



**TRABZON KAZAZİYE SANATININ
ÇAĞDAŞ YORUMLARLA YENİDEN
DÜŞÜNÜLMESİ**

Eda BULUT ŞENER

Yüksek Lisans Tezi

Heykel Ana Sanat Dalı

2025

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI

**TRABZON KAZAZİYE SANATININ ÇAĞDAŞ YORUMLARLA YENİDEN
DÜŞÜNÜLMESİ**

(Rethinking Trabzon Kazaziye Art With Contemporary Interpretations)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eda BULUT ŞENER

Danışman: Prof. Dr. Önder YAĞMUR

Erzurum

Ocak, 2025

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Eda BULUT ŞENER tarafından hazırlanan “**Trabzon Kazaziye Sanatının Çağdaş Yorumlarla Yeniden Düşünülmesi**” başlıklı çalışması 17/ 01 / 2025 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Heykel Ana Sanat/ Bilim Dalı, Heykel Sanat Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı: Doç.Dr.Caner ŐENGÜNALP

Atatürk Üniversitesi

Aslı ıslak imzalıdır

Danışman: Prof.Dr.Önder YAĞMUR

Atatürk Üniversitesi

Aslı ıslak imzalıdır

Jüri Üyesi: Dr.Öğr.Üyesi Savaş SARIHAN

Haliç Üniversitesi

Aslı ıslak imzalıdır

Enstitü Yönetim Kurulunun
.... / / tarih ve sayılı
kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

.... / / 2025

Aslı ıslak imzalıdır

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek lisans Tezi olarak sunduğum “**Trabzon Kazaziye Sanatının Çağdaş Yorumlarla Yeniden Düşünülmesi**” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

17 /01 / 2025

Eda BULUT ŞENER

Aslı ıslak imzalıdır

- ☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun / ... / tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.
- ☐ Enstitü Yönetim Kurulunun / ... / tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

‘Trabzon Kazaziye Sanatının Çağdaş Yorumlarla Yeniden Düşünülmesi’ başlıklı tezimin araştırma sürecinde değerli katkılarından dolayı Danışmanım Sayın Prof. Dr. Önder YAĞMUR’a teşekkürü bir borç bilirim.

Tüm öğrenim hayatın boyunca başarılı olacağına inanan, sonsuz destek olan ve güven veren babam Ali Fuat BULUT’a, annem Nezihan BULUT’a, kardeşlerim Seda ve Alper BULUT’a çok teşekkür ederim.

Tez kapsamında uygulamalarımı hayata geçirirken pozitif enerjisiyle destek olan ve görselleri hazırlarken model olarak katkı sağlayan kuzenim Fatmanur ERGÜL DOĞRU’ya teşekkür ederim.

Her konuda destek olan, sevgisini, sabrını ve anlayışı hiçbir zaman esirgemeyen kıymetli eşim Burak ŞENER’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. İyi ki varsınız.

Eda BULUT ŞENER

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TRABZON KAZAZİYE SANATININ ÇAĞDAŞ YORUMLARLA YENİDEN DÜŞÜNÜLMESİ

Eda BULUT ŞENER

Ocak 2025, 162 Sayfa

Bu çalışmada, Trabzon yöresine özgü el sanatı olan Kazaziye ürünlerinin teknik ve estetik özellikleri incelenmiş, bu sanatın yozlaşmadan gelecek kuşaklara aktarılması amacıyla modern tekniklerle geliştirilmiştir. Çalışma, geleneksel tekniklerin korunmasını ve çağdaş yöntemlerle bu el sanatının sürdürülebilirliğini sağlamayı hedeflemiştir. Araştırmada, Kazaziye sanatının tarihsel ve kültürel değerleri vurgulanmış, üretim süreçleri ve kullanılan teknikler detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Bu doğrultuda hazırlanan uygulamalar eğitim yöntemlerine dayanarak geleneksel bilgi birikimini koruma ve aktarımı sağlama odaklıdır. Ayrıca, modern tekniklerin entegrasyonu ile bu sanatın tanıtımı ve yaygınlaştırılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda yapılan çalışma, Kazaziye sanatının teknik özelliklerini bozmadan yeni nesillere aktarılmasını sağlamayı hedefleyen bir kaynak niteliği taşımaktadır. Böylece, bu sanatın hem kültürel mirasın korunması hem de bölgesel kalkınmaya katkı sağlanması açısından önemi vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Takı, Kazaziye Sanatı, Trabzon Kazaziye Takı

ABSTRACT

MASTER'S THESIS

RETHINKING OF TRABZON KAZAZİYE ART WITH CONTEMPORARY INTERPRETATIONS

Eda BULUT ŞENER

January 2025, 162 Page

In this study, the technical and aesthetic features of Kazaziye products, which are handicrafts specific to the Trabzon region, were examined and developed with modern techniques in order to transfer this art to future generations without deterioration. The study aimed to protect traditional techniques and ensure the sustainability of this handicraft with contemporary methods. In the study, the historical and cultural values of Kazaziye art were emphasized, and the production processes and techniques used were analyzed in detail. In this direction, the prepared applications focused on preserving and transferring traditional knowledge based on educational methods. In addition, the promotion and dissemination of this art were aimed with the integration of modern techniques. In this context, the study carried out is a source that aims to transfer Kazaziye art to new generations without damaging its technical features. Thus, the importance of this art in terms of both preserving cultural heritage and contributing to regional development was emphasized.

Key Words: Art, Jewelry, Kazaziye Art, Trabzon Kazaziye Jewelry

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLolar LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş	1
İKİNCİ BÖLÜM	2
SANAT VE TAKI SANATI	2
Sanat Kavramı	2
Çağdaş Dönem Takı Sanatı	7
Dünyada ve Avrupa’da takı sanatı.....	8
Türkiye’de Takı Sanatı.	30
Mimari ve Heykelin Takı Tasarıma Etkisi	43
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	46
TRABZONDA KAZAZ SANATININ İNCELENMESİ	46
Trabzon’un Tarihi, Coğrafi ve Sosyokültürel Yapısı	46
Metal İşlemeciliği ve Kuyumculuk	55
Bıçakçılık.....	55
Bakırcılık-Kalaycılık.	57
Kuyumculuk.	62

Kazazlığın Tanımı ve Tarihçesi.....	66
Osmanlı Devletinde Kazazlık Sanatı.....	70
Anadolu’da Kazazlık Sanatı.	77
Trabzon Kazaziyesinin Günümüzdeki Yeri ve Önemi.....	80
Kazazlık Örgüsünün Teknik Özellikleri Gümüş Kazazlıkta Kullanılan Gereçler	81
Gümüş kazazlıkta kullanılan araçlar.	81
Kazazlıkta Tel Hazırlama.	83
Kazazlık Örgü Teknikleri ve Yapım Aşamaları	84
Balıksırtı Tekniği.....	109
Kısa Sürgü Tekniği.....	110
Uzun Sürgü Tekniği.	111
Yeminli Sürgü.	113
Top Örgüsü Tekniği.	114
Ajur.....	115
Şemse Düğümü.....	117
Kazaziye Sanatında Dikkat Edilecek Noktalar.....	119
Kazazlık Örgüsünü Ürüne Dönüştürme İşlemleri	120
Atık Gümüş ve Altını Biriktirme (Ramat).....	121
Yapılan Parçalardan Ürün Oluşturma.	122
Bitmiş Ürünü Temizleme.	123
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	125
Konuya Özel Yaklaşımlar	125
Yük	126
İşaret	129
Toka.....	131
Görgü.....	132
Doğa.....	133

Göç.....	134
Hedef	135
Aidiyet	136
SONUÇ.....	137
KAYNAKÇA	139
ÖZGEÇMİŞ.....	146



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Zanaat ve Sanat Karşılaştırma Tablosu	5
---	---



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.Raluca Bazura İmzalı, Bleached Broş, 2014.....	10
Şekil 2.Raluca Bazura İmzalı, Kolyeler, 2014	10
Şekil 3.Ute Van Der Plaats İmzalı, Broş Ve Kolye, 2016.....	11
Şekil 4.Isabella Liu İmzalı, Yara İzi Artık Yara İzi Değil Kolye, 2016.	11
Şekil 5.Andrea Wagner İmzalı, Broş, 2014.....	12
Şekil 6.Andrea Wagner İmzalı, Yüzük, 2014.	12
Şekil 7.Konrad Mehus İmzalı, Evin Bölümleri Broşlar, 2000	13
Şekil 8.Teresa Milheiro İmzalı, “The Aunt’s Cow Wears Braces” Kolye, 2004.....	13
Şekil 9.Arline Fisch İmzalı Giyilebilir Kolye	14
Şekil 10.Arline Fisch İmzalı, Takılar, 1999-2005.....	15
Şekil 11.David Watkins İmzalı, Heykelsi Takılar.....	15
Şekil 12.Pawel Kaczynski İmzalı, Takılar.	16
Şekil 13.Zaha Hadid İmzalı, Mimari Tasarım Ve Bileklik 2016	16
Şekil 14.Christian Dior İmzalı, Takılar, 2000.	17
Şekil 15.Van Cleef Arpels İmzalı, Kolye Ve Broş, 2003-2004.	18
Şekil 16.Van Cleef & Arpels İmzalı, Kolye 2010 Ve Broş 2014	18
Şekil 17.Kevin Coates İmzalı, Nocturne Yüzük, 2015.	19
Şekil 18.Kevin Coates imzalı, Dragontias broş, 2005.....	19
Şekil 19.Kevin Coates İmzalı, Dragontias Broş, 2005.....	20
Şekil 20.Schiaparelli İmzalı, Vücut Takısı, 2021	20
Şekil 21.Schiaparelli İmzalı, İnanç Sembolizmi Temalı Takılar, 2022.	21
Şekil 22.Solange Azagury-Partridge İmzalı, Kırık Kalp Ve Cadı Yüzükler.....	22
Şekil 23.Wallace Chan İmzalı, Sinek Ve Sevgi Kuyruğu Broşlar, 2017	22
Şekil 24.Wallace Chan İmzalı, Kolye, 2019	23
Şekil 25.Wallece Chan İmzalı, Hera Broş, 2019.....	23
Şekil 26.Scott Armstrong İmzalı, Vertiges Taç, 2017	24
Şekil 27.Monique Péan İmzalı, Kolye, 2019.....	25
Şekil 28.Takako Komiya imzalı, Gökyüzündeki kale yüzük, 2015.....	25
Şekil 29.Luisa Bruni İmzalı, Orkide Koleksiyonu Yüzük.	26
Şekil 30.Chiera Scarpitti İmzalı, Kolye.....	27
Şekil 31.Chiera Scarpitti İmzalı, Kolye.....	27

Şekil 32.Lydia Hirte İmzalı, Kolye, 2018	28
Şekil 33.Lydia Hirte İmzalı, Kolye, 2018	28
Şekil 34.Daniela Villegas İmzalı, Günbatımı Bukalemun Kolye, 2018	29
Şekil 35.H. Stern İmzalı, Tüy Bileklik, 2014.	29
Şekil 36.Yonca Evcimik Kolye Ve Vücut Takıları, 1993	32
Şekil 37.Tasma Kolye, 1994	32
Şekil 38.Molu İmzalı, Takı, 1995.....	33
Şekil 39.Ela Cindoruk İmzalı, Yaz İsimli Kolye.....	34
Şekil 40.Ela Cindoruk imzalı, broş	35
Şekil 41.Burcu Büyükünâl İmzalı, Korkunç Güzel Koleksiyonu, Yüz Takıları.	35
Şekil 42.Selen Özus İmzalı, En Yakın Koleksiyonu, Broş, 2017	36
Şekil 43.Selen Özus İmzalı, Piyano Kolye, 2010.....	37
Şekil 44.Burcu Sülek İmzalı, Boşluk Koleksiyonu, Kolye	38
Şekil 45.Burcu Sülek İmzalı, Kutlama Koleksiyonu, Broş.	38
Şekil 46.Ezgi Okur İmzalı Zincir Kolye Ve Ütopya Paleti İsimli Broş.	39
Şekil 47.Hakan Aktuğ İmzalı Broşlar.	39
Şekil 48.Manuk Durmazgüler İmzalı Küpeler.	40
Şekil 49.Milka Karaağaçlı İmzalı, Madonna İçin Hazırlanan Yüzük.	40
Şekil 50.Hraç Arslanyan İmzalı Gerdanlık.	41
Şekil 51.Verda Alaton İmzalı Gümüş Ve Lapis Lazuli Kullanılmış Cycle İsimli	41
Şekil 52.Verda Alaton İmzalı Gümüş Üzeri Altın Kaplama Olarak Üretilmiş	42
Şekil 53.Yeşim Yüksek İmzalı Yüzük.	42
Şekil 54.Trabzon Telkarisi Süslemeli Kemençe	53
Şekil 55.Trabzon'da El Sanatları Bakırcılık Ustası.....	53
Şekil 56.Trabzon'da El Sanatları Boynuzlu Sürmene Bıçağı	55
Şekil 57.Trabzon'da El Sanatları Sürmene Bıçağı	57
Şekil 58.Yörede Kullanılan Bakır Araç Gereç Örnekleri.....	58
Şekil 59.Trabzon'da El Sanatları Bakırcılık Ustası.....	59
Şekil 60.Trabzon'da El Sanatları Kalaycılık Ustası	60
Şekil 61.Trabzon'da El Sanatları Kalaycılık Ustası	61
Şekil 62.Trabzon Kazaz Örne Kolye.....	64
Şekil 63.Telkari Teli Hazırlanma Aşaması	65
Şekil 64.Trabzon Siluet Telkâri Pano.....	66
Şekil 65.Sadberk Hanım Müzesinde Bulunan 18. Ve 19. Yy. Ait Kazazlık Düğme ve Kaytan Detaylarının Yer Aldığı Kaftan Detayı ve Genel Ayrıntısı	68
Şekil 66.Sadberk Hanım Müzesinde Bulunan 19 ve 20. Yy. Ait Kazazlık Düğme Ve İbrişim	

Kordon İle İşleme Detaylarının Yer Aldığı Kaftan Detayı Ve Genel Ayrıntısı.....	69
Şekil 67. Sadberk Hanım Müzesinde Bulunan 18. Ve 19. Yüzyıla Ait Kazazlık Düğme, Kaytan ve Püskül Detaylarının Yer Aldığı Yeleğin Genel Ve Ayrıntısı.....	74
Şekil 68. Sadberk Hanım Müzesinde Bulunan 18. ve 19. Yüzyıla Ait Kazazlık Ajur, Top ve Püskül Detaylarının Yer Aldığı Ayna Genel ve Ayrıntısı.....	75
Şekil 69. Sürre kese kordonu ve eldiven püskülü ayrıntısı	77
Şekil 70. Hippocamps Kanatlı Denizatı Broşu ve Ayrıntısı.....	78
Şekil 71. Ankara Etnografyan Müzesi Söğüt Dalı Üzerine İpek İplik İle Kılaptan Yapılmış Kalkan ve Ayrıntısı.....	79
Şekil 72. Çıkırıkta Sarılmış Tel	84
Şekil 73. Ajur ve Şemse için Sarılmış Tel.....	84
Şekil 74. Tel Sarma Makinesi	85
Şekil 75. Tel Sarma Aşaması 1	85
Şekil 76. Tel Sarma Aşaması 2	86
Şekil 77. Tel Sarma Aşaması 3	86
Şekil 78. Sarılmış Halka Yapılmış 10 Adet Kazaz Teli	87
Şekil 79. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 1	87
Şekil 80. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 2	88
Şekil 81. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 3	88
Şekil 82. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 4	89
Şekil 83. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 5	89
Şekil 84. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 6	90
Şekil 85. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 7	90
Şekil 86. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 8	91
Şekil 87. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 9	91
Şekil 88. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 10	92
Şekil 89. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 11	92
Şekil 90. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 12	93
Şekil 91. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 13	93
Şekil 92. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 14	94
Şekil 93. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 15	94
Şekil 94. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 16	95
Şekil 95. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 17	95
Şekil 96. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 18	95
Şekil 97. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 19	96
Şekil 98. Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 20	96

Şekil 99.Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 21	97
Şekil 100.Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 22	97
Şekil 101.Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 23	98
Şekil 102.Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 24	98
Şekil 103.Üç Toplu Kazaz Bileklik.....	99
Şekil 104.Parça Kükürt.....	99
Şekil 105.Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 1	100
Şekil 106.Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 2	100
Şekil 107.Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 3	101
Şekil 108.Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 4	101
Şekil 109.Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 5	102
Şekil 110.Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 6	102
Şekil 111.Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 7	103
Şekil 112.Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 8	103
Şekil 113.Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 9	104
Şekil 114.Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 10	104
Şekil 115.Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 11	105
Şekil 116.Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 12	105
Şekil 117.Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 13	106
Şekil 118.Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 14	106
Şekil 119.Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 15	107
Şekil 120.Oksitlenmiş ve Eskitme Yapılmış Bileklikler.....	107
Şekil 121.Eskitme Yapılmış, Oksit Yapılmış, Altın Kaplama ve Gümüşün Kendi Rengiyle Oluşturulmuş Üç Toplu Bileklikler	108
Şekil 122.Hava Almayacak Şekilde Saklanmış Kazaz Takı	108
Şekil 123.Balık Sırtı Örgü	110
Şekil 124.Kısa Sürgü	111
Şekil 125.Uzun Sürgü.....	112
Şekil 126.Yeminli Sürgü	114
Şekil 127.Koton İplik, Bakır Ve Gümüş Tel İle Sarılmış Top Örgüsü	115
Şekil 128.Ajur ve Uzun Sürgü ile Bağlanma	117
Şekil 129.Şemse Düğümü	119
Şekil 130.Eda BULUT ŞENER, Yük, 2024, Trabzon Kazaziye ve Kaytan, 42x27 cm	125
Şekil 131.Eda BULUT ŞENER, Coğrafya 1, 2024, Trabzon Kazaziye ve Sepet Örgü, 21x28 cm, 21x2 cm	126
Şekil 132.Eda BULUT ŞENER, Coğrafya 2, 2024, Trabzon Kazaziye ve Bakır, 38x23 cm	127

Şekil 133. Eda BULUT ŞENER, Coğrafya 1 ve Coğrafya 2 Birlikte Kullanımı.....	128
Şekil 134. Eda BULUT ŞENER, İşaret, 2024, Trabzon Kazaziye ve Bakır, 18x15 cm.....	129
Şekil 135. Eda BULUT ŞENER, Giyilebilir Kolye, 2024, Trabzon Kazaziye ve Kumaş, 34x60cm	130
Şekil 136. Eda BULUT ŞENER, Toka, 2024, Trabzon Kazaziye, 10x35 cm	130
Şekil 137. Eda BULUT ŞENER, Sonsuzluk Broş, 2024, Trabzon Kazaziye ve Kağıt, 7x27 cm	131
Şekil 138. Eda BULUT ŞENER, Peştamal Cepken, 2024, Trabzon Kazaziye ve Kumaş, 39x47cm	131
Şekil 139. Eda BULUT ŞENER, Görgü, 2024, Trabzon Kazaziye, 8x58 cm	132
Şekil 140. Eda BULUT ŞENER, Doğa, 2024, Trabzon Kazaziye, 8x18 cm, 8x18 cm.....	133
Şekil 141. Eda BULUT ŞENER, Göç, 2024, Trabzon Kazaziye, Hazır Malzeme 9x50 cm ..	134
Şekil 142. Eda BULUT ŞENER, Hedef, 2024, Trabzon Kazaziye ve Kaytan, 3x170 cm, 20x12 cm	135
Şekil 143. Eda BULUT ŞENER, Aidiyet, 2024, Trabzon Kazaziye ve Kaytan, 5x175 cm ...	136

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Trabzon, zengin tarihi, kültürel dokusu ve el sanatlarıyla Anadolu'nun önemli merkezlerinden biridir. Bu bağlamda Trabzon Kazaziyesi, bölgenin özgün el sanatları arasında yer almakta ve yüzyıllardır kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. İnce işçiliği, estetik görselliği ve teknik detaylarıyla dikkat çeken bu sanat, hem bölgenin kültürel mirasının bir parçası hem de ekonomik bir değer kaynağıdır. Ancak, teknolojik gelişmeler, modern yaşam tarzları ve el sanatlarına olan ilginin azalması, bu sanatların unutulma ve yozlaşma riskiyle karşı karşıya kalmasına neden olmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Trabzon Kazazlık sanatını detaylı bir şekilde inceleyerek bu el sanatının teknik özelliklerini belgelemek, yozlaşmadan gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak ve bu amaç doğrultusunda çağdaş eğitim yaklaşımlarına dayalı yeni uygulamalar geliştirmektir. Araştırmada, bu sanatın tarihsel bağlamı, kullanılan malzemeler, üretim süreçleri ve kültürel anlamları ele alınmıştır. Ayrıca, bu sanatın modern dünyada yeniden değer kazanmasını sağlayacak yöntemler üzerinde durulmuştur.

Çalışma, geleneksel el sanatlarının korunması ve sürdürülebilirliği için bir model sunmayı hedeflemekte; böylece hem kültürel mirasın yaşatılmasına hem de bölgesel ekonomik kalkınmaya katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, Trabzon Kazaziye sanatının taşıdığı değerlerin günümüz koşullarına uygun olarak yeniden yorumlanması, bu mirasın yaşatılması açısından büyük bir öneme sahiptir.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT VE TAKİ SANATI

Sanat Kavramı

Sanat kavramını tanımlamaya çabalamanın, doğada başına buyruk yaşayan vahşi bir atı anlatmaya çalışmaya, ona gem vurmaya, onu dizginlemeye ve onu kontrol etmeye çalışmaya benzediği düşünülmektedir. Bu bölümde, sanatın insanlarda oluşturduğu etkileri ve onun tanımlanmasına yönelik olarak yapılan akıl yormalarını paylaşmakla yetinilecektir.

“İngilizcede “*art*” sözcüğü, at terbiyeciliği, şiir yazma, ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılır. Latince *ars* ve yunanca *techne* sözcüklerinden türetilmiştir” (Shiner, 2020, s. 49). Bu terim bizim bugün “güzel sanatlar” derken ifade ettiğimiz sanata karşılık gelmemekte, zanaat ise el sanatı ve bilimle ilişkilendirdiğimiz türden insani faaliyete karşılık gelmektedir (Shiner, 2020).

Tolstoy, sanatı içimizdekinin dışarıya çıkması yani içimizde olanın; çizgi, renk jest, ses, söz, duyular vb. aracılığı ile ortaya çıkması olarak tanımlamaktadır (Tolstoy, 2020).

Sanattan bahsedebilmek için sanatçıya, sanat eserine ve izleyici ile buluşmaya ihtiyaç vardır. Bu etkileşimden sanat doğmaktadır. Sanatçının ürün vermesindeki amacı; içinde duyduğu hissi ve heyecanı eseri aracılığı ile başkalarına aktarmaktır. Estetik kaygının ürünü olan, insanda duygular uyandıran, hoşlanma durumu yaratan, sanatçı ile alıcı arasında bağ kuran estetik objeye sanat eseri ve gerçekleşen eyleme sanat denilmektedir. Sanatın ön koşulu insan ürünü olmasıdır. Sanat üretimi, sanatçının esinlenmesi yani konu ile ilişkisi ile başlamaktadır. Bu ilişkiyi sanatçı ile yapıt arasındaki mücadele takip eder. İçeriğe kavuşan eserin yönlendiricisi ise kime gönderme yapılacağıdır. Bu aşamadan sonra sıra, planlı veya rastlantısal olarak eser ile izleyici buluşmasına gelir. Buluşma ile sağlanan iletişim ise izleyicide; imler, duygular, düşünceler, yargılar doğurarak farkındalık oluşmasına sebep olmaktadır. Sanatçı da bu iletişim sonrası esinlenme süreçlerinde, potansiyel izleyici kitlesinin etkisini, sezgisel olarak hissetmektedir. Çünkü sanat; sanatçı ile alıcının duyularında sahip oldukları biçim ve ahengin yakalanabilmesine bağlıdır. Ortak bir buluşma noktası vardır. Her ikisinin sezgilerinden gelen özgün güzelin, hoşla gidenin yaratılma çabasına sanat denilmektedir (Erinç, 2004). Ortak buluşmanın yakalanabilmesi için sanatın, anlaşılır olması gerekmektedir. Sanatın, anlaşılmaz anlaşılır kılması gerektiğini savunan görüşler de vardır. Sanatı anlamak için belli ön hazırlığa veya bilgiye ihtiyaç duyulmamalıdır. İnsan bir resmin, sesin, imgenin güzelliğinden, eğitim ve

kültürel gelişmişlik düzeyinden bağımsız olarak etkileniyor ise olan şeye sanat denilmelidir. Gerçek sanatsal etki altında kalan kişi, sanki içinde bildiği ona ait, ona yakın bir noktaya dokunulduğunu hissetmelidir. Bildiği ama anlatamadığı bir durumun anlatıldığı hissini yaşamalıdır. Bu görüşü savunan Tolstoy, geniş halk kitlelerince anlaşılamayan ve sanat olduğu iddia edilen şeylerin ya kötü sanat ya da hiç sanat olmadığını savunmaktadır (Tolstoy, 2020). Bu yönüyle resim sanatının tarihte sözsüz iletişim aracı olarak etkili bir biçimde kullanıldığı dönemler olduğu görülmektedir. Orta çağda kiliselerde resim, önemli bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Kiliseler, Hristiyanlığı anlatmak için resimler ile donatılmıştır. Diğer yandan bu iletişimin sadece izleyici ile değil sanatçının kendi iç dünyası ile de kurulduğu görülmektedir. Bir sanat eserinin yaratılma süreci, aynı zamanda sanatçının kendi derinliklerine yaptığı bir yolculuktur (Bostancıoğlu ve Kahraman, 2017). Bazen sanatın etkisinden, iyileşmek içinde yararlanılmaktadır. Kişinin iç dünyasında yaşadığı duyguları somutlaştırabilmesi, dışarıya aktarabilmesi bir tür arınma olarak da değerlendirilebilir. Birçok kültürde, kendini duygusal açıdan sıkışmış hisseden insanlar, sanatı iyileştirici olarak kullanmaktadırlar. Sanat insanlar için bir iletişim dilidir. Sanatı oluşturan imgeler insanın bilinçaltına ve hafızanın derinliklerine inerek içsel değerleri güçlendirmekte ve duygusal kayıpları telafi edebilmektedirler (Bostancıoğlu ve Kahraman, 2017).

Sanat eyleminin oluş süreci sanatı tanımlamak için kullanılan yöntemlerden biridir. Bozkurt' a göre sanat; akıl yolu ile hayal etmek, tasarlamak, tasarımı yapmak ve ortaya yaratıcı ürün çıkarabilmektir (Bozkurt, 2005). Sanatın akılla olan bağıını değerlendiren farklı yorumlar da bulunmaktadır. Kant' a göre sanat, yapabilme becerisidir. Kant modern bilgi rejimini tanımlarken, sanatı, akıldan ve ahlaktan koparmaktadır. Başka deyişle, sanatı bilimden ve dinden özerkleştirmektedir. Sanatın bilgisinin kendinde olduğunu öne sürmektedir. Sanatın amacı gibi, bilgisi ve dili de kendisindedir. Buradaki dil de bilgi de sanatın kendi varlığına ilişkindir. Kant, sanatı özgür bir düşüncenin ortaya çıkarılması olarak nitelemektedir. Kant, bir şeyin sanat eseri olarak adlandırılabilmesi için özgür akılla üretilmiş olması gerektiğini savunmaktadır (Kant, 2016). Sanatı sezgisel alana taşıyan görüşler de mevcuttur. Sanat, sadece bir tasarım süreci ve bir anlam arayışı olarak düşünülemeyeceği gibi aklın ve mantığın işlevsel bir parçası olarak da düşünülmemektedir. Sanat tüm kurallardan sıyrılmış fiziğin maddenin ve bilimin zorunluluklarından arınmış belki de metafiziğe daha yakın bir konumda yer almaktadır. Ancak böyle bir sanat anlayışı, insana özgür, sınırlardan kurtulmuş bir düşünce ve eylem alanı sunabilmektedir (Ayaydın, 2020).

Sanatın hayatla olan ilişkisi, sanatçının ve izleyicinin kendi iç dinamikleri olan, psikolojik, sosyolojik, ekonomik ve felsefi sistemler üzerinden devam etmektedir. Bu

sistemlerdeki değişimlerin ve sanat ile olan etkileşimlerinin, sanat eserinin konusunu, biçimini, değerini, görevini etkilediği görölmektedir. Sanat tarihi denilen sürecin ve sanatsal akımların bu etkiler sonucu doğduğu düşünölmektedir. Resim sanatı, figürlerin farklı biçimlerde yorumlandığı dönemlerin yanında figürlerden uzaklaşöılan soyut dönemleri de yaşamaktadır. Günümüzün çağdaş sanatı, doğanın olduğu gibi taklit edilmesinden kavram arayışına geçerek, doğayla bağlarını koparmış bu sayede yaratma özgürlüğüne kavuşarak evrene açılmıştır. Zamanla yaşamla bütünleşmeye başlamış ve seyirlik müze eşyası olma rolünün ret ederek yaşama karışma ve ona biçim verme rolünü üstlenmiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1993). Sanat eserlerinin yüksek ekonomik değer haline gelmesini ve ulaşılması zor koleksiyonların parçaları olmasını sanat kavramı ile bağdaştıramayan bazı sanatçılar, sanatı bağımsızlaştırmak adına, hazır nesnelerden sanat üretmeye başlayarak sanatı, biçiminden, kalıcılıktan uzaklaşıp, manifestoya ve kavramsal özelliklere yöneltmişlerdir. Günlük hayatın içinden seçöilen estetik özelliği olmayan seri üretim sıradan nesneye sanatçının sağladığı yeni konum ve bu değişikliğin yarattığı anlam değişikliği sanatın kavramsal yönünü öne çıkarmaktadır. Marcel Duchamp' ın pisuar veya tekerlek adlı eserleri bu konudaki ilgi çekmiş ilk eserlerdendir (Kuzu, 2019). Sanat Modernizm ile sorumsuzluğa ve özerkliğe kavuşmuştur. Çünkü Modernizm sanatı 'meta değeri' sanatçıyı da 'dahi' olarak tanımlamıştır. Bu durumdan kaçınmaya çalışan sanat eseri, özelliklerini kendi tanımlayan ve kimseye hesap vermek zorunda olmayan bir yapıya bürünmüştür. Bu şekilde değerini ve niteliklerini kendi belirleme imkanına kavuşan sanat, alımlayıcıyı da izleyici konumundan çıkarıp deneyimleyici konumuna getirmeye çalışmıştır. Biçimden uzaklaşarak kavrama yaklaşan sanatının bu kez de anlaşılabilirliği azalmış, izleyici ile arasındaki mesafe korunmuş veya artmıştır (Söğüt, 2006).

Sanatın varlığının dayanaklarından biri de neden yapıldığıdır. Tolstoy'a göre ısmarlama sanat olmaz. Bazı sanatçılar yüksek sınıf üyelerinin verdikleri siparişleri yerine getirebilmek için sanata benzer şeyler üretme yöntemleri geliştirmişlerdir. Bu yöntemleri ödünçleme, öyküleme, şaşırtma, ilginç olma olarak sıralamaktadır. Yüksek sınıflar sanatı olarak tanımladığı bu üretimi, halk sanatından ayırmakta ve yapılan üretimi de sanat değil sanat taklidi olduğunu savunmaktadır. Sanatın yüksek bedellerle ödüllendirilmesinin, sanatı özgün yaratım sürecinden uzaklaştırıp geçim sağlanacak bir meslek haline dönuştürdüğünü ifade etmektedir (Tolstoy, 2020).

Sanatın öğrenilebilir bir şey olup olmadığı da tartışöılan konulardan biridir. Dünyada sayısız sanat okulunun olduğu bilinmektedir. Bu okullarda öğretilen şeyin, sanatçıların yaşadıkları duyguları başka sanatçılara nasıl aktarabildikleri, nasıl yöntemler kullandıklarının anlatılması veya gösterilmesi olduğunu düşünölmektedir. Okullarda verilen resim eğitiminin,

eski ustalara öykünerek taklit yolu ile öğretilmeye çalışıldığı savunulmaktadır (Tolstoy, 2020). Sanatın öğretilbilir olmadığı, sadece sanata ve malzemeye dair yöntemlerin öğretilbileceği, sanatın, bireysel, tek ve benzersiz bir yaratım süreci olduğu düşünülmektedir. Ayrıca sanat, eğlendirici, haz verici veya güzel olmak zorunda da değildir. Sanat, eğlendiricilik, güzellik, haz vericilik gibi özellikleri, dilini zenginleştirebilmek mesajını iletebilmek ve duygulanım uyandırabilmek için kullanılmaktadır. Sanatçının sanat ürününü yaratırken yaşadığı süreç her sanatçı ve eser için farklı gelişmektedir. Burada esas unsur mücadelenin kendisidir. Malzeme ve malzeme kullanımı amaca ulaşmak için kullanılan araçlardır ve ikinci planda kalmaktadırlar (Ünsal, 2018)

Sanat ile Zanaat Kavramlarının Farklarının İncelenmesi

İnsanlık tarihinin başlangıcından günümüze insanın büyük değişim geçirdiği bilinmektedir. İlk zamanlarda, sahip olduğu tüm duyularından edindiği tatmin olmayı ve faydalı olanı içeren toplumsal beğeni kavramı zamanla birbirinden ayrılmıştır. Fayda işe yarayan mekanik çözümlere indirgenmiştir. Hoşa giden kavramı ise hayal gücü ile yaratılan ve doyuma götüren “estetik” diye adlandırılan bir beğeni alanına dönüşmüştür (Ünal, 2021). Bu değişime yardımcı olan nedenlerden biride gelişen endüstri nedeni ile üretim tekniklerindeki değişimdir (Tabanlı ve Çakır 2018). Bu dönüşüm zanaat ile sanatı birbirinden ayıran sınır hattının doğuşuna sebep olmuştur. Bu ayırmadan önce de Eski Yunan’da sanatçı ile zanaatçı arasındaki farklar tartışılmıştır. Ama o günlerde yapılan tartışmalar, hayal gücü, özerklik, yaratıcılık, biriciklik gibi kavramlardan yoksun gerçekleşmiştir. O dönemde ressamlar, heykeltıraşlar, olanı taklit eden el becerisi yüksek ve verilen siparişleri ücret karşılığı yapan hünerli ustalar olarak görülmektedirler (Shiner, 2020). Aynı şekilde güzellik kavramı da antik dönemde hiçbir şekilde yararlı ve iyi olandan ayrılmamıştır. O dönemde güzel kelimesi ile ifade edilen içsel, ruhsal, huy güzelliğidir ve henüz estetik anlamda güzelin karşılığı gelişmemiştir (Balcı, 2019).

Tablo 1

Zanaat ve Sanat Karşılaştırma Tablosu

	Sanat	Zanaat
Amaç	Haz Duymak, Doyuma Ulaşmak.	Gelir elde etmek.
Üretim Aşaması	Zevk Verici, Eğlenceli Bir Süreç	Bunaltıcı, Yetiştirilmesi gereken iş
Yöntem	Sanatsal Sezgi	Planlama, Taklit
Kaynağı	Yaratıcılık	Hayal gücü ile geliştirme
İfade Ettiği	Sanatçıyı Yansıtır	Ustayı yansıtır
Kimliği	Sanatçıya Özeldir.	Birçok zanaatçı aynısını yapabilir

Nedeni	Sanatçının Doyuma İhtiyacı Yeni Eser Yaptırır. Estetik Kaygı ile Üretilir.	Raftaki eksilen yenisini yaptırır. Ekonomik kaygı ile üretilir.
Niteliği	Özgündür, Biriciktir, Tektir.	Aynısından çok sayıda yapılır.
Yönelimi	Yaşama Bakılmayan Yerden Bakar.	Yaşam bakış açısını genişletir.
Alıcıya Verdiği	İzleyici ile İletişim Sonucu Duyguları Harekete Geçirme ve Farkındalık	Alıcıya fayda sağlama, hayatı kolaylaştırma
Temeli	Sanatsal Estetik	Fizik kuralları

Tarihte 18. yüzyıla gelinceye kadar zanaatçı sanatçı ayrımı görülmemektedir. Sanat kavramı, insan hüneri ile oluşturulan, icatları, beğeniyi, faydayı kapsayan, beceri ve zarafet ile yapılan tüm insani üretimleri kapsamaktadır. Sanatın karşısında görülen kavram zanaat değil doğadır. Bu dönemde bir bölünmenin gerçekleştiği görülmektedir. Bir tarafta şiir, mimarlık, resim, müzik, heykelticilik gibi alanları içeren yeni güzel sanatlar uygulamaları, diğer tarafta ayakkabıcılık, nakışçılık, hikâye anlatıcılığı, popüler eğlendirici şarkılar gibi uygulamalar yer almaktadır. Yeni güzel sanatlar için esin ve deha gerekli iken, zanaat ve popüler sanatlar için beceri ve kurallar yeterli görülmektedir. Sanatın amacı incelmış zevkler sunmak ve kendi kendini gerçekleştirmek iken zanaatın ve popüler sanatın amacı, kullanım değeri sunmak ve eğlendirmektir. 19. yüzyıla gelindiğinde güzel sanatlar tanımlamasından güzel kelimesi atılarak sadece sanat kelimesi ile ifade edilmeye başlanmıştır. Bu dönemde sanat kavramı; sanat ve zanaat, sanat ve toplum, sanat ve eğlence karşıtlığında değerlendirilmeye başlanmıştır (Shiner, 2020). Sanat kavramı içinde oluşan bu ayrım, üreticileri zamanla zanaatçı ve sanatçı olarak ikiye ayırmıştır. Bu ayrılık statülerde de farklılaşmaya yol açmıştır. İngiltere’de 1740’ta on adet olan akademi sayısı 1790’a gelindiğinde yüzün üzerine çıkmıştır. Akademilerin çoğu kraliyet himayesine sahiptirler. Çeşitli yüksek unvanlarla mezunlar vermektedirler. Öğrencileri için sergiler düzenlemekte ve sanatçının ön plana çıktığı sanat piyasası oluşturmaktadırlar. Bu durum tabela veya dekorasyon ressamlığı yapan ressamların zanaatçı konumuna düşme ve değersizleşme sürecinin hızlanmasına neden olmuştur (Shiner, 2020).

Sanatta yaratıcılık önemli rol oynarken zanaatta eğitim ve ustalık önem taşımaktadır. Bir zanaatçı dükkânındaki ürün tükendikçe yenisini yaparak yerine koymaktadır. Farklı zamanlarda aynı zanaatçının dükkânında aynı ürünü bulmak mümkündür. Oysa sanatçının ürünü biriciklik özelliği taşır. Yeni ürün üretmesi, ürünün eksilmesinden değil, içinde oluşan duygu ve heyecandan kaynaklanmaktadır. Bir zanaatçı eserini meydana getirirken belli plan ve programa uyarken sanatçı eserini oluşturmaya başladığında genellikle sonucu hakkında kesin bilgisi yoktur, hisleri ve duyguları ile hareket etmektedir. Zanaatçının eserini yapmaktaki amacı fayda ve kazanç iken sanatçının amacı estetik ve güzelliiktir (Yayan ve Tanoğlu, 2020). Kant’a göre zanaat ile sanat arasındaki önemli fark üretimi yapanın beklentisidir. Zanaatçının

üretiminden beklentisi, zahmetli bir uğraşla yaptığı iş karşılığı alacağı ücret iken sanatçı bu eylemi bir oyun, hoş bir uğraş olarak görmektedir. Kant birincisini “ticari sanat”, ikincisini “özgür sanat” olarak tanımlamaktadır (Köse, 2019).

Zanaat ve Sanat arasındaki farkları ve bu işleri yapan kişileri değerlendirirken tarihsel süreç hatırlanmalıdır. Yakın geçmişe kadar her iki kavramın iç içe olduğu ve o dönemlerde ortaya konan yapıtların bazılarının zanaat bazılarının sanat özellikleri taşıdığı görülmektedir. Bu yapıtları yapanların bazıları zanaatçı, bazıları da sanatçı olarak nitelenmek mümkündür. Ayrımdan önce her iki özelliği taşıyanların da bu işleri, geçimlerini sağlamak için yaptıkları bilinmektedir. Ancak üretim sürecinin haz vericiliği, estetik kaygı ile üretilmesi, ortaya çıkan ürünün özgünlüğü o dönemde yapılan işin sanatla olan ilişkisini ve yapının da sanatçı özelliklerini ayırmamızın yolunu açmaktadır.

Çağdaş Dönem Takı Sanatı

Vücudunda cinsel organ dışında neredeyse her yerini açıkta bırakan ilkel insandan günümüz modern insanına kadar çağlar boyu nesilden nesile geçen en belirgin kültür aktarıcısı, ortak nokta; çeşitli vücut bezemeleri ile takı ve sembol kullanımıdır. Tarihin her çağında insanların kullandığı ve tarihi insanlık tarihiyle eş zamanlı gelişen takı; tarih içerisinde tılsım, büyü, statü sembolü, korkutma aracı, dikkat çekme nesnesi, süs eşyası, ziynet eşyası, yatırım objesi olarak farklı sebeplerle kullanılmıştır. Ancak takının son yüzyılda kat ettiği yolu göz önünde bulundurursak zincirlerini kırdığını ve geleneksel kısıtlamalarından kurtulduğunu söylemek doğru olur. 21. Yüzyılda takı; ifade aracı ve kültür aktarıcısı kimliğinin yanında sanat akımlarını takip eden, hikayesi olan, özgür ve özgün sanat eseri kimliği kazanmıştır. Günümüzde takının sanat eseri, takıya hayat veren tasarımcının da sanatçı olarak değerlendirilmesi, takıya verilen değerin artmasına ve takıya olan geleneksel bakış açısının değişmesine ön ayak olmuştur. Bunun yanı sıra günümüzde sanat objesi olarak değerlendirilen çağdaş takılar, insan bedeni üzerinde sergilenen sanatsal birer obje olma özelliğine sahiptirler, dolayısıyla bu takı ve insan birlikteliği sonucunda oluşan organik bağ, sanatsal takıya farklı bir boyut kazandırmaktadır (Yeşilmen, 2018b).

Takının sanat eseri olarak kabulü beraberinde yeni bir kavram olan giyilebilir sanat kavramının doğmasına zemin hazırlamıştır. Kelime anlamı olarak İngilizce wearable art (giyilebilir sanat) ya da art to wear (giymek için sanat) kelime guruplarından gelen giyilebilir sanat; giyilebilir olmak ve sanatsal olmak sıfatlarını birleştiren bir kavramdır. Dolayısıyla giydiğimiz veya vücutta taşıdığımız sanatsal olarak nitelendirilebilecek birçok sanatsal obje için kullanılan bir kavramdır (Bayburtlu, 2015). Bu bilgiler ışığında 21. yüzyıl sanat takılarını giyilebilir sanat kavramı içerisine dahil etmek de yanlış olmayacaktır.

Dünyada ve Avrupa'da takı sanatı

Bir sanat yapıtı içine doğduğu dönemin koşullarına göre şekillenmekte, çağının kültürel, ekonomik, sosyolojik, siyasi gelişmelerine göre gelişim göstermektedir. Bir yapıtın sanatsal değere sahip olup olmadığı ya da sanatta nereye konumlandırılacağı tarihi süreç içerisinde değişkenlik göstermektedir. Tarihsel koşullardaki değişim insanların estetik algısını ve beğeni düzeylerini zaman içerisinde değiştirmiştir. Günümüz koşullarında sanatsal yapıtlar genelde özgün ve özgür eserler olmakta, insanların beğenilerini ya da estetik algılarını yönlendirmek gibi bir çabası olmamaktadır. Ayrıca günümüzde tek bir güzel algısı yoktur, herkesin estetik algısı biriciktir ve toplumun beğeni algısını yönetecek herhangi bir standart bulunmamaktadır. Bir sanat eseri olarak takı da takınmak yani vücut üzerinde taşınması için üretilmektedir ancak takıyı sanatsal takı yapan en belirgin özelliği takıyı incelediğimizde bize anlattığı bir hikayesi olması, üzerine yorum yapacak, fikir yürüteceğimiz bir kavram veya algı unsuruna işaret etmesidir. Çağdaş sanat takılarının kendinden önceki tarzlar ve çağdaşı olan diğer takılardan farkı; özgün, özgür, yaratıcı ve kendini belli eden bir kimliğe sahip olmalarıdır.

Çağdaş takının tanımı yapılacak olursa çağdaş takı; takıya bakıldığında üzerinde düşünmeye sevk eden, genellikle değerli veya değersiz herhangi bir malzeme kullanılarak, herhangi bir takı tekniğiyle ve genellikle el yapımı olarak üretilen, çoğunlukla ikinci bir benzeri olmayan, bazen kişiye özel, hotcouture olarak tasarlanan vücudun herhangi bir yerinde sergilemek amacıyla vücut bulmuş sanat objeleridir. Sanatsal takı bireysel tasarlanmış sanat objeleri olmasının yanı sıra toplumlara verilmek istenen mesajı, aktarılacak istenen düşüncüyü ileten bir araç olma misyonuna da sahiptir. Dolayısıyla sanatsal takının barındırdığı anlamın tam olarak anlaşılabilmesi için doğru seçilmiş bir anlatım dili ve sunum ortamı hazırlanmış olmalıdır (Astfalck ve diğ, 2005). Sanatsal takıların doğru sunulmasının önemi, beraberinde takının doğru anlatılabileceği ortamlara olan gerekliliği getirmiştir. Mağazalar takılar için mükemmel şık sunum ortamları hazırlarken sanatsal takının değeri tam olarak anlaşılabilir ancak galeriler sanatsal takıyı doğru değerlendirebilecek güvenilir ortamlar olarak konumlanmışlardır (Özay Demirkan, 1998).

Çağdaş takı; kendisini yaratan sanatçısının değerleri, geçmişi, gelecek beklentileri, ideolojisi, hayalleri, üzüntüleri, sevinçleri, psikolojisi yani sanatçının kimliği hakkında net ipuçları verebilir. Çağdaş takıların belirgin özelliklerinden birisi de sanatçının ürettiği takıya kendinden parçalar atfetmesidir. Çağdaş takılar biricik tasarım özellikleri olan, sanatsal yönü çok kuvvetli takılardır dolayısıyla bu takıları genellikle kendisiyle özdeşleştiren ve topluluk içinde fark yaratmayı seven kişiler tercih ederler. Çağdaş takı tıpkı sanatçısının kimliği hakkında bilgi verdiği gibi takıyı takan kişinin kimliği, değer yargıları, zevkleri vb. hakkında

da bilgi verir. Yani takıyı yaratan kişi, takı ve takan kişi arasında kendiliğinden gelişen organik bir bağ oluşur. Takıyı üzerinde sergilemeyi tercih eden kişiler sosyal ortamlarında kendi tarzını, tavrını ön plana çıkarma arzusuyla çağdaş takıları tercih ederler bu da beraberinde kişilerin tasarımcılara kişiye özel takı tasarlama taleplerindeki artışın sebebinin ortaya koymaktadır. Görülüyor ki her türlü malzemenin kullanıldığı çağdaş takılar, değerli malzemeden üretilen diğer takılar gibi takan kişinin statüsünü, maddi varlığını ön plana çıkartmak için takılmamaktadır. Çağdaş takılar takıyı takan kişinin değer yargılarını, hayata bakış açısını, ideolojisini kısacası o kişinin biricik kimliğini ön plana çıkarmayı amaçlayan ifade araçlarıdır.

Sanat tarihçisi ve görsel kültür araştırmacısı Harri Kalha günümüz çağdaş takı sanatını üç kolda sınıflandırmıştır. Bunlardan ilki modern takının bireysel ve bağımsız bir sanat unsuru olduğudur. Kalha' ya göre takı farklı formlar ve malzemeler kullanılarak tasarlanmış küçük sanat objeleridir. İkinci sınıflandırma; hayali bazı kavramları, korkuları, rüyaları şaka unsurlarını ya da hiçbir anlamı olmaksızın öylesine tasarlanmış abartılı, yer yer avangard formlarıyla postmodernist takılardır. Kalha'nın 3. takı grubu ise; 21. Yüzyıl sanatsal takılarının ruhunu en doğru yansıtan gözlem olan takının artık maddi obje olma özelliğinden sıyrılarak, manevi yönünün ağır basmasıdır. Yani bir fikir, bir ideoloji, bir mesaja işaret eden bir ifade aracı olması halidir (Jensen, 2003). Hatta 21. Yüzyıl sanatçılarından Hanna Lommi takıyı bir ifade aracı olarak kullanılma halini bir adım daha öteye taşıyarak özel olarak iz çıkarması için tasarladığı takıyı vücut üzerine bastırarak tende çıkardığı izin takının işlevini gerçekleştirmesi olarak nitelendirmiş ve takının ten üzerinde çıkan izini fotoğraflamış, bu izi ölümsüzleştirmiştir (Jensen ve Makela, 2003).

Önceki dönemlerde de bahsedildiği gibi çağdaş takı tasarımcıları yeni formlar, yeni teknikler ile farklı malzemeleri takıyla özdeşleştirmek konusunda oldukça cesur davranmaktadırlar. Denemeler ve yeni arayışlarla ortaya çok farklı tarzda sanatsal takılar çıkmaktadır. Çağdaş takı sanatçıları, kemik, deri, otsu-odunsu bitki ürünleri gibi organik malzemeler, endüstriyel malzemeler, değersiz metaller, plastik, epoksi malzemeler, tekstil ürünleri, kâğıt, cam, seramik, atık ürünler, geri dönüştürülebilir ürünler, gıda maddeleri vb. gibi çok çeşitli malzemeler kullanmış, bu malzemeleri zaman zaman kıymetli taş ve madenlerle birleştirerek hiçbir konuda sınır tanımadan alabildiğine özgür ürünler tasarlamışlardır (Duru, 2019). Günümüzde birçok takı sanatçısı da kullandıkları sınırsız malzemeyle var olanı veya duygularını ya da hayallerini kendi hayal dünyalarının süzgecinden geçirerek doğada var olan nesnelerden bağımsız, tamamen soyut formlarla takıya dönüştürmüşlerdir (Eroğlu, 2009).

21. Yüzyılda takı sanatçıları tasarladıkları takılarda her tür malzeme kullanımı deneyimlemektedirler. Bunlar içerisinde seramik ile diğer malzemeleri birleştirip takılarını

tasarlayan bazı sanatçılar Raluca Buzura, Ute van der Plaats, Isabella Liu, Andrea Wagner özgün tasarımlarıyla kendi takı dillerini geliştirdiklerini görebiliyoruz (Şekil 1). Raluca Buzura 2006 sonrası kendi üslubunu geliştirmiş, minik parçaları birleştirerek oldukça büyük giyilebilen takılar tasarlamıştır (Şekil 2) (Aliman, 2015).

Şekil 1

Raluca Bazura İmzalı, Bleached Broş, 2014



(Aliman, 2015)

Şekil 2

Raluca Bazura İmzalı, Kolyeler, 2014



(Aliman, 2015)

Bir diğer farklı malzemeler kullanarak ve eğitimi aldığı farklı disiplinlerin bilgilerini birleştirerek takıda kendi üslubunu yaratan çağdaş takı sanatçısı da Ute van der Plaats' dir. Plaats Almanya'da seramik, grafik tasarımı ve takı eğitimleri almıştır, 3d grafik tasarım tekniklerini kullanarak çeşitli desenler tasarlamakta takılarının belli bir kısmına bu desenleri yerleştirerek çağdaş bir üslup yakalamaktadır (Şekil 3). 2000 sonrası tasarladığı takılarında çoğunlukla seramik, porselen ile altın madenini birleştirerek çağdaş sanat takıları yaratmıştır (Yeşilmen, 2018).

Şekil 3

Ute Van Der Plaats İmzalı, Broş Ve Kolye, 2016



(Yeşilmen, 2018)

Tasarımlarında her tür malzemeyi kullanan günümüzde çağdaş takı sanatçısı denildiğinde akla gelen dünyaca ünlü isimlerden birisi de Isabella Liu'dur. Liu tasarımlarında her tür malzemeyi kullanmıştır. Çin asıllı sanatçı Çin Halk kültürü zanaatlerinden de yararlandığı eserler de tasarlamıştır (Şekil 4). Kendi internet sitesinde de farklılıklara dikkat çekmiş hatta yara izi artık yara izi değil sloganını kullanmıştır, bu sloganın altında yatan felsefe yara izi utanılacak bir şey değil artık senin süsündür, seni diğerlerinden farklı kılan bu özelliğini vurgulamalısın düşüncesidir.

Şekil 4

Isabella Liu İmzalı, Yara İzi Artık Yara İzi Değil Kolye, 2016.



(Yeşilmen, 2018)

Andrea Wagner Almanya’da doğup takı çalışmalarına Amsterdam’da devam eden Çağdaş Takı Topluluğu üyesi olan çağdaş takı sanatçısıdır. Tasarımlarında malzeme çeşitliliği ve farklılığı dikkat çekmektedir. Gümüş, altın, çeşitli metaller, kurutulmuş çiçek ve bitkiler, tohum inciler, cam, tekstil, kemik, porselen, sentetik reçine, boya, mine gibi çok çeşitli materyalden yararlanmıştır (Şekil 5) (Duru, 2019). Andrea Wagner eğitimi aldığı ve içinde yaşadığı Hollanda geleneksel kültürünü; disiplinlerin dışında, farklı ve çeşitlilikle harmanladığını belirtiyor ve kendi takı sanatında kullandığı malzeme ve teknik çeşitlilik sonucunda ortaya çıkan bu yaklaşımını liberal, alışılmamış, sınırlamalardan uzak olmanın getirdiği rahatsızlıktan doğan bir bakış açısı olarak değerlendiriyor (Şekil 6)

Şekil 5

Andrea Wagner İmzalı, Broş, 2014.



(Duru, 2019)

Şekil 6

Andrea Wagner İmzalı, Yüzük, 2014.



(Duru, 2019)

Konrad Mehus farklı malzeme kullanımını ve günümüze kadar çok da düşünülmemiş olan farklı kompozisyonları çağdaş takı sanatına taşımıştır. Evin çeşitli bölümlerinin minyatürlerini takı tasarımına yükleyerek çağdaş takı sanatı alanındaki üslubunu belirgin kılmıştır (Şekil 7) (Whitelaw, 2012).

Şekil 7

Konrad Mehus İmzalı, Evin Bölümleri Broşlar, 2000



(Whitelaw, 2012)

Teresa Milhero 2004 yılında organik malzeme kullanımını, fikirleriyle birleştirmiş, toplumsal norm ve kalıplaştırmaları eleştirel nitelikte bir takı tasarımı ortaya koymuştur. İnek dişlerini oksitlenmiş gümüşe yerleştirip diş telleriyle birleştirdiği bir kolye tasarlamıştır (Şekil 8) (Küçükekiciler, 2019).

Şekil 8

Teresa Milheiro İmzalı, “The Aunt’s Cow Wears Braces” Kolye, 2004



(Küçükekiciler, 2019)

Tekstil kökenli Amerikalı takı sanatçısı Arline Fisch ince metalleri tekstil malzemeleriyle birleştirip dantel gibi işlemeye başlayarak modern takıya yepyeni bir ruh getirmiş, giyilebilir takılar tasarlamıştır. Yüksek eğitimini sanat tarihi üzerine yapmış olan Fisch eski kültürlerin takıya yaklaşımını incelerken işlevsellik, sadelik vurgusu yapan takıların aslında çağdaş insan yaşantısıyla uyumunu keşfediyor. Bu bilgiler ışığında eski ruh ile çağdaş gereksinimleri harmanlayarak özgün takı objeleri yaratmak istiyor. Fisch takılarının dokusunu insan teni ve rengi ile uyumlu (Şekil 9), hareketlerinin de insan vücudu ve hareketlerine eşlik edebilen kullanışlı takılar olmasını isterken, tasarımlarında takı ile insan bedeni arasındaki uyumu da ortaya koymayı amaçlıyor. 2003 yılında New York Craft Museum’da açtığı retrospektif takı sergisi ile takılarını daha geniş kitlelere tanıtan Arline Fisch modern takıya getirdiği farklı ve gerçek dışı hissiyatı veren dokunuşlarla, masallardan çıkıp günlük hayatın içine girmiş tasarımlar olduğunu belirtiyor (Şekil 10) (Fresko, 2003).

Şekil 9

Arline Fisch İmzalı Giyilebilir Kolye



(Fresko, 2003)

David Watkins 1960’tan günümüze kendi stiliyle takı tasarlayan bir sanatçıdır. Kullandığı çok çeşitli teknikler, malzemeler, renkler, formlar ile çağdaş takı sanatına kendi imzasını atmıştır. Watkins teknolojiyi bana neler verebilir diye algılamaya çalıştığını belirtmiştir. David Watkins minimal geometrik çizgilere sahip takılar tasarlarken uzayı

anımsatan objelerin hayalinden ilham alarak bu tasarımları hayata geçirdiği belirtilmektedir (Şekil 10). Watkins'ın kullandığı işlevsel formlar, heykelsi takılar hayranı olduğu Bauhaus akımının etkilerini yansıtırken takıları çok renklilik sayesinde enerjik bir ruha bürünmüştür (Şekil 11).

Şekil 10

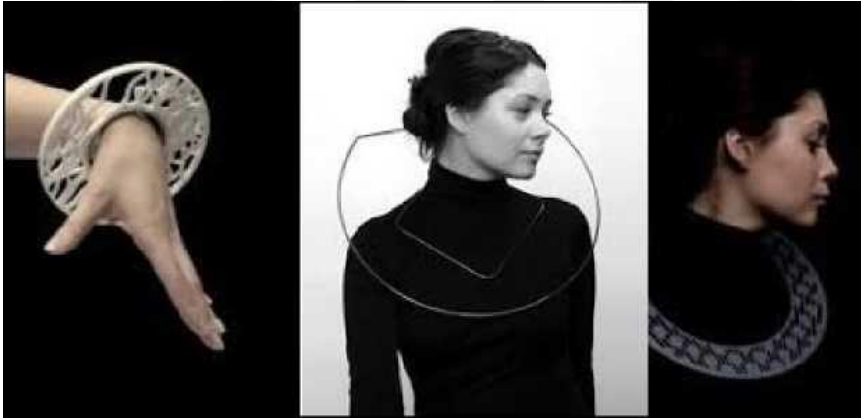
Arline Fisch İmzalı, Takılar, 1999-2005.



(Fresko, 2003)

Şekil 11

David Watkins İmzalı, Heykelsi Takılar



(Fresko, 2003)

21. Yüzyıl çağdaş takı sanatçıları takıya yeni formlar, yeni renkler, yeni malzemeler eklerken bazen de 20. Yüzyıl akımlarından ilham almışlar, 20. Yüzyıl akımlarını kendi tavırlarınca yorumlamışlardır. 20. Yüzyıla damgasını vurmuş ve 21. Yüzyıl takılarını da etkileyen önemli akımlardan birisi de Kübizmdir. Çağdaş kübist takılar 20. Yüzyıl Kübizm hareketine göre daha parlak, daha renkli, naturel formlara geometrik dokunuşlar yapılmış hali gibidir. Yani günümüz takı sanatçıları çağdaş takılarda kendi kübist yorumlu tasarımlarını sergilemekte ve günümüz çağdaş takı severler ise çağdaş sanat takılarındaki net ve keskin hatlı, geometrik formun ağır bastığı kübist takı tasarımlarını alışılmışın dışında bulmakta ve beğenmektedirler (Yağmur, 2007).

Pawel Kaczynski kübizm akımının 21. yüzyıl çağdaş takı sanatında önemli isimlerindendir. Genellikle gümüş yüzeylere pas etkisi ve çeşitli renk efektleri veren Kaczynski takılarında kübist etkiyi kendi üslubuyla harmanlamıştır (Şekil 12).

Şekil 12

Pawel Kaczynski İmzalı, Takılar.



(Yağmur, 2007)

Takı sanatında disiplinler arası etkileşim 21. Yüzyıl takılarında da kendisini göstermiştir. Farklı disiplinlerdeki uzmanlıklar takıyı da beslemiş farklı fikirler yaratılmasını sağlamıştır. Irak kökenli aslen mimar olan Zaha Hadid mimarideki modern ve fark yaratan tasarımlarından esinlenerek bu yeteneğini takı alanına taşımıştır (Şekil 13). Çok farklı malzemeler kullanarak, mimari tasarımlarına benzer takılar üretmiştir (Duru, 2019).

Şekil 13

Zaha Hadid İmzalı, Mimari Tasarım Ve Bileklik 2016



(Duru, 2019)

22.Yüzyıl takısını incelerken dünyaca ünlü büyük takı firmalarının 21. Yüzyıl'da tasarladığı takılara da kısaca değinmek gerekir. Dior, Chanel, Bulgari, Van Cleef & Arpels, Tiffany and Co, Buccellati gibi firmalar sanatsal takı ruhunu takip etmemiş ya da edememiş belki de satış kaygısıyla beğenilmeme korkusu ile risk almak istememişler, dolayısıyla genellikle değerli taşlardan oluşan takılar tasarlamışlardır. Tasarımlar zaman zaman soyut çizgilere sahip olsa da genellikle klasik üslup, Art Deco, Art Nouveau dönemi takılarını yer yer

avangard üslupta ve yeni yorumlarla tekrar etmişlerdir. Zaman zaman Afrika folk kültürü yansıtan hayvan silüetleri, Antik dönem takıları ve sembolizmden de yararlanılmıştır. Dior markası bu konuda açılımlar yapmaya çalışmıştır özellikle defilelerinde Afrika kültürü ve inanç simgelerinden yararlandığını gösteren vurgular yapmıştır (Şekil 14). Ancak dünyaca ünlü lüks mücevher firmalarının 2000 sonrası koleksiyonlarında da sanatsal takı örneklerinin yer aldığını söylemek doğru olmayacaktır.

Şekil 14

Christian Dior İmzalı, Takılar, 2000.



(Duru, 2019)

Dünya çapında tanınırlığa sahip bir diğer lüks mücevher markası Van Cleef & Arpels'in 2000 sonrası tasarımları incelendiğinde 2000'lere şiirsel tasarımlar olarak tanımladıkları, kendi eski dönem çizgisini takip eden klasik modellerle başladığını söylemek mümkündür. Zaman zaman sezon trendi olan minimal çizgide taş yoğunluğu az olan tasarımlar hatta sanatsal mücevher tasarımları denense de genel itibariyle yoğun taşlı klasik, Art Nouveau, Art Deco tarzlarından uzaklaşmadığı görülmektedir (Şekil 15).

Şekil 15

Van Cleef Arpels İmzalı, Kolye Ve Broş, 2003-2004.



(Duru, 2019)

2010 yılını takip eden 10 yıllık süreçte ise Van Cleef Arpels Jule Verne' nin kitaplarındaki masalsı dünyadan esinlenmiş ve Asya ile sanatsal anlamda kurulan ilişkiler sayesinde Doğu sanatı etkisini de tasarımlar yapmıştır (Şekil 16). Ancak bu dönem piyasaya sürülen tasarımların klasik Van Cleef Arpels çizgisinden fazla uzaklaşmadığı görülmektedir.

Şekil 16

Van Cleef & Arpels İmzalı, Kolye 2010 Ve Broş 2014



(Duru, 2019)

İngiliz müzisyen ve takı sanatçısı olan Kevin Coates bireysel ve çoğunlukla kişiye özgü tasarımlar yapmaktadır. Kevin Coates; kendi iç dünyasını veya anlatmak istediği duygu, düşünce ve kavramı genellikle minik insan bazen de hayvan silüetli heykelciklere ve bu heykelcikler etrafında sarılmış kompozisyona nakşetmiş bir çağdaş takı sanatçısıdır (Şekil 17) (Craven, 1989). İnsan silüetli heykelsi yüzüklerinin kendine has bir dili vardır ve yüzüğü

izleyen kişiye sanatçının hikayesini anlatmak gibi bir misyon yüklendikleri izlemini verirler. Ayrıca Kevin Coates malzeme kullanımındaki çeşitlilikle de öne çıkmaktadır. Organik malzemeler, fosiller değerli metal, değerli ve yarı değerli taşlarla birlikte kullanılmaktadır (Şekil 18).

Şekil 17

Kevin Coates İmzalı, *Nocturne Yüzük*, 2015.



(Craven, 1989)

Şekil 18

Kevin Coates imzalı, *Dragontias broş*, 2005.



(Craven, 1989).

İtalyan modacı Elsa Schiaparelli, takı tarihinde 20. yüzyıl başları anlatılırken değinildiği gibi, iki dünya savaşı arasında en önemli tasarımlarını yapmış olan Coco Chanel'in çağdaşı ve en büyük rakibiydi. Surrealist akımdan etkilenmiş ve Salvador Dali ile ortak çalışmalara imza atmışlardı. 1954 yılında 2. Dünya Savaşını takiben kapattığı markası, 2014 yılında Schiaparelli tarzını çağdaş takı tasarımlarıyla tekrar hayata geçirdi ve özellikle 2021 yılında ciddi bir lansman çalışmasıyla giyilebilir sanat örneği takıları sayesinde kendinden söz ettirmiştir (Şekil 19). Schiaparelli' nin iri formlarda vücut takıları (Şekil 20) farklı tasarımlarıyla dikkat çekerken, 2022 yılında inanç sembolizmi temalı tasarımlara da imza atmıştır (Şekil 21).

Şekil 19

Kevin Coates İmzalı, Dragontias Broş, 2005.



(Schiaparelli, 2005)

Şekil 20

Schiaparelli İmzalı, Vücut Takısı, 2021



(Schiaparelli, 2005)

Şekil 21

Schiaparelli İmzalı, İnanç Sembolizmi Temalı Takılar, 2022.



(Schiaparelli, 2022)

Sanat direktörü Melani Grant mücevher sektörünün dünya çapında tanınan büyük mücevher markaları, güçlü bireysel tasarımcılar ve niş mücevher tasarlayan bireysel tasarımcıların tasarımlarını inceleyerek üç yıllık bir çalışma sonucunda 2020 yılında İmrenilen isimli kitabını piyasaya sürmüştür. Kitabın yazarı Melani Grant'a göre imrenilen şey takının kendisi, takının ruhudur çünkü takı sadece üzerinde bulunan değerli taşlardan veya kendini oluşturan madenlerin ederinden ibaret değil, çok daha fazlasıdır.

Melani Grant'ın Coveted kitabında yer verdiği sanatçılardan birisi de Solange Azagury-Partridge İngiliz takı sanatçısıdır. Bireysel tasarımlarının yanı sıra Boucheron firması için de tasarım yapmaktadır. Azagury-Partridge takılarında taşın ilhamını değil renklerin ilhamını kullandığını söylemektedir (Türe, 2005)

Mücevheri insan hayatına zevk katmak için yaratmaktadır ve takının amacının da hayata keyif katmak olduğunu belirterek renkli hayatın içinden takılar tasarlar (Şekil 22). Azagury-Partridge kendi tasarımlarını her yerde bulunmayan, bireysel ve alışılmışın dışında olarak değerlendirir (Türe, 2005).

Şekil 22

Solange Azagury-Partridge İmzalı, Kırık Kalp Ve Cadı Yüzükler



(Türe, 2005)

Çin asıllı Wallace Chan Melani Grant'ın kitabı Coveted'ta da yer verdiği çağımızın önemli takı sanatçılarından bir diğeridir. Bir takı sanatçısı olarak tasarımlarının kendi hayallerinin, tutkularının ve felsefesinin bir dışavurumu olmasını ve mükemmel detaylara ve görselliğe sahip, güçlü duygular uyandıran mücevherler olmasını istemektedir. Chan'ın tasarımlarında Doğunun heykel sanatını, batının değerli taş sanatı ile birleştirdiği gözlemlenirken (Şekil 23); tasarımlarında yaratıcılık, duygu ve müziği birleştirerek mücevher sanatının şiirsel estetiğini ortaya çıkardığı söylenmektedir (Şekil 24). Farklı malzemelere çok renkli taşları bir arada kullanarak yarattığı heykelsi takılarla masalsi bir gerçekliğe vurgu yapmaktadır (Şekil 25).

Şekil 23

Wallace Chan İmzalı, Sinek Ve Sevgi Kuyruğu Broşlar, 2017



(Chan, 2017)

Şekil 24

Wallace Chan İmzalı, Kolye, 2019



(Chan, 2019)

Şekil 25

Wallece Chan İmzalı, Hera Broş, 2019.



(Chan, 2019)

Bir diğerk günümüz genç İngiliz mücevher sanatçısı Scott Armstrong'tur. Henüz 21 yaşında olan sanatçı, başarılı tasarımlarıyla Chaumet bünyesine dahil olmuştur. Armstrong'un mücevher tasarımındaki üslubu doğallıktan ilham alan, minimalist ve futuristik olarak adlandırılmaktadır (Türe, 2011). Scott Armstrong 21. yüzyıl takı dünyasında tanınmasına sebep olan Chaumet markası için tasarladığı taç tasarımı için bu çağa ait bir taç tasarladığını belirtmektedir (Şekil 26).

Günümüz mücevher sanatçısı Amerikalı Monique Péan zamanın somutluğu, jeoloji ve kosmik tarih üzerine yoğunlaşarak tasarımlarını yaratmaktadır. Péan'ın sanatının en belirgin özelliği; farklı malzeme kullanımımıdır. Tasarımlarında fosil dinozor kemikleri, fosil deniz ayısı diş ve kemikleri ve meteor kalıntıları gibi çok nadir bulunan malzemeleri kullanmaktadır (Şekil 27).

Şekil 26

Scott Armstrong İmzalı, Vertiges Taç, 2017



(Türe, 2011).

Şekil 27

Monique Péan İmzalı, Kolye, 2019.



(Türe, 2011).

Japonyalı takı sanatçısı Takako Komiya heykeltraşlıktan takı tasarımına yönelmiş bir çağdaş takı sanatçısıdır. İlk dönem eserlerini daha çok sanatsal takı tasarımları üzerine yoğunlaştırmış iken (Şekil 28), takının aslında her gün rahatça kullanılabilecek takan ile bütünleşen bir parça olduğu düşüncesiyle artık günlük kullanılabilecek işlevsel tasarımlar yaptığını belirtmektedir (Duru, 2019).

Şekil 28

Takako Komiya imzalı, Gökyüzündeki kale yüzük, 2015.



(Duru, 2019).

İtalyan mücevher sanatçısı Luisa Bruni takılarında epoksi, alçı, reçine, gümüş, altın, bronz, cam gibi farklı malzeme seçimiyle üç boyutlu takılar tasarlamış ve eserlerinde yarattığı zıtlık hissiyatıyla öne çıkan bir sanatçıdır. Bruni takıyı takacak olan kişinin duyularına dokunmayı amaçlarken tekniği bir araç olarak kullandığını belirtmektedir. Gerçeklik hissi yaratan üç boyutlu takılarına bakıldığında sanatçının duyulara hitap eden takılar tasarladığı görülmektedir (Türe, 2005) (Şekil 29).

Şekil 29

Luisa Bruni İmzalı, Orkide Koleksiyonu Yüzük.

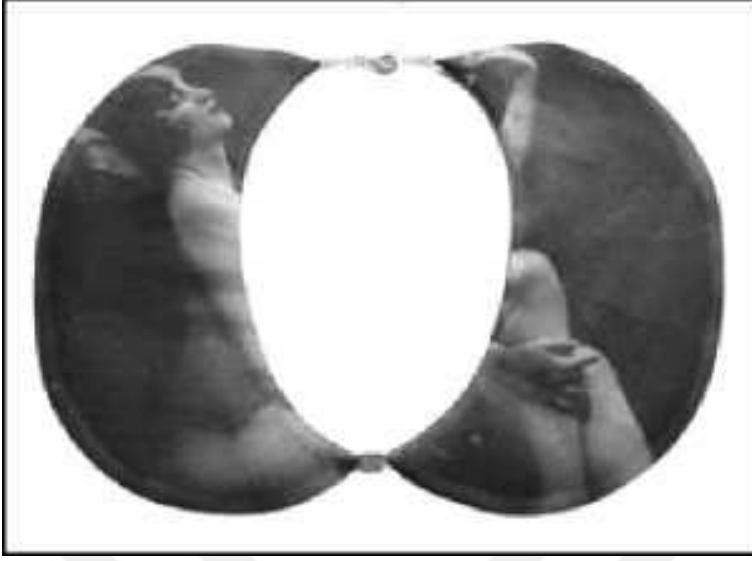


(Türe, 2005)

Chiara Scarpitti 2010'dan bugüne dek dünya çapında galeri ve müzede sergilenen çağdaş takı sanatı örneklerine imza atmasının yanı sıra akademik çalışmalarında çağdaş takı tasarımını birçok açıdan inceleyen İtalyan çağdaş takı sanatçısı ve akademisyendir. Scarpitti Akademik çalışmalarında sanayileşmeyle teknolojinin iç içe yaşandığı günümüzde el yapımı tekniklere ilişkin geleneksel bilginin teknolojiyle harmanlanmasını ve bunun takı üzerindeki izdüşümlerini incelemektedir. Sembolizm ve imgelerin anlamları, kullanılan materyal ve uygulanan tekniklerin değişen coğrafyaya göre nasıl değiştiğini araştırmaktadır (Türe, 2011). Kendi takılarında da teknolojiyi, eski ve yeni teknikleri bir arada kullanır (Şekil 30). Takılarında kullandığı çeşitli malzeme seçimleriyle (Şekil 31), el işi tekniklerini ve teknolojiyi harmanlayarak geleneksel görselliği sunmak istediği görülmektedir (Şekil 32).

Şekil 30

Chiara Scarpitti İmzalı, Kolye.



(Türe, 2011).

Şekil 31

Chiara Scarpitti İmzalı, Kolye.



(Türe, 2011).

Bir diğer özgün çağdaş mücevher sanatçısı ise; Almanyalı Lydia Hirte'dir. Hirte kâğıt sanatı ve metali işleme eğitimleri almıştır. Sanatçı fotoğraf kartı, bristol kâğıt ve diğer kâğıt türleri, iplik, metal tel, kaligrafi mürekkebi, boya ile renklendirme yapıp kâğıt sanatı tekniklerini kullanarak kesme, yapıştırma, yöntemiyle el becerisine dayalı baskın ve sürekli dairesel hareketlerde, heykelsi formda, giyilebilir, sanatsal takılar tasarlamaktadır (Şekil 32).

Şekil 32

Lydia Hirte İmzalı, Kolye, 2018



(Türe, 2005).

Meksikalı takı sanatçısı Daniela Villegas'ın mücevherleri eklektik ve egzotik olarak nitelendirilmekte (Şekil 33), Villegas doğa, seyahat, aile ve arkadaşlarından ilham aldığını belirtmektedir. Tasarımlarında hayvan tüyleri, çakıl taşı, ahşap gibi doğal malzemeleri değerli veya yarı değerli taşlarla harmanlayarak el yapımı olarak 18 ayar altın üzerine monte etmektedir (Şekil 34) (Türe, 2005).

Şekil 33

Lydia Hirte İmzalı, Kolye, 2018



(Türe, 2005)

Şekil 34

Daniela Villegas İmzalı, Günbatımı Bukalemun Kolye, 2018



(Türe, 2005)

Diğer çağdaş takı sanatçısı İngiliz sanatçı H. Stern'dir. Stern'in takılarında farklı malzemelerle farklı hissiyatlar vermeyi amaçladığı görülür (Şekil 35). Takıları için müzik, dans, moda ve mimariyi altın ve değerli taşlarla anlatma sanatı olduğu söylenmektedir (Türe, 2005).

Şekil 35

H. Stern İmzalı, Tüy Bileklik, 2014.



(Türe, 2005)

21. yüzyıl boyunca çalışmada incelenen takı örnekleri değerlendirildiğinde dünyada ve Avrupa’da 21. yüzyıl takıları çok farklı teknikleri, farklı materyalleri, farklı üslupları barındırmaktadır. Çalışmada incelenen 20. yüzyıl ve daha önceki yüzyılların takıları ortaya çıkan sanat akımlarından büyük ölçüde etkilenmişlerdir. Ancak 21. yüzyıl takıları etki altında kalmadan takı sanatçılarının bireysel bakış açıları doğrultusunda şekillenmekte ve ortaya birbirinden çok farklı tarzda takılar çıkmaktadır. 21. yüzyıl takı sanatçıları birçok farklı konudan ilham alarak takılarına kendi üsluplarını yansıtmaktadırlar. Seramik, heykel, grafik, müzik, mimarlık gibi farklı disiplinlerden gelen ve takıya ilgi duymuş tasarımcılar bu birikimleriyle takılarını şekillendirmekten çekinmemekte ve yapıtlarında bu şekilde fark yaratmaktadırlar. 21. yüzyıl Dünya takı sanatında form, malzeme, teknik, teknoloji farklılıkları olduğu gibi tema farklılıkları da dikkat çekicidir. Örneğin Wallace Chan gibi tasarımcılar içinden geldiği, kendisini besleyen kültürü takılarına yansıtırken bazıları yansıtmamaktadır. Chiara Scarpitti geleneksel görselliği günümüz takı anlayışıyla yakalarken Scott Armstrong ve Takako Komiya fütüristik takılar tasarlamayı tercih etmiştir (Türkoğlu, 2013).

Bölüm içinde incelenen takılar baz alınarak 2000 sonrası Dünya ve Avrupa takılarının ortak özelliğinin tasarımcıların takılarına hikâye yükleme çabalarının olmayışları veya takılarına herhangi bir misyon kazandırma eğiliminde olmamalarıdır. Takılarına farklı isimler veren tasarımcılar bulunmaktadır ancak herhangi bir kavrama işaret eden takı sayısı oldukça azdır. Wallace Chan, Solange Azagury-Patridge, Schiaparelli, Daniela Villegas, Dior, Van Cleef Arpels bazı tasarımlarını geldikleri kültürün öğeleri, dini inançlar, mitolojiler ya da masal kahramanları gibi temalar üzerine konumlandırırsalar da takıyla olan kavramsal bağı net kuramadıkları ya da kurmak istemedikleri düşünülmektedir (Türkoğlu, 2013).

Türkiye’de Takı Sanatı.

Çağdaş sanatı şekillendiren sınırsız özgürlük kavramının beraberinde getirdiği zamansızlık, sonsuzluk, sınırsızlık, mekansızlık gibi kavramlar insanoğlunun maddiyata olan gereksinimini törpüleyerek manevi güdülerini geliştirmiş ve insanın manevi değerlerle mutlu olabileceğinin altını çizmiştir (Turani, 1999). Günümüzde çağdaş takı kavramı da çağdaş sanattan ve birçok disiplinden beslenerek kendi dilini geliştirmiştir. Takı sanatının gelişimi sanatsal takı olgusunu yaratmış ve takıya yüklenen bu misyon takının bir sanat objesi olarak kendi rüştünü ispat etmesini sağlamıştır. Bı değişim ve gelişimin sonucunda takı kazandığı sanatsal algıyla hem boyutuyla hem malzemesiyle hem de bir düşüncüyü ifade biçimiyle artık sanatsal yanını net bir biçimde ortaya koymaktadır (Duru, 2019).

Çalışmanın bu bölümünde Dünya takı tarihi incelenirken binlerce yıl içerisinde takının gelişimi, 20. yüzyıla kadar anlatılmış, 20. yüzyıl sanat akımlarının takı tasarımları üzerindeki

etkilerine tek tek değinilmiş ve 2000’li yıllarda Dünya takı sanatı örneklendirilerek incelenmiştir. 2000’li yıllardan sonra Türkiye takı sanatını ise; farklı bir başlık altında incelemek uygun görülmüştür. Bunun çeşitli nedenleri vardır ve bölüm içerisinde bu nedenlere değinilecektir. Ancak birincil ve en önemli nedeni Türkiye’de takı sanatının varlığından 2000’lerden sonra söz edebiliyor olmamızdır. Gerek sanatsal takı kavramının ortaya çıkışı gerekse sanatsal takı tasarlayan tasarımcıların markalaşma sürecine girmeleri 2000’lerden sonra olgunlaşmıştır (Türkoğlu, 2013).

2000 öncesi Türkiye’de takı; orta ölçekli Türk mücevher firmalarının tek elindeydi. Gerek Kapalıçarşı’da bulunan butik mücevher atölyeleri ve sadekarlar gerekse Türkiye’nin her bölgesine ürün gönderen kısacası Türk mücevher sektörünü elinde tutan orta ölçekli mücevher firmaları klasik üslupta Osmanlı Döneminden bu yana üretilen takı tasarımlarını trendlere uygun biraz daha farklı yorumlarla tekrar ediyorlar veya başta İtalya olmak üzere Batıda üretilen tasarımların birebir aynılarını üreterek Türkiye mücevher pazarına sürüyorlardı (Türe, 2005).

Türkiye’de genel olarak tasarım kavramının anlaşılabilir ve taraftar bulur hale gelişi Batı’ya kıyasla çok geç olmuştur. Türkiye’de tasarım ve tasarım ürüne değer görme kavramı ancak 2000’li yıllarda tasarımcıların kendini ifade edişleriyle halkın desteğini görmeye başlamıştır. Türkiye’de 1960’lardan sonra bazı çevrelerce tasarımın önemi algılanmaya başlanmış bazı çalışmalar yapılmış olsa da tasarım fikri sadece belli entelektüel bir kitlenin zihninde kelime anlamına sıkışıp kalmış, gün yüzüne çıkamamıştır. Fakat 1990’lı yılların sonunda sanayi ve üretim alanındaki gelişmeler ile özellikle de 2000’li yılların başından itibaren özellikle sanat ve tasarım odaklı medya kollarının tasarım alanına ilgi duyması ile kamuoyu tasarım ve sanatsal tasarım konusunda bilinçlenmeye başlamıştır. Ayrıca 90’lı yıllarda internetin bulunması sonrası 2000’lerden itibaren yaygınlaşmasıyla ve bilgiye kolay ulaşabilme imkanıyla beraber Avrupa’da ve dünyadaki tasarım dünyasını inceleyebilme tasarımcılara ulaşabilme imkânı çoğalmıştır. Bu durum beraberinde Türk tasarımcılarını dünyadaki özgün tasarımlar ve onlara imza atan tasarımcılarla buluşmasına sebep olmuş, farklı tasarımların Türkiye’de de üretilmesiyle, halk arasında farklılaşma ihtiyacı başlamıştır.

2000’lerde gözlemlenen değişime zemin hazırlayan, 1990’lara baktığımızda; teknolojik gelişmeler, iletişimin hızlanması, özellikle internetin de hayatımıza girmesiyle birlikte Batı Dünyası ve diğer coğrafyalarla daha grift ilişkiler kurulmaya başlanmıştır. Pop kültürü tüm Dünya ile Türkiye’de de hızlı bir ivmeyle hayatlarımızı etkilemeye başladı. Bununla birlikte rock ve grunge kültürü, dağınık stil, minimal tarzlar ve aynı zamanda da aşırılık yani farklı stillerin birlikte kullanılması 90’ların öne çıkan moda zevkleridir (Şekil 36). Bu çeşitliliğin

takıya etkisi değerlendirilecek olursa; her tür metal ve plastik takıların günlük kullanımdaki çeşitliliği, iri halka küpeler, bilezikler, büyük yüzükler, sembolik işaretler, büyük madalyon, sembol, harf ve tasma kolyeler, bel takıları, vücut zincirleri gibi çeşitleri arttırmak mümkündür (Fırat, 2010) (Şekil 37).

Şekil 36

Yonca Evcimik Kolye Ve Vücut Takıları, 1993



(Fırat, 2010)

Şekil 37

Tasma Kolye, 1994



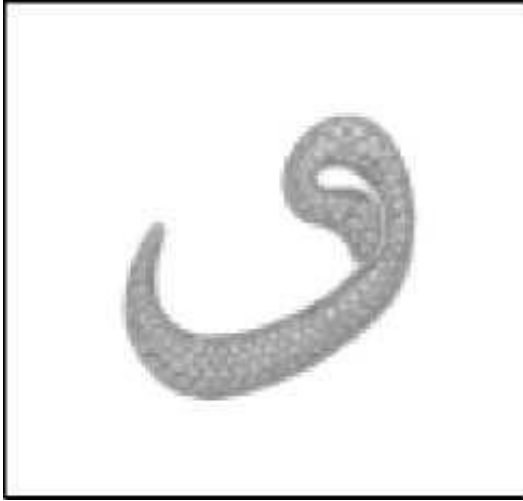
(Fırat, 2010)

Türkiye mücevher piyasasının kalbi Kapalıçarşı'nın 90'lardaki değişimine değinmek gerekir. Kapalıçarşı kuyumcu ve sadekarları 90'lı yıllarda da daha önceki geleneği takip eden klasik tarzda mücevherler, Osmanlı motifleri ve telkari, Trabzon işi, burma bilezik, altın kemer gibi Anadolu folklorik kültürü yansıtan modellerin üretilmesini tercih etmekte olduğu, genellikle folklorik ve klasik modellerin vitrinlerde yer aldığı ve halk tarafından rağbet gördüğü söylenmektedir. Kendi envanterini tutan ve arşivini yayınlamış çok nadir Türk mücevher

firmalarından olan Molu, 1956 yılında Kapalıçarşı'da ilk mağazasını açmıştır. Molu firması 1991 yılında Türkiye'de ilk defa kendi bünyesinde profesyonel mücevher tasarım ekibi kurmuştur. Kurulan tasarım ekibi koleksiyon üretmeye yoğunlaşmışlar ve ilk koleksiyonları 1995 yılında satışa sunulmuştur, bu koleksiyonda çağına göre farklılığıyla öne çıkan takı Arapça vav harfi kolyedir. İnanç sembolizmi temalı bu takının anlamı islamın altı şartını ifade eder ve Allaha yakın olmayı sembolize eder. Molu bünyesinde kurulan tasarım birimi 1996-2001 yılları arasında sosyal sorumluluk bilinciyle sosyal ve çevre sorunlarına dikkat çekmek için koleksiyonlar hazırlamışlardır. Bu koleksiyonlar bir amaca hizmet eden, teması olan koleksiyonlar olması bakımından önemlidir. Boğaziçiyle özdeşleşip İstanbul'da boğazın kıyı şeridinin sembolü haline gelmiş kırmızı tomurcuk ağaçlarının sayısının son yıllarda azalmış olmasına dikkat çekmek istemişler, montürdeki çiçeğin şekli ve rengi itibariyle kırmızı tomurcuk ağacının çiçeklerine benzeyen yüzük, küpe, kolyeler üretilmişlerdir ayrıca boğazın, denizlerin, okyanusların kirlenmesine dikkat çekmek için de sadece temiz sularda üreyebilen doğal incinin yer aldığı bir koleksiyon üretilmiştir (Şekil 38) (Sümerkan, 2008).

Şekil 38

Molu İmzalı, Takı, 1995.



(Sümerkan, 2008)

2000'lere gelindiğinde bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle takı tasarımında kullanılan üç boyutlu çizim programları gelişmiş yaygınlaşmış ve kimi çağdaş tasarımcı tasarımlarını önce bilgisayar ortamında çizip sonra reçine, mum kalıplara dökerek hazırlamaya başlamışlardır. Bu da yaratıcılığı artırdığı gibi oluşum sürecinde karşılaşılabilecek riskler ile deneme yanılma sürecini kısaltmış, zaman ve malzeme kaybını ortadan kaldırmıştır (Akbulut, 2004).

2010'lu tarihlere gelindiğinde bu döneme kadar Türkiye takı tasarımında kullanılmamış farklı teknikler ile altın, gümüş, çelik, bronz, titanyum, değerli taş, cam, boya, mineye ek olarak sentetik ürünler, sünger, tekstil, kemik, ahşap, porselen, plastik, silikon, poliüretan, kağıt, geri

dönüştürülmüş her tür malzeme gibi ezber bozan çok farklı ve çeşitli malzeme kullanımıyla giyilebilir çağdaş sanat heykellerini anımsatan özgün takı örnekleri çağdaş takı sanatçılarının yaratıcılıklarını ortaya çıkardıkları özgün ve özgür sanatsal takılar olmuştur (Yıldırım, 2014).

2018-2019 tarihlerinde Elacindoruknazanpak Galerisi’de Türk Çağdaş Mücevher Kolektifi tarafından düzenlenmiş olan bir sergi gerçekleştirilmiştir. Bu sergide Türkiye çağdaş mücevher sanatının gelişmesinde büyük katkıları olan Şenay Akın, Hakan Aktuğ, Nevin Akıg, Burcu Büyükünall, Ela Cindoruk, Ezgi Okur, Gözde Erdoğan, Gülnur Özdağlar, Selen Özus, Burcu Sülek, Nazan Pak, Leyla Taranto, Ayşegül Telli, Sinem Yıldırım gibi 14 çağdaş mücevher sanatçısının eserleri yer almıştır. Takip eden paragraflarda 2000’den sonra Türkiye çağdaş takı tasarımının gelişmesine büyük katkı sağlayan önde gelen mücevher sanatçıların eserlerinden örnekler sunularak Türkiye’de çağdaş mücevher tasarımı konusu detaylandırılmaya çalışılacaktır.

Ela Cindoruk endüstri ürünleri tasarımının ardından metal biçimlendirme ve takı tasarımı eğitimi almıştır. Cindoruk kurumsal hayatı bıraktıktan sonra 1989 yılında atölyesini açarak kendi felsefesi uyarınca çağdaş takı tasarımları yapmaya başlamıştır. 1993 yılında ise; Canan Pak ile birleşerek kendilerini yansıtan tasarımlarını Elacindoruknazanpak takı atölyesi çatısı altında hayata geçirdiler. Ela Cindoruk eserlerinde çok farklı ve çeşitli malzeme kullanımı (Şekil 39) ve ayrıca farklı tekniklerle malzemeleri takıya dönüştürme yorumlarıyla (Şekil 40) öne çıkan çağdaş takı sanatçısıdır. Eserleri ulusal ve uluslararası çok fazla ödüle layık görülen eserleri, birçok müze ve galeride sergilenmektedir.

Şekil 39

Ela Cindoruk İmzalı, Yaz İsimli Kolye



(Duru, 2019).

Ela Cindoruk ve Nazan Pak 2014 yılından itibaren birçok sergiye destek vermiş ve bünyelerinde organize etmişlerdir. Bu şekilde çağdaş tasarımlar ve sanatçıları sanat dünyasıyla buluşma imkânı yakalamış, çağdaş mücevher tasarımı sanatla iç içe geçmiştir (Duru, 2019).

Şekil 40

Ela Cindoruk imzalı, broş



(Duru, 2019)

Burcu Büyükünâl kendisini sınırlandırmak istemeden etkilendiği her şeyle bağ kurup takıya dökmektedir. Burcu Büyükünâl koleksiyonlarında “Korkunç Güzel” koleksiyonunda son yıllarda gelişmiş olan kitle kültürüne dayatılan tekdüze estetik algılarını popüler kültür ve medyanın etkisiyle neredeyse bir toplumsal norm haline getirmiş olan plastik cerrahiyi eleştirmektedir (Şekil 41). Bunun yanı sıra koleksiyon güzelleşmek için kullanılan geleneksel takının kullanım amacının tam tersine hizmet ederek yüzde deformasyon yaratan takılardan oluşmaktadır, Büyükünâl “Korkunç Güzel” koleksiyonunun bu takıları fotoğraflayarak hayata geçirilmiş bir koleksiyon olduğunu belirtmektedir.

Şekil 41

Burcu Büyükünâl İmzalı, Korkunç Güzel Koleksiyonu, Yüz Takıları.



(Duru, 2019)

Diğer bir çağdaş takı sanatçısı Burcu Büyükunal Endüstri Ürünleri tasarımı eğitiminin ardından Ela Cindoruk ve Nazan Pak Atölyesinde çalışmıştır, üzerine güzel sanatlar metal bölümünde yüksek lisansını tamamlayan Büyükunal, kendisi gibi çağdaş takı sanatçısı olan Selen Özus ile Maden Çağdaş Mücevher Atölyesini hayata sokmuştur. Büyükunal' ın takıları işlevsel olan veya olmayan, sanatsal veya keyfi, çoğunlukla bir teknik ve bir malzemeye odaklanarak, yaratılan tasarıma göre her şeyin farklılaşabildiği takılardır.

Selen Özus, Burcu Büyükunal ile Maden Çağdaş Mücevher Stüdyosunun kurucusudur. Selen Özus seramik ve cam tasarımı üzerine aldığı üniversite eğitiminin ardından, üç yıl takı tasarımı eğitimi almıştır. Tasarımlarıyla Avrupa ve İstanbul'da birçok sergiye katılmış olan Özus, tasarımlarının ortaya çıkış serüvenini ifade ederken; kendi güvenli dünyasından bakıp çevresinde gördüklerini, hisleriyle, beyni ve kalbinin birleşimiyle duygu ve düşüncelerini somutlaştırarak önce objeye sonra da takıya dönüştürdüğünü belirtmektedir. Tasarımlarında kullandığı farklı malzemeleri alışılmışın dışında formlarla sunmaktadır en yakın koleksiyonunda yer alan takıları (Şekil 42) ve kendi yorumunu katarak stilize ettiği müzik aletlerini çağrıştıran takıları buna örnektir (Şekil 43).

Şekil 42

Selen Özus İmzalı, En Yakın Koleksiyonu, Broş, 2017



(Duru, 2019)

Şekil 43

Selen Özus İmzalı, Piyano Kolye, 2010.



(Duru, 2019)

Diğer bir Türkiye Çağdaş Takı Tasarımcısı Burcu Sülek'tir. Sülek çağdaş takı üretmenin içindeki özgürlük duygusunu somutlaştıran yegâne şey olduğunu belirtmektedir. Sülek' e göre; çağdaş takı her tür malzeme kullanımını kaldırabilen bir takı türü olduğu için sanatçının hayal gücünü ve yaratıcılığını sınırsız kılmakta ve geliştirmektedir. Burcu Sülek bazı koleksiyonlarında geri dönüştürülebilir sentetik sünger kullandığını söylerken bunun takıyı renklendirme konusunda, istediği büyüklükte takı yapılabilmesini ve çok hafif takı yapılmasını mümkün kıldığını belirtmektedir. Hayatın içinden her şeyin kendisine ilham verebileceğini ve her bir koleksiyonunun ayrı ayrı hikayeleri olduğunu söyleyen Sülek, takılarının hikayesi olmasının kendisi için çok önemli olduğunu vurgulamaktadır. Örneğin Boşluk koleksiyonu Mevlâna Celaleddin Rumi' nin bu hileler dünyasında ruhun tek ihtiyacı olan boşluktur sözünden gelen ilhamla yola çıkılarak tasarlanmıştır. Bu koleksiyonun özellikle sentetik sünger kullanarak tasarlanmasının sebebi; boşluğu, hiçliği, yokluğu tasvir eden en güzel malzemenin sünger olduğunu düşünmesidir (Şekil 44). Diğer bir koleksiyonu olan Kutlama koleksiyonunda ise; binlerce yıl boyunca Anadolu topraklarında yetiştirilen ve yüzlerce medeniyete yaşam vermiş ve kutsal sayılmış bir besin kaynağı olan zeytin ağacından esinlenilmiştir (Şekil 45). Takılar zeytinin dallarını anımsatan şekillerde tasarlanılmış, yaprak hissiyatını verebilmesi adına doğal ve geri dönüştürülebilir bir malzeme olan kâğıt hamuru kullanılmıştır (Başak, 2017).

Şekil 44

Burcu Sülek İmzalı, Boşluk Koleksiyonu, Kolye



(Başak, 2017)

Şekil 45

Burcu Sülek İmzalı, Kutlama Koleksiyonu, Broş.



(Başak, 2017)

Ezgi Okur takı tasarımı eğitim almış bir çağdaş takı sanatçısıdır. 2013 yılında kendi markası Deglation'ı kurmuştur. Tasarımlarında payet, epoksi boya, plastik, asetat gibi alternatif malzemeleri paslanmaz çelik, pirinç ve değerli madenlerle beraber kullanmayı tercih etmektedir (Şekil 46). Çağdaş takı tasarımlarını yaratırken genellikle mimari tasarımlar ve doğadan ilham aldığını belirtmektedir (Başak, 2017).

Şekil 46

Ezgi Okur İmzalı Zincir Kolye Ve Ütopya Paleti İsimli Broş.



(Başak, 2017)

Takı tasarımı eğitimi alan Hakan Aktuğ geleneksel ve çağdaş üretim metotlarını kullanarak takı üreten çağdaş takı sanatçısıdır. Aktuğ tasarımlarında farklı malzeme kullanımına önem vererek, çeşitli malzemelerle özgün formlar yakalamayı amaçlamaktadır (Şekil 47).

Şekil 47

Hakan Aktuğ İmzalı Broşlar.



(Başak, 2017)

Türk mücevher ustalarının eğitimiyle Kapalıçarşı’da mesleği öğrenmiş bir diğer isim de Manuk Durmazgüler’dir. Durmazgüler tasarımlarında değerli taşlara yer verildiği, eski ve modern mücevherin uyumunun minimalist bir çizgide sunulduğu görülmektedir (Şekil 49).

Şekil 48

Manuk Durmazgüler İmzalı Küpeler.



(Başak, 2017)

Elmas başta olmak üzere değerli taşları değerli madenlerle birleştirip geleneksellikten uzak minimalist çizgilerle harmanlanmış takılar yapan diğer bir isim de Milka Karaağaçlıdır. Karaağaçlı takılarında hem değerli taş kullanarak hem de gösteriştan uzak günlük kullanıma yönelik takılar tasarlamıştır (Şekil 49).

Şekil 49

Milka Karaağaçlı İmzalı, Madonna İçin Hazırlanan Yüzük.



(Başak, 2017)

Hraç Arslanyan Kapalıçarşı kültüründen gelen ve mücevherde Osmanlı murassa tekniği ile klasik tarzı devam ettiren son mücevher ustalarındandır. Metal, porselen, seramik, ahşap,

cam, değerli madenler gibi materyallerin üzerine değerli taş mıhlایarak mücevheri murassa tarzı ve hasar stili ile şekillendirmektedir (Şekil 50). Hraç Arslanyan murassa tekniğini Dünyaya tanıtarak atölyesinde yeni nesillere de öğretmektedir (Çalış ve Erk, 2020).

Şekil 50

Hraç Arslanyan İmzalı Gerdanlık.



(Çalış ve Erk, 2020).

Diğer bir çağdaş takı sanatçısı Verda Alaton tasarımlarında doğanın sadeliği ve kendi doğal güzelliğinden ilham aldığını belirtmektedir. Yarı değerli taşları altın ve gümüşle birleştirirken taşın kendi doğal şekline göre montür hazırlayarak takıyı taşa göre şekillendirmektedir (Şekil 51). Hayatı boyunca antropoloji ve kültürel gelişime ilgi duyan Alaton Asya ve Afrika seyahatlerinde yerel kültürlerden etkilenmiş, Newyork'ta kaldığı süreçte Afrika Kültürü uzmanlarıyla görüşerek Afrika kabile takılarını incelemiş ve Afrika yerel kültürünün etkisinde ilk koleksiyonunu geliştirmiştir (Şekil 52). Birçok ödülün sahibi olan Verda Alaton tohum adıyla takı tasarım markasının sahibidir (Kuşoğlu, 2014).

Şekil 51

Verda Alaton İmzalı Gümüş Ve Lapis Lazuli Kullanılmış Cycle İsimli



(Kuşoğlu, 2014)

Şekil 52

Verda Alaton İmzalı Gümüş Üzeri Altın Kaplama Olarak Üretilmiş



(Kuşoğlu, 2014)

Yüksek, Bizans ve Osmanlı etkisinde kökleşen Kapalıçarşı kültüründe kendisini geliştirerek, geleneksel takı sanatını öğrenmiştir. 2001 yılında Orta Çağ ve Art Deco etkisinde geliştirdiği üslupla takı tasarlamaya başlamış ve Alef markasının kurmuştur. Takılarında altın, gümüş, değerli ve yarı değerli taşları kullanmaktadır. Yeşim Yüksek gelenekseli çağdaş tasarımlarla harmanlamayı amaçlamaktadır (Şekil 53). Lark Books'un en iyi 500 serisine göre Yeşim Yüksek'in "Gothic Bride" ve "Deco Bride" isimli iki yüzük tasarımı 21. Yüzyılın en iyi 500 evlilik yüzükleri arasında sayılmaktadır (Sarı, 2018).

Şekil 53

Yeşim Yüksek İmzalı Yüzük.



(Sarı, 2018)

Mimari ve Heykelin Takı Tasarıma Etkisi

14. yüzyılda mimarinin kuyumculuğa yansımaları Gotik yapıdaki katedrallerin sivri kemerlerinin, cephe çatı bezemelerinin takı tasarımlarından uygulanmasıyla görülmüştür (Türe, 2011. 42).

“ABD’deki stüdyo takı hareketinin ilk günlerinde takılarda stil olarak üç temel ifade biçiminin ortaya çıktığı görüldü. Biyo-morfizm, ilkelcilik ve yapılandırmacılık. Biyo-morfik tarz organik şekillere dayanıyordu ve büyüme veya değişim unsurunu içeriyordu. Primitivist tarz, ilkel olarak adlandırılan halkların, özellikle Afrika ve Mezo- Amerikan kültürlerinin sanat ve zanaatlarından derinden etkilenmiştir”.

Mimari takı, mimari unsurları içeren, heykelle ilişkilendirilen, geometrik, üç boyutlu ve çizgisel olarak tanımlanmıştır. Mimari takılara, micro-mimari de denilebilir. Mimari takı tasarımı yapan Sigurd Persson’un arkitektonik tarzında gösterişli örnekler yapmıştır.

Mimari takılar yapan bir diğer anlamda Arkitektonik takı yapan sanatçı Frederich Becker’dir. 1970’lerin sonu ve 1990’ların başına kadar kinetik, optik unsurları içeren, sentetik taş, paslanmaz çelik kullandığı tasarımları mücevherlerindeki mimarinin ifadesidir.

Mimari takı üreten Eva Risler ve Deborah Aguado, çağdaş tasarımcılardandır. Ürettikleri takılarda arkitoktenik motifler kullanmışlardır. Peabody’nin tasarımları mühendislik ve modern mimarinin karışımıdır (Archive.com, t.y.).

Mimari takılar, geometrik formu yapısal ve tasarım içermesiyle, iki boyutludan çok üç boyutlu hareketli parçalar olarak tasarlanır. Mimari takılarda genellikle çelik gibi mühendislikte kullanılan malzemelerin kullanılması mimariyle ilgili ilişkisini daha da güçlendirmiştir.

Mimari takılarda, altın oran gibi oran orantı ölçek gibi mimari ilkeler uygulanır. Bu ilkeler, mücevherlere uygulandığında, doğrusal ve geometrik olarak estetik açıdan hoş bir görünüme sahip olurlar.

“Deganit Stern Schocken, çalışmasını “doğrusal bir makine” olarak tanımladı ve ayrıca hareketin önemli bir rol oynadığını... Giyilmediğinde bile... Ancak ona sahip olduğunuzda broşun kendisine ait bir hayat verdiğini” açıkladı. 1989’da Gralnick, makaraların da yer aldığı bir dizi kolyeyi piyasaya sürdü. Hareketin fiziği ve mekaniğine odaklanan kasnaklar ve kranklar. Mimari Eva Eisler, 1990’larda parçaları bir arada tutmak için yalnızca gerilim kullanan bir dizi mücevher parçası yarattı. Liv Brovarp, sert yüzeye rağmen harekete izin vermek için oymalı ahşabı esnek ipliklerle birleştirerek sert ve yumuşak unsurları karşılaştırıyor. Mimari eserler aynı zamanda nesnelerin üç boyutlu hissi vermesini sağlamak için farklı derinlikler de kullanabilir. Örneğin, Margaret de Pata’nın yarattığı fotoğrafik broş

gibi çalışmalar genellikle alttaki opak yapıya "pencere" görevi gören şeffaf öğeler içerir..”

“Modernist takıların bir alt kümesi olarak mimari takılar sıklıkla takı yapımında geleneksel olarak kullanılmayan malzeme ve dokulardan yararlanır. Paslanmaz çelik ve niyobyum endüstriyel tasarımı anımsatıyor. Tasarımcı Lisa Guralnick, füzeleri ve denizaltıları anımsatan eserler yaratmak için siyah akrilik paneller kullandı. Diğer sanatçılar ise mimari şekilleri simüle etmek için kauçuk, ahşap, beton, plastik ve çeşitli değersiz metalleri bir araya getiriyor. Altın ve gümüş gibi daha geleneksel malzemeler kullanıldığında, bunlar genellikle geleneksel olmayan dokular oluşturacak şekilde işlenir. Örneğin İngiliz kuyumcu Gerda Flocking, geleneksel mücevherlerde pek bulunmayan sıra dışı dokular yaratmak için parçalarının yüzeyini eritti. Modern Silver dergisindeki 1999 tarihli bir makale, Patricia Tomei'nin "erimiş altını dokulu kömür katmanları arasına nasıl çarptığını ve onu bir mercimek tepsisine düşürdüğünü" anlatıyordu. Michael Becker'in mimari referansları vurgulamak için broşlarının yüzeyini zımparalayıp puanladığı biliniyordu. Alman-İrlandalı kuyumcu Rudolf Hertz, endüstri mühendisliğine görsel referans olması amacıyla mücevherlerinin yüzeylerini iyice parlattı. Genel olarak amaç, izleyiciye endüstriyel süreçleri ve mimariyi hatırlatan yenilikçi, soyut dokular yaratmaktır.” (Academic Accelerator, t.y.).

Mimari formlardan ve fikirlerden çok, daha küçük ölçekli mücevher formatında yaratılan mimari takılar, konstrüktivist stüdyo takılarının bir alt kümesidir. Mimari takılar, 1960'lı yıllarda ortaya çıkmaya başlamıştır. Dönemin lüks markaları Tiffany, Bulgari ve Cartier tarafından mücevherler üretiliyordu. Fakat bu lüks markalar geleneksel statü sembolü olarak tasarımlar yaparak modern stilden uzak durmuşlardır. Küçük atölyeleri olan kuyumcular bu lüks markalardan uzaklaşmaya başlamıştır. Yeniliklere açık olan küçük atölye sahipleri, organik dokulara modern zevklere sahip müşteri kitlesine göre mücevherler üretmeye başladılar (Wikipedia, t.y.).

Güzel sanatlar alanındaki gelişmeler sonucunda takının geldiği dönüşüm onu çok farklı noktalara çıkarmıştır. Heykelin özellikleri olan biçim, denge ve kütle takı tasarımlarda da etkisini göstermeye başlamıştır. Heykel ve takının üç boyutlu oluşu ikisini de ortak noktada buluşturmıştır. Takı tasarımcıları da heykeltıraşlar gibi aynı kültürden beslenip benzer malzeme sorunları yaşarlar.

“Her iki disiplinde de, konvansiyonel teknik ve malzemelerin dışına çıkıldığı görülmektedir. Sanatsal takılara bakıldığında, aktarılacak istenen fikrin nesnel uygulamasında da, modern heykel unsurları gözlenmektedir. Geleneksel ve güncel malzeme ve teknikler yer yer kombine edilmiştir. Tıpkı bir heykelde olduğu gibi türünün tek örneği olarak üretilen sanatsal takılarda, kısıtlamalar ortadan kalkmıştır. Kullanılan malzeme ve üretim yöntemleri

de takı ve heykel alanlarını birbirine yaklaştırmıştır. Bu yakınlığın kanıtı, paylaştıkları pek çok kaygıda mevcuttur. 1960’larda ortaya çıkan yeni takı anlayışı kapsamında ‘formun dengeli kullanımı’ ve ‘kütlenin boşlukta kapladığı alan’ gibi, aslen heykel sanatına ait olmuş kaygılar, takının heykelsi yönünü ortaya çıkartmıştır .. Bu dönemde ve sonrasında yaratılan sanatsal takıların, form açısından oldukça dengeli oldukları görülmektedir. Bunlar, ‘heykelsi takılar’ (sculptural jewellery) olarak da tanımlanabilmektedirler. Sadece bir moda aksesuarı değil, artık bir sanat formu da olan takı, küçük ölçekli heykel olarak da yorumlanabilmiştir. Bu bağlamda yaratılan bazı takıların, vücuttan bağımsız olarak da heykel gibi bir obje olarak varlıklarını sürdürdükleri dikkat çeken özellikleridir.” (Ayata, 2015. 91-99).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TRABZONDA KAZAZ SANATININ İNCELENMESİ

Trabzon'un Tarihi, Coğrafi ve Sosyokültürel Yapısı

Trabzon, Anadolu'nun tarihi ticaret yolları üzerinde önemli bir liman kenti olarak, hem coğrafi hem de stratejik konumu sayesinde tarih boyunca farklı medeniyetlerin ilgisini çekmiştir. Persler, Romalılar, Miletler, Bizanslılar ve Komnenoslar gibi birçok egemenliğin hüküm sürdüğü Trabzon, Türkler tarafından Kafkaslardan Karadeniz'e gelen göçlerle kurulduktan sonra, Osmanlı İmparatorluğu tarafından Fatih Sultan Mehmet döneminde fethedilmiştir. Bu tarihsel süreç, Trabzon'un çok kültürlü yapısını şekillendirmiş ve onu önemli bir kültür ve ticaret merkezi haline getirmiştir. Trabzon aynı zamanda, Osmanlı dönemi boyunca sanat, zanaat ve özellikle kazazlık gibi el sanatlarıyla ünlü bir şehir olmuştur (Usta ve Köse, 2010).

Trabzon'un şehir merkezi, kuzeydeki deniz kıyısından güneydeki Boztepe'nin yüksek bölgelerine kadar geniş bir alana yayılmaktadır. Bu alan, Tabakhane, Değirmendere ve Zağnos derelerinin oluşturduğu doğal sınırlar içinde yer almakta ve bu bölge, düzensiz formlara sahip bir masa şeklinde betimlenebilir. Trabzon'un coğrafi yapısında, derin boğazlar bu alanı parçalara ayırarak şehri farklı kesimlere böler. Trabzon isminin kökeni ise Grekçe'de "masa" anlamına gelen "trapez" kelimesinden türetilmiştir, bu kelime aynı zamanda "yamuk" şekliyle de ilişkilidir ve şehir yerleşiminin coğrafi formunu yansıtır. Bu, Trabzon'un tarihi ve yerleşim yapısının, isminin de vurguladığı gibi, düzensiz ancak belirgin bir yapı oluşturduğunu göstermektedir (Trabzon, 2011).

Trabzon, hem Asya hem de Avrupa'nın İpek Yolu üzerinde stratejik bir konumda bulunması nedeniyle coğrafi açıdan önemli bir kavşak noktasıdır. Bu benzersiz coğrafi yerleşim, şehri tarihsel açıdan cazip ve dinamik bir merkez haline getirmiştir. Geçmişten günümüze kadar pek çok farklı medeniyet ve kültür, Trabzon'un bu stratejik konumundan faydalanarak şehirde hüküm sürmüştür. Ayrıca, Trabzon'un liman kenti olma özelliği, onu deniz ticaretinin önemli bir aktörü yapmış ve bu durum, şehri sadece askeri ve siyasi değil, aynı zamanda ticari ve kültürel bir merkez haline getirmiştir. Dolayısıyla, Trabzon'un tarihsel sürecinde, farklı uygarlıkların etkisiyle şekillenen kültürel zenginlik ve ekonomik faaliyetler, şehri bir dönüm noktası olarak konumlandırmıştır (Trabzon, t.y.. 4-5).

Doğal koşullar, medeniyetlerin gelişimi ve yayılmasında, aynı zamanda yok olup dağılmalarında önemli bir etken olmuştur. Trabzon, ikliminin ılıman olması ve tarihsel olarak önemli ticaret yolları üzerinde yer alması nedeniyle coğrafi açıdan büyük bir stratejik öneme sahiptir. Şehir, sahip olduğu verimli ve elverişli topraklar, su kaynakları ve uygun iklim koşullarıyla, hem merkez hem de ilçelerinde geniş bir alanda medeniyetlerin gelişmesine olanak tanımıştır. Bu özellikler, Trabzon'un coğrafi yapısını, kültürel ve ekonomik açıdan bir medeniyetin doğması ve büyümesi için elverişli bir ortam haline getirmiştir. Böylece, Trabzon'un doğal zenginlikleri, burada kurulan medeniyetlerin sürdürülebilirliğini ve gelişimini desteklemiştir.

Trabzon ili, 4.664 km²'lik bir yüzölçümüne sahip olup, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yer almaktadır. Coğrafi olarak, Dağların oluşturduğu yay ile Kalkanlı Dağlık Bölgesi'nin kuzey yamaçlarında, 38° 30' - 40° 30' doğu meridyenleri ve 40° 30' - 41° 30' kuzey paralelleri arasında bir konumda bulunur (Berkman, 1973. 21). Trabzon'un il sınırları, batıda Giresun'un Eynesil ilçesi, güneyde Gümüşhane'nin Torul ilçesi, Bayburt'un Aydıntepe ilçesi, doğuda ise Rize'nin İkizdere ve Kalkandere ilçeleriyle komşudur (Üçüncü, 2011). Bu coğrafi konum, Trabzon'un hem kara hem de deniz yolları açısından stratejik bir noktada yer almasını sağlamaktadır.

Trabzon, iklim koşullarının etkisiyle oldukça zengin bir bitki örtüsüne sahip bir bölgedir. Bu zenginlik, şehrin doğasının ve çevresinin çeşitliliğini artırırken, Trabzon'un edebi eserlerde de sıkça yer almasına neden olmuştur. Katip Çelebi'nin eserinde, Trabzon'un deniz kenarındaki büyük ormanlık alanlara değinilmekte ve bu alanların kentin doğal yapısına katkı sağladığı belirtilmektedir. Katip Çelebi, minarelerin boylarını dağlarla kıyaslamış ve köy yollarının, yabani asma çubuklarıyla örülü köprülerle birbirine bağlandığını ifade etmiştir. Bu betimlemeler, Trabzon'un doğal güzellikleriyle iç içe geçmiş kültürel yapısını ve coğrafyasının insan yaşamını nasıl şekillendirdiğini ortaya koymaktadır.

Doğu Karadeniz Bölgesi, Trabzon'un da dahil olduğu geniş bir alanı kapsamaktadır ve Kafkaslar ile Karadeniz arasındaki doğal ve tarihi yolların kesişim noktasında yer almaktadır. Bu bölge, kuzey ile güneyi birbirine bağlayan sıradağlar üzerinden, eski dönemlerde İran ile Trabzon arasındaki kara yolu ulaşımını sağlamaktadır. Doğu Anadolu ile Karadeniz arasında önemli bir ulaşım koridoru oluşturan bu yol, ticaretin yanı sıra Doğu ile Batı arasındaki kültürel etkileşimi de teşvik etmektedir. Mevcut güzergâh, Erzurum il sınırlarından başlayarak Aşkale ilçesinden geçmekte, ardından kuzeybatıya yönelerek Kop Geçidi üzerinden Bayburt'a ulaşmaktadır. Bayburt'tan sonra Vauk Geçidi ile Gümüşhane'ye, son olarak da Zigana Geçidi üzerinden Trabzon'a varmaktadır. Bu yol, bölgenin ticari ve kültürel bağlantıları açısından büyük bir öneme sahip bulunmaktadır.

Trabzon'un kıyı kesimleri, Karadeniz ikliminin etkisi altında bulunmaktadır. Bu bölgede kışlar ılıman, yazlar ise serin geçmektedir. Şehir, genel olarak her mevsimde yağış almaktadır. İç kesimlere doğru ilerledikçe yükseltiler artmakta, bu yükselti artışıyla birlikte sıcaklıklar düşmekte, iklim sertleşmekte ve yağış miktarı artmaktadır. Bu durum, Trabzon'un coğrafyasını çeşitlendiren bir faktör olup, farklı iklim koşulları ve ekosistemlerin bir arada bulunmasına olanak tanımaktadır (Üçüncü, 2011).

Tarihi boyunca Trabzon, pek çok gezgin, seyyah ve devlet büyüğüne ev sahipliği yapmıştır. Hem Roma İmparatorluğu hem de Osmanlı İmparatorluğu dönemlerinde, Trabzon'un doğuda stratejik bir konumda bulunması, şehri askerî, siyasî ve ticaret açısından oldukça değerli bir merkez haline getirmiştir. Bu değer, şehrin Avrupa ile Asya'nın birleşim noktasında yer alması ve Arap ile Slav halklarının buluşma alanı olmasıyla pekişmiştir. Trabzon, bu coğrafi ve kültürel geçiş noktası sayesinde, tarihsel süreçte önemli bir kültürel ve ticaret merkezi olarak öne çıkmıştır (Aygün, 2008).

Karadeniz Bölgesi'nin coğrafi yapısı, bölgedeki ekonomik faaliyetlerin çeşitliliğini ve zenginliğini doğrudan etkileyen önemli doğal kaynaklara ev sahipliği yapmaktadır. Bu kaynaklar arasında özellikle bakır, gümüş, çelik ve demir gibi madenler öne çıkmakta olup, tarihsel süreçte bu madenlerin yerel ekonomiye katkıları büyüktür. Ayrıca, gemi yapımı gibi denizcilik faaliyetlerinde kullanılan kereste, bölgenin ekonomik dinamikleri açısından kritik bir öneme sahiptir. Karadeniz'in coğrafi koşulları, sert dalgaları ve yıl boyunca çeşitli mevsimsel tehlikelerle karakterize olmasından dolayı, bölgeye "misafiri sevmeyen" anlamına gelen "Pontos Axeinos" adı verilmiştir. Bu isim, Karadeniz'in doğasında barındırdığı zorlukları ve denizciler için oluşturduğu tehditleri yansıtan bir ifadedir (Özsait, 1999).

Tarihsel araştırmalar, özellikle koloni dönemi itibarıyla Trabzon'un güneyden ve doğudan gelen iki önemli ticaret yolunun kesişim noktasında yer almasının şehrin stratejik önemini pekiştirdiğini ortaya koymaktadır. Bu coğrafi avantaj, Trabzon'un ticaret açısından bölgedeki merkezi konumunu güçlendirmiştir. Ayrıca, Trabzon, Transkafkasya bölgesinden gelen değerli madenlerin, özellikle demir ve bakırın, deniz yoluyla taşındığı bir liman kenti olarak, ticaret ağlarında kritik bir rol üstlenmiştir (Çiğdem, 2007).

Karadeniz Bölgesi'nin sahilinde konumlanan Trabzon, bir liman kenti olarak önemli bir geçiş noktasıdır. Özellikle İstanbul'dan doğu ve kuzey yönlerine yapılan deniz yolculukları ve ticaretin merkezi haline gelen Trabzon, yolcuların uğradığı önemli bir durak olmuştur. Bunun yanı sıra, Trabzon, güneydeki Gümüşhane ve Bayburt güzergahı ile Anadolu'nun iç bölgelerine ve Erzurum üzerinden güney Kafkasya ve İran'a uzanan kara yolunun başlangıç noktasında yer almaktadır. Bu stratejik konum, Trabzon'un hem bölgesel hem de uluslararası ticaret yollarında

kilit bir rol oynamasına olanak sağlamıştır (Ak, 1999).

Trabzon Limanı, İran, Doğu Anadolu ve Kuzey Suriye bölgelerinden gelen ticaret yollarının kesişim noktasında yer almakta ve Batı'ya açılan önemli bir kapı işlevi görmektedir. Bu stratejik konumu sayesinde Trabzon, Orta Çağ'da Müslüman coğrafyacılar tarafından "Dünya Ticaret Merkezi" olarak tanımlanmıştır. Şehrin bu unvanı, Trabzon'un dönemin küresel ticaret ağlarındaki kritik rolünü ve limanının uluslararası ticaret açısından taşıdığı büyük önemi yansıtmaktadır (Çiğdem, 2007).

Trabzon, 18. ve 19. yüzyıllarda ticaretin zirveye ulaşmış olduğu önemli bir liman kentiydi. Özellikle 19. yüzyılda, Trabzon'un uluslararası ticaret açısından önemi, birçok birbirine bağlı gelişmeyle artmıştır. İran ile yapılan ticaretin yoğunlaşması, Karadeniz'in Boğazlar üzerinden dünya deniz yollarına bağlanması, buharlı gemilerin kullanımına başlanması ve Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa devletleri arasında ticaret antlaşmalarının imzalanması, Trabzon'un ticari önemini pekiştiren faktörler arasında yer almaktadır. Bununla birlikte, Rusların Karadeniz'in kuzey ve doğu kıyılarını ele geçirmesi, Trabzon'un stratejik konumunu daha da değerli kılmıştır. İran'la yapılan ticaret, Trabzon'un ekonomisinin büyük bir kısmını oluşturmuş, kentin transit ticaret yolu olarak 19. yüzyılda Karadeniz'in en önemli limanı olmasına katkıda bulunmuştur. Trabzon'un ekonomik yapısında fındık ve tütün üretiminin önemli bir yeri olsa da, kentin ithalatı her zaman daha belirgin olmuştur. 20. yüzyılda, Trabzon, Avrupa'dan gelen ticaret ürünlerinin pazarı haline gelmiştir. Avrupalı tüccarlar, yerel Ermeni ve Rum azınlıklarla işbirliği yaparak ticaretin kontrolünü elinde tutmuşlardır. Ancak, Avrupa'daki sanayi devrimiyle birlikte fabrikalarda üretilen ucuz ürünler, yerel üretimi tehdit etmiş ve Trabzon'un ekonomik yapısını olumsuz etkilemiştir. Sanayinin gelişimi sonrasında, Trabzon'un doğuda önemli bir ticaret merkezi olma rolü azalmıştır. Kent, başlangıçta transit geçiş limanı olarak bu gelişmelerden faydalanmışken, Süveyş Kanalı'nın açılması ve Rusya'nın Batum'da bir liman inşa etmesiyle, Batum, Tiflis, Culfa ve Tebriz'deki demir yollarının faaliyete geçmesi, Trabzon'un ticari gücünü zayıflatmıştır. Bu dönüşüm, Trabzon'un ekonomik gelişimini engellemiş ve ticari yaşamı olumsuz yönde etkilemiştir (Seyyar, 2010).

Trabzon, Birinci Dünya Savaşı öncesinde, sadece ticaret açısından değil, aynı zamanda çarşıları ve el sanatlarıyla da oldukça canlı bir kentti. Kentin çarşıları, yerel ve uluslararası ticaretin yoğunlaştığı, çeşitli el sanatlarının üretildiği önemli merkezlerdi. Ancak savaşın ardından, Trabzon'un çarşıları ve bu çarşılarda yapılan el sanatları, savaşın yıkıcı etkileri nedeniyle eski canlılığını ve görkemini kaybetmiştir. Çapa ve Yamak (2004) tarafından belirtilen bu durum, savaşın kent üzerindeki etkisinin sadece fiziki altyapıyı değil, kültürel ve

ekonomik yaşamı da derinden sarstığını ortaya koymaktadır. Savaşın ardından, Trabzon'daki çarşılar, bir zamanlar bölgeye canlılık katmış olan ticaretin ve el sanatlarının merkezi olma işlevini büyük ölçüde yitirmiştir. Bu, kentteki toplumsal yapının ve ekonomik ilişkilerin de büyük bir değişime uğradığını gösteren önemli bir göstergedir.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında, Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde, Trabzon'un kalkınması ve ekonomik gelişimi için çeşitli önemli adımlar atılmıştır. Bu dönemde, Trabzon'un altyapısı güçlendirilmiş, ekonomik çeşitlilik sağlanmak amacıyla yeni ticaret kuruluşları kurulmuş ve sayılarının artırılması için çalışmalar yapılmıştır. Ayrıca, deniz yolu taşımacılığına yönelik yeni limanlar arayışına girilmiş, Trabzon'un liman altyapısı iyileştirilmiştir. Kentteki insanlar için, yaşamlarını sürdürebilmeleri ve geçimlerini sağlayabilmeleri adına çeşitli imkanlar oluşturulmuş, üretim yapabilecekleri koşullar sağlanmıştır (Ural, 2009).

1923 yılında Trabzon Sanatkarları Cemiyeti'nin kurulması, bu dönemin önemli bir gelişmesiydi. Bu cemiyet, Trabzon'daki hemen tüm zanaatkarları temsil eden bir oluşum olarak, hem ekonomik kalkınma hem de kültürel yaşamın desteklenmesi açısından önemli bir rol oynamıştır (Çapa ve Yamak, 2004). Cemiyet, üyelerine ev, işleyebilecekleri toprak, tohum gibi temel ihtiyaçların temin edilmesini sağlamış, bu sayede hem yerel ekonominin güçlendirilmesine hem de halkın yaşam standartlarının yükseltilmesine katkı sunulmuştur (Ural, 2009).

Millî Mücadele sonrası Trabzon, zorlu bir dönemin ardından yeniden ekonomik ve sosyal yapısını inşa etmeye çalışırken, sanatkarlar açısından ciddi bir sıkıntı yaşanmıştır. Ancak, Trabzon'daki demirci ustaları, Ruslardan kalan malzemeleri kullanarak nalla mih üretmeye devam etmiş ve bu ürünleri Anadolu'nun çeşitli bölgelerine göndermişlerdir. Bu durum, yerel üretimin sürekliliğini sağlamak açısından önemli bir çaba olarak öne çıkmaktadır. Diğer yandan, marangoz ustaları, Trabzon'da bulunan sanayi mektebinden aldıkları eğitimle, demircilik gibi geleneksel zanaat dallarına göre daha hızlı bir gelişim göstermiştir. Bu, eğitim ve iş gücü gelişimi açısından Trabzon'da yapılan sanayi yatırımlarının etkili olduğunu göstermektedir.

Dönemin kayıtlara bakıldığında, Trabzon'daki sanatkar sayısının yetersiz olduğu ve bu açığın özellikle göçmen sanatkarlarla giderilmesinin düşünüldüğü anlaşılmaktadır. Ancak, buna rağmen, Trabzon'da taşçılık gibi belirli alanlarda usta bulunamaması, bölgedeki iş gücü dengesizliklerine dikkat çeken bir diğer önemli noktadır (Çapa ve Yamak, 2004).

Trabzon, tarihsel olarak Kafkasya, Orta Asya ve Batı arasında bir ticaret merkezi olarak kritik bir köprü rolü üstlenmiştir. Bu konum, şehri, özellikle Rusya ile olan ticaretin merkezi

haline getirmiştir. Günümüzde ise Trabzon, Ortadoğu ve Bağımsız Devletler Topluluğu (BDT) ile olan ekonomik bağları sayesinde ticaretin önemli bir oyuncusu olmaya devam etmektedir. Bu ekonomik hareketlilik, Trabzon'a yabancı yatırımların artmasına neden olmuş ve şehri, bölgesel bir ekonomik merkez olarak güçlendirmiştir. Trabzon'un ekonomisi, tarım sektörünün katkılarıyla daha da çeşitlenmiştir. Fındık, çay ve kivi gibi ürünler, Trabzon'un tarım açısından en önemli gelir kaynakları arasında yer almakta ve bu ürünlerin üretimi, şehrin ekonomik yapısına büyük katkı sağlamaktadır. Ayrıca, Trabzon'un coğrafi konumu, doğası ve iklimi, tarım dışında da şehre ekonomik değer katmaktadır. İnsan elinin üretimiyle ortaya çıkan sanatsal eserler, Trabzon'un kültürel ve sanatsal zenginliğini yansıtarak, şehrin ekonomik çeşitliliğini ve potansiyelini artırmaktadır (Kansız, 2015).

Tanzimat sonrasında, gençlerin mesleki olarak yetiştirilmesinde büyük bir dönüşüm yaşanmış ve bu süreçte kurulan sanat okulları önemli bir rol oynamıştır. Eğitim sisteminde, erkekler ve kızlar için ayrı meslek sınıflamaları yapılmış ve erkekler için kuyumculuk, ağaç işleri ve demir ustalığı gibi meslekler teşvik edilmiştir. Aynı dönemde, il özel idaresi tarafından sağlanan kaynaklarla ve halkın gösterdiği ilgiyle meslek elemanları yetiştirilmesi hedeflenmiştir. Bu okullar aracılığıyla, alınan eğitimler ilim ve sanat dalları olarak iki ana başlık altında sınıflandırılmıştır. Trabzon'da bulunan Kız Rüştîyesi'nin kapatılması ve kızların mesleki eğitim alabilecekleri yeni kurumların açılmasıyla, kız öğrencilere dikiş, nakış, el örgüleri, kasnak işleri, resim sanatı ve çiçek yapımı gibi mesleklerde eğitim verilmiştir (Aytekin, 1999). Tanzimat sonrası eğitimdeki bu yenilikçi adımlar, hem erkek hem de kız çocuklarının mesleki eğitim alarak toplumda üretken bireyler olmalarını amaçlamıştır. Kızların mesleki eğitim alarak el sanatları gibi becerilerle yetiştirilmeleri, hem bireysel gelişimlerini hem de toplumsal üretkenliklerini artırma açısından önemli bir adımdı. Aynı şekilde, erkekler için belirlenen meslek grupları, endüstriyel üretimin temellerini atarken, gençlerin iş gücü piyasasına daha donanımlı girmelerini sağlamıştır. Bu mesleki eğitim hamleleri, Trabzon gibi şehirlerde ekonomik ve sosyal dönüşümün kapılarını aralamıştır.

Trabzon'da, Müslümanlar ve gayrimüslimler arasında yüzyıllar boyunca sürdürülen toplumsal ilişkiler, büyük ölçüde uyumlu olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu döneminde, Trabzon gibi şehirlerde, farklı dini inançlara sahip insan grupları bir arada yaşamış ve bu etkileşim, günlük yaşamda kendini gösteren ortaklıklarla belirginleşmiştir. Örneğin, Müslüman evlerinde bulunan eşyaların, gayrimüslim evlerinde de benzer şekilde yer aldığı gözlemlenmiştir. Etnografik açıdan bakıldığında, şehirde yaşayan insanlar arasında küçük farklılıklar olsa da, kültürel anlamda kaynaşma sağlanmıştır. Gayrimüslimler, Türk toplumunun bir parçası haline gelmiş ve Türk kültürünü benimsemişlerdir. Bu uyum, zaman içinde bazı

gayrimüslimlerin kendi iradeleriyle İslam dinine geçmelerine neden olmuştur (Yılmazçelik, 1999). Müslümanlar ve gayrimüslimler arasındaki karşılıklı etkileşim, hem kültürel hem de dini açıdan kaynaşmayı sağlamıştır. Gayrimüslimlerin Türk kültürünü benimsemesi ve zamanla İslam'a geçiş yapmaları, toplumun iç içe geçmişliğini ve kültürel zenginliğini yansıtmaktadır. Bu tür etkileşimler, toplumsal uyumun ve barışın sağlanmasında önemli bir rol oynamış ve farklı dinlere mensup toplulukların bir arada huzurlu bir şekilde yaşamalarını mümkün kılmıştır.

Trabzon'un tarihi, şehrin çok eski zamanlardan günümüze kadar çeşitli topluluklara ev sahipliği yapmış bir yapısını ortaya koymaktadır. Bu durum, Trabzon'un kültürel çeşitliliğinin ve zenginliğinin temelini oluşturmuş, farklı etnik ve dini grupların bir arada varlık gösterdiği bir ortam yaratmıştır. Bu bağlamda, Karadeniz bölgesine ait geleneksel el sanatlarının gelişimi ve sürdürülebilirliği açısından Trabzon, sahip olduğu kültürel mirası hem koruma hem de geleceğe taşıma sorumluluğuna sahiptir. Trabzon'a özgü el sanatlarının, yerel kimliğin önemli bir parçası olarak varlık gösterdiği ve bu sanatların daha da geliştirilmesi gerektiği açıktır.

Trabzon'da geleneksel olarak var olan bakırcılık, ağaç işçiliği, kuyumculuk, gümüş takı yapımı, semercilik, kalaycılık, sepetçilik gibi el sanatları, sadece ekonomik bir değer taşımakla kalmaz, aynı zamanda kentteki sosyal dokuyu şekillendiren, geleneksel zanaatların sürekliliğini sağlayan unsurlardır. Bu el sanatlarının daha da ileriye taşınabilmesi için kullanılan malzeme ve aletlerin modernize edilmesi, yeni teknolojilerin entegrasyonu ile daha verimli hale getirilmesi gerekmektedir. Bu gelişmeler, hem el sanatlarının kalitesini artıracak hem de daha geniş bir pazara ulaşmalarını sağlayarak, Trabzon'un kültürel mirasının hem yerel hem de küresel anlamda tanınmasına katkıda bulunacaktır.

El sanatlarının gelişimi için gereken desteğin sağlanması, sadece bu sanatların korunması anlamına gelmez, aynı zamanda bu alanda uzmanlaşmış iş gücünün yetiştirilmesi, eğitim ve üretim süreçlerinin iyileştirilmesi gereklidir. Bu bağlamda, kültürel mirası araştırmak, bu mirası geliştirmek ve yaygınlaştırmak için kurumların ve yerel yönetimlerin ortak bir çaba içinde olmaları önemlidir. Trabzon'un tarihi ve kültürel bağlamında bu geleneksel sanatlar, kentteki kültürel çeşitliliği ve birikimi geleceğe taşıma noktasında büyük bir potansiyel barındırmaktadır (Üçüncü, 2007).

Şekil 54

Trabzon Telkarisi Süslemeli Kemençe



(Üçüncü, 2007)

Sanatsal ürünler, belirli bir mesaj iletmeyi amaçlayan ve anlam taşıyan eserlerdir. Sanat eserleri, yaratıldıkları dönemin insanların yaşam biçimlerini, inançlarını ve toplumsal değerlerini yansıtarak, geçmişin kültürel birikimlerini günümüze aktarır. Bu bağlamda, sanatla ilişkili olan araçlar, kullanılan teknikler, estetik anlayışlar ve dünya görüşleri de bu iletişim sürecine katkı sağlar (Erden, 1982). Her sanat dalı, o dönemin toplumsal, kültürel ve bireysel özelliklerinden izler taşır. Her toplum, yaşadığı dönemin kendine özgü yapısına ve koşullarına bağlı olarak kültürel kimliklerini oluşturmuş ve bu kimliklerini sanatsal eserler aracılığıyla dışa vurmuştur. Bu özgünlük, dönemin sanatında kullanılan desenler, şekiller, motifler ve renkler gibi unsurlarla somutlaşır. Sanatın farklı dallarında – örneğin halı dokumacılığı, çinicilik, seramik ve mimari – her birinin kendine has özgünlükleri bulunsa da, bu alanlarda da ortak bazı temalar ve yaklaşımlar görülebilir (Açın, 1981).

Şekil 55

Trabzon'da El Sanatları Bakırcılık Ustası



(Üçüncü, 2007)

Sanatsal eserler, her zaman bir mesaj iletmeyi amaçlar ve bu mesaj, yaratıldıkları dönemin toplumsal, kültürel ve bireysel değerlerinin bir yansımasıdır. Sanat eserleri, üretildikleri çağın insanların inançlarını, yaşam biçimlerini ve anlam dünyalarını yansıtarak, geçmişin kültürel birikimlerini günümüze aktarır. Bu süreçte, kullanılan araçlar, gereçler, teknik beceriler ve estetik anlayışlar sanatçıların dünya görüşünü ve bakış açılarını yansıtır (Erden, 1982). Sanatın her dalı, ait olduğu dönemin toplumsal yapısını, kültürel bağlamını ve düşünsel akımlarını taşır. Toplumlar, kendilerine özgü yapıları, değerleri ve kültürlerini sanatsal üretimle dışa vurur. Bu bağlamda, dönemin özgün desenleri, şekilleri, motifleri ve renkleri sanat eserlerinde kendini gösterir. Halı dokumacılığı, çinicilik, seramik ve mimari gibi farklı sanat dallarında her biri kendine özgü biçimsel ve estetik özellikler taşıırken, bu alanlarda da ortak temalar ve yaklaşımlar görülebilir (Açın, 1981).

Trabzon'un coğrafi konumu ve mevsimsel iklim koşulları, bölge halkını yıl boyunca hayvancılık ve tarımsal faaliyetlerle uğraşmak zorunda bırakmıştır. Bu durum, halkın zaman açısından sürekli bir sıkıntı yaşamasına ve dolayısıyla zanaat üretiminin sınırlı kalmasına neden olmuştur. Zanaat ürünlerinde genellikle küçük bitki motifleri ya da geometrik desenler tercih edilmiştir. Ayrıca, uygun çalışma koşullarının ve zamanın olmaması, üretim tezgahlarının ve gereçlerinin elverişsizliği gibi etkenler de bu kısıtlamaları pekiştirmiştir. Ancak tüm bu zorluklara rağmen, Trabzon'da yerel sanatlar, bölgenin özgün koşullarına rağmen çeşitlenmiş ve gelişmiştir (Sümerkan, 1981).

Trabzon'un yöresel sanatları, geçmişten günümüze kendine has özellikleriyle büyük bir çeşitlilik göstermektedir. Bölge halkı her ne kadar geçmişten bu yana çeşitli sanat dallarını icra etmeye devam etmiş olsa da, bazı geleneksel sanatlar günümüzde unutulma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. İpek iplikle dokuma sanatı, kuyumculukta kullanılan savat tekniği, mutfakta kullanılan bazı geleneksel araç ve gereçler, çanak çömlek yapımı, testi üretimi, kiremit ve tuğla yapımı, keten dokumacılığı, yazmacılık, dokuma tekniklerine dayalı sanatlar, sepetçilik, semercilik, ağaç işçiliği, taşçılık ve kundura yapımı gibi birçok geleneksel zanaat dalı artık unutulmaya yüz tutmuştur.

Bu sanatların kaybolması, bölgedeki kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılması açısından önemli bir tehdit oluşturmaktadır (Trabzon İl Yıllığı, 2000). Geleneksel zanaatların kaybolması yalnızca estetik değerlerin yitirilmesi anlamına gelmemekte, aynı zamanda toplumsal kimlik ve tarihsel hafızanın zayıflamasına da neden olmaktadır. Bu nedenle, Trabzon'un kültürel mirasını korumaya yönelik çalışmaların hız kazanması gerekmektedir.

Metal İşlemeciliği ve Kuyumculuk

Eski çağlarda Türkler, öncelikle demircilik ve madencilikle uğraşmışlardır. Metal işleme sanatında zaman içinde büyük bir ilerleme kaydettikleri gözlemlenmektedir. İlk olarak madenler eritilerek dökülmeye ya da eritilip şekillendirilebilecek hale getirilmiş, bu süreçte metaller bükülerek, eğilerek ve kesilerek istenilen formlara dönüştürülmüştür. Altın, platin ve gümüş gibi değerli madenler, bu dönemde en önemli metaller olarak kullanılmıştır. Bunun yanı sıra kalay, demir, kurşun ve bakır gibi diğer madenler de işlenerek çeşitli araç ve gereçlerin yapımında kullanılmıştır (Arseven, 1950).

Maden işlemeciliği, özellikle bakırın eritilmesi ve şekillendirilebilir hale getirilmesiyle başlamıştır. Bu nedenle, bakırın tarihi ile maden işlemeciliği tarihi birbirine paralel kabul edilmektedir (Öztürk, 1981).

Bıçakçılık.

Bıçak, yalnızca günlük yaşamda ev eşyası olarak kullanılmakla kalmayıp, aynı zamanda savaşlarda savunma aracı olarak da önemli bir işlev üstlenmiş ve özellikle Türkler için kültürel ve pratik açıdan büyük bir anlam taşımıştır (Kuşoğlu, 2006). Tarihsel süreçte, bıçak yapımında kullanılan ana hammadde olarak çelik, başlangıçta genellikle Kurtuluş Savaşı'ndan kalma Rus vagonlarından temin edilen çelik malzemelerden elde edilmiştir. Ayrıca, Erzurum'daki eski vagonlardan ve faytonlardan alınan fayton yayları da bu amaç için kullanılabilmiştir. Günümüzde ise, bıçak üretiminde ihtiyaç duyulan çelik, Avrupa'dan ve yerli üretim olarak levha formunda temin edilerek işlenmektedir. Bu değişim, üretim süreçlerinin modernleşmesi ve çelik temin kaynaklarının çeşitlenmesiyle şekillenmiştir.

Şekil 56

Trabzon'da El Sanatları Boynuzlu Sürmene Bıçağı



(Sümerkan, 2008)

Bıçakların sap kısımlarında manda boynuzu, manda ve ineklerin diz altı kemiği ile beraber sert özellikte ahşaplar kullanılmaktadır (Sümerkan, 2008).

Bıçakların sap kısımlarında, genellikle manda boynuzu, manda ve ineklerin diz altı kemiği ile birlikte, sert özellikteki ahşap malzemeler kullanılmaktadır (Sümerkan, 2008). Trabzon ilinin Sürmene ilçesinde üretilen bıçaklar, bölgenin özgün bir ürünü olarak "Sürmene Bıçağı" adıyla tanımlanmış ve bu isimle bütünleşmiştir. Tarihi oldukça eskilere dayanan ve ülke genelinde yaygın bir şekilde bilinen bu el sanatı, Türk kültürünün önemli bir parçasıdır. Bıçaklar, sadece günlük kullanım için değil, aynı zamanda savunma aracı olarak da tarih boyunca işlev görmüştür. Eski dönemlerde, silah bulunmayan zamanlarda savunma aracı olarak kullanılan bıçaklar, günümüzde artık daha çok günlük yaşamda kullanılmak üzere üretilmektedir. Bugün, savaş amaçlı üretilen bıçaklar, silah sınıfına girdiği için, yasal olarak satışı serbest olsa da, kişilerin üzerinde bulundurulması ve taşınması yasaklanmıştır. Bu değişim, bıçakların işlevsel rolünün zamanla evrilerek, günlük yaşamda kullanılan bir araç haline gelmesiyle ilgilidir.

Mutfak için üretilen bıçaklar ve çay kesme işlevine yönelik makaslar, farklı kullanım amaçlarına göre çeşitlendirilerek üretilmektedir. Zamanla, "Sürmene Bıçağı" olarak bilinen türde de çeşitli versiyonlar geliştirilmiştir. Bu bıçaklar arasında tekli Sürmene kabası, tekli sivri bıçak, sivri kama bıçağı, meyve bıçağı, sivri meyve bıçağı ve çatal gibi çeşitler yer almaktadır. 1930'lar ile 1950'ler arasında, sivri uçlu Sürmene bıçaklarının bireyler üzerinde taşınmasının yasaklanmasıyla birlikte, bıçak yapımını sürdüren ustalar, mesleklerini bırakmamış ancak yalnızca sipariş üzerine üretim yapmaya devam etmişlerdir. Bugün ise Sürmene bıçağı üretimi, gelişen kültürel, sosyal ve ekonomik koşullara uyum sağlayarak devam etmektedir ve bu geleneksel el sanatı nesilden nesile aktarılmaktadır (Kuşoğlu, 2006).

Sürmene bıçağı, kullanım amacına göre 15-25 cm arasında değişen uzunluklara sahip olup, sivri ya da yuvarlak uçlu bir sap ile birlikte, kesici kısmı süslemelerle zenginleştirilmiş bir bıçak türüdür (Sümerkan, 2008). Süsleme işlemi, genellikle kazıma tekniği ile yapılmaktadır (Sarı, 2011). Bu detaylar, bıçağın hem fonksiyonel hem de estetik açıdan değer kazanmasını sağlar.

Günlük kullanımda tercih edilen bıçakların kesici kısmı genellikle tek tarafta bulunurken, bazı modellerde ise çift taraflı sivri kesici uçlar yer alabilmektedir (Sümerkan, 2008). Bu çeşitlilik, bıçakların kullanım amacına ve kesim ihtiyaçlarına göre farklı özellikler taşımasını sağlar.

Şekil 57

Trabzon'da El Sanatları Sürmene Bıçağı



(Sarı, 2011)

Trabzon'un Sürmene ilçesiyle özdeşleşen bıçakçılık sanatı, Türkiye'nin diğer illerine kıyasla farklı bir üretim geleneğine sahiptir. Sürmene'deki bıçak ustaları, üretimlerini genellikle "bıçak evi" adı verilen atölyelerde gerçekleştirmiştir. Bu atölyelerde, bıçakçılıkta kullanılan araç ve gereçler de ustalar tarafından kendi imkânlarıyla üretilmiştir. Bu durum, Sürmene bıçakçılığını sadece bir zanaat dalı olmaktan çıkarıp, aynı zamanda bir sanat ve ustalık mirası hâline getirmiştir. Sürmene bıçakları, sanatsal işçilikleri ve kullanılan hammaddelerin kalitesiyle ön plana çıkmaktadır. Bıçakların sap kısımları düzgün bir şekilde şekillendirilirken, uçları ince ve sivri olacak şekilde tasarlanmıştır. Bu sayede, her bir bıçak kendine özgü niteliklere sahip olmakta ve hem estetik hem de işlevsel açıdan dikkat çekmektedir. Sürmene bıçaklarının bu özellikleri, onları yalnızca bir kullanım aracı değil, aynı zamanda bölgenin kültürel değerlerinin bir yansıması hâline getirmiştir (Akbulut, 2004).

Bakırcılık-Kalaycılık.

Bakırcılık, Trabzon kültüründe köklü bir geçmişe sahip önemli sanat dallarından biridir. İlk kullanılmaya başlandığı dönemden itibaren bölgenin günlük yaşam ihtiyaçlarına göre şekillenmiş ve gelişim göstermiştir. Anadolu'da bakırcılık sanatında kullanılan araç ve gereçler, genellikle yerel kaynaklardan temin edilmiştir. Bunun yanı sıra, farklı medeniyetler arasında kullanılan araç ve gereçlerin biçimleri, yerel anlayışa ve kültürel etkileşimlere bağlı olarak değişiklik göstermiştir. Ancak, bakırcılık sanatında estetik bakış açısının ve sanatla yaşam arasındaki ilişkinin temel prensipleri, zaman içerisinde büyük ölçüde sabit kalmıştır. Bu durum,

bakırcılığın sadece bir zanaat dalı olmaktan çıkarak hem estetik hem de işlevsel açıdan yerel yaşamın önemli bir parçası hâline gelmesini sağlamıştır. Bakırcılığın bu yönü, Trabzon ve çevresinde kültürel mirasın korunmasında ve geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kurulmasında büyük bir rol oynamaktadır.

Şekil 58

Yörede Kullanılan Bakır Araç Gereç Örnekleri



(Karadeniz, 2009)

Trabzon ve genel olarak Anadolu kültüründe bakırcılık, köklü bir geçmişe sahip ve önemli bir yer tutan bir sanat dalıdır. Bu sanat, yalnızca estetik değil, aynı zamanda işlevsel bir amaca hizmet etmekte de kullanılmıştır. Anadolu'da bakır, kap kaçak üretimi, takı yapımı, miğferler, kapılar ve diğer yapı malzemeleri gibi geniş bir yelpazede şekillendirilmiş ve süslenmiştir. Bakır, şekillendirilmesi ve işlenmesi kolay bir madde olması nedeniyle bu tür uygulamalara oldukça uygun bir materyaldir (Karadeniz, 2009).

İnsanoğlunun doğada ilk keşfettiği madenin bakır olması, bu metalin işlenmeye başlanmasıyla birlikte bakırcılığı, dünyada bilinen en eski sanat dallarından biri haline getirmiştir. Bakırın, ilk defa işlenmeye başlanmasıyla birlikte, metal işçiliği tarihinin temelleri atılmıştır ve bu süreç, bakırın sıcaklık altında ergitilerek şekillendirilmesiyle devam etmiştir (İltar ve Eren, 2012).

İlk bakır işçiliği, insanların metalin fiziksel ve kimyasal özelliklerini keşfetmelerine olanak sağlamış, bu da malzeme bilgisi ve işleme teknikleri konusunda önemli bir gelişim sürecini başlatmıştır. Bu süreç, metal biliminin evriminde kritik bir aşama teşkil etmiş ve

bakırın daha sofistike ve karmaşık formlarda işlenmesine olanak tanımıştır. Bakırın işlenmesi, hem ekonomik hem de kültürel açıdan büyük bir öneme sahip olmuş; hem günlük yaşamda kullanılan işlevsel ürünlerin hem de estetik açıdan değerli sanat eserlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu geleneksel işçilik, tarih boyunca korunmuş ve zamanla daha gelişmiş tekniklerle günümüze taşınmıştır.

Bakırcılık, kökeni Orta Asya'ya dayanan bir sanat dalı olarak bilinir. 15. yüzyılda maden işçiliğinin merkezi, özellikle doğuda Irak, İran ve Anadolu olarak kabul edilmiştir. Bu dönemde Anadolu'nun farklı bölgelerinde, daha önce benzeri görülmemiş güzellikte eserler üretilmeye başlanmıştır (Arlı, 1984).

Doğu Karadeniz Bölgesi, özellikle Trabzon kenti, maden kaynakları açısından büyük bir öneme sahiptir. Trabzon ve çevresindeki illerde, bakır, kalay, kurşun, çinko, demir ve manganez gibi ekonomik değeri yüksek madenlerin bulunması, bölgenin ekonomik ve kültürel gelişimi açısından belirleyici olmuştur (Trabzon İl Yıllığı, 1973). Trabzon'un çevresindeki bakır yatakları, bu alandaki üretimin hammadde kaynağını oluşturur. Bakır, bölgedeki yataklardan çıkarıldıktan sonra, geleneksel yöntemlerle işlenir. Elde edilen bakır, el ve ayak yardımıyla döndürülen torna aracılığıyla istenilen kalınlıkta plakalar haline getirilir. Bu plaka, torna yardımıyla istenilen incelik ve kalınlıklara ulaşacak şekilde şekillendirilir. Bu işlem, bölgedeki bakırcılık sanatının gelişimine katkı sağlamış ve geleneksel işçilik yöntemlerinin korunmasını mümkün kılmıştır.

Şekil 59

Trabzon'da El Sanatları Bakırcılık Ustası



(Sümerkan, 1986)

1900'lü yıllardan sonra, İstanbul'dan Trabzon'a standart ölçü ve kalınlıkta bakır plakaların getirilmesi, Trabzon'da bakırcılık sanatının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde, bakır işçiliği daha düzenli ve kaliteli bir hale gelmiş, üretim süreçleri daha verimli bir yapıya kavuşmuştur. Bakır plakaların standardizasyonu, üreticilere işlerini daha hızlı ve titiz bir şekilde yapma imkânı sağlamış, böylece Trabzon'un bakırcılık geleneği hem yerel ihtiyaçlara hem de dış pazarlara daha iyi cevap verebilir hâle gelmiştir. Trabzon'da kurulan ilk bakır atölyesi ise 1944 yılında Nazım Ofluoğlu tarafından açılmıştır. Bu atölye, yerel bakırcılık sanatının daha modern bir yapıya kavuşmasına ve gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Atölyenin açılmasıyla birlikte, bakırcılık sanatında geleneksel yöntemler korunurken, aynı zamanda daha sistematik ve yenilikçi yaklaşımlar benimsenmiştir. Bu gelişme, Trabzon'un bakırcılık geleneğinin sürekliliğini ve sanatsal değerini koruyarak ilerlemesine olanak tanımıştır (Sümerkan, 1986).

Şekil 60

Trabzon'da El Sanatları Kalaycılık Ustası



(Sümerkan, 1986)

Kalaycılık işçiliği, gelişim süreci açısından bakıldığında bakırcılık zanaatıyla paralel bir ilerleme göstermiştir. Bakır, tek başına kullanıldığında, özellikle yiyeceklerle temas ettiğinde zehirleyici etkiler yaratabileceğinden, bu durumun önüne geçebilmek için bakır malzemeler kalaylanarak sağlıklı kullanıma uygun hale getirilmiştir. Bu nedenle, günlük yaşamda mutfakta kullanılan bakır eşyaların kalaylanması bir zorunluluk olarak görülmüştür. Kalay, görsel açıdan gümüş rengini andıran bir metaldir ve bakırın bu işlemlerle kaplanması, yalnızca estetik bir katkı sağlamakla kalmayıp aynı zamanda fonksiyonel bir avantaj da sunmuştur. Kalay kaplama, bakır eşyaların dayanıklılığını artırmış ve sağlık açısından güvenli hale getirmiştir. Bunun yanı

sıra, kalayın asidik yiyeceklerle oda sıcaklığında etkileşime girmemesi nedeniyle, özellikle konserve kutuları gibi gıda saklama ürünlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Bu özelliği, kalayın hem mutfak hem de endüstriyel kullanımda tercih edilen bir malzeme olmasını sağlamıştır (Yukarıkozan, 2009).

Şekil 61

Trabzon'da El Sanatları Kalaycılık Ustası



(Yukarıkozan, 2009)

Kalaylama, bakırdan yapılmış mutfak eşyalarının, özellikle tencere, kazan ve tabakların, gümüş rengindeki kalay metaliyle kaplanması işlemidir. Bu işlem, bakırın sağlık açısından zararlı etkilerini önlemek amacıyla gerçekleştirilir ve aynı zamanda kalayın estetik özellikleriyle mutfak eşyalarına görsel bir katkı sağlar. Karadeniz Bölgesi'nde, özellikle Osmanlı dönemi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında, kalaycılar genellikle seyyar olarak faaliyet gösterirlerdi. Kalaycı ustaları bir köye geldiklerinde, köy muhtarına başvurarak gelişlerinin köy halkına duyurulmasını ister ve ayrıca kendilerine konaklama ile çalışma alanı temin edilmesini talep ederlerdi. Kalaylama işlemi sırasında, köydeki tüm bakır eşyalar toplanır ve birkaç gün süren detaylı bir çalışma ile işlem tamamlanırdı. Kalaycı ustaları, köylüler tarafından prestijli bir meslek grubu olarak görülürdü. Bu nedenle, kalaycılarla yapılan ticari pazarlıklar nadiren gerçekleşir, iş tamamlandıktan sonra ödemeleri yapılırdı. Ayrıca, ustalara teşekkür amacıyla tatlılar veya çorap gibi küçük hediyeler sunulurdu. Ancak, ödemesi yapılmayan kalaycı ustalarının bedduasının gerçekleşeceğine dair yaygın bir inanış bulunmaktaydı. Bu inanış, köylüler arasında kalaycı ustalarına duyulan saygı ve özeni artıran önemli bir faktör olmuştur (Öztürk, 2008).

Kuyumculuk.

Kuyumculuk, değerli ve yarı değerli metaller ile taşların işlenmesiyle, çeşitli ziynet eşyaları ve süslemeler üreten bir sanat dalıdır. Takılar, tarihi süreçte farklı kültürel ve dini anlamlar taşıyarak, tılsım, büyü, uğur getirme gibi inançlarla ilişkilendirilmiş ve insanlar tarafından yaşamlarının çeşitli alanlarında kullanılmıştır. Zaman içinde takılar, yalnızca estetik bir amaçla değil, aynı zamanda zenginliği simgelemek, hediyeleşmek veya güzellik arayışıyla da kullanılmış ve her biri belirli bir işlevi yerine getirmiştir. İnsanlar, kendilerine yakıştığını düşündükleri takıları tercih ederek dış görünümüne önem vermişlerdir. Bu nedenle, takılar, bir kültürün kimliğinin önemli bir parçası haline gelmiştir. Ayrıca, kullanılan teknikler doğrultusunda, takıların üzerinde yer alan motifler de büyük bir titizlikle seçilmiştir. Örneğin, telkari tekniği kullanıldığında yuvarlak ve oval formda takılar yapıldığı gözlemlenmektedir (Büyükyazıcı, 2008).

Trabzon, Doğu Karadeniz bölgesinde maden işçiliği ve kuyumculuk açısından tarihsel olarak büyük bir öneme sahiptir. Bu zanaat, bölgenin ekonomik yapısında da önemli bir rol oynamış ve zaman içinde yerel ekonominin yönlendirici gücüne dönüşmüştür. Kentte kuyumculuk atölyelerinin tarih öncesi çağlardan itibaren var olduğu bilinmekle birlikte, bu sanat dalının ne zaman başladığı ve Trabzon'un kuyumculuk merkezine dönüşmesinin tam tarihi net olarak bilinmemektedir (Belli ve Kayaoğlu, 2002).

Trabzon'da altın hasır bilezik ve gümüş telkari işlemeciliğinin gelişmesinde, komşu il olan Gümüşhane'deki madenciliğin önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Gümüşhane'nin zengin maden yatakları, Trabzon'daki kuyumculuk sanatının gelişimine doğrudan katkı sağlamış ve bu etkileşim, bölgenin ekonomik ve kültürel dinamiklerini şekillendiren temel unsurlardan biri olmuştur (Köse, 1991).

Trabzon'da hasır örme tekniğiyle yapılan takıların üretimine dair net bir tarih bulunmamakla birlikte, bu alandaki üretimin Osmanlı İmparatorluğu dönemine kadar uzandığı düşünülmektedir. Telkari tekniğiyle yapılan ürünlerin, Osmanlı döneminde yaygın bir şekilde üretildiği ve bu dönemde önemli bir yer edindiği görüşü, bölgenin zanaat tarihi hakkında önemli ipuçları sunmaktadır (Büyükyazıcı, 2008).

Hasır örgüsünün, özellikle Kafkaslar bölgesinden Trabzon'a göç eden Türkler aracılığıyla bölgeye getirildiği düşünülmektedir. Trabzon'un en bilinen altın ve gümüş ustalarından biri olan Harun Amitay, 1917'de Dağıstan'ın Kubaçi Köyü'nde doğmuş ve yaptığı bir gazete röportajında Kubaçi köyü halkının kuyumculuk sanatını kendilerine özgü tek sanat dalı olarak benimsediğini belirtmiştir. Kubaçi'lilerin ürettiği kuyumculuk ürünlerinin büyük bir kısmı, günümüzde Paris, Moskova ve Londra gibi dünya çapında önemli müzelerde

sergilenmektedir. Rus İhtilali sırasında Kafkaslar'dan Türkiye'ye göç eden telkari ustaları, kendi sanatlarını Trabzon'da da sürdürmeye devam etmişlerdir. Bu, bölgedeki kuyumculuk sanatının tarihsel kökenlerini ve kültürel çeşitliliğini anlamada önemli bir rol oynamaktadır (Sümerkan, 2008).

Kuyumculuk, Trabzon'un önde gelen sanat dallarından biri olarak kabul edilirken, hasır bilezik örme sanatı bu alanda özel bir öneme sahiptir. Trabzon'a ait olan bu hasır örücülüğü, tamamen el emeği ve göz nuru bir teknikle yapılmaktadır. Kadınlar, evlerinde çalışarak altın veya gümüş ince teller kullanarak hasır örme tekniğiyle bilezikler üretmektedirler. Bu zarif bilezikler, sadece Trabzon'da değil, ülke içinde ve dünya genelinde birçok ülkeye ihraç edilmektedir. Özellikle yurt dışında yaşayan Trabzonlu vatandaşlar ve Trabzon'u ziyaret eden yerli ve yabancı turistlere hasır örme sanatı tanıtılarak, Trabzon kuyumculuk geleneği farklı coğrafyalara taşınmaktadır.

Trabzon'un geleneksel kültür yapısında, düğünlerde hasır örgü takılar büyük bir öneme sahiptir ve bu gelenek, geleceğe taşınmaya devam etmektedir. Düğünlerde gelinlere ve kayıvalidelere hediye olarak verilen hasır örme takılar, Trabzon kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır. Ekonomik olarak durumu iyi olan aileler, bu takıları gelinlerine alırken, kayıvalidelere de hasır örme bilezik hediye etmeyi önemli bir gelenek olarak sürdürmektedir. Bu uygulama, Trabzon'un sosyal yaşamında, geleneksel değerlerin ve aile bağlarının güçlenmesine katkı sağlamaktadır (Somel, 1993).

Kazazlık, hem anlam olarak ipek işleyen ve satan bir meslek dalı olarak tanımlansa da, Trabzon kuyumculuk sanatında önemli bir takı üretim tekniği olarak da kullanılmaktadır. Trabzon'da "kazazlık" ya da "kazaziye" terimleriyle ifade edilen bu sanat, ipek tel üzerine saç teli inceliğinde altın ve gümüş tellerin sarılmasıyla elde edilen ipliklerin kullanıldığı bir örgü tekniğidir. Kazazlık sanatı, tellerin metal özellik kazandırılarak şekillendirilmesiyle, zarif ve dayanıklı ürünler ortaya çıkarılmasına olanak tanır.

Kazazlık sanatının tarihi, 16. yüzyıla kadar uzanmakta olup, bu dönemdeki eserlerde kazazlık örgü tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Geçmişte, kazazlık tekniği yalnızca takı üretimiyle sınırlı kalmamış; aynı zamanda tespih kamçıları, şal kenarlarında, feslerde, eldivenlerde, giysi düğmelerinde, atların koşum takımlarında ve deri ürünlerde de kullanılmıştır. Kazazlık örgü teknikleri, kuyumculuğun dışında tekstil ve deri gibi farklı alanlarda da uygulanmış ve bu yönüyle sanatsal ifadeyi çeşitlendirmiştir. Kazazlık, hem geleneksel hem de modern el sanatlarında estetik ve fonksiyonel bir değer taşıyan, çok yönlü bir teknik olarak tarihsel ve kültürel açıdan önemli bir yer tutmaktadır (Büyükyazıcı, 2008).

Şekil 62

Trabzon Kazaz Örme Kolye



(Büyükyazıcı, 2008)

Kazazlık sanatının Trabzon'daki tarihçesiyle ilgili yapılan röportajlar, bu sanatın yalnızca üç aile tarafından sürdürüldüğünü ortaya koymaktadır. Bu durum, kazaziye tekniklerinin daha derinlemesine incelenip araştırılması ve kayıt altına alınmasının önemini vurgulamaktadır. Trabzon'da kazaz tekniğiyle üretilen tespihler ve tespih kamçıları, hem sanatsal hem de yöresel takıların üretiminde önemli bir yer tutmakta ve bu alandaki üretim devam etmektedir. Son yıllarda takı ve sanat alanına yönelik artan ilgi, kazaziye sanatıyla yapılan ürünlere olan talebi de artırmıştır.

Kazaz sanatı, Trabzon'da özellikle yoğun talep görmekte olup, bu talep usta üreticiler için maddi kazanç sağlama açısından büyük bir fırsat sunmaktadır. Kazaz işini yapan kaliteli usta sayısının sınırlı olması ve artan talep, üretimde kaliteyi de beraberinde getirmektedir. Gümüşle üretilen kazaziye ürünlerinin daha geniş kitleler tarafından temin edilebilir olması, bu sanata olan talebi artırmaktadır. Ayrıca, kazaz işini meslek olarak yapan ustaların ve onlarla çalışan ara elemanların arasında güvene dayalı bir ekip çalışması söz konusudur. Bu ekip çalışması, siparişlerin zamanında tamamlanması ve ödemelerin hızlı bir şekilde yapılmasıyla da kendini göstermektedir. Bu durum, kazaziye sanatının Trabzon'da sadece bir zanaat olarak değil, aynı zamanda güçlü bir işbirliği ve güvene dayalı bir sektör olarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir (Okyay, 2008).

Şekil 63

Telkari Teli Hazırlanma Aşaması



(Fırat, 2010)

Telkari sanatı, Farsçadan gelen bir terim olup, değerli metallerin ince tel haline getirilip, kıvrılması, sarılması, döndürülmesi veya örülmesi yoluyla farklı motifler oluşturularak zarif, dantelimsiz desenler meydana getirilen bir işçilik tekniğidir. Altın ve gümüş gibi değerli metaller, 925 ayar tel haline getirilerek ustalar tarafından şekillendirilir ve süs eşyaları, ziynet eşyaları ya da sanatsal objelere dönüştürülür. Telkari, bu ince tellerin belirli bir düzen ve dikkatle işlenmesiyle, estetik açıdan özgün ve zarif ürünlerin ortaya çıkmasına olanak tanır (Fırat, 2010).

Telkari sanatının en belirgin özelliklerinden biri, kullanılan telin kalınlığının, sanat eserinin değerini doğrudan etkilemesidir. Yani, süsleme için kullanılan telin inceliği arttıkça, ortaya çıkan ürün daha değerli hale gelir (Takano, 2008). Bu teknik, hem görsel estetik hem de işçilik açısından büyük bir ustalık gerektirir ve tarihsel olarak önemli bir kültürel miras olarak kabul edilir.

Şekil 64

Trabzon Siluet Telkâri Pano



(Büyükyazıcı, 2008)

Trabzon el sanatları arasında yer alan telkari tekniği, geleneksel kuyumculuk sanatının önemli bir parçasıdır. Bu teknik, yalnızca altın ve gümüş metallerle değil, aynı zamanda bakır ve bakır üzeri gümüş kaplama ile de uygulanmaktadır. Telkari, yalnızca bağımsız bir teknik olarak kullanılmakla kalmayıp, aynı zamanda kuyumculuğun diğer teknikleriyle de birleştirilerek çeşitli süs eşyaları ve takılar üretilmektedir. Özellikle Trabzon'a özgü hasır örme tekniğiyle yapılan takılarda, örneğin kemer tokaları, hasır bilezikler ve gerdanlıklarda telkari tekniklerinin kullanımı yaygındır. Bu kombinasyon, hem estetik açıdan zengin hem de fonksiyonel olarak tasarlanmış ürünlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır (Büyükyazıcı, 2008).

Kazazlığın Tanımı ve Tarihçesi

Kazazlık, gazezlik, gazazlık ya da kazaziye gibi farklı yöresel adlarla anılan bu geleneksel el sanatı, ince ipek iplikler üzerine altın ve gümüş teller sarılarak oluşturulan bir örgü tekniğidir. Bu sanatta kullanılan malzemeler arasında, kılaptan adı verilen, pirinç, bakır ve kalay gibi metallerin ince teller haline getirilip üzerlerine altın veya gümüş yaldız uygulanmış metal iplikler yer alır (TDK, 1988). İpek iplik üzerine bu şekilde sarılan metal teller, sanatın hem dayanıklılığını hem de estetik görünümünü artırır. Kazaziye, ince işçilik gerektiren bir teknikle, örgü ve düğümleme yöntemleri kullanılarak birbirinden özgün ve zarif tasarımlar oluşturmayı amaçlar. Bu sanat, özellikle Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yaygınlaşmış

olup, tarihsel süreçte altın ve gümüş gibi değerli materyallerin işlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Geleneksel zanaatkârlığın estetik ve teknik becerilerini bir araya getiren kazaziye, günümüzde hem kültürel mirasın yaşatılması hem de çağdaş tasarımlarda yer alması açısından önemini korumaktadır.

Kazaz (Arapça kökenli *kazzaz*), ham ipeği iplik veya ibrişim haline getiren kişi olarak tanımlanır. Bu geleneksel zanaatta, önceden haddeden geçirilerek istenilen inceliğe ulaştırılan altın ve gümüş teller, çıkırık adı verilen bir araçla eğrilerek dayanıklılığı artırılmış bir yapıya kavuşturulur. Üretim sürecinde kullanılan malzeme, iç kısmı ipek iplikten, dış kısmı ise altın ya da gümüş kaplamadan oluşur. Bu malzeme, tarih boyunca genellikle tespih kamçısı ve düğme yapımında kullanılmıştır.

Kazaziye sanatı, son derece ince bir örgü ve işçilik gerektiren bir teknik olup, kökeninin Kafkasya ve Dağıstan bölgelerine dayandığı belirtilmektedir (Kuşoğlu, 2006). Bölgenin zengin kültürel geçmişinden beslenen bu geleneksel sanat, hem estetik hem de işlevsellik açısından değerli ürünler ortaya koymuştur. Günümüzde, kültürel mirasın bir parçası olarak kabul edilen bu zanaat, ustalarının elinde yaşatılmaya devam etmektedir.

Kazzaz kelimesi, Arapça kökenli *kazz* kelimesinden türemiştir. *Kazz* sözcüğü "ham ipek" anlamına gelirken, *kazzaz* ise "ipekçi," "ipeği işleyen kişi" ya da "ipek satan" gibi anlamlar taşımaktadır. Ayrıca, ham ipeği işleyerek iplik ve ibrişim haline getiren kişiye de *kazaz* denilmektedir (TDK, 1988).

Bu terim, tarihsel bağlamda ipek işçiliğiyle uğraşan kişileri tanımlamak için kullanılmış ve kazaziye gibi ince işçilik gerektiren sanat dallarında uzmanlaşmış zanaatkârların mesleğini ifade etmiştir. Hem terminolojik hem de kültürel anlamda, bu kelime ipeğin işlenmesi ve ticaretiyle ilgili geleneksel birikimi yansıtmaktadır (Develioğlu, 1986).

Kazazlık ya da kazaziye olarak adlandırılan bu geleneksel el sanatı, ibrişim iplik üzerine sarılmış ince altın ve gümüş tellerin (kılaptan) kullanıldığı bir örgü tekniği olarak tanımlanmaktadır. Bu yöntemle üretilen metal iplikler, ince işçilik ve estetik detaylarıyla dikkat çeken el sanatları ürünlerinin temelini oluşturur. Kazazlığın tarihi hakkında farklı görüşler bulunsa da, yapılan araştırmalar ve elde edilen veriler, bu tekniğin 16. yüzyıla kadar tarihlenen ürünlerde kullanıldığını göstermektedir. Bu bulgular, kazazlık sanatının kökenlerinin daha da eski dönemlere dayanabileceğini işaret etmektedir (Büyükyazıcı, 2008).

Geçmişte kazazlık tekniğiyle üretilen eserler, hem estetik hem de işlevsel yönleriyle çeşitli alanlarda kullanılmıştır. Tespih kamçısı, şal kenarları, fesler, eldiven püskülleri, giysi düğmeleri, at koşum takımları ve deri ürünler bu sanattan yararlanılarak üretilen nesneler

arasında yer almaktadır. Kazaz örgü teknikleri yalnızca kuyumculukla sınırlı kalmayıp, farklı hammaddelerle de uygulanmıştır. Özellikle deri ve tekstil ürünleri, bu sanatın kapsamına giren diğer alanlardan bazılarıdır (Şemseddin, 1987). Bu bağlamda kazazlık, sadece bir el sanatı değil, aynı zamanda tarih boyunca farklı toplumların estetik anlayışını, teknik becerilerini ve kültürel zenginliğini yansıtan bir zanaat dalıdır. Hem işlevsel hem de dekoratif unsurlar taşıyan kazazlık ürünleri, günümüzde de kültürel mirasın korunması ve çağdaş tasarımlarda yeniden yorumlanması açısından önem taşımaktadır. Bu sanat, geçmişten günümüze estetik ve işlevselliği birleştiren nadir zanaat dallarından biri olarak değerini korumaktadır.

Şekil 65

Sadberk Hanım Müzesinde Bulunan 18. Ve 19. Yy. Ait Kazazlık Düğme ve Kaytan Detaylarının Yer Aldığı Kaftan Detayı ve Genel Ayrıntısı



(Ağırmatl, 2020)

Kazaziye sanatı, şehrengizlerde de kendine yer bulmuş bir zanaat olarak karşımıza çıkmaktadır. Şehrengiz, belirli bir şehrin tarihî, mimarî ve doğa güzelliklerini tanıtan; aynı zamanda o şehre özgü farklı meslek gruplarından ün salmış kişilere dair bilgiler veren manzum bir edebiyat türüdür. Bu eserlerde, genellikle esnaf grupları içerisinde yer alan meslek kollarından genç erkeklerin estetik ve becerileri ön plana çıkarılmıştır (Karaca, 2018).

Şehrengizlerde kazaziye sanatına dair atıfların bulunması, bu zanaatın tarihî ve kültürel bir bağlamda değer gördüğünü ve toplumun günlük yaşamında önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Kazaziye sanatı gibi ince işçilik gerektiren zanaatlar, yalnızca işlevsel bir değer taşımakla kalmayıp, aynı zamanda o dönemin estetik anlayışını ve zanaatkârlık geleneğini yansıtan birer kültürel miras niteliği taşımaktadır. Bu durum, kazaziyenin geçmişteki toplumsal ve sanatsal algı içerisindeki yerini daha iyi anlamamıza olanak tanımaktadır.

Şekil 66

Sadberk Hanım Müzesinde Bulunan 19 ve 20. Yy. Ait Kazazlık Düğme Ve İbrişim Kordon İle İşleme Detaylarının Yer Aldığı Kaftan Detayı Ve Genel Ayrıntısı



(Ağırmalı, 2020)

Zâtî'nin şehrengizinde, farklı meslek gruplarından kişiler eserin ana unsurlarından birini oluşturmaktadır. Eserde, 19 meslek ile en fazla esnaf grubunda yer alan Zâtî, "hafız, muallim, ser-mahfil" gibi ilmiye ve din görevlilerinin yanı sıra "müezzin, cerrah, çengi ve harbende" gibi mesleklerden de bahsetmiştir. Özellikle hafızlık, takyecilik, bezzazlık ve kazazlık meslekleri ikişer kez yer alırken, diğer meslekler birer kez geçmektedir (Karaca, 2018).

Eserde ipekçilikle ilişkili iki güzellik betimlemesinden biri olan *Kazzaz Ebri*, hem mesleğine özgü terminoloji hem de fiziksel zarafeti ile öne çıkarılmıştır. "Harîr" (ipek), "düğme döv-" ve "ilik" gibi terimlerle mesleki bağlamda tasvir edilen Kazzaz Ebri'nin zarif ve ince yapısı, fiziksel betimlemesinde ön plana çıkmaktadır. İnce ve beyaz ipekle ilişkilendirilen vücut özellikleri, bu kişinin hem mesleği hem de estetik algıdaki yeri ile uyum içinde bir temsil sunduğunu göstermektedir (Ağırmalı, 2020). Bu tür tasvirler, mesleklerin toplumsal algıdaki yeri kadar, fiziksel ve estetik niteliklerle meslekler arasında kurulan sanatsal bağlantıyı da ortaya koyar. Şehrengizlerde meslek gruplarına yapılan bu göndermeler, dönemin toplumsal ve ekonomik yapısını anlayanın yanı sıra, güzellik ve zanaatkârlığın idealize edilerek edebiyata nasıl yansıtıldığını göstermesi açısından da önemlidir.

Türk edebiyatında şehrengiz türü, XVI. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar canlı bir şekilde varlığını sürdürmüş, ancak zamanla eski önemini yitirmiştir. Bu tür, yalnızca bir şehrin güzelliklerini tasvir etmekle sınırlı kalmamış; aynı zamanda söz konusu şehirlerin tarihi, sosyolojik ve kültürel yapısına dair önemli bilgiler de sunmuştur. İncelenen şehrengiz metinlerinde kazazlık mesleğinin on altı kez anılması, bu zanaatın dönemin toplumsal ve ekonomik hayatındaki önemini ortaya koymaktadır. Şehrengizlerde kazazlığa yapılan vurgunun, özellikle Bursa ve İstanbul gibi ipekçiliğin ve ticaretin merkezlerinde yoğunlaşmış olması dikkat çekicidir (Hayır, 2021).

Kazazlık sanatı, yalnızca edebi metinlerde değil, halk kültüründe ve atasözlerinde de kendine yer bulmuştur. Örneğin, "Deveden kazaz olmaz" ve "Deveye 'sanatın ne?' demişler, 'kazazlık,' 'eline, ayağına da yakışır ya,'" gibi atasözleri, bu mesleğin inceliği ve meşakkatli yapısını vurgulamaktadır. Deve gibi hantal bir hayvanın bu kadar zarif bir zanaatı icra edemeyeceği fikri üzerinden oluşturulan bu ifadeler, kazazlığın herkes tarafından kolayca yapılamayacak kadar özel bir el sanatı olduğunu göstermektedir.

Bu tür atasözlerinin varlığı, kazazlığın sadece bir meslek değil, aynı zamanda toplumsal algıda bir sanat olarak kabul edildiğine işaret etmektedir. Mesleğin zorluğu, yüksek teknik beceri gerektirmesi ve estetik boyutu, kazazlığın halk kültüründe nasıl derin bir yer edindiğini ve değer gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, kazazlık sanatı, hem halk arasında hem de edebiyatta incelik ve ustalığın simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı Devletinde Kazazlık Sanatı.

Osmanlı Devleti'nde Ehl-i Hiref Teşkilatı (Ehl-i Hiref-i Hassa), saray için sanat ve zanaat üreten ustaları bir araya getiren bir kurumdur. Teşkilat, Osmanlı sanatı ve zanaatının en nitelikli örneklerini üretmek amacıyla kurulmuş olup, genellikle Topkapı Sarayı'nda faaliyet göstermiştir. 15. yüzyılın sonlarından itibaren örgütlenmeye başlayan teşkilat, 17. yüzyılda en parlak dönemini yaşamıştır (Yaman ve Akdemir, 2004).

Osmanlı Devleti, kuruluşundan yıkılışına kadar sanat ve zanaata büyük önem vermiş, bu alanlara gereken özeni göstermiştir. Fethettiği topraklarda bulunan önemli âlimleri, din adamlarını, sanatkârları ve zanaat ustalarını başkentine getirerek saray çevresinde bir araya toplamış, bu sayede sanat ve zanaat üretiminin devamlılığını sağlamıştır. Osmanlı sarayında, sanat ve zanaatla uğraşanların örgütlü bir yapıda çalıştığı Ehl-i Hiref adı verilen bir teşkilat oluşturulmuştur. Bu teşkilat, sarayın ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla faaliyet göstermiş ve doğrudan hazine darbaşına bağlı bir yapı olarak örgütlenmiştir.

Ehl-i Hiref Teşkilatı, çeşitli sanat ve zanaat dallarında uzmanlaşmış ustalardan oluşan bir organizasyondur. Her grup belirli bir sanat ya da zanaat dalında faaliyet gösteriyordu. Bu grupların başında genellikle bir *bölükbaşı* bulunmaktaydı. Ancak her grup için bölükbaşı ataması yapılmamış, bazı gruplar doğrudan diğer üst yöneticilere bağlı olarak çalışmıştır. Bölükbaşı ile yönetilen gruplar şu şekilde sıralanabilir.

- **Mücellidân** (cilt ustaları)
- **Külâhdüzân** (külâh yapımcıları)
- **Nakkaşân** (nakkaşlar, süsleme sanatçıları)

- **Gazzazân** (ipek dokuma ve işleme ustaları)
- **Zergerân** (kuyumcular)
- **Saatçiyân** (saat ustaları)
- **Sorguciyân** (tüy ve sorguç yapımçıları)
- **Hakkakân** (oymacılar ve kazıma ustaları)
- **Sikkekünân** (para basımı ustaları)
- **Kündekârân** (ahşap oymacılar)
- **Postinduzân** (post ve deri işçileri)
- **Şimşirgerân** (ahşap kaşık ve benzeri ürün yapımçıları)
- **Kundakciyân** (silah kundağı ustaları)
- **Kardgerân** (bıçak yapımçıları)
- **Kemangerân** (yay ve ok ustaları)
- **Mûzedûzân** (ayakkabı ustaları)
- **Debbağân** (tabaklama ustaları)
- **Kemhabâfân** (altın iplik dokuyucuları)
- **Simkeşân** (gümüş işleme ustaları)
- **Zerkubân** (altın kaplama ustaları)
- **Çerağciyân** (kandil ve aydınlatma ustaları) (Yaman ve Akdemir, 2004).

Ehl-i Hiref Teşkilatı, Osmanlı sarayında sanatsal ve işlevsel üretimin merkezinde yer almış, devletin estetik anlayışını ve zanaatkârlık geleneğini temsil etmiştir. Grupların uzmanlık alanları, Osmanlı toplumunun sanat ve zanaata verdiği önemi yansıtırken, bu teşkilat aynı zamanda Osmanlı kültürel mirasının oluşumunda ve korunmasında kritik bir rol oynamıştır.

Teşkilat, ustaların yeteneklerini sarayın ihtiyaçları doğrultusunda kullanmalarına olanak tanımış ve Osmanlı estetik anlayışını kurumsal bir çerçevede geliştirmiştir. Bu yapı, aynı zamanda sanatçıların maddi olarak desteklenmesini sağlayarak sanatın sürekliliğini garanti altına almıştır. Ehl-i Hiref, sadece bir zanaatkârlar topluluğu değil, Osmanlı sanatının zirvesini temsil eden ve bu mirası gelecek nesillere aktaran bir sistem olarak Osmanlı kültür tarihinde derin bir iz bırakmıştır.

Osmanlı Devleti'nde *Kazazlık* sanatı, *Ehl-i Hiref* teşkilatının önemli bir parçasıydı ve

özellikle saray sanatı ve zanaatında kritik bir rol oynamıştır. Kazazlık, ince ipek iplik üzerine altın ve gümüş tellerin sarılmasıyla yapılan bir tür örgü sanatıdır. Bu sanat dalı, hem estetik hem de fonksiyonel açıdan büyük değer taşımaktadır. Kazazlık ustaları, yalnızca süslü ve zarif ürünler yaratmakla kalmayıp, aynı zamanda bu ürünlerin kullanılabilirliklerini ve dayanıklılıklarını da gözetmişlerdir (İnalçık, 2000).

Ehl-i Hiref, saray için sanat ve zanaat üreten usta ve zanaatkârları bir araya getiren bir organizasyondur. Kazazlık, bu teşkilatın içerisinde yer alan ve önemli bir yer tutan zanaat dallarından biriydi. Kazazlık, *gazzazân* adı verilen grupta yer alıyordu. Bu grup, sarayda kullanılan ipekli kumaşlar, giysiler, düğmeler, püsküller, tespihler ve diğer aksesuarların üretiminden sorumluydu. Kazazlık, Osmanlı sarayında kullanılan birçok değerli ve süslü ürünün yapımında başrol oynamıştır. Özellikle saray kıyafetlerinin, feslerin, şalların kenarlarında kullanılan ince işçilikli metal iplikler, kazazlık sanatının en göz alıcı örneklerindendir. Kazazlık sanatı, sadece dekoratif bir zanaat olarak kalmayıp, aynı zamanda işlevsel aksesuarların üretiminde de önemli bir yere sahiptir (Tez, 2016).

Osmanlı İmparatorluğu'nda, sarayın çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla sanat ve zanaat alanında uzmanlaşmış ustaların oluşturduğu *Ehl-i Hiref* teşkilatı, dönemin önemli kurumsal yapılarından biriydi. Ehl-i Hiref teşkilatında, farklı meslek gruplarından birçok sanatkâr ve zanaatkâr yer almakta olup, bu grup sarayın her türlü üretim ve tasarım ihtiyaçlarını karşılamakla sorumlu olmuştur.

Ehl-i Hiref teşkilatının işleyişine dair kaydedilmiş ilk belgelerden biri, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde bulunan *D.9612 numaralı defter* olup, bu defterde saraydaki ustaların ve çırakların isimleri yer almaktadır. Defter, Uzunçarşılı tarafından yayımlanan bir makale ile literatüre kazandırılmıştır (Uzunçarşılı, 1986). Bu defter, Kanuni Sultan Süleyman dönemine, yani 1520-1566 yılları arasına tarihlenmektedir. Özellikle *Rebiülahir 932* (Ocak-Şubat 1526) tarihli bu kayıt, Osmanlı sarayındaki zanaat faaliyetlerine dair önemli veriler sunmaktadır.

Defterde, *Ehl-i Hiref* teşkilatının çeşitli gruplarından toplam otuz dokuz grup bulunmaktadır. Bu gruplarda görev alan toplamda 403 sanatkâr ve zanaatkâr ile 179 şakird (çırak) olmak üzere 582 kişi yer almaktadır (Tez, 2016). Bu sayede, teşkilatın hem iş gücü hem de farklı sanat alanlarında üretim kapasitesinin büyüklüğü gözler önüne serilmektedir. Çırakların varlığı, Osmanlı'da zanaatın nesilden nesile aktarılmasını ve ustaların deneyimlerinin genç kuşaklara öğretilmesini sağlarken, sarayın ihtiyacı olan tüm sanat ve zanaat dallarında profesyonel bir üretim sağlanmıştır.

Ehl-i Hiref teşkilatının içerisinde yer alan grup ve zanaat dalları, Osmanlı sarayının sanatsal ve estetik ihtiyaçlarını karşılamakla birlikte, aynı zamanda bu sanatsal üretimlerin

dönemin kültürel mirasını oluşturmaya da katkı sağlamıştır. Kazazlık, mücellidlik, nakkaşlık gibi önemli sanat dalları, bu teşkilat sayesinde sistemli bir biçimde geliştirilmiş ve korunmuştur.

Osmanlı sarayında, özellikle ileri gelenler için ipek işleyen saray terzilerinin oluşturduğu cemaat-i gazazzazan-ı hassa grubu, Ehl-i Hiref teşkilatında önemli bir yer tutmuştur. Bu grup, sarayın ipek işleme ve kazazlık işlerini üstlenen bir zanaat koluydu ve defterlere "cemaat-i gazazzazan-ı hassa" olarak kaydedilmiştir. 16. yüzyılda, bu grup üyelerinin sayısı 68'e kadar ulaşmış ve sarayın ihtiyacını karşılamak üzere önemli bir iş gücü oluşturmuştur (Tez, 2016). Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan verilere göre, kazazların sayısı ve bu alandaki çalışmalar ayrıntılı bir şekilde kaydedilmiştir ve tablodaki veriler, o dönemde kazazlık sanatının yoğun bir şekilde sürdürüldüğünü ve bu alanda büyük bir ustalık bulunduğunu göstermektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda, saray ve çevresindeki sanat ve zanaat dalları, özellikle sarayın beğenisini kazanmak amacıyla geliştirilmiştir. Kazazlık sanatı, bu bağlamda önemli bir yer tutmuş, saray estetiği ve ihtişamını yansıtan zarif ve fonksiyonel ürünlerin üretimiyle özdeşleşmiştir. Kazazlık, ipek ipliklerin ibrişim durumuna getirilerek işlenmesi ve üzerine altın, gümüş gibi değerli metallerin sarılması ile elde edilen ince ve zarif ipliklerin kullanıldığı bir sanat dalıdır. Osmanlı sarayında, bu sanatın en güzel örnekleri, sarayın ihtiyacını karşılamak üzere ustalar tarafından üretilmiştir (Ağırmalı, 2020)..

Saray okulu *Enderunda* eğitim gören *nakkaşlar* (minyatür sanatçıları), sarayın beğenisini kazanacak desenleri seçmiş ve bu desenlerin işlenmesi için gerekli olan değerli malzemelerin tüccarlara sipariş edilmesi sağlanmıştır. Bu eserler, yalnızca görsel estetiği değil, aynı zamanda sarayın lüks ve ihtişamını da yansıtmak üzere tasarlanmıştır. Kazazlık sanatının ürünleri, genellikle saray giysilerinin süslemelerinde, özellikle kaftanların çeşitli kısımlarında kullanılmıştır. Kaftanların ön kapama yerleri, etek çevresindeki pervazlar, yaka ve kol uçları gibi bölgelerde kazazlık iplikleriyle yapılan süslemeler dikkate değerdir (Atasoy N., Denny, Mackie ve Tezcan, 2001).

Kazazlık ürünleri, sadece kumaş dokumada değil, aksesuarların üretiminde de kullanılmıştır. Örneğin, iğne işleri, püsküller ve saçaklar gibi detaylar, kazazlıkla zenginleştirilmiş ürünlerde sıkça yer almıştır. Astar ve pervazların birleşim yerleri ise ipek ibrişim kordonlarla veya dar dokuma şeritlerle süslenmiştir. Bu ince işçilik, hem estetik hem de fonksiyonel olarak giysilerin zarafetini artırmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi Padişah Giysileri Arşivi ve diğer kaynaklarda yer alan kaftan örnekleri incelendiğinde, Osmanlı döneminde kazazlık sanatının ne denli gelişmiş olduğu gözler önüne serilmektedir. Kaftanlar, ibrişim kordonları, dar dokumalar, çapraz ve ilmekli britler ve düğmelerle süslenmiş olup, her bir

detayın sarayın sanat ve zanaat anlayışını yansıttığı görülmektedir (Ok, 2015). Bu sanat dallarının inceliği ve zarafeti, Osmanlı sarayındaki estetik anlayışının ve kültürel mirasının birer yansımasıdır.

Tarihsel süreçte kazazlık tekniği, birçok farklı üründe kullanılmış ve estetik, işlevsel öğeler eklemiş bir sanat dalı olmuştur. Kazazlık, özellikle ince işçilik gerektiren ve değerli malzemelerin kullanıldığı bir teknik olarak, Osmanlı dönemi başta olmak üzere birçok kültürde değer görmüştür. Bu teknik ile üretilen ürünler arasında şalların kenarları, fesler, tespih kamçıları, eldivenler ve daha birçok aksesuar yer almıştır. Kazazlık tekniği, bu tür ürünlerde ince ipliklerin sarılması ve altın, gümüş gibi değerli metallerin kullanılmasıyla, hem estetik hem de fonksiyonel açıdan zenginleşmiştir. Bunun dışında, kazazlık sanatı kıyafetlerdeki düğme, at koşum takımlarında, deri ürünlerde ve püsküller gibi süslemelerde de kullanılmakta olmuştur. Özellikle kıyafetlerde ve aksesuarlar üzerinde kazazlık ile yapılan süslemeler, hem görsellik hem de zarafet açısından önemli bir yer tutmuş, dönemin estetik anlayışını yansıtmıştır. Ayrıca, kazazlık tekniğiyle üretilen püsküller ve düğmeler gibi detaylar, giysilere ve aksesuarlara zarif bir dokunuş katarken, aynı zamanda işlevsel ve dekoratif öğeler olarak da işlev görmüştür (Büyükyazıcı, 2008). Bu çeşitlilik, kazazlığın geniş kullanım alanlarını ve Osmanlı kültüründeki önemini ortaya koymaktadır.

Şekil 67

Sadberk Hanım Müzesinde Bulunan 18. Ve 19. Yüzyıla Ait Kazazlık Düğme, Kaytan ve Püskül Detaylarının Yer Aldığı Yeleğin Genel Ve Ayrıntısı



(Ağırmatlı, 2020)

Osmanlı döneminde, kaftanlar gibi giysilerin süslenmesinde farklı teknikler kullanılmış, bu süslemeler hem estetik hem de işlevsel açıdan önem taşımıştır. Çaprast, bu süslemelerden biri olup, giysinin önden kapanmasına yardımcı olan, üzerinde bir tarafında düğüm ya da düğme, diğer tarafında ise ilik bulunan kordon, örgü ya da şeritlerden oluşan bir öğedir. Çaprast, giysilere zarif bir görünüm katarken, aynı zamanda fonksiyonel bir işlev de üstlenmiştir.

Yapılan incelemeler, çaprastların, *çarpana dokuma* ve *kazaziye* teknikleriyle örülen

şeritlerden oluştuğunu ortaya koymuştur. Kazaziye, ince ipliklerin, genellikle altın veya gümüş tellerle sarılması yoluyla yapılan bir dokuma tekniği olup, çaprazların zarif bir şekilde dokunmasına olanak tanımıştır. Atasoy ve diğer araştırmacılar (2001), bu bantların bir kısmının basit ve eski bir ilmek kullanılarak yapıldığını, ancak bu teknik için özel bir alet kullanılmadığını belirtmişlerdir. Çapraz çekilen ipliklerle yapılan bu teknik, özellikle eğik bir dokuma yaparak saç örgüsüne benzer bir desen oluşturur. Bu işlemde, ipliklerin dönüşümlü olarak her iki taraftan çekilmesi, şeritlerin düzgün ve estetik olmasını sağlamaktadır.

Çapraz şeritlerinde kullanılan renkler de dikkat çeken bir diğer özelliktir. Genellikle birden fazla renk kullanılarak yapılan bu şeritler, özellikle kemhanın, şalvar ve kaftanlarda kullanılmıştır. Ancak günümüze kadar gelen örneklerde, her bir şeritte en fazla üç renk kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu, çaprazların zarif ve şık görünmesini sağlayan bir detay olup, dönemin estetik anlayışını yansıtmaktadır (Atasoy N., Denny, Mackie ve Tezcan, 2001).

Şekil 68

Sadberk Hanım Müzesinde Bulunan 18. ve 19. Yüzyıla Ait Kazazlık Ajur, Top ve Püskül Detaylarının Yer Aldığı Ayna Genel ve Ayrıntısı



(Ağırmatlı, 2020)

Osmanlı dönemi giysilerinde, kazazlık ve diğer ince örgü tekniklerinin kullanımı, kıyafetlerin estetik ve işlevsel yönlerini güçlendirmiştir. Kaftanlar gibi önemli giyim parçalarındaki süslemeler arasında, kazaz örücülüğüne dayanan top düğmeler, dikkat çeken bir başka süsleme çeşididir. Bu top düğmeler, halk arasında "Mevlana Topuzu" olarak da adlandırılmıştır. Hem süsleme amacıyla hem de ilik açma işlevini yerine getiren bu düğmeler, özellikle saray giysilerinde sıkça kullanılmıştır. Kazazlık tekniğiyle yapılan bu düğmeler, ince işçiliği ve zarif görünümüyle dönemin yüksek sosyo-kültürel statüsünü yansıtmaktadır. Sultan I. Ahmet'in (1603-1617) kaftanı, bu düğmelerin en güzel örneklerinden biridir ve saray giysilerinde altın simle yapılmış top düğmelerinin yaygın olarak kullanıldığını gösteren önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu düğmeler, sadece estetik bir öge olmanın ötesinde, aynı zamanda giysinin fonksiyonel bir parçası olarak ilikleme görevini de üstlenmiştir. Top düğmeler, eski Türk giyiminde, özellikle cepken ve benzeri giysilerde çok yaygın bir kullanım alanına sahiptir.

Altın simle işlenen bu düğmeler, hem giysinin dış görünümünü zenginleştiren hem de işlevsel olarak kullanılan önemli bir aksesuar olmuştur (Eronç, 1984). Kazazlık tekniğiyle üretilen top düğmeler, bu dönemdeki zarif ve lüks anlayışını en iyi şekilde temsil eden unsurlardan biridir.

Osmanlı saray giyiminde, giysilerin kol, yaka ve ön detaylarında kullanılan örme düğmeler, dönemin estetik anlayışını ve zarif işçiliğini yansıtan önemli unsurlardır. Bu düğmeler, farklı kordonlarla tasarlanmış ve özellikle Osmanlı sarayında geniş bir kullanım alanına sahip olmuştur. Yapılan araştırmalara göre, bu düğmelerin büyük bir kısmı, iplik ve ipek kullanılarak örülmüş olup, Osmanlı döneminde ipekçiler, ibrişim kullanarak örülmüş düğmeleri yapıp satıyorlardı (Şen, 2002). Bu tür düğmeler, hem fonksiyonel hem de dekoratif amaçlarla kullanılmış, giysilere estetik bir dokunuş katmıştır.

Örgü düğmeler, özellikle kadınların üç eteklerinde, erkeklerin yelek ve cepkenlerinde ve çocukların kıyafetlerinde, kapama ve süsleme amaçlı kullanılmıştır. Ayrıca, giysilerin kenar temizlemelerinde de elde örülerek hazırlanan şeritler, kordonlar ve makromeler gibi unsurlar kullanılmıştır. Bu örme teknikleri, giysilerin hem işlevsel hem de estetik açıdan zenginleştirilmesine olanak tanımıştır. Özellikle giysilerin kolları, yakaları ve ön detaylarında kullanılan bu düğmeler, Osmanlı saray giyiminin lüks ve zarafet anlayışını en iyi şekilde temsil etmektedir (Koç, 1997).

Örgü düğmelerin ve benzer örme detayların kullanımı, Osmanlı İmparatorluğu'nda ince işçiliğin ve zarif tasarımların günlük yaşamda nasıl önemli bir yer tuttuğunu gösteren bir diğer önemli örnektir. Bu detaylar, dönemin giyim kültürünün yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda estetik boyutunun da vurgulandığını ortaya koymaktadır.

Kazazlık sanatı, Osmanlı sarayı ve çevresinde yalnızca giysilerin süslenmesinde değil, aynı zamanda günlük yaşamda kullanılan diğer ürünlerde de estetik ve işlevsel amaçlarla kullanılmıştır. Bu sanatın kullanıldığı alanlardan biri de tespihlerdir. Tespihlerin kamçıları ve imameleri, gümüş ve altın iplikler kullanılarak kazazlık tekniğiyle işlenmiştir. Özellikle 18. yüzyıla ait zümrüt taşlı bir tespihin imamesi, altın simle işlenmiş kazazlık teknikleriyle örülerek bu dönemin zarif işçilik anlayışını yansıtmaktadır. Aynı yüzyılda III. Selim'e ait bir tespih örneğinde de kazazlık tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu bulgular, kazazlık örücülüğünün 18. yüzyıldan çok daha önce bilindiğini ve saray kültüründe önemli bir yer edindiğini göstermektedir. Trabzon Müzesi'nde kazazlık teknikleriyle yapılmış tespih ve kamçılar da günümüze kadar ulaşan örnekler arasında yer almakta ve bu sanatın tarihsel derinliğini yansıtmaktadır (Büyükyazıcı, 2008). Kazazlık sanatı, zarif işçilik gerektiren ve yalnızca görsel olarak değil, fonksiyonel olarak da önemli bir rol üstlenen bir gelenek olarak Osmanlı İmparatorluğu'nda uzun süre varlık göstermiştir.

Şekil 69

Sürre kese kordonu ve eldiven püskülü ayrıntısı



(Atasoy,1992)

Kazazlık sanatı, Osmanlı dönemi giyim kültüründe sadece giysilerin süslenmesinde değil, aynı zamanda deri ürünleri ve aksesuarlarında da geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Örnek olarak, Sultan IV. Mehmet'e (1648-1687) ait 17. yüzyıldan kalma bir av eldiveninde yer alan püsküller, kazazlık tekniğiyle örülmüştür. Bu püsküller, kazazlık sanatının zarif örgülerle nasıl kullanıldığını gösteren önemli bir örnektir. Kazazlık, giysilerdeki püskül ve işlemlerde de yaygın olarak kullanılmış, böylece dönemin lüks giyim anlayışını pekiştiren detaylardan biri haline gelmiştir.

Bunun dışında, kazazlık teknikleri yalnızca giysilerle sınırlı kalmamış, deri sanatında da etkisini göstermiştir. Özellikle deri çanta bağları ve at koşum takımlarında kazazlık örgülerine rastlanmıştır. 19. yüzyıla tarihlenen bazı at koşum takımlarında da kazazlıkla işlenmiş teknikler kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca, deriden yapılmış "sürre kese"lerin bağları da kazazlık ile örülmüş olup, bu kullanım alanı sanatı hem estetik hem de işlevsel açıdan zenginleştirmiştir (Büyükyazıcı, 2008). Kazazlık, Osmanlı döneminde sadece giyim değil, aynı zamanda günlük yaşamda kullanılan çeşitli ürünlerde de ince işçilik gerektiren ve zarif detaylar sunan bir teknik olarak varlığını sürdürmüştür.

Anadolu'da Kazazlık Sanatı.

Batı Anadolu'da, özellikle MÖ VII. yüzyılda kurulan Lidya Uygarlığı'nın kuyumculuk alanındaki gelişmişliği, Karun hazineleri gibi önemli arkeolojik buluntularla kanıtlanmaktadır. Bu hazineler, Lidya'nın altın işçiliğindeki becerisini ve estetik anlayışını ortaya koymaktadır. Karun hazinelerinin, Lidya Uygarlığı'na ait olduğunun bilinmesi, bu dönemin zengin kuyumculuk mirasını anlamak için yeterlidir (Şen, 2002).

Ayrıca, kazazlık sanatının tarihsel gelişimine dair başka önemli örnekler de bulunmaktadır. Uşak Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen, Amerika'ya kaçırılan ve sonrasında Türkiye'ye getirilen balık gövdeli at şeklindeki mitolojik figür olan Hippocamps broş, kazazlık

sanatının farklı bölgelerdeki izlerini yansıtmaktadır. Bu broşta kullanılan teknikler, Şanlıurfa'da üsküf işleme ve Trabzon'da zincir ajur/balıksırtı adı verilen tekniklerle ilişkilendirilmektedir. Bu örnekler, kazazlık sanatının sadece tekstil değil, aynı zamanda takı ve diğer süs eşyalarında da nasıl kullanıldığını ve bölgesel farklılıklar gösterdiğini gözler önüne sermektedir. Bu sanat, Lidya'dan Osmanlı'ya kadar geniş bir coğrafyada, çeşitli teknikler ve estetik anlayışlarla işlenmiştir (Eronç, 1984).

Şekil 70

Hippocamps Kanatlı Denizatı Broşu ve Ayrıntısı



<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/usak/gezilecekyer/usak-arkoloj-muzes>

Anadolu'nun pek çok şehrinde kazaz ustalarının ürettiği eserler günümüze kadar ulaşmış ve bu sanatın köklü geçmişini gözler önüne sermektedir. İstanbul, Ankara, Konya, Diyarbakır, Bursa, İzmit, Balıkesir, Edirne, Trabzon, Erzurum, Şanlıurfa, Kayseri, Kütahya gibi şehirlerde yer alan kazaz pazarı, gazzazlar çarşısı, kazaz hanı ve gazezler tekkesi gibi isimlendirilmiş çarşılar ve pazarlar, kazazlık sanatının ne kadar derin bir geçmişe sahip olduğunu ve yaygın olarak icra edildiğini göstermektedir. Bu çarşılar, kazazlık sanatının hem ticaretini hem de üretimini sürdüren mekânlar olarak önemli bir işlev görmüştür. Türkler, kazazlık sanatını Orta Asya'dan başlayarak günümüze kadar süreklilikle geliştirmiş ve giyim-kuşam kültürlerinin ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. Kazazlık tekniği, sadece giyim eşyalarıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda çeşitli donatılarda, at koşum takımlarında, kılıç, kırbaç, silah, askeri uniformalar gibi farklı alanlarda da estetik ve işlevsel olarak kullanılmıştır. Kazazlık sanatının en belirgin özelliklerinden biri de, kullanılan püsküller, şeritler, kordonlar ve diğer süslemelerin, hem estetik bir değer taşıması hem de fonksiyonel gereklilikleri karşılamasıdır. Bu yönüyle kazazlık, Türk kültüründe yalnızca bir süsleme sanatı değil, aynı zamanda önemli bir işlevsel ve kültürel miras olmuştur (Koç, 1997).

Şekil 71

Ankara Etnografyan Müzesi Söğüt Dalı Üzerine İpek İplik İle Kılaptan Yapılmış Kalkan ve Ayrıntısı



(Ağırmalı, 2020)

Osmanlı İmparatorluğu döneminde kazazlık sanatı, özellikle İstanbul ve Anadolu'nun birçok şehrinde yaygın bir şekilde icra edilmiştir. Bu şehirler arasında Gaziantep, Kahramanmaraş, Mardin, Diyarbakır, Siirt, Şanlıurfa, Van, Malatya, Elazığ, Erzurum, Erzincan, Trabzon, Giresun, Ordu, Sivas, Tokat, Ankara, Kayseri, Çankırı, Çorum, Amasya, Kastamonu, Konya, Burdur, Muğla, Denizli, Afyon, Kütahya, Balıkesir, Bursa ve Edirne gibi kuyumculuk sanatının da var olduğu bölgeler bulunmaktadır. Yapılan çalışmalarda bu şehirlerde kazazlık sanatının aktif bir şekilde yapıldığı tespit edilmiştir.

Kazazlık tekniği, kuyumculuk sanatında önemli bir yer tutmuş ve altın, gümüş teller ile sarılı ipek ipliklerden yapılan kılaptanlar, kuyumcular ve dokumacılar tarafından yaygın olarak kullanılmıştır. Kazazlık, sadece estetik bir değer taşımakla kalmamış, aynı zamanda kuyumculukla birleştirilerek fonksiyonel bir öge haline getirilmiştir. Bu bağlamda, kazazlık teknikleriyle yapılan ürünler, hem süsleme hem de işlevsellik açısından önemli bir yere sahiptir. Altın ve gümüş tellerin ince işçilikle sarıldığı kazazlık, Osmanlı dönemi kuyumculuk sanatının zarif ve detaylı bir parçası olmuştur.

Geçmişten günümüze kadar kazazlık sanatı, özellikle Trabzon'da önemli bir kültürel ve ekonomik faaliyet olarak devam etmektedir. 17. yüzyıl ortalarında Trabzon'daki sosyal ve iktisadi yapıyı inceleyen "Sosyal ve İktisadi Hayat" adlı eserde, kentin farklı iş kolları arasında kazazlık sanatı da sıralanmıştır. Trabzon'daki sicil kayıtları, taşçılık, hallaçlık (pamuk ve yün atma işi), debbağlık (dericilik), bakkallık ve balıkçılıkla birlikte kazazlık gibi çok çeşitli mesleklerin varlığını göstermektedir (İnan, 2013).

Trabzon, Osmanlı döneminde kuyumculuk ve kazazlık alanlarında üretim yapan önemli bir şehir olarak öne çıkmıştır. Özellikle 1869 yılında Trabzon'dan ihraç edilen kuyumculuk ve kazazlık ürünleri, uluslararası alanda beğenilmiştir. Trabzon'daki kuyumcu ustaları, özellikle

filigranlı (telkari) ve gümüş simli objelerde, kazaziye tekniği ile ürettikleri zarif ürünlerle dikkat çekmiştir. Bu ürünlerden bir kısmı Fransa'ya ihraç edilmiş ve orada büyük ilgi görmüştür. Ancak, bazı yabancı seyyahların Trabzon'un kuyumculuk işçiliği üzerine yaptıkları yorumlar, özellikle işçilik kalitesinin yüksek olmamakla birlikte, yine de ürünlerin orijinallliği ve benzersizliği nedeniyle beğenildiğini ortaya koymaktadır (Yılmaz, 2012). Bu da, Trabzon'daki kazazlık sanatının sadece yerel değil, uluslararası alanda da bir değer taşıdığını ve bu sanatın bu bölgeye özgü bir gelenek olarak uzun yıllar sürdüğünü gösterir.

Trabzon Kazaziyesinin Günümüzdeki Yeri ve Önemi.

Trabzon, tarihi boyunca ticaret yollarının kesişiminde yer almış, kültürel ve sanatsal zenginlikleriyle öne çıkmıştır. Bu zenginliklerin önemli bir parçası da kazaziye sanatıdır. Kazaziye sanatı, ipek ipliklerin titizlikle işlenmesiyle yapılan geleneksel bir el sanatı olup, Trabzon'un kültürel mirasında derin bir yere sahiptir. Günümüzde de bu sanat, Trabzon'un kimliğini ve kültürel zenginliğini temsil eden önemli bir unsur olarak varlığını sürdürmektedir.

Kazaziye, geleneksel olarak ipek ipliklerin düğümlenerek örgüler oluşturulmasıyla yapılan bir tekniktir. Bu yöntemle tespih, bileklik, kolye ve çeşitli takılar üretilmektedir. Tarihi, Trabzon'un İpek Yolu üzerindeki önemli bir ticaret merkezi olduğu dönemlere dayanan kazazlık, aynı zamanda bölgedeki zanaatkarlık becerisinin ve sanatsal yaratıcılığın bir ifadesidir. Osmanlı döneminde büyük önem kazanan bu sanat, günümüzde de hediyeelik eşya sektöründe değerini korumaktadır. Özellikle yerli ve yabancı turistler tarafından ilgi görmesi, kazazlık sanatının canlı kalmasında etkili olmuştur.

Ancak modernleşme ve teknolojik gelişmeler, geleneksel el sanatlarının değerini tehdit etmektedir. Trabzon'da kazaziye sanatı, zanaatkar sayısının azalması ve ustaların mesleklerini aktarmakta zorlanmaları nedeniyle zamanla kaybolma riskiyle karşı karşıya kalmıştır. Buna karşın, son yıllarda düzenlenen kültürel etkinlikler, eğitim programları ve teşvik projeleri sayesinde kazaziye sanatına yönelik ilgi yeniden canlanmaktadır. Özellikle yerel yönetimlerin ve sivil toplum kuruluşlarının desteğiyle kazazlık kursları düzenlenmekte, genç nesiller bu sanatı öğrenmeye teşvik edilmektedir.

Kazaziye sanatı, yalnızca Trabzon'un kültürel mirasını korumakla kalmaz, aynı zamanda ekonomik katkı da sağlar. El emeğiyle üretilen kazazlık ürünleri, turistik bölgelerde yüksek talep görmektedir. Ayrıca bu ürünlerin online platformlarda satışının yapılması, kazaziye sanatının ulusal ve uluslararası düzeyde tanıtılmasına olanak sağlamaktadır. Trabzonlu kazaziye ustalarının, geleneksel motifleri modern tasarımlarla birleştirerek bu sanatı çağdaş bir boyuta taşıması da dikkat çekicidir.

Sonuç olarak, kazaziye Trabzon'un kültürel kimliğinin önemli bir parçası olup, geçmişten günümüze taşıdığı mirasıyla değerini korumaktadır. Hem sanat hem de ekonomik bir faaliyet olarak kazazlık, bölge için önemli bir potansiyel taşımaktadır. Bu sanatın yaşatılması ve yeni nesillere aktarılması, Trabzon'un kültürel zenginliklerini geleceğe taşıması açısından büyük önem taşımaktadır.

Kazazlık Örgüsünün Teknik Özellikleri Gümüş Kazazlıkta Kullanılan Gereçler

Kazazlık örgüsü, ipek ipliklerin düğümlene tekniğiyle işlenerek dayanıklı ve estetik bir yapı oluşturduğu geleneksel bir el sanatıdır. Bu örgü tekniği, düğüm sayılarının ve sıralarının hassas bir şekilde hesaplandığı, büyük dikkat ve sabır gerektiren bir zanaat olarak öne çıkar. İpek ipliklerin üzeri genellikle ince metal tellerle, özellikle gümüş veya altın tellerle sarılır. Böylece ipliğin dayanıklılığı artırılır ve örgünün görünümü zenginleştirilir. Örgü tekniğinde, sıkı ve sağlam düğümler oluşturmak temel bir öncelik olup, bu işlem sırasında ipliklerin eşit bir şekilde gerilmesi büyük önem taşır. Bu teknik, kazazlık ürünlerinin uzun ömürlü ve estetik açıdan kusursuz olmasını sağlar (Koç, 1999).

Gümüş kazazlıkta kullanılan gereçler, hem örgü işlemini kolaylaştırmak hem de ürünün kalitesini artırmak amacıyla özenle seçilir. En temel gereçlerden biri, örgü yapılacak ipliği hazırlamak için kullanılan ince tel çekme makineleridir. Bu makinelerde, gümüş teller hassas bir şekilde inceltilerek ipek iplik üzerine sarılmaya uygun hale getirilir. İplikler, bu tellerle kaplandıktan sonra kazaz düğüm tekniğiyle örülmek üzere hazırlanır. Örgü işlemi sırasında kullanılan bir diğer önemli araç, ipliklerin düzgün bir şekilde sarılmasını ve düğüm atılmasını sağlayan ince uçlu iğnelerdir. Ayrıca, düğümlerin sıkılığını ayarlamak ve örgü formunu korumak için kılavuz çubuklar ya da özel mandrenler kullanılır. Üretim sürecinde kullanılan hassas kesim makasları ve pense gibi el aletleri de örgünün düzgünlüğünü ve ürünün genel kalitesini sağlamada kritik rol oynar (Kökkılıç, 2010).

Gümüş kazazlık, kullanılan malzemeler ve teknik beceri sayesinde dayanıklılığı ve estetik değeri yüksek ürünler ortaya çıkarır. Geleneksel motiflerle modern tasarımların birleşimi, bu sanatı hem kültürel bir miras hem de bir sanat formu olarak geleceğe taşımaktadır (Uğurlu, 2001).

Gümüş kazazlıkta kullanılan araçlar.

Gümüş kazazlık, titiz bir el işçiliği gerektiren bir sanat olduğu için üretim sürecinde kullanılan araç ve gereçlerin büyük önemi vardır. Bu araçlar, hem örgü işleminin hassasiyetini sağlamak hem de ortaya çıkan ürünün dayanıklılığını ve estetik görünümünü artırmak amacıyla özenle seçilir. Gümüş kazazlıkta yaygın olarak kullanılan araçlar şunlardır (Demir, 2019):

1. **Tel Çekme Makineleri:** Gümüş telleri istenilen incelikte hazırlamak için kullanılır. Bu makineler, telin pürüzsüz ve homojen bir yapıya sahip olmasını sağlar. İpek ipliklerin üzerine sarılacak gümüş tel, genellikle 0,08-0,12 mm arası bir kalınlıkta hazırlanır.
2. **Tel Sarma Makinesi:** Gümüş kazazlık, Trabzon'a özgü geleneksel bir zanaattır ve ince gümüş tellerin sarılarak özel desenlerin oluşturulmasıyla yapılır. Bu işte kullanılan tel sarma makinesi, tellerin düzgün bir şekilde sarılmasını ve istenilen desenin oluşmasını sağlayan önemli bir araçtır. Gümüş kazazlıkta kullanılan tel sarma makineleri genellikle manuel ya da motorlu olabilir. Geleneksel makinelerde, ustalar gümüş telini bir çubuk ya da mil üzerine sarar, ardından bu sarım işlemi sırasında telin gerilmesi ve düzgün bir şekilde sarılması sağlanır. Bu makineler, telin kırılmadan ve şekli bozulmadan düzgün bir şekilde sarılmasına yardımcı olur. Modern makineler ise genellikle motorlu olup, daha hızlı ve hassas üretim yapılmasını sağlar.
3. **İğneler:** Kazaz örgüsünü oluşturmak için ince uçlu iğneler kullanılır. Bu iğneler, düğüm atma ve ipliklerin geçişini kolaylaştırmada önemli bir role sahiptir.
4. **Kılavuz Çubuklar (Mandrenler):** Örgü sırasında düğüm ve desenlerin düzgün bir şekilde oluşturulmasını sağlamak için kullanılan çubuklardır. Çeşitli boyut ve şekillerdeki mandrenler, örgünün formunu korumasına yardımcı olur.
5. **Kesim Makasları:** Gümüş tel ve ipliklerin temiz bir şekilde kesilmesi için özel olarak tasarlanmış keskin makaslar kullanılır. Bu, ürünün detaylarının net ve düzgün olmasını sağlar.
6. **Pense ve Karga Burun:** Düğüm sıkıştırma ve gümüş telin kıvrılmasını sağlamak için kullanılır. Özellikle örgünün sıkılığını ve dayanıklılığını artırmada önemli bir araçtır.
7. **Bobin ve Makaralar:** İpek ipliklerin düzgün bir şekilde sarılması ve telin iplik üzerine muntazam bir şekilde dolanması için kullanılır.
8. **Cımbızlar:** Hassas detayların işlenmesi ve düğümlerin düzenlenmesi için gereklidir. Küçük ölçekli müdahalelerde büyük kolaylık sağlar.
9. **Zımpara ve Polaj Aletleri:** Bitmiş ürünün yüzeyini pürüzsüz hale getirmek ve parlaklık kazandırmak için kullanılır. Gümüş yüzeyin daha estetik bir görünüme kazanmasına katkıda bulunur.
10. **Özel Tutucular ve Mengene:** Çalışma sırasında ipliklerin sabitlenmesi ve düğümlerin düzgün bir şekilde oluşturulması için tercih edilir.

Bu araçlar, el işçiliğini destekleyerek gümüş kazazlık ürünlerinin kalitesini artırır ve sanatçının yaratıcı sürecini kolaylaştırır. Aynı zamanda, hem geleneksel motiflerin hem de modern tasarımların başarılı bir şekilde işlenmesini mümkün kılar.

Kazazlıkta Tel Hazırlama.

Kazazlıkta tel hazırlama, bu zanaatın en önemli aşamalarından biri olup, hem ürünün dayanıklılığını hem de estetik değerini doğrudan etkiler. Bu süreç, genellikle gümüş veya altın tellerin özel bir teknikle ipek ipliklerin üzerine sarılmasıyla gerçekleştirilir. Hazırlanan tel, kazaz örgüsünde kullanılacak malzemenin temelini oluşturur. Tel hazırlama işlemi, özen ve hassasiyet gerektirir ve şu adımlardan oluşur (Kaya ve Yazıcıoğlu, 1992).

1. Tel Çekme

Ham gümüş veya altın tel, özel tel çekme makinelerinde veya çekme levhalarında istenilen incelikte hazırlanır. Kazazlık için kullanılan teller genellikle oldukça ince olmalıdır (yaklaşık 0,08-0,12 mm kalınlığında). İncelik, örgünün zarıflığını ve düğümlerin sıklığını sağlar.

2. İpek İpliğin Hazırlanması

Telin sarılacağı ipek iplik, genellikle dayanıklı ve esnek bir yapıya sahip yüksek kaliteli malzemeden seçilir. İpek iplik, örgü sırasında kopmaya karşı dirençli olmalı ve tel ile kolayca bütünleşmelidir.

3. Telin İplik Üzerine Sarılması

Hazırlanan ince gümüş tel, ipek ipliğin etrafına sıkı ve düzenli bir şekilde sarılır. Bu işlem sırasında, telin iplik üzerine eşit aralıklarla dolanması sağlanır. Böylece, hem görsel estetik elde edilir hem de ipliğin mukavemeti artırılır. Tel sarma işlemi, tel sarma makinesi kullanılarak hazırlanır.

4. Hazırlanan Tellerin Saklanması

Son olarak, hazırlanmış teller toz, nem ve diğer çevresel etkenlerden korunacak şekilde saklanır. Tellerin bozulmaması ve uzun süre kullanılabilir durumda kalması için uygun koşullar sağlanır.

Kazazlıkta tel hazırlama, bu sanatın temel taşlarından biridir. Bu süreçte gösterilen özen, ortaya çıkan ürünün hem estetik görünümünü hem de uzun ömürlü olmasını sağlar. İyi hazırlanmış bir tel, kazaz örgüsünde hem geleneksel motiflerin hem de modern tasarımların başarılı bir şekilde uygulanmasına olanak tanır.

Şekil 72

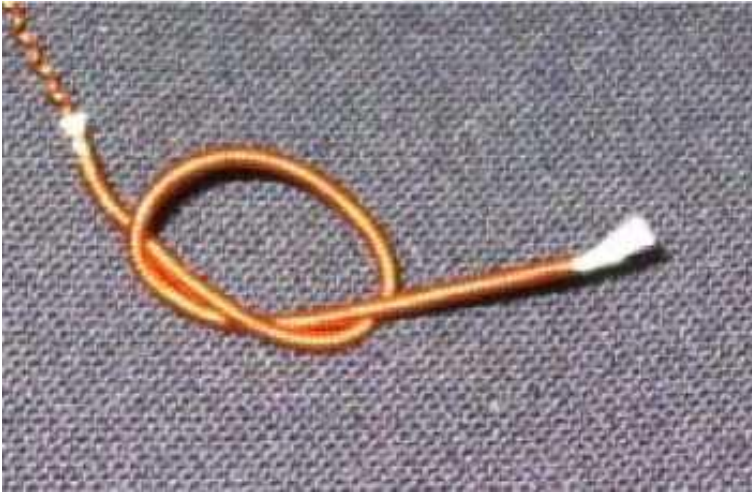
Çıkırıktaki Sarılmış Tel



Ağırmalı, 2021

Şekil 73

Ajur ve Şemse için Sarılmış Tel



Ağırmalı, 2021

Kazazlık Örgü Teknikleri ve Yapım Aşamaları

Kazazlık örgü teknikleri ve yapım aşamaları aşağıda görsellerle verilmiştir

Şekil 74

Tel Sarma Makinesi



Şekil 75

Tel Sarma Aşaması 1



Şekil 76

Tel Sarma Aşaması 2



Kaç kat tel kullanılmak isteniyorsa makinenin iki ucundaki kancaya ovalok teli sarılır.

Şekil 77

Tel Sarma Aşaması 3



İstenilen renkteki bakır tel ya da gümüş tel baştaki kancaya takılır ve ipliğin üstü metal telle sarılmış olur.

Şekil 78

Sarılmış Halka Yapılmış 10 Adet Kazaz Teli



İstenilen renkteki bakır tel ya da gümüş tel baştaki kancaya takılır ve ipliğin üstü metal telle sarılmış olur.

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapımı

Üç tepeli zincir alınır ve uç kısmı bal mumu sürülen iğne iplikle birkaç kat düğümlenir.

Şekil 79

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 1



Şekil 80

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 2



Sonra sırayla iki adet uzun sürgü, top, kısa sürgü, top, kısa sürgü, top ve iki adet uzun sürgü geçirilir.

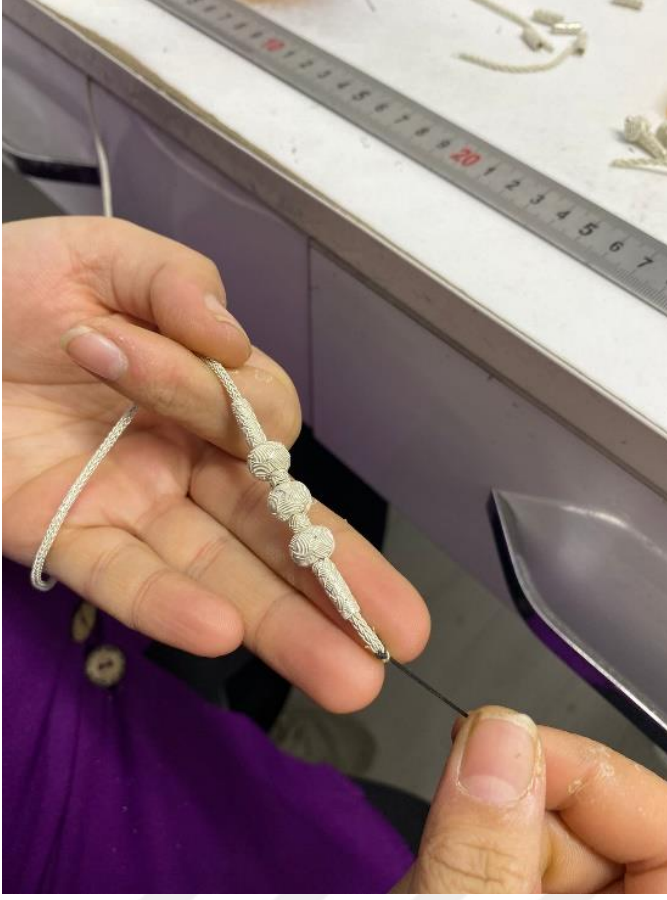
Şekil 81

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 3



Şekil 82

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 4



Zincirin ucuna papağan çıkmayacak şekilde dikilerek sağlamlaştırılır (bileklik oksışt yapılacağı için siyah iplik kullanılıyor).

Şekil 83

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 5



Şekil 84

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 6



İpin fazla kısmı kesilerek çakmakla sabitlenir.

Şekil 85

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 7



Şekil 86

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 8



Dikilin zincir ve papağanın üstüne uzun sürgü sıkıştırılarak birleşim yeri kapatılır.

Şekil 87

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 9



Bileklik kaç cm isteniyorsa cetvelle ayarlanır ve zincir kesilir.

Şekil 88

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 10



Kesilen zincirin ucu papağanla kapatılabilsin diye ajurluk telden küçük bir halka yapılarak zincirin ucuna dikilir ve yine uzun sürgüyle birleşim yeri kapatılır.

Şekil 89

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 11



Şekil 90

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 12



Şekil 91

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 13



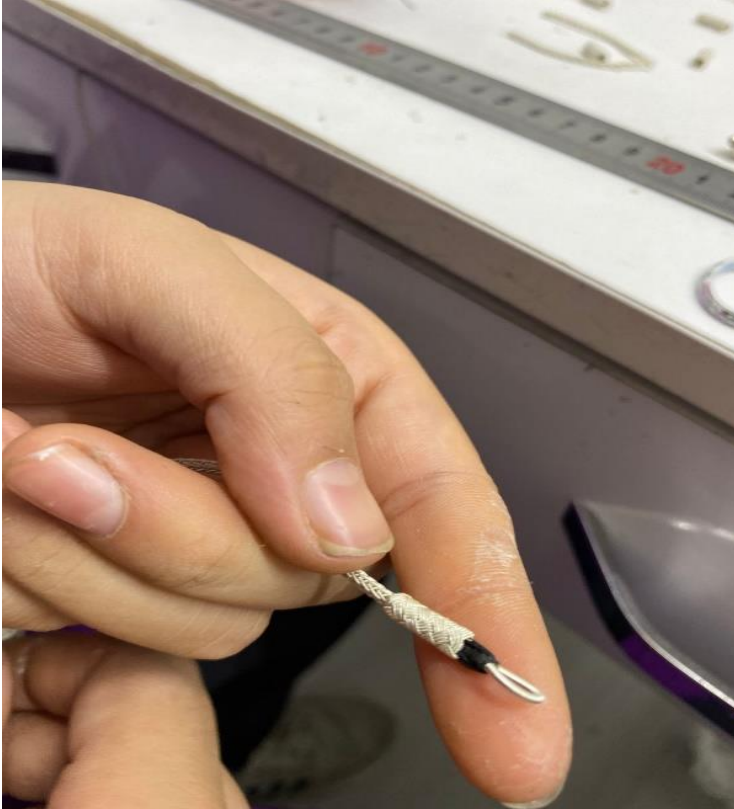
Şekil 92

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 14



Şekil 93

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 15



Şekil 94

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 16



Şekil 95

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 17



Ölçü kontrol edilerek topar bileğin orta kısmına gelecek şekilde ayarlanır. Sağ ve soldaki toparların yanında olan sürgüler, kaymaması için iç kısımlar mumlu ipe kalınlaştırılarak sabitlenir. Ürün oksitlenmek üzere dikim atölyesinden diğer atölyeye gönderilir.

Şekil 96

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 18



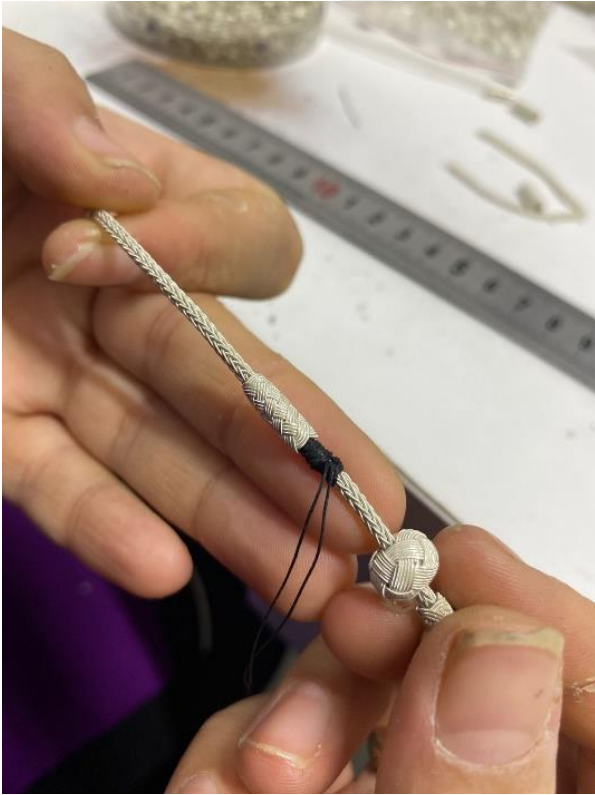
Şekil 97

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 19



Şekil 98

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 20



Şekil 99

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 21



Şekil 100

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 22



Şekil 101

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 23



Şekil 102

Üç Toplu Kazaz Bileklik Yapım Aşaması 24



Şekil 103

Üç Toplu Kazaz Bileklik



Biten Ürünlerin Oksitlenmesi

Gümüş ürünleri veya takıları oksitlemenin çok çeşitli yöntemleri vardır. Trabzon'da kazaziye işi yapan atölyelerin genellikle tercih ettiği yöntem kükürtle oksitlemedir.

Parça kükürt ve su beraber kaynatılarak yeterli sıcaklığa ulaştığında ürünler içine atılır ve istenilen renge geldiğinde içerisinden çıkarılır.

Şekil 104

Parça Kükürt



Şekil 105

Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 1



Şekil 106

Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 2



Şekil 107

Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 3



Şekil 108

Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 4



Şekil 109

Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 5



Şekil 110

Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 6



Oksitlenen ürünler sabunlu suyla yıkanarak kükürt kalıntılarından temizlenir. Peçete yardımıyla fazla suyu alınarak saç kurutma makinesiyle iyice kurutulur.

Şekil 111

Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 7



Şekil 112

Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 8



Şekil 113

Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 9



Şekil 114

Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 10



Daha sonra yumuşak bir zımpara yardımıyla her yeri oksitlenmiş olan takının bazı yerlerinde renkleri açılarak eskitme görüntüsü verilir.

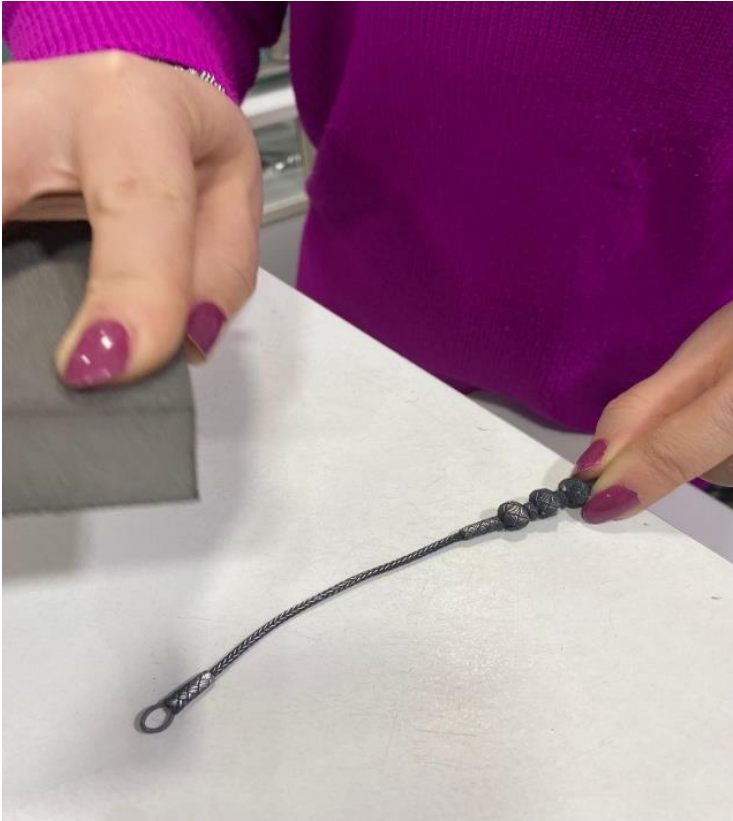
Şekil 115

Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 11



Şekil 116

Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 12



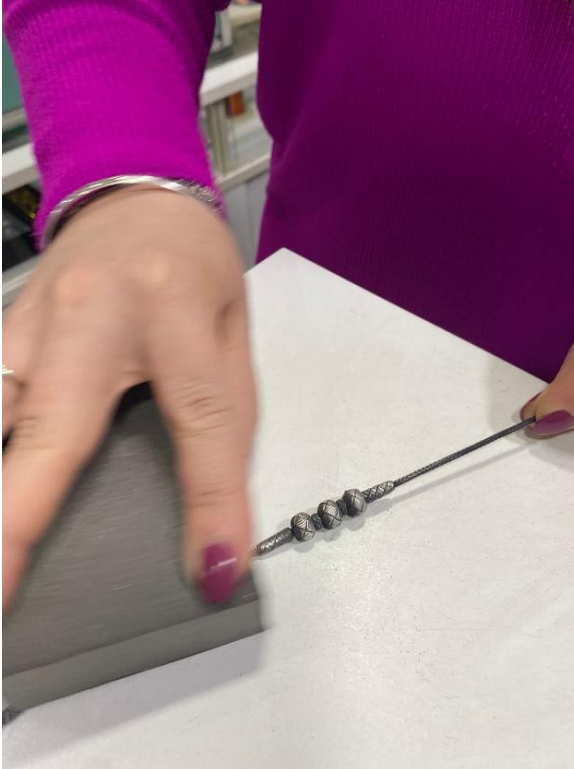
Şekil 117

Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 13



Şekil 118

Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 14



Şekil 119

Ürünlerin Oksitlenme Aşaması 15



Şekil 120

Oksitlenmiş ve Eskitme Yapılmış Bileklikler



Şekil 121

Eskitme Yapılmış, Oksit Yapılmış, Altın Kaplama ve Gümüşün Kendi Rengiyle Oluşturulmuş Üç Toplu Bileklikler



Şekil 122

Hava Almayacak Şekilde Saklanmış Kazaz Takı



Ister oksitlenmiş ister parlak haliyle kullanılan kazaz takılar kullanılmadığı zamanlarda hava almayacak şekilde saklanmalıdır.

Balıksırtı Tekniği.

Balıksırtı tekniği, kazazlık sanatında kullanılan estetik ve dayanıklılık sağlayan geleneksel bir örgü yöntemidir. Bu teknik, tel ve ipliklerin düzenli bir şekilde çaprazlanarak birbiri üzerine geçirilmesiyle elde edilen desenli bir örgü türüdür. Desen, adını balık kılçığını andıran karakteristik yapısından alır. Balıksırtı örgüsü hem görsel olarak zarif hem de dayanıklı bir yapıya sahiptir. Bu nedenle, takı, aksesuar ve süs eşyası yapımında sıkça tercih edilir.

Balıksırtı Tekniğinin Özellikleri

Balıksırtı tekniği özellikleri aşağıda sıralanmıştır (Sönmez, 1995);

1. Desen Oluşumu

Balıksırtı tekniği, tel ve ipliklerin belirli bir düzenle çaprazlanması sonucu oluşur. Her bir iplik ya da tel bir diğerrinin üzerine simetrik bir şekilde yerleştirilir ve bu düzen tüm örgü boyunca tekrarlanır. Sonuçta ortaya çıkan örgü, balık kılçığına benzeyen eşsiz bir görünüm sunar.

2. Dayanıklılık ve Sıklık

Bu teknik, ipliklerin sıkı bir şekilde birbirine bağlanmasını sağladığı için dayanıklı bir örgü yapısı oluşturur. Balıksırtı örgüsü, özellikle gümüş kazazlıkta sık kullanılan bir yöntemdir, çünkü hem uzun ömürlü hem de formunu koruyabilen bir yapı sunar.

3. Estetik Görünüm

Balıksırtı örgüsü, geleneksel el sanatlarına özgü bir zarafet taşır. Desenin düzenli ve simetrik yapısı, kazazlık ürünlerinin daha şık ve estetik görünmesini sağlar. Modern tasarımlarda da bu teknik, hem geçmişten gelen mirası hem de çağdaş tasarım anlayışını birleştiren bir unsur olarak öne çıkar.

Balıksırtı Tekniğinin Uygulama Süreci

Balıksırtı Tekniğinin Uygulama Sürecinde gerçekleştirilrn adımlar aşağıda verilmiştir (Uğurlu, 2018);

1. Malzeme Hazırlığı

Örgüde kullanılacak iplik veya tel hazırlanır. Bu tel genellikle ipek iplik üzerine sarılmış ince gümüş ya da altın tellerden oluşur. Balıksırtı tekniğinde kullanılan telin dayanıklı ve esnek olması gerekir.

2. Örgü Başlangıcı

Balıksırtı örgüsü, genellikle bir merkez noktası veya başlangıç düğümü ile başlar. İlk aşamada, tel ya da iplikler eşit uzunlukta ayrılır ve çaprazlama işlemi için düzenlenir.

3. Düzenli Çaprazlama

Tel ve iplikler, bir diğ erinin üzerine çaprazlanarak sıkı bir şekilde örgüye alınır. Bu işlem sırasında, her bir tel ya da iplik, bir alt sıradakine paralel bir şekilde yerleştirilir ve simetrik desen oluşturulur.

4. Örgünün Sıkılaştırılması

Her bir çaprazlama işlemi sonrasında, örgü sıkılaştırılarak desenin bozulmaması sağlanır. Bu adım, balıksırtı tekniğiyle yapılan ürünlerin dayanıklılığını artırır.

5. Son İşlem ve Düzenleme

Örgü tamamlandıktan sonra, uç kısımlar kesilerek temizlenir ve örgünün genel yapısı düzenlenir. Gerekirse örgü yüzeyi zımparalanır ve parlatılır.

Balıksırtı tekniği, hem geleneksel el sanatlarında hem de modern tasarımlarda kullanılan bir örgü yöntemidir. Zarif deseni ve sağlam yapısı, bu tekniği kazazlık sanatında özel bir yere koyar. Geleneksel motiflerin yanı sıra, günümüz tasarımlarında da sıklıkla tercih edilen balıksırtı örgüsü, geçmişten günümüze uzanan bir kültürel mirasın önemli bir parçasıdır.

Şekil 123

Balık Sırtı Örgü



(Ağırmatl ı, 2021)

Kısa Sürgü Tekniği

Kısa Sürgü Tekniği, geleneksel kazaz örgü sanatında kullanılan bir örgü tekniğidir. Bu teknik, kazaz düğümünün özel bir varyasyonu olarak tanımlanabilir ve özellikle ince detaylı tasarımlarda ve küçük boyutlu objelerde tercih edilir. Genellikle telin kısa aralıklarla kıvrılıp düğümlemesiyle oluşur ve bu sayede sıkı, dayanıklı ve estetik bir görünüm elde edilir. Kısa sürgü tekniğinin özellikleri şunlardır (Ağırmatl ı, 2021).

1. **Telin Kullanımı.** Gümüş ya da altın tel genellikle ince bir ipek ipliğe sarılarak hazırlanır ve kısa sürgü için bu tel, sıkı bir şekilde düğümlenir.
2. **Sıkı Düğümler.** Kısa sürgü tekniği, düğümlerin çok sık aralıklarla ve düzenli bir şekilde yapılmasını gerektirir. Bu, örgüye hem dayanıklılık hem de zarif bir görünüm katar.
3. **Dekoratif Amaçlar.** Bu teknik genellikle kolye, bileklik veya küpe gibi takı tasarımlarında kullanılır. Ayrıca dekoratif objelerde ve geleneksel süslemelerde yer bulur.
4. **Uygulama Alanı.** Kısa sürgü, diğer kazaz tekniklerine göre daha detaylı ve sabır gerektiren bir işçilik ister, bu yüzden genellikle ustalık düzeyinde bir beceri gerektirir.

Bu teknik, Trabzon'un ünlü kazaziye işçiliğinin zarif bir örneğidir ve geleneksel el sanatlarının modern tasarımlara uyarlanması da sıkça tercih edilmektedir.

Şekil 124

Kısa Sürgü



(Ağırmatl, 2021)

Uzun Sürgü Tekniği.

Uzun Sürgü Tekniği, kazaziye örgü sanatında kullanılan bir diğer önemli tekniktir ve genellikle daha büyük, daha dikkat çekici ve dayanıklı tasarımlar için tercih edilir. Bu teknik, kısa sürgüye benzer şekilde telin düğümlenerek örgüye dönüştürülmesini içerir, ancak burada kullanılan düğümler daha uzun aralıklarla ve farklı bir düzenle yapılır. Uzun sürgü tekniğinin özellikleri aşağıda verilmiştir (Deniz, 1998).

1. **Telin Kullanımı.** Uzun sürgü tekniğinde, genellikle gümüş veya altın tel kullanılır. Tel, ipek veya başka bir ince iplikle sarılabilir. Telin uzunluğu ve yoğunluğu, örgünün daha belirgin ve kalın olmasını sağlar.

2. **Düğüm Aralıkları.** Uzun sürgüde, düğümler daha geniş aralıklarla yapılır ve bu, telin daha uzun bir mesafeye yayılmasına olanak tanır. Bu şekilde, tasarım daha geniş bir alanı kaplar.

3. **Estetik ve Dayanıklılık.** Uzun sürgü tekniği, tasarımın daha sağlam olmasını sağlarken aynı zamanda görsel olarak da oldukça etkileyici ve gösterişli bir görünüm elde edilir. Bu teknik, özellikle büyük boyutlu takı ve süs eşyalarında tercih edilir.

4. **Uygulama Alanı.** Bu teknik, geleneksel kazaziye sanatının zarif ve gösterişli örneklerinde sıklıkla kullanılır. Kolye uçları, bilezikler, broşlar ve hatta bazı geleneksel el işçilikleri gibi büyük objelerde bu teknik tercih edilebilir.

Teknik İşleyiş (Aytaç, 1982).

- **Telin Uzunluğu ve Düzenli Düğümler.** Uzun sürgü tekniği, düzenli bir şekilde yapılan uzun düğümlerle örgüye başlanır. Her bir düğüm, telin uzunluğuna göre belirli bir mesafeyle yapılır, bu da örgünün yüzeyini genişleterek tasarımın daha dikkat çekici olmasını sağlar.

- **Uygulama.** Uzun sürgü, daha büyük parçaların yapımında kullanılırken, aynı zamanda zarif detayları ön plana çıkaran bir teknik olarak da değer kazanır.

Kullanım Alanları (Deniz, 1998).

Uzun sürgü tekniği, Trabzon kazaziye işçiliği ve geleneksel takı tasarımlarında önemli bir yere sahiptir. Özellikle görsel çekiciliği ve sağlamlığıyla tanınan bu teknik, ince işçilik gerektiren el sanatlarında sıklıkla kullanılır. Büyük takılarda veya dekoratif objelerde uzun sürgü tekniği, hem işlevsel hem de estetik olarak tercih edilen bir yöntemdir. Bu teknik, geleneksel kazaziyenin modern dünyaya uyarlanmasında da önemli bir yer tutmaktadır.

Şekil 125

Uzun Sürgü



(Ağırmatlı, 2021)

Yeminli Sürgü.

Yeminli Sürgü Tekniği, kazaziye örgü sanatının en özel ve detaylı tekniklerinden biridir. Bu teknik, özellikle takı tasarımlarında kullanılan ince işçilik gerektiren bir yöntem olup, hem estetik hem de sağlamlık açısından önemli bir yere sahiptir. "Yeminli" kelimesi, bu teknikte yapılan düğümlerin sıkı ve sağlam olmasını ifade eder. Düğümler o kadar düzenli ve sıkı yapılır ki, örgüde hiçbir gevşeme veya açılma olmaz, bu da tasarımın uzun ömürlü ve dayanıklı olmasını sağlar. Yeminli sürgü tekniğinin özelliklerine aşağıda yer verilmiştir (Süpüren ve Özdil, 2014);

1. **Düğümlerin Sıklığı ve Sağlamlığı.** Yeminli sürgü, telin veya ipliğin düğümlenmesiyle yapılır, ancak burada düğümler çok sıkı ve düzenli bir şekilde oluşturulur. Bu düğümler, örgünün son derece sağlam olmasını sağlar ve uzun süre kullanılabilirliğini garanti eder.
2. **Tel ve İplik Kullanımı.** Yeminli sürgüde genellikle ince altın veya gümüş tel kullanılır. Telin üzerine bazen ince ipek iplikler de sarılabilir. Bu, hem görsel estetiği artırır hem de örgüye daha fazla dayanıklılık katabilir.
3. **Teknik İşleyiş.** Yeminli sürgü tekniğinde, telin belirli aralıklarla düzenli bir biçimde düğümlenmesi gerekmektedir. Düğüm atma işlemi, her bir telin özenle yerleştirilmesini ve sıkı bir şekilde bağlanmasını içerir. Bu, sadece işçiliği değil, aynı zamanda tekniğin uzun süreli dayanıklılığını sağlar.
4. **Estetik Görünüm.** Yeminli sürgü, genellikle çok sıkı ve düzenli bir örgü yapısı ortaya çıkarır. Bu, takılarda veya diğer süs eşyalarında estetik açıdan etkileyici bir sonuç doğurur.

Kullanım Alanları (Kürkçüoğlu ve Kürkçüoğlu, 2011).

- **Takı Tasarımı.** Yeminli sürgü tekniği, özellikle kolye, bilezik, küpe ve yüzük gibi takıların yapımında yaygın olarak kullanılır. Çünkü bu teknik, takıların hem sağlam olmasını sağlar hem de zarif bir estetik yaratır.
- **Geleneksel Kazaziye Sanatı.** Bu teknik, Trabzon'un ünlü kazaziye sanatının önemli bir parçasıdır ve genellikle usta zanaatkarlar tarafından yapılır. Geleneksel işçilik gerektiren projelerde bu teknik oldukça yaygındır.

Yeminli Sürgü'nün Özellikleri (Begiç, 2017).

- **Dayanıklılık.** Bu teknikte yapılan düğümler, takıların uzun süre bozulmadan kullanılmasına olanak sağlar.

- **Dikkatli İşçilik Gereksinimi.** Yeminli sürgü, dikkatli ve sabır gerektiren bir tekniktir. Bu nedenle ustalık ve deneyim gerektiren bir işçilik seviyesine sahiptir.

Sonuç olarak, yeminli sürgü tekniği, kazaziye sanatında hem estetik hem de işlevsel olarak oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Bu teknik, zanaatkarların becerisini ve işçiliğini en iyi şekilde yansıttığı takılarda, el sanatlarında ve süslemelerde sıkça tercih edilen bir yöntemdir.

Şekil 126

Yeminli Sürgü



(Ağırmalı, 2021)

Top Örgüsü Tekniği.

Top Örgüsü Tekniği, kazaziye sanatında kullanılan bir diğer geleneksel teknik olup, genellikle yuvarlak ve hacimli desenler yaratmak amacıyla tercih edilir. Bu teknik, telin veya ipliğin belirli bir düzen içinde kıvrılmasıyla yuvarlak formlar, "top" şeklinde düğümler oluşturur. Top örgüsü, hem dekoratif hem de sağlam yapısıyla dikkat çeker.

Top Örgüsü Tekniğinin Özellikleri (Sümerkan, 1998).

1. **Yuvarlak Düğümler.** Teknik, telin sıkı bir şekilde bükülmesi ve düğümlenmesiyle yuvarlak formlar yaratır. Bu düğümler, özellikle belirgin ve hacimli bir yapı oluşturur. Bu yuvarlak "top"lar, tasarımda dikkat çekici unsurlar olarak kullanılır.

2. **İplik ve Tel Kullanımı.** Genellikle ince altın, gümüş tel veya ipek iplikler kullanılır. Telin yüzeyi, örgünün hacmini ve sertliğini belirler. Çoğu zaman, telin üzerine ince iplikler sarılır, bu da örgüye hem zarif hem de dayanıklı bir yapı kazandırır.

3. **Düğümlerin Yerleşimi.** Top örgüsünde, düğümler belirli bir düzende yerleştirilir. Tel ya da iplik, yuvarlak şekiller oluşturacak şekilde kıvrılır ve bu şekiller birbirine bağlanarak örgü tamamlanır. Düğümler, dikkatle yerleştirildiği için çok düzenli ve belirgin olur.

4. **Dekoratif ve Hacimli Yapı.** Top örgüsü tekniği, özellikle hacimli bir görünüm yaratmak için kullanılır. Yuvarlak, top şeklindeki düğümler, takı tasarımlarında ve süslemelerde oldukça estetik bir görünüm sunar.

Kullanım Alanları (Akpınarlı vd., 2012).

1. **Takı Tasarımı.** Top örgüsü, genellikle kolye uçları, bilezikler, küpeler ve diğer takıların yapımında kullanılır. Bu teknik, takılara hacimli bir görünüm kazandırır ve estetik bir değer yaratır.

2. **Geleneksel Süsleme.** Kazaziye sanatında, bu teknik daha büyük objelerde, süslemelerde ve dekoratif parçalarda da yer alır. Top örgüsü, objelere görsel derinlik katmanın ve dikkat çekici unsurlar oluşturma için etkili bir yoldur.

Teknik İşleyiş (Sümerkan, 1998).

- **Düğüm Atma.** Tel veya iplik, belirli aralıklarla yuvarlak düğümler oluşturacak şekilde sıkıca sarılır. Her bir düğüm, top şeklinde görünmesi için dikkatlice yerleştirilir.
- **Form Oluşumu.** Top örgüsünde, her düğüm birbirini takip eder ve bu sayede yuvarlak şekillerin birbirine eklenmesiyle örgü büyür. Düğüm aralıkları genellikle eşit olur, bu da tasarımda düzenli ve simetrik bir görünüm yaratır.

Estetik ve Dayanıklılık.

Top örgüsü, hem estetik hem de dayanıklı bir yapı sağlar. Yuvarlak formlar ve hacimli yapılar, takıların ve süs eşyalarının daha zarif ve gösterişli olmasını sağlar. Ayrıca, sıkı düğümler sayesinde bu teknik, örgünün dayanıklılığını artırır.

Şekil 127

Koton İplik, Bakır Ve Gümüş Tel İle Sarılmış Top Örgüsü



(Ağırmalı, 2021)

Ajur.

Ajur (veya ajur örgü), kazaziye sanatı ve genel olarak geleneksel el sanatlarında kullanılan, özellikle delikli ve açık örgü desenleri oluşturmak amacıyla tercih edilen bir

tekniktir. Bu teknik, tel veya ipliklerin belirli bir düzenle örülerek, aralarındaki boşluklardan (deliklerden) şekiller oluşturulmasıyla tanınır. Ajur, genellikle zarif ve ince işçilik gerektiren bir tekniktir, aynı zamanda tasarımlara hafiflik ve estetik bir dokunuş katar.

Ajur Tekniğinin Özellikleri (Sönmez, 1995).

1. **Açık ve Delikli Desenler.** Ajur tekniğinde, tel veya iplik, belirli bir düzenle düğümlenir veya örülür, bu da tasarımda açık ve delikli alanların oluşmasına neden olur. Bu boşluklar, tasarıma hafiflik ve zarif bir görünüm kazandırır.

2. **Düzensiz ve Simetrik Desenler.** Ajur örgüsünde, desenler bazen simetrik, bazen de düzensiz olabilir. Bu teknik, hem düzenli hem de doğal görünümlü tasarımlar oluşturmak için uygundur. Bazı ajur tasarımlarında, farklı boyutlarda boşluklar ve delikler yer alır.

3. **İplik ve Tel Kullanımı.** Ajur yaparken genellikle ince tel veya ipek iplik kullanılır. İnce ve sağlam malzemeler, ajurun delikli yapısının belirgin olmasını sağlar ve örgünün estetik değerini artırır.

4. **Hafiflik ve Zarafet.** Ajur örgüsünün en dikkat çekici özelliği, tasarıma kattığı hafifliktir. Delikli yapı, genellikle takı tasarımlarında veya zarif süslemelerde kullanılır. Ajur, aynı zamanda ışığın deliklerden geçmesine olanak tanır, bu da tasarımlara görsel derinlik kazandırır.

Kullanım Alanları (Uğurlu, 2018).

1. **Takı Tasarımı.** Ajur, takı yapımında sıklıkla tercih edilen bir tekniktir. Kolye uçları, bilezikler, küpeler ve yüzüklerde kullanılarak, takılara zarif bir görünüm kazandırır.

2. **Süslemeler ve Dekoratif Objeler.** Ajur, sadece takı değil, aynı zamanda geleneksel dekoratif objelerde ve el işçiliği ürünlerinde de kullanılır. Özellikle geleneksel süslemelerde, ajur örgüsü hem estetik hem de işlevsel olarak önemli bir yer tutar.

Teknik İşleyiş (Deniz, 1998).

- **Düğümleme ve Örme.** Ajur tekniği, tel veya ipliğin belirli aralıklarla düğümlenmesiyle yapılır. Düğümler arasında boşluklar bırakılır ve bu boşluklar ajur desenini oluşturur.

- **Boşlukların Kontrolü.** Ajur örgüsünde, boşluklar dikkatle yerleştirilir. Delikler veya açık alanlar, tasarımda belirgin bir rol oynar ve genellikle düzenli bir şekilde sıralanır.

Estetik ve Dayanıklılık.

Ajur örgüsü, görsel olarak zarif ve dikkat çekici bir yapı sağlar. Aynı zamanda delikli yapısı, örgüye hafiflik katar, bu da özellikle takılarda önemli bir özellik olabilir. Estetik açıdan etkileyici olmasının yanı sıra, doğru teknikle yapıldığında oldukça dayanıklıdır.

Şekil 128

Ajur ve Uzun Sürgü ile Bağlanma



(Ağırmatlı, 2021)

Şemse Düğümü.

Şemse Düğümü, kazaziye sanatında ve geleneksel el işçiliğinde kullanılan özel bir düğüm tekniğidir. Bu teknik, özellikle geometrik ve simetrik desenlerin oluşturulmasında yaygın olarak tercih edilir. "Şemse" kelimesi, Türkçeye Arapçadan geçmiş olup, "güneş" veya "güneşin ışınları" anlamına gelir. Bu anlam, düğümün yapısının güneşin ışınları gibi yayılıp dağılmasından kaynaklanmaktadır. Şemse düğümü, hem estetik hem de işlevsel olarak önemli bir yer tutar.

Şemse Düğümü Tekniğinin Özellikleri (Özdil, 2014).

1. **Geometrik ve Simetrik Desenler.** Şemse düğümü, genellikle çokgenler ve simetrik desenler oluşturmak için kullanılır. Düğüm, belirli bir merkezden yayılan ve dışa doğru giden çizgiler gibi düzenli bir yapıya sahiptir. Bu, tasarımlara belirgin bir simetri ve denge kazandırır.
2. **Güneş Işınları Görünümü.** Şemse düğümünün adını aldığı "güneş ışınları" motifine benzer şekilde, düğüm genellikle merkezden dışa doğru açılan, ışınsal bir yapıya sahiptir. Bu, takılarda ve süslemelerde dinamik ve dikkat çekici bir görünüm oluşturur.

3. **Düğümün Yapısı.** Şemse düğümünde, tel veya iplik bir noktada birleşir ve o noktadan dışa doğru düzenli bir şekilde yayılır. Her bir "ışın" aynı uzunlukta ve açıyla yerleştirilir, bu da düz ve düzenli bir görünüm oluşturur.

4. **Estetik ve Zarif Görünüm.** Şemse düğümü, özellikle takı ve süs eşyalarında zarif ve dikkat çekici bir estetik sağlar. Geometrik yapısı, tasarımlara zarif bir görünüm katarken aynı zamanda işçiliğin titizliğini de gösterir.

Kullanım Alanları (Begiç, 2017).

1. **Takı Tasarımı.** Şemse düğümü, özellikle kolye uçları, bilezikler, küpeler ve yüzükler gibi takı tasarımlarında sıkça kullanılır. Düğüm, takılara hem zarif bir hava katar hem de simetrik yapısı sayesinde göz alıcı bir etki yaratır.

2. **Dekoratif Objeler ve Süslemeler.** Şemse düğümü, takı dışında geleneksel süslemelerde, el işçiliği ürünlerinde de yer alır. Özellikle büyük objeler ve dekoratif eşyalar üzerinde, görsel denge ve simetri sağlamak amacıyla tercih edilir.

Teknik İşleyiş (Sümerkan, 1998).

- **Düğümleme.** Şemse düğümünde, tel veya iplik, bir noktada toplanır ve buradan dışa doğru düzenli bir şekilde yayılır. Bu yayılma, simetrik ışınlar şeklinde düzenlenir. Her ışının uzunluğu eşit olmalı ve açıları da düzenli şekilde yerleştirilmelidir.

- **Simetrik Düzen.** Şemse düğümü, simetrik bir yapıya sahip olduğundan, düzenli ve dikkatli bir işçilik gerektirir. Her bir ışının belirli bir açıyla yerleştirilmesi ve aynı uzunlukta olması çok önemlidir.

Estetik ve Dayanıklılık.

Şemse düğümü, estetik açıdan oldukça çekicidir. Geometrik desenler ve simetrik yapılar, bu düğümü özellikle takı ve süslemelerde vazgeçilmez kılar. Düğümün sağlam bir şekilde yerleştirilmesi, hem görsel hem de yapısal dayanıklılığını artırır (Büyükyazıcı, 2008).

Şekil 129

Şemse Düğümü



(Ağırmatl, 2021)

Kazaziye Sanatında Dikkat Edilecek Noktalar

Kazaziye sanatı, ince işçilik ve sabır gerektiren bir geleneksel el sanatıdır. Bu sanat dalında başarılı bir çalışma ortaya koyabilmek için dikkat edilmesi gereken birçok önemli unsur vardır. İlk olarak, kullanılan malzemelerin kalitesi büyük önem taşır. Gümüş, altın veya tel gibi malzemelerin düzgün ve sağlam olması, yapılan işçiliğin uzun süre dayanmasını sağlar. Ayrıca, telin inceliği ve düzgünlüğü, yapılan düğümlerin düzgün ve estetik olmasında belirleyici bir rol oynar. Kazaziye sanatında dikkat edilmesi gereken bir diğer önemli nokta, işçilikteki titizliktir. Her bir düğüm, düzgün ve simetrik olmalı, telin her bir kıvrımı ve bükülmesi dikkatlice yerleştirilmelidir. Bu, hem estetik açıdan hoş bir görünüm sağlar hem de örgünün dayanıklılığını artırır. Özellikle geometrik desenler veya zarif motifler oluşturulurken simetrisinin korunması, tasarımın bütünlüğünü ve şıklığını pekiştirir (Kaya ve Yazıcıoğlu, 1992).

Ayrıca, işçiliğin zamanlaması da önemli bir faktördür. Kazaziye işlemleri sabır gerektirdiği için acele edilmeden, her bir adım dikkatlice ve özenle yapılmalıdır. Çalışmanın her aşamasında titiz bir planlama ve doğru tekniklerin uygulanması, ortaya çıkan eserin kalitesini doğrudan etkiler. Ayrıca, kullanılan tekniklerin doğru öğrenilmesi ve ustaca uygulanması da başarıyı belirleyen unsurlar arasındadır. Kazaziye sanatıyla ilgili bir diğer husus, tasarımın orijinalliğidir. Geleneksel motiflerin yanı sıra, modern dokunuşlarla yapılan yenilikçi tasarımlar da dikkat çekicidir. Bu dengeyi sağlamak, hem geçmişin izlerini hem de çağdaş estetik anlayışını harmanlamak, sanatı daha özgün ve değerli kılar. Son olarak, kazaziye sanatının ustası olmak, sürekli bir öğrenme süreci gerektirir. Bu sanat, deneyim kazandıkça daha ince ve kompleks tekniklerin öğrenilmesiyle gelişir. Bu nedenle, sürekli pratik yapmak ve geçmişten gelen mirası takdir ederek, yenilikçi yaklaşımlar geliştirmek önemlidir. Bu şekilde

kazaziye sanatı, hem geleneksel hem de modern dünyada değerini korur ve sürekliliğini sağlar (Ateşok, 2005).

Kazazlık Örgüsünü Ürüne Dönüştürme İşlemleri

Parçaları (parlatma) Ütüleme (Süslü ve Urfalıoğlu, 2012).

Kazazlık Örgüsünü Ürüne Dönüştürme İşlemleri aşaması, kazaziye sanatının son adımlarını oluşturur ve yapılan örgülerin takı veya süs eşyası gibi nihai ürünlere dönüştürülmesini sağlar. Bu süreçte önemli bir adım parçaların ütülenmesi ve parlatılmasıdır. Ütüleme ve parlatma işlemi, hem estetik hem de işlevsel açıdan örgü parçalarının kalitesini artırır.

Parçaların Ütülenmesi ve Parlatılması (Yaman ve Akdemir, 2004).

Kazaziye örgüsü, genellikle ince tel veya ipliklerin bükülüp düğümlendiği bir tekniktir. Bu düğümlerin düzgün, simetrik ve estetik bir şekilde görünmesi, ürünün son halini alabilmesi için çok önemlidir. Ütüleme ve parlatma işlemi, bu aşamanın sağlıklı bir şekilde tamamlanmasını sağlar.

Ütüleme (Kuşoğlu, 2006).

Ütüleme, örgüdeki telin şeklinin düzgünleşmesini ve daha pürüzsüz bir görünüm elde edilmesini sağlar. Bu işlemde, telin üzerine dikkatlice sıcaklık uygulanır. Aşağıdaki noktalara dikkat edilmelidir.

1. **Düşük Sıcaklık.** Telin erimemesi için, ütüleme işlemi sırasında düşük sıcaklık kullanılmalıdır.
2. **Koruyucu Malzeme Kullanımı.** Telin doğrudan ütüyle temasını engellemek için araya ince bir kumaş yerleştirilebilir. Bu, hem örgünün zarar görmesini önler hem de düzgün bir ütüleme sağlar.
3. **Düğüm Düzenlemesi.** Ütüleme işlemi, düğümlerin ve örgü şeklinin düzgünleşmesine yardımcı olur. Bu, örgünün daha estetik bir şekilde görünmesini sağlar.

Parlatma (Büyükyazıcı, 2008).

Parlatma işlemi, örgüde kullanılan telin parlaklık kazanmasını ve görsel olarak daha çekici hale gelmesini sağlar. Bu işlemde,

1. **Parlatıcı Kullanımı.** Gümüş, altın veya metalik tel kullanıldığında, uygun parlatıcılar (örneğin, parlatma spreyi) uygulanabilir. Bu, ürünün daha canlı ve parlak olmasına katkı sağlar.

2. **Yumuşatıcılar ve Parlatma Bezi.** Parlatma beziyle telin üzerine nazıkçe uygulama yapılabilir. Bu, telin yüzeyini yumuşatır ve ışığı daha iyi yansıtarak daha parlak bir görünüm elde edilmesini sağlar.

Atık Gümüş ve Altın Biriktirme (Ramat).

Atık Gümüş ve Altın Biriktirme (Ramat), kazaziye sanatı ve diğer metal işçiliği süreçlerinde kullanılan bir tekniktir. Bu işlem, üretim sırasında ortaya çıkan metal atıklarının yeniden değerlendirilmesi ve tekrar kullanılabilir hale getirilmesi amacıyla yapılır. "Ramat" terimi, bu atıkların biriktirilmesi ve işlenmesi sürecini ifade eder. Atık gümüş ve altın, zaman içinde oldukça değerli hale gelebilir ve bu metal parçaları, tekrar işlenerek yeni ürünlerin yapımında kullanılabilir.

Atık Gümüş ve Altının Biriktirilmesi (Tez, 2016).

Kazaziye ve diğer el işçiliği üretim süreçlerinde, gümüş ve altın gibi değerli metallerin bir kısmı işleme sırasında kaybolur veya atık haline gelir. Bu atıklar genellikle küçük tel parçaları, metal tozları, eritme sırasında kalan kalıntılar veya üretim hatalarından kaynaklanan metal parçacıkları olabilir. Bu atık metallerin biriktirilmesi, birkaç nedenden dolayı önemlidir.

1. **Değerli Metal Kaybını Engellemek.** Altın ve gümüş gibi metaller, yüksek değer taşıyan materyallerdir. Bu yüzden, üretim sürecinde ortaya çıkan atıkların biriktirilmesi, bu değerli metalin kaybolmasını engeller.

2. **Çevre Dostu Üretim.** Atık metallerin biriktirilmesi, çevreye zarar vermeden geri dönüştürülmesine yardımcı olur. Bu işlem, daha sürdürülebilir bir üretim süreci sağlar.

3. **Ekonomik Fayda.** Biriktirilen atık metaller, zamanla toplanarak tekrar eritilip kullanılabilir. Bu, yeni ürünlerin üretiminde yeniden kullanılabilir materyaller sağlar ve maliyetleri düşürür.

Atık Gümüş ve Altının İşlenmesi (Karaca, 2018).

Ramat işleminde biriktirilen atık metaller, tekrar işlenip kullanılabilmesi için eritilmesi gerekir. Bu işlem şu adımları içerir.

1. **Eritme.** Atık metal parçaları bir araya getirilip uygun bir fırında eritilir. Bu işlem, metallerin saf hale gelmesi ve tekrar işlenebilir forma girmesi için yapılır.

2. **Yeni Ürünlere Dönüştürülmesi.** Eritilen metaller, yeni ürünlerin yapımında kullanılabilir. Bu metaller, takı yapımında veya diğer metal işçiliği ürünlerinde tekrar işlenebilir.

3. **Kalite Kontrolü.** Eritme işlemi sırasında metallerin saflığı ve kalitesi kontrol edilir. Bu, ürünlerin yüksek kaliteli olmasını sağlamak için önemlidir.

Yapılan Parçalardan Ürün Oluşturma.

Yapılan Parçalardan Ürün Oluşturma süreci, kazaziye sanatı ve metal işçiliği gibi alanlarda, birbirinden farklı parçalardan tamamlanmış bir ürünün elde edilmesi için uygulanan adımları içerir. Bu süreç, her bir parçanın doğru şekilde birleştirilmesi, şekillendirilmesi ve son detayların eklenmesiyle nihai ürünün ortaya çıkmasını sağlar. Kazaziye gibi sanatlarda, bu aşama genellikle hassas işçilik ve dikkat gerektiren bir süreçtir.

Yapılan Parçalardan Ürün Oluşturma Adımları (Deniz, 1998).

1. **Parçaların Hazırlanması ve İncelenmesi.** İlk adım, tüm parçaların eksiksiz olarak hazır olduğundan emin olmaktır. Kazaziye takıları veya metal işçilik ürünleri için, bu parçalar genellikle tel örgüler, düğümler, zırhlar veya metal parçacıkları olabilir. Her parça dikkatlice incelenir ve hatasız bir şekilde hazırlanır. Bu aşamada, işçilik hatalarını düzeltmek ve her parçayı doğru şekilde yerleştirebilmek önemlidir.

2. **Birleştirme ve Montaj.** Parçalar hazırlandıktan sonra, takı veya süs eşyası şeklini alacak şekilde birleştirilir. Kazaziye işlerinde bu adımda genellikle telin düğümlenmesi, bükülmesi veya telden halkaların oluşturulması gibi işlemler yapılır. Parçaların düzgün ve estetik bir şekilde birleşmesi için uygun montaj teknikleri uygulanır. Bu aşama, ürünün yapısal bütünlüğü için kritik bir adımdır.

3. **Sıkılaştırma ve Güçlendirme.** Birleştirilen parçalar, takı ya da süs eşyasının dayanıklılığını artırmak için güçlendirilir. Bu, özellikle kazaziye gibi ince işçilik gerektiren sanatlarda oldukça önemlidir. Parçaların birbirine sıkıca bağlanması, takının veya ürünün uzun ömürlü olmasını sağlar.

4. **Son Dokunuşlar ve Detaylar.** Ürünün estetik ve görsel değerini artırmak için son dokunuşlar yapılır. Bu, parlama, pürüzsüzleştirme veya ek süslemeler ekleme işlemleri olabilir. Kazaziye takıları için bu aşamada, örgülerin düzgünleşmesi, metalin parlatılması ve belirli desenlerin vurgulanması gibi işlemler yapılır.

5. **Kalite Kontrolü.** Ürünün tamamlanmasından sonra kalite kontrolü yapılır. Bu adımda, her bir parça ve montajın düzgün olduğu, estetik ve yapısal açıdan hatasız olduğu kontrol edilir. Takıların veya süs eşyalarının dayanıklılığı, işçilik kalitesi ve genel görsel bütünlük gözden geçirilir.

6. **Son Ürün.** Tüm bu adımlar tamamlandığında, nihai ürün ortaya çıkar. Kazaziye takıları veya süs eşyaları, estetik, dayanıklılık ve işçilik açısından tamamlanmış olur. Bu ürün, sanatçının emeğini ve yeteneğini yansıtan bir sanat eseri olarak kullanıcıya sunulmaya hazırdır.

Bitmiş Ürünü Temizleme.

Bitmiş Ürünü Temizleme, kazaziye sanatı ve metal işçiliği gibi el sanatlarında, üretilen takı veya süs eşyalarının son halini alabilmesi için yapılan önemli bir aşamadır. Bu işlem, ürünün estetik görünümünü artırmak, temizliğini sağlamak ve uzun süre dayanıklı olmasını sağlamak için gereklidir. Temizleme, ürünlerdeki herhangi bir kir, toz, oksitlenme veya parlatılmayan yüzeylerin düzeltilmesi işlemini kapsar.

Bitmiş Ürünü Temizleme Aşamaları (Sönmez, 1995).

1. **Toz ve Kirin Temizlenmesi.** Ürünün üretimi sırasında, metal yüzeyinde toz, tel kırıntıları veya küçük metal parçacıkları birikmiş olabilir. Bu nedenle, ilk adım olarak, ürün hafif bir bezle veya fırçayla nazikçe silinerek toz ve kirlerden arındırılır. Sert fırçalar veya aşındırıcı maddeler kullanılmamalıdır, çünkü bu ürünün yüzeyine zarar verebilir.

2. **Oksitlenme ve Paslanmanın Temizlenmesi.** Özellikle gümüş ve bakır gibi metaller, oksitlenme sonucu kararma yapabilir. Bu durumda, uygun temizleyiciler veya oksit gidericiler kullanılarak kararmış alanlar temizlenir. Bunun için genellikle, metalin özelliklerine uygun bir oksit giderici veya temizleme solüsyonu kullanılır. Temizleme işlemi sırasında, metalin zarar görmemesi için dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise, kullanılan temizleyicinin yoğunluğudur.

3. **Parlatma ve Cila.** Temizleme işlemi sonrasında, ürün daha parlak ve estetik bir görünüm kazanması için parlatılabilir. Parlatma işlemi, genellikle parlaticı bez veya yumuşak mikrofiber bezler ile yapılır. Parlaticı kullanımı, metalin yüzeyini pürüzsüzleştirerek ışığı daha iyi yansıtarak parlaklık sağlar. Ayrıca, takıların veya süs eşyalarının daha çekici hale gelmesini sağlar.

4. **Su ve Sabunla Temizleme.** Özellikle gümüş veya altın gibi değerli metallerin üzerine parlaticı veya kimyasal temizlik malzemeleri sürüldüğünde, bu maddelerin izleri kalabilir. Bu yüzden, parlatma işleminden sonra, ürünü ılık su ve sabunla nazikçe yıkamak, kalan kimyasal kalıntıları temizler. Ancak, suya dayanıklı olmayan taşlar veya malzemeler varsa, bu adımda dikkatli olunmalıdır.

5. **Kurulama ve Son Kontrol.** Ürün yıkandıktan sonra, temiz bir bezle nazikçe kurulur. Kurulama işlemi sırasında, metalin çizilmesini engellemek için yumuşak, tüy

bırakmayan bezler kullanılmalıdır. Sonrasında, ürün detaylı bir şekilde kontrol edilerek, her şeyin düzgün ve temiz olduğundan emin olunur.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Konuya Özel Yaklaşımlar

Uygulamasını yaptığım 13 çalışmanın tamamında Trabzon Kazaziyesi teknikleri kullanılmıştır. Yine Trabzon ve Karadeniz bölgesine özgü farklı el sanatları ürünleri, teknikleri, çeşitli hazır malzemeler, bakır ve ahşap gibi metaryellerden de faydalanılmıştır.

Çalışmalarda geleneksel takı anlayışından ziyade, parmağa yüzük, kulağı küpe, boyuna kolye gibi alışlagelmişin dışında, vücudun çeşitli yerlerinde kullanılabilecek farklı takılar tasarlanmıştır. Takılar, hem günlük hayatın bir parçası hem de şov amaçlı kullanılabilecek şekilde üretilmiştir.

Takılarda kullanılan malzeme ve teknik seçiminde doku, form, biçim, renk gibi temel sanat ilkelerine öncelik verilmiştir. Yapılan çalışmalarda, Karadeniz Bölgesinin özgün ve kültürel özellikleri öne çıkarılarak bu özelliklerden esinlenilmiştir. Çalışmalara ilham veren temalar, Karadeniz kadını ve erkeği, doğası, Trabzonspor sevdası, yükü ve göçü gibi birçok belirgin özelliklerdir.

Trabzon Kazaziye sanatı teknikleri bütün bu kültürel unsurlarla modernize edilerek yeniden yorumlanmış ve farklı vücut takıları üretilmiştir. Üretilen takıların yapım aşaması video anlatımı ile Youtube kanalında paylaşılmıştır.

Şekil 13030

Eda BULUT ŞENER, Yük, 2024, Trabzon Kazaziye ve Kaytan, 42x27 cm



Yük

Tez çalışması kapsamında üretilen Yük adlı omuz takısı (Şekil 130), kazaziye tekniklerinden burgu zincir ve top, kaytan dokuma tekniği kullanılmıştır. Kaytan dokuma tekniğiyle koton ipten eni 3 cm, boyu 52 cm'den oluşan iki parça örülmüştür. Parçaların diplerinden ve başlarından onar santim bırakılarak kalan kısımları örülürken iplerden püsküller eklenmiştir. Omuz ve koltuk altı hizasına kazaziye tekniğinden mavi ve beyaz bakır telden küçük şemsler yapılarak, mavi renk bakır kazaz telinden örülen burgu zincirler sarkıtılmıştır. Zincirlere biri 2 cm ahşap top üzerine bordo bakır telden, diğeri 1,5 cm ahşap top üzerine bordo ve beyaz bakır telden kazaz topu örülüp geçirilmiştir.

Çalışmada kullanılan kaytan, Trabzon yöresinde daha ağırlıkta Şalpazarı, Tonya ve Düzköy ilçelerinde dokunan, unutulmaya yüz tutmuş el sanatları arasında yer alan ip dokuma sanatıdır. Genellikle kadınların bağda bahçede yük taşıırken, yine yük taşıırken kullandıkları sepetlerin saplarında, çocuklarını sırtlarında taşımada, yöresel kıyafetleri süslemede kullandıkları bilinmektedir. Karadeniz kadını tüm bunları omuzlarında taşır. Üretilen Yük isimli çalışma bu güçlü duruşu temsil etmektedir (<https://www.milliyet.com.tr/yerel-haberler/trabzon/gecmisi-milattan-once-4-binli-yillara-dayanan-kaytan-bugunlerde-modaya-hayat-veriyor-12731309>) .

Şekil 13131

Eda BULUT ŞENER, Coğrafya 1, 2024, Trabzon Kazaziye ve Sepet Örgü, 21x28 cm, 21x2 cm



Coğrafya 1

Tez çalışması kapsamında üretilen Coğrafya 1 başlıklı çalışma, kazaziye tekniklerinden burgu zincir, yörede kullanılan sepet örgü tekniği ve renkli tüyler kullanılarak iki bilekliğe takılacak şekilde tasarlanmıştır. Bir koldaki tüysüz bileklik Karadeniz'in zor coğrafyasını simgelemektedir. Diğer koldaki yoğun tüylü bileklik ise çoğunlukla kadının görevi olarak görünen, bağ bahçe ve ev işleri, hayvancılık, çocuk bakımı gibi bir dolu işleri temsil etmektedir. Çalışmada kullanılan tüyler, kadınların bütün bu işleri kendileriyle bir bütün olarak görüp zor iklim ve coğrafi koşullara rağmen başarıyla üstesinden gelmesini vurgulamaktadır.

Şekil 13232

Eda BULUT ŞENER, Coğrafya 2, 2024, Trabzon Kazaziye ve Bakır, 38x23 cm



Coğrafya 2

Tez çalışması kapsamında üretilen Coğrafya 1 başlıklı çalışmanın devamı niteliğinde olan Coğrafya 2 isimli çalışma, kazaziye tekniklerinden uzun sürgü, 80 mikron kalınlığında bakır tel ve tüyler kullanılarak kulak arkası takısı tasarlanmıştır. Bakır tele kulak arkasına oturacak şekilde form verilmiştir. Belli aralıklarda turuncu renkte sürgüler monte edilerek içine renkli tüyler yerleştirilmiştir.

Şekil 13333

Eda BULUT ŞENER, Coğrafya 1 ve Coğrafya 2 Birlikte Kullanımı



Şekil 13434

Eda BULUT ŞENER, *İşaret*, 2024, Trabzon Kazaziye ve Bakır, 18x15 cm



İşaret

Çalışma, 230 mikron bakır tel üzerine, turuncu ve kahverengi bakır kazaz telinden zincir örülmüştür. Pense ve yuvarlak malafa yardımıyla şekillendirilerek yüz takısı olarak çalışılmıştır. Bir kulak arkasından başlayıp diğer kulak arkasında bitecek şekilde ve yüz hatlarında yanaklardan daha baskın olup burnu öne çıkaran bir şov takısı olarak düşünülmüştür. Karadeniz insanının burun yapısının iri kemikli ve kemerli oluşu öne çıkan özelliklerinden bir tanesidir. Yapılan yüz takısında bu özelliğe vurgu yapılmak istenmiştir.

Şekil 13535

Eda BULUT ŞENER, Giyilebilir Kolye, 2024, Trabzon Kazaziye ve Kumaş, 34x60cm



Şekil 13636

Eda BULUT ŞENER, Toka, 2024, Trabzon Kazaziye, 10x35 cm



Toka

Mavi renk kazaz zincirinden örülen Selçuklu düğüm tekniği ile yapılan çalışma saç tokası şeklinde üretilmiştir. Motifin kenarından sarkıtılan dört zincirin uçlarında ve aralarında, aşk düğümü, küçük Selçuklu düğümü ve minik güverseler kullanılmıştır.

Şekil 13737

Eda BULUT ŞENER, Sonsuzluk Broş, 2024, Trabzon Kazaziye ve Kağıt, 7x27 cm



Şekil 13838

Eda BULUT ŞENER, Peştamal Cepken, 2024, Trabzon Kazaziye ve Kumaş, 39x47cm



Şekil 13939

Eda BULUT ŞENER, Görgü, 2024, Trabzon Kazaziye, 8x58 cm

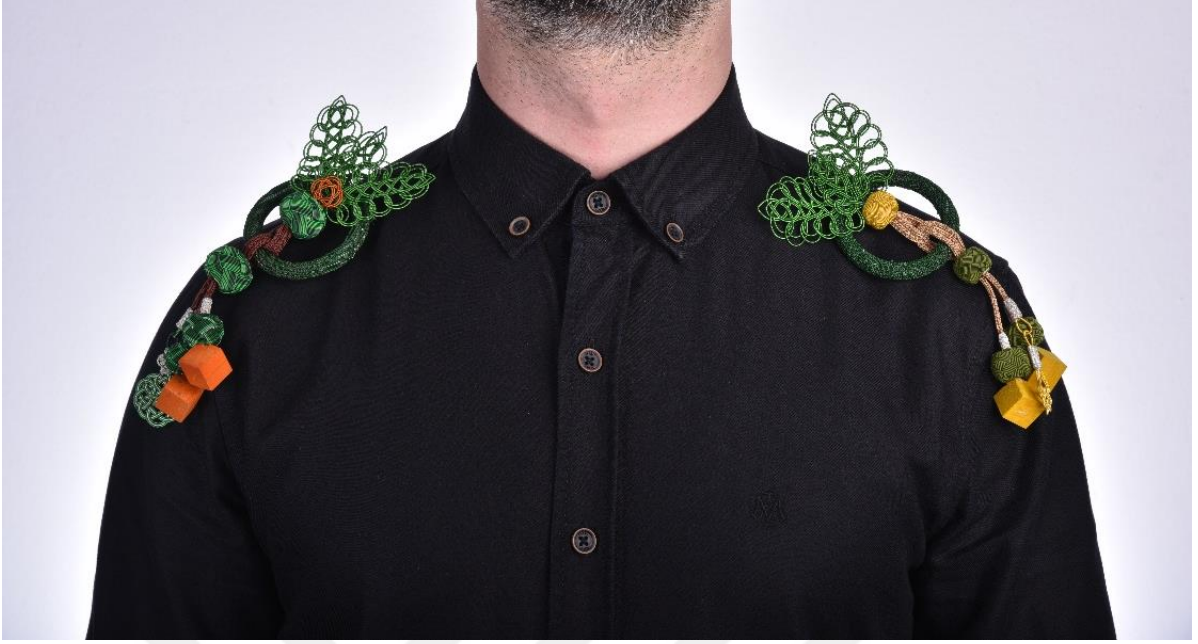


Görgü

Tez çalışması kapsamında üretilen Görgü isimli yüz takısı, kazaziye sanatının aşk düğümü tekniğiyle üretilmiştir. Sarı renk bakır kazaz tel ile örülen zincire 8 cm çapında aşk düğümü formu verilmiştir. Motifin sonunda kalan teller, turuncu renk bakır kazaz tel ile yapılan uzun sürgüyle kapatılmıştır. Kalan dört zincir ikiye düşürülerek sürgünün altına saklanmıştır. Motif bir gözü kapatacak şekilde, zincirler kulak arkasından getirilerek bakır plakadan yapılan kanca yardımıyla tutturulmuştur. Aşk düğümü tekniği, iç içe geçmiş iki kalp figürü ve başı sonu olmayan düğümü ile iki aşık arasındaki sonsuz bağı ifade eder. Korsan maskesi stilize edilerek, hayat görgüsünün her zaman sevgi ve aşkla olması gerektiği vurgulanmaktadır.

Şekil 14040

Eda BULUT ŞENER, Doğa, 2024, Trabzon Kazaziye, 8x18 cm, 8x18 cm



Doğa

Bu çalışma, apolet şeklinde uygulanmıştır. Geleneksel kazaziye tekniklerinden top, sürgü, aşk düğümü ve zincir kullanılmıştır. Bu teknikler yeşil, kahverengi ve sarı renklerle çalışılarak doğa simgelenmek istenmiştir. Halkaların baş taraflarında yeşil renkte mengene yardımıyla örülen motiflere ağaç formu verilmiştir. Doğa isimli bu takıda zincirlerde kullanılan kahverengi toprağı, sarı ve tonları sonbaharı temsil etmektedir. Doğa tonları bir arada kullanılarak yapılan bu çalışmayla, Karadeniz insanının yeşilini doğasını omuzlarında taşıdığı simgelenmiştir.

Şekil 14141

Eda BULUT ŞENER, Göç, 2024, Trabzon Kazaziye, Hazır Malzeme 9x50 cm



Göç

Karadeniz’de yaylacılık bir yaşam biçimidir. Mayıs ayı burada ilkbaharı değil yayla göçü zamanını müjdeler. Karadenizlinin türküsünde, ağıtında, hikâyesinde, masalında hatta buzağının adında bile yayla kelimesi geçer. Bu yayla göçü geleneği her ilkbaharda şenliğe dönüşür. İnsanlar en renkli ve coşkulu halleriyle yöresel kıyafetlerini giyer, hayvanlarını, arabalarını süsleyerek karadeniz müzikleri eşliğinde yaylaya göç ederler. Rengarenk kazaz, ahşap ve plastik toplarla üretilen Göç isimli kolye çalışması, yayla göçlerindeki renkler ve süslemelerden esinlenerek üretilmiştir.

Şekil 14242

Eda BULUT ŞENER, Hedef, 2024, Trabzon Kazaziye ve Kaytan, 3x170 cm, 20x12 cm



Hedef

Bu çalışma, kaytan dokuma ve kazaziye teknikleri kullanılarak üretilen vücut takılarından birisidir. 3 cm eninde 170 cm uzunluğunda olan vücut takısı erkek için üretilmiştir. Çalışmayı bütünleyen hedef olarak nitelendirilen kürenin belli yerlerinde kazaziye tekniklerinden yapılan aşk düğümleri, toplar ve beyaz tüy bulunmaktadır. Karadeniz erkeklerinin avlanmaya giderken fişekleri taşımak için kullanılan kılıftan esinlenerek yapılan kaytan ve üzerine yerleştirilen ipler fişekleri temsil etmektedir. Küredeki beyaz tüy barışı simgelemektedir. Çalışmanın amacı bir erkek gözünden hedef alınması gerekenin aşk, sevgi ve barış olması gerektiği vurgulanmaktadır.

Şekil 14343

Eda BULUT ŞENER, Aidiyet, 2024, Trabzon Kazaziye ve Kaytan, 5x175 cm



Aidiyet

Trabzon insanı için Trabzonspor sevgisi, tutkunun ve aidiyetin ötesindedir. Bir futbol takımından öte şehrin kültürünü, tarih ve kimliğini yansıtan bir semboldür. Trabzonspor, yöre insanının hırçın dalgaları ve zor coğrafyası içinde olan azimli, inatçı ve mücadeleci ruhunu temsil eder.

Tez kapsamında yapılan bu çalışma, kravat stilize edilerek üretilmiştir. Bordo mavi renkleriyle örülen zincirler, top ve aşk düğümleri Trabzonspor sevgisine olan aidiyeti temsil etmektedir.

SONUÇ

Trabzon Kazaziye sanatının çağdaş yorumlarla yeniden düşünülmesi ve bu bağlamda geliştirilen çalışmalar, geleneksel el sanatlarının modern sanat formlarıyla buluşmasına olanak sağlamıştır. Çalışmalar, Trabzon Kazaziye tekniklerinin modernize edilerek çağdaş takı tasarımlarında kullanılmasıyla hem kültürel mirasın korunmasını hem de bu sanatın yeni nesillere aktarılmasını hedeflemiştir. Ayrıca, bu süreçte Karadeniz bölgesine özgü diğer el sanatlarından ve geleneksel öğelerden esinlenilerek estetik, teknik ve tematik açıdan zenginlik sağlanmıştır.

Tez kapsamında geliştirilen özgün tasarımlar, Karadeniz'in doğal, kültürel ve sosyal özelliklerini temel almıştır. Karadeniz kadınının güçlü duruşu, bölgenin zorlu coğrafyası, göç kültürü ve Trabzonspor sevgisi gibi temalar, tasarımların ana ilham kaynakları olmuştur. Bu unsurlar, kazaziye teknikleriyle birleştirilerek kültürel semboller aracılığıyla somutlaştırılmıştır. Geleneksel kazaziye teknikleri, çağdaş sanat anlayışıyla birleştirilmiş ve takı tasarımına yeni bir perspektif kazandırılmıştır. Çalışmalarda takılar, sadece estetik birer aksesuar değil, aynı zamanda kültürel hikâyeler ve semboller taşıyan objeler olarak tasarlanmıştır. Örneğin, Yük adlı omuz takısı, Karadeniz kadınının dayanıklılığını ve güçlü karakterini temsil ederken; Aidiyet isimli çalışma, Trabzonspor sevgisini simgelemiştir.

Çalışmalarda kazaziye sanatının yanı sıra kaytan dokuma, sepet örgü, bakır işleme gibi farklı teknikler de kullanılmıştır. Bu sayede hem tasarım zenginliği artırılmış hem de unutulmaya yüz tutmuş geleneksel el sanatlarına dikkat çekilmiştir. Renk, doku, form ve biçim gibi temel sanat ilkelerine öncelik verilmiş, kullanılan malzemelerle tasarımlara yeni bir boyut kazandırılmıştır. Geleneksel takı kullanımının ötesine geçilerek farklı vücut bölgelerine yönelik yenilikçi takılar tasarlanmıştır. Örneğin, Coğrafya 1 ve Coğrafya 2 çalışmaları, Karadeniz'in zorlu yaşam koşullarını ve kadınların bu koşullara uyum sağlama becerisini simgeleyen vücut takıları olarak öne çıkmıştır. Ayrıca, İşaret adlı yüz takısı, Karadeniz insanının belirgin fiziksel özelliklerini vurgulamış ve şov amaçlı kullanılabilecek bir tasarım olarak dikkat çekmiştir.

Sanat ve anlamın birleştiği objeler olarak tasarlanan bu çalışmalar, sadece estetik bir ürün değil, aynı zamanda Karadeniz kültürünün derinliklerini ve değerlerini yansıtan birer anlatı aracı olmuştur. Örneğin, Göç çalışması, yaylacılık geleneği ve göç temasıyla Karadeniz'in renkli yaşam biçimini yansıtırken, Doğa isimli çalışma ise bölgenin doğal zenginliklerini simgeleyen bir tasarım olmuştur. Özellikle Trabzonspor sevgisi ve Karadeniz

insanının bağıllık duygusu, Aidiyet isimli çalışmada somutlaştırılmıştır. Bu tasarım, yöre halkının kimliğini ve şehre olan bağıllığını sembolize ederek, geleneksel el sanatlarının bir şehir kültürüyle nasıl bütünleşebileceğini göstermiştir.

Trabzon Kazaziye sanatının çağdaş yorumlarla yeniden ele alınması, kullanılan malzeme ve teknik çeşitliliğiyle dikkat çekmiştir. Geleneksel kazaziye tekniklerinin temel alınmasıyla birlikte, çağdaş tasarımlarda kullanılan kağıt, plastik boncuk, tüy, bakır tel gibi hazır malzemeler, tasarımlara hem estetik hem de işlevsel açıdan yenilikçi bir boyut kazandırmıştır. Bu malzemeler, kazaziyenin geleneksel sınırlarının ötesine geçerek, modern sanat anlayışıyla harmanlanmasına olanak sağlamıştır.

Hazır malzemelerin kullanımı, geleneksel kazaziye tekniklerine yeni bir soluk getirmiş ve el sanatının modern takı tasarımlarına uyarlanabilirliğini artırmıştır. Özellikle farklı renk, doku ve biçim özelliklerine sahip bu malzemeler, tasarımlara hem görsel çeşitlilik hem de çağdaş bir dinamizm kazandırmıştır. Örneğin, bakır telin geleneksel tekniklerle işlenmesi, tasarımların dokusal zenginliğini artırırken, plastik boncuklar ve tüyler gibi modern malzemeler, tasarımlara hafiflik ve hareketlilik katmıştır.

Bu malzemelerin kazaziye ile bütünleştirilmesi, tasarımlarda farklı kültürel ve estetik katmanların bir araya gelmesini sağlamış, geleneksel ile modernin uyum içinde bir arada yer alabildiğini göstermiştir. Ayrıca, bu yenilikçi yaklaşım, kazaziye sanatının daha geniş bir kitleye hitap edebilmesine ve yeni nesiller tarafından ilgi görmesine olanak tanımıştır.

Bu bağlamda, Trabzon Kazaziye sanatı, çağdaş yorumlarla yeniden ele alınarak hem estetik hem de kültürel açıdan zenginleştirilmiştir. Çalışmalar, geleneksel ve modernin uyumlu bir birlikteliğini sunarken, aynı zamanda unutulmaya yüz tutmuş el sanatlarına dikkat çekmiş ve bu sanatların sürdürülebilirliğine katkı sağlamıştır. Bu tasarımlar, hem günlük yaşamda kullanılabilecek hem de kültürel şovlarda sergilenebilecek şekilde üretilerek, kazaziye sanatının evrensel bir değere dönüşme potansiyelini ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

- Açın, C. (1981). “Türk Enstrüman Süsleme Sanatı”. İsmail Öztürk (Der.). *I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 12.
- Ağırmalı, H. Handan, (2020), Şanlıurfa’da Kemik Tarakçılık Sanatı, Uluslararası Türk Kültür Ve Sanatı Sempozyumu, 29-30 Ekim 2020,
- Ak, M. (1999). *İslâm Coğrafyacılarına Göre Trabzon: Trabzon Tarihî Sempozyumu Bildirileri (6-8 Kasım 1998)*. Trabzon: Trabzon Belediyesi Yayınları, 8.
- Akademik Accelerator. (tarih yok). *Architectonic jewellery definition: Academic accelerator encyclopedia*. Erişim: 28.08.2023 adresi <https://academic-accelerator.com/encyclopedia/architectonic-jewellery/>
- Akbulut, S. (2004). “Trabzon El Sanatları”. *Trabzon Halk Kültürü Araştırmaları*, 142-153
- Akpınarlı, H.ve Başaran, F. N., Büyükyazıcı, M., Ertürk ve Y.P., Toz. (2012). *Şanlıurfa El Sanatları Ve Sözlü Kültür Malzemeleri*. Ankara: Şanlıurfa İli Kültür - Sanat Araştırmaları Vakfı (Şurkav).
- Aliman, A. (2015). *Fantastic world of jewellery*.
- Arlı, M. (1984). *Beypazarı’nda Dövme Bakırcılık*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 4-9.
- Arseven, C. E. (1950). *Sanat Ansiklopedisi*, c. 3, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 214-1461.
- Astfalck, J., Broadhead, C. & Derrez, P. (2005). *New directions in jewellery*. Black Dog Publishing, Londra, s.211.
- Atasoy, N., Denny, W. B., Mackie, L. W. ve Tezcan, H. (2001). *İpek Osmanlı Dokuma Sanatı*. İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık.
- Ateşok, E. A. (2005). Babadağ Dokumacılığı ve İlçede Üretilen Düz Dokumaların Bazı Özellikleri. Ankara: Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Ayata, N. E. (2015). 20. Yüzyılda Sanatsal Takının Gelişim Surecinde Heykel Sanatının Etkisi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 14(14), 91– 99.

Ayaydin, A. (2020). Psikoloji ve Sanat Etkileşimi Üzerine. Bilim Eğitim Sanat Ve Teknoloji Dergisi, 4(1), 8-12.

Aygün, N. (2008). XIX. Yüzyılın Ortalarında Trabzon'da Sosyal ve İktisadi Yapı. Karadeniz Araştırmaları, 17(17), 75-111.

Aytaç, Ç. (1982). *El Dokumacılığı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Aytekin, H. (1999). Trabzon Vilayeti Eğitim Teşkilatı (19. Yy. İkinci Yarısından 20. yy İlk Yarısına Kadar): Trabzon Tarihî Sempozyumu Bildirileri (6-8 Kasım 1998). Trabzon: Trabzon Belediyesi Yayınları, 459.

Balcı, F. (2019). “Epistemolojik Bir Problem Olarak Sanat Eseri”, Journal of Arts, 2. 1, 1-15.

Başak, O. (2017). Anadolu Kuyumculuğunda Özel Bir Tarz Olan Diyarbakır Hasır Bileziği. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Türk Kültür Sayısı Özel Sayısı, 410-420.

Bayburtlu, I. (2015). *Giyilebilir sanatta örme ve dokuma yapıların estetik yeri*. (Sanatta yeterlik tezi) Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.

Begic, H. N. (2017). *Türk Keçecilik Sanatı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Belli, O., Kayaoğlu, İ. G. (2002). Trabzon'da Türk Bakırcılık Sanatının Tarihsel Gelişimi. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 4.

Berkman, İ. H. (1973). Trabzon İl Yıllığı. Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık Sanayi, 21.

Bostancıoğlu, B. ve Kahraman, M. E. (2017). “Sanat Terapisi Yönteminin ve Tekniklerinin Sağlık – İyileştirme Gücü Üzerindeki Etkisi, Beykoz Akademi Dergisi, 5. 2, 150-162.

Bozkurt, N. (2005). Sanat ve Estetik Kuramları, 2. Baskı, Sarmal Yayınları, Bursa.

Büyükyazıcı, M. E. (2008). *Trabzon İlinde Altın ve Gümüş İşlemeciliği*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 32-631.

Craven, H. (1989). *Jewellery makers-motifs-history-techniques. Contemporary Jewellers*. London, UK: Thames&Hudson Ltd. s.165.

Çalış, E., & Erk, A. (2020). Anadolu'da bilezik serüveninin geleneksel Türk el sanatları açısından önemi: Osmanlı döneminden bir grup örnek. *Türk El Sanatları Dergisi*, 47, 139-156.

Çapa, M., Yamak, R. (2004). *Yirminci Yüzyıl Başlarında Trabzon'da Yaşam*. Trabzon: Serander Yayınları, 24-169.

Çiğdem, S. (2007). “Eskiçağ’da Trabzon Limanı: Askeri ve Ekonomik Yönden Gelişimi ve Doğu-Batı İlişkilerindeki Rolü”. Atatürk Üniversitesi (AÜ) Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 10 (2), 133-137.

Demir, E. (2019). Anadolu Kaynaklı Doğal Liflerle Takı Tasarımları. Çankırı: Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Deniz, B. (1998). *Ayvacık (Çanakkale) Yöresi Düz Dokuma Yaygıları (Kilim-Cicim-Zili)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Develioğlu, F. (1986). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedi Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.

Duru, O. (2019). *Çağdaş takı tasarımında alternatif malzeme kullanımı ve tasarım sürecine etkileri*, (Yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Erden, A. (1982). *Kamu Kuruluşlarındaki El Sanatları Çalışmaları Üzerine Düşünceler*, 83.

Erinç, M. S. (2004). Sanat Psikolojisine Giriş, 2. Baskı, Ütopya Yayınevi, İstanbul.

Eroğlu, M. (2009). Modern takı anlayışı içinde alternatif malzemelerin kullanımı, *I. Uluslararası Katılımlı Mücevher-Takı Tasarımı ve Eğitimi Sempozyumu*, Aydın.

Eronç, P. (1984). *Giyim Süsüleme Teknikleri (Orta Dereceli Kız Teknik Öğretim Okulları)*. İstanbul: Milli Eğitim.

Fırat, Y. (2010). Mardin İli Gümüş Telkari Kadın Takıları, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Fresko, S. (2003). Giyilen büyü ve Fisch. Art Decor Dergisi, (118), s.136-138.

Hayır, K. (2021). Şehrengizlerde Bahsi Geçen XVI. ve XVIII. Yüzyıl Osmanlı Meslekleri. Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 4(1), 252-297.

<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/usak/gezilecekyer/usak-arkoloj-muzes>

https://youtu.be/Q35DRmxC_c4?si=FsCjm4-j8o8JChGk

İltar, G., Eren, S. (2012). “Giresun’da Bakırcılık”. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 4, (14), 158.

İnalcık, H. (2000). *Osmanlı İmparatorluğu’nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi, C: I*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İnan, K. (2013). *17. Yüzyıl Ortalarında Trabzon'da Sosyal ve İktisadi Hayat*. Trabzon: Trabzon Belediyesi Kültür Yayınları.

- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (1993). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jensen, K. B. & Makela, E. (2003). *Finnish jewellery*, Art-Print Oy, Helsinki
- Jensen, K. B. (2003). Makela, Eija; *Finnish Jewellery*. (K. B. Jensen, Ed.) Helsinki: Art-Print Oy
- Karadeniz, T. (2009). *Maden Sanatlarından Bakırcılık ve Trabzon Yöresi Bakırcılığı: Nesrin Gürses, Karadeniz bölgesi 1. El sanatları Sempozyumu*. Ordu: Burcun Ofset Matbaacılık ve Reklam Sanayi, 21.
- Kaya, F. ve Yazıcıoğlu, Y. (1992). *Lif Teknolojisi*. Ankara: Seçkin offset Matbaacılık.
- Koç, F. (1997). *Osmanlı İmparatorluk Dönemi Türk Çocuk Giysileri Üzerine Bir Araştırma*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Kökkılıç, Ö. (2010). *Anadolu Medeniyetlerinde Takının Kullanılması*. Marmara Üniversitesi.
- Köse, A. H. (1991). “Tarihsel ve Mitolojik Verilerin Işığında, Doğu ve Orta Karadeniz Bölgesi Uygarlıklarının Madencilik Faaliyetleri”. *Jeoloji Mühendisliği Dergisi*, (39), 77.
- Köse, M. (2019). *Taşpınar Dergilerine Göre Afyonkarahisar’da Sanat ve Zanaat (1932-1959)*, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış yüksek Lisans Tezi, Afyon.
- Kuşoğlu M.Z. (2014). *Türk Sanatında Gümüş, Doğa İleri Matbaacılık*, İstanbul.
- Kuşoğlu, Z. (2006). *Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü*. 2. Baskı. İstanbul: Ötüken Neşriyat A. Ş.,40.
- Küçükekiciler, B. (2019). *21. yüzyılda trendin takı tasarımında kullanımı*. (Yüksek lisans tezi), Altınbaş Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul
- Kürkçüoğlu, A. C. ve Kürkçüoğlu, S. S. (2011). *Şanlıurfa Çarşıları-Hanları Ve El Sanatları*. Ankara: Şanlıurfa Belediyesi Başkanlığı Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Yayınları.
- Ok, M. (2015). *Tasarım Ve Süsleme Öğeleriyle Topkapı Sarayı Padişah Kaftanları*. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 8(16), 83.
- Okyay, G. (2008). *Trabzon yöresi geleneksel el sanatlarından hasır örgüsü ve kazazlığın araştırılması ve öğretim programı önerisi (Yüksek Lisans Tezi)*. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Özay Demirkan, S. (1998). 20. yy. takıları ve yeni takı kavramı, *Antik Dekor Antika ve Sanat Dergisi*, İstanbul, s.176-182.

- Özsait, M. (1999). *İlkçağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi: Trabzon Tarihî Sempozyumu Bildirileri*. Trabzon: Trabzon Belediyesi Yayınları, 21.
- ÖZTÜRK, İ.(1981) "El Sanatlarımız. "I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri. İzmir.
- Öztürk, Ö. (2008). *Karadeniz Ansiklopedik Sözlük I*. İstanbul: Heyamola Yayınları, 600.
- Sarı, İ. (2011). *Trabzon Traveller's Guide*. Trabzon: Aha Yayıncılık, 230.
- Seyyar, A. (2010). *Trabzon'un Sosyo-Ekonomik Gelişimi (1900-1950)*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 206.
- Shiner, L. (2020). *Sanatın İcadı*, 6. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Somel, K. D. (1993). "Hasır Bileziğin Öyküsü". *Trabzon Dergisi* (7), 105.
- Söğüt B. (2006) *Dağlık Kilikya (Kilikia) Bölgesi'ndeki Çokgen Taş Duvarlı Mezarlar*, İstanbul, 2006.
- Sönmez, T. D. (1995). *El Dokumacılığı ve Çarpana Dokuma*. Ankara: T.H.K. Basımevi.
- Sümerkan, M. R. (1981). "Doğu Karadeniz'de Yok Olan El Sanatları ve Çağdaşlaşma Sorunu". İsmail Öztürk (Der.). *I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 337.
- Sümerkan, M. R. (1986). "Trabzon Bakırcılığı 1". *Kıyı Dergisi*, (4), 10.
- Sümerkan, M. R. (1998). *Trabzon Yöresi Geleneksel El Sanatları*. Trabzon: T.C. Trabzon Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Sümerkan, M. R. (2008). *Trabzon Yöresi Geleneksel El Sanatları*. Trabzon: Serander Yayınları, 10-137.
- Süpüren, G. M., ve Özdil, N. (2014). *Özel Hayvansal Lifler*. Süpüren, M., Özdil, N., (Ege Üniversitesi Tekstil Mühendisliği Bölümü, Tekstil Teknolojileri Elektronik Dergisi, 8(2), 30-47.
- Süslü, Ö. ve Urfalıoğlu, N. (2012). *Bir Osmanlı El Yazmasına Göre XVI. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda Meslekler*. 8. *ICANAS, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Bildirileri*, (s. Cilt: 6, 2866-2869.). Ankara.
- Şemseddin, S. (1987). *Kamûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Şen, F. M. (2002). *Tâcîzâde Cafer Çelebi Dîvânı'nda XV. ve XVI. Yüzyıl Toplum*

Hayatı. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tabanlı, K. Çakır, M. (2018). “Günümüz Yeni Medya Ortamında Çalışma ve Zihinsel Zanaatkarlık”, Kesit Akademi Dergisi,13, 446-62.

Takano, A. (2008). *Türkiye’de Turizm ve Kültür ‘Beyazır’nda Turizm Gelişme Sürecinde Yerli Halk İle Turist Yabancılar Arasındaki Etkileşim Üzerine Etnolojik Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 76.

TDK. (1988). *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük* (Cilt 2). Ankara.

Tez, Z. (2016). *Meslekler Tarihi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Tolstoy, L. N. (2020). L.N. Tolstoy Sanat Nedir?, Eyhan, M (çev.), 12. Baskı, İ: İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Trabzon il Yıllığı, (1973). Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık Sanayi, 24.

Trabzon İl Yıllığı, (2000). İstanbul: Seçil Ofset, 227-282

Trabzon, t.y, 4-5.

Turani, A. (1999). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitabevi.

Türe, A. (2011a). *Dünya kuyumculuk tarihi I, eski çağlardan orta çağa*. İstanbul: İstanbul Kuyumcular Odası.

TÜRE, Altan (2005), *Takının Öyküsü*, İstanbul: Goldaş Kültür Yayınları

Türkoğlu, S. (2013). *Tarih Boyunca Anadolu’da Takı ve Kuyumculuk Kültürü*. İstanbul: İstanbul Kuyumcular Odası Yayınları III.

Uğurlu, S. S. (2001). *Klasik Osmanlı Dönemi (16.yy. ve 17.yy.) Saray Dokumalarının Motif Gelişimleri ve Kompozisyon Sistematiği*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Uğurlu, S. S. (2018). *Geleneksel Tekstil Teknikleriyle Yeni Sanatsal Çalışmalar*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Eser Metni.

Ural, S. (2009). “Atatürk Dönemi Trabzon’da Sosyal ve Ekonomik Gelişmelerden Bazı Kesitler”. AÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,(41), 309.

Usta, V., Köse, İ.(2010). Trabzon: Trabzon Belediyesi Kültür Müdürlüğü, 10-11.

Uzunçarşılı, İ. H. (1986). Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref (Sanatkârlar) Defterleri. *Belgeler*, s. 23-76.

Üçüncü, K. (2007). “Trabzon Yöresi Sözlü Kültür/Tarih Malzemesinin Trabzon Tarih Araştırmaları İçin Kaynak Olarak Durumu ve Önemi”. *Türk Dünyası Araştırmaları*, (170), 171-172.

Üçüncü, K. (2011). “Trabzon ve Yöresi Yaylacılık Geleneği Üzerine Bir Değerlendirme”, *Uluslararası Trabzon ve Çevresi Kültür ve Tarih Sempozyumu 2. Trabzon: Eser Ofset Matbaacılık*, 181-182.

Ünal, S. (2021). “Estetik-Sanat-Zanaat Yaklaşımıyla Seramik Sanatı Üzerine Düşünceler”. *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13, 195-224.

Ünsal, E. (2018). “Sanat ve Hayat Bağlamında, Sanat/Zanaat Söylemi”. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20, 1, 109-24.

Whitelaw, F. J. (2012, Autumn). Konrad Mehus. (J. Veiteberg, Ed.) Findings, 19.

Wikipedia, t.y. <http://tr.wikipedia.org>

Yağmur, Ö. (2007). Modern Sanatın Takı Sanatına Yansımaları Yüksek Lisans Tezi. Erzurum, Türkiye: YÖK TEZ.

Yaman, B. ve Akdemir, M. S. (2004). 1796 Tarihli Ehl-i hiref Defterlerine Göre Osmanlı Sarayı Sanatkarları. *SDÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*(13).

Yayan, G, H. Tanoğlu, Ş. (2020). “Sanat-Zanaat İlişkisi ile Misafirler: Sanatçılar ve Zanaatkarlar” Sergisi Üzerine Bir İnceleme”, *ASR Journal*, 5, 259-67.

Yeşilmen, N. (2018). Giyilebilir sanat örneği olarak 21.yüzyılda seramik takılar, *İdil Dergisi*, 7(50), 1251-1255.

Yıldırım, F. (2014). *Sözlü Kültür ve Gelenek Bağlamında Trabzon Yöresi El Sanatları*, (Doktora Tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon, 385-387.

Yılmaz, Ö. (2012). Tanzimat Döneminde Trabzon, Yayınlanmamış Doktora Tezi. *Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.

Yılmazçelik, İ. (1999). “XVIII. Yüzyılda Trabzon'un Sosyal Durumu”, *Trabzon Tarihi Sempozyumu Bildirileri (6-8 Kasım 1998)*. Trabzon: Trabzon Belediyesi Yayanları, 230-231.

Yukarıkozan, N. Ş. (2009). Beypazarı Gümüş Kolyeleri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 21.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER	
Adı Soyadı	Eda BULUT ŞENER
Doğum Yeri / Tarihi	
E-Posta Adresi	
EĞİTİM DURUMU	
Lisans Öğrenimi	
Yüksek Lisans Öğrenimi	
İş Deneyimi	