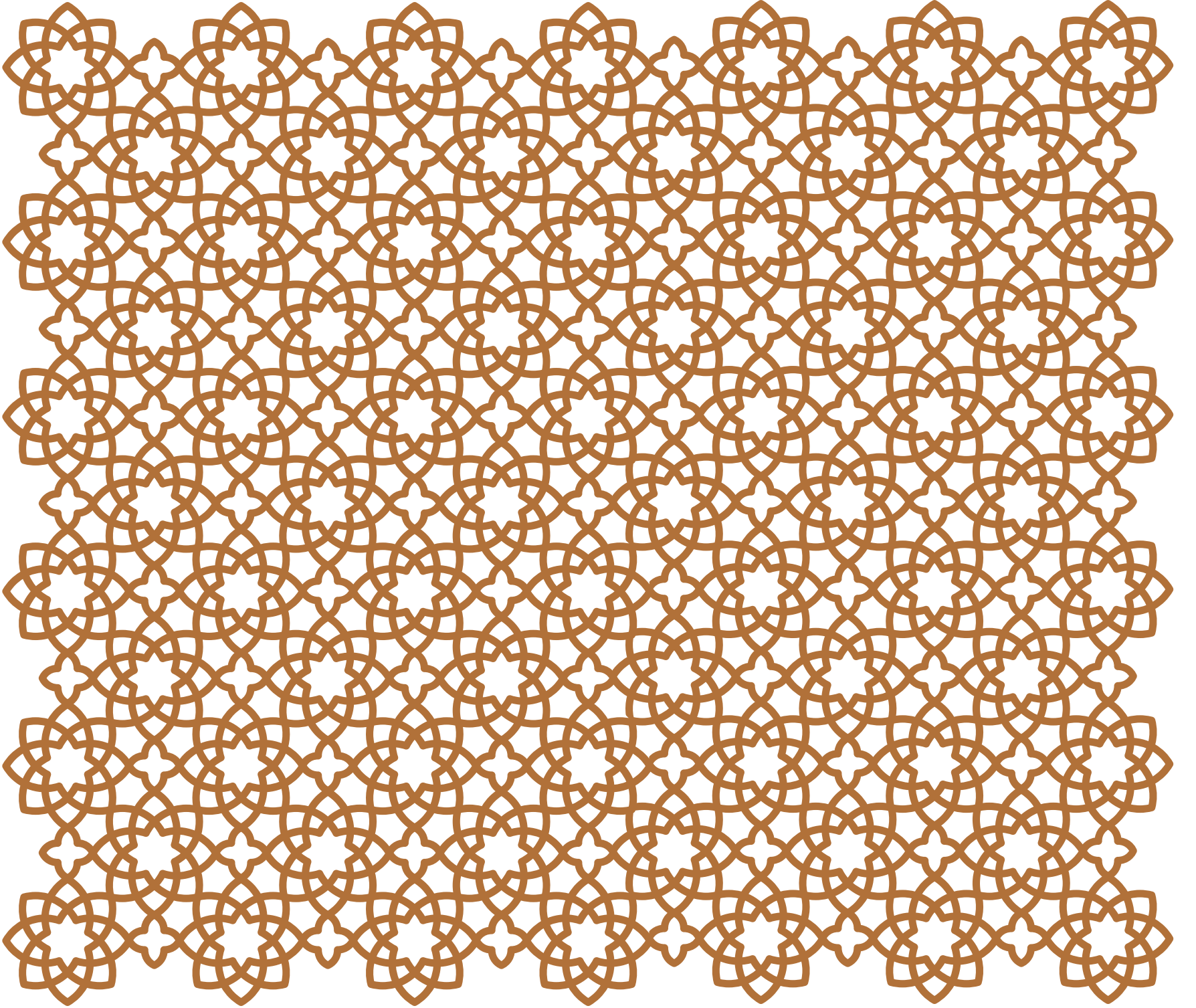


Sanatın On Hali III

Geleneksel Türk Sanatları



2023

Sanatın On Hali III

Geleneksel Türk Sanatları Yarışması
Katalog

Hüsn-i Hat	Geleneksel Keçe Yapımı
Tezhip	Balıkesir Pullusu
Minyatür	Gönen İğne Oyası
Çini	Balıkesir Sındırgı
Serbest Tasarım	Yağcıbedir Halısı
	Balıkesir Aba Dokuması

**SANATIN ON HALİ III
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI YARIŞMASI 2023**

ISBN

978-625-94097-0-2

İmtiyaz Sahibi

Yücel YILMAZ

Yayına Hazırlayanlar

Prof. Dr. Faruk TAŞKALE
Mürsel SABANCI
M. Mürşit CANBULAT
Nursel SÜZANER KILIÇ
Beyza ÇAKIR
Gizem ÇOLPAN
Sümeyra SAĞAY

Editör

Prof. Dr. Faruk TAŞKALE

Fotoğraflar

Berkay YİĞİTASLAN

Sayfa Tasarımı ve Uygulama

Gözde ERFİDAN

Baskı

Seçil Ofset
T. 0212 629 06 15

Sanatın On Hali III

Geleneksel Türk Sanatları
Yarışması 2023

Hüsn-i Hat	Geleneksel Keçe Yapımı
Tezhip	Balıkesir Pullusu
Minyatür	Gönen İğne Oyası
Çini	Balıkesir Sındırgı
Serbest Tasarım	Yağcıbedir Halısı
	Balıkesir Aba Dokuması

İçindekiler

Geleneksel Sanatlar 5

Balıkesir Büyükşehir Belediye Başkanı
Yücel YILMAZ

Birkaç Söz 6

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölüm Başkanı

Prof. Dr. Faruk TAŞKALE

Sanatın On Hali 7

Balıkesir Kent Konseyi Başkanı
Mürsel SABANCI

Ustaya Saygı Özel Ödülü 8

Balıkesir Kent Konseyi

Hüsn-i Hat 12

Jüri Üyeleri
Fuat BAŞAR-Prof. Dr. Fatih ÖZKAFA-Dr. Öğr. Üyesi Berrin YAPAR ÜNAL

Tezhip Sanatı 23

Jüri Üyeleri
Dr. Öğretim Görevlisi Asiye KAFALIER DÖNMEZ-Hasan TÜRKMEN-Arş. Görevlisi Betül GÜNDÜZ

Minyatür Sanatı 38

Jüri Üyeleri
Doç. Dr. Şehnaz BİÇER-Dilek YERLİKAYA-Sabriye ŞEKER

Çini Sanatı 51

Jüri Üyeleri
Dr. Mehmet GÜRSOY-Dr. Öğr. Üyesi Latife AKTAN ÖZEL-Öğr. Görevlisi Özkan TOKAÇ

Serbest Tasarım 65

Jüri Üyeleri
Prof. Dr. Münevver ÜÇER-Prof. Dr. İlham ENVEROĞLU-Dr. Öğr. Görevlisi Hüsna KILIÇ

Geleneksel Keçe Yapımı 78

Jüri Üyeleri
Doç. Deniz ÇELİKER-Recep AGEN-Ayfer GÜLER

Balıkesir Pullusu 91

Jüri Üyeleri
Prof. Dr. Fatma YETİM-Dr. Öğr. Üyesi Horiye ÇIRAKOĞLU-Fatma TABANLI

Gönen İğne Oyası 102

Jüri Üyeleri
Dr. Öğr. Üyesi Nursel BAYKASOĞLU-Hüsniye DOĞAN-Arş. Görevlisi. Reyhan POLAT

Balıkesir Sındırgı Yağcıbedir Halısı 114

Jüri Üyeleri
Doç. Dr. Mustafa GENÇ-Medeni DİNÇ-Ekrem BAŞARAN

Balıkesir Aba Dokuması 120

Jüri Üyeleri
Prof. Dr. Hülya TEZCAN-Prof. Ayşegül KOYUNCU OKCA-Doç. Dr. Mustafa GENÇ

Ustalardan Seçkiler 126

Yücel YILMAZ

Balıkesir Büyükşehir Belediye Başkanı

İnsanoğlunun varoluşundan bugüne üretim ve gelişiminin en somut örneklerinden olan geleneksel sanatlar, asırlık medeniyetlerin tecrübeleriyle harmanlanarak günümüze ulaşmıştır. Bu bakış açısıyla bir medeniyeti anlamanın yolu, o medeniyetin kendini dünyaya ifade etmek için ortaya sunduğu sanatları anlamaktan geçer.

Geleneksel Türk Sanatları, binlerce yıl boyunca Anadolu topraklarında oluşmuş çeşitli uygarlıkların kültürel zenginlikleri ile Türk özdeğerlerinin muhteşem buluşmasının sonucudur. Bu sentez, zaman içinde kendine has bir üslup geliştirerek varlığını sürdürmüştür.

Bu sanatlar, Türk kültürünün özünü yansıtan bir ayna gibidir. Var olan bu mirası korumak ve yaşatmak, Türk kültürünün zenginliğini gelecek kuşaklara aktarmanın önemli bir yoludur. Balıkesir Büyükşehir Belediyesi olarak Türk sanatlarını destekleyerek, yeni yeteneklerin ortaya çıkmasına teşvikte bulunuyoruz. Aynı zamanda kültürel mirasımızı koruma misyonunu üstleniyor ve daha fazla insanla buluşturmayı amaçlıyoruz. Bu yolda, sanatın gücünü kullanarak bu mirası daha da ileriye taşımak için azimle çalışmaya devam edeceğiz.

Bu anlayış ve bilinçle 2016'da başlattığımız "Karesi Hünherli Eller-Geleneksel Sanatlar Yarışması" 2020 yılından bu güne "Sanatın On Hali - Geleneksel Türk Sanatları Yarışması" olarak sürdürölmektedir. Bu yarışmalar, evrensel değörlere sahip kadim kültürel mirasımızın, ulusal ve uluslararası sürdürölebilir korunma çabaları ile geleceğe umutla bakmamıza vesile olmaktadır.

Hazırlamış olduğumuz bu katalogun geleneksel sanatlar adına önemli bir kaynak olacağına inanıyor, sanatında ince zevk ve hünherlerini göstererek eserleriyle katkı sağlayan tüm sanatçılarımıza, yarışma sürecinde bizden zaman, bilgi ve emeklerini esirgemeyen her biri alanında uzman Seçici Kurul Üyelerimize, emek ve destek veren herkese teşekkürlerimi sunuyorum. Geleneklerimizi geleceğe taşıyan çalışmalarımızı daima sürdüreceğimizi ifade ediyor, sanat dolu günler diliyorum.

Prof. Dr. Faruk TAŞKALE

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Geleneksel Türk Sanatları Bölüm Başkanı

Ülkemizde sanatın farklı dallarında yapılan etkinlikler, sergiler, sempozyumlar, bienaller ve yarışmalar sanatın gelişimi, yaygınlaşması ve özellikle genç sanatkârların motivasyonu açısından son derece önemlidir. Son yıllarda sanatsal etkinliklerin sayısı ve niteliği gittikçe artmakta ve değer kazanmaktadır.

Balıkesir Büyükşehir Belediyesi, Balıkesir Kent Konseyi tarafından düzenlenen “Sanatın On Hali - Geleneksel Türk Sanatları Yarışması” geleneksel sanatlar konusunda yapılan yarışmaların en önemlileri arasında gelmektedir.

Geleneksel sanatların farklı dallarına da yer vermek amacıyla zaman zaman sanat dalları arasında düzenleme yapılmaktadır. “Sanatın On Hali III” yarışması bu sene de iki kategori ve on dalda düzenlenmiştir.

Birinci grup:

Hüsn-i Hat

Tezhip

Minyatür

Çini

Serbest Tasarım gibi görsel sanatları ihtiva etmektedir.

İkinci grup:

Geleneksel Keçe Yapımı

Balıkesir Sındırgı Yağcıbedir Halısı

Balıkesir Pullusu

Gönen İğne Oyası

Balıkesir Aba Dokuması gibi Balıkesir yöresine ait sanatları içermektedir.

“Sanatın On Hali III - Geleneksel Türk Sanatları Yarışması 2023” katılım sayısı, kıymetli değerlendirme kurulu ve başarılı organizasyonu ile yarışma başarılı bir şekilde tamamlandı. Son derece titiz ve adilane bir şekilde yapılan değerlendirme sonucunda eserler ilk üç derece, mansiyon, üç sergileme, üç özel ödül olarak değerlendirildi. Ayrıca geleneksel sanatlarımıza hizmet etmiş ve önemli katkıda bulunmuş üç sanatçımıza ustaya saygı özel ödülü verildi.

Cumhuriyetimizin kuruluşunun yüzüncü yıldönümü nedeniyle bu sene etkinlik çeşitli atölye çalışmaları ve söyleşilerle bir festival tadında gerçekleştirilmiştir.

Sanat; yöneticiler, kurumlar ve sanatseverler tarafından desteklendiği ve itibar gördüğü zaman gelişir ve yaygınlaşır. Bu mühim, ses getiren ve güzide Balıkesir’imizin tanıtımına ve adı geçen sanatlarımızın gelişimine de büyük katkısı olan etkinliği son derece ciddi bir organizasyonla destekledikleri için Balıkesir Büyükşehir Belediye Başkanı Sayın Yücel Yılmaz’a, Balıkesir Kent Konseyi Başkanı Sayın Mürsel Sabancı’ya, Balıkesir Kent Konseyi Genel Sekreteri Mürşit Canbulat’a ve yarışma süreci boyunca sürekli iletişimde olduğumuz Balıkesir Kent Konseyi Genel Koordinatörü Sayın Nursel Süzaner Kılıç’a, kıymetli değerlendirme kuruluna, yarışmaya eser gönderen ve atölye çalışmalarını yürüten değerli sanatçılara ve bizi yalnız bırakmayan, etkinliği ilgi ve sevgiyle takip eden Balıkesir halkına şükranlarımı sunuyorum.

Mürsel SABANCI

Balıkesir Kent Konseyi Başkanı

Geleneksel Türk Sanatlarımız tarih boyunca medeniyetimizin süzgecinden geçerek varlığını en güzel suretle muhafaza etmiştir. Bu sanatlarımız ortak kimlik, duygu ve aidiyet duygusu gibi özellikleri ile kendisini gösteren kültürel miras ve bu mirasın kodlarıyla oluşan kültürel belleğin bir unsurudur. Geleneksel Türk Sanatları noktasında oldukça zengin olan Balıkesir’de bu değerlerin tanıtılması, gelecek kuşaklara aktarılması son derece önemlidir.

Tarih boyunca sanatkârlarımız gelecek nesillere aktarım hususunda hiçbir fedakârlıktan kaçınmamış, kimi zaman zorluk ve yokluk kimi zaman varlık ve bollukla en güzel eserlerini ortaya koymuşlardır. Bu sanatkarlarımızı bugün minnetle yad ediyor, Balıkesir’de bu değerlerin tanıtılması, gelecek kuşaklara aktarılmasını kendimize borç biliyoruz. Bu noktada Balıkesir Kent Konseyi ve Balıkesir Büyükşehir Belediyesi işbirliğiyle gerçekleştirdiğimiz çeşitli yarışmalar ve şehir külliyyatına kazandırdığımız yayınlar ile önemli adımlar atmaktayız.

Şehrimizin ve ülkemizin kültür, sanat hayatına katkı sağlayacağına inandığımız, Türk Sanatlarının tanıtımı ile sanatsal üretimi desteklemek, gelişimini ve yaygınlaşmasını sağlamak amacıyla düzenlediğimiz “Sanatın On Hali III – Geleneksel Türk Sanatları” yarışmamıza, farklı şehirlerden katılarak özgün fikirleriyle değer üreten sanatçılarımıza teşekkür ediyorum. Bu uğurda ortaya koyduğumuz gayret ve çabaların sanatseverlere yardımcı olmasını umut ediyorum.

Milli ve manevi değerlerimize, kültüre, sanata, yaşama dair tüm değerlere verdiği kıymetle şehrimize anlam ve değer katan bu yarışmayı düzenleme imkânı sunan Balıkesir Büyükşehir Belediye Başkanımız Sayın Yücel Yılmaz’a, Balıkesir Kent Konseyi’nin kıymetli üyelerine, değerli akademisyenlerimize, seçici jüri üyelerine, çalışma arkadaşlarıma şükranlarımı sunuyorum.

Balıkesir Kent Konseyi

Ustaya Saygı Özel Ödülü



2023



Fuat BAŞAR
Hüsn-i Hat



Prof. Dr. Faruk TAŞKALE
Tezhip



Dr. Mehmet GÜRSOY
Çini

Hüsn-i Hat

Jüri üyeleri

Fuat BAŞAR

Prof. Dr. Fatih ÖZKAFA

Dr. Öğr. Üyesi Berrin YAPAR ÜNAL

Hat Sanatı

Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin GÜNDÜZ

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Hat Sanatı Anasanat Dalı

İnsanlar arasında yazılı haberleşme ihtiyacından doğan yazı, toplumlar geliştikçe estetik değerler kazanarak bir sanat hâline gelmiştir. Yazının icadı ile birlikte insanın anlatma ve aktarma imkânlarının çoğalması, aynı zamanda insan ve toplumların tekâmülünü hızlandırmıştır. Yazı sanatı günümüzde hiç kuşkusuz resim, heykel gibi görsel sanatların yanında yer almış ve hatta diğer görsel sanatları etkilemiş, onların ilham kaynağı olmuş bir sanat dalıdır.

Yazı sanatları içerisinde estetik değerlere sahip, belirli ölçü ve kaideleri olan tasarım yapmaya en uygun yazı, Arap yazısından gelişmiş olan “hüsn-i hat”tır. Estetik kurallara bağlı kalınarak ölçülü ve güzel yazı yazma sanatı olan hüsn-i hat, dünya sanat tarihi içerisinde önemli bir yere sahiptir ve yüzyıllar boyunca tekâmülünü devam ettirerek günümüze kadar gelmiştir. Yazıya ruh veren sanat olarak bilinen hüsn-i hattın, İslâm kaynaklarında yapılan en güzel tarifi “Hat, cismânî âletlerle meydana getirilen rûhânî bir hendesedir” şeklindedir.

Arap yazısı İslâmiyet’in ortaya çıkışından itibaren estetik değerler kazanmaya başlamış ve tüm İslâm dünyasını ilgilendiren “İslâm yazısı” olarak kabul edilmiştir. Türklerin İslamiyet’i kabulüyle birlikte, hüsn-i hat sanatındaki estetik gelişim süreci hızlanmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapılan kazılarda ele geçen verilerden Arap yazısının kökeninin Ârâmî asıllı Nabatî yazısı olduğu anlaşılmaktadır. Arap asıllı Nabatîler M.Ö. 4. yüzyılda Filistin’in güneyine yerleşerek Petra şehrini başkent yapmışlardır. Bugün Nabatîlerden kalan bina harabeleri ve taşlar üzerindeki yazıların 6. yüzyıldan önceki Arapça kitabelerdeki yazılara benzerliği, Arap yazısının Nabatî yazısından geldiğini göstermektedir. Araplar, 6. yüzyıldan itibaren sadeleşen Nabatî yazısını kullanmaya başlamışlar ve onu geliştirmişlerdir (Alparslan, 1999: 19).

İslâmiyet’le birlikte Arap yazısında büyük bir gelişme başlamıştır. Kur’an-ı Kerîm okuyup yazmaya büyük önem vermiştir. Alâk Sûresi 1-5. âyetlerde “Yaratan Allah’ın adıyla oku: O, insanı bir kan pıhtısından yarattı. Kalemle yazmayı öğreten, insana bilmediğini belleten, keremi erişilmez mertebede olan Allah’ın adıyla oku!” ve Kalem Sûresi 1. Âyeti “Nûn, kalem ve onunla yazılanlara and olsun ki” yazıyı teşvik eden ve onu kutsayan âyetlerdir.

İslâm yazısının ilk türü, Hz. Ali’nin halifelîği döneminde devletin başkenti olan Kûfe’de gelişen, dik ve köşeli, kûfî adı verilen yazıdır. Kûfî yazının birçok çeşidi vardır ve Kur’ân-ı Kerîm’in yazılmasında sıkça kullanılmıştır. Kûfî yazı Selçuklu yapılarının vazgeçilmez bir unsurudur. Sülûs ve nesih yazılarının mucidi olarak bilinen İbn-i Mukle (886-940), koyduğu kurallarla yazının tekâmülüne katkıda bulunmuştur. Hat sanatı, İbn-i Mukle ile birlikte 10. yüzyılın başlarında, kural ve kaideleri belirlenmiş bir sanat dalı özelliği kazanmıştır.

İbn-i Mukle yazının kaidelerini tespit için üç esas kabul etmiştir. Bunlardan birincisi “nokta”, ikincisi “daire”, üçüncüsü “elif”tir. Nokta harflerin uzunluk ve derinliklerini, daire yuvarlak harflerin dönüşlerini, elif de dikey harflerin uzunluklarını belirtmek için kullanılmıştır. İbn-i Bevvâb (ö. 1022), İbn-i Mukle’nin hattını inceleyerek geliştirmiş; sülûs ve nesih yazılarının yanı sıra muhakkak, reyhânî, tevkî ve rıkâ yazı çeşitleri de geliştirilerek aklâm-ı sitte’yi oluşturmuştur. Aklâm-ı sitte, İslâm yazılarının temelini oluşturur. Kamış kalemin ucunu ilk kez eğri kesen Yâkutü’l-Musta’simî (ö. 698/1298) yazı tarihinde önemli bir isimdir ve aklâm-ı sitte’nin terakki ettiricisi olarak kabul edilir. Yakût, talebeleri Ergun bin Abdullah Kâmil, Şeyh Ahmed bin Sühreverdî, Mübârekşâh Suyûfî, Mübârekşâh bin Kutb, Abdullah bin Mahmud Sayrâfî ve Nasrullah et-Tabibile birlikte esâtize-iseb’a (yedi üstad) diye bilinmektedir (Dere, 2009: 17).

Hat sanatında gelişme Osmanlı döneminde başlamış ve Türk sanatkârların eliyle yeni boyutlar kazanmıştır. Türkler İslâmiyet'i kabul edince, İslâm yazısı olarak kabul edilen Arap harflerini okuma yazma harfleri olarak benimsemişler ve özellikle 15. yüzyıldan itibaren estetik değerler katarak sanat yazısı hâline getirmişlerdir. Hat sanatının kiblesi olarak kabul edilen Şeyh Hamdullah (1429- 1520), aklâm-ısitte'de büyük değişiklikler yaparak, bu yazıları Türk beğeni ve anlayışına göre yeniden düzenlemiştir. Mushaflarda sayfa düzeni ve nesih yazısının yaygın bir şekilde kullanımı Şeyh Hamdullah ile başlar. Sultan II. Bâyezid'indesteğini alan Şeyh Hamdullah, aklâm-ısitte'de klasik Türk ekolünün kurucusudur. İÜK.,AY, nr. 6662 envanter numaralı Sultan II. Bâyezid için Şeyh Hamdullah tarafından yazılıp Hasan bin Abdullah tarafından tezhiplenmiş mushaf, yazısı, sayfa düzeni ve tezyinatı ile Türk zevk ve beğenisini yansıtan önemli bir eserdir. Şeyh Hamdullah'ın çağdaşı sayılan Ahmed Karahisârî (1470-1556), klasik çizgideki başarısının yanı sıra, yeni ve farklı denemeleriyle Türk hat sanatında önemli bir yere sahiptir. TSMK, HS,5 envanter numaralı mushaf ve TİEM, T. 1443 envanter numaralı müsel besmele ile kûfî Elhamdülillah ve İhlâs Sûresi Ahmed Karahisârî'nin en mühim eserleri arasında sayılabilir. 17. yüzyılda Şeyh ekolünü geliştiren Hâfız Osman (1642-1698) ile nesih ve sülüs yazıları tekâmülün zirvesine ulaşmıştır. Hâfız Osman'ın kendisine has şivesiyle yazdığı Kur'ân-ı Kerîm'ler tüm İslam ülkelerinde itibar görmüştür. Hz. Muhammed'in kutsal vasıflarını anlatan hilye-i şerîfelerin yüzyıllar boyunca benimsenen klasik grafik tasarımını da ilk kez Hâfız Osman geliştirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda matbaanın 18. yüzyıl sonlarına doğru yaygın olarak kullanılmaya başlanması ile birlikte, elyazması kitap yazımı, işlevini büyük ölçüde kaybetmiştir. Ayrıca 19. yüzyıldan itibaren sülüs ve ta'lik hatlarının celi (büyük) şeklinin tekâmül etmesinden dolayı, hattatlar sanatlarını daha çok âyet ve hadisleri, şiirleri, güzel ve anlamlı sözleri ihtiva eden, duvara asılacak şekilde tasarlanan levha ve kıt'alar yazmak şeklinde icra etmeye başlamışlardır. Celî sülüs, celîta'lik hatları ile hazırlanan levhalar, ayrıca zer-endûd (sürme altın) tekniğinin gelişmesine de sebep olmuş ve zer-endûd levhalar çokça yazılmıştır. Genellikle sülüs, nesih ve ta'lik hatları ile yazılmış olan küçük boyuttaki levhalara "kıt'a" adı verilir. Kıt'anın yazılmasında kullanılan hat çeşidi, kıt'a kelimesinin başına getirilerek kıt'a adını da belirlemiş olur. Sülüs kıt'a, sülüs-nesih kıt'a, ta'lik kıt'a, muhakkak reyhânî kıt'a gibi. En yaygın kıt'a, sülüs- nesih kıt'adır. Kıt'aların bir araya getirilmesi ile hazırlanan yazı albümlerine "murakkaa" adı verilir.

Mimarîden resme, müzikten tezhibe kadar bütün sanat dallarımızın, 18. yüzyıldan itibaren Batı etkisinde kalmasına rağmen, hat sanatı günümüze kadar klasik çizgide devam etmiştir. Hat sanatı Türk hattatları tarafından nesilden nesile sağlam kurallar ve büyük bir sevgi ile ulaştırılmıştır. Ta'likyazı üstadı Mehmed Esad Yesârî(ö. 1798), kendisine has ekolü ile Mahmud Celâleddîn (ö.1829), tuğra formuna son şeklini veren Mustafa Râkım (1757-1826), Yesârîzâde Mustafa İzzet (ö.1849), Ayasofya'daki, kalem ağzı genişliği 35 cm olan İsm-i celal, İsm-i nebî, Hulefâ-yırâşidin ve Haseneyn levhalarını yazan, celi hattın en başarılı isimlerinden Kazasker Mustafa İzzet (1801-1876), Yedikuleli Es-seyyid Abdullah(1670-1731), Mehmed Şefik Bey (1820-1880), Mehmed Şevki Efendi (1829-1887), Sami Efendi (1838-1912), Nazif Bey (1846-1913), Hasan Rıza Efendi (1849-1920), Mehmed Hulusi Yazgan (1286/1869-1940), Reis'ülHattâtîn Hâcî KâmilAkdik (1861-1941), Mehmed Emin Yazıcı (1883-1945), Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer (1873-1946), Mustafa Halim Özyazıcı (1898-1964), Necmeddin Okyay (1883-1976), Hâmid Aytaç (1891-1982) gibi pek çok hattatın muhteşem eserleri, bunun en belirgin delilleridir.

Hat sanatkârlarının katı bir gelenekçilikten uzak olmaları yazı sanatında farklı üslupların gelişmesine sebep olmuştur. Bugün hat sanatı, bu üstadların yolunu izleyen hattatlar tarafından başarıyla devam ettirilmektedir.

Hat sanatında, başlangıcından bugüne harflerin anatomik yapılarındaki arayışlar, değişiklikler ve gelişmeler, aynı zamanda harflerin oluşturduğu genel görünüş, şekil ve istifte de birtakım değişiklik ve gelişmelere sebep olmuştur. Yapılanın tekrarı ve benzerinden kaçma ve mistik duygular içerisinde daha güzele ulaşma isteği, yazının gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Yazının kullanılacağı alanın ve malzemenin, dönemin yönetici ve halkının sanata bakış açısının da yazının gelişimindeki etkin rolü küçümsemez.

İstif, iyi bir anatomik bilgi ve kompozisyon gücü gerektirir. Yazı çeşitleri ve bunların ihtiva ettikleri harfler oldukça zengindir. Bu harflerin kelimenin başında, ortasında ve sonunda birbirleriyle birleşmesi, ayrı görünümlere bürünmesi, hat sanatkârına, yaptığı istif ve kompozisyonlarda geniş imkânlar tanımaktadır.

Türkler İslâm dinini kabul edince, ayrı soydan, tamamen farklı bir yazı ile karşılaşmışlardır. Karşılarında hiçbir estetik özellik taşımayan, yalnızca bir okuma yazma aracı olan Arap yazısını, Türk kültür ve estetik anlayışı doğrultusunda, kendine özgü bir sanat haline getirmişlerdir. Bugün cami, mimarî eserler, kitabeler, mezar taşları, müze, kütüphane ve özel koleksiyonlarda bulunan nadide elyazmaları, kitaplar, albümler ve levhalar, Türk sanatkârlarının ince zevkinin ve estetik anlayışının eseridir. “Kur’ân-ı Kerîm Mekke’de nâzil oldu, Mısır’da okundu, İstanbul’da yazıldı” sözü bu gerçeğin en iyi ve en özlü ifadesidir.

Kaynakça

- Acar, M. Şinasi (1999). *Türk Hat Sanatı/ Araç Gereç ve Formlar*, Antik AŞ Kültür Yayınları, İstanbul.
- Alparslan, Ali (1999). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ayverdi, İlhan (2016). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- Dere, Ömer Faruk (2009). *Hattat Hâfız Osman Efendi*, Korpus Yayıncılık, İstanbul.
- Derman, M. Uğur (2014). *Harflerin Aşkı*, Korpus Yayıncılık, İstanbul.
- Derman, M. Uğur (2017). *Türk Hat San’at’ından Seçmeler*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul.
- İnal, İbnüleminMahmud Kemal (1970). *Son Hattatlar*, İstanbul.
- Rado, Şevket (1984). *Türk Hattatları*, İstanbul.
- Serin, Muhittin (2003). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- Taşkale, Faruk, Gündüz, Hüseyin (2011). *Hilye-i Şerife/ Hz. Muhammed’in Özellikleri*, Antik A.Ş. Kültür Yayınları, İstanbul.
- Taşkale, Faruk, Gündüz, Hüseyin(2018). *Esmâü’n-Nebî/Hz. Muhammed’in İsimleri*, Antik A.Ş. Kültür Yayınları, İstanbul.



Hüseyin ÖZTÜRK
Birincilik Ödülü
İstanbul/Fatih



Yusuf YONAR
İkincilik Ödülü
Sakarya/Sapanca



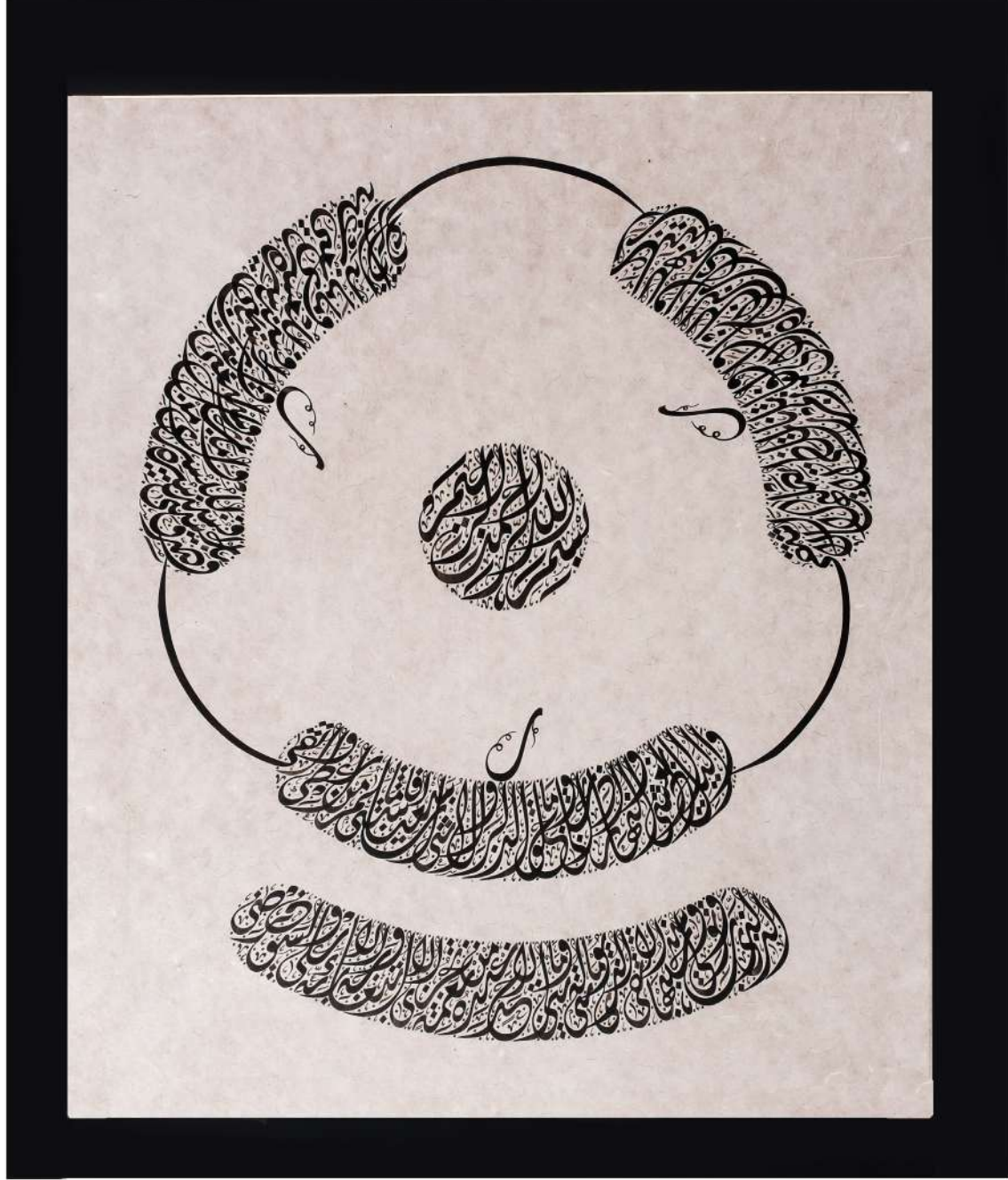
Selami ÇİMEN
Üçüncülük Ödülü
İstanbul/Ümraniye

رَبِّكُمْ الْعَلَمِ بِكُمْ زَيْشَانِ حَكِيمِ اُولَ زَيْشَانِ

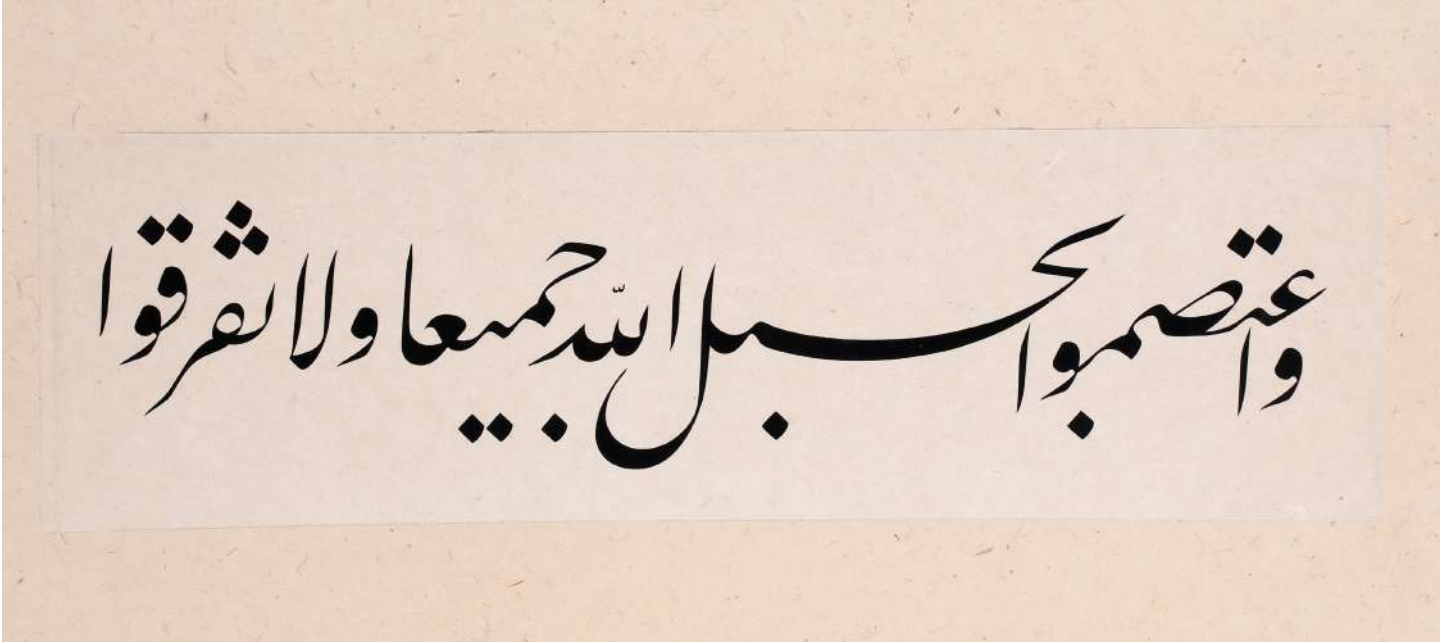
عَنْ اَبِي سَعْدٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ أَنَّ النَّبِيَّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ
يُحْشَرُ النَّاسُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ اِثْنَيْ مِائَةَ اَوْ اَقْطَرُ وَاجْعَلْ مَا كَانُوا
فَقَطَّ وَاطْلَمًا مَا كَانُوا اَقْطَرُ وَاجْعَلْ مَا كَانُوا اَقْطَرُ فَيَكْتَسِبُوا
عَزَّوَجَلَّ كَيْسًا اللَّهُ عَزَّوَجَلَّ وَمَنْ اَطْلَعْتُمْ اللَّهُ عَزَّوَجَلَّ اَطْلَعْتُمْهُ اللَّهُ
عَزَّوَجَلَّ وَمَنْ سَقَى اللَّهُ عَزَّوَجَلَّ سَقَاةً اللَّهُ عَزَّوَجَلَّ وَمَنْ عَمِلَ اللَّهُ
اَعْنَاهُ اللَّهُ وَمَنْ عَمِلَ اللَّهُ عَزَّوَجَلَّ اَعْنَاهُ اللَّهُ عَزَّوَجَلَّ وَكَانَ
رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ يَا حَيَّانُ يَا مَتَّانُ يَا ذَا الْجَلَالِ
وَالْاِكْرَامِ بَاعِدْ بَيْنِي وَبَيْنَ حَطْلِي كَمَا بَاعَدْتَ بَيْنَ الْمَشْرِقِ
وَالْمَغْرِبِ وَتَقْبَلْ مِنْ حَطْلِي يَا كَمَا يَنْجِي الْقُرْبُ لَا يَبْصُرُ مِنَ الدَّائِسِ
وَاجْعَلْ لِي جَاءَ السَّلَامِ وَالْبَرَكَةِ سُبْحَانَ اللَّهِ وَبِحَمْدِهِ اسْتَغْفِرُكَ اللَّهُ الْعَظِيمَ
وَأَتُوبُ إِلَيْكَ اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِهِ وَصَحْبِهِ أَجْمَعِينَ

يَعِزُّكُمْ وَمَا ارْسَلْنَاكَ عَلَيْهِمْ وَكِيلًا

Yasemin KARASAKAL
Mansiyon Ödülü
İstanbul/Sancaktepe



Gülistan LEVENT
Sergileme Ödülü
Konya/Meram



Saime BOZKURT
Sergileme Ödülü
İstanbul/Kadıköy



Murat İŞAŞIR
Sergileme Ödülü
İstanbul/Ümraniye

Tezhip

Jüri üyeleri

Dr. Öğretim Görevlisi Asiye KAFALIER DÖNMEZ

Hasan TÜRKMEN

Arş. Görevlisi Betül GÜNDÜZ

Türk Tezhip Sanatı

Prof. Dr. Faruk TAŞKALE

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Tezhip Sanatı Anasanat Dalı

Arapça altın anlamına türeyen zeheb kelimesinde gelen tezhip altın ile yapılan bezeme anlamına gelmektedir. Tezhip, altın ve su bazlı boyalarla dini, edebi ve ilmi el yazması kitapları, hat levha ve albümlerini, ferman, berat, tuğra ve kitap kaplarını süsleme sanatıdır. Tezhip sanatında kullanılan boyalar çeşitli renkte altın ve su bazlı boyalardır. Altın ezilip jelatinli su ile kullanılır. Tezhip sanatında kullanılan desenler stilize edilmiş bitkisel ve hayvansal motifler, bulutlar ve geometrik motiflerdir.

Tezhiblenmiş eserlere müzehheb eser; tezhip sanatı ile uğraşan erkek sanatkâra müzehhib, kadın sanatkâra müzehhibe denir. Günümüzde bazı sanatkârlar her iki terim için de müzehhip veya tezhip sanatçısı terimlerini kullanabilmektedir.

Tezhip işleminin fiili tezhiblemek, tezhip etmek, tezyin etmek, bezemek, nakşetmek, süslemek tabirleri ile ifade edilmektedir. Ancak en yakışan terim tezhiblemek, tezyin etmek ve bezemektir.

Türkler de tezhip sanatı Uygur Türkler'ine kadar uzanır. Orta Asya'da Karahoça'da yapılan Turfan kazılarında bulunmuş vakıf yapan Maniheist Uygur Rahipleri minyatürlerinde süsleme ögesi olarak kullanılan stilize edilmiş bitkisel motifler daha sonraki dönemlerde karşımıza çıkan bitki kökenli "hatâyî"lerin prototipleridir (Taşkale, 1994: 2).

Tezhip sanatında bugün elimizde bulunan en erken örnekler; 12. ve 13. yüzyıl Selçuklu eserlerinde bulunur. 13. yüzyılda medeniyet ve sanatlarının zirvesine çıkan Selçukluların başkentleri ve aynı zamanda önemli bir sanat merkezleri olan Konya'da Selçuklu sarayına bağlı sanatkârların elinden çıkmış sade, ancak olgun tezhibli eserler "Konya stili" denebilecek bir üslubun en güzel örnekleridir. Selçukluların büyük devlet adamlarından ve hayırsever bir kişi olan Sahib Ata Fahreddin bin Ali'nin hattat ve müzehhiblerin çalıştığı bir nakışhanenin sahibi olduğu, tezhip nakışhanelerinin saraya ve önemli makamlara bağlılığını gösteren bir kayıt olup, o döneme ait bir yazma eserin zahriyesinde yer almaktadır (Mesera, 1987:16, 25).

Tezhip sanatını Anadolu'ya getiren Selçuklular, "rûmî" motifini geliştirmişlerdir. 11. yüzyıl Selçuklu tezhibinde daha çok geometrik formlar, geçmeler kullanılmıştır. 13. yüzyıla doğru gelindikçe geometrik formlara ilaveten bitkisel motifler ve rûmiler oldukça dolgun ve iridir. Selçuklu döneminin en belirgin tarzı "münhani"lerdir.

Selçuklu, Mısır Memlûkler'i ve Beylikler dönemi tezhibi motif, kompozisyon ve renk özellikleri bakımından birbirine benzer.

15. yüzyıl ilk yarısında Osmanlı tezhip sanatında Herat ve Şiraz üslupları etkili olmuştur. Osmanlı tezhip sanatının bir ekol niteliğini yansıtan ilk örnekleri Fatih Sultan Mehmed döneminde görülür. Hatâyî ve rûmî motiflerinin büyük bir ustalıkla kullanıldığı 15. yüzyılda tezhibte büyük bir gelişme başlar. Bu gelişmede sanata ve sanatkâra büyük önem veren Fatih Sultan Mehmet'in önemli bir rolü vardır. Fatih Sultan Mehmed ve veziri Mahmud Paşa adına hazırlanan birçok eser, TSMK ve Süleymaniye Kütüphanesi olmak üzere çeşitli müze ve kütüphanelerde bulunmaktadır. Dönemin tezhibinde ana renkler altın, lacivert ve mavidir. Bu renklere ek olarak siyah, beyaz, bordo ve küf yeşili küçük alanlarda zemin renkleri olarak kullanılmıştır. 15. yüzyıldan itibaren tezhip sanatımızın vazgeçilmez bir tarzı olan "halkârî" örneklerine, bu dönemde az olmakla birlikte rastlanır. Fatih Sultan Mehmed için hazırlanan "Tezkiret'ülKurtûbî", dönemin altın ile çalışılıp siyah ile tahrirlenmiş halkârî örneklerine sahip önemli bir eserdir (S.K. Fatih Ktp. 2671 mülk). 15. yüzyılın en önemli müzehhibi Fatih Sultan Mehmet'in

sarayında kurulmuş Nakışhane'nin baş nakkaşı olan Özbek asıllı Baba Nakkaş'dır. Fatih döneminde Amasya'da görülen, şekil ve motifler bakımından tipik Fatih devri özelliği taşıyan “zer ender zer” tarzında renkler canlı, motifler ince ve zariftir.

16. yüzyıl başlarında II. Bâyezid döneminde Osmanlı tezhip sanatında büyük bir gelişme başlar. Bu gelişmenin iki önemli nedeni vardır. İran ve Tebriz'den gelip, saray nakkaşları arasına katılan müzehhibler Osmanlı tezhip sanatının gelişiminde önemli rol oynamışlardır. II. Bâyezid devri tezhip sanatındaki gelişmede etkili olan diğer nedende; Şeyh Hamdullâh (Ö. 1520) gibi Türk hat sanatına yön vermiş bir sanatkârın yetişmiş olmasıdır. II. Bâyezid'in, Şeyh Hamdullâh ve sanatına olan hayranlığı ve ilgisi, Şeyh Hamdullâh'ın yazdığı Kur'ân-ı Kerim'lerin büyük bir özenle tezhiblenmesine neden olmuştur. Bu eserlerin başında; İÜK. 6662'de kayıtlı olan ve Hasan bin Abdullah tarafından tezhip edilen Mushaf ve TSMK. 913 YY.'de kayıtlı bulunan mushaf gelir. II. Bâyezid dönemi tezhibinde rûmî ve hatâyî motifleri son derece incelmış ve çeşitlenmiş; bulut motifleri de kullanılmaya başlanmıştır. Dönemin en önemli müzehhibi Hasan bin Abdullah'dır.

16. yüzyılın başlarında Osmanlı tezhip sanatında yeni akımlar, Yavuz Sultan Selim'in 1514 yılında Tebriz seferinden sonra son Timurlu Sultanı Bediü'z Zaman Mirza ve yanındaki Herat'lı sanatkârları İstanbul'a göndermesiyle başlar. Yavuz Sultan Selim Tebriz'den başka sanatkârları da getirmiştir. Farklı çevrelerden gelen, değişik beğeni ve bilgiye sahip bu sanatkârların çalışmaları sonucunda Osmanlı tezhip sanatı yeni boyutlar kazanmıştır.

Kânûnî Sultan Süleyman dönemi birçok yeni üslubun ve tekniğin uygulandığı son derece zengin bir dönemdir. Kânûnî döneminde diğer sanat dallarında olduğu gibi tezhip sanatında da altın dönem başlar. Klasik motif ve tekniklerin büyük bir ustalıkla kullanılmasının yanı sıra dönemin en önemli müzehhibi “Karamemi” ile lâle, gül, karanfil, sümbül, servi ağacı ve bahar dalı gibi birçok bahçe çiçek ve bitkilerinin yarı stilize olarak tezhip sanatında ilk kez kullanıldığı bu döneme tezhip sanatında “Klasik Dönem” adı verilir. Kânûnî Sultan Süleyman'ın “Muhibbi” mahlasıyla yazdığı şiirleri içeren ve Karamemi tarafından tezhiblenmiş olan “Muhibbî Divanı”nın tezyinatında da lâle, gül, karanfil, sümbül gibi çiçekler; bulut, rûmî ve hatâyî motifleri çoğunlukla “Şikaf” halkârî tarzında renklendirilmiş olarak kullanılmıştır (İÜK. T.5467). Karamemi'nin diğer önemli bir eseri de 16. yüzyılın önemli bir hattatı Ahmed Karahisârî'nin (Ö.1556), 1546 tarihli Kur'ân-ı Kerim'e yaptığı tezyinattır (TSM. Y.B.5417). Bu muhteşem eserin “serlevha” tezhibinin bahar açmış ağaçlar ile değerlendirilmiş yan panoları adeta Karamemi'nin imzası gibidir. Türk Tezhip Sanatında “saz yolu” üslubu da Kânûnî döneminde ortaya çıkmış ve etkin olmuştur. Saz yolu'nun ana motifleri, zenginleştirilmiş ve yeni formlar kazandırılmış hatâyî çiçek ve tomurcuklarıyla sivri uçlu, çok dilimli ve kıvrımlı, birbirini delip geçen hançeri yapraklardır. Saz yolu üslubunun yaratıcısı Tebriz asıllı ve Karamemi'nin hocası Şah Kulu'dur. Tezhip sanatında Şiraz üslubundan geliştirilmiş olarak kabul edebileceğimiz “Haliç işi” tarzı da ilk kez Osmanlı tezhibine Karamemi tarafından tanıtılmıştır.

17. yüzyıl başlarında Osmanlı tezhip sanatında klasik üslup devam eder. Ancak daha sonraki yıllarda tezhip sanatında gözle görülür bir duraklama başlar. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren klasik motiflerin bozulduğu ve dikkat çekici bir değişimin gerçekleştiği görülür. Rûmî ve hatâyîler oldukça sade ve işçilik kabadır. Altın ve soluk renklerle yapılan tezhip örneklerine yüzyılın en önemli hattatı ve klasik “hilye” tasarımını geliştiren Hâfız Osman (ö.1698) tarafından yazılmış Kur'ân-ı Kerim'lerde görülür. 17. yüzyılda levha şeklinde hilye yazım ve tezhiblenmesi başlamıştır. Dönemin en önemli müzehhibi, Hâfız Osman'ın yazdığı Mushafları tezhibleyen Hasan Çelebi'dir. 17. yüzyılda zer ender zer (altın üzerine altın) tarzının etkili bir şekilde uygulandığı görülmektedir.

18. yüzyılda Sultan Ahmed'in saltanat yılları tezhip sanatının yeniden canlandığı ve yeni akımların geliştiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde tezhip sanatında Batı etkisi görülür. Üçüncü boyutun verildiği gölgeli renklendirmelerle yapılan natüralist tarzdaki çiçekler, çiçek ressamlığı denebilecek bir akımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Türk çiçek ressamlığında ilk akla gelen isimler, 18. yüzyılın en önemli müzehhibi ve çiçek ressamı Ali Üsküdarî ve Abdullah Buhârî'dir. Yedikuleli Seyyid Abdullah'ın (1670-1731) yazmış olduğu Kur'ân-ı Kerim'leri tezhiblemekle övünen ve yüzyılın Şahkulu'su olarak da kabul edilen, lake ustası Ali Üsküdarî, tezhip ve

halkârilerinde klasik tezhip üslubunu ve saz yolunu sıkça kullanarak yeni bir yorum getirmiştir. Sanakârın klasik tezhip ve saz yoluyla yaptığı en önemli eserlerden birisi Sultan III. Ahmed'in celi muhakkak hattıyla yazdığı kıt'aları içeren murakkanın lake kabı (TSMK. A.3652) ve natüralist tarzda boyadığı çiçekleri içeren albümdür (İÜK.T.5650). Tezhip sanatında Mekke-Medine tasvirleri de bu dönemde görülmeye başlar.

18. yüzyıl başlarında (1720) Paris elçisi olan Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin (1670-1731) 1721 senesinde yurda dönmesinden sonra, "Fransa Sefâretnamesi" adlı eseriyle Fransa Kralı XV. Louis'in gönderdiği ve bir devrin sanat özelliklerini yansıtan hediyeleri Sultan III. Ahmed'e sunmasını takiben rokoko tarzı Osmanlı kültür ve sanatını etkisi altına almıştır. Elçilik heyetinin gözlem, izlenim ve sefaretnamesinden kaynaklanan dönüşüm ve akımlar güzel sanatlar, mimarlık, moda, devlet idaresi, sosyal yaşam, müzik gibi birçok alanda itibar görmüştür. 18. yüzyıl sonlarına doğru başlayıp 19. yüzyıl sonlarına, hatta 20. yüzyıl ilk çeyreğine kadar süren "Türk Rokokosu" adı verilen akım, Osmanlı tezhip sanatında etkili olmuş 150 yıldan fazla tezhip sanatçıları tarafından sevilip benimsenmiştir.

Rokoko üslubunun en önemli motifleri; iri ve geniş kıvrımlı yapraklar, sepet içinde çiçek buketleri, vazoda çiçekler, güllü girlandlar, kurdela ve fiyonglar, ıslın ve zikzaklar, içinden çiçek buketleri çıkan bereket boynuzları, C ve S kıvrımlar, sütun ve perdelerdir. Bu dönemde en fazla kullanılan çiçek gül olmuştur. Gül; rokoko üslubunun adeta vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Rokoko üslubu Kur'ân-ı Kerîm, en'am gibi kitaplar ile levha ve kıt'alarda farklı şekillerde kullanılmıştır. Rokoko tezyinat; kitaplarda özellikle sıvama altın zeminler üzerinde sayfa kenarlarına serbestçe yayılmıştır. Çoğu zaman yazı ile tezhibi ayıran cetveller de kullanılmamış, altın zemin üzerine yapılan "iğne perdah" ile altın zemin üzerinde metalik bir etki verilmiştir. Rokoko üslubu, 19. yüzyılda etkili olmuş; kıt'a, levha ve hilye eserlerinin tezyinatında yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Kitaplarda metinden sonraki boşlukların sistemli bir şekilde noktalama ve tarama teknikleri kullanılarak, gül ağırlıklı çiçek ve buketlerle tezhiplenmesine karşın; levhaların dış bordürleri çoğunlukla siyah, lâcivert, fûme, koyu yeşil ve bordo renklerle boyanıp üzerine birkaç renk altın kullanılarak rokoko üslubunda tezyinat yapılmıştır. Dış bordürlerde kompozisyonu oluşturan köşeler genellikle yuvarlak ya da kare bir form oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. 19. yüzyılda sık sık karşımıza çıkan "tekke yazılar"ın tezyinatında rokoko üslubunun unsurları olan sütun, perde, püskül gibi öğeler sıkça kullanılmıştır. 19. yüzyılın en önemli müzehhibi Hezargradlı zâde Ahmed Ataullah ve öğrencisi Hüseyin Hüsnü Efendi'dir. Rokoko üslubunda levha tezhiblerinde, Osman Yümnî Efendi dışında genellikle müzehhibin imzasına rastlanmaz.

19. yüzyıl sonlarına doğru müzehhibler bir yandan rokoko üslubunda eserler vermeye devam ederken, diğer yandan da klasik özellikler taşıyan tezhibler yapmışlar ve zaman zaman da rokoko ve klasik tezhip özelliklerini oldukça uygun bir şekilde bir arada kullanmışlardır. 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış Hüseyin Hüsnü Efendi ve Osman Yümnî Efendi (1839-1919); rokoko ve klasik üslupta eserler vermiş müzehhiblerin başında gelirler. Hüseyin Hüsnü Efendi ve Osman Yümnî Efendi'nin eserlerinin rokokodan klasik üsluba geçiş özellikleri taşıdıklarını söylemek doğru olabilir.

20. yüzyıl Cumhuriyet dönemi tezhip sanatındaki gelişme, Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt ile gerçekleşmiştir. Her iki sanatkâr da müze ve kütüphanelerde bulunan klasik eserleri incelemiş ve gözleme dayalı bir şekilde klasik üslupta eserler vermişlerdir.

2000'li yıllardan itibaren klasik özelliklerden yola çıkarak yeni arayışlar içerisinde çalışmalar yapılmaktadır. Bu, sanatın gelişimi için kaçınılmazdır. Aynı kalıpların tekrarı sanatın gelişimini engellediği kadar müzehhibleri de yormaktadır. Son on yıldan itibaren 13. yüzyıldan günümüze, farklı üslupların bilinçli bir şekilde incelenip bazı öğelerin bir arada ya da geliştirilmiş olarak tasarlanıp uygulanması, farklı çalışmaların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Tezhip sanatında serbest ve özgün tasarımlar, formlar ve renk geçişleri, kağıt renklerinde renk geçişleri ve efektler, doğal ve yapay öğelerin kullanılması, bazen bir konunun işlenmesi gelecekte ortaya çıkabilecek yeni tarz ya da üslupların prototiplerini oluşturmaları açısından önemlidir. Bu bağlamda sanatkârların motif, desen, kompozisyon, tasarım ilkeleri, renk uyumu, teknolojinin imkânlarını abartıdan uzak yerinde kullanmak ve yazıyla uyum gibi özellikleri göz önünde bulundurmaları gerekmektedir.

Klasik kurallara ve geçmişe körü körüne bağlanıp geleceğe kapıyı kapatmak sanatın gelişimini engeller ve geleneksel sanatların canlanmasında büyük hizmeti geçmiş Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver'in "Öğrenci sanatı hocasından ileriye götürmeli" ilkesine aykırı bir durum arz eder.

Kaynakça

- Arseven, Celal Esad (1985). *Sanat Ansiklopedisi*, C: 5, İstanbul.
- Atıl, Esin (1987). *The Age of Sultan SuleymantheMagnificent*, New York.
- Demir, Betül (2020). "Bir Kazasker Mustafa İzzet Efendi Şaheseri Delâ'ilü'l- Hayrât", *Lale*, İstanbul, sayı: 1, 110-115, 383.
- Demiriz, Yıldız (1986). *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler*, İstanbul.
- Gündüz, Hüseyin& Taşkale, Faruk (2001). *Rakseden Harfler*, İstanbul.
- Gündüz, Hüseyin&Taşkale, Faruk (2006). *Hilye-i Şerife Hz. Muhammed'in Özellikleri*, İstanbul.
- Lings, Martin (1976). *The Quranic Art of CalligraphyandIllumination*, London.
- Mesera, Gülbün (1987). "Türk Tezhip ve Minyatür Sanatı", Sandoz Bülteni, İstanbul, S:25, 16.
- Taşkale, Faruk (1992). "Türk Tezhip Sanatının Büyük Ustası Rikkat Kunt", *Antik-Dekor*, İstanbul, S:15, 80-83.
- Taşkale, Faruk (1994). *Tezhip Sanatının Kullanım Alanları, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Taşkale, Faruk (2003). "Yazıya Hayat Veren Eller", *Osman Yumni, Antik-Dekor*, İstanbul, S:76, 112-116.
- Ünver, A. Süheyl (1939). *Türk Tezyinatında Halkârîye Dair*, İstanbul.
- Ünver, A. Süheyl (1951). *MüzehhibKaramemi*, İstanbul.
- Ünver, A. Süheyl (1954). *Baba Nakkaş, İstanbul*, 1954.



Alireza ABASALT
Birincilik Ödülü
İstanbul/Merkez



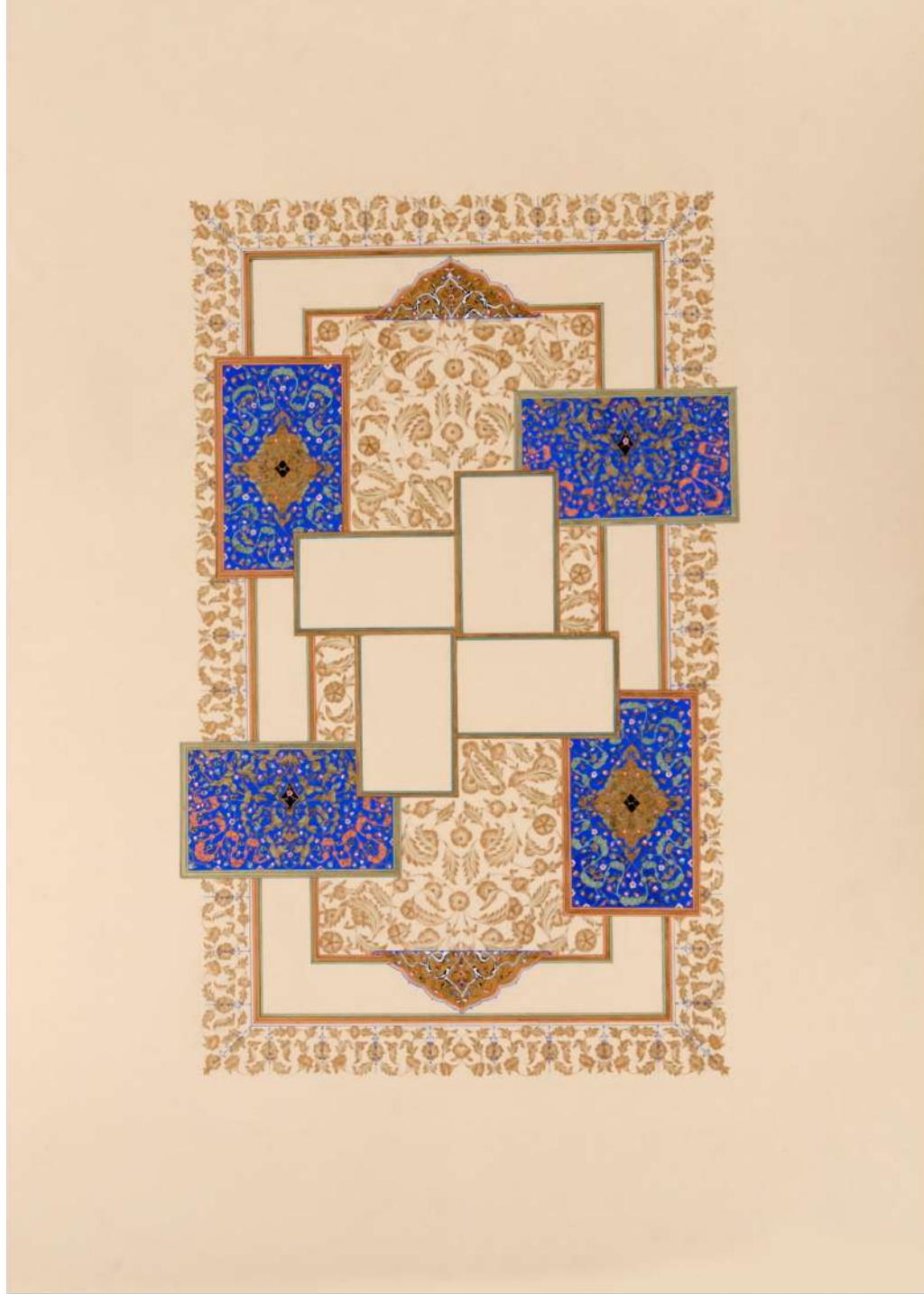
Münevver NİHAYET KÜÇÜK
İkincilik Ödülü
Ankara/Etimeskut



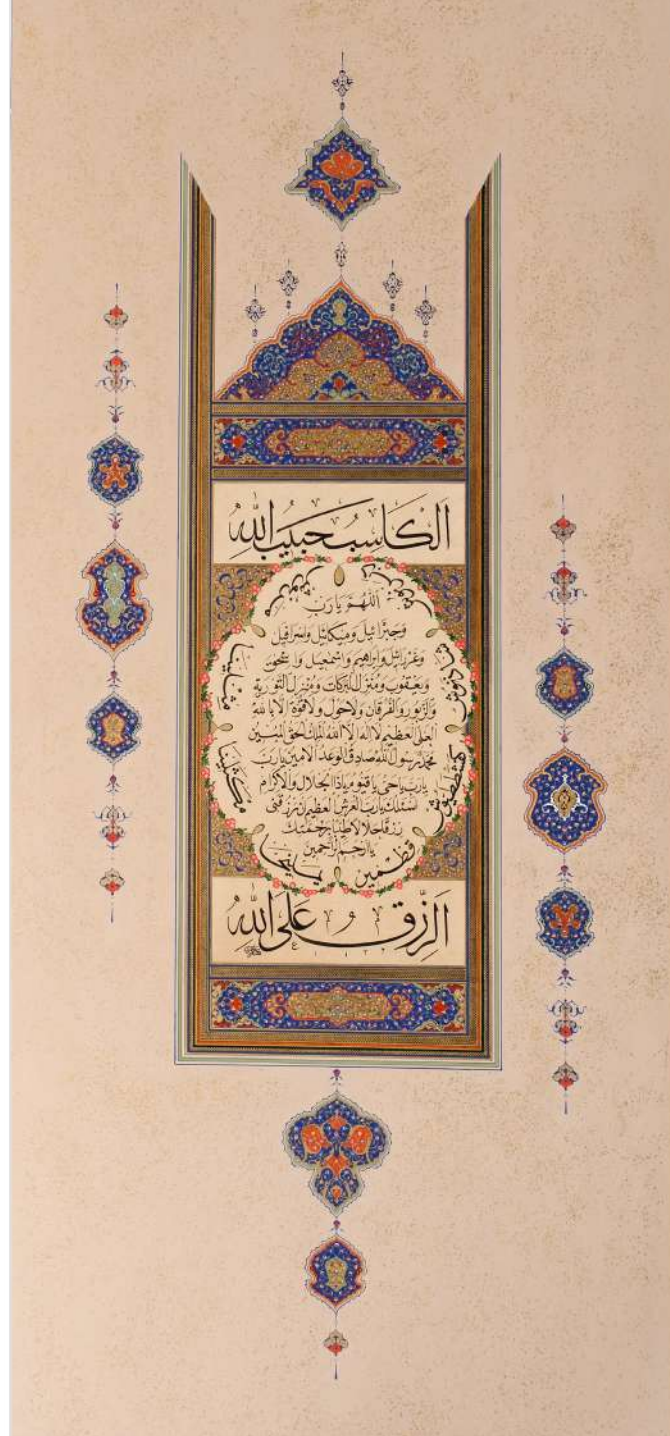
Fatma Gülsüm ARIKAN
Üçüncülük Ödülü
Ankara/Çankaya



M. Nurçin BERHOĞLU
Mansiyon Ödülü
Ankara/Çankaya



Derya KORUK
Balıkesir Eğitim, Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
İstanbul/Merkez



Zeynep ADALI
Balıkesir Eğitim,Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
İstanbul/Kadıköy



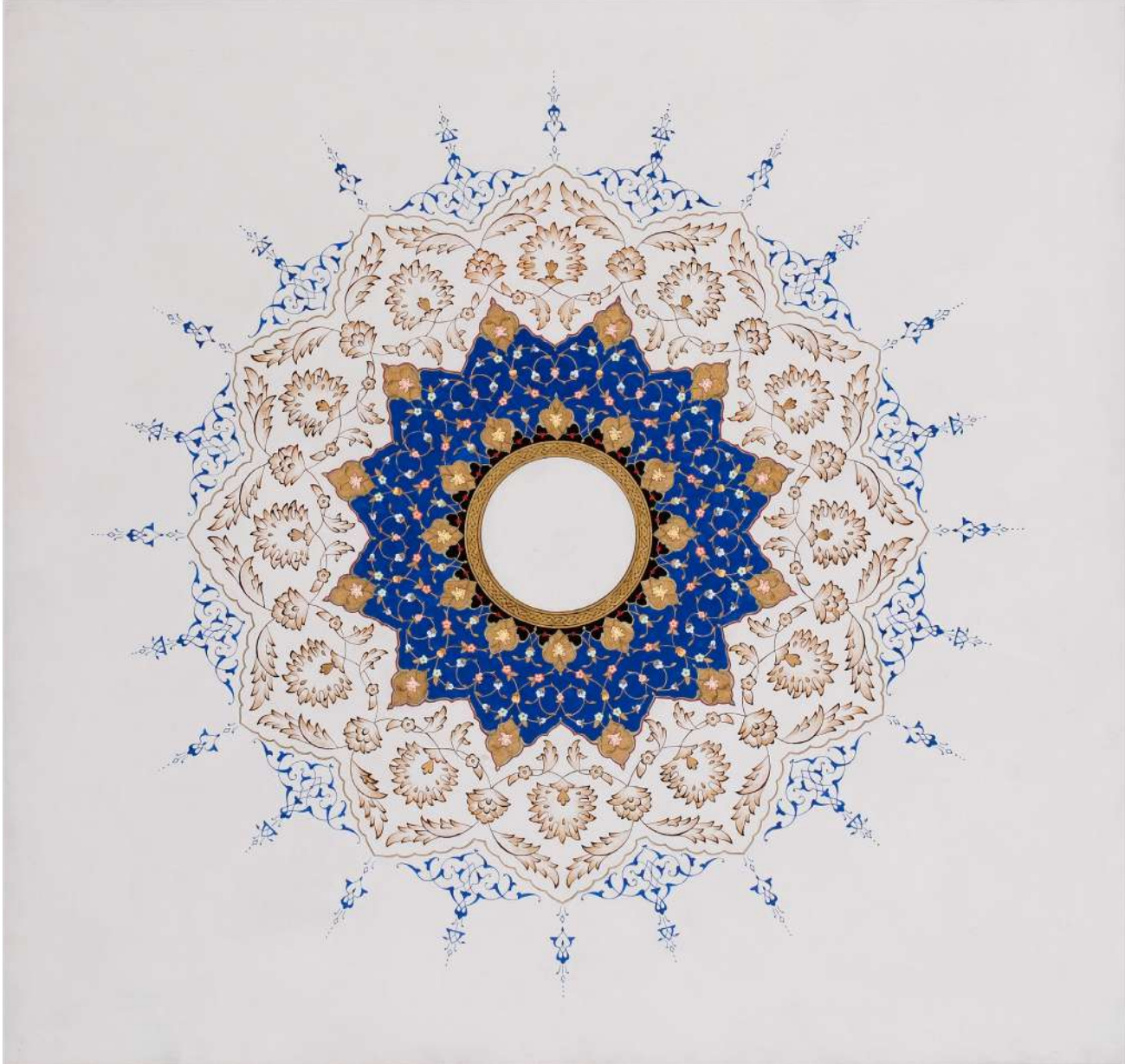
Esmâ YILDIRIMOĞLU
Balıkesir Eğitim, Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
Ankara/Çankaya



Ahsen Zehra KURLU
Sergileme Ödülü
Ankara/Merkez



Damlanur AŞCI
Sergileme Ödülü
Erzincan/Refahiye



Hatice Kübra GÜMÜŞ
Sergileme Ödülü
Ankara/Merkez

Minyatür

Jüri üyeleri

Doç. Dr. Şehnaz BİÇER

Dilek YERLİKAYA

Sabriye ŞEKER

Minyatür Sanatı

Prof. Dr. Münevver ÜÇER

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Tezhip Sanatı Anasanat Dalı

Minyatür terimi, genel anlamıyla çok ince işlenmiş küçük boyutlu resimler ve bu türdeki resim sanatları için kullanılmaktadır. Minyatür kelimesinin, Latince “kırmızı ile boyamak” anlamına gelen “miniare” kelimesinden türetilmiş olduğu ve daha sonra Fransızca’ya “miniature” biçiminde geçtiği düşünülmektedir. Osmanlı dönemi kaynaklarına bakıldığında bu terimin yerine “tasvir” veya “nakış” sözcüklerinin tercih edildiği görülmektedir.

Minyatür sanatının en önemli özelliklerinden birisi, anlatılmak istenen konunun eksiksiz olarak aktarılmasıdır. Bu nedenle minyatür sanatında perspektif kullanılmaz. Uzaklık ve boy, renk veya gölgelerle belirtilmez. Kitabın sayfa oranına uygun, geometrideki “altın dikdörtgen” içinde kendine özgü “dikine” veya “yığma perspektif” denen bir teknikle resimlenirken; boy, kişinin önemine göre artar veya azalır. Bu, kâğıt üzerinde ön planda olanların alt tarafa, geridekilerin ise üst tarafa yerleştirilmesiyle gerçekleşir. Figürler birbirlerini tümü ile kapatmayacak şekilde düzenlenir. Konu mesafe farkı gözetmeksizin en ince ayrıntılara kadar işlenir.

Türk minyatürlerinin kendine özgü bir özelliği, renklerin çoğu kez soyutlama aracı olarak düz, parlak ve gölgelerden arındırılmış olarak kullanılmasıdır. Minyatür sanatında genel olarak tarihî, edebi ve ilmî konular işlenirken; Türkler, çoğunlukla tarihi yansıtmayı tercih etmişlerdir. Osmanlı İmparatorluğu’nun savaşlarını, seferlerini ve şenliklerini anlatan resimli yazmalar, diğer İslam ülkelerindeki örneklerinden ayrı olarak gerçekçi bir üslupla ele alınmışlardır. Türk minyatürlerinin bu özelliği, yapıldığı dönemin örf ve âdetlerini, gelenek ve göreneklerini, giyim kuşamını olduğu kadar Osmanlı Türk tarihini de takip edebilme imkânı sunarken; bu eserlerin her birine de tarihi birer belge niteliği kazandırmıştır. Görsel sanat zenginliği açısından da İslam kitap sanatında ayrıcalıklı bir yere sahip olan Osmanlı minyatürleri, tarih, sosyoloji, kültür tarihi ve diğer alanlarda yapılan birçok araştırmada yararlanılan görsel belgeleri oluşturmalarının yanı sıra Cumhuriyet sonrası Türk resmine de esin kaynağı olmakla ayrıca değer kazanmaktadır.

Türklerde minyatürün Orta Asya’da Uygurlar döneminde (745-840) ortaya çıktığı düşünülmektedir. Sekizinci yüzyılın ortalarında Turfan bölgesinde Uygur Türklerinin meydana getirdikleri minyatürler daha sonra Türk minyatür sanatının kaynakları olmuştur. Bu güne ulaşan bazı minyatürlü yaprak parçaları, bu dönem minyatürlerinde Mani Dini’nin etkili olduğunu gösterir.

Türklerin, İslamiyet’ten önce benimsemiş olduğu dinlerden en başta Maniheizm ve Budizm gelmektedir. Resmin söz kadar etkili olduğuna inanılan Mani dini, resim ve sanatı dinî terbiyenin esası ve vasıtası olarak kabul etmiştir. Dinsel törenlerde öykülerin, resmin önünde görsel malzeme desteği ile anlatılması kalıcılığı sağlamıştır. Gezici derviş, bahşi veya kâtib adı verilen hocalar, güzel söz söyleme sanatı (hitabet), musiki, resim, matematik ve fen bilgilerini en iyi bilen ve öğreten kişilerdir. Halkla iç içe olan bu kişiler, bilgilerini topluma aktarmayı amaç edinmişlerdir. Her devirde geniş coğrafyalara yayılmış olan Türkler, Orta Asya’daki kendi kültürlerini bu ulu kişilerin aracılığı ile gittikleri yerlere taşımışlar, kalıcı izler bırakmışlardır.

Uygur Devleti’nin dağılmasından sonra bu hareket devam etmiş ve Selçuklu Türkleri tarafından geliştirilerek ilk İslam minyatürleri oluşturulmuştur. Türklerin Bağdat, Mısır, Suriye gibi diğer ülkelere gelmesiyle ilk Arap minyatürleri görülmeye başlanır. 11. yüzyıldan itibaren Bağdat’tan Anadolu’nun içlerine kadar uzanan çeşitli sanat merkezlerinde yapılmış olan birçok eserde yerel sanat görüşünün yanında Bizans ve Orta Asya resim sanatının etkileri izlenmektedir.

İslam kültüründe ise anıtsal resim sanatı yalnızca Emeviler döneminde, 7. ve 8. yüzyıllarda var olabilmıştır. Bu dönemde fethedilen yeni topraklardaki kadim kültürlerin yüzyıllar boyunca kökleşmiş resim gelenekleriyle temasa geçilmiş, bunun sonucunda da bazı dinî ve sivil yapıların duvarlarına Geç Helenistik ve Sasani sanat geleneklerinin etkisini yansıtan natüralist tarzda resimler ve mozaikler yapılmıştır. Buna karşın 9. yüzyılda birtakım değişimler yaşanmıştır. Kuran-ı Kerim’de resmi yasaklayan herhangi bir ayet olmamasına rağmen dönemin kimi din âlimlerince yapılan hadis yorumları dolayısıyla canlı varlıkların resminin yapılmasının günah olduğu yargısına varılmış ve dolayısıyla bu türdeki tasvirlerin yapılması yasaklanmıştır. Söz konusu dönemden itibaren yapı süslemesi niteliğindeki duvar resimleri ve mozaikler yerlerini kitap süslemelerine bırakmıştır. Abbasiler döneminde ise bu konudaki görüş değişiklikleri dolayısıyla tekrar kitap resimlenmeye başlanmıştır. Bu dönemde antik kaynaklı bilimsel eserlerin çevirileri yapılıyor, bu yoğun çeviri faaliyetleri sırasında bir yandan da kitaplarda yer alan resimler soyutlaştırılarak kopya ediliyordu. Öte yandan, dönemin sevilen edebiyat kitapları tasvirlerle süsleniyor ve bu tasvirlerde gölge oyununu andıran şematik kalıplar kullanılıyordu aittir.

12. yüzyılda ise minyatürün, süslenecek metinle doğrudan doğruya ilgili olması gözetilmeye ve yalnızca dinsel konulu minyatürler değil dindışı minyatürler de yapılmaya başlandı. Baskı makinesinin bulunuşuna kadar Avrupa’da çok güzel ve görkemli minyatürler yapıldı. Bundan sonra minyatür daha çok madalyonların üzerine portre yapmak için kullanıldı. 17. yüzyıldan sonra fildişi üzerine yapılan minyatürler yaygınlaştı. Daha sonra minyatür sanatına karşı ilgi azalmakla birlikte dar bir sanatçı çevresinde geleneksel bir sanat olarak sürdürüldü.

Selçuklular döneminde de minyatüre önem verildi. Selçukluların İran ile ilişkilerine bağlı olarak minyatür sanatı İran etkisinde kaldı. Mevlana’nın resmini yapan Abdüddeve ve başka ünlü minyatür sanatçıları yetişti. Osmanlı Devleti döneminde ise 18. yüzyıla kadar İran ve Selçuklu etkisi sürdü. Fatih döneminde (1451-1481), padişahın resmini de yapmış olan Sinan Bey adlı bir nakkaş, II. Bayezid döneminde (1481-1512) de Baba Nakkaş diye tanınan bir sanatçı yetişti. 16. yüzyılda Reis Haydar diye tanınan Nigarî, Nakşî ve Şah Kulu meşhur olmuştur. Mustafa Çelebi, Selimiyeli Reşid, Süleyman Çelebi ve Levnî, 18. yüzyılın ünlü nakkaşlarıdır.

Bunlardan Levnî, Türk minyatür sanatında bir dönüm noktasıdır. Levnî, geleneksel anlayışın dışına çıkmış ve kendine özgü bir biçim geliştirmiştir. 18. yüzyılın başlarından itibaren Batılılaşma akımı sonucunda, Avrupa resmi kurallarının değerlendirilmesiyle geleneksel teknikle gölgeli boyanan hacimli nesneler ve derinlik kazandırılmış unsurlarla, üç boyutlu tasarımlar ortaya çıkarılmıştır. Aynı asrın sonlarına doğru tutkallı toprak boyanın, guvaş ve suluboya ile yer değiştirmesiyle birlikte yazmalar geleneksel minyatür sanatını sonlandıran tekniklerle resmedilmiştir. Dönem sanatçıları, geleneklerden kopmaksızın ortaya koydukları eserlerde, Batı etkilerini yeniden yorumlama çabalarıyla, Tanzimat sonrası açılan okullarda başlatılan Batı resmi eğitimiyle yaygınlaşacak olan yeni resim geleneğinin öncüleri olmuşlardır.

Sonuç olarak; Osmanlı minyatürleri, yapıldıkları dönemlerin yaşam biçimini, kültür ve sanat özelliklerini yansıtan belgesel nitelik taşıyan eserler olmaları açısından son derece önemlidirler. Osmanlı saray ve halk yaşam biçimleri yazılı kaynaklar dışında itina ile yapılmış minyatürlerden anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Mahir, Banu (2005). *“Minyatür”, İslam Ansiklopedisi*, TDV, İstanbul, Cilt: 30, s. 118-123,
 Mesara, Gülbün (1987). *Türk Minyatür Sanatı, Sandoz Bülteni*, İstanbul, S: 25, s. 9-21,
 Tanındı, Zeren (1996). *Türk Minyatür Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları*, Ankara.
 Ünver, Süheyl (1951). *Levnî, Milli Eğitim Basımevi*, İstanbul.



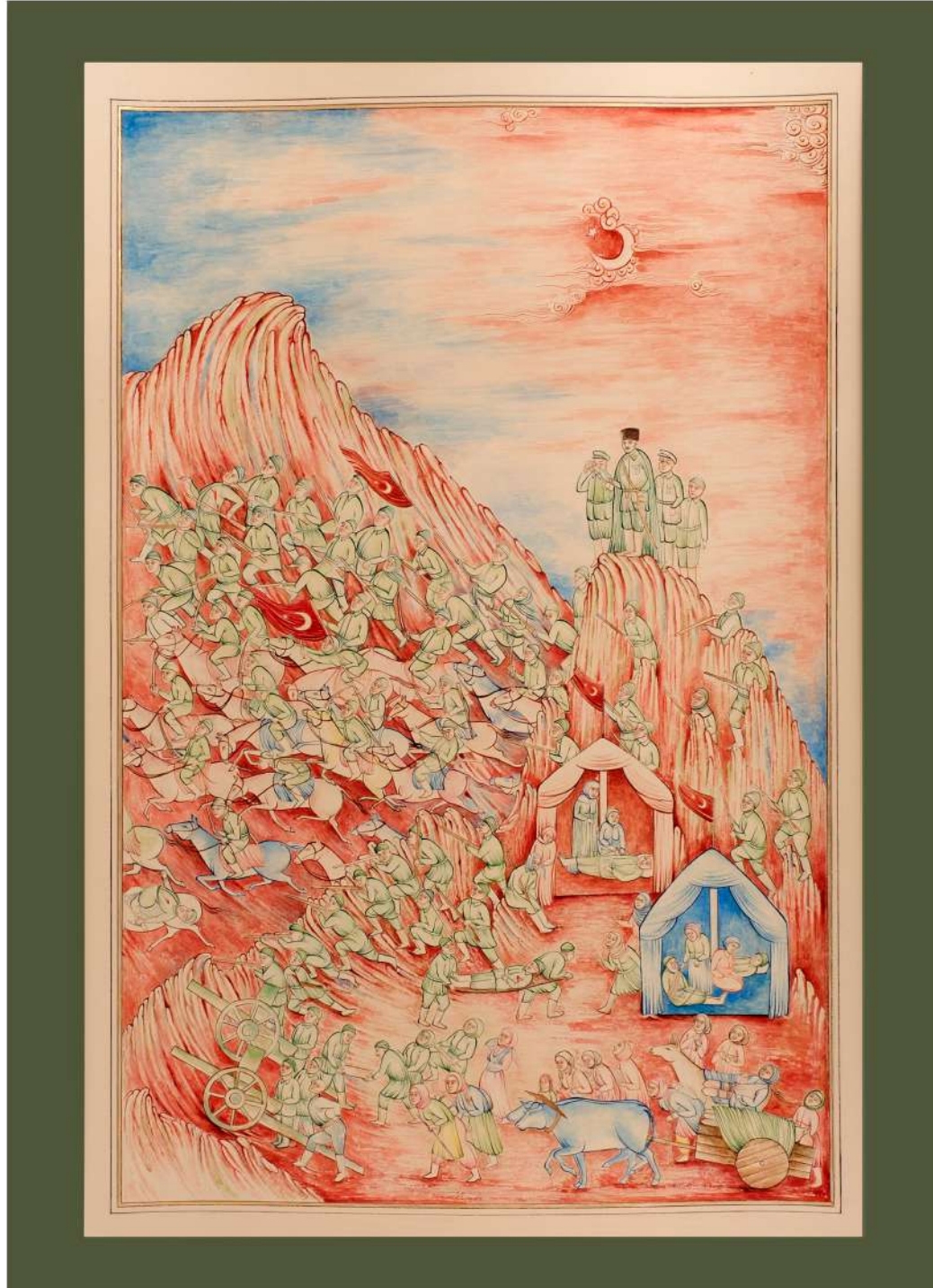
Ferahnur GÜVEN MERTEL
Birincilik Ödülü
İstanbul/Büyükdere



Meral BATMAZ
İkincilik Ödülü
Ankara/Çankaya



Gülbin ATABEK
Üçüncülük Ödülü
Ankara/Balgat



Şerife SOYLU
Mansiyon Ödülü
Samsun/Merkez



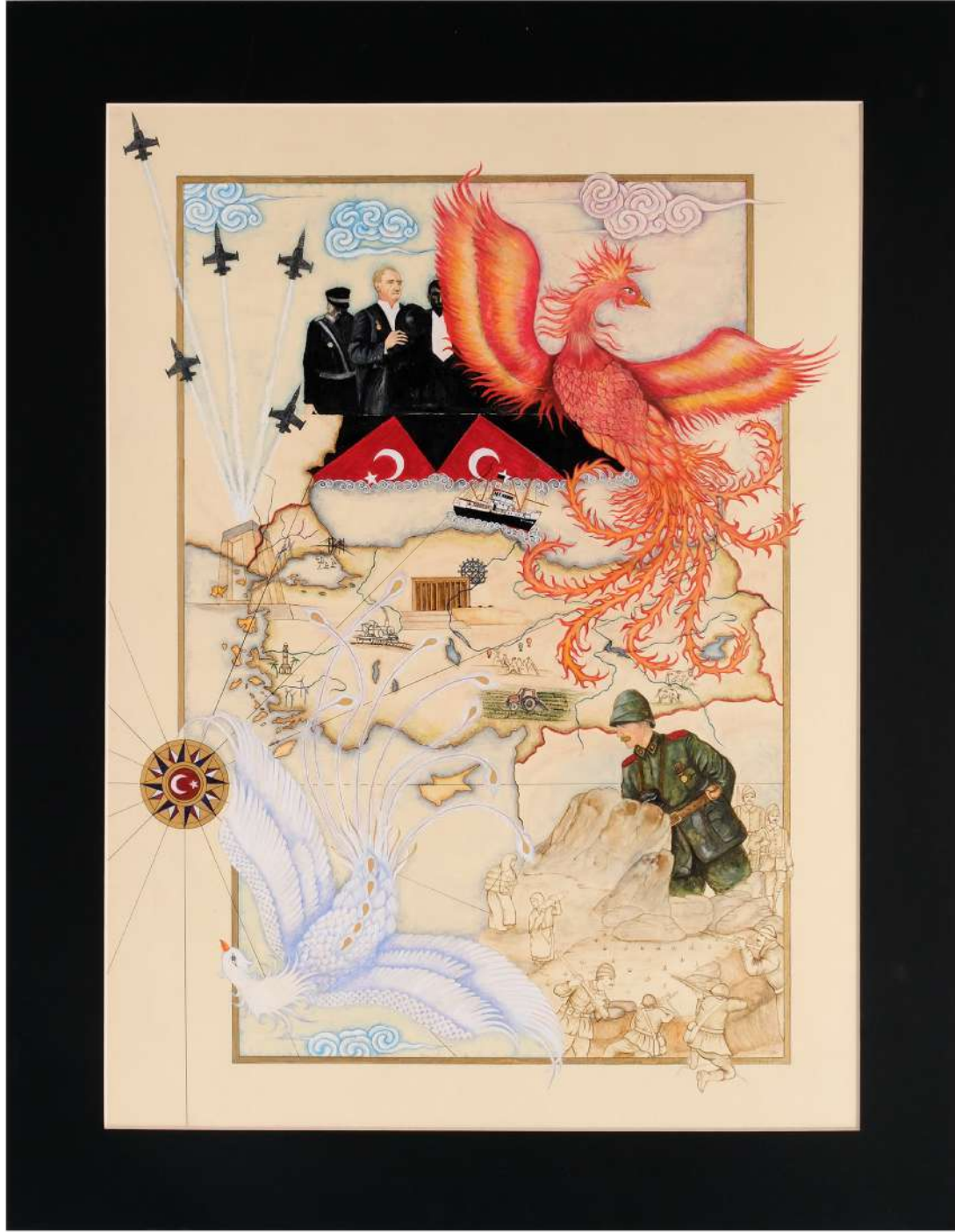
Sena TOPALCI
Balıkesir Eğitim, Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
İstanbul/Başakşehir



Meral Alev ZAIM
Balıkesir Eğitim, Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
İstanbul/Büyükçekmece



Meliha Ayla SAYITOĞLU
Balıkesir Eğitim,Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
İstanbul/Küçükçekmece



F. Özlem CİMİLLİ ARCASOY
Sergileme Ödülü
İstanbul/Kadıköy



Emine GENÇ
Sergileme Ödülü
Antalya/Muratpaşa



Canan ATEŞ
Sergileme Ödülü
Ankara/Altındağ

Çini

Jüri üyeleri

Dr. Mehmet GÜRSOY
Dr. Öğr. Üyesi Latife AKTAN ÖZEL
Öğr. Görevlisi Özkan TOKAÇ

Türk Çini ve Seramik Sanatı

Dr. Öğr. Üyesi Başak ÇORAKLI

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Çini Tasarımı ve Onarımı Anasanat Dalı

Türk çini ve seramik sanatının Uygurlara dayanan köklü bir tarihi bulunmaktadır. Kara-Hoço mabetlerinde yapılan kazılarda ortaya çıkarılan gri-mavi sırlı zemin döşemesi çiniler bilinen en eski örnekleri olarak kabul edilmektedir. Karahanlılar ve Gazneliler döneminde mimaride çininin kullanıldığı bilinmektedir. Ancak mimaride çininin bir bezeme unsuru olarak sürekli kullanımı 12. yüzyılda Büyük Selçuklu ile başlamış ve asıl büyük gelişimi 13. yüzyılda Anadolu'da Selçuklu devrinde ortaya çıkmıştır (Aslanapa, 1999: 317-318).

Anadolu Selçuklu devrinde görülen ilk teknik Sırlı Tuğla Tekniğidir. Dayanıklı olması nedeniyle yapı dışında minarelerde, yapı içinde ise kemer, tonoz, kubbe ve kubbe geçişlerinde kullanılmıştır. Bu teknik turkuaz, kobalt mavisi, mangan moru ve siyah renkli sırlı tuğlaların sırsız tuğlalarla birlikte yatay, dikey, diyagonal ya da zikzaklar halinde dizilerek çeşitli geometrik şekiller oluşturulması prensibine dayalıdır. Anadolu Selçuklu'da yapıların içi sırlı tuğla tekniğinin yanı sıra kare, dikdörtgen, altıgen ve üçgen formlu düz renkli çinilerle de bezenmiştir.

Anadolu Selçuklularının çini sanatına getirdiği asılbüyük yenilik ise Çini Mozaik Tekniği'dir. Erken devir örneklerinde turkuvaz rengin hakim olduğu geometrik bezemeler yapılırken, 13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren giriftleşen bezeme programına bitkisel motifler, kûfi yazı ve rumi motifleri eklenmiştir. Renk paleti ise turkuvaz yanı sıra kobalt, mor ve siyah ile zenginleşmiştir. Çini mozaik genellikle yapı içinde mihrap, niş, kubbe içi ve duvarları süslerken yapı dışında minarelerde tuğla ile beraber kullanılmıştır. Bazı örneklerde Kâşitraş adıyla bilinen sahte çini mozaik tekniğine de rastlanır. Özellikle yazılı küçük yüzeylerde kullanılan kâşitraş tekniğinde, tek renk çinilerde motifin dışında kalan çini yüzeyinin kazılmasıyla çini hamurunun gri- beyaz rengi ortaya çıkarılarak elde edilir (Öney, 1987: 46).

Sırlı tuğla ve mozaik tekniği genellikle geometrik ve bitkisel motiflerle dini yapıları bezemiştir. Saray, köşk gibi sivil yapılarda lüster, minai ve sır altı tekniğindeki çinilerde sultan ve saray hizmetlilerini temsil eden insan figürleri, saray faunasını sergileyen çeşitli hayvan figürleri ve tılsımlı fantastik yaratıklardan oluşan bir masal atmosferi yaratılmıştır.

14- 15. yüzyılda Beylikler devri Anadolu'da bir geçiş dönemi olarak değerlendirilir. Çini sanatında önemli bir teknik gelişmenin yaşanmadığı bu dönem, sırlı tuğla, mozaik tekniği ve düz çiniler yapıları bezemeye devam etmiştir. Öte yandan alçı mihraplara Milet tipi çukur kâselerin gömülü olduğu uygulamalar sadece Beylikler dönemine has örnekler olarak dikkate değerdir (Öney, 1987: 47).

Erken devir Osmanlı çinilerinde görülen ilk teknik, 14. yüzyılın sonu ile 15. yüzyılın başına tarihlendirilen Renkli Sır Tekniği'dir. Desenin hamura basılarak veya kazılarak geçirildikten sonra renkli sırlarla boyandığı bu teknikte, kontur boşluklarına balmumu ya da nebati yağ, mangan karışımı sürülerek, pişirim esnasında renkli sırların akıp birbirine karışması önlenir. İspanya'da renkli sır araları iplikle sınırlandırıldığı ve fırınlama esnasında yanarak yok olduğu için bu tekniğe kuru iplik anlamına gelen "CuerdaSeca" ismi verilmiştir. Girift ve detaylı motiflerin kolaylıkla uygulanmasına olanak sağlayan bu teknikte, bitkisel motifler, kıvrım dallar, kûfi ve sülüs yazılar kullanılmıştır. Kobalt mavisi, turkuvaz, beyaz, siyah, sarı, mor, eflatun, fıstık yeşili ve altın yaldız renkli sır tekniğinin önemli renkleri arasındadır. Gezici Tebrizli ustaların ilk olarak Bursa, daha sonra Edirne'de uyguladığı renkli sır tekniği, 16. yüzyıl başında İstanbul'a taşınmıştır (Öney, 1976: 12).

15. yüzyıl ortalarından itibaren İznik seramiğinde büyük bir teknolojik değişim yaşanır. Bu büyük değişim rüzgârıyla İznik'te 14. yüzyıldan itibaren üretilen kırmızı hamurlu (Milet Tipi) seramiğin yerini, silika yoğunluklu, porseleni andıran sert, beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı seramikler alır. Bu dönemde en önemli üretim merkezi İznik'tir. Saray nakkaşhanesinde nakkaşlar tarafından üretilen desenlerin İznik'teki atölyelerde uygulanıp pişirilmesine dayalı bir üretim süreci söz konusudur. Sır altına kobalt mavisi ve tonları ile turkuaz renkten oluşan Mavi- Beyaz grup döneme damgasını vurur. Mavi- Beyaz çini ve seramiklerdeki bu büyük teknolojik yeniliğe tasarım gücü bakımından oldukça rafine yeni üsluplar eşlik eder. 15. yüzyılda saray başnakkaşı Baba Nakkaş'a atfedilen Baba Nakkaş Üslubu, 1520'lerden itibaren görülen ve Haliç'te üretildiği sanıldığı için bu isimle anılan Haliç İşi (Helezoni Tuğrakeş Üslubu), erken natüralist üslup olarak da değerlendirilen Ustaların Üslubu İznik seramiklerinde mavi-beyaz grubun önemli üslupları arasındadır (Bakır, 2007: 289-293).

Öte yandan Kanuni Sultan Süleyman döneminde ekol yaratan en önemli saray nakkaşları Şah Kulu ve öğrencisi Kara Memi'dir. 16. yüzyılın ilk yarısında saray nakkaşı Tebrizli Şah Kulu tarafından uygulanan Saz Üslubu, kıvrık ve sivri uçlu iri hançer yaprakları, hatayî üslubu motifleri, simurg, ejder, kilin ve kuş figürleri ile karakteristiktir. Bu üslubun özelliklerini yansıtan kompozisyonlara çininin yanı sıra seramiklerde de rastlanmaktadır (Mahir, 1988: 31).

16. yüzyılın ortalarında Şam Tipi olarak tanımlanan grup Mavi- Beyazdan çok renkliliğe geçişi temsil eden bir hazırlık evresi olarak yorumlanır. Turkuaz ve kobalttan oluşan renk paletine zeytin yeşili, mor ve eflatunun eklendiği bu grupta, lale, karanfil, gül, bahar dalları, nar, enginar gibi yarı stilize üslup motiflerinin mavi-beyaz üslubun kuralcı tasarım ilkelerinin aksine coşkun ve özgür bir tasarım anlayışıyla çizildiği dikkati çeker (Atasoy ve Raby, 1989: 129). Seramiklerdeki yaygın örneklerine karşın, Şam Tipinin çinide uygulamaları çok azdır.

15. ve 16. yüzyılın ilk yarısı İznik'te seramik üretimi yoğunken, 16. yüzyılın ikinci yarısında çini üretimi ivme kazanır. Zira 16. yüzyıl siyasi, ekonomik ve kültürel açıdan Kanuni Sultan Süleyman ile Osmanlı İmparatorluğu'nun en güçlü olduğu devirdir ve bu gücün yansımaları Mimar Sinan'ın abidevi yapıları ile ebedileşir. Mimarideki bu büyük gelişimin çini üretimini de hızlandırdığı, yapıların bezeme programlarının bizzat Mimar Sinan denetiminde saray nakkaşhanesinde hazırlanarak İznik atölyelerinde üretildiği bilinmektedir.

16. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde İznik teknik ve bezeme açısından zirve çağını yaşamaktadır. 1557'de saray başnakkaşı ve Şah Kulu'nun öğrencisi Kara Memi'nin yaratıcısı olduğu Yarı Stilize Üslubun gül, lale, karanfil, sümbül, zambak, kokulu menekşe, bahar ağacı, üzüm-asma yaprağı vb. gibi zengin motif repertuarı çini ve seramikleri bezeler. Keskin gözlem gücüne dayalı, doğadaki karakterini kaybetmeden stilize edilen Osmanlı hasbahçesinin çiçekleri, seramik ve çini üzerinde yeniden açarak adeta bir cennet bahçesi tasarımı yapılırlar. Zirve çağının yeni üslubuna İznik seramiğinin dünyaca meşhur kabarık mercan kırmızısı eşlik eder. Böylece mavi- beyaz dönemin monokrom palet anlayışı ve Şam tipi ile yeni renk denemelerinin yapıldığı geçiş evresinin ardından bezemeye çok renkli Kırmızılı Sır Altı Tekniği hakim olur. Şeffaf renksiz sır altına kobalt mavisi ve tonları, turkuaz, zümrüt yeşili, kabarık mercan kırmızısı ile nadiren kahverengi, konturda ise siyah kullanılmıştır. Bu dönem yarı stilize üslup motifleri yanı sıra hatayî, rumî, bulut, çintemani, balık pulu zeminleri, kalyon tasvirleri gibi çok çeşitlilik gösteren bir bezeme programı bulunmaktadır.

17. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı İmparatorluğu'ndaki siyasi ve ekonomik gerilemenin olumsuz etkileri çini ve seramik üretimine de yansır. Üretim kalitesi giderek düşmeye başlar. İznik'in meşhur mercan kırmızısı kahverengiye dönerken diğer renklerde de soluklaşma, sırda çatlak ve lekeler, hamurda kabalaşma görülür. İznik atölyelerinin daha çok dışarıya seramik ürettiği ve saray siparişlerini geciktirdiği bilinmektedir (Bakır, 1999: 13). Teknik gerilemenin yanı sıra işçiliklerdeki özensizlik, kalınlaşan konturlar ve irileşen motiflerle kendini gösterir. 17. yüzyıl sonunda ise İznik atölyelerinin kapanmasıyla üretim sonlanır.

18. yüzyılın başında Kütahya tek başına önemli bir çini ve seramik üretim merkezi olur. Kütahya 14. yüzyıldan itibaren İznik'le eş zamanlı olarak üretim yapmış ve günümüze dek kesintisiz üretim faaliyetini sürdürmüş olmasına karşın İznik kalitesine erişememiştir.

Öte yandan 18. yüzyıl başında alternatif bir çini merkezi olarak Sadrazam Damat İbrahim Paşa tarafından Eyüp'te Tekfur Sarayı atölyeleri kurulmuştur. Tekfur Sarayı Çinileri olarak bilinen bu üretim ile İznik çiniciliği İstanbul'da canlandırılmaya çalışılsa da başarılı olunamamış ve İbrahim Paşa'nın ölümü ile kısa süreli bu üretim sona ermiştir.

Bugün çini sanatını yeni nesillere aktarmada en başta üniversiteler olmak üzere, özel kurumlar, atölyeler ve ustalara büyük sorumluluklar düşmektedir. İçinde yaşadığımız hız ve tüketim çağının aksine, büyük bir sabır, emek ve işçilikle üretilen çini sanatını sevdirmek; klasik üslup ve tasarım prensiplerinden referans alan ancak çağının beğeni ve ihtiyaçlarını da yansıtan yeni, özgün ve çağdaş tasarımlar üretmeye teşvik etmek büyük önem taşımaktadır.

Kaynakça

- Aslanapa, Oktay (1999). *Türk Sanatı, Remzi Kitabevi*, 5. Baskı, İstanbul.
- Atasoy, Nurhan-RABYJulian (1989). *İznik, Türk Ekonomi Bankası Yayınları*, İstanbul.
- Bakır, Sitare (1999). *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu, Kültür Bakanlığı Yayınları*, Ankara.
- Bakır, Sitare (2007). "Osmanlı Sanatında Bir Zirve: İznik Çini ve Seramikleri", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Ed. Öney, G.- Çobanlı, Z., Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s. 279- 305.
- Mahir, Banu (1988). "Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu: Saz Yolu", *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, Ak Yayınları, Sayı: 54, İstanbul, s. 28- 37.7). *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İstanbul.
- Öney, Gönül (1976). *Türk Çini Sanatı, Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul.
- Öney, Gönül (1987). *İslam Mimarisinde Çini, Ada Yayınları*, İstanbul.



Rıdvan AŞAR
Birincilik Ödülü
Kütahya/Merkez



Songül ŞİMŞEK
İkincilik Ödülü
İstanbul/Ümraniye



Merve ALKAY ŞİMŞEK
Üçüncülük Ödülü
İstanbul/Şişli



Gülşen Azra ÇELİK
Mansiyon Ödülü
İstanbul/Fatih



Melahat BÜYÜKSÜTCÜ
Balıkesir Eğitim, Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
Konya/Meram



Nurettin ÇETİN
Balıkesir Eğitim, Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
Bursa/Nilüfer



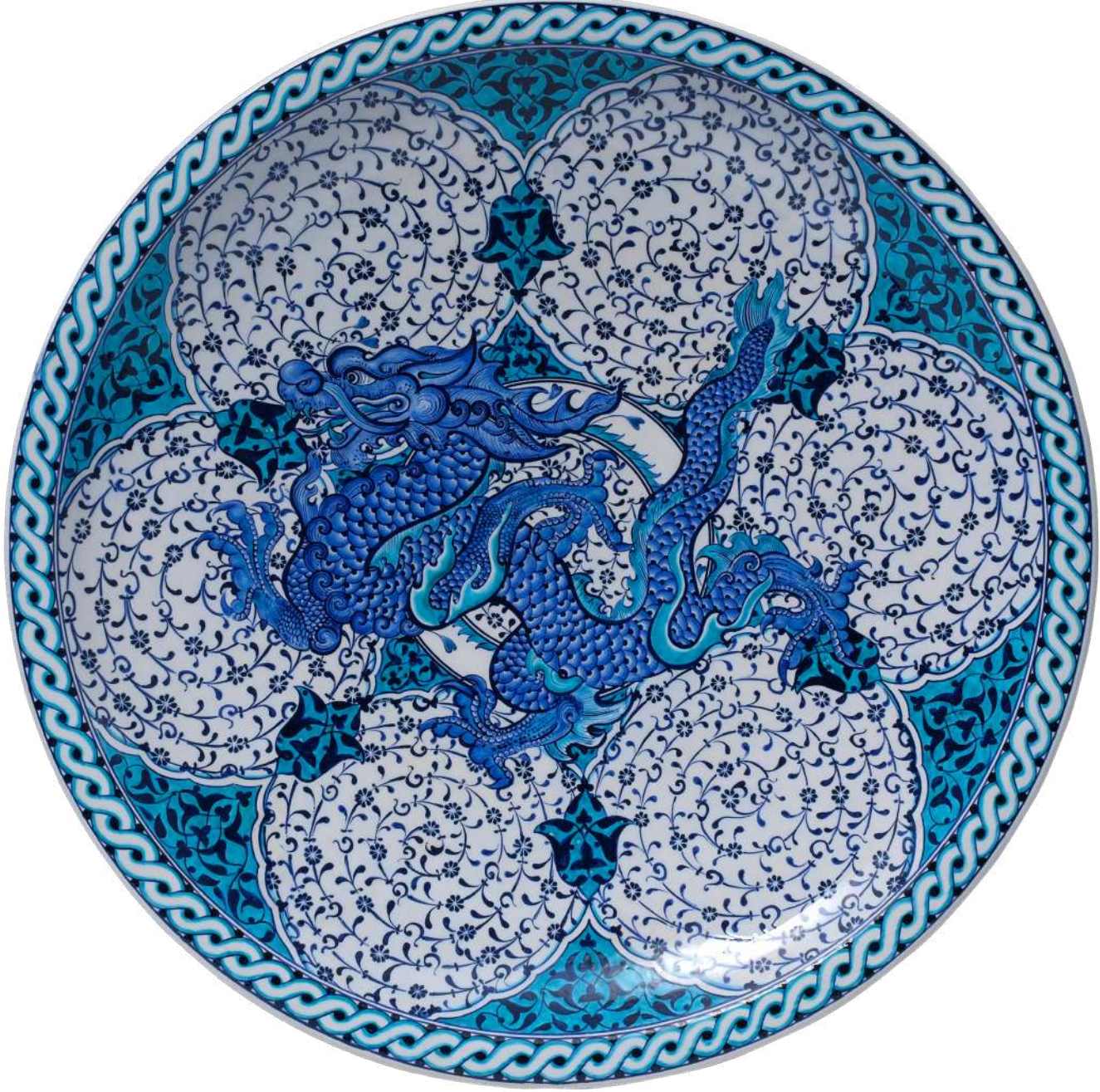
Derya KORUK
Balıkesir Eğitim, Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
İstanbul/Üsküdar



Nezire GÜLEŞ
Sergileme Ödülü
Kütahya/Merkez



Havva AY
Sergileme Ödülü
Bursa/İznik



Özlem AŞAR
Sergileme Ödülü
Kütahya/Merkez

Serbest Tasarım

Jüri üyeleri

Prof. Dr. Münevver ÜÇER

Prof. Dr. İlham ENVEROĞLU

Dr. Öğr. Görevlisi Hüsna KILIÇ

Serbest Tasarım

Arş. Gör. Betül GÜNDÜZ

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Tezhip Sanatı Anasanat Dalı

Sanat; duygu ve düşüncelerin, yaşam biçimleri, inanç, eğitim ve kültür özellikleri doğrultusunda çeşitli malzemeler ile yansıtılmasıdır.

Kültürel etkileşim ve değişimler, sosyal ve ekonomik nedenler, yöneticilerin sanata olan ilgileri, sanatçıların tekrardan kaçınma ve yeni arayışlar içinde olmaları geleneksel sanatları etkileyen nedenlerin başında gelir. Bu nedenler birçok sanat kolunda olduğu gibi, geleneksel sanatları da etkileyerek, farklı tarzların ve yeniliklerin gelişmesinde müessir olmuştur.

Sanatçılar klasik uygulamaların yanı sıra uğraştıkları sanat dallarında farklı ve yeni arayışlar içerisine girmişlerdir. Yüzyıllar boyunca ortaya çıkan ve etkili olan tarzlar aslında yeni arayışlar sonucunda gerçekleşmiş ve serbest tasarımların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

16. yüzyılın en önemli hat sanatçılarından olan Hattat Ahmed Karahisârî, klasik çizgideki başarısına ilaveten, yeni ve farklı serbest tasarımlarıyla Türk hat sanatında önemli bir yere sahiptir. TSMK, HS. 5 envanter numaralı mushaf ve TİEM, T. 1443 envanter numaralı müselsel besmele ile kufi Elhamdülillah ve İhlas sûresi Ahmed Karahisari'nin en önemli eserleri arasında yer alır.

Kuş, camii gibi mimari yapı, meyve, çiçek, kullanım eşyaları vs. formunda yazılan yazılar da hat sanatında serbest formda yazılan eserler arasında yer alırlar ve oldukça dikkat çekici tasarımlardır.

Hattat Emin Barın tarafından tasarlanan serbest formda yazılar 20. yüzyılda hat sanatına farklı bir bakış açısı getirmiştir.

16. yüzyıl tezhip sanatçıları Şahkulu ve Karamemi'nin tezhip sanatında ilk kez uyguladıkları tarzları motif, desen ve renklendirme açısından tezhip sanatında yüzyıllarca beğenilen ve devam eden üsluplar ve dönemlerinin serbest tasarımları olmuşlardır. 18. yüzyılda tezhip sanatında görülen natüralist üslupta çiçeklerden oluşan tasarımlar ve 19. yüzyılda etkili olmuş rokoko tasarımlar yazılar arasında serbestçe yayılan ve yazıları adeta çiçek bahçesine çeviren bezemeler olarak dikkati çekerler.

Her dönemde olduğu gibi 20. ve 21. yüzyıllarda geleneksel sanatların birçok alanında klasik tasarımların yanı sıra sanatçılar serbest tasarım konusunda önemli örnekler vermektedirler.

Serbest tasarımlar, sanatçıların duygu ve birikimlerine paralel olarak kendilerini ifade etmeleri şeklinde görülür. Serbest tasarım yapan sanatçıların mutlaka iyi bir klasik tasarım bilgisine sahip olmaları gerekir. Serbest tasarımlar sanatın gelişimi açısından kaçınılmaz ve zorunludur. Serbest tasarım yapacak sanatçıların motif, desen, kompozisyon, tasarım ilkeleri, renk uyumu, teknolojik imkânları yerinde kullanmak ve yazıyla uyum gibi özellikleri dikkate almaları gerekmektedir.

Resim, heykel, müzik, hat, tezhip, ebru, çini, halı-kilim, minyatür, katı' gibi sanatlar bir bütünün parçalarıdır ve birbirlerini tamamlamaktadırlar. Geleneksel motifleri ve yazıyı, özellikle 1980 yıllarından itibaren etkin bir biçimde eserlerinde kullanan Erol Akyavaş, Adnan Çoker, Ergin İnan, Yakup Cem bu konuda ön plana çıkmıştır ve ilgiyle takip edilen ressamlarımızın başında gelirler. Harfleri ve geleneksel motifleri Ressam Erol Akyavaş'ın eserlerinin çoğunda, SultanAhmet Camisinin çini desenlerini Ressam Burhan Doğançay'ın "Mavi Senfoni" isimli eserinde ve birçok ressamın eserinde görmek mümkündür.

Bir Bismelenin, Lafza-ı Celâl'in, bir vav ve veya elif harfinin mistik ve estetik cazibesi heykeltıraşlara ve ressamalara ilham kaynağı olabilmekte ve üç boyutlu olarak metal, ahşap ya da camdan yapılmış eserler görebilmekteyiz.

Sonuç olarak teknolojinin imkanlarını yerinde kullanarak, farklı disiplinleri ve malzemeleri uyumlu bir şekilde bir araya getirmek, sanatı farklı bir boyuta taşımaktadır. Bir tezhip eseri bir konuyu ihtiva edebilir. Bir müzehhip ahşap veya metal malzemeyi detay olarak kullanabilir ve lazer kesimi ile motif ve desenine boyut katabilir. Bir hat sanatçısı metal veya farklı malzemeler kullanarak boyutlu eserler üretebilir. Bir ressam boyalara ilaveten farklı malzemelerle eserini serbest bir çalışma haline getirebilir, eserlerinde tezhip ve hat detaylarını kullanabilir. Bir heykeltıraş çini, metal, çamur, kumaş, deri vs malzemeleri kullanarak geleneksel motifleri, harfleri ve anlamlı ibareleri farklı boyutlara çıkarabilir. Bu tarz örnekleri son dönemlerde fazlaca görmekteyiz. Serbest tasarımlar yaparken klasik motif ve desen özelliklerini dejenere etmeden motif, desen, ölçü, orantı, teknik gibi geleneksel özellikleri göz önünde bulundurulmalı, bu özellikleri estetik ve farklı bir boyuta taşıyarak günümüz beğeni ve ihtiyaçları doğrultusunda geliştirilmelidir. Bu çalışmalar ve denemeler sanatı ve öz değerleri zenginleştirecek, sanatı hayatın içerisine yerleştirecek sanat ve zanaat gruplarını bir bütün halinde bir arada toplayacaktır.

Kaynakça

- Gündüz, Betül (2022), *Tezhip Sanatının Kullanım Sahaları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, M.S.G.S.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü*, İstanbul.
- Taşkale, Faruk (2010), *Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk, El Sanatları, İBB Yay.*, 6, 06-17, İstanbul.
- Turgut, Atilla (2018), *Tezhip Sanatı Tarihinde Yenilikçi Yorumlar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, M.S.G.S.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü*, İstanbul.
- Üçer, Münevver (2014), *Günümüz Tezhip Sanatına Çağdaş Yorumlar, DİB Klasik Sanatlar Yıllığı*, s.50-55, İstanbul.



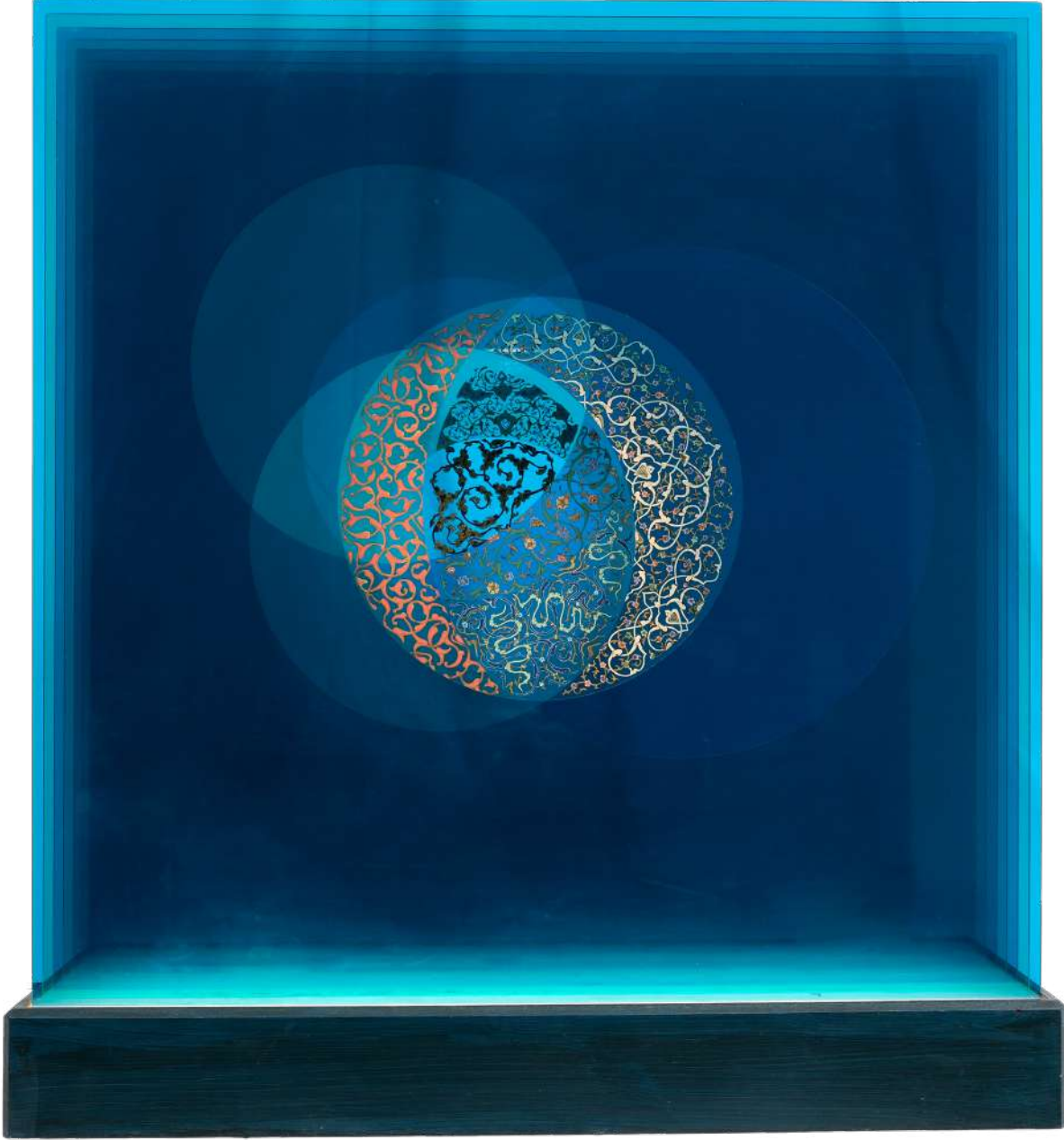
Fatma Meral AKBAŞ
Birincilik Ödülü
İstanbul/Bahçelievler



Funda ARI KARAKAŞ
İkincilik Ödülü
Ankara/Çankaya



Aynur ŞEKERCİ
Üçüncülük Ödülü
İstanbul/Kadıköy



İrem Sena ÖZEN
Mansiyon Ödülü
Düzce/Merkez



Hakan GÜN
Balıkesir Eğitim,Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
Balıkesir/Sındırgı



Füsun ERDEM
Balıkesir Eğitim, Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
İzmir/Urla



Recep MİNGA
Balıkesir Eğitim, Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
İstanbul/Çubuklu



Nimet RENKLİYILDIZ
Sergileme Ödülü
İstanbul/Ümraniye



Azize EKLİ
Sergileme Ödülü
Adana/Ceyhan



Züleyha KURPLİKAYA
Sergileme Ödülü
Erzurum/Merkez

Geleneksel Keçe Yapımı

Jüri üyeleri

Doç. Deniz ÇELİKER

Recep AGEN

Ayfer GÜLER

Geleneksel Keçe Yapımı

Dr. Öğr. Üyesi Servet Senem UĞURLU

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

Halı Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı

Keçe ile bağlantılı tüm eylem ve örneklerin geleneksel temeli yündür. Yün, Anadolu'da göçebe yaşam sürdüren Oğuz boylarından Yörük ve Türkmenlerin dokumalarında kullandıkları temel malzemedir. Ancak halk kültürüne ait zanaatsal çalışmalar saray ve yönetici çevresinde gündeme gelseler bile taşraya ait, basit, kaba halk uğraşları olarak kabul edilmiştir (Uğurlu, 2005: 10). Yün malzeme koyundan elde edilmektedir. Keçe yapımında kullanılan yün ise, koyunun sonbaharda kırkımı yapılan yaz yünüdür. Geleneksel tekstillerde kullanılan her malzemenin karakteristik özellikleri vardır.

Yünün en karakteristik doğal özelliği ise keçeleşmesidir. Yün lifinin yüzeyi pulcuklu kiremit dizisi gibi bir yapıdadır. Yün lifleri doğada belirli ısı, basınç, ürik asit, sabun gibi madde ve işlemlerin etkisiyle yün lifleri birbirleriyle kenetlenerek keçeleşmekte ve “keçe” adı verilen dokusal yüzey oluşmaktadır. “Keçeleşme, hayvansal liflerin örtü hücrelerinin birbirine çözölmeyecek şekilde kenetlenmesiyle meydana gelir” (Kazar, 2001: 22). Bunun yanı sıra “Mağara döneminde keçe, yün artıkları, sıvı, basınç gibi etmenlerle, yün elyafının yapısından kaynaklanan özelliğinden ötürü kendiliğinden oluşmuştur” (Uğurlu, 1997: 469).

İnsanlar uygarlık tarihi boyunca keçenin ilk nerede ve nasıl üretildiği konusunda kesin ve net bir bilgiye ulaşamıştır. Keçe üretilen yerlerde hayvancılık özelliklerde koyun yetiştiriciliğinin yaygın ve gelişmiş olması ile soğuk iklim şartları gerekmektedir (Uğurlu, 2018: 56-59).

“Göçebe yaşamında en önemli korunma aracı çadırıdır. Yerleşik yaşam sürenlerin evi ne ise, göçebe yaşam sürenlerin çadırı da aynıdır” (Begiç, 2017: 26). Orta Asya bozkır kültüründe yaşayan Oğuz boyları, bu çadırlara “Yurt” ya da “Topak Ev” adı vermişlerdir. Barınmak için ev olarak kullandıkları mekanların iç ve dış çevresine, soğuk, nem ve rüzgardan korunmak için önemli bir yalıtım maddesi olan keçeleri kullanmışlardır. Yurt, birbirine geçmelerle bağlantılanan ahşap parçalarla oluşturulan taşıyıcı iskelet üzerine keçelerin konulması ve kolan, çarpana gibi dar dokumalarla sabitlenerek oluşturulan mekanlardır.

Rus arkeolog S. I. Rudenko tarafından yapılan Ural Altay Dağları Pazırık Vadisi'ndeki kurgan kazılarında, M.Ö. 5-4. yüzyıllara tarihlendirilen İskit/Saka Türklerinden kalma çok sayıda keçe teknikli örtüler yanı sıra eğer, at haşası, pantolon, çorap, şapka, maske gibi eşyalar ile yurt içlerine çadırda yaşayanları her türlü kötülükten koruduğuna inanılan “Ongun” adı verilen keçe heykelcikler bulunmuştur (Begiç, 2017: 19-32).

Anadolu'da keçe ve keçeciliğin geçmişi araştırıldığında, Hitit kadınlarının keçeden yapılmış sivri başlıklar kullandıkları bilinmektedir (Türkoğlu, 2002: 31). Antik Çağda Batı Anadolu'nun sahil kesiminde keçeden yapılmış basık başlık taktıkları, ayrıca Anadolu'da Roma Döneminde keçeden yapılmış çeşitli başlıkların halk tarafından kullanıldığı bilinmektedir.

1071 Malazgirt Meydan Savaşı sonrasında göçebe Oğuz boyları yurt edinmek için geldikleri ve Anadolu'ya yerleştikleri dönemde, keçeden yapılmış “börk” ve “külâh” adı verilen başlıkları, çobanlar ise “kepenek” adını verdikleri soğuk ve rüzgardan koruyan üst giysileri kullanmışlardır (Uğurlu, 2018: 57). Anadolu Selçukluları döneminde şehirlerin çarşıları üretim yapılan işlere göre isimlendirilmiş, en kalabalık iş gruplarından biri de keçeciler çarşısı olmuştur (Begiç, 2017: 42; Baykara, 2002: 352). 13. yüzyıldan başlayarak Anadolu'da kurulan Ahi Teşkilatının yapısında keçe yapan esnaf ve sanatkarlardan oluşan “Keçeciler Esnafı”, önemli meslek kollarındandır. Osmanlılarda asker başlığı, çizme, çadır, eğer, at koşumları ile giysilerinde malzeme olarak sıklıkla keçe tercih edilmiştir.

Keçe her dönem genellikle kırsal kesimdeki halk tarafından kullanılmıştır. Keçeler, kullanıldıkları yere, fonksiyonlarına ve özel durumları ifade etmede kullanılmak üzere hazırlanırlar. Arakıyeküllah, börk, Elif-i Nemed, havut keçesi, Hayderi / Hayderiyye, Kalabak, kapı perdesi, kar keçesi, çadır keçesi, keçe çizme, keçe külah, kepenek, muz keçesi, sargı keçesi/kundak, namazlık, semer keçesi, sikke, süt keçesi, ter keçesi, yer yaygısı, yük keçesi, atkı/şal, çanta, şapka, keçe takı, iç mekan keçeleri, yelek gibi keçe çeşitleri vardır (Begiç, 2017: 197-210).

Cumhuriyet döneminde Afyon, Balıkesir, İzmir-Tire, İzmir-Ödemiş Bademli, Konya, Manisa-Kula, Manisa-Akhisar, Isparta-Yalvaç gibi merkezlerde geleneksel keçecilik keçe ustaları ile devam etmektedir.

Keçe, göçebe kültürünün vazgeçilmez objelerindendir ve kullanım alanı çok geniştir. Ancak günümüzde sanayi keçelerinin kullanımı, geleneksel yöntemlerle üretilen keçelerden daha fazla yaygınlaşmıştır. Ayrıca ülkemizdeki akademisyenler tarafından keçe ve keçecil karıştırılarak yeni tasarımlar ve uygulamalarla sanatsal arayışlar yapılmaktadır.

Kaynakça

- Begiç, H. Nurgül (2017). *Türk Keçecilik Sanatı*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Kazar, Mustafa (2001). *Günümüz Konya Yöresi (Merkez) Geleneksel Keçe Yapımı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Murat, Süheyla (2011). Etnografya, *Türk ve İslam Eserleri Müzesi*, Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, 132-143.
- Osman Hamdi Bey ve Marie de LAUNAY (1999). *1873 Yılında Türkiye’de Halk Giysileri Elbise-i Osmaniyye*, Çev. Erol Üyerpazarcı, Sabancı Üniversitesi, İstanbul.
- Türkoğlu, Sabahattin (2002). *Tarih Boyunca Anadolu’da Giyim Kuşam*, Atılım Kağıt Ürünleri ve Basım San. A.Ş., İstanbul.
- Uğurlu, Aydın (1997). Dokuma. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM-YAYINYapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, Cilt 1, 467-471.
- Uğurlu, Aydın (2005). Türk Sanatı Kavramı Perspektifinde El Sanatları, *V. Türk Halk Kültürü Kongresi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 11-17.
- Uğurlu, Servet Senem (2018). *Geleneksel Tekstil Teknikleriyle Yeni Sanatsal Çalışmalar*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Yücel, Fatma (2019). Ed. *Türk Sanatları Keçe*. İstanbul Kültür ve Sanat Ürünleri Ticaret A.Ş. Yayınları, İstanbul.



Ezgi SİVRİOĞLU BOZKURT
Birincilik Ödülü
Bursa/Nilüfer



Mehri ÖZARTAN
İkincilik Ödülü
Konya/Selçuklu



Gülay BÜLBÜL
Üçüncülük Ödülü
İstanbul/Bostancı



Ayşen TAŞTEKİN DODA
Mansiyon Ödülü
Bursa/Nilüfer



Hande SÜMER YILDIRIM
Balıkesir Eğitim, Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
Çanakkale/Merkez



Hülya SAYAL
Balıkesir Eğitim, Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
Balıkesir/Merkez



Zehra AKSAY
Balıkesir Eğitim, Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
Balıkesir/Edremit



Ayla ÇELİK
Sergileme Ödülü
Samsun/Merkez



Tuğba TAŞDEMİR
Sergileme Ödülü
İstanbul/Behçelievler



Fatma ŞULE POLAT
Sergileme Ödülü
Konya/Meram

Balıkesir Pullusu

Jüri üyeleri

Prof. Dr. Fatma YETİM

Dr. Öğr. Üyesi Horiye ÇIRAKOĞLU

Fatma TABANLI

Balıkesir Pullusu

Gizem ÇOLPAN

Süleyman Demirel Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Kültür Varlıklarını
Koruma ve Onarım 100/2000 YÖK Doktora Öğrencisi

Semanur AYTEMUR YILMAZ

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü/El Sanatları Anasanat Dalı/
El Sanatları Bilim Dalı Yüksek Lisans Mezunlu

Nursel SÜZANER KILIÇ

Balıkesir Kent Konseyi
Genel Koordinatörü

El sanatları, bir milletin milli kültürünü simgeleyen ve tanıtan önemli unsurlardan biridir. El sanatlarını temsil eden ürünler, o ülkenin kültürel kimliğinin en canlı belgeleridir. Bir ülkenin gelenek ve göreneklerinin, yaşam biçiminin kuşaktan kuşağa aktarılmasında bununla birlikte geliştirilerek devam ettirilmesinde en büyük rolü el sanatları oynar. Bu nedenle bütün milletler el sanatlarına büyük önem vermekte ve el sanatlarını geçmişten geleceğe uzanan bir kültür hazinesi olarak korumaktadır. Birçok ülke el sanatlarını çeşit olarak zenginleştirmeye, el sanatları ürünlerini kalite ve nicelik olarak artırmaya, var olan el sanatlarını korumaya ve geliştirmeye çalışmaktadır. Ülkemiz ise sahip olduğu el sanatlarının çeşit zenginliği ve üretim miktarları bakımından çok şanslıdır. Anadolu birçok el sanatı ürününün yapıldığı, çeşitlendiği, dünyaya tanıtıldığı, çok önemli bir uygarlık beşiğidir. Anadolu'nun hemen her yöresinde, birbirlerine coğrafi olarak çok yakın olan en küçük yerleşim birimlerinde dahi el sanatları konusundaki zenginliği, çeşitliliği görmek mümkündür.

El sanatlarının içinde yer alan köklü bir geçmişin tarihi uzantısı olma niteliği taşıyan işlemler ise estetik değerlerin yanında, toplumun duygu, düşünce ve yaşama biçimini de yansıtmaktadırlar (Barışta, 1984: 1). Barışta'nın (1984: 1) tanımına göre işleme, "ipek, yün, keten, pamuk, metal" vb. iplikler kullanılarak çeşitli iğneler ve uygulama biçimleri aracılığıyla; keçe, deri, dokuma vb. üzerine yapılan bezemelere denir". İşleme sanatı diğer el sanatları gibi, insanların tabii ihtiyaçlarından olup tabiatın sıcaklığından, soğuktan ve vahşi hayvanlardan korunma amacıyla örtünme şeklinde ortaya çıkan giyim, kuşam zamanla süslenmeyi de kapsamına alarak hayatın vazgeçilmez bir unsuru olmuştur (Özel, 1998: 7).

İlk işlemenin ne zaman ve nerede ortaya çıktığına dair kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte, tarihi çok eski devirlere dayanan işleme sanatının mitolojide ve efsanelerde sözü geçmektedir. İlyada efsanesinde, Odeyeseus kılık değiştirerek Lykomede'nin evine gider ve bohçasındaki işlemleri gösterir. Mitolojide ve İbrani kaynaklarında Musa peygamber, kutsal sandığın örtüsünün işlemeli olmasını istediği için kızı Noeme gergefi bulmuştur (Berker, 1981: 3).

"Türk işleme sanatı Orta Asya Hunları, Göktürkler, Uygurlar, Selçuklular, Anadolu Beylikleri, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti olmak üzere, tarihi bir süreç içinde incelenebilir. Bu tarihi süreç içinde, Türk sanatının oluşumu ve bugüne ulaşması, bir bütünlük ve devamlılık içinde, ülke farklarını aşan bir güçle kendini göstermektedir. Türk devletlerini bir zincirin halkaları gibi birbirine bağladığı düşünülmektedir" (Aslanapa, 1984: 38).

Kendine özgü bir kültür ve medeniyeti yüzyıllar boyunca yaşatan Türkler, işleme sanatını çok yaygın bir hale getirmişlerdir. Türk işlemleri; renk, motif ve teknik bakımdan Osmanlı İmparatorluğu döneminde en yüksek seviyeye ulaşmıştır. Barışta'ya göre, kronolojik bir sistem içinde yaygın uygulanan iğneler şöyle özetlenebilir; 16. yüzyılda atma işi, aplike, metal plaka aplike, hesap iğnesi, slav iğnesi ve yüzeysel pesent dikkati çekmektedir.

17. yüzyılda ise Romanya atması, Buhara atması, sarhoş bacağı, Girit iğnesi, kum iğnesi, dival işi çeşitlemeleri, susma, civankaşı ve kesme ajur fark edilmektedir. 18. yüzyılın tipik iğneleri Çin iğnesi, suzeni, (ilme) tel kırma ve muşabbaktır. 19. yüzyılda ise fisto nakışı, pul işi, rokoko, Jakobyen atması, aplike, yama işi ve geçme işi ilgi çekmektedir. Kalan parçalar, 16. ve 17. yüzyılın başlarında bir örtüde, iğne sayısının genellikle ikiyi geçmediğini göstermektedir. 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra iğne sayısında bir artış görülmekte, üçü aşan iğne sayısı giderek çoğalmaktadır. 19. yüzyılda sayılarak yapılan nakışlarla bezenmiş örtülerde, beşten fazla iğne kullanıldığı görülmektedir. Sayılmayarak yapılan kapatma iğnelerinde de çeşitlemeler, pul ve boncuk işi ilavesi gözden kaçmamaktadır (Barışta, 1998: 132). 19. yüzyıl işlemleri; bindallı entari, bindallı etek, bindallı ceket, üç etek hırka, yelek, kupon kumaş, üniforma, etek yeleği, cepken, şalvar, gelin duvağı, kemer, terlik, ayakkabı yüzü, çanta gibi türler sıralanmaktadır. Geleneklerin etkisiyle işlenen parçalar arasında; Nişan, düğün ve kına gecesinde giyilen al, mor, lacivert ve yeşil üzerine metal ipliklerle işlenmiş bindallılar, üç etekler; şalvar ve göynek üzerine giyilen mercan düğmeli, kısa işlemeli yelekler; önü iliklenmeyen, ön bedeninin ve yakası işlemlerle bezenmiş cepkenler, üzeri pullarla işlenmiş al duvaklar, üzeri nakışlı hırkalar; işlemlerle süslenmiş terlik yüzleri; kadın giyim kısmında, bir kesimde örf ve adetlerin önemini koruduğunu göstermektedir (Barışta, 1999: 90-92).

Tarih içinde giyim kültürü incelendiğinde, her toplumun yaşayış biçimleri ve şartlarının etkisiyle birbirinden farklı özellikler gösterdikleri ve bunun sonucunda da geleneksel giysilerin ortaya çıktığı anlaşılmaktadır (Özüs, Erden, Tufan, 2014: 636). Anadolu halkının bir dönem giydiği ve hala düğünlerde kullandığı, yaşatmaya çalışılan kıyafetler ve başlıklar bölgeden bölgeye farklılık göstermektedir. Bu farklılıklar, yaşadığı toplumun gelenekleri ile birbirinden ayrı olan zevklerinden, iklim şartlarından, tarım ve hayvancılık gibi geçim kaynaklarından, yeraltı zenginliklerinden ileri gelmektedir.

Geleneksel kültürümüzün bir parçası olan bindallılar muazzam işleme ve desen özelliklerine sahip giysilerimizdendir. Bindallı; “Dokunduktan sonra üzerine sırma ya da simle dival tekniğinde serpmeye, dal, yaprak, çiçek motifleri işlenmiş kadife veya atlas kumaştır. Genelde kırmızı, mor, lacivert gelinlik giysisi ve örtü yapımında kullanılmaktadır” (Karakaş, 2006: 8). Bindallı; “Kadife ya da atlas kumaş üstüne, sırma, kılaptan ya da sim ile, serpmeye dal, yaprak, çiçek motifleri işleyerek elde edilen işlemeli kumaşlardır” (Özder, 2011: 1055).

19. yüzyılın başlarında çoğunlukla mor ve bordo kadifeden yapılan, üzerine dival işi tekniğinde sırma ile çeşitli bitki motifleri işlenen ve “Bindallı” adı verilen elbiseler, gelinlik ve tören kıyafetleri olarak tercih edilmiştir. Bindallıların içerisine şalvar giyilmemiştir. Balıkesir Pullusu da bindallı türleri içinde yer almaktadır. Fakat günümüzde, yörede Balıkesir Pullusu’nda kullanılan, işleme tekniklerinden yapılan, farklı tasarımlar bulunmaktadır ve bu tasarımlara da Balıkesir Pullusu denilmektedir. Balıkesir Pullusu adıyla bilinen el sanatı eserler, yöre insanının ince sanat zevkini, estetiğini, duygusallığını, hoşgörüsünü, pratikliğini yansıtmaktadır.

Balıkesir Pullusu’nda genellikle sık dokunuşlu olan kumaşlar tercih edilmektedir. Örneğin; atlas, pamuk saten, ipek birman vb. kendine özgü rengi pembe (sıklamen) olmakla birlikte turkuaz, koyu zeytin yeşili, mor, krem gibi farklı renkte kumaşa işlendiği görülmektedir. Pamuk ipliği, kılaptan, pul ve tırtıl gibi ana malzemelerin yanında; kumaş, kasnak, dikiş iğnesi, balmumu, cetvel-mezura, ütü gibi araç-gereçler kullanılmaktadır.

Balıkesir Pullusunda kullanılan işleme teknikleri desen çizgisine paralel olarak yapılan sarma çeşitlemeleri ile pul-tırtıl gibi süsleyici nitelikteki gereçleri tutturma teknikleridir. Özellikle domates gülü olarak bilinen çiçek motifini kabartmak amacıyla pamuk iplikten yapılan dolgu üzerine kılaptan ile sarma uygulanır. Böylelikle işleme üç boyutlu bir görünüm kazanır. Geniş tırnaklı yaprakların işleme görüntüsünün kalitesini artırmak için yarma sarma uygulanır. Sarma çeşitlemeleri dışında Balıkesir Pullusu olarak literatüre geçmesine imkan veren malzemenin esasının pul- tırtıl olduğu düşünülmektedir. Altın sarısı veya gümüş renkli pul ve tırtıllar adeta işlemeye ısıltı vererek esere zenginlik katmaktadır.

Balıkesir Pullusu'nun en belirgin desen özelliği, "Domates Gülü" motifi ve "hayat ağacı" motifidir. "Domates Gülü" motifi bereketi, "hayat ağacı" motifi ise sevgiyi, aileyi, birbirine bağlı olmayı simgeler.

Domates motifinin simgesel anlamları:

- 1.Domates derin köklü bir bitkidir, bitkinin kökü başlangıçta henüz fide halindeyken kazık kök şeklinde gelişir,
 - 1.1.Balıkesir Pullusu yöresel elbisede bulunan domates fidesi (hayat ağacı) desen tasvirin de gelin olan kızın hanesine kök salmasını temsil eder,
- 2.Domates yaprakları bileşik yaprak şeklindedir,
 - 2.1. Balıkesir Pullusu yöresel elbisede bulunan domates fidesi (hayat ağacı) desen tasvirinde bileşik yaprak motifleri yaşamın döngüsünü temsil eder,
- 3.Yaprak ayası çok parçalıdır. Bir bitki yaşamı boyunca normal şartlarda 20 civarında çiçek salkımı meydana getirebilir,
 - 3.1.Balıkesir Pullusu domates fidesi (hayat ağacı) desen tasvirinde minimum 20 maksimum 98 Domates Gülü motifi tasviri bulunmaktadır, desen tasvirinde gelin olan kızın hanesinde aile ve boy kavramını temsil eder,
- 4.Domates erselik çiçekli bir bitkidir,
 - 4.1. Balıkesir Pullusu yöresel elbisede bulunan domates gülü çiçek motifi desen tasvirinde gelin olan kızın hanesinde çoğalmayı, üremeyi, soyu temsil eder,
- 5.Domates 5 adet taç (petal) ve 5 adet çanak yaprak (sepal) ihtiva eder,
 - 5.1. Balıkesir Pullusu yöresel elbisede bulunan domates gülü motifinde çoğunlukla 5 adet taç (petal) ve 5 adet çanak yaprak ihtiva eder. Motif tasvirinde beş sayısı dünyayı, insanı, bir elin beş parmağını ve beş duyu organını ayrıca İslam'ın beş şartını da simgelemektedir.

Balıkesir Pullusu giyildiği çevreye göre Manav Pullusu ve Muhacir Pullusu (Dallı Pullu) olarak çeşitlendirilmektedir. Bu iki pullunun işleme teknikleri, renk tercihleri, motiflerin biçimleri birbirlerinden farklılık göstermekle birlikte ortak özellikleri içermektedir.

Muhacir Pullusu'nda kılaptan sim ve tırtıl kullanılarak hasır iğne teknikleri ile yapraklar işlenirken, Manav Pullusunda hasır iğne teknikleri uygulanmaz. Her iki pulluda da bakır renkli tırtıl ile domates gülü motiflerinin gözeme işlemi yapılır. Manav Pullusu'nda kol yaka ve etek uçlarına beyaz renkte ince dantel dikilir. Manav Pullusu'nda gümüş renkli metal pul, gümüş renkli kılaptan kullanılırken, Muhacir Pullusu'nda sarı renkli metal pul ile sarı renkli kılaptan kullanılır. Manav Pullusu'nun hayat ağacı kalp, Muhacir Pullusu'nun hayat ağacı ise şamdan şeklindedir. Manav Pullusu'nda desenin pullu kısımları kıvrımlı helezonik dallarla işlenirken, Muhacir Pullusu'nda ise kıvrımlı desenlerin yanında, düz dal biçiminde işlendiği görülür.

Balıkesir Pullusu'nda kullanılan kumaşın özelliğine, kullanılacak yere, oluşturulan esere göre uygulanan kenar temizliği çeşidi; yapılan eserin görünümünü, bütünlüğünü etkilediği için önemlidir. Buna bağlı olarak elbise iç dikiş kenarları, etek uçları, kol ağızları sürfile yapılarak temizlenir ayrıca yaka kenarları verev biye ile çevrilip temizlenir ardından çeşitli süsleme malzemesi çoğunlukla pamuk dantel ile çevresi kontörlenir. Balıkesir Pullusu tek yüzölçümlü bir işleme tekniği olduğu için uygulanan eser genellikle astarlanarak kullanılır.

Balıkesir Pullusu'nda, desen özelliğinde, kabarık yüzeyli işlemler olduğu için sık dokunuşlu düz yüzeyli pamuklu kumaş ile altına havlı bir kumaş sererek tersten ütülür. Balıkesir Pullusu ile işlenmiş bir eseri saklarken, işlemeli kısımlarının üst üste gelmemesi ve kararmaması için arasına düz renk pamuklu kumaş, mülajkağıdı konulup, pamuk oranı yüksek bohçaya sarılarak saklanmalıdır. İçine göynek giyildiğinden terden korunur, bu yöntemlerin dışında sedir ağacı çubukları, lavanta bitkisi, limon kabuğu, doğal sabun, defne ve okaliptüs yaprağı, çörek otu, üzerlik tohumu ve çıra gibi materyaller ile böceklenmeye karşı önlem alındığı halk arasında görülmektedir.

Günümüzde Balıkesir Pullusu, Yaygın Eğitim Modülleri'ne alınıp, profesyonel olarak kuruluşların düzenlediği kurslar tarafından ders olarak işlenmekte ve güncel sanat anlayışıyla yeni tasarımlarla üretilmektedir.

Balıkesir Büyükşehir Belediyesi ve Balıkesir Kent Konseyi işbirliği ile Balıkesir Pullusu'na özgü işleme ve motifler çağdaş tasarım uygulamaları ile yerel ürünlerin markalaşması, kültürel kimliğin gelecek nesillere aktarılması, kadın istihdamına katkı sağlanması ve kurumsal hediyeliklerin temini amacıyla Balmek bünyesinde kurulan hediyelik ürün tasarım atölyesinde üretilmektedir. Balıkesir Pullusu'nu icra eden sanatkârların, desteklenmeleri, teşvik edilmeleri ve korunmaları konusunda Balmek çatısı altında Balıkesir Pullusu hediyelik ürünler ticari ürüne dönüştürülerek, "e-ticaret" üzerinden satılmakta ve kadın istihdamına katkı sağlanması hedeflenmektedir. Balıkesir Büyükşehir Belediyesi ve Balıkesir Kent Konseyi işbirliği ile "Sanatın On Hali" Geleneksel Türk Sanatları Yarışmaları düzenlenmektedir. Şehrin kültürel mirası niteliğindeki Balıkesir Pullusu yarışmada yerini almaktadır.

Kaynakça

- Aslanapa, O. (1984). Türk Sanatı I- II. İstanbul.
- Barışta, H. Ö. (1998). Türk El Sanatları. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barışta, H. Ö. (1999). Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemeleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Berker, N. (1981). İşlemeler. İstanbul: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi, 6. Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.
- Karakaş, M. G. (2006). EosCompucon Nakış Desen Programı İle Geleneksel Türk İşlemelerinden Dival İşi Desen Kalıbı Hazırlama Öğretim Programı Önerisi, Ankara: G.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Programı.
- Özel, M. (1998). Folklorik Türk Kıyafetleri. Ankara: Türkiye Güzel Sanatlar Geliştirme Vakfı Yayınları.
- Özder, L., Baykasoğlu, N. ve Yalçınkaya T. Yozgat İli'Nizamoğlu Konağı' Etnografya Müzesi El Sanatları ve Giyim Kuşam Kültürü Örneklerinin Elektronik Ortamda Tanıtılması.
- Özşahin, S. (2014). Bursa İlinde Bulunan Türk İşi İşlemeli Ürünler Üzerine Bir Araştırma. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Ankara.
- Özus, E. Erden, F. Tufan, M. (2014). Konya Geleneksel Kadın Kıyafetlerinden Günümüze Yansımalar. Konya: International Journal of Science Culture and Sport, (1), 636.



Nesrin KANDOLU
Birincilik Ödülü
Balıkesir/Karesi



Havva BAYTEKİN
İkincilik Ödülü
Balıkesir/Karesi



Vildan GENÇ
Üçüncülük Ödülü
Balıkesir/Karesi



Reyhan TAŞIK
Mansiyon Ödülü
Balıkesir/Karesi



Nurvet KARAER
Balıkesir Eğitim, Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
Balıkesir/Karesi



Selma SEVGİL
Sergileme Ödülü
İstanbul/Şişli

Gönen İğne Oyası

Jüri üyeleri

Dr. Öğr.Üyesi Nursel BAYKASOĞLU

Hüsniye DOĞAN

Arş. Görevlisi Reyhan POLAT

Gönen İğne Oyası

Prof. Dr. Süheyla SARITAŞ

Balıkesir Üniversitesi

Fen Edebiyat Fakültesi

Sosyoloji Bölümü

Kurumlar Sosyolojisi Anabilim Dalı

Oya, genellikle ibrişim kullanılarak iğne, mekik, tığ ya da firkete gibi aletlerle yapılan, ipek, pamuk gibi iplikler ile pul ve boncuk gibi yardımcı malzemeler kullanılarak yapılan geleneksel sanatlarımızdan biridir. İnce bir dantel olarak da tarif edilen oya, tekniği örgü olan süslemek ve süslenmek amacıyla yapılan bir sanattır.

Oya, örücülük sanatının en eski ve en yaygın örneklerinden biridir. Örücülük sanatının ne zaman başladığı kesin olarak bilinmemekle birlikte Orta Asya'da milattan önceki dönemlere ait örgü örneklerinin bulunması, bu sanatın Türklerde gelişmiş olduğunu göstermektedir (Akpınarlı, 1995: 12). 1905'te Menfis kazılarında bulunan örneklerde özellikle balık ağlarından örücülük tekniğinin M.Ö. 2000'li yılları öncesine ait olduğu tahmin edilmektedir. İğne ile yapılan örgüler 12. yüzyılda Anadolu'dan Balkanlar'a, oradan da İtalya yolu ile Avrupa'ya yayılmıştır (Onuk, 2005:18).

Tarihi araştırmalar eski Türk kavimlerinde Türk kadınının yapma çiçeklerle örgü sanatını birleştirmeleri ile oya sanatının ortaya çıktığını göstermektedir. Buna göre araştırmacılar oya sanatının yapma çiçek sanatı ile örgü sanatının birleşmesinden meydana geldiğini ya da bu iki sanat kolunun oyadan ayrılmış olduğunu kabul ederler. Öyle ki oya sözcüğünün başka dillerde karşılığının bulunmaması, bu sanatın geçmişten beri Türklerle özgü ve özellikle de Türk kadınına has bir sanat dalı olduğunu göstermektedir (Onuk, 2010:12). Ayrıca süslenmek anlamında kullanılan oya sözcüğü 11.yüzyıl Türklerinde "ev bezendi", Memluk Türklerinde "oyu," Kırgız Türklerinde "oyuma" şeklinde söylenmiştir (Onuk, 1996; Onuk, 1999:321).

Araştırmacılar oya sanatının Anadolu'da 18.yüzyılda renk, biçim, teknik ve estetik açılarından altın çağını yaşadığını, Tanzimat'tan sonra yanlış anlaşıldığını bir Batı hayranlığının doğurduğu taklitçiliğin olumsuz etkilerinin sonucu olarak, iğne oyalarına ilginin giderek azaldığını; Cumhuriyet döneminde yeteri kadar ilgi görmemekle birlikte oyaların günümüze kadar geleneksel yollarla gelebildiğini belirtirler (Onuk 1988:7; 2000:5).

Tarih boyunca Türk kadının yaptığı en güzel sanatlardan biri olan oyalar, teknik olarak ince, bükümlü ve çeşitli ipliklerin iğne, tığ, mekik, firkete gibi basit araçlar ve yardımcı ile birbiri üzerine ilmeklenerek tutturularak meydana gelmiş ince örgülerdir. Ayrıca oyalar örgü türleri içerisinde en çok dantele, motifleri açısından da yapma çiçek sanatına benzetilir. Bunun nedeni giyim-kuşam ve çeşitli eşyaların süslenmesinde dantel kadar oyanın da kullanılmasıdır. Danteller kimi eşyalara dikilerek kullanıldıkları halde, oyalar başlı başına bir süs olarak da kullanılırlar.

Oyalar kullanılan araç-gerece, malzemeye ve kullanım yerine göre sınıflandırılır. Kullanılan araç-gerece göre oyalar şöyle sınıflandırılır: iğne oyası, çengelli oya, firkete oyası, mekik oyası, tığ oyası, tezgâh oyası, şiş oyası. Anadolu'da daha çok iğne ya da tığ ile yapılan oya sanatı, kullanılan bu aletlere göre de isimlendirilir. İğne ile yapılan oyalar kadınlar arasında iğne oyası, kaba oya, saç örgüsü, saçak, kuşgözü gibi adlarla da bilinir. Dünya literatürüne "Türk Danteli" olarak giren iğne oyalarının yapımında kare ve üçgen olmak üzere iki ilmek türü bulunmaktadır. İğne üzerine, iplikle ilmek atarak ve iğne ile ipliği bu ilmek içinde çekerek yapılan iğne oyalarının, zürafa, kirpik, düğüm çoğaltma/azaltma olmak üzere üç ana teknik ile üretilerek tekli sarma veya çiftli sarma biçiminde yapılabilir (Onuk, 1984: 178). Kullanılan malzemeye göre ise oyalar şu şekilde sınıflandırılır: iplik, boncuk, sünger, koza, balık pulu, metal pul, plastik halka, mum, kalaylı kağıt, tel kırma oyalar, doğal çiçekler, püskül bağlanarak yapılan oyalar, artık kumaş oyaları. Kullanım amacına göre ise oyalar şöyle sınıflandırılır: mendil

oyası, tülbent oyası, yazma oyası, başlık oyası, yatak takımı oyası, elbise ve entari oyaları, hotoz oyaları, kese oyaları, oda takımları, taç oyaları, zülûf baskısı ve gerdanlık olarak kullanılan oylar, mevlit takımları ve yağlık, uçkur, peşkir oyalarıdır.

Türk halk kültüründe oylar her zaman, özellikle de geçmişte, renk ve motifleri ile Türk kadının duygu ve düşüncelerine ifade etmelerini sağlayan sözsüz iletişim aracı olmuşlardır. Zengin örnekleri ile gelenek, görenek ve inançları yansıtan ve estetik yapıya sahip oylar, kadınların sevgi, aşk, umut, özlem, acı gibi duygularına âdeta tercüman olmuştur. Örneğin, genç kızlar ya da gelinler büyüklerin yanında konuşamadıklarında, duygu ve düşüncelerini oylar vasıtasıyla ifade etmişler. Gelin kaynanasına darıldığını başındaki oyayla anlatırken, âşık ya da nişanlı bir kız sümbül çiçeği oyası ile duygularını göstermiştir. “Çakır diken” adlı oyali yazmayı kayınvalidenin başına örten gelin, “diken gibi batma” demek istemiştir (Onuk, 1999:323). Anadolu’da yaygın bir motif olan gül oyasını bazı yörelerde gelinler, bazı yörelerde evlilik çağına gelmiş kızlar kullanmıştır. Kocasını gurbette olan kadın ise yabangülü oyasını tercih etmiştir. Kimi zaman da bu motifler Türk kadının hayal gücünü, espri anlayışını ve dünya görüşünü yansıtmıştır. Örneğin; Elti eltiye küstü, kaynanadili, sarhoş bacağı, altmış akıl yetmiş fikir, hükümet düğmesi. Oyların renkleri de Türk kadının dili olmuştur. Sarı bezginliği, kırmızı canlılığı, mavi rahatlığı mutluluğu kötülükten korunmayı, yeşil istek, ümit vb. duyguları ifade eder (Akpınarlı, 2006:237).

Geçmişten günümüze değin, tıpkı halı, örgü, kilim gibi, oya sanatı Anadolu’nun pek çok bölgesinde, Türk kadının yaptığı en güzel sanatlarından biri olmuştur. Bugün başta Balıkesir’in Gönen, İzmir’in Ödemiş, Ankara’nın Nallıhan, Bolu’nun Gerede ve Mudurnu ilçeleri ile Kütahya, Mardin, Adıyaman gibi yörelerde oyacılık yaygın olarak yapılmaktadır.

Balıkesir ilinin kuzey-batısında yer alan Gönen ilçesi, geçmişten beri kadınların çok küçük yaşlarda ninelerinden ya da annelerinden öğrenerek icra ettikleri iğne oyacılığı ile tanınır. Gönen iğne oyaları gerek motif ve renk açısından gerekse malzeme açısından ülkemizdeki diğer yörelerle benzerlikler gösterirler. Bu oylar iğne ile yapılmalarından dolayı “Türk Danteli” grubuna dâhil edilirler ve üç boyutludurlar.

Gönen iğne oyacılığını diğer bölgelerimizden ayıran en önemli özellik, şüphesiz ki Gönen Oya Pazarı’nın varlığıdır. Gönen ilçesinin en önemli ve tek pazarı olma özelliğine sahip bu pazar, sadece çevre köy ve ilçelerde yaşayan halk tarafından değil, aynı zamanda çevre illerden de oldukça fazla talep görmektedir. Etki sahası oldukça geniş olan bu pazar kendine ayrılmış, özel, üstü kapalı ve ürünlerin belli bir düzende sergilendiği, ortalama 250-300 tezgâhtan oluşmaktadır.

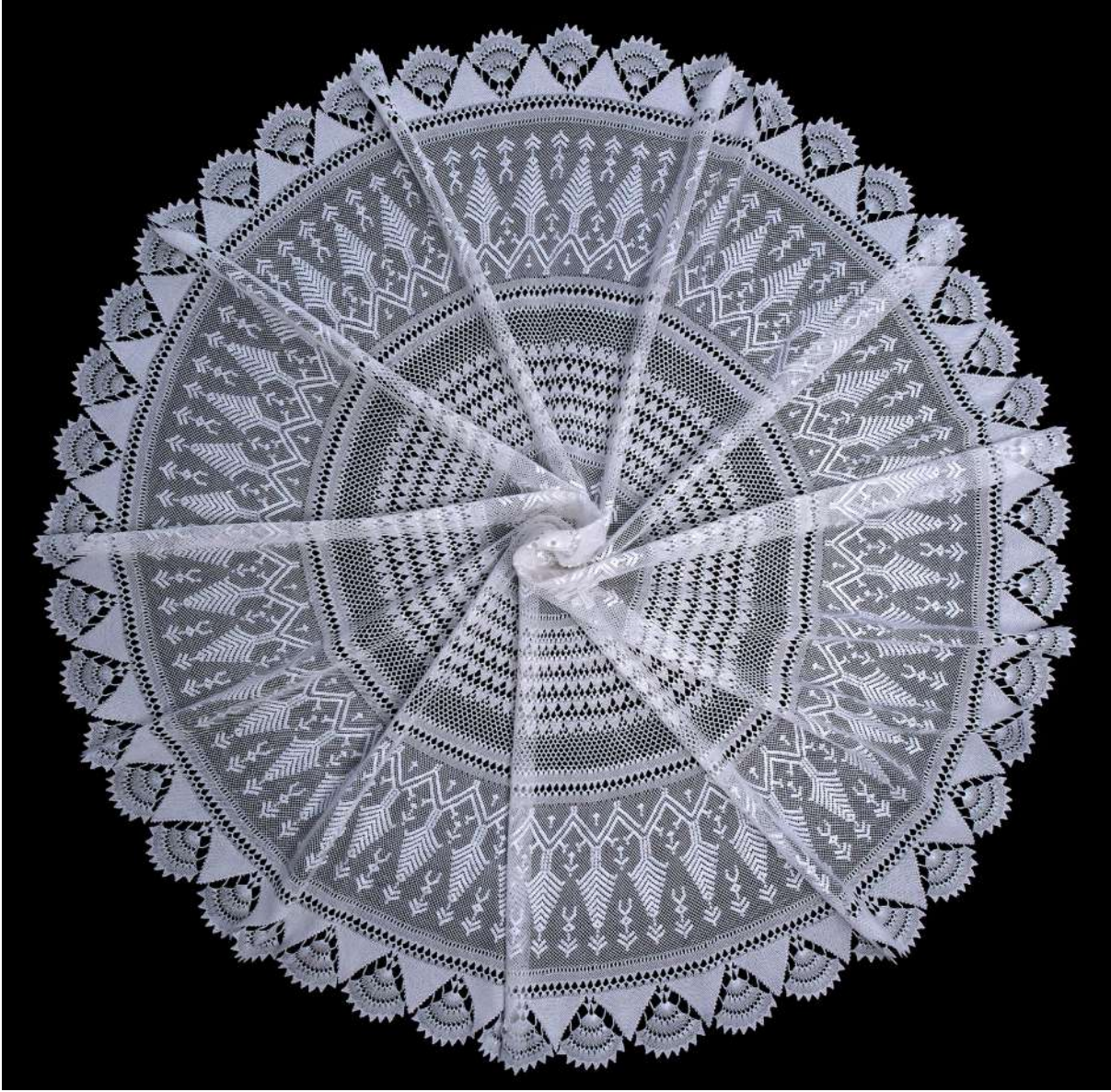
Gönen iğne oyaları geçmişte ipek ipliklerle yapılırken, bugün artık sentetik malzemeler ile yapılmaktadır. Oylar genellikle eşarp veya yazma, namaz örtüsü, havlu ve seccade, mendil, yatak örtüsü kenarlarında kullanmak amacıyla yapılmaktadır. Bunun yanında başta fular olmak üzere çeşitli aksesuar ve takılara da uygulanmaktadır. Gönenli kadınlar arasında yaygın olarak yapılan oya motiflerinin bazıları şunlardır: sepette gül, gelin yelpazesi, kanser oya, gelin tacı, selvi yaprağı, kollu karanfil, kabak çiçeği, zillimaşa, portakal oya, dut oya, horozibiği, zülem kadeh, beşli kiraz, cilveli kiraz, tül işi, kirazlı çarık, dutlu biber, hercai menekşe, sinek oya, marul oya.

Gönen iğne oyaları tür, renk ve motif olarak kadınlar arasında bilinir ve bu özellikler oya pazarında fiyatları belirler. Gönen’de kadınların çoğu iğne oyacılığını çocuklarının eğitim masrafları karşılamak, aile bütçelerine katkı sağlamak ve kendi ekonomik bağımsızlıklarını elde etmek amacıyla icra etmektedirler.

Balıkesir iline özgü geleneksel el sanatlarından biri olan Gönen iğne oyacılığının bugün, geçmişe göre kullanım alanlarının değişmekte olduğu ve gün geçtikçe kullanımının azaldığı görülmektedir. Gönen iğne oyaları Gönenli kadınlarının el emeği göz nurudur ve kültürel mirasımızın en canlı örnekleridir. Bu nedenle Gönen iğne oyacılığının günümüzde yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için kullanım alanlarının uygun çağdaş tasarımlarla artırılması; yerelden, ulusala ve evrensele taşınması önem arz etmektedir.

Kaynakça

- Akpınarlı, F. (2013). “El sanatlarında Kalite ve Pazarlama Sorunları”, *Göynük El Sanatları Paneli ve Çalıştay Bildirileri*, Bolu: Göynük Belediyesi Yayınları, 199.
- Akpınarlı, F. (2006). “Oyalarda Motif ve Kompozisyon Özellikleri”, *Denizli I. El Sanatları Kongresi*, Denizli Ticaret Odası Kültür Yayınları: 001. Kınıklı /Denizli, 233-237.
- Akpınarlı, F. (1995). El Örgüsü Çorapların Teknik Desen Renk ve Kullanım Özellikleri (Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 12.
- Barışta, H.Ö. (1985). “Türk Oyalarında Seçilen Belli Başlı Konular Gözlenen Estetik Değerler ve Plastik Özellikleri”, *Milletlerarası Türk Folkloru ve Halk Edebiyatında Yeni Görüşler Sempozyumu*, Ankara.
- Köklü, H., Özdemir, M., Yetim, F. (2008). “Gerede İğne Oyaları”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. Erzurum, 20:85.
- Markaloğlu, Ş. (1984). “Geleneksellik ve Gelir Açısından Nallıhan İğne Oyaları”, *Türk Folkloru Araştırmaları*, Ankara, 61-73.
- Onuk, T. (2010). *İğne Oyaları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Onuk, T. (2005). *Osmanlıdan Günümüze Oyalar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Onuk, T. (1999). “Osmanlı Süsleme Sanatı (İşleme-Örgüova)” *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 11, 321-323.
- Onuk, T. (1998). *Türk Oyaları Kataloğu*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara.
- Ortaç, S. H. (1997). “Elazığ İğne Oyaları”, *Türkiye’de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar içindeki Yeri Sempozyum Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1861:174.
- Özbel, K. (1979). “İğne ve Tığ İşi Oyalar”, *Türkiyemiz*, Haziran, 22, 28.
- Özbaşı, T. (1997). “Geleneksel Türk El Sanatlarımızdan Oyaların Dünü, Bugünü, Geleceğin Sorunları”, *El Sanatları Dergisi*, Konya: Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatlarını Uygulama ve Araştırma Merkezi, 125-139.
- Özbaşı, T. (1997). “Emirdağ ve Çevre Köylerinden Derlenen Bazı Oyalar ve Bu Oyalardan Çağdaş Tasarımlar”, *Türkiye’de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar içindeki Yeri Sempozyum Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: 1861.
- Tezcan, M. (1983). “Giyim Olgusuna Sosyo Kültürel Bakış ve Türklerde Giyim”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 16 (1), Ankara.



Müyesser BAYKAL
Birincilik Ödülü
Balıkesir/Gönen



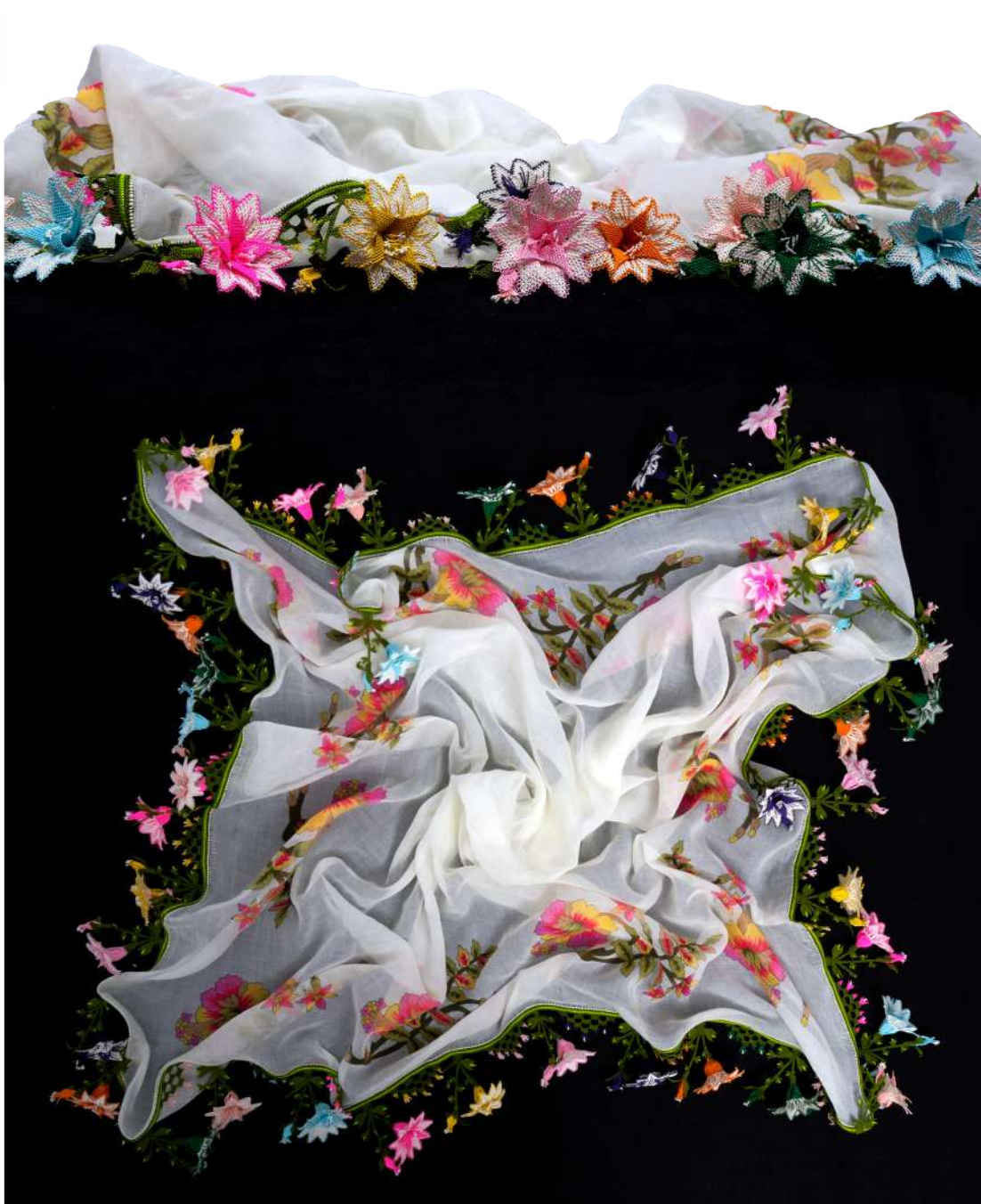
Ayten BAYRAKTAR
İkincilik Ödülü
Balıkesir/Gönen



Nakiye ÇİMEN
Üçüncülük Ödülü
Balıkesir/Gönen



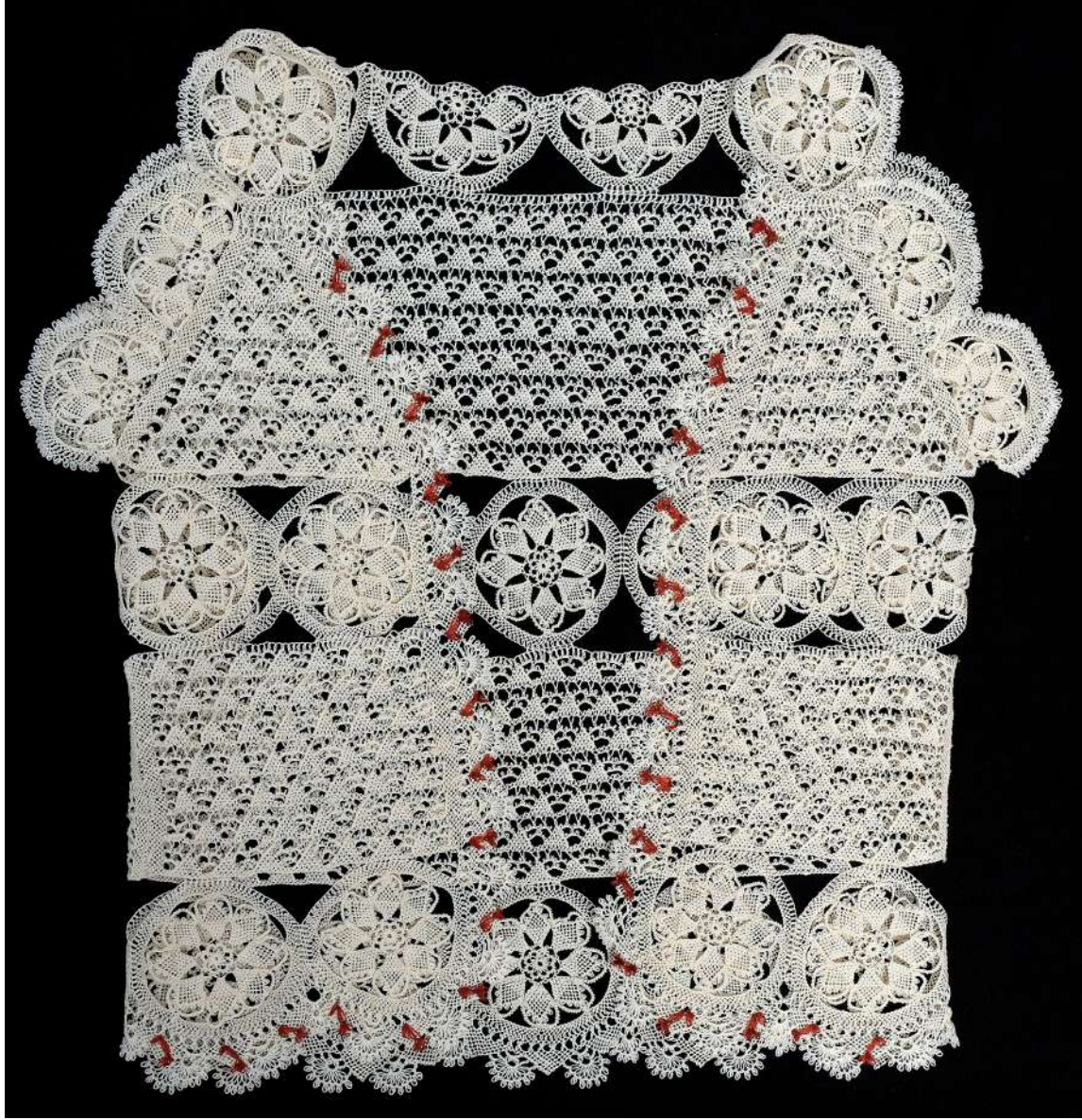
Nilgün ÜSKÜP
Mansiyon Ödülü
Balıkesir/Gönen



Nuriye SARIKAHYA
Balıkesir Eğitim, Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
Balıkesir/Burhaniye



Şükran BAYRAKTAR
Balıkesir Eğitim,Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
Balıkesir/Gönen



Gülfidan YILMAZ
Balıkesir Eğitim, Kültür ve Sanat Vakfı Özel Ödülü
Bursa/Osmangazi



Selda KÜÇÜK
Sergileme Ödülü
Balıkesir/Kepsut

Balıkesir Sındırgı Yağcıbedir Halısı

Jüri üyeleri

Doç. Dr. Mustafa GENÇ

Medeni DİNÇ

Ekrem BAŞARAN

Balıkesir Sındırgı Yağcıbedir Halısı

Prof. Dr. Aydın UĞURLU

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

Balıkesir, Anadolu'nun tarihi hareketliliğine, kuzeybatıdaki Türk boğazlarına deniz yolu alternatifini olan karayolu güzergahında olması tarih boyunca çeşitli isimler almasına karşın hiçbir devirde kıyıda kuytuda kalmamış Batı Anadolu kentlerimizden biridir. Balıkesir Marmara ve Ege denizlerine kıyısı olan coğrafyası ile deniz ve karayollarının transit noktaları, sosyal yapısı, hareketli ve zengin yerleşim bölgeleri olan Anadolu'da gerçekleşen olumlu olumsuz her türlü hareketlilik içinde yer almıştır. Balıkesir, Antikçağa uzanan tarihsel ve günümüzde turistik, coğrafi konumu, sosyal nitelik ve ticari boyutu ile birçok kişinin adını bildiği, tanıdığı, ikisi merkezde olmak üzere toplamda yirmi ilçesi olan, Kuzey Ege ve Güney Marmara bağlantı yollarının bulunduğu önemli kentimizden biridir. Ayrıca Göçebe Oğuz boylarının; Anadolu'da yoğun olarak yerleştikleri, döneminin uç bölgelerindendir. Anadolu Beylikler Dönemi sırasında Karasi / Karesi Beyliği döneminde Anadolu'daki Oğuz boyları yoğun göç almış / vermiş bir kısmı sürgün edilmiş hatta Babai ve Celali İsyanları sonucu doğudan batıya doğru göç eden Yörük ve Türkmenlerin birçoğu Balıkesir yöresine gelmiştir. Ayrıca Balıkesir'de yaşayan Yörüklerin bir kısmı Evlad-ı Fatihan adıyla Rumeli'ye gönderilmişlerdir.

Osmanlı Döneminde Balıkesir, Sındırgı, Bigadiç kazaları; Hüdavendigâr Vilayeti, Karasi Sancağına bağlanmıştır. 93 Harbi / Osmanlı Rus Savaşı sırasında çok sayıda Rumeli Göçmeni ve Çerkes muhacirin özellikle Sındırgı'ya yerleştirildiği kayıtlardan tespit edilmiştir (İpek, 1999: 185-186).

Balıkesir'in bütün ilçelerinde olduğu gibi, Bandırma, Gönen, Balya, Savaştepe, Kepsut, Bigadiç, Sındırgı gibi ilçeleri dokumaları ile kimlik kazanmış Yörük ve Türkmenlerin yoğun bulunduğu bölgelerdir. Balıkesir için dokuma alanında ilk aklımıza gelen Yüncü aşireti kadınlarınca dokunan Yüncü kilimleri ile Sındırgı/Yağcıbedir-Yaycıbedir ve çevre ilçelerinde dokunan halıların yanı sıra Bandırma'nın Osmanlı dönemi halıları, Balıkesir'in Karasi keçeleri, Gönen oyaları ve Gönen Oya Pazarı ile Pomak yerleşimlerin Aba / Tepme / Depme, Şayak dokumaları ile Aba Dolapları takip eder. Osmanlı döneminde ordunun ve pencik çocuklarının aba şayak gereksinimi Balıkesir ve yöresindeki aşiretlerin ve Bergama, Aydın, Saruhan, Kütahya yörelerindeki Yörük dokumaları da vergi yerine geçen dokumalar ile karşılandığını biliyoruz.

Balıkesir ili, Sındırgı ilçesinin Eşmedere, Eğridere, Alakır, Karakaya, Çakıllı, Gölcük, Danaçayır köyleri ve Bigadiç ilçesinin Kayalıdere köyünde; Yağcıbedir Halıları dokunmaktadır. Bu halılar, dokunduğu yer ve dokuyan Yağcıbedir Yörük aşiretinin adıyla isimlendirilmişlerdir. Anadolu'nun Türkleşmesi sırasında, Sındırgı kazası ve çevresindeki köylere Salur, Karkın ve Bayad / Bayat boyları köy olarak yerleştirilmiştir (Sümer, 1999: 407-409-414-418). Özellikle bu bölgeye yerleştirilen Bayat boyunun öbür adı Yaycılar'dır (Sümer, 1999: 407).

Balıkesir Yöresinde Karakeçililer, Yaycı Yörükleri / Yağcı Bedirler, Kubaşlar, Yüncü Yörükleri, Beğdili Yörükleri, Kılaz Yörükleri, Hardal Yörükleri, Mamalı Türkmenleri, Araplı Oymakları, Çaparlı Yörükleri, Çepni Oymakları, Tahtacı Türkmenleri, Rumeli Yörükleri, 93 Harbi Muhacirleri, Balkan Muhacirleri, Boşnaklar, Çerkesler, Gürcüler, Dağıstanlılar, Lazlar, Arnavutlar, Rus Kazakları, Kırım Tatarları ve Pomaklar yaşamışlardır (Ayhan, 2020: 58-485). 1691'deki iskân hareketinde Adana ve çevresine yerleştirilmiş Yaycı Yörükleri, bölgede çıkan salgın hastalık nedeniyle oradan kaçarak Sındırgı ve çevresine gelmişlerdir. Bu bölgede 16. yüzyılda Bayat boyuna bağlı iki Yaycı kolu ile 1700-1850 yıllarında ise Sındırgı, Bigadiç çevresinde Yaycı Yörükleri olduğu bilinmektedir (Sümer, 1999: 405-427). Günümüzde ise, geriye kalan Yaycı Yörüklerinin köyleri; Sındırgı çevresindeki Karakaya,

Çakıllı, Eşmedere, Eğridere, Gölcük'tür. Çok çeşitli yerlerden göç ederek gelen Yörükler, Anadolu Selçukluları döneminden beri bölgenin uç beyliği olması, bölgenin yönetime uzaklığı, olumlu iklim şartları ve toprak verimliliği nedeniyle buraya yerleşmişlerdir. Ayrıca buranın Kazdağı nedeniyle derbent noktası olması, ticaret merkezlerine yakınlığını sağlamıştır. Tarihsel süreç içerisinde "ticari yollarla Batı'ya ulaşan halıların yoğun beğeni kazanması; Yağcıbedir Halılarının çok azının günümüze ulaşmasına neden olmuştur. Böylelikle bilinen en eski Yağcıbedir Halısı ne yazık ki 17. yüzyıla aittir" (Atış, 1999: 28).

Yağcıbedir Halıları aynı adı taşıyan aşiretin kadınları tarafından dokunan, aşiret kimliği niteliğinde desen motif, kompozisyon düzenlemesi, renk, boyut, kalite çeşitliliğinde gelenekselleşmiş halılarıdır. Bu halılar göçebe yaşantısına uygun keçe Topak Ev ya da Karaçadır / Kıl Çadır kullanımına uygun boyutlar ve renkler kullanılarak gelenekselleşmiş özelliklerde dokunarak kullanılmışlardır. Anadolu'da 18. yüzyıl sonlarında aşiretler zorla ya da zoraki iskân edilmeler ile yerleşik olmaları istendikten sonra, Oğuz boylarının göçebelik yaşantı düzenleri bozulmuştur. Bu durum aşiretlerin hayvancılık yapmalarını ve geleneksel halı dokumaları için gerekli renkli ipliklerin renklendirilmesinde doğal boya kullanımlarını aksatmıştır. Ülkemizde yaşam koşullarının değişimi, halı tüccarlarının aşırı para kazanma hırsları ve dokuyucuları piyasa istekleri doğrultusunda zorlamaları, okumuşların sanat kavramından bihaber olup Anadolu dokumalarının sanatsal değerlerini anlamamış olmaları, müzelerin ve koleksiyonculuğun yaygınlaştırılmaması, yabancı İngiliz firmalarının Anadolu'da geleneksel dokumacılık yerine, yabancıların halı desenlerini hazırlayıp atölyelerde kolonyal sömürge tipi üretim yaptırılmaları Anadolu'da geleneksel halı dokumacılığının bozulmasına hatta kaybolması durumuna getirmiştir. Bu bağlamda yabancıların araştırma, koleksiyon ve müze merakları nedeniyle eski dokuma örneklerinin en güzelleri yerel müzelere giremeden yabancılara satılmış, ülkeden dışarı çıkarılmıştır. Öyle ki Anadolu dokumalarının en güzel sanatsal örnekleri günümüzde yabancı müze ve koleksiyonlarda bulunmaktadır.

Bu konuda Didem Atış, Yağcıbedir Halıları hakkında araştırmaları sonucunda "Tüccardan gelen gerek üretim sayısının çoğaltılması yönündeki baskı gerek emeklerinin karşılığını alamamaları gerekse dokuyuculara kullandıkları motifler açısından müdahale edilmesi, Yağcıbedir Halılarının gün geçtikçe kalitesinin bozulmasına ve desen bakımından yozlaşmasına neden olmaktadır" (Atış-Özhekim, 1999: 33-34) diye yazmıştır.

"Halı; üç iplik sistemli, geleneksel özellikte ve özel yapılı kirkitli dokuma tekniğidir. Halı; dokuma tezgâhındaki gergin yapıda, birim uzunluk ve eşit aralıktaki çözgü sisteminin her iki çözgü üzerine hav iplikleri, dokuma eni boyunca çözgülerle ilmelenir. İlmelerin üzerine genellikle iki atkı atılır. İlmelerin eşit hav yüksekliği sağlamak için ilme uçları, "ayarlı makas" ile kesilir. Bu işlem dokumanın bitimine kadar tekrar edilir" (Uğurlu, 2018: 38).

Yörede ahşap sarma tezgah ile Istar tezgahında Yağcıbedir halıları dokunmaktadır. Yağcıbedir Halılarında malzeme olarak; çözgü, atkı ve ilmelerinde yün iplik kullanılmaktadır. Halılar, Türk ilmesi ile dokunmaktadır. Yağcıbedir Halıları özellikle namazlık olarak dokunmuştur. Ayrıca çeyrek, yolluk, karyola, kelle, yastık gibi farklı amaç ve boyutta yapılmaktadır.

Yağcıbedir halıları; Anadolu Türk halıları içerisinde malzeme, motif ve desen farklılıkları ile karakteristiktir. Halılarda; ak / beyaz, al / kırmızı, gök / lacivert, narınc / kahverengi, kara / siyah renkleri kullanılmaktadır. Yöre halılarındaki motifler gibi kullanılan renklerin de mesajları vardır. Al bereketi, gök gökyüzünü, narınc toprağı, kara üzüntüyü, ak sevinç, umut, özlemi sembolize etmektedir. Sındırgı Yöresinde dokunan halıların kenarsularında al ve ak renklerin yan yana gelmemesine dikkat edilmektedir. Halılarda dokunan ejder motiflerinin aynı yönde olmaktadır.

Halıların desen kompozisyonları tek ve çift mihraplı namazlıklar ile ayaklık bölümünün olduğu tek mihraplı namazlıklarla dikkat çekmektedirler. "Kalite günümüzde 23x32 ile 32x48 ilme/dm2 arasında değişirken" (Atış-Özhekim, 1999:27) halılarda görülen büyüklük farklılıkları değişmemiştir. Yağcıbedir halıları el halısı oldukları için farklı kalitelerde olabilmektedir. Ancak el halıları, makine hassaslığında olmadıkları için bu ölçülerin yaklaşık değerler olduğu unutulmamalıdır.

El dokumalarında matematik hassasiyetinde standart aramak, el bükümü ipliklerde ve renklendirme homojen düzgünlük aramak el dokumalarının doğasına aykırı, başlangıçlarda görülen toy hareketlere yorumlanabilir. Bu dokumaların temel özelliklerinin farkında olmadığınızı belirtir. Genel olarak söylemek gerekirse; Sındırgı Yağcıbedir halıları namazlık boyutlarında halılar olarak dokunmaktadır.

Yağcıbedir Halılarında mihrap motifi daima dokunmakta ve halılarda bir ya da çift mihrap bulunmaktadır. Yağcıbedir Halıları halı ortası desenlerine göre; Mihrap / Hayat Merdiveni, Kocabaş, Yıldızlar, Hayat Ağacı / Yonca Dalı, Civa / Kartal motifi / El Motifi, Terazili Civa, Ayaklı / Kırkayak Civa, Güneş / Çadır Motifi, Çınar Yaprığı, Koçboynuzu / Öreke, Elli Motifi, Üzüm Salkımı gibi isimlerle adlandırılmaktadır.

Yörede dokunan halılarda başlıca güneş, Mühr-ü Süleyman / Hacı Hüseyin Elması, Kocabaş, Kartal, Hayat Ağacı, Elibelinde, Yıldız, Yıldızlı Su, Lokum / Karagöz, Deveboynu / Eğri Boyun, Kiraz, Tutaç, Tırnak, Lâle, Küçük Su, Heybe Suyu, Elmalı Su, İşli Elma, Dilimli Elma, Elma, Kedi Cırmığı, Sarı Su, Cıngıl ve Tarak gibi isimleri olan motifler kullanılarak dokunmaktadır (Atiş, 1999: 29). Ayrıca Güneş motifine yıldız dönüşü / 12 kollu yıldız motifi de denilmektedir.

Yağcıbedir Halılarında Karagöz, Yedisulu ve Heybesulu adında üç kenar suyu dikkat çekmektedir. Halılarda kenar sularının yedi adet olması, bu sayının kutsal sayılmasıyla ilgilidir. Yöre insanı bunu gökyüzünün yedi kat olmasına bağlamaktadır. Karagöz motifi, “eskiden Yörük kadınların bebekleri acıktığı veya ağladığı zaman bir tülbente sardıkları lokumu, emzik olarak vermelerini sembolize eder. Safılık ve temizliği de ifade etmesinin yanında, insan ömrünün ilk on senesini de anlatmaktadır” (Atiş, ----: 84). Heybesuyu motifi, at heybelerinde de kullanılmıştır. Yedisulu yedi kat gök inancı, Heybesulu da tarla sınırı, mihrap Allah’a yönelme, mihrap içinde ejderha ve kenar sularında nazar boncuğu ile deveboynu motifleri inanış, mihrap ortasındaki yıldız güneş ya da aile reisi, mihrap içindeki ve basamak altlarındaki çiçekler hayat ağacı / soy kütüğü, mihrap altında üç kocabaş Türklerin gücü ve liderlik, ince sulardaki zikzaklar sıradağları, Elli motifinde bulunan çift başlı kartal ve çiçekler ise Türk dayanışmasını temsil etmektedir.

Sındırgı, 17. yüzyıldan günümüze kadar el halısı dokunan yörelerimizdendir. Halen geleneksel süreklilik içinde desenlerindeki bazı değişiklikler ile dokumacılığa devam etmektedir. Sındırgı Yağcıbedir Halıları, yerel idarelerin destek ve yeni piyasa arayışlarıyla ulusal ve uluslararası boyuttaki fuar, sergi ve yarışma etkinlikleriyle desteklenmektedir.

Kaynakça

- Akkeçi, Nail (----). *Oğuzların Anadolu'daki Ayak İzleri Balıkesir*, Balıkesir Altıeylül Belediyesi Kültür Yayınları, Balıkesir.
- Atiş Çukurova, Didem (1993). *Yağcıbedir Halıları'nın Günümüzdeki Durumu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Atiş-Özhekim, Didem (1999). Yakın Tarihli Yağcıbedir Halılarının Teknik Özellikleri, *Erdem*, 10 (28), 27-34.
- Atiş Çukurova, Didem (---). Yağcıbedir Halılarındaki Motiflerin Yöresel İsimleri ve Anlamları, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1046/98752.pdf> , 18.10.2021.
- Ayhan, Aydın (1999). *Balıkesir ve Çevresinde Yörükler, Çepniler ve Muhacirlar*, Zağnos Kültür ve Eğitim Vakfı, Balıkesir.
- Ayhan, Aydın (2020). Balıkesir'in Kimliği, Balıkesir Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Balıkesir.
- Ayhan, Aydın (2020). Balıkesir ve Horasan Çevresinde Horasan Erenleri, Balıkesir Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Balıkesir.
- Bozkurt, Sevda (2020). Geleneksel Türk Halı Sanatında Kullanılan Motiflerin Anlamları: Sındırgı-Yağcıbedir Halıları

- Üzerine Göstergebilimsel Bir Analiz, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 8 (1), 697-731.
- Deniz, Bekir (1999). Sındırgı (Balıkesir) Yöresi Yağcıbedir Halıları, *Erdem*, 10 (28), 11-124.
- İpek, Nedim (1999). *Rumeli'den Anadolu'ya Türk Göçleri (1877-1890)*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Iten-Maritz, J (1991). *EnzyklopaedieDesOrientteppichs*, VerlagBusse + Seewald, Herford. Sümer, Faruk (1999). Oğuzlar (Türkmenler)Tarihleri Boy Teşkilatı Destanları, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 5. Baskı, İstanbul.
- Şimşir, Nahide (2017). *Karasi Yörükleri*, Post Yayın Dağıtım, İstanbul.
- Uğurlu, Aydın (1997). *Dokuma. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM-YAYINYapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, Cilt 1, 467-471.
- Uğurlu, Aydın (2005). Türk Sanatı Kavramı Perspektifinde El Sanatları, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 2005, s. 11-17.
- Uğurlu, Servet Senem (2018). Geleneksel Tekstil Teknikleriyle Yeni Sanatsal Çalışmalar, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- “Yağcıbedir”, <http://www.sindirgi.gov.tr/kultur> , 12.10.2021
- “Yağcıbedir halısı nedir ve özellikleri nelerdir? <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/yagcibedir-halisi-nedir-ve-ozellikleri-nelerdir-41637654> , 12.10.2021
- <http://www.sindirgi.gov.tr/kultur> , 12.10.2021
- <http://sindirgida.com/yoruk-kulturunun-yasayan-el-sanati-yagcibedir-halilari/> , 12.10.2021
- <http://sindirgida.com/unutulmaya-y%C3%BCz-tutmu%C5%9F-bir-el-sanat%C4%B1-ya%C4%9Fc%C4%B1bedir-hal%C4%B1c%C4%B1l%C4%B1%C4%9F%C4%B1/> 12.10.2021
- <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/yagcibedir-halisi-nedir-ve-ozellikleri-nelerdir-4163765412.10.2021>



Nilay SUSULU
Mansiyon Ödülü
Tekirdağ/Çorlu

Balıkesir Aba Dokuması

Jüri üyeleri

Prof. Dr. Hülya TEZCAN
Prof. Ayşegül KOYUNCU OKCA
Doç. Dr. Mustafa GENÇ

Balıkesir Aba Dokuması

Gizem ÇOLPAN

Süleyman Demirel Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Kültür Varlıklarını
Koruma ve Onarım 100/2000 YÖK Doktora Öğrencisi

Nursel SÜZANER KILIÇ

Balıkesir Kent Konseyi
Genel Koordinatörü

Dokumacılığın geçmişi insanlık tarihi kadar eskidir. İnsanın biyolojik yapısı nedeniyle kendisini yaşadığı ortamın olumsuz doğal şartlarından korumak, çevredeki sert cisimlerden, soğuk-sıcak hava şartlarından, güneş ve rüzgârdan etkilenmemek için daima örtünmek durumunda kalmıştır. Anadolu'da dokumanın tarihi Neolitik Çağ'da başlar. Sümer ve özellikle Eski Asur Ticaret Koloni dönemine tarihlenen çivi yazılı metinlerde koyundan elde edilen yünün ve dokumaların gümüş, altın ve tunç karşılığında satıldığı ve zamanında ne kadar değerli olduğu göz önüne serilmektedir (Maner, 2018: 43). Giysi bedeni koruduğu gibi cinsiyeti, yaşı, rütbe veya mesleği de göstermektedir. Giysinin prestij unsuru olarak görülmesi, kültürlerin ve medeniyetlerin ona verdiği maddi ve toplumsal değerlerden kaynaklanır. Bu anlamda tarih içinde giyim kültürü incelendiğinde, her toplumun yaşayış biçimleri ve şartlarının etkisiyle birbirinden farklı özellikler gösterdikleri ve bunun sonucunda da dokumaların, bu duruma bağlı olarak da geleneksel giysilerin ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Anadolu'da erkeklerin bir dönem günlük hayatında giydiği kıyafetlerin dikildiği, Balıkesir Aba Dokuması da bunlardan biridir. Aba Türk Dil Kurumunda yünün dövülmesiyle yapılan kalın ve kaba kumaş olarak tanımlanır. Aba dokuması, yün ipliğin bezayağı tekniği ile dokunduktan sonra su ve baskı yardımıyla, dokumanın ezilerek yıkanması sonucu elde edilmektedir. 1600 1700 yılları sonlarında Balıkesir'deki tereke kayıtlarında en sık görülen dokumalar arasında yün ile dokunan Aba ilk sırayı almaktadır. Balıkesir'in yünlü dokumacılığı ve buna bağlı olarak aba dokumacılığı 17. yüzyıldan itibaren yaygınlaşarak tercih edilen bir meslek haline gelmiştir. Bu dönemde meslekler çoğunlukla babadan oğla veya ustadan kalfaya geçmiş ve Balıkesir abacılığı bir "abahane" etrafında gelişme göstermiştir. Aba dokuyan esnafa "aba-i bafan" denilmektedir (Sevinç, 2022: 387). Yünün kalitesinin yüksek olması, Balıkesir Aba Dokumasının sağlam olmasına etken olmuştur. Balıkesir abalarının dayanıklı olması Osmanlı ordusunun giyim ve kuşam ihtiyacının bu bölgeden temin edilmesini sağlamıştır. 19. yüzyılda da Sadrazam Alemdar Mustafa Paşa, Sekban Ocağındaki askerlerin kıyafetlerini abadan yaptırmasıyla abacılık giderek yaygınlaşmış ve zamanla önemli bir zanaat hâline gelmiştir. Dolayısıyla dokuma hem koyun yetiştiricilerinden hem de dokuma işi ile uğraşan zanaatkârlardan yüksek talep görmüştür (Su, 1937). Dokuma merkezleri çoğunlukla Balıkesir Karesi ilçesi Turplu Mahallesi, Gönen Kocapınar Mahallesi, Balya Kayalar, İvrindi Kepsut Dursunbey olarak kaynaklarda geçmektedir (Sökmen, 2020: 83).

Aba dokuması için öncelikle yün iplik elde edilmelidir. Yün elyaf belirli dönemlerde çoğunlukla Mayıs-Temmuz aylarında hayvandan kırılır. Toplanan yünler taranır, kurutulur, harmanlanır ve içerisinde herhangi bir çer çöp olmaması için taranır. Taranan yünlerin ipliğe dönüştürülmesi için çıkırık denilen aletle eğirme işlemi gerçekleştirilir. Bu işlemde yün lifine büküm verilerek iplik halini alması sağlanır (Sevinç, 2005:503).

Elde edilen yün ipliklere renk verilmek istendiğinde belirli yöntemlerle bitki veya bitki kökleri ile birlikte kaynatılarak gerçekleştirilir. Yörede düzen adı verilen ahşap tezgâhlarda çözgü hazırlanarak dokuma hazırlığı yapılır. Bezayağı dokuma tekniği ile dokuma tamamlanır ve tezgâhtan çıkartılarak aba dolabı denilen ahşap düzenekte su ve baskı uygulanarak yıkanır. Kurutulan aba dokuma, kıyafet olmak üzere terzilere verilir. İstenen ölçülerde şalvar, yelek ve ceket gibi ürünler terziler tarafından dikiş makinelerinde dikilir (Ekici, 2003:30).

Balıkesir Aba Dokumasının en temel özelliği diğer bölgelerle kıyaslandığında desensiz, gösterişten uzak ve oldukça dayanıklı olmasıdır (kullanım, hava şartları ve ateşe karşı). Aba dokuması çoğunlukla doğal kahverengi yün rengi, doğal siyah yün rengi nadiren de kırmızı ve mavi renkte ipliklerle dokunmuştur. Doğal yün renginin dışındaki renkler, kökboya (belirli yöntemlerle bitkinin kendisinin, yapraklarının veya kökünün kaynatılıp renk elde edilmesi) yöntemiyle renklendirilmektedir (Genç, 2020:35). Yün temel olarak keratin adlı özel bir proteinden oluşmaktadır. Keratin; çevreye karşı bir bariyer görevi

görüp, muhavemeti (sağlamlılığı) artırmaktadır. Bu sebepten aba dokuması uzun ömürlüdür, kullanışlıdır, terletmez, ağırlara karşı direnç sağlar, elektrik cereyanı geçirmez. Haşarat türü hayvanları bünyesinde tutmaz. Haşarat barındırmadığından dolayı hastalıkların bulaşmasını da engeller. Romatizma hastalıklarına iyi gelir. Koyun yünü vücutta biriken statik negatif enerjiyi alır, bundan dolayı dinlendiricidir. Koyun yünü ısı dengeleyicidir. Aba dokumasının sağlıklı ve dayanıklı olmasından dolayı köylünün günlük yaşamında kullandığı vazgeçilmez giyim kuşam kültüründe yer almıştır. Köylünün koyun yetiştirilmesi, kadınların bu koyundan kırılan elyaf iplik haline dönüştürüp dokuma yapması, hammaddeye ve gerekli olan araç gereçlere ulaşımın elverişli olmasının etkisi ve köydeki yaşam şartlarının bu dokumayı kullanmaya uygun olmasıyla aba dokuma yaygın olarak kullanılmıştır. Aba dokumasından cepken, salta, yelek, cübbe, şalvar, potur, terlik, mest ve yağmurluk yapılmıştır (Genç ve Er, 2008:110). Aba, dokunulduğunda sert bir his bırakır. Keçeye göre daha yumuşak ve dökümlü, vücuda oturduğu için hareketleri kısıtlamayan, sıcak ve rutubet geçirmediği için kışlık ve yazlık olarak giyilmektedir.

Aba Dokumasının Simgesel Anlamları:

Abacılık; Ahilikte önemli bir meslek grubudur. Ahilik; halkın ticaret ve ekonomi gibi çeşitli meslek alanlarında yetişmelerini sağlayan, kişilerin hem ekonomik hem de ahlaki yönden yetiştiren, çalışma yaşamını iyi insan meziyetlerini esas alarak düzenleyen bir örgütlenmedir. Günümüzün esnaf odalarına benzer bir işleve sahip Osmanlı kültür tarihinde son derece önemli olan “Ahilik” iyi ahlakın, doğruluğun, kardeşliğin, yardımseverliğin ve bütün güzel meziyetlerin birleştiği sosyo-ekonomik düzende Balıkesir’de de etkili olmuştur (Akman, 2008:312; Kızıler, 2015:414; Aytaç, 2019: 319) .

Doğduğu anda kundağa, ölünce kefene sarılan insanoğlu yaşamı boyunca tekstil ürünleri ile iç içe olmuştur. Geçmişte sabır makamında olan dervişlere aba giydirilirdi. Aba giyen dervişin sırtına el ile vurulurdu. Onu her gördükleri yerde sırtına vururlar, o da hareketlere sabır ederek zamanla olgunlaşır, başına gelen çeşitli sıkıntılara katlanarak, sabrı ve razı olmayı öğrenirdi. Bunun için “Vur abalıya” sözü doğmuştur (<https://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2012/09/23-ALPER%20G%C3%9CRARSLAN.pdf>, [20.06.2023]). Bu örnekte olduğu gibi daha birçok deyim, atasözleri ve maniler arasında “Aba” yerini almıştır. Bu deyimlerden bazıları;

- Abayı yakmak, zamanında Mevlevilerin yaşam tarzını yansıtmak için bu deyim kullanılsa da günümüzde, aşırı biçimde gönül vermek, tutulmak aşık olmak anlamına gelmektedir.
- Aba altından sopa göstermek, imalı biçimde tehdit etmek anlamına gelir.
- Aba gibi, aba dokuması kaba ve kalın olduğu için bazı kişilere aba gibi tabiri kullanılmıştır.
- Aba vakti yaba, yaba vakti aba, insanın kendisine lazım olan her ne ise onu vaktinden önce alması gerektiğine değinilmiştir.
- Vur abalıya, hiçbir kabahati olmadığı halde kendisine kabahat bulunan kişidir.
- Teptim keçe oldu sivriltiltim külah oldu, bir konuyu işine geldiği gibi yorumlayanlar için kullanılmaktadır.
- Aba altında er yatar, giydiği kıyafet ile kişiliğin belli olmayacağı, dış görünüşe aldanılmaması gerektiği belirtilmiştir.
- Abanın kadri yağmurda bilinir, nesnelerin, kişilerin veya sağlık gibi soyut kavramların ihtiyaç duyulduğu zaman kıymetinin bilineceği anlaşılmaktadır.
- Abacı gebeci, sen neci? Konuyla alakalı en küçük bir alakası olmadığı halde herhangi bir işe, meseleye veya söze müdahale edenlere karşı söylenmektedir (Aksoy, 1993:11,28,53,91).

“Balıkesir’in abası

Hem oğlu giyer hem babası

Balıkesir’in Şayağı,

Hem ağası giyer hem uşağı”.

“Bir elinde kalkan,

Bir elinde ok

Arkandaki abadır,

Yalnız haktan kork”.

“Dağlı dağdan geledur,

Aba gördün selam dur,

Kim görürsen aba giymiş,

İlde kadı odur”.

Kar yağıyor, yağıyor,
Abamı giyeceğiz,
Askerden gelenlere,
Babamı diyeceğiz,
Yalellim, yalellim, hoppala yalellim.

Derun erbabı almaz bir pula zerbeft ü dibayı
Hakikat düşüni tezyin edip sade abalarla

Asumani ve abayı aybımı setreylesin
Bilmesinler bu da kadi midir molla mıdır

Zinet-i dünyaya aldanma didi Hayrül-beşer
Çar yar ile bize Al-i aba ibret yeter (Öztoprak, 2010: 117-124).

Aba dokumasının yörede evlenme gelenekleri açısından da bir takım ritüelleri vardır. Bunlardan biri; Balıkesir'in köylerinde evlenme yaşına gelmiş delikanlıya kız isteme töreni gerçekleştikten sonra gelin kız, yöreye özgü ıtır çiçeğini minik bir demet haline getirerek söz nişanesi olarak çiçeği delikanlının aba yeleğinin ilik evine takar. Söz kesiminden sonraki gün delikanlı aba pantolon, yeleğini giyer (ıtır çiçeği yakasında) köy meydanına doğru ağır ağır yürür. Delikanlıyı gören köylü kendi aralarında konuşmaya başlar: Hatçe kız, Ayşe'nin oğlu Ahmet varya Saniye'nin kızıyla sözü kesilmiş duydun mu? Böylece bütün köy söz kesiminin olduğunu öğrenir. Ritüeller toplumların kültürel kodları devam ettirmek üzere yeni formlar kazandırarak sürdürdükleri bir eylemdir. Geçmişten günümüze kültürel aktarım olma özelliğine sahiptir. Bu bağlamda ıtır çiçeğini yakasına takan kişi evleneceğini çevresine sembolik olarak bu yöntemle duyurmaktadır (Süzaner, 2022). Örneklerden de anlaşılacağı gibi bugün hala atasözü, deyim ve manilerde Aba Dokumanın yer alması Balıkesir halkının aba ve abacılığa karşı verdiği kıymetten kaynaklıdır.

Balıkesir Büyükşehir Belediyesi ve Balıkesir Kent Konseyi işbirliği ile kentimizin kültürel miras niteliğinde yer alan "Balıkesir Aba Dokumasına" özgü koyun yünü ve dokuma tekniği çağdaş tasarım uygulamaları ile yerel ürünlerin markalaşması, kültürel kimliğin gelecek nesillere aktarılması, genç işsizlerin istihdamına katkı sağlanması amacıyla sosyal sorumluluk projelerimiz kapsamında devam etmektedir. Bu bağlamda Kaybolmaya yüz tutmuş kültürel ve sanatsal değeri bulunan Balıkesir Aba Dokumasını icra eden ustaların desteklenmesi, üretime teşvik edilmesi amacıyla Balıkesir Büyükşehir Belediyesi kurumsal hediyeliklerin temini sağlamakta ve Balıkesir Büyükşehir Belediyesi destekleriyle üretilen ürünler e-ticaret üzerinden satışı planlanarak genç işsizlerin istihdamına katkı sağlanması hedeflenmektedir.

Kaynaklar

- AKMAN, Eyüp (2008), Yunus Emre Divanında Giyim Kuşam, I. Uluslar arası Yunus Emre Sempozyumu, Aksaray Üniversitesi, Aksaray, s.312.
- AKSOY, Ömer, Asım (1993), Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2, İnkılap Yayınları, 7. Baskı s. 11, 28, 53, 91.
- AYTAÇ, Ahmet (2019), Ahilikte Geçen Dokumacılıkla alakalı Mesleklere Dair, SUTAD, Ağustos, s.317-328.
- EKİCİ, Ebru (2003), Balıkesir İli Halk Sanatlarına Genel Bir Bakış, Kültür Turizm Bakanlığı yayınları, s.30.
- GENÇ, Mustafa (2020) Keçede Kökboya Kullanımı, Folklor Akademisi Dergisi, s.35.
- GENÇ, Serdar, ER, İlker (2008), XVII. Yüzyıl Sonlarında Balıkesir'de Giyim Kuşam, Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 11, Sayı, 19, s. 107-115.
- MANER, Çiğdem (2018), Anadolu'da Dokuma Devrimi Neolitik Çağ'dan Demir Çağı'na Yünün Tarihi ve Maddi Değeri, Vekam, Ankara s.43.

- ÖZTOPRAK,Nihat (2010), Divan Şiirinde Giyim Kuşam Üzerine Bir Deneme, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, s.103-124, İstanbul.
- KIZILER, Hamdi (2015) Osmanlı Toplumunun Sosyal Dinamiklerinden Ahilik Kurumu, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, Cilt:4, Sayı:2, s.414.
- SEVİNÇ, Berna (2005), “Balıkesir- Gönen Kocapınar Köyü Pomak Dokumaları”, Balıkesir Sempozyum Tebliğler Kitabı, s. 502-505.
- SEVİNÇ, Berna (2022), Balıkesir-Göner İlçesi Kocapınar Köyü (Mahallesi) Aba ve Şilte Dokumaları, Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, s.387.
- SU, Kamil (1937), Balıkesir’de Eski Tarihlerde Abacılık, Balıkesir Halkevi Aylık (Kaynak) Dergisi.
- SÜZANER, KILIÇ, Nursel (2022), Balıkesir Büyükşehir Bülteni 13. Sayı, Gelenekten Geleceğe Kültürel Mirasımız, Balıkesir’de Aba ve Şayak Dokumaları.
- SÖKMEN, Sultan (2020), 14. Uluslar arası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi, Aydın, Adnan Menderes Üniversitesi Yayınları, No:71, s.83.

İnternet Kaynakları

- <https://tdk.gov.tr/tdk/kurumsal/yazim-kilavuzu/> 10.05.2023
- <https://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2012/09/23-ALPER%20G%C3%9CRARSLAN.pdf> 20.06.203



Gamze ŞAHİN
Mansiyon Ödülü
Eskişehir/Odunpazarı

ustalardan seçkiler

HÜSN-İ HAT

DR. ÖĞR. ÜYESİ HÜSEYİN GÜNDÜZ
PROF. DR. FATİH ÖZKAFA
DR. ÖĞR. ÜYESİ BERRİN YAPAR ÜNAL
ARŞ. GÖR. MEHMET İŞCAN

TEZHİP

PROF. DR. FARUK TAŞKALE
PROF. DR. MÜNEVVER ÜÇER
DR. ÖĞR. ÜYESİ ATILLA TURGUT
DR. ÖĞR. GÖR. ASİYE KAFALIER DÖNMEZ
HASAN TÜRKMEN
ARŞ. GÖR. BETÜL GÜNDÜZ
DR. ÖĞR. GÖR. HÜSNA KILIÇ

MİNYATÜR

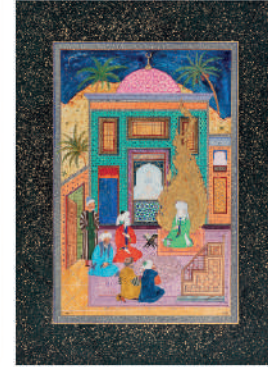
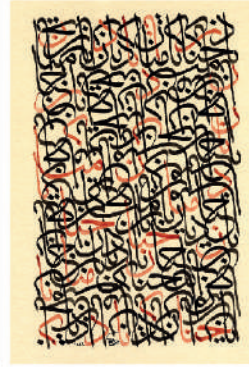
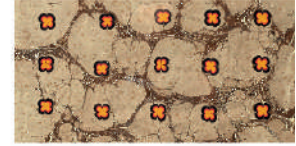
DOÇ. DR. ŞEHNAZ BİÇER
JAHONGIR ASHUROV
DİLEK YERLİKAYA
SABRİYE ŞEKER

ÇİNİ

DR. MEHMET GÜRSOY
DOÇ. DR. TİMUR BİLİR
DR. ÖĞR. ÜYESİ BAŞAK ÇORAKLI
DR. ÖĞR. ÜYESİ LATİFE AKTAN ÖZEL
ÖĞR. GÖR. ÖZKAN TOKAÇ

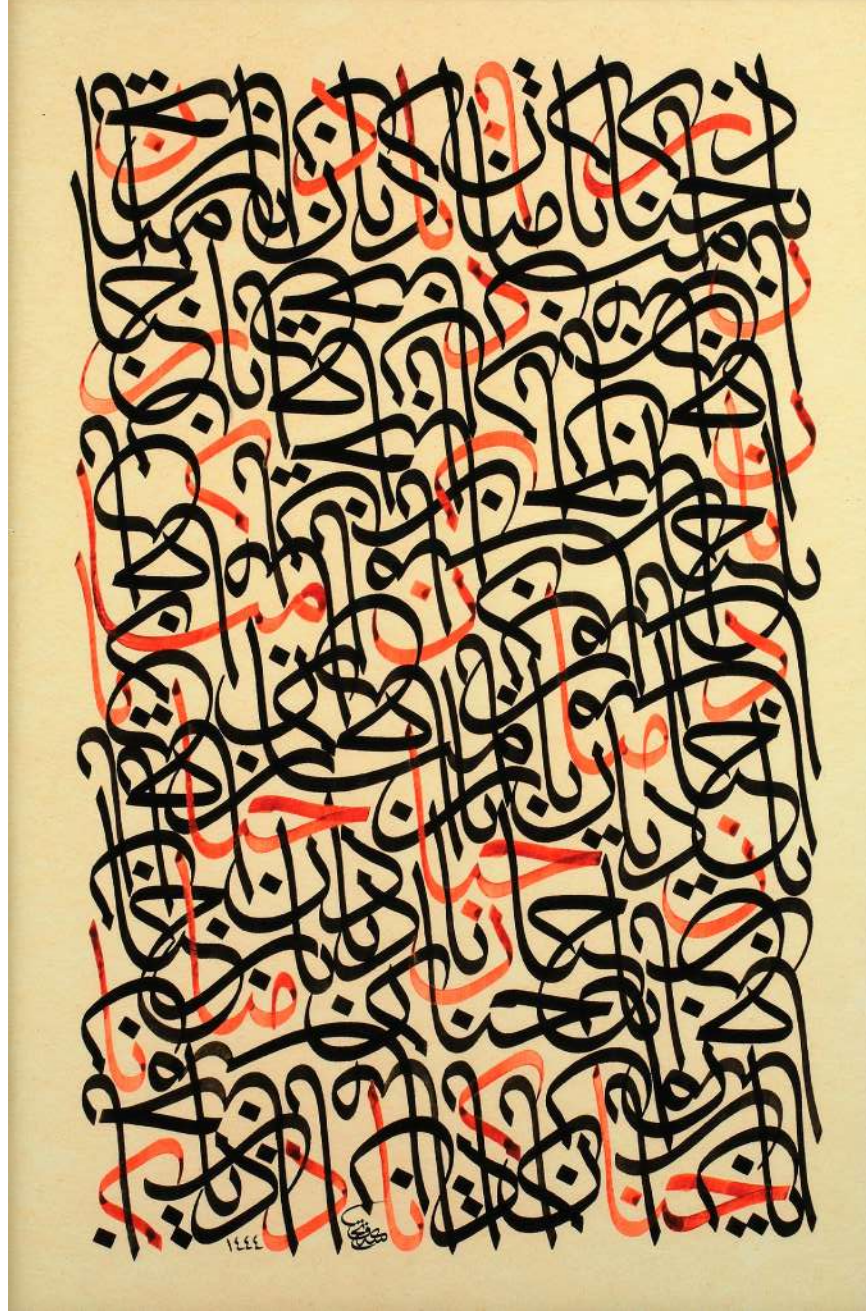
EBRU

FUAT BAŞAR
ATILLA CAN
MELİS ULUDAĞ





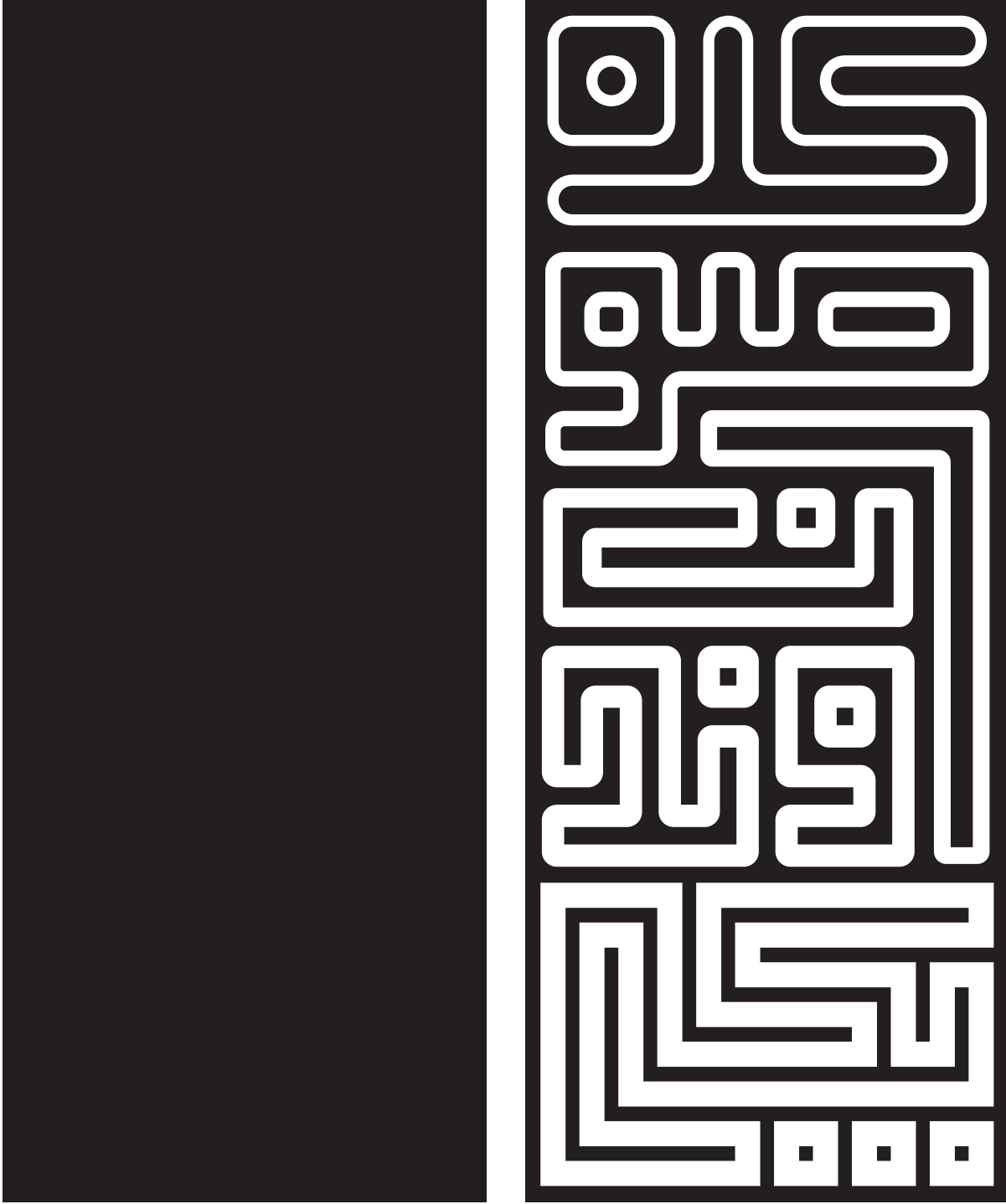
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin GÜNDÜZ
Hüsni-i Hat



Prof. Dr. Fatih ÖZKAFA
Hüsni Hat



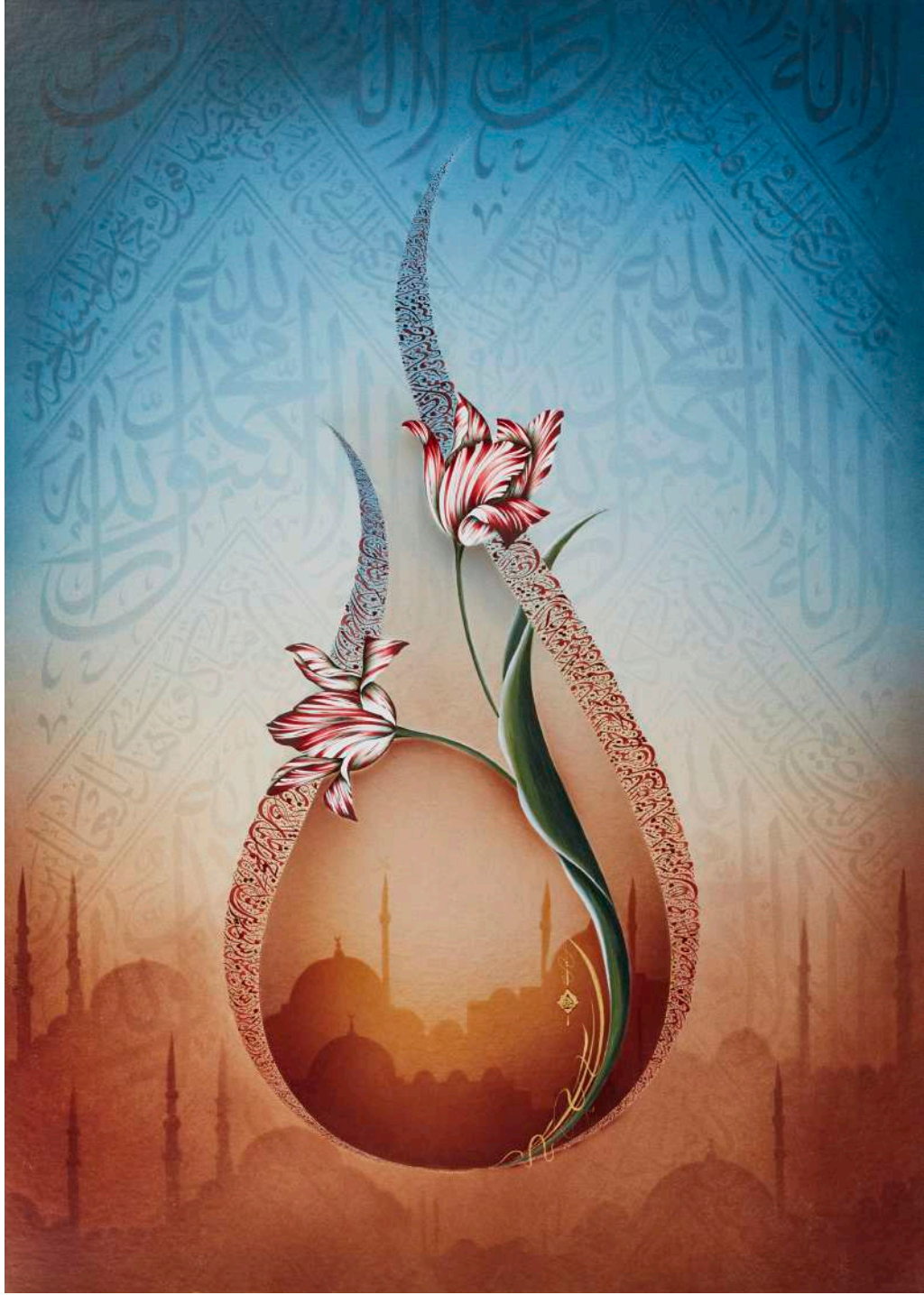
Dr. Öğr. Üyesi Berrin YAPAR ÜNAL
Hüsn-i Hat



Arş. Gör. Mehmet İŞCAN
Hüsn-i Hat



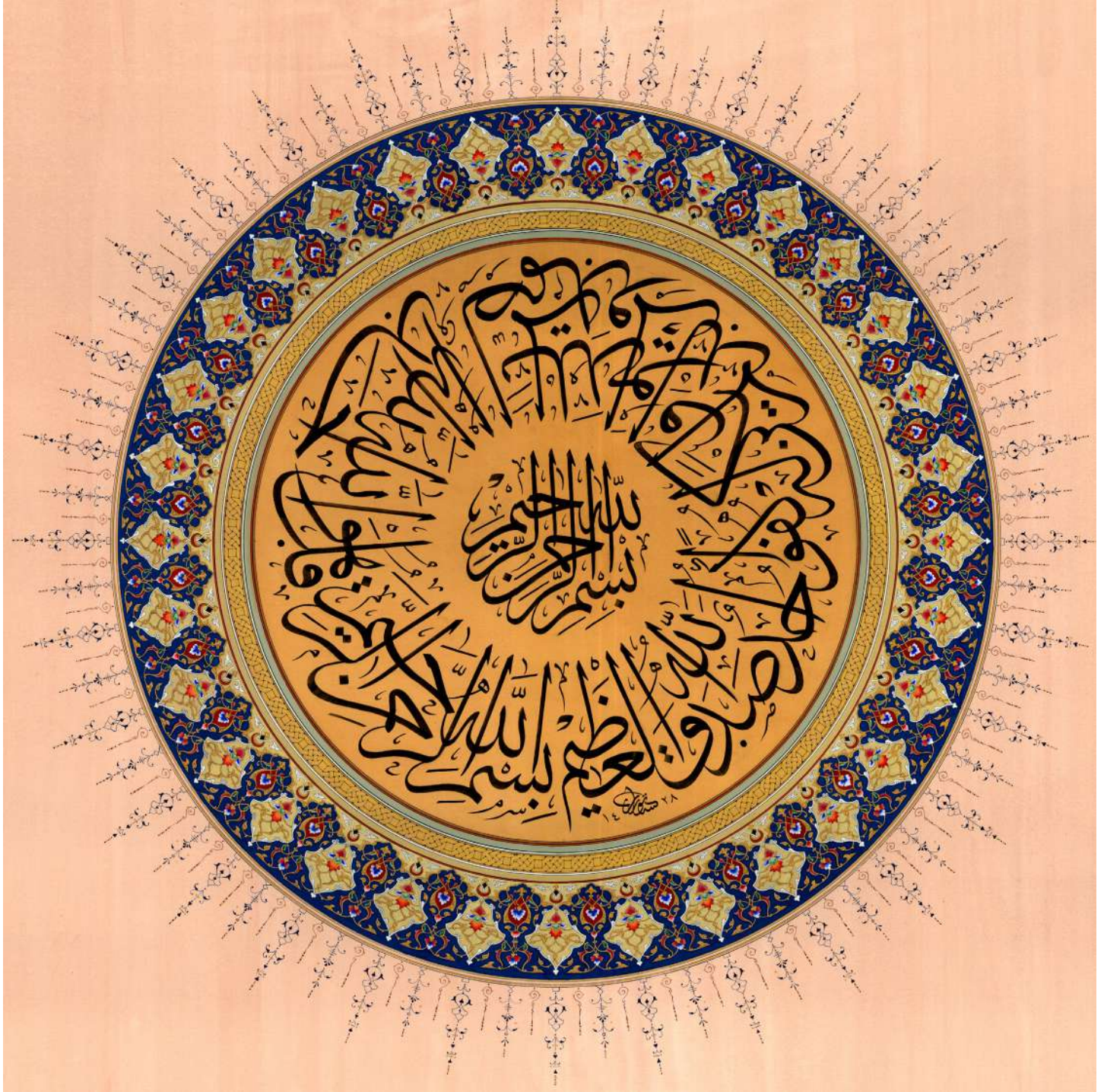
Prof. Dr. Faruk TAŞKALE
Tezhip



Prof. Dr. Münevver ÜÇER
Tezhip



Dr. Öğr. Üyesi Atilla TURGUT
Tezhip



Dr. Öğr. Gör. Asiye KAFALIER DÖNMEZ
Tezhip



Hasan TÜRKMEN
Tezhip



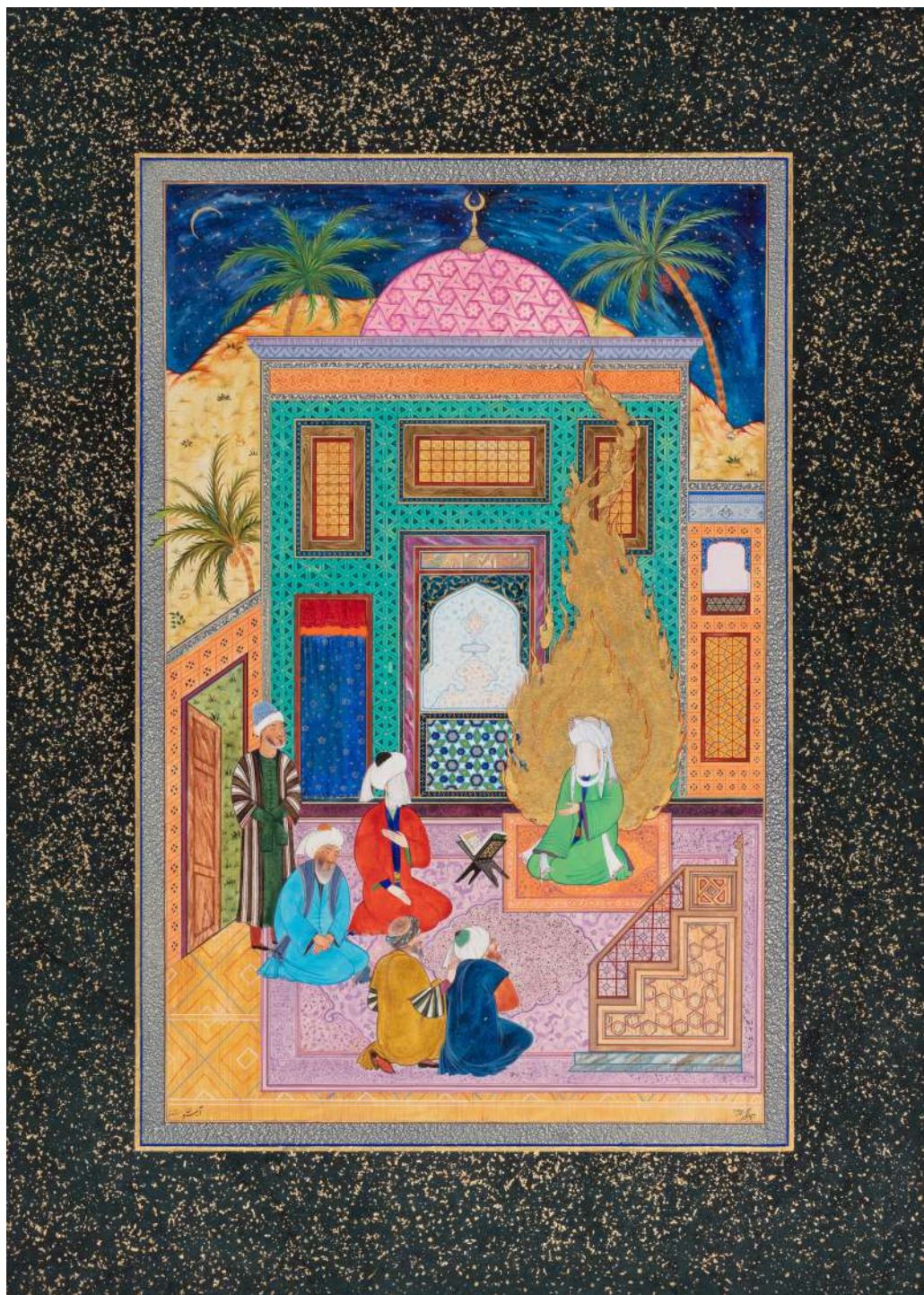
Arş. Gör. Betül GÜNDÜZ
Tezhip



Dr. Öğr. Gör. Hüsna KILIÇ
Tezhip



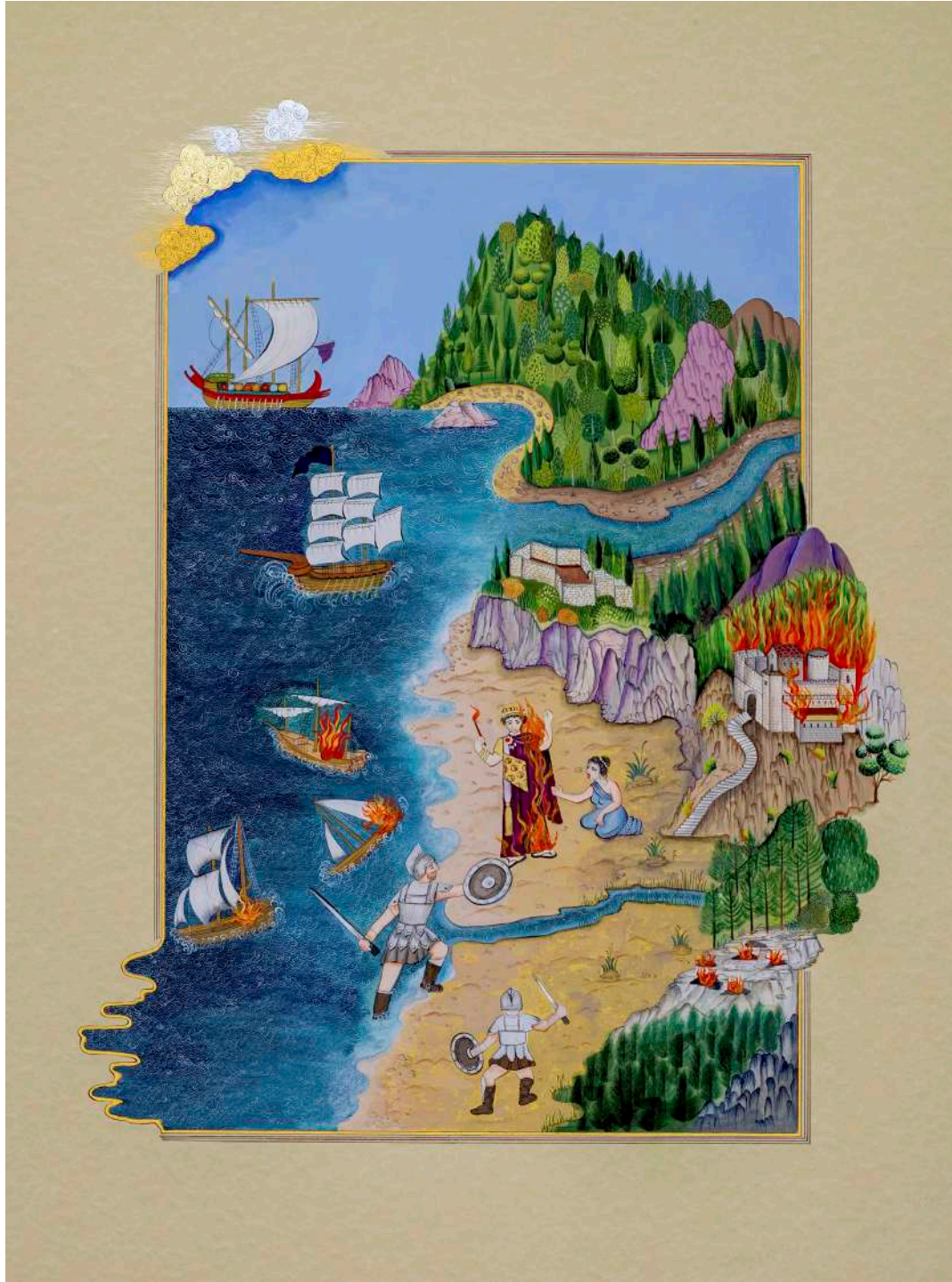
Doç. Dr. Şehnaz BİÇER
Minyatür



Jahongir ASHUROV
Minyatür



Dilek YERLİKAYA
Minyatür



Sabriye ŞEKER
Minyatür



Dr. Mehmet GÜRSOY
Çini



Doç. Dr. Timur BİLİR
Çini



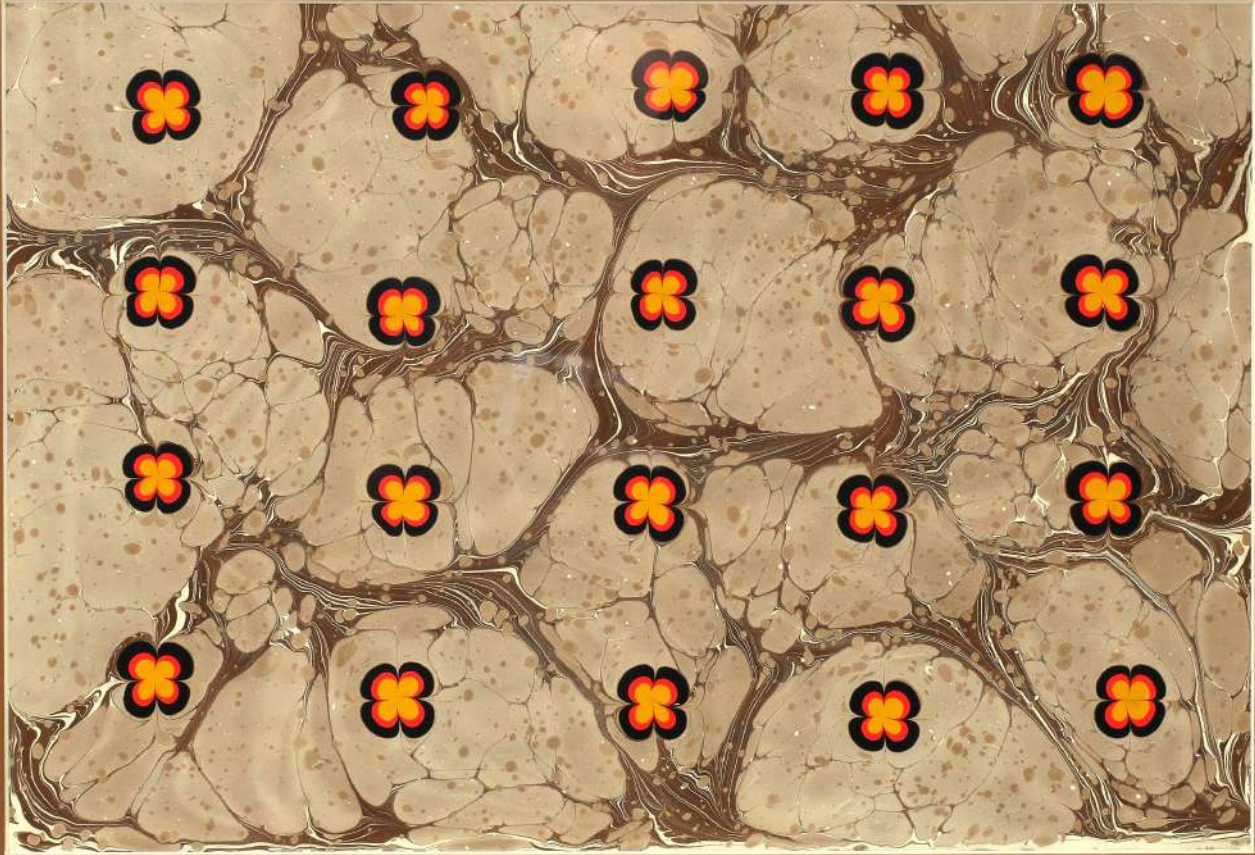
Dr. Öğr. Üyesi Başak ÇORAKLI
Çini



Dr. Öğr. Üyesi Latife AKTAN ÖZEL
Çini



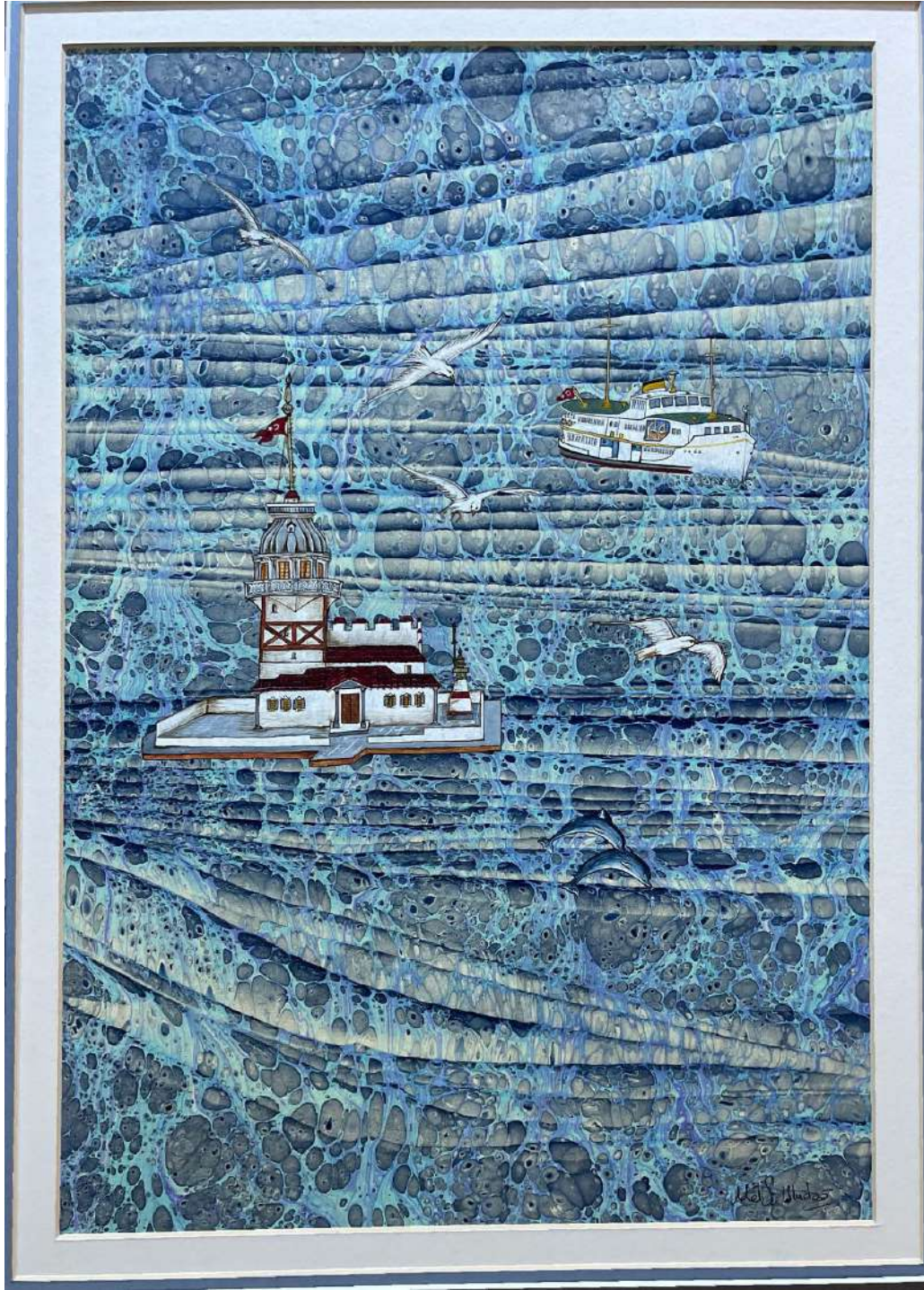
Öğr. Gör. Özkan TOKAÇ
Çini



Fuat BAŞAR
Ebru



Atila CAN
Ebru



Melis ULUDAĞ
Ebru

“Sanatın On Hali” Geleneksel Türk Sanatları Yarışması

1. KATEGORİ

Hüsn-i Hat

Tezhip

Minyatür

Çini

İzmir

2. KATEGORİ

Kırkyama

Geleneksel Keçe Yapımı

Balıkesir Pullusu

Gönen İğne Oyası

Sındırgı Yağcıbedir Halısı

ESER TESLİM TARİHLERİ

2 Ağustos 2021
&
27 Ağustos 2021

YARIŞMA BAŞVURU
BALIKESİR KENT KONSEYİ
Atatürk Mh. Eski Kepsut Cd.
No:71A Karesi/BALIKESİR

Balıkesir
KENT KONSEYİ
f i t blkkentkonseyi
www.balikesirkentkonseyi.org

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI YARIŞMASI

Sanatın On Hali II



Hüsn-i Hat Tezhip Minyatür Çini Katı Kalemîşi Geleneksel Keçe Yapımı
Balıkesir Pullusu Göneni İğne Oyası Sındırgı Yağcıbedir Halısı

Yarışma Başvuru: Balıkesir Kent Konseyi

Atatürk Mh. Eski Kepsut Cd. No: 71A
Karesi/BALIKESİR

Balıkesir
KENT KONSEYİ



Balıkesir Kent Konseyi



GELENEKSEL TÜRK SANATLARI YARIŞMASI

Sanatın On Hali III



Hüsn-i Hat Tezhip Minyatür Çini Serbest Tasarım
Geleneksel Keçe Yapımı Balıkesir Pullusu Gönen İğne Oyası
Sındırgı Yağcıbedir Halısı Balıkesir Aba Dokuması

Yarışma Başvuru: Balıkesir Kent Konseyi

Atatürk Mh. Eski Kepsut Cd. No: 71A
Karesi/BALIKESİR



Balıkesir Kent Konseyi



Balıkesir
KENT KONSEYİ

