simplify them and put only in one category. Guilt and shame especially as they are considered moral emotions, have so much to do with the system of values of that certain culture and group. Later in this text anger and shame are further explained.

Speaking about some basic mainly negative emotions in intergroup conflict, it is important to mention different clarification of basic emotions. However, there has never been a consensus among different author which are the basic (universal) human emotions. This, cannot be the case because it depends on the context. For example, some cultures and languages don't have even a word for certain feelings, thus here it is harder to explain them appropriately and harder to put all basic emotions in one categorization.

Here is a table borrowed by Eveline Lindner, where she makes an effort to put most of the authors on emotions and the way they classify basic emotions along with a short explanation for basis for inclusion.

Magda B. Arnold: Anger, aversion, courage, dejection, desire, despair, fear, hate, hope, love, sadness Basis for Inclusion: Relation to action tendencies
Paul Ekman, Wallace V. Friesen, and Phoebe C. Ellsworth: Anger, disgust, fear, joy, sadness, surprise Basic for Inclusion: Universal facial expression
Nico H. Frijda: Desire, happiness, interest, surprise, wonder, sorrow Basic for Inclusion: Forms of action readiness
Jeffrey A. Gray: Rage and terror, anxiety, joy Basic for Inclusion: Hardwired
William James: Fear, grief, love, rage Basic for Inclusion: Bodily involvement
William McDougall: Anger, disgust, elation, fear, subjection, tender-emotion, wonder Basic for Inclusion: Relation to instincts
Orval Hobart Mowrer: Pain, pleasure Basic for Inclusion: Unlearned emotional states
John B. Watson: Fear, love, rage Basic for Inclusion: Hardwired

*Table 1: Classification of Basic Emotions from different Authors
by Evelin Lindner (2009)*

Most of authors include the emotion of fear as a basic one, then comes anger and maybe few overlapping on sadness. For the rest of the emotion classification is different. This testimony how culturally determined emotions are. Another reason one to be cautious when is trying to understand group emotions and avoid and judgements.

The relational – cultural theory (RCT) posits that growth-fostering relationships are a central human necessity and that acute or chronic disconnection in or from such relationships (such as humiliation and human rights violations) cause psychological and

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

social problems. RCT emphasizes that all relationships are defined and influenced by the cultural context in which they exist. Relational development rather than development of the self, is the primary focus of study in RCT.

So called social emotions (guilt, embarrassment, shyness, jealousy, shame for example) play a crucial role in social situations, according to Ralph Adolphs and Antonio Damasio. They say: “ One might predict a need for highly differentiated affective responses precisely in guiding cognition and behavior in those domains with the greatest complexity, and surely the social domain is the most complex of all”(Adolphs, Tranel, & Damasio, 1996).

Keltner and Haidt call on scholars to focus on emotions within social practice, treating the dyad or group as the basic unit of analysis rather than the individual and including cultural objects and practices (for example, etiquette manuals, religious texts, or institutions). They suggest that it is precisely in looking at these sorts of interactions and practices where one will find culturally elaborated emotion.

Galen V. Bodenhausen and his colleagues study affective influence on phenomena such as stereotyping and intergroup relations. They differentiate integral affect (chronic or episodic), and incidental affect. They define incidental affect as arising for reasons outside of the intergroup context itself-carried over from other events. Integral affect, in contrast, is elicited by the group itself, either as chronic feeling about the group or as episodic affect, for example when one has a pleasant interaction with a member of an otherwise disliked group. The authors call for more research: we must understand more about the potentially distinct effect of various discrete types of integral and incidental affect (for example, guilt, pride, anger, resentment, envy, disgust). Research addressing the impact of affect on the earliest stages of person perception (i.e., category identification and stereotype activation) is clearly needed as well(Lindner, 2009).

Fear as a Primordial Emotion

Fear is basic emotion both in ordinary life and likewise in conflict situations. The center for fear emotion is the amygdala, an almond shaped cluster where the information or sensation for a feeling of fear is being processed. Reactions to the emotion of fear in conflict might be different and also gender determined. It is said and was proven that women react differently when in fear during a conflict, whereas men tend to fight or flight or frozen. According to some of the authors women when faced with the emotion of fear in conflict are more tend to be submissive i.e. trying to decrease the level of violence by this kind of behavior. Also, they claim that fear is the fuel of conflict in terms it can be a way to withdrawal or reaction. Very often the feeling of fear is related to the feeling of humiliation in conflict context. This relates many times in the cases of genocide, the most recent and comment by academic is the one in Rwanda. People in fear are usually humiliated and thus in order to avoid a potential or new humiliation i.e. living with the fear of such a situation the group decides to perpetrate a violence over the other group in order to avoid any suffering to its own members of the group.

Although, it is known that fear has been protecting us from dangerous situations and threats as same times fear put and push groups into violent behavior.

Guilt and Shame

To feel guilty, we need self-awareness and the ability to measure our behavior in relation to standards. Self-conscious evaluative emotions such as pride, shame, or guilt are not possible earlier than the second or third year of life. In its simplest description, guilt may be understood as an affective state of regret at having done something one believes one should not have done. Humiliation, humility, shame and guilt are related concepts. (Lindner, 2009)

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Shame and guilt, however, are not necessarily seen as separate but as shading into each other: both emotions “direct people into self-examination in social situations in order to recognize their own wrong doings, as well as to motivate people to improve themselves.

Anger – always provokes a tendency to approach, but the nature of the actual response(constructive-destructive) is determined at same levels of sentimental fear, hatred and hope. Probably among all the negative emotions, anger is the one the puts firstly the individual down carrying a lot as an emotional burden and then the whole group. A group where anger prevails as an emotion is ready for violence and conflict escalation.

Humiliation

Peter T. Coleman and his group at Columbia University, who study intractable conflict (for example, by including the significance of humiliation) writes:(Coleman, 2007) “Protracted, intractable conflict is a domain of human interaction that may very well determine our capacity to survive as species. He explains, these intense, inescapable conflicts over issues such as critical resources, identity, meaning, justice, and power are complex, traumatic, and often resist even the most serious attempts at resolution. - “But why are they intractable? What characteristics distinguish intractable conflicts from more tractable, resolvable conflicts?”

Julian L.Stamm proposes that humiliation is experienced when one feels “belittled or slandered, lowered in the eyes of others or in his own eyes.” Coleman and his colleagues are among the first to bring humiliation research into the lab and they define humiliation as follows: “Humiliation is an emotion, triggered by public event, which evokes a deep dysphoric feeling of inferiority resulting from the realization that one is being, or has been, treated in a way that departs from the normal expectations for fair and equal human treatment. ” Peter Coleman, Jenifer S. Goldman, and Katharina Kugler point out that as individuals and groups at the community, national and international levels, struggle with the effect of humiliation and aggression in protracted violence in schools, ethnopolitical conflict and global terrorism this topic is of utmost importance today.

The definition that Linder., E. suggests for humiliation is as follows: Humiliation means the enforces lowering of a person or group, a process of subjugation that damages or strips away their pride, honor or dignity/ To be humiliated is to be places, against your will (very occasionally with your consent as in cases of religious self-humiliation or in sadomasochism) and often in a deeply hurtful way, in a situation that is greatly inferior to what you feel you should expect.

Humiliation entails demeaning treatment that transgresses established expectations. It may involve acts of force, including violent force. At its hear is the idea of pinning down, putting down or holding to the ground. Indeed, one of the defining characteristics of humiliation as a process is that the victim is forced into passivity, acted on and made helpless.

Conclusion

Emotions in intergroup conflict have very important role for the conflict dynamic in whole the phases of it. They’ve been a subject of a research starting by the late 1950s. As many scholars have agreed scholarships for Emotions in Intergroup Conflict or broadly conflicts have been offered very few. Somehow, this field has been underestimated although its importance for research should be at the top level.

The interest for emotions in conflict has emerged among researchers and some quality work has been done so far. The intention is to spread the importance of continuing this kind of research in the frames of international relations.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Following the root causes of intergroup conflict, it is known that the most complex ones are the psychological ones. Here lay many emotions, mostly negative. Emotions such as hatred, anger, humiliation, guilt and shame. These emotions have to be acknowledged properly, analyzed and approached. If not, kept as they are already in their nature negative, they easily become an emotional bomb that can explode at this first 'convenient' opportunity. This is how many interventions were mistaken, because emotions weren't taken into consideration.

In order this not to be the case anymore, emotions have to be canalized. As such (not tackled and approached) they are a good foundation for later more complex psychological constructs and states (anxiety, PTSD etc.). This is the simplest explanation how one cycle of violence generates another one.

Programmes have to be implemented in this direction tackling all levels and actors in intergroup conflict. Otherwise, conflict analysis process will remain very poor in its nature if it excludes emotions. Results from such work cannot guarantee sustainability.

REFERENCES

- Adolphs, R., Tranel, H. D., & Damasio, A. R. (1996). Cortical Systems for the Recognition of Emotion in Facial Expressions . *The Journal of Neuroscience* .
- Coleman, P. T. (2007). The Privilege of Humiliation: The Effects of Social Roles and Norms on Immediate and Prolonged Aggression in Conflict. *Annual Conference of the International Association for Conflict Management*.
- Lindner, E. (2009). *Emotion and Conflict*. USA: Praeger Publishers.

**TURKIC STONE STATUES 11th -13th CENTURIES
FROM COLLECTION OF AZOV MUSEUM-RESERVE**

Irina GUSACH*

Fifteen stone Turkic (Polovtsian) statues are stored in the collection of the Azov Museum-Reserve. Nine of them are early monuments dating back to the 11th-12th centuries, six are later finds dating to the late 12th – early 13th century. There are six male (3 - “sitting”, 2 - with uncertain posture, dug in the ground by the breast level and 1 probably stela-like) and six female statues (3 -“standing”, 2 - probably “sitting” and 1 half-finished). A sex of the other 2 statues is uncertain because of their bad (fragmented) condition. The statues are made of soft rock: shell rock (7 pieces), sandstone (7 pieces) and limestone (1 piece).

All Turkic stone statues come from the territory of Rostov region. More exact location of the finds of nine statues exhibited in the court yard of the “Powder cellar” (a branch of the Azov Museum-Reserve) is unknown (they were given to the preserve by local inhabitants as well as researchers in 1960s-1980s). Two stone statues (“babas”) were found in the Polovtsian sanctuaries of different types: the first one at the top of a barrow in a foundation pit on a platform paved with stone, the second – in an oval pit in NE sector of a barrow covered by a mound. These sanctuaries with stone statues are dated back to the 12th – early 13th centuries.

*Azov Museum-Reserve, Russia

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

**XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
ÖDEMiŞ ETNOĞRAFYA MÜZESİ'NDE YER ALAN İPEKLİ DOKUMALARA DAİR**

A RESEARCH ON SILK WEAVINGS IN ODEMiŞ ETNOHRAPHY MUSEUM

Berna DERİN*

ABSTRACT

The origins of weaving in Ödemiş region go back to the fourteenth century. Ibn Battuta, a Moroccan scholar and explorer who widely travelled the medieval world, also referred some information about weaving in the region in his studies. The production of some traditional wearing and complements as peshtemal, chador and handkerchief, which had widely been used until the 1990s, has gradually stopped nowadays.

Although there is no weaving loom actively used in the region, some initiatives have already been started via a cooperative union newly founded with the aim of increasing the women employment in the workplace.

In this presentation, I will examine the technic details and pattern properties of some weaving in Ödemiş Ethnography Museum and underline its importance of Ödemiş weaving.

Key words: weaving, silk, loom, yarn

GİRİŞ

El sanatları, doğal yollardan elde edilen hammaddelerin elle işlenmesi sonucunda ortaya çıkan sanatlardır ve bir ulusun kültürel kişiliğinin en canlı ve anlamlı belgeleridir. İnsanların gereksinimlerini karşılayacak şekilde ortaya çıkmış, yaşam tarzları, iklim koşullarına uygun olarak gelişim göstermiştir. Geleneksel Türk El Sanatları, Anadolu'nun binlerce yıllık tarihinden gelen çeşitli uygarlıkların kültür mirasıyla, kendi öz değerlerini birleştirerek zengin bir mozaik oluşturmuştur. Türk kültürünün en büyük özelliği binlerce yıl boyunca Orta Asya'dan Orta Avrupa'ya uzanan geniş bir bölgede etkili olması ve bu bölge kültürlerinden etkilenmesidir. Üretildiği yöreye ait kültürel özelliklerini günümüze taşımada aracı olmuşlardır. Türk el sanatları, halkın doğal çevresiyle geleneksel kültürünün etkisinde ve diğer kültürlerden etkilenerek benimsediği, estetik ve yararlılığı bütünleşmiş ürünlerdir. El sanatlarının Kültür varlıkları içerisinde önemli bir yeri vardır. Çeşitlilik gösteren el sanatları ve bunlara bağlı olarak üretilenler, bir bütün olarak kültür ürünüdür ve doğrudan doğruya insan ile ilgili olduğundan, insanın yaşam biçimini gösteren belgelerden biridir.(1) Türkler de el sanatlarında her dönemde önem verilmiştir.(2). El sanatlarımız geleneksel yapıda, yöresel çeşitlilikler gösterir. Taş ve ağaç olarak zengin olan yörelerde taş ve ağaç işlemeciliği, hayvancılığın gelişmiş olduğu bölgelerde halı-kilim ve yöresel kumaş dokumacılığı bulunduğu bölgenin gereksinimlerine göre gelişim göstermiştir.

İnsanların dış etkilerden korunmasını ve yaşadıkları çevrenin güzel bir şekilde döşenmesini sağlamak gibi önemli gereksinimlerini sağlayan dokumacılık, insanlığın en eski sanatlarından. Anadolu'daki geleneksel el sanatlarının en dikkat çeken ve yaygın olanı "dokumacılık"tır. İki veya daha çok iplik grubunun çeşitli düzenlerde birbirleri arasından (üstünden altından) geçerek birbiriyle kenetlenmesi işlemine ve bu kenetlenme sonucu oluşan düz yüzeyli ürünlere "dokuma" denir.

Farklı coğrafyalara, değişen dini inanca, sürekli yenilenen kültürel-sanatsal-bilimsel gelişmelere rağmen, değişimi geleneksel Türk sanat anlayışına uyarlamayı çok mükemmel biçimde başaran Türk dokuyucusu yüzyıllar boyu bu sanata öncülük etmeyi başarmıştır (3).

1299'da tarihte yerini alan Osmanlılar, ilerleyen dönemlerde siyasi ve kültürel açıdan hızlı bir gelişme göstermiştir. Osmanlı imparatorluğu köklü bir geleneğin taşıyıcısı olarak Selçuklulardan devraldığı kültür mirasıyla birlikte, Anadolu'da

* Dokuma Uzmanı, Öğretmen, Ödemiş, İzmir.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

karşılaştığı çeşitli uygarlıklardan gelen etkileri de kendi benliğinde erittikten sonra kullanmıştır. Anayurttan getirdikleri sanat anlayışını, Anadolu'nun eski uygarlıklarından gelen, gelenek ve görenekleri ile zenginleştirmiş ve bu sentez sonunda kendisine has bir Türk sanatı üslubu ortaya çıkmıştır. Osmanlılar, Beylik Dönemi'nde, Selçuklulardan devraldıkları ileri düzeyde bir dokumacılık bilgisine sahiptir. Devletin zamanla zenginleşmesi, her alanda olduğu gibi kumaş sanatına da yansımıştır. XIV. yüzyılda ipekli dokumacılığın merkezi olan Bursa, Osmanlı'nın eline geçtikten sonra bu önemini biraz yitirmiştir. Daha önceleri yaşanan Moğol istilasının olumsuz etkileri ve Bizanslı ustaların İstanbul'a çekilmeleri bunda önemli etken olmuştur. Ancak ilerleyen dönemlerde toparlanarak Osmanlı İmparatorluğu'nun hem başkenti, hem kumaş merkezi olmuştur.(4)

İpek geleneksel dokuma maddelerinden biridir. Doğal ipek, özel olarak yetiştirilen ipek böceğinden elde edilen salıdır. Doğal ipeğin kökeni Çin'e gitmektedir. M.Ö.2600-3000'li yıllarda Çin'de ipek böceği yetiştirildiğinden söz edilmektedir. Avrupa'ya M.S.500'lü yıllarda tarihi İpek Yolu ile sokulan ipek, Çin'de ipek maddesi olarak işlem görmüştür. İpeğe ait en eski efsanevi bilgiler Çinliler tarafından yazılmış ise de, Orta Asya'da, Çinlilerden çok daha önce yaşamış, büyük bir medeniyetin sahibi Türkler arasında başladığına dair yakın tarihte yapılan çalışmaların ve araştırmaların da olduğu tespit edilmiştir (5). Anadolu topraklarında, M.S. VI. yy'da Bizanslılar kullanmışlar ve bazı tarihi kaynaklara göre de Orta Doğu'da ipeği ilk kullananların İranlılar olduğu bile söylenir (6). Konumuz olan Ödemiş ve Birgi'de XIV. yy'dan önce ipek veya ipekten üretilen dokumalarla ilgili, kaynaklarda hiçbir bilgiye rastlanmaz. Ödemiş ve çevresinde ipek dokumacılığı tarihi oldukça eskilere dayanır. Birgi; XIV. yy başlarında Aydınöğullarının Ege bölgesinde kurdukları devletin başkentlerinden biriydi. Bu bölgeye yönelik ilk Türk akınları XI. yy'da Selçuklular tarafından gerçekleştirilmiştir. 1307'de, Aydınöğlu Mehmet Bey tarafından zaptedilen şehir, aynı zamanda beyliğin merkezi olmuştur. 1308 tarihinde Mehmet Bey'le aynı safhada birleşen damadı Sasa Bey, Bizanslılara karşı mücadele ederek Tire'yi ve Ayasulu'ğu (Efes) da topraklarına katmıştır. Mehmet Beyin 1334'de vefatı üzerine yerine oğlu Umur Bey geçmiş, Umur Beyin İzmir Hristiyanları ile mücadelesi esnasında ölümü üzerine 1344'de oğlu İsa Bey tahtı devr almıştır. 1391'de İsa Bey tarafından Osmanlılara devredilen Birgi, Ankara savaşından sonra yeniden Aydınöğulları'nın eline geçmiştir. XVI. yy'ın sonuna doğru fiziki bir gelişme gösteren Birgi, XVII. yy'da karışıklıklar yaşamış ve tahribata uğramış, XIX.yy'da ise Ödemiş'in önem kazanmasıyla giderek onun gölgesinde kalmaya ve gerilemeye başlamıştır (7-8-9). Ünlü tarihçi İbni Batuta, 1333 yılında Birgi'ye yaptığı seyahatte Aydınöğulları Mehmet Bey'in kendisine takımları ile donatılmış üç at, ayrıca kemha (bir çeşit ipek kumaş) ve bürümcük gibi kumaşlardan dikilmiş çok güzel elbiseler hediye ettiğinden bahseder. Ayrıca Evliya Çelebi de Seyahatnamesi'nde 1671 yılında Birgi'de ipek ipliği yapıldığını anlatır. Tüm bunlar Ödemiş ve çevresinde ipek dokumacılığı olduğunu kanıtlar nitelikte bilgilerdir. XIX yy'da durgunluk dönemine giren Birgi, yavaş yavaş önemini yitireek, ilgi ve nüfusun zamanla Ödemiş'e kaydığı görülmektedir. Nitekim; XVIII. yy'da Birgi'nin nüfusunun 4450 olduğu yazılmakta, oysa XVII. yy'da bile Ödemiş'in nüfusu 8000'den biraz fazladır. XIX. yy'da, (1840 yılında) hızlı bir gelişme çizgisi ile nüfusunu iki katına çıkaran Ödemiş; aynı dönem paralelinde bir hayli küçülen Birgi kasabasını geri plana iterek daha ön plana çıkmaya başlamıştır (10).

Günümüzde ise daha çok Ödemiş'te devam ettirilen bu dokuma sanatı ile yöre öyle özdeşleşmiştir ki, dokunan kumaşın cinsi ile yöre adı, "Ödemiş ipeklileri" veya "Ödemiş Bürümcükleri" gibi, birlikte anılmaktadır. "Ödemiş İpeklileri" olarak anılan Ödemiş ipekli dokumaları uzun yıllar yöredeki önemini sürdürmüştür. Yörede 1990'lı yılların sonlarında yapılan araştırmalarda idare kumaşı, peştamal, çiğ çarşafı, pembezar, mendil ve Ödemiş Keteni olarak adlandırılan kumaşlara rastlanmıştır. Bunlardan pembezar iç çamaşırı dikmek için kullanılan, dokuma örgüsü bezayağı olan

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

bir kumaştır. Eski örneklerinde çözgüsü ve atkısı ipek, daha sonra dokunanların ise çözgüsü pamuk, atkısı ipektir. Bürdü adı verilen kumaş, başörtüsü yapmak için üretilmiş olup çözgü olarak pamuk, atkı olarak bükümlü ipek iplik kullanılmıştır. Peştamal olarak kullanılan kumaşlar önceleri yüzde 100 ipekten dokunurken, daha sonra çözgüsü pamuk, atkısı ipek olarak dokunmuştur.

İdare bezi, iç çamaşırı üretimi için kullanılan pamuk, ipek karışımı bir kumaştır. Ürünün eni 20 santimetre olup, atkıda kullanılan yüksek bükümlü iplikler kumaşın esneme yeteneğini arttırmıştır. Çarşafık ve perdelik olarak kullanılan çiğ çarşaf, çözgüsü ve atkısı ipek, dokuma örgüsü bezayağı olan bir kumaştır. İşleme yapılarak örtü amaçlı ev dekorasyonunda kullanılmıştır.

ÖDEMiŞ ETNOĞRAFYA MÜZESİ

Kuzeyde Bozdağlar ile, güneyde Aydın Dağları arasında uzanan Küçük Menderes Nehri'nin suladığı verimli bir ovada yer alan Ödemiş'te bir müze kurulması fikri 1974 yılında oluşmaya başlamıştır. Eski eser koleksiyoneri olan Mutahhar Baçoğlu'nun biri 1816 m² diğeri de 956 m² olmak üzere toplam 2772 m² lik arsasının, 1975-1976 yıllarında müze binası yapılmak üzere hazineye bağlanmasıyla müzenin kuruluşuyla ilgili ilk teşebbüs gerçekleşmiştir.

Müze binasının inşaatına 1977 yılında başlanmış, 1983 yılında da tamamlanmıştır. Ödemiş Müzesi'nin yapımından önce yöreye ait eserler İzmir Arkeoloji Müzesi ve Tire Müzesi'nde korunmaya alınmış bulunuyordu. Müzenin yapımına müteakip bu eserler her iki müzeden devir alınmıştır. Diğer taraftan kronolojik bütünlüğü sağlamak amacıyla ihtiyaç duyulan arkeolojik ve etnografik eserler ile sikke örnekleri çeşitli müzelerden seçilmiş ve Ödemiş Müzesi'ne intikal etmiştir.

Bodrum kat üzerine bir zemin kattan ibaret olan ve çadır formu verilerek yapılan müze tek bir salondan oluşmaktadır. Etnografya Müzesi olarak yapılan binada mevcut etnografik malzemelerin yanı sıra bölgeye ait arkeolojik eserler de teşhir edilmektedir. Arkeolojik bölümde; çoğunluğu Eski Tunç Çağı'na (M.Ö. 3000), Arkaik (M.Ö. 700-480), Klasik (M.Ö. 30-M.S. 395) ve Bizans (M.S. 395-1453) çağlarına ait eserler teşhir edilmektedir. Bu eserler; seramikler, idoller, keski ve baltalar, kandiller, bronz eserler, cam eserler, süs eşyaları, pişmiş toprak heykelcikler, mermer heykel ve heykelciklerdir.

Bu bölümde ayrıca Hellenistik, Roma, Bizans, Selçuk ve Osmanlı Dönemlerine ait 12.278 adet sikke bulunmaktadır. Etnografik bölümde; çoğunluğu Osmanlı dönemine ait çeşitli silahlar, bakır ve gümüş eşyalar, cam eserler, süs eşyaları, el işlemleri, giysi örnekleri sergilenmektedir. Müzede Türkiye Cumhuriyeti Dönemine ait el sanatlarına ilişkin örnekler de mevcuttur.

Ödemiş Müzesi'nde koleksiyoner Mutahhar Baçoğlu tarafından hibe edilen bir grup arkeolojik ve etnografik eser ile birlikte satın alma yoluyla elde edilen toplam 16.416 eser bulunmaktadır ve bunların 1.485'ü sergilenmektedir.



Fotoğraf: 1, Müze binası.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

MÜZEDE YER ALAN İPEK DOKUMA ÖRNEKLERİ

Örnek 1:



Fotoğraf 1: İşlemeli Yatak Çarşafı Detay

Fotoğraf 1:

Envanter No: 418

Cinsi: İşlemeli Yatak Çarşaf/ Ham Bez

Müzeeye Geliş Tarihi: 13/10/1988

Müzeeye Geliş nedeni: Hibe

Tekniği: Düz Dokuma

Ölçüleri: 145x100cm

Kompozisyon özellikleri: Boyundan kesilmiştir. Kenarda zikzaklı bir su bulunmaktadır. Üst boşluk yıldız, alt boşluk tek noktalarla süslenmiştir. Yatık çok yapraklı ve dallı, yıldız çiçekli motiflerin tekrarından ibarettir. Büyük ve dolu bir kompozisyon oluşturmuştur. Beyaz tel işlemelidir. Çarşafın kenarı geniş dantelle tamamlanmıştır.

Örnek 2:



Fotoğraf 2: Ham İpek Çevre

Fotoğraf 2:

Envanter No: 520

Cinsi: Ham İpek Çevre

Müzeeye Geliş Tarihi: 18/10/1988

Müzeeye Geliş nedeni: Hibe

Tekniği: İpek Dokuma

Ölçüleri: 78x80 cm

Kompozisyon özellikleri: Dörtkenarı dolaşan yapraklı, yatık dal ve aralarda stilize nar motiflidir. Dört köşede ayrıca birer nar bulunmaktadır. Gümüş sim ve sarı telle işlenmiştir. Kenarları gümüş simden tığ oyası ile oyalanmıştır.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Örnek 3:



Fotoğraf 3: Kırmızı Eşarp

Fotoğraf 3

Envanter No: 575

Cinsi: Çevre/İpek Sim

Müzeeye Geliş Tarihi: 21.12.1993

Müzeeye Geliş nedeni: Satın alınma

Ölçüleri: 54x54 cm

Kompozisyon özellikleri: Osmanlı dönemine aittir. Pembe ipek kumaşın orta kısmı, kendinden beyaz baklava desenlidir. Dört kenarda birbirine ince, kısa bir dal ve yaprakla bağlanmış, stilize yuvarlak çiçek frizi şeklindedir. Dört köşede bir kökten çıkan uzun üç yaprak vardır. Beyaz sim ve tel işlemidir. Çevrenin kenarı beyaz simle tiğ oyalıdır. Tam ve sağlam haldedir.

Örnek 4:



Fotoğraf 4: Oyalı Grep

Fotoğraf 4: Oyalı Grep

Envanter No: 176

Cinsi: Grep

Müzeeye Geliş Tarihi: Aydın;18/01/1974-Ödemiş;22/01/1986

Müzeeye Geliş nedeni: Aydın müzesinden devir(Rıza KANKER'den satın alma)

Ölçüleri: 70x70 cm

Kompozisyon özellikleri: Kare yazma çingene pembesi renktedir. Kenarları yeşil iplik, aralarında pembe ve sarı kenar ipliklerle yapılmıştır. Etrafı papatya motifli iğne oyasıyla işlenmiştir.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Örnek 5:



Fotoğraf 5: Çevre Mendil(İpek)

Fotoğraf 5: Çevre Mendil(İpek)

Envanter No: 415

Cinsi: Çevre Mendil/ Bez

Müze Geliş Tarihi: 15.10.1987

Müze Geliş nedeni: Mutahar BAŞOĞLU'ndan Hibe (Etn. Es. Koleksiyonundan)
No:796

Ölçüleri: 75x75 cm

Kompozisyon özellikleri: İpekten dokunmuştur. Kenarlar yıldız çiçekli bir dalgalı hatla çevrilidir. Köşelerde tel serpmelerle yapılmış, kare içinde bir kökten çıkan ve simetrik iki yan dallı bir ana dal vardır. Çiçek, meyve ve yapraklarla süslüdür. Kenarlar pulludur. Dallar siyahla işlenmiştir. İşlemede sarı tel, koyu yeşil, bordo ve mavi tonlarda ipler kullanılmıştır.

Örnek 6:



Fotoğraf 6: Başörtüsü /Krep

Fotoğraf 6: Başörtüsü /Krep

Envanter No: 505

Cinsi: Başörtüsü /Krep

Müze Geliş Tarihi: 17.05.1993

Müze Geliş nedeni: Mutahhar Ş.BAŞOĞLU Koleksiyonundan (No:922)

Ölçüleri: 73x72 cm

Kompozisyon özellikleri: Krep koyu kahverenginde ve ipek kumaştır. Kenarları bordo, koyu krem, açık mavi ve açık yeşil iğne oyalıdır. Sağlam halde bulunmaktadır.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

SONUÇ

Türk kumaş dokumacılığı Selçuklular döneminden, Osmanlı İmparatorluğu dönemine yeni teknik ve biçimler kazanarak geçmiş ve sonuçta ortaya zengin malzeme, desen ve yüksek teknikle dokunan bir kumaş türü çıkmıştır. Bu döneme ait kumaş örnekleri ile yapılan çeşitli ürünler önemini koruyup, müzelerimizde sergilenmektedir.

Müzede çok sayıda örnek olmasına rağmen fonksiyonel kullanım alanı dikkate alınarak beş farklı örnek çalışmaya alınmıştır.

KAYNAKÇA

- 1-GÜLER. Akpınarlı, Ortaç, Büyükyazıcı, Erkaplan, Kurt,2010,"Hemşin Çamlıhemşin El Örgüsü Çoraplar"Gazi Üniv. Bap. Projeleri.1.Baskı, Ankara. s.9.)
- 2-<https://www.altayli.net/gecmisten-gunumuze-turk-el-sanatlari.html>
- 3- AYTAÇ, Ahmet, "Kırgızistan'da Bir Grup Halı ve Yanışlarının Anadolu Dokumalarıyla İlişkisi", *S. Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezil. Uluslararası Türk El Dokumacılığı Kongresi Bildirileri*, 2007, Konya, s. 8.
- 4- <https://www.altayli.net/osmanli-donemi-turk-kumas-sanati.html>
- 5- İmer, Zahide ,2004, "Miladi Dönem Öncesi Orta Asya'da İpek" Bilig, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 32, Ankara.
- 6- Dalsar, Fahri,1960,Bursa'da İpekçilik, İstanbul, İstanbul Üniversitesi İktisat Fak. Yayını
- 7-"Birgi" İslam Ansiklopedisi (1944): Cilt II, İstanbul, Maarif Matbaası, s 633-634
- 8-"Birgi" Türk Ansiklopedisi (1953) : Cilt VI, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, s . 631
- 9-Gökbel, Asaf-Şölen, Hikmet (1936): Aydın İli Tarihi, Cilt 1, Aydın, Ahmed İhsan Basımevi
- 10- Guinet, Vital,1892, La Turquie d'Asie, Geographie Administrative, III, Paris

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

**XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
KARPAT HAVZASI'NDA BİR AVAR YAY USTASININ MEZAR KALINTILARI: ESKİ
TÜRKLERDE BİLEŞİK (KOMPOZİT) YAY YAPIMINA İLİŞKİN ARKEOLOJİK
BULGULAR**

Csilla BALOGH*

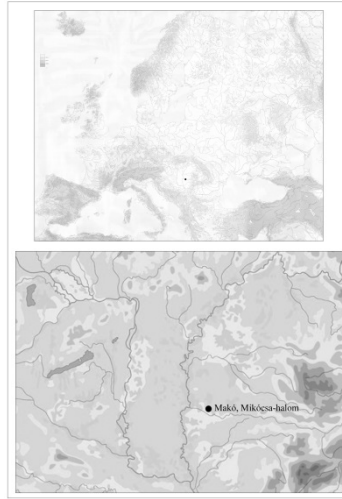
ABSTRACT

In this article is presented a burial of an Avar bowyer excavated in 2010 in Hungary (*Fig. 1*) and dated to the end of the 6th century or to the very beginning of the 7th century (*Fig. 2-3*). Its unique feature is that it consisted of a number of tools (*Fig. 4*) and semi-finished bow plates of horny material (*Fig. 5*). The man lying in the grave must have been a craftsman also making bows. He was buried according to nomadic rite, i.e. together with his horse and weapons. His tools (2 adzes, 2 hammers, a file, a saw, a splitting knife, a hand drill and a small two-pronged tool) were placed to his right calf. The semi-finished bow plates of horny material were placed in a melting pot. In connection with the interpretation of the finds from the grave, we try to reconstruct in accordance with specific archaeological finds how the dreaded weapon all over Eurasia, the composite bow of nomads, should have been made. On the other hand the tools found beside of the deceased reveal that the 40-49 year old man buried in the grave not only produced objects of bone and horn, but also dealt with metalworking.

Giriş

Türlere ilişkin arkeolojik buluntuların en tipik öğeleri atlı definler ve mezarlara konulmuş yay, ok, sadak (okluk) gibi atlı bozkır savaşçıların vazgeçilmez silahları ve donanımlarıdır.¹ Şimdiye kadar kazılmış Eski Türk Çağı mezarlarının neredeyse her birinde karşımıza çıkan bileşik ya da kompozit diye bilinen yayların hayvan kemiklerinden veya boynuzdan hazırlanmış parçalarının, yay başlarının ve kabzalarının mukavemet gücünü artırmak için kullanıldığı bilinmektedir.

Avrasya çapında son derece önemli bir yeri olan bu silahların hazırlanışına ilişkin arkeolojik veriler maalesef bulunmamaktadır. Şimdiye kadar Avrasya bozkırlarında yapılan kazıların hiçbirinde yay yapımında



Resim: 1. Kazı alanı (Makó, Mikócsa-halom, Macaristan)

*Dr., Szeged Üniversitesi Jeoloji ve Paleontoloji Bölümü, Szeged, Macaristan.

¹Bu çalışma OTKA-K 109510 numaralı proje desteğiyle hazırlanmıştır.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

kullanılan aletlere ve malzemelere de rastlanmamıştır. Bu Erken Ortaçağ (4-8. yüzyıl) dönemine ait yayların hazırlanışına ilişkin bilgilerimiz ancak konunun uzmanları tarafından yapılan rekonstrüksiyon-lara dayanmaktadır.

Bu çalışmada, 2010 yılında Doğu Macaristan'da 6. yüzyıl sonlarına, 7. yüzyıl başlarına ait bir Avar mezarında yaptığımız kazıda gün ışığına çıkan buluntuları tanıtacağız. Mezarda yay yapımında kullanılan pek çok alet yanında yarı işlenmiş kemiklerin de bulunması, mezara defnedilen kişinin çok büyük bir olasılıkla bir yay ustası olduğuna işaret ediyor. Mezardan çıkan aletlere ve bu aletler üzerinde yaptığımız incelemelere dayanarak Erken Ortaçağ döneminde bir Türk, daha doğrusu bir Avar yayının nasıl yapıldığını anlamaya çalışacağız.

Mezarlığın konumu ve incelenen mezar

Kazı alanı, Karpat Havzası'nın ortasında, Macaristan'ın Makó şehrinin yanında, Tisza Nehri'nin orta bölümünde, Tisa'nın Maros Nehri'yle birleştiği yerde bir lös tepesindedir ve bu alan bugün, çevresi Maros Nehri'nin yan kollarıyla çevrili, zaman zaman sular altında kalan sazlık bir bölgedir (*Resim: 1*). Mezarlık olarak kullanılan tepe, bu alanda bir yükselti olarak karşımıza çıkıyor. İnceleyeceğimiz mezarlık, bir fabrika inşaatı nedeniyle yaptığımız kurtarma kazısı sonucunda ortaya çıkmıştır.

2010 yılında bu alanda 251 mezarda arkeolojik kazı yaptık.² Mezarlar, gömme adetleri – batı-doğu ve kuzeybatı-güneydoğu oryantasyonu, niş-mezarlar (Alm. *Nischengrab*), kabin mezarlar (Alm. *Stollengrab*) ve pek çok kurban hayvanı – ve arkeolojik buluntuları, 6-7. yüzyıl Doğu Avrupa bozkırlarının mezarları ve gömme adetleriyle yakınlık gösteriyorlar. Mezarlardan çıkan sikkeler ve buluntulardan bu mezarlığın 568-630 tarihleri arasında kullanıldığı anlaşıyor. Mezarlık, Körös-Tisa-Maros Nehirleri arasında yaşamış diğer toplulukların kabin mezarlarıyla da benzer özellikler gösteriyor. Karpat Havzası'nda, Tisa Nehri'nin batısında, Körös-Tisa-Maros Nehirleri'nin çevrelediği bölgede yerleşen bu topluluk, Avarlara Doğu Avrupa bozkırlarında bir yerde, Avarların batıya göçü sırasında katılmış olmalı.

Sözü edilen bu topluluğun etnik kökeni hakkında şimdiye kadar çeşitli görüşler ileri sürülse de, bunlar şimdilik varsayımdan öteye geçemiyor. Tisa Nehri'nin batısındaki bu topluluğun doğu kökenlerine de işaret eden Dezső Csallány onların, tarihi kaynaklardan da bildiğimiz Kutrigurlar olması gerektiğini düşünüyordu (Csallány, 1934:211-212). János Harmatta, benzer nitelikteki Volga Bulgar mezarlarına dayanarak etnik kökenlerini Kutrigur-Bulgar olarak düşünmüştü (Harmatta, 1954:205). Aynı şekilde Péter Somogyi de, Karadeniz'in kuzey kıyı şeridinde 6-7. yüzyılda oluşan Sivaşovka kültür çevresi gömme adetleriyle olan ortak yönleri nedeniyle bu topluluğun Kutrigur kökenli olduğunu ileri sürmüştü (Somogyi, 1987:145-147). Raşo Raşev de aynı görüşteydi (Raşev, 2007:104-117). Béla Kürti, Seyhun Nehri boyunca oluşan Ceti Asar kültürüyle olan benzerlikleri nedeniyle bu topluluğun Orta Asya kökenli olması gerektiğini düşünüyor (Kürti, 1996:131). Gábor Lőrinczy, etnik köken konusunda çok daha temkinlidir ve bu topluluğun Doğu Avrupa bozkır kökenli olduğundan söz eder (Lőrinczy, 1998:355). Bu görüşe biz de tamamen katılıyoruz.

Mezarlıktaki 61. mezarda 40-49 yaşlarında bir erkek iskeleti bulunuyor (*Resim: 2*). Ölü, mezarın kuzey duvarına oyulmuş boşluğa (niş-mezara) gömülmüş. Metal kakma süsleri olan bir kemeri ve yine aynı şekilde metal kakma süsleri olan bir ayakkabısı var. Kılıcını, yayını ve içi temrenlerle doldurulmuş okluğunu yanına koymuşlar. Sağ bacağı yanında aralarında törpü, bıçaklar, keserler, çekiçler, çivi çekme aleti, işaretleme ve çizme amaçlı çeşitli aletler vs. dışında demir levhadan hazırlanmış

² Bu mezarlığın daha ayrıntılı bir tanıtımı için bkz. Csilla Balogh, Orta Tisa Bölgesi'nde Avar Çağı'na ait bir mezarlık (Makó, Mikócsa-Halom, Macaristan).XVII. Ortaçağ-Türk Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu. 02-05.10.2013. İstanbul (Baskıda).

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

bir döküm kabı da bulunuyordu (*Resim: 3-4*). Döküm kabı (*Resim: 4, 5*), işlenmiş hayvan kemikleri ve boynuz parçalarıyla, yay kemikleri ile doluydu (*Resim: 5*).

Bu araç gereçlerin tek bir mesleğe ait olmadığını belirtmek gerekir. Nitekim ağaç ve kemik işleme araç gereçleri yanında metal işleme, demirci ve kuyumcu araç ve gereçleri de bulunuyor (*Resim: 4, 3-5, 8*).

Sekiz biçimli preslenmiş kantar takımları, ayakkabısı üzerindeki simetrik kakma metal süslemeler, maske tasvirli kayış ucu süsleri ve preslenmiş, kemer tokası biçimindeki metal kakmalar gibi tipik nesnelere dayanarak 6. yüzyılın en sonuna, 7. yüzyılın en başına tarihlendirilmesi gerektiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Arkeolojik verilere ve analogilere dayanarak yay yapımının rekonstrüksiyonu

Avar yayı, bileşik yay diye bilinen yaylardandır ve yapımında üç farklı malzeme kullanılmıştır.³ İçyapı (okçuya bakan yüzeyi), ahşap bir iskeletten oluşmaktadır. Dış yüzeyi (hedefe bakan yüzeyi), esnekliği artırarak yayın gerilmeye dayanıklı olmasını sağlamak amacıyla tabakalar halinde yapıştırılmış hayvansal kökenli sinirlerle (tendonlarla) güçlendirilmiştir. Yay kollarının uç kısımları ve kabzası, dayanıklı bir malzeme olan boynuzla kaplanmıştır. Bu sayede yay, gerilmesi sırasında normalden on kat daha fazla çekme kuvvetine maruz kalabilmektedir. Kabza kısmındaki boynuz kaplama ise, okun yaydan fırlaması sırasında ortaya çıkan ve sürtünmeden kaynaklanan yıpratıcı etkiye karşı kabzayı korumaktadır. Söz konusu sinirler (tendonlar) ve boynuz kaplama, ahşap iskelete hayvan dokularından elde edilen bir çeşit tutkal ile yapıştırılmışlardır. Bu sayede yayın şekil değiştirme ve esneklik kabiliyeti artırılmıştır.

Ahşap iskelet günümüze kadar ulaşmadığından yay yapımında ne tür bir ağaç kullanıldığını ancak tahmin etmek mümkündür. İskeletin yapımı için gerekli olan ağaç sert, fakat esnekliği de en iyi sağlayabilen, aynı zamanda hafif ve yapışmanın iyi olabilmesi için nem emici özelliği yüksek olan bir ağaç olmalıydı. Akçaağaç, dişbudak ve huş ağaçları tüm bu özelliklere sahip ağaçlardandır.

Söz konusu Avar mezarındaki aletlerden biri, yay yapımı için gerekli olan ahşap malzemenin temini ve işlenmesi için kullanıldığını düşündüğümüz bir çeşit keserdir (*Resim: 4, 1-2*). Daha önceki literatürde bu aletin bir çeşit çapa, kürek, keski, balta ve hatta at nalının bakımında kullanılan bir alet olduğu ileri sürülmüştü. Fakat etnografik analogiler yardımıyla bu aletin ahşap oymacılığında ve işçiliğinde kullanılan bir alet olduğu anlaşıldı (Erdélyi, 1965; Erdélyi, 1967). Karpat Havzası'nda ilk olarak Keltler döneminde ortaya çıkan bu alete Roma dönemi buluntuları arasında da rastlıyoruz, fakat elimizde somut kanıtlar olmadığından bunların Kavimler Göçü Dönemi'ndeki (4-8. yüzyıl) benzerleriyle doğrudan bir ilişkisi olduğunu söylemek zordur. Bu aleti Altaylar bölgesinde, Tuva'da, Yukarı Ob bölgesinde, Batı Sibiry'a'da, genel olarak Orta Asya'da I. Türk Kağanlığı döneminde de (6-7. yüzyıl) görebiliyoruz (Kovács, 1983:38).⁴ Doğu Avrupa'da ilk olarak Hazarlar döneminden (7. yüzyılın en sonundan itibaren) itibaren görülürler (Kovács, 1983:39). Buna dayanarak sözü edilen bu keser türünün Avarların maddi kültüründe Asya kökenli olduğunu anlaşıyor.

Yay kollarının uç kısımları ve kabzadaki kaplamalar Avar dönemi yaylarının çoğunda normal boynuzdan, geyik boynuzlarından, nadiren de büyük baş hayvanların kaburgalarından yapılıyordu. Bu iş için en uygun boynuz, Avrupa'nın büyük bir kısmında, Kafkasya'da, Anadolu'da ve Asya'nın batı ve orta kısmında görülen alageyik

³ Bileşik (kompozit) bir yay olan Avar yayı, Osmanlı bileşik yayı ile birçok noktada ortak özellikler göstermektedir. Osmanlı bileşik yayının özellikleri ve yapım aşamaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Acar/Özveri, 2008.

⁴ Orta Asya'daki veriler için bkz. Kovács, 1983:67-71. dipnotlar.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

(*Dama dama*) boynuzuydu.⁵ Alageyiğin boynuzu kış sonuna doğru kendiliğinden düşer ve beş ay geçmeden yerine yeni boynuz çıkar. Dolayısıyla boynuz malzemesi temin etmek oldukça kolaydı.

Eğri boynuz parçalarının doğrultulması işi kaynar suda pişirme yoluyla veya buharda bırakmak suretiyle yapılıyordu. Elde edilen boynuz levhaların işlenmesi ve şekillendirilmesi için kesici alete, yontma aletine, testere ve törpüye gerek vardı. Söz konusu Avar mezarından çıkan aletler arasında bu saydıklarımızın hepsi mevcuttur.

Testere (*Resim: 4, 10*), Erken Ortaçağ Avrupası'nda son derece nadir bir buluntudur. Karpat Havzası'nda, sözünü ettiğimiz bu buluntu dışında, Jutas'taki 166 nolu kuyumcu mezarında (Rhé/Fettich, 1931:32) ve Örménykút'da (Bende, 2003:190, *Resim 2. 4*) bulunmuş iki örneğimiz daha vardır. Batı Avrupa'da sadece İsveç'teki Drocksjör'de testereye rastlanmıştır (Wolters, 1998:375).

Mezarda bulunan saplı testerenin metal kısmı kavislidir ve kesici dişler kavisin iç kısmındadır. Sap kısmı ise boynuzdan yapılmıştır. Boynuzların istenilen ölçülerde kesimi için kullanılan bu testere, boynuzları ortalarından ikiye bölmek için de kullanıyor olmalıydı.

Bu suretle yarım daire şeklinde kesilen boynuzların tümsek tarafları keskin bir cisim yardımıyla yontularak düz ve pürüzsüz bir hale getiriliyordu. Buluntularımız arasında, sadece geniş kesici kısmı günümüze ulaşan yontma aleti (*Resim: 4, 7*) bu amaca hizmet ediyor olmalıydı.

Düz ve pürüzsüz hale getirilerek ölçüye göre kesilen levhaların (ve ahşap iskeletin) yapışma yüzeylerine, yapışmanın daha iyi olabilmesi için çeşitli yönlerde geliş güzel taşın çekilmiştir.⁶ Alageyik boynuzunun yapısı zaten yapışmayı en iyi sağlayacak fiziki özelliklere sahiptir, fakat yine de bu malzeme üzerine kısmen de olsa oluk açma, yani taşın çekme ihtiyacı duyulmuştur. Mezardan çıkan birkaç boynuz parçası üzerinde bu işlemin izleri açıkça görülmektedir. Bu taşın çekme işlemi muhtemelen, buluntular arasındaki sapı kemikten olan, ucuna doğru incelen ve paralel dişleri olan ucu yuvarlatılmış törpü (*Resim: 4, 6*) ile yapılmış olmalı.

Şimdiye kadar sadece Erken Ortaçağ'daki (Kavimler Göçü Dönemi, 4-8. yüzyıl) kuyumcu mezarlarında görüldüğünden antik dönemlerdeki kuyumcuların törpü kullanıp kullanmadığını bugün için henüz kanıtlayamıyoruz (Wolters 1998:375). Avar Kağanlığı bölgesinde toplam yedi mezarda törpü bulunmuştur. Bunlardan beşi kuyumcu mezarıdır. Bu çalışmada söz konusu Avar mezarından çıkan törpü en çok Mokrin (Sırbistan) Avar mezarlığı 31. mezarından çıkan törpüye benzemektedir (Ranisavlyev, 2007:T. IX. 1). Her ikisinde de törpü dişleri sık ve paralel biçimde oluşturulmuştur. Bu tür törpüler, törpüleme işleminde ortaya çıkan talaş oluşumu nispeten büyük olacağı için hassas kuyumculuk işlerinde değil, ağaç ve kemik gibi malzemelerin törpülenmesi için kullanılıyor olmalıydılar.

Boynuz levhalar ahşap iskelete hayvan dokularından elde edilen bir çeşit tutkal ile yapıştırılıyordu. Avar yayında bu organik tutkalın tam olarak nelerden yapıldığını gösteren verilerimiz yoktur, fakat etnografik analogiler bu tutkalın hayvan kıkırdığının, kemiklerinin ve derisinin pişirilmesiyle elde edilmiş olabileceğine işaret ediyor.⁷

Ahşap iskelet ve boynuz kaplamalar, elde edilen organik tutkal ile birbirlerine yapıştırıldıktan sonra ayrılmamaları için kalın bir iple sımsıkı sarılarak bağlanırdı.

⁵ Osmanlı yaycıları ise bileşik yay yapında manda boynuzunu tercih ediyorlardı, bkz. Acar/Özveri, 2008:125.

⁶ *Taşın çekme*, Osmanlı yay yapımıcılığından bildiğimiz üzere, *taşın* diye adlandırılan ve minik bir tırnığı andıran ve testere gibi dişleri olan demir bir alet ile yay yapımında kullanılan farklı malzemelerin yapışma yüzeylerine oluklar açılması işlemidir Acar/Özveri, 2008:126.

⁷ Osmanlı bileşik yayında ise sinir (tendon) tutkalı ve balık tutkalı kullanılıyordu, bkz. Acar/Özveri, 2008:129.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Bundan sonra ise sinir dōşeme işlemleri geliyordu. Dōşenecek sinirler (tendonlar) herhangi bir büyükbaş hayvanın (alageyiğın, atın, sığırın) bacak sinirlerinden elde ediliyordu. Sinirler, iyice kurutulduktan sonra uçları ve birleşme noktaları tamamen bezaylaşıncaya ve iyice yumuşayıncaya kadar dövölerek liflerine ayrılıyordu. Lifleri birbirinden ayırma işlemi ise, incelediğimiz Avar mezarında bulunduğumuz (daha önce örneğine hiç rastlanmayan) iki dişli küçük bir tırnığı andıran alet ile yapılıyordu. Aletin sapı ince, uzun, dikdörtgen biçimlidir ve sapın sonuna doğru biraz inceler ve sivrilir. Üzerinde ağaç kalıntıları bulunduğumuzdan, sapındaki tutacak kısmının ağaçtan yapıldığı anlaşılıyor (*Resim: 4, 9*).

İncelediğimiz Avar mezarında bulunan aletler bir yay yapımı için gerekli olan aletlerdir ve bu aletler yay yapımının bütün safhalarında kullanılabilirler. Fakat bir zamanlarki sahibi bu aletleri muhtemelen sadece yay yapımında değil, kemikten başka nesnelerin (ör.: kemikten kemer tokaları, kemikten süs eşyaları, gem pimi vs.) yapımında da kullanıyordu. Buluntular arasındaki döküm kabı, kuyumcu çekici ve uzun saplı el matkabi, mezara defnedilen erkeğin sadece yay yapımından, kemik işlemeciliğinden değil, kuyumculuktan da anladığını gösteriyor. Ölümünden sonra sahip olduğu bütün aletleri ise mezarda yanına gömdüler. Bunu iki şekilde açıklamak mümkün; çevresinde, çok teknik bilgi isteyen yay yapımından anlayan bir kimsenin olmamasıydı veya aletlerin de beraberinde gömölme sebebi öteki dünyada da mesleğini sürdürebilmesi içindi.

SONUÇ

Burada tanıtmaya çalıştığımız mezar, Avar dönemi arkeoloji araştırmalarının Türk halklarının arkeolojik ve etnografya araştırmalarında nasıl kullanılabileceğinin, Türk kültür ve teknoloji tarihine nasıl ışık tutabileceğinin çok iyi bir örneğidir.

Eski Türklerin maddi kültürü hakkındaki bilgilerimiz ancak Eski Türklerin mezarlık yapılarına ilişkin geniş çaplı arkeolojik kazıların yapılması ve bunların sistematik biçimde incelenmesiyle artabilir. Fakat Eski Türklere ilişkin geniş çaplı arkeolojik araştırmalar son derece azdır. Bu noktada, kimi problemlerin incelenmesinde Avarlara ilişkin arkeolojik araştırma sonuçlarının kullanılabileceğini düşünmekteyiz. Nitekim Türk dilli Avarlar, 568'den 9. yüzyıla kadar Avrupa tarihinde çok belirleyici bir rol oynamıştır. Bunun sonucu olarak Karpat Havzası'nda Avar döneminden kalan yaklaşık 3.500 mezarlık bulunmaktadır. Şimdiye kadar ise yaklaşık 60.000 Avar mezarı kazılmış ve buluntuları incelenmiştir. Bu buluntular arasında Orta Asya'dan getirdikleri defin adetlerinin izleri yanında, inanç dünyalarına ve maddi kültürlerine ait bulgular da önemli bir yer tutmaktadır.

KAYNAKÇA

Şinasi Acar/Murat Özveri, *Yaycı Yusuf Beşe Terekesinin Düşündürdükleri*. Osmanlı Bilimi Araştırmaları IX/1-2 (2007-2008), s. 119-136.

Livia Bende, *Temetkezés szokások a Székkutas-kápolnadűlő avar kori temetőben. – Bestattungssitten im awarenzeitlichen Gräberfeld von Székkutas-Kápolnadűlő*. In: B. Nagy K.: *A Székkutas-kápolnadűlő avar temető*. Szerk/Ed.: Livia Bende/Gábor Lőrinczy. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve – Monographia Archaeologica 1. Szeged, 2003, s. 305–330.

Dezső Csallány, *A Szentés-lapistói népvándorlaskori sírlelet. – Der Grabfund von Szentés-Lapistó aus der Völkerwanderungszeit*. Dolgozatok 9-10 (1933-34) 1934, s. 206-214.

János Harmatta, *Beszámoló Fettich Nándor „Régészeti tanulmányok a késői hun fémművesség történetéhez” c. könyvének megvitásáról*. Archaeológiai Értesítő 81 (1954), s. 204–206.

István Erdélyi, *Látogatás egy mongol kovácsmesternél*. Ethnographia 76 (1965), s. 464.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

István Erdélyi, *Néprajzi jegyzetek Észak-Mongóliából*. Ethnographia 78 (1967), s. 124-125.

László Kovács, *A Hajdúböszörmény-Erdős tanyai honfoglaló sírlelet. Adatok az avar- és a honfoglalás kori szaluk elterjedéséhez. – Der landnahmezeitliche ungarische Grabfund von Hajdúböszörmény-Erdős tanya. Angaben zur Verbreitung der Hohlbeile in der awaren- und landnahmezeit*. A Hajdúsági Múzeum Évkönyve 5 (1983), s. 19-52.

Béla Kürti, *Régészeti párhuzamok a kárpát-medencei avar kori fülkesírok (Stollengräber) keleti eredetéhez. – O probleme vostočnogo proishozdeniâ katakombnyh pogrebenij (Stollengräber) evropejskih avarov*. Tisicum 1996, s. 125-135.

Gábor Lőrinczy, *Kelet-európai steppei népesség a 6-7. századi Kárpát-medencében. Régészeti adatok a Tiszántúl kora avar kori betelepüléséhez. – Osteuropäische Steppenvölkerung im 6. und 7. Jahrhundert im Karpatenbecken. Archäologische Beiträge zur frühawarenzeitlichen Einsiedlung des Gebietes jenseits der Theiß*. Móra Ferenc Múzeum Évkönyve – Studia Archaeologica 4 (1998), s. 343-372.

Aleksandr Ranisavljev, *Ranosredn'evkovna nekropola kod Mokrina. — Early medieval necropolis near Mokrin*. Srpsko Arheološko Društvo 4. Beograd, 2007.

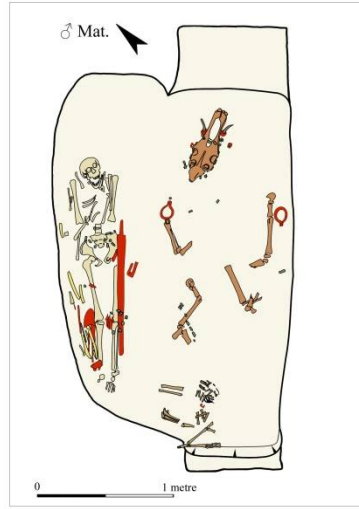
Rašo Rašev, *Prabългарite през V-VII век. – Die Protobulgaren im 5.-7. Jahrhundert*.

Gyula Rhé/Nándor Fettich, *Jutas und Öskü. Zwei Gräberfelder aus der Völkerwanderungszeit in Ungarn*. Skythika IV. Prague, 1931.

Péter Somogyi, *Typologie, Chronologie und Herkunft der Maskenbeschläge. Zu den archäologischen Hinterlassenschaften osteuropäischer Riterhirten aus der pontischen Steppe im 6. Jahrhundert*. Archaeologica Austriaca 71 (1987), s. 121-154.

Jochem Wolters, *Goldschmied, Goldschmiedekunst*. In: Reallexikon 12 (1998), s. 362-386.

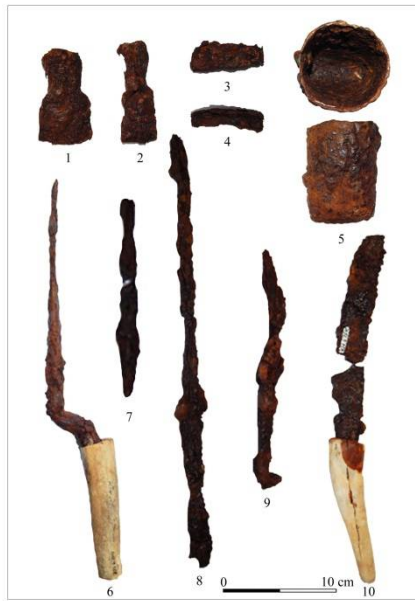
XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Resim: 2, 61. mezar dokümantasyonu



Resim: 3, 61. mezara ait fotoğraflar



Resim: 4, 61. mezarda bulunan aletler. 1-2. Keser; 3-4. Çekiç; 5. Döküm kabı; 6. Törpü; 7. Yontma aleti; 8. Matkap; 9. Sinir (tendon) tarağı; 10. Testere



Resim: 5, Yarı işlenmiş yay kemikleri

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

**XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
KÜLTÜREL SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK KAPSAMINDA EL SANATI ÜRÜNLERİNDE
GÖZLENEN TASARIM DEĞERLERİ**

Emine NAS*

ABSTRACT

Handicrafts developed in line with the skills of individuals in the process of existence; traditional, regional, functional, aesthetic, artistic, decorative, religious, socially handicraft carrying a symbolic character is a series of activities. Faced with social, technological and economic threat over time, some of these activities have been lost and some of them have continued to exist by becoming local tourism objects. In this context, the design element that was put into effect led to a change in the function of the products, while supporting the expansion of the target audience in a positive way. On the other hand, aesthetic and artistic values that act together with the design element; they assumed variable roles on the original characters of the products. While these roles contribute positively to the original qualities of local handicrafts on a cultural basis in a sustainable manner, they have a negative effect with a number of designs that do not depend on origin. These examples, which are increasing in number, lead to the rapid degeneration and transformation of traditional values and accelerate the process of cultural extinction under the title of "updating in handicraft activities. This means that the concept of design is used unconsciously by a wide audience in a way that will serve only certain purposes, and the sensitivity, respect, interaction, analysis, solution, etc., which are the main responsibilities of the designer principles. The study focuses on the evaluation of the awareness of selected Turkish handicraft products in the concept of cultural sustainability in the context of design features. Within the framework of the study; effects of design element on product added value and aesthetic value in keeping a traditional and local handicraft product will be evaluated. The positive and negative aspects of the evolution of the handicraft tradition which acts as a carrier in the transfer of cultural heritage in the face of the attraction power of the design will be examined.

GİRİŞ

El sanatları, sanayi öncesi toplumların pek çok alandaki ihtiyacı karşılamaya yönelik faaliyetleri olarak zengin bir alanı kaplamaktadır. Kullanılan malzeme, teknik ve işleve göre çeşitlenmektedir. Bu çeşitlilik içinde, belli ihtiyaçları karşılamak üzere uzmanlaşıp sosyal ve toplumsal hayatta "meslek" olarak yer edinenler kendi kurumlarını oluşturarak geleneksel hale gelmişlerdir. *Geleneği belirleyen başlıca unsurlar arasında imalat tekniği, kullanılan malzeme, bu malzemenin geldiği yer ve çeşitlerine göre belirlenmiş kullanım yerleri, mesleğe girenlerin etnik, dinsel ve/veya coğrafi kökeni, mesleğe mekânsal örgütlenme içinde tahsis olunan alan gibi unsurlar yer almaktadır* (KP, 2019). Bu çerçevede sanatsal faaliyetleri etkileyen en önemli unsur kültür kavramıdır. Birbirini tamamlayan ve sürekli etkileşim sağlayan sanat ve kültür unsurları toplumların sosyo-kültürel faaliyetlerinin devamlılığında önemli roller üstlenirler. *Özellikle Anadolu coğrafyası pek çok küçük kültürel çevreyi ve onların kültürel yapılarını bir arada içinde barındırmıştır. Bu kültür zenginliğini kesin çizgilerle birbirinden ayırmak mümkün değildir. Bu bir kültür mozağı değildir; yurt tutulan Anadolu coğrafyasında kültürlerin yarattığı alaşım; yeni bir Anadolu kültürüdür* (Artun, 2002:78). Anadolu kültürünün önemli göstergelerinde olan el sanatları tarih, kültür, beceri, ekonomi, tasarım kavramları arasında güçlü etkileşimler sunan ve toplumda birlik ve dengeyi sağlayan maddi

*Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi El Sanatları Tasarımı ve Üretimi Bölümü, Konya.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

unsurlardır. Son 10 yıl içerisinde yaşanan küresel sürece ayak uydurma çabalarına ne yazık ki yenik düşmeye başlayan ve endüstriyel anlamda özgün nitelikleri deformasyona uğrayan el sanatlarının, Anadolu coğrafyasındaki geçmişi ve günümüz arsındaki bağlantısı giderek zayıflamaktadır. Kültürel sürdürülebilirlik kavramı içinde *malzeme, teknik, tasarım ve işlev* başlıkları altında güncel trendlere uyarlanarak moda olgusunda yer almaya çalışan el sanatı ürünlerinin bir kısmı; *tekrar ve niteliksiz kopya* ürün haline gelmeye başlamıştır. Orijinal bir fikir olarak iç ve dış piyasada yer edinen bazı ürünlerde ise temelde tasarım kavramı ürünün fikrinsel anlamdaki yaratıcılık ve buluş sürecinde odak noktayı oluşturmuştur. Çalışmada kültürel sürdürülebilirlik kavramına katkı sunan özgün nitelikli ve marka değeri olan tasarım ürünlerine yer verilmiştir. Bu ürünler özgün tasarım değerleri ile “kültürel tasarım ürünü” niteliği taşımaktadırlar. Türk-İslam sanatına özgü ve biçim üzerine vurgu yapan geleneksel motifleri **redesign** yoluyla dünya pazarlarına tanıtan milli markalardır. Kültürel tasarım konseptleri yaşam tarzına ait ürünler bir araya getiren markalar, günümüz Türk el sanatları ve endüstriyel ürün tasarımında özgün kültür değerlerinin tasarım bileşkesinde orijinal bir fikir olarak ortaya çıkmasında önemli örnekler oluşturmaktadır.

2.Kültürel Sürdürülebilirlik Kapsamında Bazı El Sanatı Ürünlerinde Gözlenen Tasarım Değeri

Küreselleşen dünyada; iç ve dış pazarlarda rekabetin artmasıyla ürünler hem işlev hem de estetik açıdan önem kazanırken, endüstriyel tasarım olgusu da üretimde önemli bir yere sahip olmuştur. Giderek popülaritesi artan endüstri ürünleri ve tasarım ürünleri birikteliği estetik kaygı ve arayışları da beraberinde getirmiştir.

Son yıllarda hem kullanıcı hem de üreticinin ortak faydalarını baz alarak ürünün biçim, fonksiyon, maddi/manevi değerlerini optimize eden özellikler ve konseptler ortaya çıkmıştır. Günümüz endüstriyel tasarım araştırmalarında maddi kültüre önem verilmektedir.

Marx kültürü, *doğanın yarattıklarına karşılık İnsanoğlunun yarattığı her şeydirolarak* tanımlarken insanoğlunun tasarım gücüne atıfta bulunmuştur. Bu çerçevede ele alındığında kültür; sosyal miras ve gelenekler bütününde yaşam biçimi; idealler, değerler ve davranışlar; çevreye uyum; geniş anlamda eğitim; sosyal etkileşim; düşünceler sistemi; maddi öğelerin, davranışların, düşünce ve duyguların simgesel örgütlenmesi olarak görülmektedir (Tosun, 2005:138). Bu zengin kapsam içinde kültür kavramı tasarım ürünlerinde somut biçimlerde kendini göstermektedir. Kültür; gelenekleri, törenleri, sanat eserlerini, buluşları ve teknolojiyi kapsar. Bütün bu davranışlar bilinçli ya da bilinçsiz olarak öğrenilerek nesilden nesile geçer. Bu kavram aynı zamanda özel ve estetik bir tanıma da sahiptir. Bir toplumun entelektüel ve sanatsal başarılarını tarif eder.

Tasarım sürecini öğrenme, akıl yürütme ve modelleme ve var etme için tasarımın başlama ve etkilenme noktalarını algılama ile ilgilidir. Bu alanda ayrı disiplinler olarak; tasarım estetiği(güzellik kuramlarının ya da kavramlarının araştırılması), tasarım semantiği(anlam ve istençlerin araştırılması), tasarım morfolojisi (yapı, biçim fiziksel özelliklerin araştırılması), tipolojisi (biçimsel ve tipolojik çözümlemeler) çalışmalarının da yapılması gereklidir (Bayazıt, 1998:27) (Fotoğraf No: 1-2-3).

Ürünler, tasarımcıları hakkında ipuçları verebilirler ama tasarım süreci hakkında pek fazla veri taşımazlar. Sanatsal ürün ve tasarım arasındaki temel fark da burada görülmektedir. Bu fark, görünüm veya estetik kalite değil geçirdikleri süreçtir (Friedman, 1997:34). Tasarım bilinçli bir gelişme/geliştirme sürecidir. Problemlere çözümdür. Sadece cevap değildir. Sanatsal yaklaşım, bir görünüm, stil veya müşterinin beklentilerine cevaptır ve sonuç, ihtiyacı tam olarak karşılıyor olabilir ama bilinçli bir problem çözme süreci yok ise tasarım değildir (Ünlü, 1998:9).

Giderek yaygın bir ekol haline gelen bu alışkanlık bilinçli ya da bilinçsiz olarak öğrenilerek büyümeye devam etmektedir. Geleneksel biçimlerin korunarak somut

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

aktarımlarının kontrollü biçimlerde yapılması giderek bir problem halini almaktadır. Son yıllarda tasarım alanlarında bir hayli popüler olan geleneksel unsurların yeniden kullanımı konusunda pek çok önerme sunulmaya devam etmektedir. Tasarımda gelenekseli güncellenmenin gerekli olup olmadığı, gerekli ise bunun nasıl yapılması ve gerçekleştirilmesi gerektiği tartışılmalıdır. Bu tartışmada kültürle ilgili çeşitli terimlere göndermeler yapılarak, sanat yaratmaları, halk bilim ve halk kültürü çerçevesinde olmalıdır. Çünkü günümüzde güncellenmeye en çok ihtiyaç duyulan veya duyulduğu sanılan alan, sanat ve halk bilimi alanı olup, güncelleme fikri de bu alanın kapsamı içindeki halk bilgisi yaratmalarıyla ilgilidir (Ekici, 2008:34) (Fotoğraf No:4).

SONUÇ

21. yüzyılın toplumsal dönüşümü, teknolojik ve kültürel zemin ve olanaklarıyla biçimlenmeye başlamıştır. Bunun temel nedeni, sanatın ne kadar bağımsız ve aykırı olursa olsun, diğer bütün insani üretim ve pratikler gibi maddi dünyanın çerçevesiyle bir değer belirlenmesidir. Açık bir ifadeyle “sanat üretimi” çok büyük oranda bir bağımlı değişken; toplumsal gelişme ve maddi yaşam dediğimiz büyük toplumsal formasyonun bir ürünü haline gelmiştir (Fovkes, 2012:2-3). Toplumlar, kendi kültürlerini modern çağa uyumlayarak geleneksel kaynaklardan aldıklarını çağdaş sentezlerle geliştirmek zorundadırlar. Yeni/estetik/plastik değerlerin araştırıldığı düşünsel tabanlı, sorgulayan ve aynı zamanda üreten bir tavrın –kendini de sürekli güncelleyip yenileyerek– devinen bir gelenek haline getirilebilmesi için ortak çaba gösterilmelidir. Bu çabalar, kültürlerarası özümsemenin bireyin çevresindeki gündelik yaşantıyı ve sıradanlığı değiştirmesi açısından da önemlidir.

Kültürel sürdürülebilirlik yaklaşımıyla tasarım yapmak, tasarımcıya ürünün hedef kitlesini genişletmek, objenin işlevsel değerini artırmak, objenin tasarım değerini artırmak, objenin estetik değerini artırmak ve objenin katma değerini artırmak gibi oldukça önemli görevler yüklemektedir (Gürcüm, vd, 2018:382).

Kültürel değerlerin sanatsal tasarım süreci için oldukça etkili bir kaynak olduğu söylenebilir. Kültür, tasarım ve sanatsal yaratıcılık ile üretim süreçleri birbirleriyle eklemlenir. Başka deyişle, tarih boyunca aralarında sürüp giden rekabeti bir kenara koyarak, sanayi kültürle harmanlanarak sanatsallaşır ve bu şekilden üründe özgün değer etkisi ortaya çıkar.

KAYNAKÇA

- ARTUN, E. (2002). *Küreselleşmenin Geleneksel Halk Kültürüne Etkisi*. VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Küreselleşme ve Geleneksel Kültür Seksiyon Bildirileri. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, s.78-82.
- BAYAZIT, N. (1998). *Tasarım Araştırmaları, Endüstriyel Tasarım Eğitimi: İTÜ Endüstriyel Tasarım Toplantıları 1998 ve 1999 Bildirileri*. (Der. H. Alpay Er – Özlem Er). İstanbul. s. 22-29.
- EKİCİ, M. (2008). *Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme*. **Millî Folklor**, Yıl:20, Sayı: 80, s. 33-38.
- Fowkes (2012). *Sürdürülebilir Sanat: Sürdürülebilir Sanat: 21. Yüzyılda Sanat Üretimi, Eko IQ Sürdürülebilir Sanat Özel Eki*, s.2-5.
- FRIEDMAN, K. (1997). Design Science and Design Education. Norwegian School of Management Research Report Series. Oslo: Norwegian School of Management.
- GÜRCÜM, B. H., BAYKASOĞLU, N., YERDENOVA, A. (2018). *El Sanatının Sürdürülebilmesinde Tasarımcının Sorumluluğu, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 11 Sayı: 58, s. 373-382.
- TOSUN, C. (2005). *Dil Zenginliği, Yozlaşma ve Türkçe*, **Journal of Language and Linguistic Studies**. Vol.1, No.2, October, pp. 136-154.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
ÜNLÜ, C.E. (1998). Endüstriyel Tasarım Eğitiminin Geleceği Üzerine... **Endüstriyel
Tasarım Eğitimi: İTÜ Endüstriyel Tasarım Toplantıları. 1998 ve 1999 Bildirileri.**(Der.
H. Alpay Er – Özlem Er). İstanbul. s.8-10.



Fotoğraf 1. Geleceğin Kültür Mirası Koleksiyonu, Paşabahçe.

Fotoğraf 2. İğne Oyası Takı Örnekleri, Anonim..

Fotoğraf 3. Çini-İstanbul Koleksiyonu, Bilkent Kültür Girişim.

Fotoğraf 4. İSTKA Hediye İstanbul Tasarım ve Modelleme Atölyesi Projesi kapsamında yapılan İstanbul Temalı Ahşap Oyuncak Tasarımı Yarışması, TOPAC034 rumuzu ile Doğukan Karapınar-Birincilik Ödülü, 2016.

Fotoğraf No: 5.Ankara Kalkınma Ajansı, . Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi ile Kültür ve Turizm Bakanlığı Döner

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Sermaye İşletmesi Merkez Müdürlüğü iş birliğıyle düzenlenen Ankara Temalı rn Tasarım Yarışması Diğerk Tasarım rnler Kategorisi Birincilik dl - Merve Coşkun, 2018.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
KAPANIŞ PANELİ (CONCLUSION SESSION) A Salonu (A Hall)

Dr. (PhD.) Ahmet AYTAÇ
Prof. Dr. Esin SARIOĞLU
Prof. Dr. Alina CRISTEA
Prof. Dr. Flera SAYFULINA
Dr. Naci BAKIRCI
Assoc. Prof. Dr. Mutluhan TAŞ
Dr. Sinziana Cuciuc ROMANESCU

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Dr. Ahmet AYTAÇ

İki gün süren etkinliğin sonuna geldik. Kongreler zor işlerdir. Hele ki yurt dışında düzenleniyorsa daha da zordur. Yaklaşık altı yedi ülkeden katılımcı vardı. Selçuk Üniversitesi dost Ovidius Üniversitesi ile iş birliği yaparak bu güzel etkinliği de başardı.

Özelikle beş ülkeden eserlerin yer aldığı sergi de etkinliğe yakışan bir düzeydeydi. Birazdan başlayacak olan atölye çalışmalarında da Türk Sanatının burada tanıtımı adına güzel sonuçlar elde edileceği ve burada ilgi uyandıracağına inanmaktayım.

Etkinliğin Romanya ayağında iki kahraman vardı. Adlarını anmadan geçmeyeceğim. Sevgili dostlarımız Aline ve Sinzi. Her iki sanatçı akademisyen dostuma çok teşekkür ediyorum.

Yurt dışı etkinliklerinde sadece kongre yapıp, sergi açıp dönmüyoruz. Başka ortak projelere de kapılar aralanıyor. Dünden beri konuşuyoruz. İki ülke akademisyenleri olarak başka birkaç proje içinde temaslarımızı sürdüreceğiz inşallah.

Bu güzide etkinliğin bildirilerini de aralık ayına kadar e-kitap olarak çıkaracağız. Katkı sağlayan herkese teşekkür ediyorum. Sözü kıymetli Esin hocama veriyorum. Buyurun hocam

Prof. Esin SARIOĞLU

Ovidius Üniversitesi'nin evsahipliğinde ve Selçuk Üniversitesi'nin öncülüğünde hakikaten güzel bir etkinlik oldu. Birkaç bildiri yeniden gözden geçirilecek bunları konuştuk ama genel anlamda seviye hakikaten çok çok iyiydi.

Benim meslekte yaklaşık 50. Yılım. Ok insan yetiştirdik. Hep söylüyorum. Tekrara düşmekten kaçınalım. Bura da pek tekrar yoktu.

Bu topluluk lütfen hiç dağılmasın. Sayımız giderek artsın. Ülkemize güzel anılarla ve yeni bilgilerle döneceğiz. Bu anlamda da mutluyum. Gelenekseli kayıt altına alıp, yeni üretimlere devam etmek zorundayız.

Hakikaten güzel bir etkinlikti. Dr. Ahmet AYTAÇ hocamızı yürekten kutluyorum. Hepinizi saygıyla selamlıyorum.

Dr. Ahmet AYTAÇ

Esin hocamıza teşekkür ederiz. Doğru söylüyor hocamız. Gelenek asla yozlaştırılmamalı. Şimdi Azerbaycan'ın değerli bilim insanı, önemli bir epigrafi ve kadim dostumuz Doç. Dr. Habibe ALİYEVA'ya söz veriyoruz. Buyurun

Doç. Dr. Habibe ALİYEVA

Herkesi selamlıyorum. Her sempozyumda bir amacımız vardır. Bu amaç sempozyumun adını taşıyan kültüre katkı yapmaktır. Burada da Türk kültürü adına güzel bildiriler dinledik. Romanyalı meslektaşlarımızla milliyetimiz dinimiz ayrı olsa da bizi birleştiren bir şey var. Oda sevgidir. Bu işi de bir kişi çok ama çok iyi başarıyor. O kişi de bizim kadim dostumuz Dr. Ahmet AYTAÇ'tır. Kendisine çok teşekkür ederim.

İsterdim ki diğer Türk ülkelerinden de daha çok katılım olsun. Orta Asya'dan gelen ecdat İspanya'ya kadar gitmiş. Biz Dr. Ahmet AYTAÇ ile orada da bulunduk. Madrid'de de Dr. Ahmet AYTAÇ Türk kültürü adına güzel işler yaptı zamanında. Biz akademisyenler kalem ile gönülleri fetih etmeliyiz.

Dr. Ahmet AYTAÇ'a Allah can sağlığı versin. Türk dilli ülkelerin biraraya geldiği bu kalem savaşı Dr. Ahmet AYTAÇ'ın boynunun borcudur. Uğur olsun.

Dr. Ahmet AYTAÇ

Kadim dostumuz Habibe hanıma teşekkür ederiz. Doç. Dr. Mutluhan TAŞ hocam buyurun.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Doç. Dr. Mutluhan TAŞ

Öncelikle bu etkinliğe emek veren herkese teşekkür ederim. Biz Türk dilli milletler olarak zaman içerisinde soykırımlara da maruz kaldık. Baskı gördük. Ama kültürümüzü, benliğimizi kaybetmedik. Ben bu konularda uzun zamandır yalnız kurt olduğumu düşünüyordum. Ama görüyorum ki bir sürü yalnız kurt var. Dr. Ahmet AYTAÇ hoca buna en iyi örnektir. Karşılık, madalya, taltif beklemeden hizmet etmektedir kendisi.

Bu kongre Romanya ile Türk bilim-sanat adamlarının kaynaşmasına da vesile oldu. Ahmet hocam da söyledi. Yeni projeler, iş birlikleri de gündemde dünden beri. Sonu hayır olsun inşallah. Herkese saygılarımla.

Dr. Ahmet AYTAÇ

Yunus Emre Enstitüsü Müdürü Seher KORUCU hanıma söz veriyoruz. Buyurun.

Seher KORUCU

Hocam teşekkürler. 2013 yılından beri buradayım. İki gündür Selçuk Üniversitesi'nin bu etkinliğini ilgiyle takip ediyorum ve görüyorum ki Romanyalı öğrenciler ilgiyle takip ediyor. Enstitü olarak Selçuk Üniversitesi'ne ülkemize her zaman burada hizmete hazırız. Dr. Ahmet AYTAÇ hocam başta olmak üzere herkese teşekkür ediyorum.

Dr. Ahmet AYTAÇ

Hemşerim Seher hanıma teşekkür ederiz. Dünden beri çeviri işlerini ekibi ile üstlendi. İnşallahEnstitüyü de gitmeden ziyaret edeceğiz. Dr. Naci Bakırcı Beye söz verelim. Buyurun.

Dr. Naci BAKIRCI

Türkiye'de bile bunu yapmak zor. Hele ki başka bir ülke daha da zor. Ve devamlılık çok önemli. Türkiye'de benim bildiğim yıllardır devam eden iki etkinlik var. Birisi kazı sempozyumu. Diğer de Dr. Ahmet AYTAÇ hocamızın görev aldığı bu etkinliklerdir ki sanırım 20 denedir 40'ı geçti. Bu artık oturdu. Allah hocamızın ömrünü bereketli kılsın. Hasetten Dr. Ahmet AYTAÇ hocamıza teşekkür ediyorum. Hepinizi saygıyla selamlıyorum.

Dr. Ahmet AYTAÇ

Naci Müdürüme teşekkür ederiz. Dr. Sinziana Cuciuc ROMANESCU'ya söz veriyoruz.

Dr. Sinziana Cuciuc ROMANESCU (Çeviri: Özlem KAYA)

Teşekkür ediyorum. Türkiye ile böyle bir işbirliğinden çok mutluyum. Bu aktivite sayesinde Türk kültürü ve sanatı hakkında yeni bilgiler edindim kendi adıma. Türk sanatçı dostlarla başka projelerde gerçekleştirme kararı aldık. Çok mutluyum. Çok teşekkür ederim.

Dr. Ahmet AYTAÇ

Teşekkür ederiz. Alina hocayı dinliyoruz. Buyrun.

Doç. Dr. Alina CRISTEA(Çeviri: Özlem KAYA)

Çok teşekkür ederim. İki ülke olarak bu etkinlikleri düzenlemek için arkadaşım Dr. Ahmet ile çok çalıştık. Ama mutluyum. Biz bunu başardık. Romanya ve Türkiye bu coğrafyada iki önemli ülke ve Selçuk Üniversitesi çok faal bir üniversite. Biz bunu biliyoruz.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Romanya ve Türkiye hakkında konuşmalar oldu. Önemli olan bunların kitap olması. Karma sergi çok güzeldi. Sevgili arkadaşım Dr. Ahmet AYTAÇ'a ve sizlere çok teşekkür ederim.

Dr. Ahmet AYTAÇ

Etkinliğimiz atölye çalışmaları ile devam edecektir. Herkese teşekkür ederiz.

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Kongre Genel Sekreteri ve Sergi Küratörü Dr. Ahmet AYTAÇ'ın Açılış Konuşması



Ovidius Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Sorin RUGINĂ'nın Açılış Konuşması



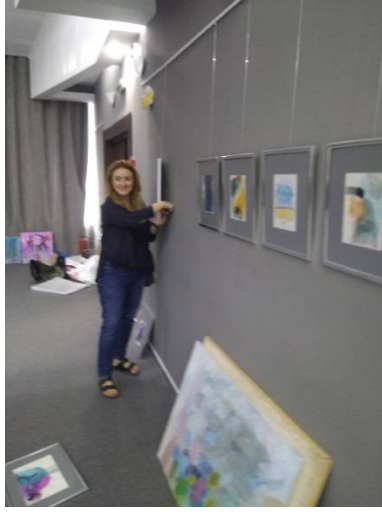
Köstence T. C. Ba konsolosu Sulhi TURAN'ın Açılış Konuşması

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Oturumlardan görüntüler

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Sergi ve Kongre hazırlıklarından görüntüler

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Bükreş Atatürk Büstünü ziyaret görüntüleri

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Bükreş Türk Şehitliğini ziyaretten bir görüntü



Türkiye-Romanya Türk İş Adamları Derneği ziyaretinden bir görüntü

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Atölye çalışmalarından görüntüler

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Köstence T. C. Konsolosluğunu ziyaretten görüntüler

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ



Köstence Yunus Emre Enstitüsünü ziyaretten görüntüler



Köstence Etnoğrafya Müzesi'ni ziyaretten br görüntü



Katılımcılardan bir grup

**ULUSLARARASI PLASTİK SANATLAR
SERGİSİ**

**(INTERNATIONAL PLASTIC ARTS
EXHIBITION)**

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

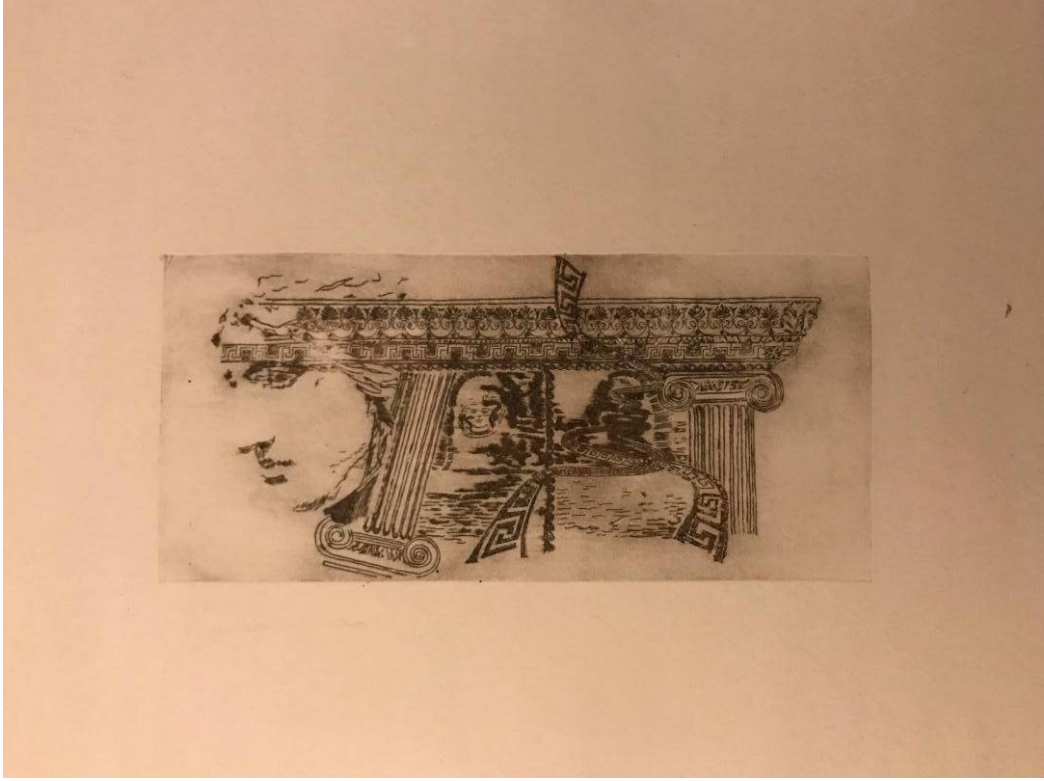
Ahmet AYTAÇ



Alexandru SERBANESCU(Romania)



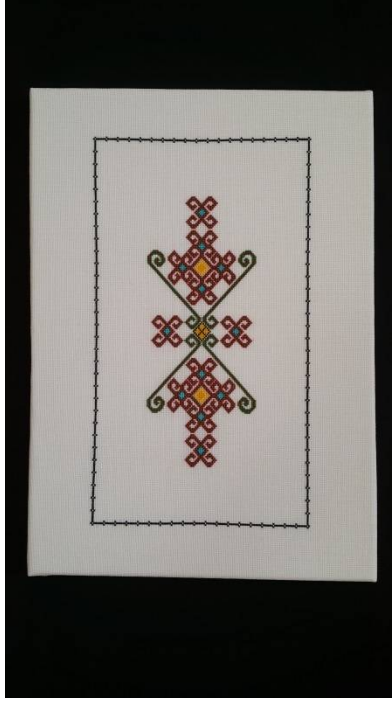
XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
Alina CRISTEA(Romania)



Aynur SARICA



Ayşe Gül GÖKKAYA TÜYSÜZ

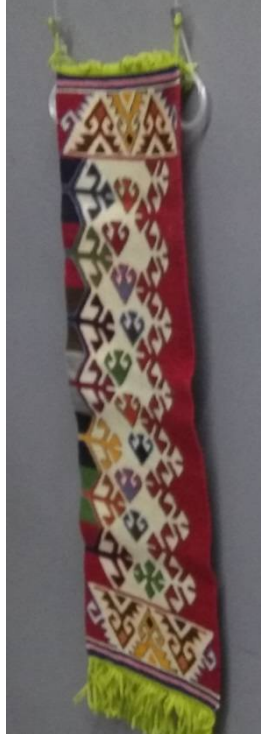


Ayşegül KARAKELLE



XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Berna DERİN



Çiğdem ERTUNÇ



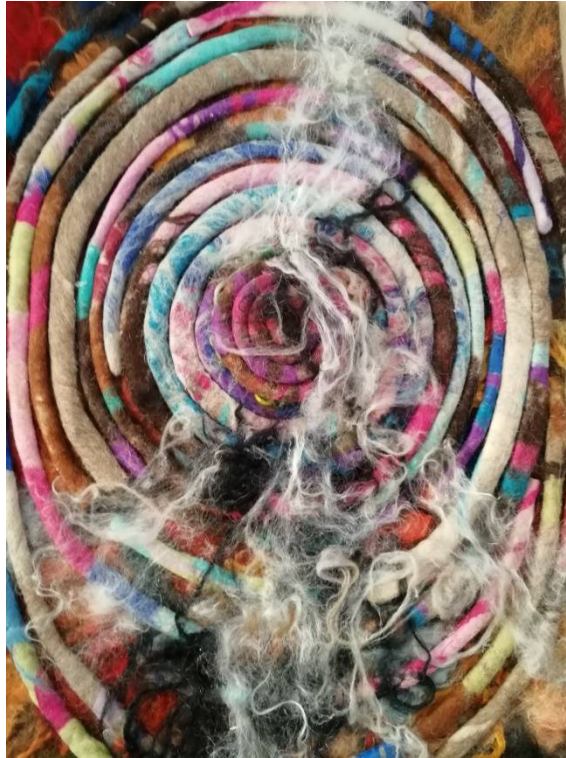
XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Emine NAS



Emine NAS
gülümse/h.50cm./kalıp,decal.

Esin SARIOĞLU



Fadim AKÇA



Fatih BAŞBUĞ



Fatma MOEN (India)



Irmak BAYBURTLU



XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Işılay KONAK



İ. M. V. Noyan GÜVEN



Kafiye KARLIK

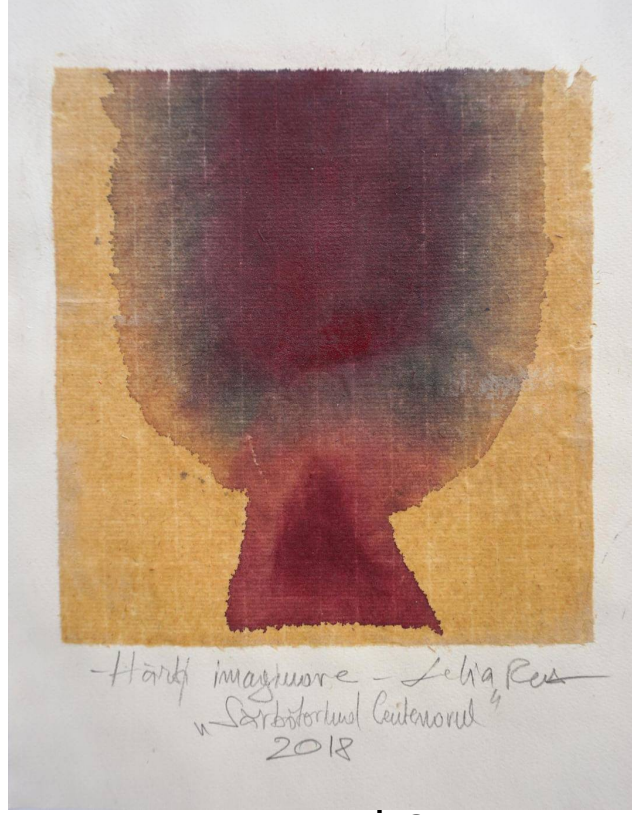


Karim MİRZAE (Iran)

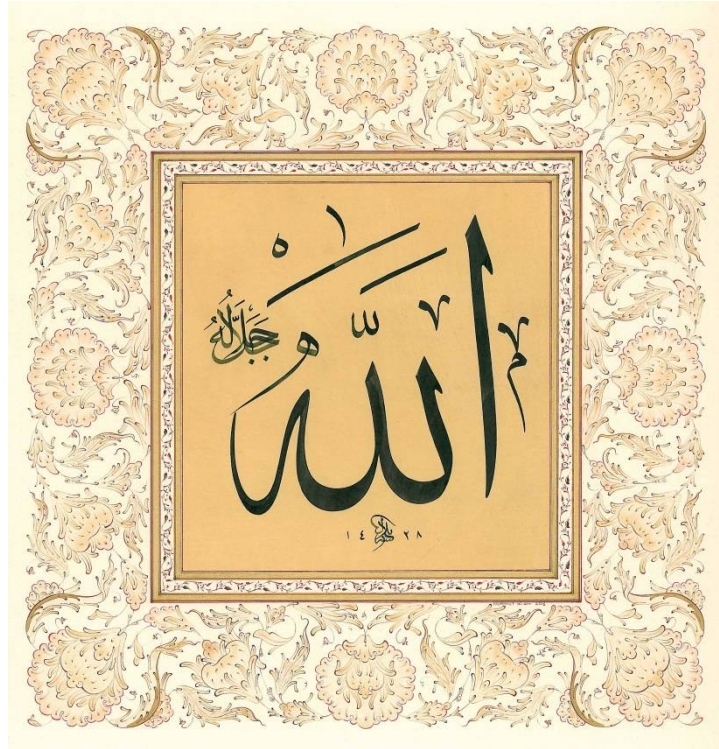


XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

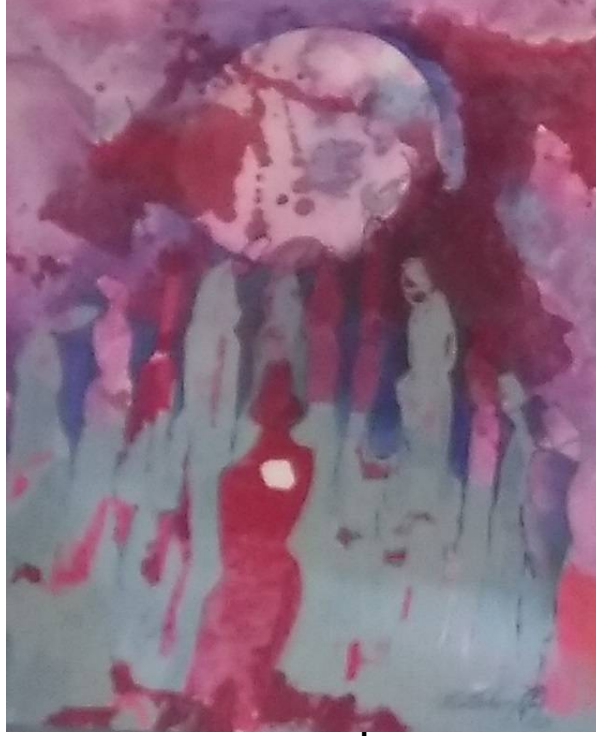
LeliaRus PÎRVAN(Romania)



Muhammet BİLGİN



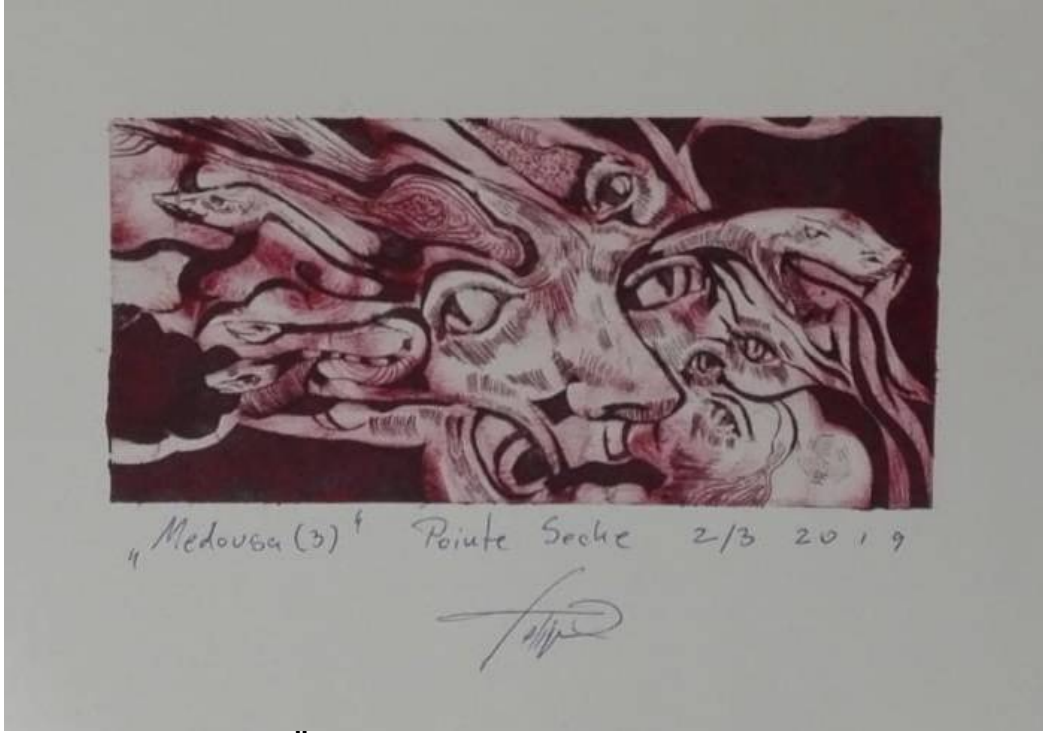
Mutluhan TAŞ



Naci EDİ



XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
Ovidiu FELIPOV(Romania)



Özlem ERZURUMLU JORAYEV



Özlem KAYA



Ramazan BAĞIROV (Azerbaijan)



XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Razvan DRAGOS(Romania)



Titlul lucrării: „Artes mechanicae 8”
Tehnica: Acvaforte, Acvatinta (gravură în adâncime)
Dimensiuni: 25 x 30 cm
Anul: 2015

Ruhi KONAK



XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Serkan İLDEN



Sevgi KAYALIOĞLU



XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ

Shole AHLALİOROF(Iran)



SinzianaCuciuc ROMANESCU(Romania)



Süheyla ATABAY



Sümeyya BAKIR,



Şebnem Ruhsar TEMİR GÖKÇELİ



Vuqar XUDAVERDİ (Azerbaijan)



XIII. ULUSLARARASI TÜRK SANATI, TARİHİ ve FOLKLORU KONGRESİ /SANAT ETKİNLİKLERİ
KİŞİSEL SERGİLER(PERSONAL EXHIBITIONS)

İ. M. V. Noyan GÜVEN



Özlem KAYA

