

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**ANADOLU SELÇUKLU (11-13.YY) ÇİNİ SANATINDA FİĞÜRLÜ
KOMPOZİSYONLARIN İNCELENMESİ VE GÜNÜMÜZE UYARLANMASI**

Hazırlayan

Ayşen ÇAM

Danışman

Yrd. Doç. Serap SAVAŞ IŞIKHAN

İzmir / 2017

YEMİN METNİ

Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalına Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **“Anadolu Selçuklu (11-13.YY) Çini Sanatında Figürlü Kompozisyonların İncelenmesi ve Günümüze Uyarlanması”** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../2017

Adı SOYADI

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Ayşen Çam'ın “ Anadolu Selçuklu (11-13.YY) Çini Sanatında Figürlü Kompozisyonların İncelenmesi ve Günümüze Uyarlanması” konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar, Türk Resim Sanatı tarihin farklı dönemlerinde farklı anlayışların, kültürlerin ve inançların etkisi altına girmiştir. İlk dönemlerde Budist ve Maniheizt inancının etkisi ile resimler yapan Türkler; sonrasında minyatür ve çini sanatını geliştirmişlerdir.

8. yüzyılda İslamiyet'le tanışan Türkler, İslam kültüründe tasvir yasağı olmasına rağmen; figürü çeşitli sanat dallarında kullanmaya devam etmişler; özellikle 13. yüzyılda Anadolu Selçuklu Devleti'nin birçok sarayı olağanüstü nitelikte; insan, hayvan ve fantastik yaratıkların tasvir edildiği figürlü çinilerle süslenmiştir. Bu saraylarda Orta Asya Türk mitolojisinin ve İslam inancının da sembollerini barındıran çinilerle çokça karşılaşılmaktadır. Bu çinilerle Türklerin Orta Asya ve Anadolu'da kültürel yaşantıları hakkında bilgiler de edinilebilir.

Söz konusu figür yasağı kapsamında, kültürel alanda olduğu kadar sanat alanında da köklü değişimler yaşanmış; resim de bu değişimden etkilenen sanat dallarından biri olmuştur. Bazı din adamları tarafından, Allah'ın yaratma sıfatının taklit edilmesi ve üretilen eserlere tapılması gibi sakıncalar öne sürülerek, hadisler ve Kur'an-ı Kerim ayetlerine de dayandırılarak insan ve hayvan gibi ruhu bulunan canlıların resmedilmesinin yasak olduğu iddia edilmiştir. Somut deliller bulunmamasına rağmen, ortaya atılan bu fikirler zamanla resimlerde soyutlaştırma ve figürü cansızlaştırma eğilimlerini doğurmuştur. Hat ve tezhip gibi sanatlar da bu yasaklar sonrasında ortaya çıkmıştır.

Bu tezde, Anadolu Selçuklu Saraylarında kullanılan figürlü çinilerin desenleri, teknik özellikleri ve üretim yöntemleri anlatılmış, bu çinilerde kullanılan figürlerin günümüze uyarlanması amaçlanmıştır. İslam'da figür yasağı ve sebepleri, sonuçları, Anadolu Selçuklu Çini Sanatının o dönemde yasaklardan ne kadar etkilendiği anlatılıp; bu yasaklarla ilgili çeşitli görüşlere yer verilmiştir.

ABSTRACT

From Middle Asia to Anatolia, Turkish Painting Art has been under the influence of different understandings, cultures and beliefs at different periods of history. In the early periods, the Turks, who made paintings with the effect of Buddhist and Manichaeic beliefs, developed miniature and tile art afterwards.

The Turks, who met with Islam at 8th century, continued to use the figure in various art branches, despite the fact that there was a ban of description in Islamic culture. Especially in the 13th century, many of the palaces of the Anatolian Seljuk State were extraordinarily decorated with figurative tiles depicting human beings, animals and fantastic creatures. In these palaces, tiles having the symbols of Middle Asian Turkic mythology and Islamic beliefs have been encountered frequently. Through these tiles, informations about the experiences of Turks in Middle Asia and Anatolia can also be obtained.

Within the context of the figure ban, there have been radical changes in the field of art as well as in the cultural field. Painting has become one of the branches of art influenced by this change. It has been claimed by some ecclesiastics that it is forbidden to depict creatures with souls like human beings and animals based on also hadiths and verses of the Qur'an by suggesting objections such as the imitation of God's creation and adoration of the artifacts. Despite the lack of concrete evidences, these ideas have led to tendencies of abstraction and depotentialization of figure in the pictures over time. Arts such as calligraphy and illumination have also emerged after these prohibitions.

In this thesis, the designs, technical features and production methods of the figurative tiles used in the Anatolian Seljuks are explained; it is aimed at the contemporarily adaptation of the figures used in these tiles. In Islam, the figure bans, the reasons and the results, how the Anatolian Seljuk Tile Art was influenced by bans at that time have been explained and allowed for various opinions on these prohibitions.

ÖNSÖZ

Anadolu Selçukluları döneminde üretilen çinilerde bir çok figüratif desen çeşidi kullanılmış olup; bunların hepsi temsil ettiği anlamlar bakımından Türk kültür ve tarihinin zenginliğini gözler önüne sermektedir. Bu desenleri anlamamız, Anadolu Selçuklularındaki Türk kültürü ve yaşam tarzını anlamamız da önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Anadolu Selçuklularında görülen figür kompozisyonlu çiniler dönemin hoşgörüsü ve sanat zevki hakkında bizlere fikir vermesi açısından önemli yer tutmaktadır.

Tez çalışmam sırasında bilgileriyle beni aydınlatan ve tezimin her aşamasında büyük desteği bulunan, danışman hocam, Sayın Yrd. Doç. Serap SAVAŞ IŞIKHAN'a, bilgi ve deneyimlerini benden esirgemeyen Öğr. Gör. Ayşe TANRIVER CELASİN'e, yapıcı eleştirileri ile çalışmama katkıda bulunan Arş.Gör. Bayram DEMİRAL'a, Arapça yazıların çevrilmesinde ve fotoğraf çekimlerindeki desteğinden dolayı Araş. Gör. Yunus Emre ÇELİK'e, uygulamalarım sırasında beni yönlendiren Uzm. Bilgehan KAYA'ya ve Öğr. Gör. Elif BAYRAK KAYA'ya ve maddi manevi desteğinin yanı sıra inanç ve sabırlayla da destek olan eşim Ahmet ÇAM'a bütün öğrenim hayatım boyunca desteğini hiç esirgemeyen aileme en içten dileklerle teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	II
TUTANAK.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
ÖNSÖZ.....	VI
İÇİNDEKİLER.....	VII
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	X
KISALTMALAR.....	XVIII
GİRİŞ.....	1

I.BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU ÇİNİ SANATINDA FIGÜRLÜ KOMPOZİSYONLAR, ÜSLUP ÖZELLİKLERİ, İKONOGRAFİK AÇIDAN İNCELENMESİ VE İSLAM KÜLTÜRÜNÜN FIGÜRLÜ KOMPOZİSYONLARA ETKİSİ

1.1.Anadolu Selçuklularında Figürlü Kompozisyonların Üslup Özellikleri	5
1.1.1.Anadolu Selçuklu Çini Sanatında Figürlü Kompozisyonların Görüldüğü Yerler	8
1.1.1.1.Kubadabad Sarayı.....	12

1.1.1.2.Konya II. Kılıçaslan(Alaeddin) Köşkü.....	27
1.1.1.3.Antalya ve Aspendos'taki Saray Çinileri	32
1.1.1.4.Alanya- İç Kalesi Sarayı-Alanya Alara Kalesi Sarayı	35
1.1.1.5.Akşehir(Sarayaltı) Sarayı.....	38
1.1.1.6.Kayseri Keykubadiye Sarayı Çinileri.....	40
1.1.1.7.Kayseri Huand(Mahperi) Hatun Hamamı Çinileri	43
1.1.1.8.Diyarbakır Sarayı-Artuklu Sarayı.....	46
1.1.1.9.Hasankeyf Büyük Saray Çinileri.....	48
1.1.2. Anadolu Selçuklularında Figür Kompozisyonlu Çinilerin Teknik ve Teknolojik Özellikleri.....	49
1.1.2.1.Sırlı Tuğla Tekniği.....	49
1.1.2.2.Sırlı Tuğla Mozaik Tekniği.....	51
1.1.2.3.Düz Çini.....	52
1.1.2.4.Kabartmalı Çiniler.....	53
1.1.2.5.Çini Mozaik.....	54
1.1.2.6.Sgraffito Tekniği.....	57
1.1.2.7.Slip Tekniği.....	58
1.1.2.8.Sıraltı Tekniği.....	58
1.1.2.9.Lüster Tekniği.....	60
1.1.2.10.Minai Tekniği.....	61

1.2.Figürlü Kompozisyonların İkonografik Açıdan İncelenmesi	62
1.3.Anadolu Selçuklu Çini Sanatında İslam Kültürünün Figürlü Kompozisyonlara Etkisi	71

II.BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLULARI ÇİNİ SANATINDA YAPILMIŞ OLAN FIGÜRLÜ KOMPOZİSYONLARIN GÜNÜMÜZE UYARLANMASI

2.1. Günümüze Uyarlanan Seramiklerin Uygulama Çalışmaları	
2.2. Uygulama Çalışmalarından Örnek Üretimler	
SONUÇ	101
KAYNAKÇA	103
ÖZGEÇMİŞ	

FOTOĞRAF LİSTESİ	Sayfa No
FOTOĞRAF 1: Bezeklik-Turfan Freski	1
FOTOĞRAF 2: Bezeklik-Turfan Freski, 9-11. Yüzyıl	2
FOTOĞRAF 3: Karatay Medresesi	7
FOTOĞRAF 4: Sırçalı Medrese	7
FOTOĞRAF 5: Aksaray, Sgraffito Tekniği, İnsan Figürlü Çini Tabak Parçası	8
FOTOĞRAF 6: Akıtmalı-Kazımalı Ahlat Seramiklerinden İnsan Tasvirli Kırık Parça	9
FOTOĞRAF 7: Ahlat, Lüster Tekniği, İnsan Tasvirli İbrik	10
FOTOĞRAF 8: Samsat, Lüster tekniği, Kuş figürü	11
FOTOĞRAF9: Sekizgen Yıldız Plaka, Sıraltına Kobalt Mavisi, Lüster Tekniği	11
FOTOĞRAF 10: Kubadabad, Büyük Saray Kalıntıları	12
FOTOĞRAF 11: Kubadabad, Lüster Tekniği, Figürlü Çiniler	14
FOTOĞRAF 12: Kubadabad, Küçük Saray, Lüster Tekniği, Çift Başlı Kartal Figürü	14
FOTOĞRAF 13: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Bağdaş Kurarak Oturmuş İnsan Figürleri	15
FOTOĞRAF 14: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Elllerinde Balık Tutan, Bağdaş Kurarak Oturan İnsan Figürü	16
FOTOĞRAF 15: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Nar Tutan İnsan Figürü	16
FOTOĞRAF 16: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Peçeli Kadın Figürü	17

FOTOĞRAF 17: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Keçi Tutan İnsan Figürü	17
FOTOĞRAF 18: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Ayakta Duran İnsan Figürü	18
FOTOĞRAF 19: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Sultan ve Eşi	19
FOTOĞRAF 20: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Siren Figürü	20
FOTOĞRAF 21: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Çift Başlı Kartal Figürü	20
FOTOĞRAF 22: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Aslan Figürü	21
FOTOĞRAF 23: Kubadabad, Lüster Tekniği, Hayat Ağacı ve Tavus Kuşu	22
FOTOĞRAF 24: Kubadabad, Lüster Tekniği, Hayat Ağacı ve Çift Kuş Motifi	22
FOTOĞRAF 25: Kubadabad, Lüster Tekniği, Güneş Tasviri	23
FOTOĞRAF 26: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Hayat Ağacı ve Kuşlar	23
FOTOĞRAF 27: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Eşek Figürü	24
FOTOĞRAF 28: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Ayı Figürü	24
FOTOĞRAF 29: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Deve Kuşu Figürü	25
FOTOĞRAF 30: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Köpek Figürü	25
FOTOĞRAF 31: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Göl Kuşu Figürü	26
FOTOĞRAF 32: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Kuşu Yakalamış Avcı Kuş	26
FOTOĞRAF 33: Alaeddin Köşkü'nün Eski Görünümü	27
FOTOĞRAF 34: Alaeddin Köşkü Kalıntılarının Muhafaza Çalışmaları	28
FOTOĞRAF 35: II. Kılıçarslan Köşkü, Minai Tekniği, Atlı Avcı Figürü	29
FOTOĞRAF 36: II. Kılıçarslan Köşkü, Minai Tekniği, Ud Çalan Figür	30

FOTOĞRAF 37: II.Kılıçarslan Köşkü, Minai Tekniği, Bağdaş Kurarak Oturan Figür	30
FOTOĞRAF 38: II. Kılıçarslan Köşkü, Minai Tekniği, Üç İnsan Figürü	31
FOTOĞRAF 39: II. Kılıçarslan Köşkü,Minai Tekniği, Atlı Figür	31
FOTOĞRAF 40: II. Kılıçarslan Köşkü, Minai Tekniği, Emziren Kadın Figürü	32
FOTOĞRAF 41: Antalya ve Aspendos Sarayı, Sıraltı Tekniği, Hayvan Figürü	33
FOTOĞRAF 42: Antalya ve Aspendos Sarayı, Sıraltı Tekniği, Hayvan Figürü	34
FOTOĞRAF 43: Antalya ve Aspendos Sarayı, Sıraltı tekniği, Yürüyen İnsan	34
FOTOĞRAF 44: Alanya, İç Kale Kalıntıları	35
FOTOĞRAF 45: Alanya İç Kale Sarayı, Sıraltı Tekniği, İnsan Figürü	36
FOTOĞRAF 46: Alanya İç Kale Sarayı, Sıraltı Tekniği, İnsan Figürü	36
FOTOĞRAF 47: Alanya İç Kale Sarayı, Sıraltı Tekniği, İnsan Figürü	37
FOTOĞRAF 48: Alanya İç Kale Sarayı, Sıraltı Tekniği, Hayvan Figürü	37
FOTOĞRAF 49: Akşehir Sarayı (Sarayaltı), Sıraltı Tekniği, Hayvan Figürü	39
FOTOĞRAF 50: Akşehir Sarayı (Sarayaltı),Sıraltı Tekniği, Kuş Figürü	39
FOTOĞRAF 51: Akşehir Güdük Minare, Sıraltı Tekniği, Kuş Figürü	40
FOTOĞRAF 52: Kayseri, Keykubadiye Sarayı Kalıntıları	40
FOTOĞRAF 53: Kayseri Keykubadiye Sarayı, Sıraltı Tekniği, Bağdaş Kurarak Oturan Bir İnsanın Kol ve Elini Gösteren Çini Parçaları	42
FOTOĞRAF 54: Kayseri Keykubadiye Sarayı, Lüster Tekniği	43

FOTOĞRAF 55: Kayseri Huand Hatun Hamamı Çinileri, Sıraltı Tekniği	45
FOTOĞRAF 56: Kayseri Huand Hatun Hamamı Çinileri, Sıraltı Tekniği	46
FOTOĞRAF 57: Diyarbakır Artuklu Sarayı, Sıraltı Tekniği, Çift Başlı Kartal	47
FOTOĞRAF 58: Diyarbakır Artuklu Sarayı, Sıraltı Tekniği, Çini Kitabe	47
FOTOĞRAF 59: Hasankeyf, Minai Tekniği, İnsan Figürü	49
FOTOĞRAF 60: Sırlı Tuğla Tekniğine En Güzel Örnek Sivas Çifte Minareli Medrese	51
FOTOĞRAF 61: Erzurum Yakutiye Medresesi Minaresi, Sırlı Tuğla ve Mozaik Süsleme	52
FOTOĞRAF 62: Tokat Gök Medrese, Eyvan Bordürleri Detay	53
FOTOĞRAF 63: Konya, II. Kılıçarslan Türbesi Sultan Lahitleri	54
FOTOĞRAF 64: Konya Sahipata Türbesi İçi, Çini Mozaik Tekniği	56
FOTOĞRAF 65: Misis, Sgraffito Tekniği, İnsan Figürü	57
FOTOĞRAF 66: Sgraffito Tekniği, İnsan Figürü	58
FOTOĞRAF 67: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Ördek Figürü	59
FOTOĞRAF 68: Kubadabad, Lüster Tekniği, Hayat Ağacı Motifli Çini	60
FOTOĞRAF 69: II.Kılıçarslan Köşkü, Minai Tekniği,Oniki Köşeli Yıldız Çini	62
FOTOĞRAF 70: Konya Alâeddin Camii'nin Mihrap Bordürleri	63
FOTOĞRAF 71: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Çift Başlı Kartal Figürü	65
FOTOĞRAF 72: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Siren Tasviri	65

FOTOĞRAF 73: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Balık Figürü	66
FOTOĞRAF 74: Kubadabad, Kuş Figürleri	67
FOTOĞRAF 75: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Ejderha Figürü	68
FOTOĞRAF 76: Kubadabad, İnsan Figürleri	69
FOTOĞRAF 77: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Hayat Ağacı ve Kuş Figürlü Gizli Hayvan Yüzlü Çini	71
FOTOĞRAF 78: Kusayr-ı Amra Sarayı, Figürlü Duvar Resimleri	75
FOTOĞRAF 79: Mşatta Sarayı, Hayvan figürü	78
FOTOĞRAF 80: Levha,“Ya Muhammed Ömer Ali	80
FOTOĞRAF 81: Kalıp alma aşaması	86
FOTOĞRAF 82: Kalıp alma aşaması	86
FOTOĞRAF 83: Döküm aşaması	86
FOTOĞRAF 84: Döküm aşaması	86
FOTOĞRAF 85: Çamur açma ve şekillendirme aşaması	87
FOTOĞRAF 86: Çamur açma ve şekillendirme aşaması	87
FOTOĞRAF 87: Oksitleme aşaması	87
FOTOĞRAF 88: Türk oturuşlu panonun ajurlanma aşaması.	88
FOTOĞRAF 89: Türk oturuşlu panonun ajurlanma aşaması.	88
FOTOĞRAF 90: Türk oturuşu ajurlu pano	88
FOTOĞRAF 91: At figürlü ajurlu pano	88

FOTOĞRAF 92: At figürlü ajurlu pano	88
FOTOĞRAF 93: Çift başlı kartal figürlü ajurlu pano	89
FOTOĞRAF 94: Çift başlı kartal figürlü ajurlu pano	89
FOTOĞRAF 95: Selçuk Çini sanatındaki hayvanlardan oluşturulan pano	89
FOTOĞRAF 96: Selçuk Çini sanatındaki hayvanlardan oluşturulan pano	89
FOTOĞRAF 97: Selçuk Çini sanatındaki hayvanlardan oluşturulan panonun oksitlenme aşaması ve fırından çıkışı	90
FOTOĞRAF 98: Selçuk Çini sanatındaki hayvanlardan oluşturulan panonun oksitlenme aşaması ve fırından çıkışı	90
FOTOĞRAF 99: Av sahnesinden oluşturulan panonun kuruma ve bisküvi pişirimi aşamaları	90
FOTOĞRAF 100: Av sahnesinden oluşturulan panonun kuruma ve bisküvi pişirimi aşamaları	90
FOTOĞRAF 101: Av sahnesi	91
FOTOĞRAF 102: Av sahnesi.	91
FOTOĞRAF 103: Çift başlı kartal figürlü panonun kuruma ve bisküvi pişirimi	91
FOTOĞRAF 104: Çift başlı kartal figürlü panonun kuruma ve bisküvi pişirimi	91
FOTOĞRAF 105: Çift başlı kartal figürlü pano	92
FOTOĞRAF 106: Çift başlı kartal figürlü pano	92
FOTOĞRAF 107: Türk oturuşlu insan figürlü formun yapım aşaması	92
FOTOĞRAF 108: Türk oturuşlu insan figürlü formun yapım aşaması.	92

FOTOĞRAF 109: Türk oturuşlu formun oksitlenme aşaması	93
FOTOĞRAF 110: Türk oturuşlu formun oksitlenme aşaması	93
FOTOĞRAF 111: Tavus kuşu figürlü form	93
FOTOĞRAF 112: Tavus kuşu figürlü form	93
FOTOĞRAF 113: Ejder figürlü form	94
FOTOĞRAF 114: Ejder figürlü form	94
FOTOĞRAF115: Geometrik geçmeli, Çift başlı kartal figürlü pano	94
FOTOĞRAF 116: Geometrik geçmeli, Çift başlı kartal figürlü pano	94
FOTOĞRAF 117: Geometrik geçmeli, Çift başlı kartal figürlü pano	95
FOTOĞRAF 118: Geometrik geçmeli, Çift başlı kartal figürlü pano	95
FOTOĞRAF 119: Geometrik geçmeli, Çift başlı kartal figürlü tabak	95
FOTOĞRAF 120: Geometrik geçmeli, Çift başlı kartal figürlü tabak	95
FOTOĞRAF 121: Geometrik geçmeli, Çift başlı kartal figürlü tabak	96
FOTOĞRAF 122: Geometrik geçmeli, Çift başlı kartal figürlü tabak	96
FOTOĞRAF 123: Çeşitli figürlerde tabak formlarının şekillendirme aşaması	96
FOTOĞRAF 124: Çeşitli figürlerde tabak formlarının şekillendirme aşaması	96
FOTOĞRAF 125: Çeşitli figürlerdeki tabakların kurutma aşaması	97
FOTOĞRAF 126: Çeşitli figürlerdeki tabakların kurutma aşaması	97
FOTOĞRAF 127: Çeşitli figürlerdeki tabakların kurutma ve oksitlenmesi	97
FOTOĞRAF 128: Çeşitli figürlerdeki tabakların kurutma ve oksitlenmesi	97

FOTOĞRAF 129: Çeşitli figürlerdeki tabakların bisküvi pişirim aşaması	98
FOTOĞRAF 130: Çeşitli figürlerdeki tabakların oksitlenme aşaması	98
FOTOĞRAF 131: Çeşitli figürlerdeki tabaklar	99
FOTOĞRAF 132: İnsan yüzü figürlü ve rumi ajurlu tabak	99
FOTOĞRAF 133: İnsan yüzü figürlü ve ajurlu tabak	100
FOTOĞRAF 134: Grifon figürlü tabak	100



KISALTMALAR

a.g.e.: Adı geçen eser

a.g.m.:Adı geçen makale

y.a.g.e.: Yukarıda adı geçen tez

y.a.g.e.: Yukarıda adı geçen makale

Arş.: Araştırma

Arş. Gör.: Araştırma Görevlisi

Bknz.:Bakınız

Çev.: Çeviren

D.E.Ü.: Dokuz Eylül Üniversitesi

No.: Numara

Prof.: Profesör

S.: Eserin toplam sayfa sayısı

s.: Sayfa

Yrd. Doç.: Yardımcı Doçent

Uzm.: Uzman

Ögr. Gör.:Öğretim Görevlisi

y.y.:Yüzyıl

GİRİŞ

Tarihin başlangıcından günümüze kadar birçok devlet kuran Türk Ulusu, tarihin her döneminde çeşitli dallarda sanat icra etmişlerdir. Moğol bozkırından Avrupa içlerine kadar uzanan Türk varlığı bu bölgelerde geleneklerine uygun sanat anlayışı ile çevresini de etkilemeyi başarmış ve aynı zamanda çevresinden aldıkları ile de yeni sentezler ortaya koymuştur.

Asya'nın doğusunda kurulan iki Türk medeniyeti sanat alanında etkili olmuşlardır. Topa Türkleri; Kuzey Çin'de kurdukları ülkelerle Budist sanatının ilerlemesinde çaba sarf etmişlerdir. Hâkimiyetleri zamanında yapılan plastik ve resim içerikli mağara mabetleri Çin'in Kansu eyaletinde, Tunhuang şehri etrafında Gobi çölü kıyısında bulunan Yünkang ve Lungmen mağaralarındadır. Tunhang'daki kumaş sanatı kullanılarak yapılan duvar resimleri öz çadır sanatını göstermektedir. Topa hanedanının bir geleneğince, her ferdinin Budist figürlü plastik sanatları öğrenme mecburiyetinin olması; sanatla ne kadar iç içe olduklarını görmemiz açısından önemlidir(Diez,1946:3).



Fotoğraf 1: Bezeklik-Turfan Freski, Ankara Etnografya Müzesi(Çam: 2016)

Asya'nın doğusunda kurulup sanat alanında önemli bir üne sahip bir diğer ülke de Uygurlardır. Hoço vahasında sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllarda Budistler ve Çinlilerden etkilenerek Toharlardan öğrendikleri mabet ressamlığını devam

ettirmişlerdir. Bu dönemden yaklaşık üç asır sonra Batı İran'daki İlhaneliler tarafından saraya davet edilen Uygur sanatkarları orada kitap ressamlığı(minyatür) konusunda ilerleme sağlamışlardır(Diez,1946:3-4).



Fotoğraf 2: Bezeklik-Turfan Freski, 9-11. Yüzyıl, Ankara Etnografya Müzesi (Çam: 2016)

Süslemeleriyle mimariye renk katan Türk Çini sanatının, mimaride kullanımının temelleri, Uygur sanatına kadar uzanmaktadır(Yetkin,1972: 206). İslamiyet'ten önce Uygurların sırlı tuğlaları kullandıklarını biliyoruz. Yapılan kazılar sonucunda mabed zeminlerinde bu sırlı tuğlaların kullanıldığı belirlenmiş. İdikut şehrinde gri-mavi tuğlalara rastlanmıştır. Karahoto şehrinde yapılan kazılarda, ortasında ve köşelerinde rozetler bulunan kare levhalar bulunmuştur. İslamiyet'ten sonra XI. yy.

da Karahanlılar da çiniyi kullanmıştır. İran'da, Damgan Mescid-i Cuma'sının Selçuklular zamanında yapılan minaresinin kufi yazılı kitabe frizi, Büyük Selçuklular döneminde çininin kullanıldığını gösteren en önemli örnektir. Mescitteki kitabe harfleri, açık mavi firuze bir sır ile kaplanmıştır(Yetkin, 1972: 15).

İslam dünyasında, 7. yüzyıldan günümüze kadar, Orta Asya'dan Avrupa ve Afrika topraklarına kadar uzanan geniş coğrafyada, Türk, İran, Moğol, Arap ve Berber kökenli toplulukların geliştirdikleri çini ve seramik sanatı devir ve ülkelere göre farklılıklar ortaya koyar(Öney, 2007: 13).

Orta Asya bozkırında yeşile hasret Türklerin, firuze yeşili ile çiniler yapması, bu renge duyulan özlemin bir göstergesi olduğu söylenebilir. Nitekim göçebe dönemlerinde de aynı rengin çadırlarının içini ve dışını süslemesi bu renge duyulan sevginin açık bir delilidir. Bu yüzden mimari süslemede kullanılan çininin, Türk sanatında önemli bir yeri vardır. İç ve dış mimari süslemesinde kullanılan çini sanatını Türklerin yayıldığı tüm coğrafyalarda görebilmemiz, bu sanata verdikleri değeri ve her gittikleri bölgeye bu sanatı taşıdıkları anlamına gelir. Bu bağlamda Anadolu'da da Selçuklu hâkimiyetinin sağlanmasından sonra mimarinin rengi sayılan çini sanatının olağanüstü gelişme sağladığı, teknik ve motif açısından zenginleştiği görülmüştür(Yetkin, 1972: 1).

Bu gelişme sürecinde, İran topraklarında, Büyük Selçuklulardan başlayarak, Sultan Alparslan'ın öncülüğünde 1071 Malazgirt zaferinden sonra, Anadolu Selçukluları ile devam eden ve nihayetinde Osmanlı devri sonuna kadar çini ve seramik sanatı, çok özgün ve ilklere damgasını vuran eserler sunmuştur. İslam dünyasında farklı bölge ve zamanlarda, farklı özellikler göstermesine rağmen; bazı ortak detaylar, süsleme ve mimari özellikler dikkat çeker. Aynı ağaçtan dökülen tohumların, rüzgârın etkisi ile farklı yerlere dağılması ve böylece yine aynı ağacın farklı bölgelerde filizlenmesi gibi, bazı teknikler, desenler ve formların, kıtalar ve yüzyıllar aşarak yeniden yeşerdiği görülür(Öney, 2007: 13).

Türk Oğuz boylarının Asya'nın batısına doğru gelmeleri ve Büyük Selçuklu Devleti'nin kurulması, hem İslam tarihi açısından hem de Sanat tarihi açısından önemli

bir dönüm noktası ve yeni bir devrin başlangıcıdır. Büyük Selçuklu Devleti'nin bir uzantısı olan Anadolu Selçuklu Devleti, Küçük Asya'da uzun süren hâkimiyeti boyunca Türk-İslam Sanatının en güzel örneklerini vermiş ve sonraki sanatkârların yeni ufuklar kazanmasında etkili olmuştur. Anadolu Selçuklularının içinden doğduğunu kabul edebileceğimiz Osmanlılar zamanında da bu sanat yükselerek devam etmiştir.



I.BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU ÇİNİ SANATINDA FİGÜRLÜ KOMPOZİSYONLAR, ÜSLUP, İKONOGRAFİK AÇIDAN İNCELENMESİ VE İSLAM KÜLTÜRÜNÜN FİGÜRLÜ KOMPOZİSYONLARA ETKİSİ

1.1.Anadolu Selçuklularında Figürlü Kompozisyonların Üslup Özellikleri

Türk çini ve seramik sanatı, Anadolu’da 13.-19. yüzyılları arasında, büyük yenilikler ve gelişimler sağlamış, çeşitli, renk, desen ve teknikle dünya çapında ün yapmış, sanat tarihinde önemli bir yer etmiştir. Çini sanatı Anadolu’ya Selçuklular ile girmiş ve verdiği güzel örnekler sonucunda Osmanlı döneminde de yeni atılımlarla daha da zenginleşmiştir. Çini, çinimozaığı, sırlı tuğla, dini vesivil mimarının en önemli unsurlarından biri olmuştur(Öney, 1972: 7).

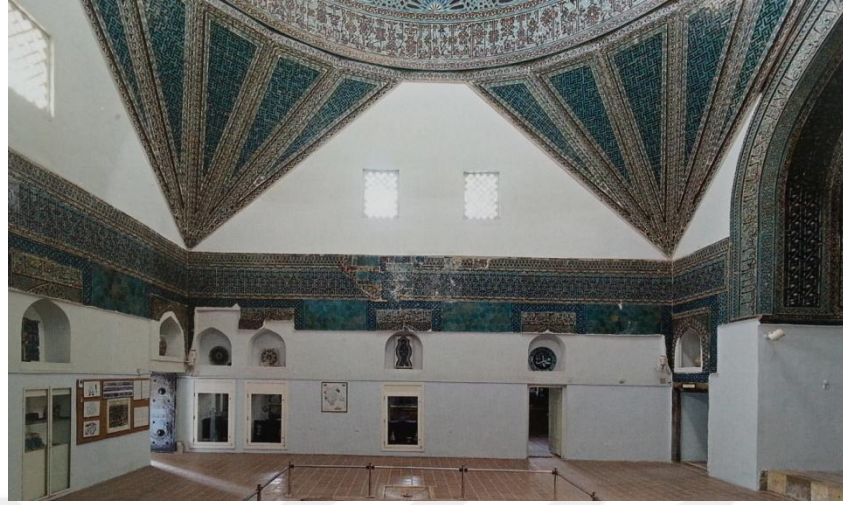
İran bölgesinde, ilk çinili eserlerin Büyük Selçuklu Devleti zamanında yapılmış olması; çini sanatının Türklerle ilgisinin en büyük delili ve İran Selçuklularının bu sanatın öncüleri olduklarının bir kanıtıdır(Yetkin, 1972: 15). Anadolu Türk Sanatı 1071 Malazgirt Zaferi sonrası Anadolu’nun fethedilmesi ile başladığı varsayımı olmakla birlikte; bu yüzyılda Anadolu’da herhangi bir sanat faaliyetine girildiğine dair kanıtlar yoktur. Gerçek anlamda Anadolu Türk Sanatı faaliyetinin 12. yüzyıl içinde başladığı söylenebilir(Sözen-Tanyeli, 2011: 25). 1220’de İran bölgesinde Moğol istilasından dolayı, çini alanında çok büyük bir durgunluk yaşandığı takip edilmiştir. Aynı dönemde, Anadolu Selçuklu topraklarında çini alanında büyük bir atılım ve gelişim görülmektedir. Bu gelişimde Moğol akınlarından kaçan usta ve sanatçıların katkısı büyüktür. Çeşitli din ve kültürlerle ait insanlar, Anadolu’da, 13. yüzyılda çok yönlü bir imar faaliyetine girişmiş, sanat alanında sentez oluşturarak, yepyeni eserler vermişlerdir(Öney, 2007: 16). Aynı kökten gelmekle birlikte İran ve Türkistan bölgesinde bir takım farklı karakterler kazanarak Anadolu’ya gelen bu üsluplar, burada zengin ve yeni bir sanat anlayışı oluşturmuşlar(Yetkin, 1972: 2), böylece Anadolu’nun kadim mirası ve yanlarında getirdikleri birikimleri ile büyük bir sentezi başarmışlardır(Arık,2007: 73).

Çini sanatı gelişimi mimari ile paralel bir şekilde ilerlemektedir. Çin'in gelişimi ile birlikte Anadolu topraklarında Selçuklular ile birlikte mimari yapıda değişme göstermiştir. Bizans döneminde süsleme için kullanılan mozaik ve fresklerin yerini Anadolu'da çini almıştır. Anadolu Selçuklularından önce, İslam dünyasında daha az rastlanan çini bezemenin büyük aşaması, yukarıda da bahsedildiği gibi, 13. yüzyılda Anadolu Selçukluları dönemine rastlamaktadır. Bu dönemde eserlerin çini ile bezenmesi yüzyıllar boyu İslam dünyasında zenginleşerek devam etmiş ve çini, İslam mimarisinin ana süs unsurlarından biri haline gelmiştir(Öney, 1976: 77-78). Marega ve Nahcivan kümbetlerindeki firuze renkli tuğla süslemeler, Anadolu'nun ilk çinili eserlerine kaynak olsa da 13. asırdaki Selçuklu eserlerinin mükemmelliği bütün diğer çevreleri geride bırakmıştır(Aslanapa,2007: 318).

Bahsi geçen bu gelişimler ve atılımların sayesinde, Selçuklu mimarisinde, süslemesi çini ile yapılmış, farklı şehirlerde bulunan birçok eser, halen varlığını korumaktadır. Bu dönemde çinide kullanılan renklerin, dörde çıktığı bilinmekle birlikte, dönemin bu vazgeçilmez renkleri, lacivert, yeşil, mor ve firuzedir. Yine elde edilen buluntulara göre, dönemin çinileri; barbutin¹, sgrifitto, slip, sıraltı ve lüster teknikleri ile süslenmiştir. Süslemelerin, bazı eserlerde, mimari yapıyı neredeyse komple kaplayarak yapıldığını görmek mümkündür. Örneğin, Konya Sırçalı medresesinde süslemeler bütün mekâna yayılmıştır, Karatay Medresesi'nde de duvarlar, tonozlar ve kubbe komple çini ile kaplanmıştır(Gülaçtı, 2012: 37).

Devletin başkenti olmasının yanında, mimarının ve sanatında başkentliğini ve öncülüğünü Konya yapmış ve bütün Selçukluların çini sanatını şekillendirmiştir. Çeşitli tekniklerin kullanıldığı bir merkez olan Konya'daki, Kılıç Arslan Köşkü'nden ve Karatay Medresesi'nden kalan çiniler, bu öncülüğü destekler niteliktedir(Yetkin, 1972: 208).

¹ Barbutin: Astarlamak amaçlı kullanılan sıvı halde seramik çamuru.(Sözen-Tanyeli, 1994: 35)



Fotoğraf 3: Karatay Medresesi (Arık-Arık, 2007: 89)



Fotoğraf 4: Sırçalı Medrese (Arık-Arık, 2007: 77)

Anadolu Selçukluların hâkimiyeti altındaki, başta Konya olmak üzere; Diyarbakır, Beyşehir, Kayseri, Aspendos, Alanya gibi Selçuklu kalıntıları olan örenlerde, yapılan arkeolojik kazılar ve araştırmalar sonucunda elde edilen veriler, o dönemin zengin çini ve seramik sanatının ispatı olarak ortaya çıkmıştır. Bu örnekler

Selçuklu resim sanatının Anadolu’da ele geçen tek örnekleridirler. Daha kazılmayı bekleyen birçok şehirde kalıntılar bulunmaktadır(Arık, 2007: 74).

1.1.1. Anadolu Selçuklu Çini Sanatında Figürlü Kompozisyonların Görüldüğü Yerler

Figürlü çiniler, birkaç örnek dışında Anadolu Selçuklu saray ve köşklerinde kullanılmıştır. Öncelikle bu saray ve köşk çinilerinin dışında kalan ve küçük bir grup olan yine Anadolu Selçuklularına ait bazı bölgelerde o dönemde yapılmış çinilerden kısaca bahsedip; sonrasında saray ve köşk çinilerini her mimari yapının kendi özelinde inceleyelim.

Saray çinilerinin dışında kalan eserler, Kayseri, Akşehir, Sivas, Tokat, Amasya, Yozgat, Erzurum, Van, Diyarbakır, Adana, Tarsus, Adıyaman gibi Anadolu şehirlerinin müzelerinde çok az sayıda sergilenmekte ve çoğu parça halindedir.

Saray çinileri dışında kalan bulgulardan sgraffito tekniği ile yapılmış, Aksaray’da bir temel kazısında bulunan, 13. yüzyıla ait kırık bir tabak parçasında kadın ve erkek figürleri mevcut olup; kadınların başlarında kürklü börtler bulunur. Figürlerin saçları tek örgülü olarak aşağıya doğru inmektedir(Kanışkan, 2011: 43).



Fotoğraf 5: Aksaray, Sgraffito Tekniği, İnsan Figürlü Çini Tabak Parçası, Ankara Etnografya Müzesi(Çam: 2016)

1974 yılında, Ahlat'ta çini ve seramik alanında yapılan araştırmalarda da bazı bulgular elde edilmiştir. Ahlat'ın Taht-ı Süleyman Mahallesiinde, Anadolu'da ortaya çıkarılmış ilk ve tek fırın olma özelliğini taşıyan ve Karamağaralı tarafından 13. yy.'ın ikinci yarısına tarihlenen bir fırında figürlü çiniler bulunmuştur.

Bu eserlerde insan figürleri, masklarda, uzun boyunlu kapların ağız bölgelerinde ve dış taraflarında, tabakların iç yüzeylerinde, kâse ve çanakların hem iç hem dış yüzeylerinde; kabartma, sgraffito ve lüster teknikleri kullanılarak işlenmişlerdir. Bu çinilerde, yuvarlak ve dolgun yüzler, ince kaşlar ve çekik gözlerle insan figürleri yine Orta Asya türk tipini anımsatmaktadır. Kapların iç göbek kısmına resmedilmiş insan figürlerinin değişik şekillerde süslenmiş başlıkları ve yüzlerindeki benler, onların üst düzey yönetici olduklarını belli etmektedir. Bu resimlerin portre olduğunu bu kadar bulguya dayanarak söyleyememekle birlikte; insan figürlü çinilerin çoğu insan tasviridir(Karamağaralı, 1995: 36).



Fotoğraf 6: Akıtmalı-Kazımalı Ahlat Seramiklerinden İnsan Tasvirli Kırık Parça(İskenderzade, 2010: 616)



Fotoğraf 7: Ahlat, Lüster Tekniği, İnsan Tasvirli İbrik(İskenderzade, 2010: 620)

Ahlat bölgesindeki kazılarda ele geçirilen seramiklerdeki hayvan tasvirleri çokça çeşitlilik ve zenginliğe sahip olup, bu eserlerde balık, ördek, kaz, su kuşları(balıkçıl), güvercin, alıcı kuşlar, eşek, at, fil, leopar ve diğer kedigiller figüratif desen olarak kullanılmıştır. Kaz ve kedigillerden olan hayvanlar kaplarda kulp ve sap olarak kullanılmıştır(Karamağaralı, 1995: 37).

Ahlat seramiklerinde, ikonografik nitelikte siren, sfenks ve ejder gibi fantastik figürler de mevcuttur. Bir cin ya da boynuzlu bir demon figürü ve iki mask bulunan eserlerdendir. Bir kabın göbeğinde bulunan insan yüzlü güneş figürü de ikonografik parçalar arasında sayılabilir. Bu figürün, nazara ve kötü ruha karşı evlerde kullanılan tılsım olduğu düşünülmektedir(Karamağaralı, 1995: 37).

Ahlat'ta ortaya çıkarılan minai ve lüster seramiklerinin; Beyhan ve Haluk Karamağaralı'nın, o bölgede çini fırını bulması ile yerel üretim oldukları kanıtlanmıştır. Bu eserler, İran Büyük Selçuklu Dönemi Rey ve Keşan uzantısıdır. İran'da üretilen minai ve lüster seramikleri denginde ince, beyaza yakın, kaliteli hamura sadece Ahlat seramiklerinde rastlanmaktadır(Öney, 2008: 386).

Samsat'ta yapılan araştırmalar sonucunda ele geçen seramikler sırsızdır ve günlük kullanım için üretilmiş, Anadolu'nun ilk zengin örnekleridir. Selçuklu dönemine ait ortaya çıkan lüster seramikler en çok burada bulunmuştur(ney, 2008: 386-388).



Fotoğraf 8: Samsat, Lüster tekniği, Kuş figürü, Adıyaman Müzesi (ney, 2008: 284)

Kars Müzesinde sergilenmekte olan, insan figürlü sekizgen bir lüster ini plaka, İnan Keşan tarzını yansıtmaktadır. Yazı şeridi erevesi içine, tüm alanı dolduracak şekilde, bağdaş kurarak oturmuş bir çift ve aralarında da hayat ağacı tasvir edilmiştir(İskenderzade, 2010: 221).



Fotoğraf 9: Sekizgen Yıldız Plaka, Sıraltına Kobalt Mavisi, Lüster Tekniği, Kars Müzesi(İskenderzade, 2010: 617)

Diyarbakır, Mardin ve İstanbul müzelerinde bulunan, Kuzey Suriye'ye has, baskı, kabartma ve barbutin teknikleri ile yapılmış; bağdaş kuran insan, iri maskeler, siren, kartal ve av hayvanları figürleri işlenmiş kulplu, iri küplerin, Suriye'den gelen ustalar tarafından bu bölgelerde üretilmiş oldukları kabul edilir(Öney, 2008: 386).

Ahlat, Samsat, Harran Diyarbakır, Elazığ gibi ören yerlerinde bu güne kadar yapılan araştırmalarda henüz sistematik olarak değerlendirme yapılmamıştır(Öney, 2008: 385).

1.1.1.1.Kubadabad Sarayı



Fotoğraf 10: Kubadabad, Büyük Saray Kalıntıları, Beyşehir (Arık, 2008: 270)

Bu saray Alâeddin Keykubad'ın en çok ilgi çeken eseri olması, üzerinde en çok konuşulan, en çok araştırma yapılan ve devrinin en güzel figürlü çinilerini barındıran yapısı olması açısından önemlidir. Beyşehir Gölü'nün güneybatı kıyısında, Anamas Dağları eteklerindeki, bronz çağı külliyesinin çevresinde bulunan sarayların yapım tarihi, Cornell Üniversitesi dentrokronoloji uzmanları tarafından, 1231 yılında Küçük Saray, 1235 yılında da Büyük Saray olarak tespit edilmiştir(Erdemir, 2009: 137). Selçuklu tarihçisi İbni Bibi'ye göre Alaeddin Keykubat Konya'dan Antalya'ya doğru

giderken sarayın bulunduğu bölgeyi görmüş, burayı cennetten bir köşe gibi kabul etmiş ve buraya bir şehir kurulmasını emretmiştir(Aslanapa, 2007: 188).

Saray, zamanın Konya Müzesi müdürü Zeki ORAL tarafından bulunmuştur. Ankara Üniversitesi Sanat Tarihi Kürsüsü ve Milli Eğitim Bakanlığı'nın 1965-1966 yıllarında Prof. Katherina Otto-Dorn başkanlığında yürüttüğü kazılar sayesinde, çiniler duvarlarda kaplama olarak yerinde tespit edilmiş, devrinin en üstün çinileri sanat dünyası tarafından tanınmıştır. Daha sonra 1967 yılında da Milli Eğitim Bakanlığı adına Mehmet ÖNDER kazı çalışmaları yapmış ve bulduğu yeni çinileri sanat dünyasına kazandırmıştır. Çinilerin büyük çoğunluğu büyük sarayda, daha az miktarda da küçük sarayda bulunmuş olup, bugün Konya Karatay Medresesi Müzesi'nde sergilenmektedir(Öney, 1976: 95). Küçük saray Alaeddin Keykubad'ın veziri Saadettin Köpek için yaptırılmıştır(Öney, 1972: 42). Sonrasında 1980 yılından başlayarak son yıllara kadar devam eden, yeni kazılar Prof. Dr. Rüçhan ARIK tarafından yönetilmiştir(Erdemir, 2009: 138). Bu yeni yapılan kazılar sonrasında, Büyük Saray'ın doğusunda bir saray hamamı bulunmuştur(Arik, 2007: 74).

Kazılarda bulunan en zengin örnekler duvar çinileridir. Sıraltı ve lüster tekniğinde yapılmış olan çiniler; yıldız, kare ve haç formudur(Erdemir, 2009: 141). Duvarları iki metreye kadar kapladığı anlaşılan çiniler 23 cm. çapındadır(Öney, 1976: 98). Lüster tekniği ile yapılmış yıldız çinilerinde, beyaz zemin üzerinde kahverengi tonları, mor haçlar üzerinde ise yeşil ve sarı renkler görülür. Sıraltı tekniği ile yapılan örneklerde ise beyaz zemin üzerine koyu mavi, mor, firuze, siyah, bazı ender parçalarda koyu yeşil renkler kullanılmıştır(Öney, 1972: 43).Yıldız biçimindeki çiniler arabesklerle² süslenmiş olan firuze ve patlıcan moru rengindeki haç biçimli çinilerle birbirine bağlanır. Renk bakımından ritmik olarak değişen yıldız ve haç biçimli çiniler duvarlara farklı bir canlılık kazandırmaktadır(Öney, 1976: 98). Bahsi geçen bu çinilerin hepsi, o dönemin yetenekli ustaları tarafından, civardaki fırınlarda yapılmıştır. Sıraltı ve lüster çiniler, aynı duvarı dört veya beş sıraltı çiniden sonra iki sıra lüster, sonra yine sıraltı kare çiniler gelecek şekilde, ahenkli sıralanarak duvarları kaplamaktaydı(Öney,

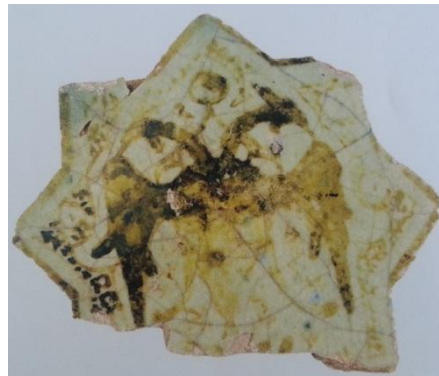
² Arabesk: Motifleri girift ve iç içe geçerek oluşan bezeme tarzına Avrupalılar tarafından verilen isimdir. Türkçede, İslam Süsleme sanatına girift veya Arap yolu olarak da adlandırılır (Doğan, 1981: 39).

1976: 100). Bazen de tam tersi olarak lüster çiniler altta, sıraltılar üste sıralanmaktaydı. Kare formulu çiniler, tepede bir sıra meydana getirmiş olup; yıldız çinilerle benzer desen ve konular işlenmiştir(Öney, 1972: 43).



Fotoğraf 11: Kubadabad, Lüster Tekniği, Figürlü Çiniler, Konya Karatay Müzesi
(Arık-Arık, 2007: 327)

Büyük saray kazılarında birçok lüster tekniğinde eserler bulunmakla birlikte küçük saray kazılarında şimdilik bulunabilen tek lüster eser çift başlı kartal tasvirli bir yıldız levhadır. Şeffaf turkuaz sır altına siyah figürlü haç çini grubu yine küçük sarayın yeni buluntuları arasındadır. Bu grupta da figürlü desenler çoğunlukta olup, en önemli figür çift başlı kartallardır(Arık, 2000: 85-86).



Fotoğraf 12: Kubadabad, Küçük Saray, Lüster Tekniği, Çift Başlı Kartal Figürü, Konya Karatay Müzesi (Arık-Arık, 2007: 329).

Kubadabad Büyük ve Küçük saray çinileri, diğer saraylarda da bahsedeceğimiz figür çeşitlerinden en belirgin ve en güzellerinin bulunduğu yapıtları içerir (Arık, 2007: 85). Bu masalsi figürler, ev eğlenceleri, av sahneleri, tılsımlı, büyülü inançları, sultanın kendisini, sarayın ileri gelenlerini ve hizmetkârları canlandırır (Öney, 1976: 98).

Kubadabad insan figürleri, dolgun yanaklı, küçük ağızlı, uzun saçlı, iri gözlü, ince uzun burunlu, keman kaşlı ve başlarında çeşit çeşit başlıklarla resmedilmiştir (Öney, 1976: 98). Genellikle sakalsız olup, başları dörtte üç cepheden tasvir edilmiştir (Öney, 1972: 43). İnsan figürlerinin elinde genelde bir nar ya da haşhaş dalı görülür ki, bunlar sonsuz hayatı ve cenneti sembolize eder (Öney, 1976: 98).

Zengin desenli, benekli veya yollu, mor, lacivert, firuze kaftanları ile Sultan ve saray erkânı bağdaş kurmuş otururken; hizmetkârlar da ayakta servis yaparken, meyve, av hayvanı, içki sürahileri taşırken resmedilmişlerdir (Öney, 1976: 98).



Fotoğraf 16: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Bağdaş Kurarak Oturmuş İnsan Figürleri, Konya Karatay Müzesi (Arık-Arık, 2007: 315)

Kuyruklarından yakaladığı birer tane balığı tutarken resmedilmiş olan insan figürlü çini bilhassa önemli olup; Prof. Katherina Otto-Dorn'a göre bu Alaeddin Keykubad'ın tasviri olabilir. Ayrıca; Selçuklu semboller dünyasında; balık figürü, bereket simgesi olarak kabul edilmektedir (Yetkin, 1972: 160). Aynı zamanda İslam sanatında da balığın özel bir anlamı olup, balık burcu ve Jüpiter sembolü olarak kullanılmaktadır. Selçukluların da, yıldız falına ilgisinin olduğu bilinen bir gerçektir (Öney, 1972: 43).



Fotoğraf 14: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Ellerinde Balık Tutan, Bağdaş Kurarak Oturan İnsan Figürü, Konya Karatay Müzesi (Arık-Arık, 2007: 315)

Bulunan iki adet, yarısı kırık, yıldız formulu çinide portre özelliğinde sakallı bir baş mevcuttur. Figürün başında üç dilimli bir sarık, iri gözler ve ince burun resmedilmiştir. Elinde iri bir nar meyvesi tutmaktadır. Bu figür de, Mehmet ÖNDER tarafından Alaeddin Keykubad portresi olarak tanıtılmıştır(Öney, 1972: 44).



Fotoğraf 15: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Nar Tutan İnsan Figürü, Konya Karatay Müzesi(Arık, 2000: 195)

Hizmetkârlara ait olabileceği tahmin edilen bir odada, ayakta resmedilmiş bulgular mevcut olup, bunlar, kaftan giymiş, ellerinde av hayvanı olarak yaban keçisi tutan üç figürdür. Bu üç figür, geleneksel olarak, İslam sanatında var olan hizmetkâr tasvir yönteminin tipik örneğidir. Aynı odada bulunan bir bulguda hizmetkâr, elinde nar taşımakta olup, başka bir bulguda ise dönemin Türk adetlerine uygun olmayan

giyimtarzıyla, muhtemelen Arap kökenli bir köle olabileceği tahmin edilen, başı örtülü ve yüzü peçeli bir kadın da başında meyve sepeti taşımaktadır. Sarayın kuzey terasında bulunan bir başka ayakta figürlü çinide de, muhtemelen, Selçuklularda sevildiği bilinen bir oyun olan, polo oyunu oyuncusu resmedilmektedir(Öney, 1972: 43-44).



Fotoğraf 16: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Peçeli Kadın Figürü, Konya Karatay Müzesi(Arık, 2000: 144)



Fotoğraf 17: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Keçi Tutan İnsan Figürü, Konya Karatay Müzesi(Arık, 2000: 138)

Kadın figürleri ise daha çok bağdaş kurarak resmedilmiştir. Giyim tarzları, gösterişli elbiselerinin yanında, başlıkları, peçe ve yaşmaklarıyla dönemin zenginliğini gösterir niteliktedir(Erdemir, 2009: 142). Lüster ve sıraltı çinilerde dikkatimizi çeken kadın figürleri, her çinide tek olarak yer almıştır. Etrafına yerleştirilen çiniler sayesinde ait oldukları konular belirlenmiştir. Kadın figürlerinin, başlarında haleleri, başlıkları, çekik sürmeli gözleri, benleri, kolyeleri ve küpeleri, zarif elleri, tirazlı ve desenli kaftanları, kruvaze³ yakaları bulunur(Öney, 2008: 64).

1967 yılında yapılan Büyük Saray'a ait kazıda M. ÖNDER tarafından bulunan 4 adet yıldız çini yeni örneklerle karşılaşılmıştır. Bu çiniler döneme ait saç, başlık, kıyafet, ayakkabı gibi giyim kuşam tarzları hakkında bilgi veren çiniler olması açısından önemlidir. Bu çinilerden bir tanesinin merkezinde, başının üzerinde hotoz başlık ve beline kadar inen saçlarıyla kadın olduğu düşünülen bir figür bulunur. Kobalt mavi ile krem rengi zemin üzerine dekorlanan bu figür siyah renk ile konturlanmış, kıvrık dallar ve çiçeklerle çevrelenmiştir. Başka bir çinide de yine kadın olduğu düşünülen figürün saçları arkaya doğru sarkmış ve düz olarak bırakılmıştır. Dekorlama yöntemi de hotoz başlıklı çini ile aynı şekildedir(KANIŞKAN, 2011: 41-42).



Fotoğraf 18: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Ayakta Duran İnsan Figürü, Konya Karatay Müzesi(Arık, 2000: 139)

³ Kruvaze: Ön iki kanadı birbiri üzerine çapraz geçen çeket, yelek gibi giysiler.(Ergür, 2002: 159)

Rüçhan ARIK tarafından Kubadabad çini deposunda bulunan ve sultanın yatak odasına koyulmak için yapıldığı düşünülen, desenli bir yorganın altında resmedilmiş, sadece başları görünen, sakallı bir adam ile bir hatunun resmedildiği çinide, tepede sallanan bir lamba altında müstehcen bir sahnenin canlandırması, dönemi açısından ilgiçtir. Burada canlandırılan sahnedeki kişilerin Alaeddin Keykubad ile karısı Mah-peri Hatun ya da bir gözdesi olması ihtimal dâhilindedir(Öney, 2008: 65).



Fotoğraf 19: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Sultan ve Eşi, Konya Karatay Müzesi (Arık, 2007: 382)

İnsan figürlerinin, son derece realist tasvir edilmesinin yanında, en tepedeki sembolik tasvirlerin çoğunlukta olduğu kare çinilerde, mitolojik figürlerde kullanılarak, sultana eş yüzlü, başlarında taçları, sultanın elbisesini hatırlatan lacivert, patlıcan moru, benekli gövdeleri, süslü kuyrukları ile sfenksler ve sirenler de tılsımlı bir masal dünyasını yansıtmış örneklerdir. Ele geçen, İnsan başlı, ejder kuyruklu, aslan gövdeli sfenksler de bu mitolojinin bazı örnekleridir (Erdemir, 2009: 143). Mehmet ÖNDER tarafından yapılan kazılarda bulunan, ejder çiftinin tasvir edildiği bir çini, Selçuklu dönemi tılsımlı figür dünyasının başka örneklerindedir(Öney, 1972: 44-46).



Fotoğraf 20: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Siren figürü, Konya Karatay Müzesi (Arık, 2007: 312)

Yine en üstteki sembolik kare çiniler arasında tek ve çift başlı kartal çokça karşımıza çıkar. Selçuklu dönemi tarihçisi İbni Bibi'ye göre kanatlarını sarayın üstüne gerip sultanı koruyan, ona kuvvet, kudret ve aydınlık veren çift başlı kartal bu masal dünyasını zenginleştiren en önemli figürdür. Bazı örneklerin üzerinde bulunan 'Es-Sultani' yazısı da bu örneğin tamamıyla sultanı temsil ettiğinin kanıtı sayılır(Öney, 1976: 99). 'Es-sultani' yazısının dışında, bazı dört kollü çinilerin kollarında, 'El-Galip' ve 'El-Muazzam' yazılarına da rastlanır(Erdemir, 2009:145).



Fotoğraf 21: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Çift Başlı Kartal Figürü, Konya Karatay Müzesi(Kürkman, 2005: 32)

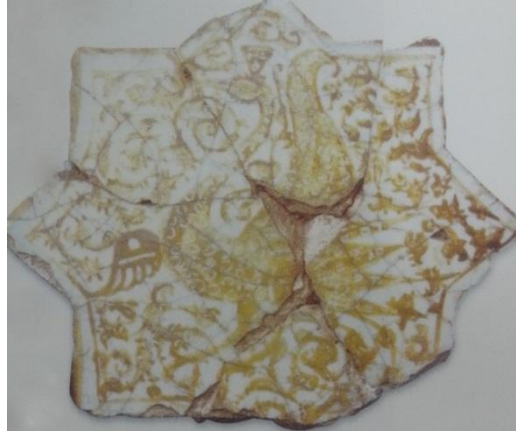
Sarayın, göl tarafındaki terasa bakan çukurda bulunmuş, yıldız biçimli çinide, kabarmış göğsüyle mağrur bir aslanın resmedildiği görülür. Arslan figürü de, Anadolu Selçuklularında kullanılmış en yaygın tasvirlerden olup, koruyucu ve kudret sahibi bir semboldür(Öney,1972: 45).



Fotoğraf 22: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Aslan Figürü, Konya Karatay Müzesi(Arık,2000: 107)

Sonsuz hayatın ve cennetin temsili olan, siyah, lacivert, mor, yeşil ve eflatun renklerinde zengin kuyruğu ile duvarlarda çok sık göze çarpan, karşılıklı çift veya tek tavus kuşları, sarayın cennet bahçesinden bir köşe olduğunun vurgulanması açısından önemlidir(Öney, 1972: 45).

Lüster tekniğinde yapılmış yıldız bir çini şimdilik bulunabilmiş tek örnek olarak, karşılıklı çift kuş figürünün arasında, stilize dal şeklinde hayat ağacı figürünü içerir. Hayat ağacı ve kuşlar, dönemin semboller dünyasında, öteki dünyaya ulaştırıcı araç olarak kabul edilir. İslam geleneğinde kuşlar cennet kuşları olarak görülür. Kuşlar eski şaman geleneklerine göre de kutsal olup, şamana eşlik eden ruhları temsil eder(Arık, 2000: 106).



Fotoğraf 23: Kubadabad, Lüster Tekniği, Hayat Ağacı ve Tavus Kuşu Motifi, Konya Karatay Müzesi (Arık, 2000: 99).



Fotoğraf 24: Kubadabad, Lüster Tekniği, Hayat Ağacı ve Karşılıklı Çift Kuş Motifi, Konya Karatay Müzesi (Arık, 2000: 94).

Lüster tekniği ile yapılmış başka bir çini üzerinde yüzü tılsımlı beneklere sahip, maske şeklindeki güneş tasviri Selçuklu sanatındaki burç sembollerinden birini daha tanımamıza vesile olur. Tepedeki kare çinilerde görülen büyük bir hayat ağacı, palmiye şeklinde olup; etrafında iri rozetler mevcuttur. Hayat ağaçlarıyla sarayın önemine vurgu yapılır. Hayat ağacı motifi de, şaman geleneklerinden kaynaklanıp sık sık çinilerde kullanılmaktadır(Öney, 1972: 45-46).



Fotoğraf 25: Kubadabad, Lüster Tekniği, Güneş Tasviri, Konya Karatay Müzesi (Arık, 2000: 132).



Fotoğraf 26: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Hayat Ağacı ve Kuşlar, Konya Karatay Müzesi(Arık, 2000: 94)

Sihirli ve büyüleyici masal dünyasından çıktıktan sonra, kaçışan, zıplayan çeşitli av hayvanlarının resmedildiği farklı bir dünyayı da yine Kubadabad çinilerinde gözlemleyebiliriz. Lüster ve sıraltı çinilerde siyah, mor, lacivert, yer yer mavi, firuze, eflatun renklerle av köpekleri, tilkiler, kurtlar, tavşanlar, yaban keçisi, yaban eşeği, ayı, aslan, at, şahin, doğan gibi avcı tek ve çift kuşlar, nar, haşhaş dalları ve arabeskler arasında resmedilir(Öney, 1976: 99-100). Avcı kuşlar; Gövdeleri şişkin, yırtıcı

görünürlü ve keskin bakışlı olarak resmediliş olup her çinide portre gibi tek başlarına tasvir edilmişlerdir(Arık, 2007: 88).



Fotoğraf 27: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Eşek Figürü, Konya Karatay Müzesi(Arık, 2000: 116)



Fotoğraf 28: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Ayı Figürü, Konya Karatay Müzesi (Arık, 2000: 111).

Yıldız biçimli bir çinide, iri vücudunun tamamıyla yüzeyi kaplamış uslu uslu meyve yiyen bir ayı bu tasvirlerle örnek olabilir(Arık, 2007: 90). Aynı zamanda av hayvanları kıvrak ve hareketli resmedilmiştir. Başları yer yer geriye dönük olarak resmedilmiş, böylece ifade gücü ve espri anlayışı da artırılmıştır(Öney,1972: 46).

Küçük saray kalıntısında bulunan, sıraltı yıldız çini üzerine yapılan devekuşu tasviri bu espri anlayışına örnektir. Süslü kanat tüyleri olan gövdesi bir kuş, çingirak asılmış olan boynu ve başı deve şeklinde olması onun soyut bir çalışma olduğunu gösterir(ARIK, 2000: 130).



Fotoğraf 29: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Deve Kuşu Figürü, Konya Karatay Müzesi(Arık, 2000: 131)

Buldog cinsi bir köpeğe benzeyen hayvan figürlü kompozisyonda, ön ayağını göğsü üzerine çekilmiş ve başının geriye dönük olarak tasvir edilmiş olması da bu yaratıcılığın bir örneğidir(Öney, 1972: 46).



Fotoğraf 30: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Köpek Figürü, Konya Karatay Müzesi (Gülgen, 2015: 101).

Tek ayak üzerinde duran karşılıklı iki leylek ve göl kuşu çok ileri bir üslup olarak karşımıza çıkar. Bunların dışında bir kuşun, başka bir kuşu boğazından

yakalamış şekilde resmedilmesi, bir lüster çinide de, yine bir kuşun, bir tavşanın kafasını gagalamasının resmedildiği av sahneleri çok dikkat çekicidir(Gülaçtı,2012,38).



Fotoğraf 31: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Göl Kuşu Figürü, Konya Karatay Müzesi(Arık, 2007: 105)



Fotoğraf 32: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Başka Kuşu Yakalamış Avcı Kuş Figürü, Konya Karatay Müzesi(Arık, 2007: 90)

1.1.1.2.Konya II. Kılıçaslan(Alaeddin) Köşkü:



Fotoğraf 33: Alaeddin Köşkü'nün Eski Görünümü, Konya(Arık, 2007: 228)

Konya Alaeddin Tepesi'nde, İç Kale'de bir kalıntı bulunmaktadır. Yapılış zamanı konusunda farklı görüşler olmakla birlikte, 1190'lı yıllarda II. Kılıçaslan döneminde yapıldığı tahmin edilen kalıntı; daha sonra, torunu I. Alaeddin Keykubad tarafından da onartılıp, genişletilen Seyran köşkünün kalıntısıdır(ARIK, 2000: 23). Alaeddin Tepe höyüğü üzerinde kurulmuş İç Kaleoval planlı olup surları, Anadolu Selçuklu sanatçılarının yaptıkları fantastik yaratıklarla, hayvanlar, insan kabartmalarıyla ve antik çağlardan kalan örenlerden devşirilen heykellerle süslenmiştir, bir tür 'plastik sanatlar galerisi' denebilecek tarzda yapılmıştır(Arık, 2007: 73).



Fotoğraf 34: Alaeddin camii ve Alaeddin Köşkü Kalıntılarının Muhafaza Çalışmaları(Cambaz, 27 Aralık 2009)

Alaeddin Camii'nin eteğinde, sadece bir köşk kulesi ayakta durmaktadır. İlk bulgular, 1941 yılında Prof. Dr. Remzi Oğuz ARIK'ın yaptığı kazılar sonucunda elde edilmiştir. İran'ın 12. yüzyılda uyguladığı, yüksek nitelikli ve pahalı bir teknik olan, minai tekniğinin, daha sonraki yüzyıllarda uygulamalarına devam edildiği Anadolu'da, minai tekniğinde dekorlanmış örnekleri gösteren eserlerin büyük çoğunluğuna Alaeddin Köşkü'nde rastlanmaktadır (Öney, 1976: 41). Minai tekniği, İran Selçuklularında daha çok Rey ve Kaşan şehirlerinde kullanılan bir tekniktir(Aslanapa, 2007: 188).

Minai tekniğinde dekorlanmış, beyaz ve firuze zeminli, yıldız ve sekizgen formlu çiniler; Konya Karatay, İstanbul Çinili Köşk ve Türk İslam Eserleri, Londra Victoria and Albert, Stockholm, Berlin ve Paris müzelerinde sergilenmektedir. Firuze, mavi, mor ve yeşil renkler sıraltına; kırmızı, siyah, beyaz ve altın yıldız renkler sırüstüne boyanmıştır. Bu yıldız ve haç biçimli çiniler diğer Selçuklu saraylarındaki çinilere göre daha ufak olup, etrafı baklava ve haç biçimli çinilerle kuşatılmıştır. Bu çinilerin İran tekniği ile yapıldığını belirtmiştik, fakat bunların çabuk ufalanan Konya çini toprağı ile Anadolu'da üretilmiş olması, başka yerlerden ithal edilmediği anlamını taşımaması açısından önemlidir(Öney, 1976: 41-42). Sarayda daha az bulunan lüster çiniler

sarayın Alaeddin Keykubat devrinde yapılan bir restorasyon sonucu eklendiği düşünülmektedir. (Öney, 1976: 93).

Minai tekniği ile yapılmış haç levhaların bir kısmı, opak beyaz zemin üzerine kızıl-kahverengi, mavi yeşil bitkisel motiflerle süslenmiştir. Turkuaz renkli sırta zemin oluşturulup, lacivert, mavi, kızılımsı kahve renklerle bezeme yapılanlarda mevcuttur(Arık, 2007: 76).

Yıldız çinilerde Selçukluların 13. yüzyıl minyatürlerini hatırlatan stille figürler canlandırılmıştır. Yıldızların ortasında daima insan, hayvan ya da fantastik hayvan figürleri bulunur. Çoğunluğu sekiz köşeli olup; Saray ileri gelenleri; tahta oturan hükümdar ve muhafızları, ayakta veya bağdaş kuran, bir ağacın iki yanındaki insan, tek ya da üçlü grup halinde tasvir edilmiş, saz çalan, elinde şahin tutan avcı, atlı figür, grifon ve başka fantastik yaratıklar bunlara örnek gösterilebilir(Öney, 1976: 42).



Fotoğraf 35: II. Kılıç Arslan Köşkü, Minai Tekniği, Atlı Avcı Figürü, İstanbul Çinili Köşk (Arık-Arık, 2007: 237).

Özellikle Berlin Sanat Müzesi'nde bulunan, altı köşeli yıldızda resmedilmiş, sol dizi üzerine oturmuş, sağ dizi kalkık ve üzerine çalgısını dayamış ut çalan figürün, koyu mavi giyimi sıraltına, yeşil önlüğü ve başlığı sırtın üstüne resmedilmiş olup pek göz alıcı bir yapıttır(Arık, 2000: 31).



Fotoğraf 36: II. Kılıç Arslan Köşkü, Minai Tekniği, Ud Çalan Figür, Berlin İslam Sanatı Müzesi (Arık-Arık, 2007: 235).

İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenen altı köşeli yıldızda, bağdaş kurarak oturan cepheden görünen kollarını yana açmış, bir insan tasviri görülmektedir. Bu figürde lacivert kaftanın önleri açık, kolları uzundur ve tiraz bantları vardır(Arık, 2000: 32).



Fotoğraf 37: II. Kılıç Arslan Köşkü, Minai Tekniği, Bağdaş Kurarak Oturan Figür, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Arık-Arık, 2007: 235).

Konya Karatay müzesinde bulunan sekiz köşeli yıldız çinide, üç insan figürü cepheden verilmiş ve üç figürün de başında haleler vardır. Ortadaki tahtına oturmuş hükümdar olduğu sanılırken, iki yanda da simetrik olarak muhafızlar bulunmaktadır. Hükümdarın giysisi koyu mavidir ve siyah, kahverengi konturları yakasız ve kapalı, uzun kollarında tiraz vardır. Elinde oval bir nesne tutmaktadır(Arık, 2000: 32).



Fotoğraf 38: II. Kılıç Arslan Köşkü, Minai Tekniği, Üç İnsan Figürü, Konya Karatay Müzesi (Arık-Arık, 2007: 236).

Yine Karatay müzesinde altı köşeli bir parçada beyaz zemin üzerinde, kırmızı yeşil, pembe, altın rengi ve siyah konturlarla atlı figür görülmekte olup vücut cepheden baş profilden resmedilmiştir. Uzun yüzlü, kalın dudaklı, kısa burunlu görüntüsü geleneksel Türk tipinin dışında bir sima resmedilmiştir. (Arık, 2000: 32-33).



Fotoğraf 39: II. Kılıç Arslan Köşkü, Minai Tekniği, Atlı Figür, Konya Karatay Müzesi (Arık-Arık, 2007: 236).

Eski Martin Koleksiyonu arasında bulunan, dönemi açısından ilginç olabilecek, minai tekniğinde dekorlanmış bir çinide desenli kaftanı, inci kolyesi ve tirazıyla şık bir hatun, tek memesi dışarıda çocuğunu emzirirken resmedilmiştir(Öney, 2008: 65).



Fotoğraf 40: II. Kılıç Arslan Köşkü, Çocuk Emziren Minai Tekniği, Kadın Figürü, Eski Martin Koleksiyonu (Arık, 2007: 232).

Bu sarayın çinilerinde de, sekiz ve altı köşeli panolarda tasvir edilmiş insan yüzleri, bitişik yay kaşları, badem gözleri, yuvarlak yüzleri, küçük burun ve küçük ağızları, kiraz dudakları(Arık, 2000: 32) ile tipik Türk yüzünü temsil etmektedir (Erdemir, 2009: 136).

1.1.1.3.Antalya ve Aspendos Saray Çinileri

Antalya, Orta Çağ'da, Selçuklular döneminde, en parlak dönemini yaşamış, yoğun imar faaliyetleri yürütülerek ihtişamlı kamu binaları yapılmış ve bu yapılar çeşitli şekillerde süslenmiştir(Arık, 2007: 83). 1223 yılında, Selçuklu Sultanı Alaeddin Keykubad'ın, Antalya'nın fethinden sonra Alanya'ya yönelişinde burayı görüp beğenmesi ile yol üstü uğrak sarayına dönüştürülmüş bir mekândır(Arık, 2000: 20). Aspendos'ta bulunan Roma dönemine ait antik tiyatronun bir bölümü Selçuklular döneminde kullanmak amacıyla saray haline getirilerek, kısmen çinilerle süslenmiştir. Prof. Dr. K. Otto-Dorn ve sonrasında Prof. Dr. Oktay ASLANAPA'nın çinileri hakkında geniş bilgi verdiği bölüm, tiyatronun merdiven kulesindeki köşktür. Bugün,

Antalya müzesinde bu çinilerin bir kısmı bulunmaktadır. Burada bulunan, Alaeddin Keykubat dönemine ait olan yıldız-haç biçimli figürlü çiniler, Kubadabad sarayındakilerle büyük oranda benzerlik göstermektedir. Yıldız biçimli çinilerde zemin beyaz olup; mavi, mor, lacivert, firuze ve siyah renkler sıraltı tekniği ile uygulanmıştır. Figürlü çiniler yine, çift başlı kartal, insan, kuş, balık, siren, çeşitli av hayvanları ve sfenks figürleri ile süslenmiştir(Öney, 1976: 47-48). Ayrıca köpek, tavşan, panter, geyik, başka dört ayaklı hayvanlar ve fantastik yaratıklar da, çinilerde kullanılan figürler arasındadır(Arık, 2007: 83).

İnsan figürü bezemeli çini plakalarda, kompozisyon düzenlemesinde bir insan figürünün sadece ayak kısmı görülmektedir. Ayrıca koşan bir geyik figürü, bu geyiğin tam ayakları altındaki boşluk bölgede saçları ortadan ikiye ayrılmış, badem gözlü, yuvarlak yüzlü bir baş resmedilmiştir. (Yetkin, 1972: 160-161).



Fotoğraf 41: Antalya ve Aspendos Sarayı, Sıraltı Tekniği, Hayvan Figürü, Antalya Müzesi (Arık-Arık, 2007: 267)



Fotoğraf 42: Antalya ve Aspendos Sarayı, Sıraltı Tekniği, Hayvan Figürü, Antalya Müzesi (Arık, 2007: 82)



Fotoğraf 43: Antalya ve Aspendos Sarayı, Sıraltı tekniği, Yürüyen İnsan Tasviri, Antalya Müzesi (Arık-Arık, 2007: 269)

1.1.1.4. Alanya- İç Kalesi Sarayı-Alanya Alara Kalesi Sarayı



Fotoğraf 44: Alanya, İç Kale Kalıntıları(Arık, 2008: 266)

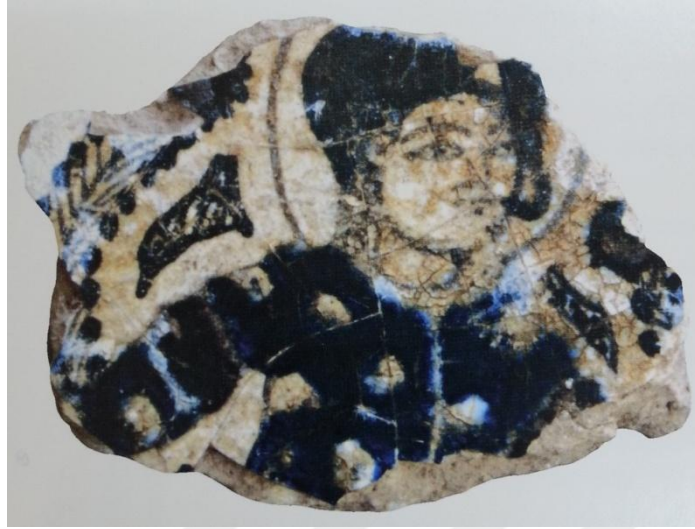
Prof. Oluş ARIK başkanlığında, 1985 ve sonrasında yapılan kazılar sonucunda ortaya çıkarılan Alanya İç Kalesi'nde eskiden mevcut olan Alaeddin Keykubad'ın sarayının Kubadabad Sarayı'ndakine eş sayılabilecek teknikte ve desende çinilerle süslü olduğu tahmin edilmektedir(Arık, 2007: 79). Alanya müzesinde bulunan, İç Kale kazılarında ele geçen, çeşitli çini parçaları da bu fikri desteklemektedir. Sarayın yapılışı, 1221-1223 tarihleri arasında olduğu tahmin edilmektedir.(Arık, 2000: 19). Burada bulunan firuze renkli, yıldız ve haç şeklindeki çiniler, sıraltı tekniğinde işlenmiş figürlü ve soyut desenleri ile zengin ve görkemli bir koleksiyon oluşturmuştur. Buluntulardan pek azı lüster tekniği ile dekorlanmıştır. Eserlerin üzerindeki kompozisyonlarda görülen ayakta duran, bağdaş kurup oturan, elinde balık tutan insanlar ayrıca dört ayaklı hayvanlar ve çeşitli kuşlar şeffaf sıraltına patlıcan moru ve kobalt mavisi renklerle dekorlanmışlardır. Özellikle yıldız şeklinde biçimlenen plaka çinilerde görülen kuş figürlü olanların kompozisyonları dikkate değerdir(Arık,2007: 79-80). Arık, bu bölgede yapılan kazılarda pek çok kuş figürü kompozisyonlu çini ele geçmesine rağmen, henüz 'çift başlı kartal' figürlü çiniye rastlanılmamış olduğuna dikkat çekmiştir.(Arık, 2000: 19).



Fotoğraf 45: Alanya İç Kale Sarayı, Sıraltı Tekniği, İnsan Figürü, Alanya Müzesi
(Arık-Arık, 2007: 273).



Fotoğraf 46: Alanya İç Kale Sarayı, Sıraltı Tekniği, İnsan Figürü, Alanya Müzesi
(Arık-Arık, 2007: 274).



Fotoğraf 47: Alanya İç Kale Sarayı, Sıraltı Tekniği, İnsan Figürü, Alanya Müzesi
(Arık, 2007: 79).

Soyut bitkisel desenler, yapraklı kıvrık dallar, bu yaprakların arasına silüet şeklinde resmedilmiş olan tavşana benzeyen hayvan figürleri gibi farklı tema ve resim tarzı içeren, şeffaf turkuaz sır altına siyah desenli, dikdörtgen, kare ve sekiz kollu yıldız biçimlerindeki levhalar, çini literatüründe yeni bir grup meydana getirir(Arık, 2007: 81).



Fotoğraf 48: Alanya İç Kale Sarayı, Sıraltı Tekniği, Hayvan Figürü, Alanya Müzesi
(Arık-Arık, 2007: 277).

Alaeddin Keykubad'a ait olan, Alanya bölgesinde, Alara Han yakınında bulunan, yüksek tepe üzerinde yapılmış Alara Kalesi Sarayı, döneminde freskler ve

kısmen çinilerle süslü olduğu anlaşılmaktadır. Sarayın hamam kısmında bulunan, döküntü şeklindeki yıldız ve haç biçimli çiniler Kubadabad Saray'ında bulunanlara benzemektedir. Yıldız biçimli bir çininin parçası olduğu tahmin edilen bir bulguda kuşkanadı figürü, başka bir bulguda kuş pençesi figürü seçilir. Firuze sırlı haç biçimindeki çini parçalar arabesk, siyah dekorludur (Öney, 1976: 48).

1.1.1.5.Akşehir Sarayı(Sarayaltı) Çinileri

Akşehir kentinde, Selçuklular döneminde pek çok imar yapılmış, bir çok emir tarafından, iç siyasetteki çekişmelerden dolayı zorunlu ikamet alanı olarak kullanılmış ama aynı zamanda bu güne kadar pek çok kayıplara ve bozulmalara uğramıştır. Şehir, Haçlı ve Bizans savaşlarına sahne olmuştur. Daha sonra, insanların tarihe karşı ilgisizliği ve bilgisizliği bu kayıpların daha da artmasına neden olmuş, sonuçta günümüze birkaç cami, mescit, türbe gibi yapı dışında Selçuklu dönemi Akşehir'ini anlatacak pek eser kalmamıştır(Arık, 2007: 81).

Günümüzde yapılan İnşaat çalışmalarında ve başka sebeplerle çeşitli çini, alçı vb. eserler ele geçirilmiştir. Sarayaltı mahallesinde, bir inşaat kazısında çıkan çini ve seramik parçalar, bu bölgede Selçuklu dönemi sarayı olduğunu göstermiştir. Çoğu sıraltı tekniği olmak üzere bir tanesi de sırüstü tekniği ile yapılmış çini parçalar Akşehir Müzesi'nde sergilenmektedir. Bu çini parçalar kare, altı kollu ve sekiz kollu yıldız biçimli levhalar olup, sekiz köşeli yıldız şeklindekiler Aspendos, Alanya, Kubadabad ve Kayseri çini buluntuları ile aynı özelliktedir. Altı köşeli yıldız tipindeki çiniler, Aspendos çinilerine paralel özellikler taşımaktadır(Arık, 2007: 81).

Akşehir Müzesi'nde bulunan, bir tanesinin yarısı kesik olan iki adet altı köşeli yıldız çininin, lacivert renkli olanında, tilkiye benzeyen bir hayvan figürü kompozisyonu, diğerinde ise stilize yaprak ve çiçek motifleri görülür. Sekiz köşeli yıldız çiniler ise hepsi Kubadabad sarayındakilerle aynı özellikte olup, bu çinilere kuş ve hayvan tasvirleri işlenmiştir. Aralarındaki ince ayırım derecesindeki küçük farklar, birinde merkeze yıldız konulmuş, diğerinde ise madalyon gibidir(Arık, 2007: 82).



Fotoğraf 49: Akşehir Sarayı (Sarayaltı), Sıraltı Tekniği, Hayvan Figürü, Akşehir Müzesi (Arık-Arık, 2007: 282).

Sarayaltı çinilerinden, firuze rengindeki, şeffaf sıraltına karşılıklı iki kuş figürünü içinde bulunduran niş parçası, şimdilik bilinen tek örnektir. Etrafındaki çiçek desenleri laleye benzerler ve natüralist görünüşleri vardır (Yetkin, 1972: 161). Bu çiçekli desen ortada eksen oluşturur ve iki yanında birer tane simetrik kuş figürü başlarını geriye döndürüp gaga gagaya vermiş şekilde tasvir edilmişlerdir. Kuşların kanatları, çiçekleri olan bitkinin dallarıyla kesişmektedir (Arık, 2007: 82).



Fotoğraf 50: Akşehir Sarayı (Sarayaltı), Sıraltı Tekniği, Kuş Figürü, Akşehir Müzesi (Arık-Arık, 2007: 285).

Akşehir'de, bu saray dışında, Seyyid Mahmud Hayrani Türbesi ve Güdük Minare Mescidi onarımı sırasında yıldız ve haç biçimli çiniler ele geçmiştir; Seyyid

Mahmut Hayrani türbesine ait olan altı köşeli yıldız çinide, yeşilimsi firuze sır üstüne gümüş yıldız rengiyle, tilki benzeri bir hayvan tasviri işlenmiştir. Büyük olasılıkla, ele geçen bu çiniler Sarayaltı Mahallesi'ndeki saraya aittir ve tamirler sonucu bu türbe ve mescitte kullanılmışlardır(Öney, 1976: 48). Akşehir mescit, minare ve camilerinde de, saraylarda görülen kuş kartal ve başka figürlerin işlendiği çini bezemeler kullanılması dikkat çekicidir(Arık, 2007: 83).



Fotoğraf 51: Akşehir Güdük Minare, Sıraltı Tekniği, Kuş Figürü (Arık-Arık, 2007: 287)

1.1.1.6.Kayseri Keykubadiye Sarayı Çinileri



Fotoğraf 52: Kayseri, Keykubadiye Sarayı Kalıntıları (Arık, 2008: 265)

Bu sarayın Anadolu Selçukluların büyük sultanı Alaeddin Keykubad adına 1224-1226 yılları arasında yaptırıldığı tespit edilmiştir. Ancak bu sarayın kalıntıları Kayseri Şeker Fabrikası'nın atıkları arasında kaybolup gitmiştir. Tarihi kaynaklara göre; Kiybad Dağı eteğinde bir kaynak suyu kenarında kurulmuş olan sarayın yanına daha sonra yapay bir göl oluşturularak; gösterişli köşkler inşa edildiği belirtilir(Arık, 2007: 249).

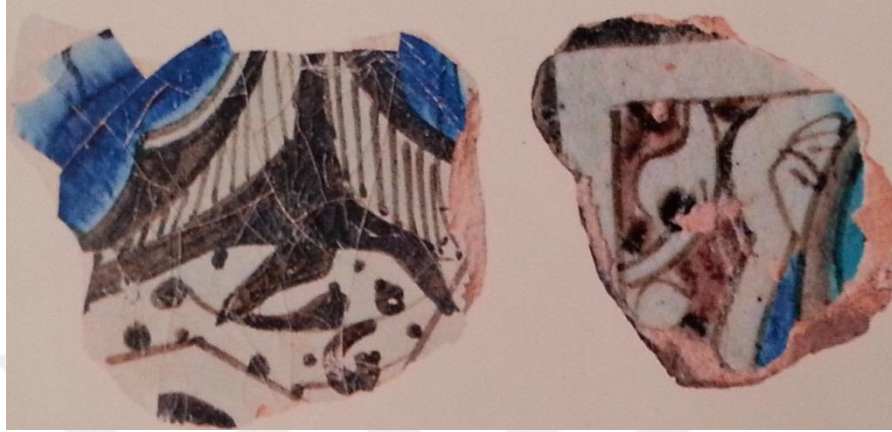
1953 yılında yaptığı araştırmalar ve sondajlarla sarayı ortaya çıkaran ve tanıtan kişi Zeki ORAL'dır. Yapının dört kemer üzerine oturduğunu, haç tonozlu, kare planlı bir köşk olduğu ve kemer yüzeylerindeki bordürlerde geometrik örgü, zencerek, yarım yıldız süslemelerin var olduğunu tespit etmiştir. Saray kalıntılarının bulunduğu yerde yaptığı yüzey araştırmasında birçok çini parça bulmuş ve bu çinilerin Kubadabad çinilerinden farklı oldukları bilgisini ortaya koymuştur. Bu gelişmeler sonrasında,1964 yılında bu sarayın ilk kazısını Oktay ASLANAPA yapmıştır. 1980 yılı eylül ayında M. Oluş ARIK başkanlığında tekrar bir kazı çalışması yapılmış, ancak bu kazı çok kısa sürmüştür(Arık,2007:249).

Oktay ASLANAPA'nın yaptığı kazılarda çok az, alışılmışın dışında figürsüz çinile ele geçirilmiştir. Bu çiniler Kayseri Müzesi'ndedir(Öney, 1976: 95). Elegeçen çinilerden bir grubu geometrik örgü desenlidir. Bu çiniler şeffaf sır alına kobalt mavisi, turkuaz ve patlıcan moru renkli dolgulara sahip; siyaha yakın koyu yeşil konturlu beyaz bantlardan oluşmuş yıldız ve geometrik örgülü bir desene sahiptir. Geometrik bitkisel desenli, şeffaf turkuaz sıraltına işlenmiş çini parçaları da ele geçirilen eserlerdir(Arık,2007:250).

1992 yılında sarayın ön tarafında bulunan göl kurutulunca da bu bölgede pek çok çini parçası bulunmuştur. Bu çinilerin bir kısmı geometrik ve bitkisel olmakla birlikte birkaç tane de figürlü çini bulunmuştur(Arık,2007:251).

Bu çinilerden bir tanesinde bağdaş kurarak oturmuş olduğu düşünülen bir insan figürünün ayağı ve kıyafetinin bir kısmı görülmektedir. Başka bir çini de ise bir insanın kolunun bir parçası ve eli olduğu düşünülen figürler vardır. Bu çiniler, beyaz zeminin

üzerine patlıcan moru, mavi, yeşil ve siyah renkte sıraltı tekniği ile dekorlanmıştır(Arık,2007:251).



Fotoğraf 53: Kayseri Keykubadiye Sarayı, Sıraltı Tekniği, Bağdaş Kurarak Oturan Bir İnsanın Kol ve Elini Gösteren Çini Parçaları, Kayseri Müzesi(Arık, 2007: 251)

Bugün Kayseri Müzesinde bulunan sekiz kollu Lüster tekniği ile yapılmış bir çini mevcuttur ve bu çini Keykubadiye sarayı kazılarında bulunan lüster çini parçaları ile karşılaştırıldığında benzer özellikler göstermektedir. Ancak, günümüze oldukça sağlam olarak gelebilmiş bu çini Kayseri’de bulunan Muammer Bey mahallesinde bir evin temelinde bulunmuştur. 21cm. çapında, 2.2 cm. kalınlığında olan bu yıldız çini levhaya, opak beyaz zemin üzerine kızıl kahverengi yapraklı kıvrık dallar ve tüm yüzeyi kaplayan stilize kuşa benzeyen bir figür uygulanmıştır. Çini üzerinde bulunan bu kuş figürü abartılı stilizasyon nedeniyle balığı da andırmaktadır. Bu çininin saray kazılarında çıkarılan kızıl-kahverengi lüster parçaların benzeri olduğundan dolayı Keykubadiye Sarayı’na ait olabileceği tahmin edilmektedir. Ancak Kayseri’nin Anadolu Selçukluları açısından önemi düşünüldüğünde, burasının ikinci bir başkent kadar değerli kabul edildiği; burada başka saraylar ve köşklerinde olabileceği düşüncesini kuvvetlenmektedir(Arık,2007: 251-253).



Fotoğraf 54: Kayseri Keykubadiye Sarayı, Lüster Tekniği, Kayseri Müzesi(Arık, 2007: 251)

1243 yılında Kayseri'nin Moğol istilasına uğraması ile birlikte, şehir tahrip edilmiş ve bu dönem Keykubadiye Sarayı'nın yıkıldığı düşünülmektedir(Arık, 2007: 253).

1.1.1.7.Kayseri Huand(Mahperi) Hatun Hamamı Çinileri

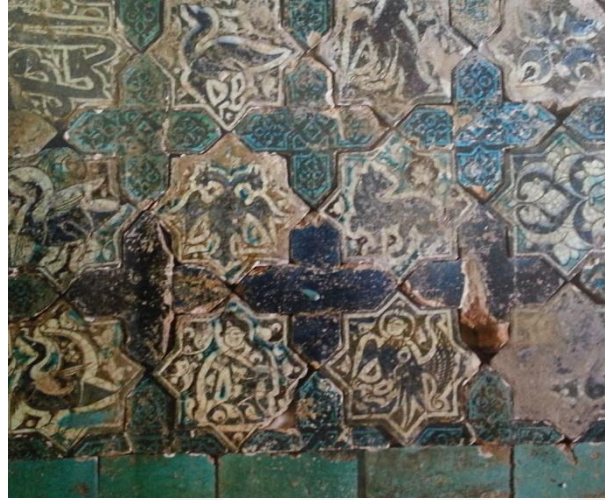
Huand(Mahperi) Hatun Alaeddin Keykubad'ın eşi'dir. Huand Hatun tarafından 13. yüzyılda yaptırılan külliye'nin hamamı figürlü çinilerle süslenmiş olup Kayseri için önemli yapılardandır. Külliye cami, medrese, türbe ve hamamdan oluşur. Camide yer alan kitabelerdeki bilgilere göre külliye 1238 yılında yapılmıştır(Arık, 2007: 254).

Mülkiyeti satış yoluyla başkalarının eline geçen hamam aslında külliye'nin bir parçası iken yapılan tadilatlarla özelliği kaybolmuş, dahası bir dönem cami, medrese ve türbenin görüntüsünün bozulduğu gerekçesiyle hamamın, belediye tarafından yıkımı gündeme gelmiştir. Nihayetinde Anıtlar Yüksek Kurulu tarafından yıkımı durdurularak 1968 yılında kazısına başlanmıştır; 1968 yılında restorasyona devam edilmiştir(Arık, 2007: 254).

Restorasyon esnasında kadınlar kısmının giriş kapısı, zemin döşemeleri, külhanın⁴ yıkılmış kısımları ile sonradan yapılmış olan sıvaların, taş şekillerin ve döşemelerin altından sıraltı ve tek renk sırlı çini süslemeleri ait oldukları yerlerde bulunmuştur. Çinilerin büyük bir kısmı kadınlar tarafında ortaya çıkarılmıştır(Arık, 2007: 254). Hamamdaki çiniler kadınlar kısmının ılıklığında ait oldukları yerlerde bulunmuştur. Ilıklık üç bölümden oluşmaktadır. Restorasyon esnasında, ılıklik kısmının ilk bölümünde yapılan sıva raspası⁵ altından sekiz köşeli yıldız ve haç çinilerden oluşan duvar kaplaması bulunmuştur (Arık, 2007: 254). Kadınlar hamamına ait ılıklik kısmının, üçüncü bölümün 3 adet duvarında bulunan taş şekiller kaldırılınca, zeminden itibaren 55 cm. yüksekliğe kadar geometrik şemaya göre yerleştirilmiş yıldız ve haç çiniler, aynı bölümün dördüncü duvarında ise turkuaz renkli (kompozisyonuz) kare çinilerle kaplı alan ortaya çıkarılmıştır. Bu kare çinilerin yerleştirildiği duvar değişik bir kaplama şekli sunar. Karenin dik olarak duvara yerleştirilmesiyle, duvar yüzeyinde baklava şeklinde bir kompozisyon elde edilmiştir. Bu tarz duvar kaplaması, Selçuklu mimarisinde ilk kez karşılaşılan bir durumdur. Her dört duvarın çini kompozisyonların etrafı dikdörtgen çinilerle çevrelenmiştir. Aynı zamanda mekânın alt zemini de altıgen ve üçgen çinilerle geometrik olarak süslenmiştir(Arık, 2007: 255).

⁴ Külhan: Hamamlarda ısıtma amacıyla ateş yakılan kesimine verilen addır. (Sözen-Tanyeli, 1994: 144)

⁵ Raspa: Sıvalı, boyalı ya da cilalı yüzeylerin izerini kazıyarak alttaki asıl malzemeyi ortaya çıkarma işlemi ve bu işlem için kullanılan saplı küçük üçgen biçimli metalik araç. (Sözen-Tanyeli, 1994: 199)



Fotoğraf 55: Kayseri Huand Hatun Hamamı Çinileri, Sıraltı Tekniği, Kayseri Müzesi
(Arık, 2007: 255)

Duvarlara yerleştirilen sekiz köşeli, yıldız ve haç formlu olanlar sıraltı tekniği ile sekiz köşeli yıldızların üzerine patlıcan moru, kobalt mavisi, yeşil, siyah, lacivert renginde desenler işlenerek Şeffaf sır çekilmiş, haç çiniler ise siyah desenli olup turkuaz sırla sırlanmıştır. Duvarlardaki bu sıraltı çiniler form, desen, renk ve üslup açasından Kubadabad sarayı figürlü çinileri ile paralel özellikler gösterip, aynı zamanda onlar gibi zengin bir repertuara sahiptirler(Arık, 2007: 256).

Köpek ve panter gibi hayvanlar, yırtıcı ve avcı kuşlar, tavus kuşu, ördek ve kaz gibi hayvanlar olduğu gibi hayat ağacının yanında resmedilmiş simetrik kuşlar, siren gibi fantastik yaratıklar, çift başlı kartal, yazılar ve bitkisel desenler Kubadabad sekiz kollu yıldız çinileri ile benzerlik göstermektedir(Arık, 2007: 256).



Fotoğraf 56: Kayseri Huand Hatun Hamamı Çinileri, Sıraltı Tekniği, Kayseri Müzesi(Arık, 2007: 256)

1.1.1.8.Diyarbakır Sarayı-Artuklu Sarayı

1961 yılında Prof. Dr. Oktay ASLANAPA başkanlığında, Diyarbakır iç kalesinde ilk kazı çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Saray'ın, Artuklu hükümdarı Melik Salih Mahmut zamanında 1200-1220 yılları arasında yapıldığı düşünülmektedir. Konya Karatay Medresesi Müzesi'nde bulunan kare formlu, firuze sıraltına siyah dekorlu stilize çift başlı kartal figürlü çini günümüzde hala dikkat çeken ender parçalardan biridir. Çift başlı kartal figürü, Artuklu hâkimiyetinde birçok yerde görülmektedir. Diyarbakır kalesinin ünlü 'yedi kardeş' burcunun üstünde, paralarda ve daha birçok alanda örneklerine rastlanmaktadır.



Fotoğraf 57: Diyarbakır Artuklu Sarayı, Sıraltı Tekniği, Çift Başlı Kartal Figürü, Diyarbakır Müzesi (Arık-Arık, 2007: 246).

Artuklu sarayına ait çeşitli kitabelerde kabartmalı çiniler mevcuttur. Fotoğraf 66'da görülen bu çini kitabe frizleri, neshi yazılı olup yazılar beyaz kabartma olarak patlıcan moru zemin üzerindedir. Frizin alt ve üst kenarları firuze çini bordürlerle çevrilidir. (ÖNEY, 1976: 48).



Fotoğraf 58: Diyarbakır Artuklu Sarayı, Sıraltı Tekniği, Çini Kitabe Parçaları, Diyarbakır Müzesi (Arık-Arık, 2007: 244).

Sarayda çiniler, duvarlarda, taban kaplamasında, havuzlarda ve kanallarda kullanılmıştır. Beyaz benekli mor çiniler, açık ve koyu mavi, firuze, kahverengi, yeşil, beyaz, lacivert, mor tek renk çini levhalar renk bakımından; kare, altıgen şekilli çiniler,

biçim bakımından, sarayın zengin çini dekoru olduğunu gösterir. Diyarbakır müzesinde, saray kazısında ele geçirilen çeşitli buluntular mevcuttur(ÖNEY, 1976: 48).

Türk sanatında, ilk kez bu sarayda karşılaşılan örnekler mevcut olup, bunlar; balık, ördek gibi figürlerin yer aldığı mozaik bezemelerdir(Arık, 2007: 76).

1.1.1.9.Hasankeyf Büyük Saray Çinileri

Artuklular, Güneydoğu Anadolu'yu fethettikten sonra kurdukları beyliğin iki büyük merkezinden bir tanesi Diyarbakır, diğeri ise Hasankeyf olduğundan, burada da saray yaptırmışlardır. Bu sarayın kalıntıları, som kayadan oluşan bir tepenin üzerinde Dicle'ye bakar. Kitabesi olmadığından, yapım tarihi ile ilgili kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte Hasankeyf Köprüsü ve Artuklu Sarayı ile mimari benzerlikler taşımasından dolayı 12. yüzyılın ilk yarısında yapılmış olabileceği düşünülmektedir(Arık, 2007: 242).

Günümüzde sarayın büyük bölümü toprak altında kalmıştır. Ancak sarayın kuzey tarafında, uçurumun kenarındaki tahminen harem daireleri sanılan bölüm, kazılarla biraz ortaya çıkarılmıştır. Burası kare planlı yapıdadır. Dicle Vadisi'ne hakim konumdaki bu bölüm, II. Kılıç Arslan Köşkü, Kubadabad ve Alanya Saray'larındaki gibi bir seyran köşküne sahiptir(Arık, 2007: 242).

Sarayın güney kısmında yapılan kazılarda, II. Kılıç Arslan Köşkü'de bulunan küçük boyutlu çinilerle aynı boyutlarda(9,5-10 cm) tek renk turkuaz sırlı, patlıcan moru haç formu ve sekiz köşeli yıldız çiniler bulunmuştur(Arık, 2007: 242). Sarayda ayrıca az sayıda ve kırık parçalar halinde, lüster tekniği uygulanmış çiniler bulunmuştur. Sekiz köşeli yıldız formunda çiniler, opak beyaz üzerine kızıl kahverengi-sarı lüsterle desenlenmiş opak beyaz sır'a mavi boya katılarak daha renkli ve zengin bir süsleme elde edilmiştir. Hasankeyf çini fırınları kazılarında, Anadolu'da pek görülmeyen ve seramik tarihi açısından ilginç kabul edilebilecek, üzerinde minik bir insan yüzü tasviri olan, minai bir kap parçası bulunmuştur(Arık, 2007: 242).



Fotoğraf 59: Hasankeyf, Minai Tekniği, İnsan Figürü, Mardin Müzesi(Arık, 2007: 242)

1.1.2. Anadolu Selçuklularında Figür Kompozisyonlu Çinilerin Teknik ve Teknolojik Özellikleri

Türk çini sanatı yüzyıllar boyu geliştirilerek devam etmiş, çok farklı teknikler bol örneklerle ortaya koyulmuştur. Bazı teknikler her devirde karşımıza çıkarken; bazıları üretildiği devrin özelliği ve yeniliği olarak ortaya çıkmış, yeni renk ve desenlerle ayrı karakter özelliklerini yansıtmıştır. Bu çini eserler cami, mescit, medrese, türbe ve saray yapıtlarında iç ve dış süsleme sanatı ve dekor unsuru olarak kullanılmıştır(Öney,1976: 79).

1.1.2.1.Sırlı Tuğla Tekniği

Sırlı tuğla tekniği, Selçuklu dönemi mimarisinde büyük ağırlığı olmuş ve yaygın olarak kullanılmıştır. Sırlı tuğla mimari yapıların dış cephelerinde, diğer süsleme yöntemlerinden daha dayanıklı olması nedeniyle tercih edilen bir teknik olmuştur.(Öney, 1976: 81). Bu teknik çoğunlukla cami, türbe ve medrese gibi yapıların minarelerinde görölmektedir. Erken dönem örneklerinde etkin renk firuzedir. Firuze rengin yanısıra; mor, siyah ve kobalt mavisi de kullanılan renklerdendir. 13. yüzyılın ortalarında bu renklerle sırlanmış örnekler yaygındır(Bayrak, 2006: 149). Bu renkler kırmızımsı renkte sırsız tuğlalarla birlikte kullanılmış, dikey, yatay ve diyagonal yerleştirilmiştir. Böylece, çok çeşitli geometrik kompozisyonlar, köşeli girift, kufi yazılı bilezikler meydana getirirler(Öney, 1976: 81). Selçuklu mimarisinde yapıların dış cephesinde sırlı tuğla tekniğinin kullanılmasının haricinde, çok ender çini bezemeye rastlanır(Öney, 1987: 45).

Tuğlanın, firuze, patlıcan moru ve lacivert sırla kaplanarak fırınlanması ile sırlı tuğla elde edilir. Sır genellikle tuğlanın dar ve uzun yüzüne sürülüp, gerektiğinde kullanılacağı yere göre kesilir. Bu parçalar yan yana getirilerek dekoratif görünümlü yüzeyler elde edilir. Selçuklu dönemi sırlı tuğlalarının genellikle silis oranı yüksek olup, iyi yoğurulmuş çamurlarla yapılır. Çoğunlukla çamur ile sır arasında astar bulunmamaktadır. Kitle halinde önceden hazırlanmış sırların ezilip toz haline getirilmesi, su ve istenen oranda metal oksitleri ile karıştırılması ile sır tabakası elde edilmektedir. Tuğlaların fırınlanması esnasında sır eriyerek tuğlanın üzerinde renkli, cam gibi saydam bir tabaka oluşturur. Oluşan sırların rengi fırınlamadan sonra ortaya çıkmakta olup bakır oksitli, firuze renkli tuğlalar daha çok kullanılmaktadır. Genellikle çinko oksit ile yapılan sırlar mat olur. Daha yeşile yakın olan firuze renkli tuğlaları elde etmek için kurşun oksit oranı yüksek sır kullanılır. Kobalt mavisi renğinde tuğla elde etmek için kobalt oksit, patlıcan moru için mangan oksit, siyah içinde mangan ve bakır oksit ya da mangan ve kobalt oksit karıştırılarak kullanılır(Öney, 1976: 82). Bir sırların kaliteli olması için çok sert olması gerekir. Çok sert bir sır da altındaki hamura çok sıkı bağlanır. Pişirme işleminde her renk çini ya da sırlı tuğlanın renginin gerektirdiği sıcaklıkta fırınlanması gerekir(Öney, 1972: 9).

Genellikle sade olan firuze bantlar, kufi kitabeler şeklinde olan çini dekor, 13. yüzyılın ortalarından sonra fark edilir bir zenginleşme göstererek; sırlı tuğla ve çini ile bütün minare gövdesini saran geometrik şekiller, baklava, yatay ve dikey zikzaklar, diyagonal şekiller, yiv, bilezik, kufi yazılar, şerefe altı dolgular, niş dolguları içermeye başlar. Bu zenginleşmeye paralel olarak aynı dönemden itibaren çift minareler görülmeye başlanır(Öney, 1976: 82).

Anadolu'nun her köşesinde Selçuklular Dönemi'nden kalma minare ve türbelerde sırlı tuğlanın kullanıldığı görülmektedir. Özellikle Orta Anadolu'da yoğunluğun arttığı dikkati çekmektedir. Bu eserleri şu şekilde sıralamak mümkündür: Siirt Ulu Camii(1260 yılındaki tamirden), Sivas Ulu Camii(1213 yılındaki tamirden), Kayseri Ulu Camii(1205 yılındaki tamirden), Akşehir Ulu Camii(1213), Akşehir Güdük Minare Mescidi(1226), Bayburt Ulu Camii(13. yüzyıl ilk yarısı),Alanya Akşede Mescidi(1230), Konya Hatuniye Mescidi(Kütük Minare, 13. yüzyıl ortaları), Konya

Hoca Hasan Mescidi(13. yüzyıl ortaları), Eski Malatya Hötüm Dede Minaresi(13. yüzyıl ortaları), Aksaray Kızıl Minare(13. yüzyıl ortaları), Aksaray Küçük Bölcek Camii(13. yüzyıl ikinci yarısı), Akşehir Taş Medrese(1250), Antalya Yivli Minare(13. yüzyıl ikinci yarısı), Konya Sahipata Camii(1258, önceden çift minareliydi), Konya İnce Minareli Medrese(1264 civarı), Sivas Gök Medrese(1271-72 çift minare), Sivas Çifte Minareli Medrese(1272), Kırşehir Cacabey Medresesi(1272-73), Erzurum Hatuniye Çifte Minareli Medrese(13. yüzyıl sonu), Afyon Ulu Camii(1272), Afyon Kuyulu Mescid(13. yüzyıl sonu), Harput Arap Baba Mescidi(1279), Ankara Arslanhane Camii(1289-90), Eski Van Sinaneddin Camii(13. Yüzyıl sonu), Erzurum Yakutiye Medresesi Minaresi.



Fotoğraf 60: Sırlı Tuğla Tekniğine En Güzel Örnek Sivas Çifte Minareli Medrese(Erdem, 2011: 14)

1.1.2.2.Sırlı Tuğla Mozaik Tekniği

Sırlı tuğla mozaik tekniği de mimaride yoğun kullanılan ve mimari ile uygun bir bütünlük oluşturan bir tekniktir. Selçuklular döneminde, Anadolu'da oldukça geniş bir kullanım alanına sahip olan bu teknik, sırlanmıştuğlalarla uygulanmıştır Mimari yapılarda kullanılan tuğlaların, dış cephe yüzlerine genelde tek renk olarak uygulanan sırlama tekniğidir(Erdem, 2011: 14). Bu teknikte de baskın renk turkuaz rengi olmakla birlikte, lacivert ve patlıcan moru renklerde kullanılmıştır(Bayrak, 2006: 151).



Fotoğraf 61: Erzurum Yakutiye Medresesi Minaresi, Sırlı Tuğla ve Mozaik Süsleme(Erdem, 2011: 15).

1.1.2.3.Düz Çiniler

Anadolu Selçukluları döneminden bu yana iç mimaride, en yalın süsleme yöntemi, tek renkli çinilerle yapılan süslemedir. Bu çiniler tek renkli olarak, herhangi bir dekor kullanılmadan, sadece renkli sırlar uygulanarak yapılmışlardır(Bayrak, 2006: 151). Pek çok eserde farklı tekniklerde çini süslemeleri bulabileceğimiz gibi düz çinilerle süslenmiş eserlerde bulabiliriz. Düz çini plakalarda genellikle baskın renk sırlı tuğlada olduğu gibi firuze olup, daha az mor, kobalt mavisi renkleri görmek mümkündür. Bu çiniler sırlı tuğla yapımına benzer yapılmakla birlikte sırrın altına genellikle astar kullanılmaz ve sırlı tuğla hamurundan daha kaliteli ve sert olan çini çamuru ile yapılır. O dönemde kullanılan çini çamuru sarımsı kül rengindedir. Kare, dikdörtgen, altıgen veya üçgen şekillerinde, geometrik şekillerde hazırlanıp, kaplamada iki veya üç ayrı renkte çinilerle kompozisyonlar oluşturulur. Bu çiniler genellikle duvar alt bölümlerini kaplarlar(Öney, 1976: 84).

Tokat Gök Medrese Camii avlusunda(1279-80), Amasya Burmalı Minare(1237) ve Konya Sahipata(1280) camilerinin mihrapları etrafında çini plakalarla kaplama görürüz. Çankırı Cemaleddin Ferruh Şah(1242), Konya Sırçalı Medresesi(1243-44), Amasya Gök Medrese Camii(1266 civarı) türbelerinin lahitlerindedeki çini plakalarla süslemeler mevcuttur(Öney,1976: 84).



Fotoğraf 62: Tokat Gök Medrese, Eyvan Bordürleri Detay(<http://yildiz-tekniik.blogspot.com.tr/2016/01/gok-medrese-tokat-yesil-turbe-bursa-ve.html>)

Ender olarak tek renk, firuze, yeşil, mor veya lacivert renkte hazırlanan altıgen, üçgen, ya da kare çini plakaların sır üstüne altın yıldız ile desenlendiği de görülmektedir. Konya Karatay Medresesi içindeki duvar kaplamasında örneklerine rastlanır. Yıldız boyama fırınlanmamış ya da çok düşük derecelerde fırınlanmış olduğundan zamanla silinmiştir(Öney, 1976: 86). Bazen de altın yıldız, varak halinde yapıştırılabilir ya da ıstampa ile basılabilir. Genellikle bitkisel arabesk halinde desenlenip; çininin bütününü veya ortasını doldurur. Selçuklu döneminde ender olarak görülen bu yöntem daha çok Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi eserlerinde yaygın olarak karşımıza çıkar(Öney, 1972: 11).

1.1.2.4.Kabartmalı Çiniler

Selçuklu mimarisinde en nadir görülen çini türüdür. Genellikle kitabeler için kullanılan yazılardır. Az oranda da bitkisel desenli kabartmalı çinilere rastlanır. Günümüze kadar varlığını sürdürebilen kabartmalı çinilerin çoğu, lahitler üzerinde yer almaktadır(Öney, 1976: 86).

Kabartmalı çiniler çini hamuru yumuşakken yapılır. Üstüne kalıpla basmak suretiyle şekiller kabartma oluşturarak basılır. Etrafi kesilerek da aynı kabartma desen elde edilebilir. Çininin pişirilmesinden sonra üzerine tek renk olarak krem, firuze, lacivert, mor ve yeşil sırla sırlanıp tekrardan fırınlama işlemi yapılır. Daha etkili bir

yöntem olan lacivert zemin üzerine, beyaz kabartma sülüs yazılı cinside mevcuttur. Bu yöntemde, çiniye beyaz astar çekildikten sonra, kabartma yazılar şeffaf renksiz sırla, çukur bölgeler lacivert sırla sırlanarak fırınlanır(Öney, 1976: 86).

Sivas I. İzzeddin Keykavus Türbesi'nin cephesinde(1219-1220), Konya Alaeddin Camii'ne bitişik olan II. Kılıçarslan türbesi lahitinde(12.yüzyıl sonu) bu tarz kabartmalı sülüs çinilerin kullanıldığı örnekleri görmek mümkündür(Öney, 1976: 86).



Fotoğraf 63: Konya, II.Kılıçarslan Türbesi Sultan Lahitleri
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:T%C3%BCrbe_Kilij_Arslan_II_-_tombs.jpg)

1.1.2.5.Çini Mozaik

Çini mozaik, yapı içinde kullanılan en zor ama aynı zamanda en zengin görünümlü çini tekniğidir. Mimariye bağlı bir teknik olup; Anadolu Selçuklu Dönemi'nde İslam mimarisinde en büyük yenilik olarak geliştirilmiş, yapı içinde kullanılmış, daha sonra İran bölgesinde İlhanlılar Devri'nden itibaren bolca uygulanmıştır. Kubbe içi, kubbeye geçiş, kemer, niş, duvar kaplamaları ve mihraplar, Selçuklu mimarisi çini mozaik ile süslenmiştir(Öney,1976: 86). Kaplaması zor olan iç bükey, yatık kıvrımlı yüzeyleri süslemeyi mümkün kılan bu teknik, Selçuklu çini

sanatında çok fazla kullanılmış olup kesme çini mozaik tekniği de denir(Bayrak, 2006: 154).

Bu teknikte, diğer tekniklerde olduğu gibi firuze renk ağırlıkta olmakla birlikte, patlıcan moru, kobalt mavisi ve siyah renkte hazırlanan çini plakalar yapılmak istenen motife göre kesilerek dekoratif bir kompozisyonla bir araya getirilir. Bu renklerin arasında zemini oluşturan beyazımsı harç da kompozisyonlara renk katar. Çini parçaları renklerine uygun bir sıcaklık derecelerine göre ayrı ayrı fırınlarda fırınlanır. Böylece kaliteli ve canlı renkler elde edilir. Parçaların arkaları konik biçimde yapılır. Yapılmak istenen motife göre sırlı yüzeylere alta gelecek şekilde dizilirler. Duvara gelecek arka yüzeylerine harç dökülerek dondurulurlar. Daha sonra duvara tatbik edilerek yapıştırılırlar. Çini mozaik tekniği yuvarlak ve düz zeminler, geometrik ve yuvarlak hatlı yazılar, bitkisel desenler için etkili bir teknik olduğundan zengin ve girift desenler uygulanabilir(Öney, 1976: 86).

Alçı kalıbın özelliğine göre kabartmalı satırlar üzerinde de çini mozaik yer alabilir. Konya Sahip Ata Türbesi'ndeki örnekte alçı kalıbın sağladığı imkânla, çini mozaığın delikli satırlarda da kullanıldığı görülmüştür(Öney, 1976: 88).



Fotoğraf 64: Konya Sahipata Türbesi İçi, Çini Mozaik Tekniği(Yılmaz, 2006)

Mihraplarda çok ilginç ve başarılı uygulamalarını Anadolu Selçuklu mimarisinde görmek mümkündür. İlk olarak çini mozaik süslemeli mihrapları İslam dünyasında Anadolu Selçuklu mimarisinde görülmektedir(Öney, 1987: 46).

Erken dönem mihrap örneklerinde daha sade ve geometrik desen hâkimken 13. yüzyıl ikinci yarısından itibaren desenler daha da giriftleşmiş, bu geometrik desenlerle birlikte yarım ve tam palmet yapraklı arabeskler, helezonlar oluşturan sarmaşıklar, çift kat algısı veren dekor, kufi ve yuvarlak hatlı neshi yazı şeritleri artmıştır. Ayrıca firuze renge ilaveten lacivert ve mor yüzeyler de çoğalır. Ancak yukarıda Fotoğrafını da paylaştığımız, Alaeddin Keykubat döneminde yapıldığı bilinen Konya Alaeddin Camii'nin zengin süslü mihrabı bu devrin istisnasıdır(Öney, 1976: 88).

Selçuklu Dönemi'nin çok sayıda eserinde çini mozaik ile süslenmiş mihraplar mevcut olup bunları sıralamak mümkündür: Konya İplikçi Camii(bugün yok olmuş, 13. yüzyıl başları), Konya Alaeddin Camii(1220-1237), Akşehir Ulu Camii(1213-1237),Konya Sırçalı Medrese(1242-43), Konya Sırçalı Mescidi(13. yüzyıl ikinci yarısı), Konya Sadrettin Konevi Mescidi(1274), Çay Taş Medrese(1278), Harput Alaca

Mescid(1279), Konya Sahipata Camii(1258), Sivas Gök Medrese Mescidi(1271), Kayseri Külük Camii(13. yüzyıl sonları), Konya Abdülaziz Mescidi(günümüzde mevcut değil), Konya Beyhekim Mescidi(13. yüzyıl sonları), Konya Bulgur Tekkesi Mescidi(13. yüzyıl sonları), Afyon Mısri Camii13.yüzyıl sonlar), Ankara Arslanhane Camii(1289-90).

Selçuklu Dönemi mimarisinin önemli bir süsleme tekniği olan çini mozaik ikinci Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde yavaş yavaş etkisini yitirmiş, daha sonraki dönemlerde azalarak tamamen yok olmuştur(Öney, 1976: 88).

1.1.2.6.Sgraffito Tekniği

Levhanın Bisküvi pişirimi yapılmadan önce ince uçlu bir cisimle, yüzeyine desenin kazıma yapılarak uygulanmasına sgraffito tekniğidir. Bu kazıma işleminden sonra oluşan hat sırlanmadan genellikle kahverengi ve siyah renge boyanır. Bu yöntemde astar çekilen yüzey üzerine desen çizildikten sonra desen üzerinden kazıma işlemi yapılır. Sonra boyama işlemine geçilir, ürün sırlanarak boyama işlemi yapılır(Bayrak, 2006: 173-174).



Fotoğraf 65: Misis, Sgraffito Tekniği, İnsan Figürü, Adana Arkeoloji Müzesi (Öney, 2008: 386)

Desenli ve sırlı Selçuklu seramik eserlerinde, tekniklerine göre gruplama yapılacak olursa, en fazla ve hemen her bölgede rastlanılan örneklerin ‘sgraffito’ tekniğinde yapılmış eserler olduğu görülmektedir. Anadolu’da, Erken İslam Dönemi

diyebileceğimiz 9-13. yüzyıl seramik eserlerinde Selçuklu, Bizans, Ermeni, Gürcü, Haçlı yerleşim bölgelerinde bol miktarda bulunan sgraffito eserleri bölgelendirmek ve tarihlemek çok zordur(Öney, 2008: 387).



Fotoğraf 66: Sgraffito Tekniği, İnsan Figürü, Tokat Müzesi (Öney, 2008: 385)

1.1.2.7.Slip Tekniği

Slip tekniği, Anadolu Selçukluları'nda daha çok kap kacak türünde günlük kullanıma uygun formlarda uygulanmış bir tekniktir. Şekil verilmiş olan seramik, düzgün ve pürüzsüz şekilde rötüşleme işleminin ardından fırınlanır. Bu işlemden sonra fırınlanmış seramik form üzerine hazırlanan desenler geçirilip; beyaz renkli bir astarla hafif kabarık olarak dekorlanır. Dekorlama işleminden sonra renkli sır ile sırlanan form ikinci defa fırınlanır. Fırından çıkarılan parçaların dekorlu kısımlarındaki renkli sır, açık bir şekilde, ince bir tabaka halinde görülmekle birlikte; aşağıda kalan kısımlarda kalın bir tabaka oluşur ve renk daha koyudur(Bayrak, 2006: 163-164).

1.1.2.8.Sıraltı Tekniği

Sıraltı boyama tekniği, İslam ve Anadolu Türk çini sanatında en yaygın tekniktir. Bu teknik seramiklerde ve duvar çinilerinde kullanılmaktadır. Farklı devirlerde farklı renk ve desenler mevcuttur. Sıraltı çiniler, biçim verilip astarlanmasının ardından desenlenir. Selçuklu sıraltı çini örnekleri genellikle astarsızdır. Desen boyaması yapılmasının ardından boyanın sır altına karışmaması için hafifçe fırınlanıp üstlerine sır sürülür sonra tekrar fırına verilir(Öney, 1972: 11).

Bu teknikle yapılmış çinilerde desen genellikle koyu mavi, mor, firuze ve siyah renklerle boyandıktan sonra üzerlerine şeffaf, renksiz sır sürülerek fırınlanır. Haç biçiminde yapılmış olan çiniler firuze renginde şeffaf sır altına siyah desenle boyanmıştır. Selçuklu eserlerinde firuze sır altında siyah desen daha yaygındır. Sıraltı tekniğinde çiniler gri-sarı ve kumlu bileşimi nedeniyle kolay dağılan kaba bir çamurla yapılmış olup bu devir seramik çamurları genellikle beyazımsıdır(Öney, 1976: 92).

Yapılan teknik analizlere göre sıraltına kullanılan siyah boya, doğal ortamlarda mevcut olan ve zengin krom madeni içeren ve sır fırınlandığı zaman dağılmayan kromittir⁶. Çini fırınlanması esnasında çözülüp sır içine aktığı için diğer renkleri kullanmak zor olmuştur. Koyu mavi renk için kobalt oksit kullanılmıştır. İncelenen örneklerde bu renk sır içine aktığından bulanık görülür. Turkuaz renkli sırlar ise bakır eriyiği ile renklendirilmiştir(Yeğingil-Freestone, 2007: 210-211).

Beyşehir Kubadabad Sarayı, Kayseri Keykubadiye Sarayı, Kayseri Huand Hatun(Mahperi) Külliyesi Hamamı, Antalya Aspendos Sarayı çinilerinde sıraltı tekniği örnekleri mevcuttur(Öney, 1976: 92).



Fotoğraf 67: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Ördek Figürü, Konya Karatay Müzesi(Arık, 2000: 103)

⁶ Kromit: Demir ve kromun çift oksidi. Krom kaynağı olarak kullanılır. Siyah renkli kütleler halinde küçük Asya da bulunur. Sertliği 5,5 olup, yüksek sıcaklığa dayanıklı tuğla ve çimento yapımında kullanılır. (<http://www.nedirnedemek.com/kromit-nedir-kromit-ne-demek> 23.05.2017)

1.1.2.9.Lüster Tekniği

Anadolu'da yalnızca Selçuklu dönemi saray çinilerinde görülen lüster, duvar çinilerinde ve kullanım seramiklerinde yaygın görülen tekniğidir. Kubadabad Sarayı'da sıraltı çinilerden biraz daha az bulunmakla birlikte; burada bulunan lüster çinilerin formları ve motifleri sıraltılarla aynıdır. Bu teknikle yapılan çiniler kahverengi ve sarı tonlarıyla tekdüze bir etki yaratmıştır(Bayrak, 2006: 166).



Fotoğraf 68: Kubadabad, Lüster Tekniği, Hayat Ağacı Motifli Çini. Konya Karatay Müzesi (Arık, 2000: 161).

Lüster tekniği ile sır yüzeyinde çok parlıtlı, metalik sarı ve kahverengi kaplamalar elde edilebilir. Kubadabad lüster çinileri kalay ile matlaştırlımış sır üstüne uygulanmıştır (Yeğingil-Freestone, 2007: 211). Sarayda kullanılan çinilerdeki Lüster tekniği, bir sır üstü tekniğidir. Genellikle iri taneli, çabuk dağılan topraktan yapılan çamur, gri-sarı renktedir. Mat beyaz sırlı fırınlanmış çininin üzerine lüster ya da perdah adı verilen bakır oksit ya da gümüş tuzu ile kil karışımı boyanarak desen dekorlanıp; düşük sıcaklıkta tekrar fırınlama işlemi yapılır(Yeğingil-Freestone, 2007: 211). Düşük sıcaklıkta fırınlanmasının sebebi; yaldızlı renklerin bozulmaması içindir(Öney, 1976: 92).Fırından çıkarılan çinilerin üzerindeki is kolayca silinerek parlıtlı yüzey ortaya çıkarılır. Yeşil ve sarı tonlarındaki lüster çiniler gümüş oksit ile elde edilir. Firuze

rengindeki çiniler bakır oksit ile mor renkli olanlar ise manganez oksit ile elde edilir(Yeğingil-Freestone, 2007: 211).

İlk örneklerini 9. yüzyılda Irak bölgesinde Abbasi sanatında görülen lüster çini ve seramikleri, sonraki dönemlerde; Mısır bölgesinde Fatımi sanatında, İran bölgesinde Büyük Selçuklu sanatında gelişerek devam etmiş ve daha güzel örneklerini vermiştir(Öney, 1976: 92).

1.1.2.10.Minai Tekniği

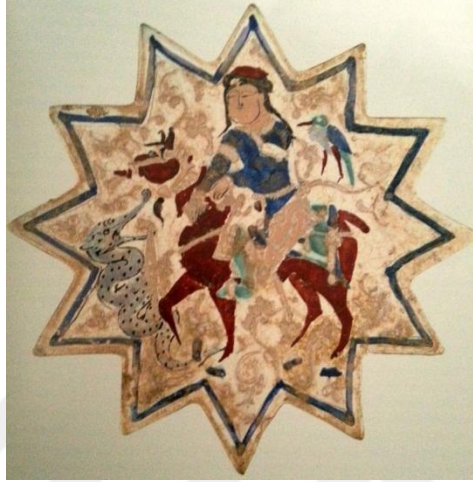
Minai sözcüğünün kelime anlamı Farsça'da“emaye” demektir. Büyük Selçuklu Devleti hâkimiyetindeki İran'da Selçuklular tarafından yaratılan ve kullanma seramiğinde çok geliştirilen bir tekniktir(Öney, 1972: 12).

Sıraltı ve sırüstü tekniğinin karışımı olan minai tekniğine Farsçada heft reng anlamına gelen yedi renk denilmektedir. Bu teknik sert, gri-sarı renkte ince taneli çini çamuru ile yapıldığından; astarlanmadan kullanılabilir. Kullanılan renklerin bir kısmı sıraltına, bir kısmıda sır üstüne uygulanır. Sır altında kullanılan renkler mor, mavi, firuze ve yeşildir. Kiremit kırmızısı, siyah, beyaz, altın yıldız renklerde sır üstünde kullanılan renklerdir(Öney, 1976: 94).

Bu teknik farklı derecelerde uygulanan fırınlama aşamalarıyla gerçekleşir. Bisküvi pişirimi yapılmış form üzerine önceden hazırlanan desen geçirilerek tahrirlenir. Bu işlemin ardından boyama işlemine geçilip, renklendirme işlemi kademeli olarak yapılır. Renklendirmenin bir kısmı ikinci fırınlamadan önce, bir kısmı üçüncü fırınlamadan önce yapılmaktadır. İlk fırınlamada sır altına kullanılan renkler yüksek ısıya dayanıklıdır. Bu renkler yüksek ısıda olgunlaşır ve uçmazlar. Fırından çıkarılan formu, boş bırakılan bölgeleri sırüstü renkle boyanıp sırlanarak tekrar fırınlanır. Bu fırınlamada hararet daha düşüktür. Bunun sebebi sırüstüne kullanılan renklerin yüksek ısıdan dolayı uçuşma ihtimalidir(Bayrak, 2006: 170).

Minai tekniğinde yapılan eserlerde, minyatürü anımsatan renkli ve canlı konuları işlemiştir. Genellikle sır üstü renklerin kullanıldığı, başka hiçbir eserde

benzerleri olmayan İnan Selçuklularını geleneğini devam ettiren örnekler, Anadolu’da sadece Konya Alaeddin Sarayı’nda mevcuttur. Bu örnekler; yıldız ve aralarını dolduran haç, baklava ve üçgen biçimindeki çinilerdir(Öney, 1976: 94).



Fotoğraf 69: II. Kılıç Arslan Köşkü, Minai Tekniğı, Oniki Köşeli Yıldız Çini, Freer Gallery Of Art(Arık-Arık,2007: 231).

1.2. Figürlü Kompozisyonların İkonografik⁷ Açından İncelenmesi

Anadolu Selçuklu çini dekorlarından bir tanesi, figüratif⁸ desenlerdir. Selçuklu semboller dünyası ikonografisini ilginç bir resim üslubuyla kaynaştırarak; masalsı bir dünyayı anlattığını söyleyebileceğimiz figürlü çiniler; insan, hayvan ve çeşitli fantastik yaratıklar gibi figürler içeren, sekiz ve altı kollu yıldız, altıgen, kare ve haç biçimli levhalardan oluşmaktadır. Desenleri şeffaf sır altına işlendiğı için ‘sıraltı’ adı verilen çiniler, sayıca en büyük grubu oluşturur(Arık, 2007: 74).

En eski Anadolu Selçuklu çinileri, Konya Alâeddin Camii’nin mihrap bordürleri ve kubbesinde bulunmaktadır. Dekor olarak Kubadabad çinilerine benzer ve kadın, erkek, bitki motifleriyle süslenmiş olup, yıldız ve kare biçiminde parçalardan

⁷ İkonografi :Yunanca ‘imge’ anlamına gelen ‘eikon’ ve ‘yazma’ anlamına gelen ‘graphe’ terimlerinin birleşmesinden oluşan ikonografi terimi temel olarak iki anlama vardır.

1.Bir konunun resimsel olarak anlatımı.

2.Figürlerin tipleşmiş, standartlaşmış dinsel içerikli sanat yapıtı (Keser, 2005: 171).

⁸ Figüratif: Resim ve heykel sanatlarında gerçek varlık ve nesnelere biçim olarak gösteren eser (Tekçam, 2007: 71).

meydana gelmiştir. Kubadabad çinileri de, Selçuklu mimarisinin süsleme sanatları arasında önemli bir yere sahip olup, çiçekli kufiler, kuşlar, balıklar ve insan figürlerindeki zenginliklerle dikkate değerdir(Gülaçtı, 2012: 33-37).



Fotoğraf 70: Konya Alâeddin Camii'nin Mihrap Bordürleri(Arık-Arık, 2007: 56)

Figürlü çiniler sadece Selçuklu saray ve köşklerinde kullanılmıştır. Konya Sahip Ata Camii gibi bazı dini eserlerde görülen figürlü çinilerin aslında oraya ait olmayıp; sonradan konulduğunu düzensiz konuluşlarından anlayabiliriz(Yetkin, 1972:160).

Anadolu Selçukluları döneminde üretilen çinilerde birçok figüratif desen çeşidi kullanılmış olup; bunların hepsi temsil ettiği anlamlar bakımından Türk kültürü ve tarihini gözler önüne sermektedir. Bu desenleri anlamamız, Orta Asya Türk kültürünü ve yaşam tarzını anlamamız açısından da ayrı bir önem arz etmektedir.

Türk Sanatı açısından önemli bir yeri olan Anka Kuşu, ikonografinin en eski örneklerinden oluptarihini farklı dönemlerinde farklı sembollerle ve manalarla karşımıza çıkarmaktadır. Aynı şekilde, Türkler ve Türk Sanatı açısından önemli bir yere sahip olan yırtıcıkuşlar; Budist ve Maniheizt inançlarda kendine yer bulmuş, Hint Mitolojisindeki Garuda ve İran Mitolojisindeki Simurg ile ilişkilendirilmiş daha sonrasında İslamiyet'e

de intibak etmiştir(Çoruhlu, 1995: 15). Gücü ve kahramanlıkları ile ön plana çıkmış kişilere; yiğitliği ve cesareti sembolize etmesi açısından yırtıcı kuşların isimlerinin verilmesi de yırtıcı kuşların savaşçılığı ve alplığı temsil ettiğini gösteren bir örnektir. Bunlara örnek olarak toğrul, torumtay, laçin(şahin), doğan isimlerini verebiliriz(Çoruhlu, 1995: 84). Bu figürler, Selçuklu saray çinilerinde sıkça kullanılmıştır.

Saray kazıları, Selçuklu figüratif çini sanatının üslubunu anlayabilmemiz açısından çok önemlidir. Bulunan çinilerden anladığımız; Selçukluların, Orta Asya'dan Şamanist ve Budist inançlarının bu birikimlerini Anadolu topraklarına kadar getirdiği ve bu semboller dünyasının ikonografisini ilginç bir resim üslubuyla harmanlanmasıyla bir masal dünyasının yaratılmış olduğudur. Bu masal dünyasının ana simgesi ve en önemlisi doğal olarak çift başlı kartaldır. Çift başlı kartal aynı zamanda sultanın da simgesidir(Gülaçtı, 2012: 38). Anadolu Selçuklularının devlet sembolü olan çift başlı kartal, Orta Asya mitolojisine⁹ göre göklerin hâkimini ve koruyucu ruhu temsil eder. Aynı zamanda kartal, doğan, şahin ve atmaca gibi kuşlar çok önemli türeme sembolüdür. Bu kuşlar kendisinden doğduğuna inanılan bir 'hayvan-ata, hayvan-ana' olarak kabul edilir(Çoruhlu, 1995: 75). Efsanevi, siren¹⁰ adı verilen 'Tuğrul Kuşu' da, figürler arasındadır ve yırtıcı bir kuş olup İslam inancında Hızır meleği olarak kullanılmıştır(Yetkin, 1972:160).

⁹ Mitoloji: Çoktanrılı dinlerde tanrı ve yar-tanrıların eylemleri ile onların insanlarla ve diğer yaratıklarla ilişkileri konusunda efsaneler, öyküler, inançlar bütünü olarak tanımlanır. Genel olarak Yunan ve Roma mitolojileri bilinir fakat eski Türk, Germen ve Aztek mitolojileri de oldukça yaygındır. Mitoloji, içinde üretildiği toplumun resim ve heykel gibi birçok sanatına kaynaklık eder.(Sözen-Tanyeli, 2001:163)

¹⁰ Siren: Yunan mitolojisinde insan başlı, kuş gövdeli, müzik yapan yaratıklardır. Tamay Tekçam'ın yazdığı arkeoloji sözlüğüne göre sirenlerden ilk kez Odyseia'da bahsedilmiştir (Tekçam, 2007: 204).



Fotoğraf 71: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Çift Başlı Kartal Figürü, Konya Karatay Müzesi (Arık, 2000: 78)



Fotoğraf 72: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Siren Tasviri, Konya Karatay Müzesi,
(<https://tr.pinterest.com/pin/315322411390875430/>)

Selçukluların, yıldız falına ilgili oldukları çinilerdeki balık sembollerinden anlaşılabilir olup, figüratif desenlerde Jüpiter simgesi olarak bilinen balık karşımıza çıkmaktadır. Semboller dünyasında balık bereketin simgesi kabul edilmiş olup; aynı zamanda İslam sanatında da ayrı bir yeri vardır (Yetkin, 1972: 160).



Fotoğraf 73: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Balık Figürü, Konya Karatay Müzesi (Arık-Arık, 2007: 368)

Figüratif çini sanatını etkileyen en belirgin kıstas, tabii ki toplumun yaşam tarzıdır. Bu bağlamda avcılık ve avcılıkla ilgili figürler çini eserlerde bol miktarda kullanılmıştır. Orta Asya’da avcılık tarih boyunca spor ve güç gösterisi olmuş; Selçuklular döneminde de en önemli tasvir konuları arasına girmiştir. Geyikler, ördekler, tavşanlar, av köpekleri gibi hayvanlar en önemli çini figürleri olmuştur. Büyük ve küçük sarayların kazılarında bulunan sekiz kollu yıldız levhalarda, şeffaf sıraltına işlenen avcı kuşlar, yırtıcı görünüşleri, keskin bakışları ve iri gövdeleriyle her çinide adeta portre gibi tek figürolar tasvir edilmiştir(Gülaçtı, 2012: 38).



Fotoğraf 74: Kubadabad, Kuş Figürleri, Konya Karatay Müzesi Depo Çinileri (Arık, 2007: 373)

Tılsımlı güçleriyle Selçuklu saraylarını koruyan sfenkslerin¹¹, başları insan, gövdesi aslan ve kuş biçimiyle çinide kendini bulmuş figürleri mevcuttur. Bu formlarda genelde kanat bulunup, kuyrukları ejder başı ile sonlandırılmıştır. Sfenks, siren, grifon¹², çift başlı kartal, ejder, tavus, hayat ağacı etrafında çift kuş tasvirleri büyük bir grup oluşturup, olağanüstü güçlerine inanılan, sihirli ve büyülü sembolik yaratıklardır. Sonsuz hayat ve cennet sembolü olan tavus kuşu da, renkli, gösterişli kuyruğu ile sık sık saray duvarlarını süslemiştir(Gülaçtı, 2012: 38-40).

Grifon, göğü, şafağın söküşünü ve güneşi temsil etmektedir. İlim, irfan ve aydınlığa kavuşturma, kuvvet ve intikam grifonun özelliklerindedir. Ejderha figürleri de Türk sanat çevresi açısından önemli olmuştur. Selçuklu figürlü çinileri arasında yer alan Ejderha figürünün her ne kadar Çin kökenli olduğu iddia edilse de, bu konuda çeşitli şüpheler mevcut olup; Türk kültürüne de ait olabileceği konusunda görüşler mevcuttur. Başlangıçta bereket ve kuvvet sembolü iken, İslamiyet'ten sonra kötülüğün sembolü haline gelmiştir(Çoruhlu, 1995: 16-43-44). İslam öncesi Orta Asya Türk kültürüne

¹¹ Sfenks: Eski Mısırlıların mezarlarını bekleyeceklerine inandıkları insan başlı, aslan vücutlu yaratık ve heykellerdir (Turani, 1998: 126).

¹² Grifon: Kartal başı, kanatları ve pençesi ile aslan vücudunun birleştirilmesinden meydana gelen hayali varlık(Turani, 1998: 48)

dayanan bu simgeler, diğer yaratıklara göre daha gelişmiş mistik güçleri olduğuna ve saray mensuplarını kötü ruhlardan ve beddualardan koruduğuna inanılır. Bu figürler başta Beyşehir Kubadabad sarayı olmak üzere AntalyaAspendos sarayı ve Kayseri Huand Hatun hamamında da sıkça karşımıza çıkmaktadır(Avşar, 2012: 1-5).



Fotoğraf 75: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Ejderha Figürü, Konya Karatay Müzesi(Arık, 2000: 128)

Arslan figürü de sık sık karşımıza çıkan semboller arasındadır. Bu sembol de Anadolu Selçuklularında kullanılmış en yaygın tasvirlerden olup, koruyucu ve kudret sahibi bir semboldür(Öney, 1972: 45). Arslan; birçok toplumda, tarihin farklı zamanlarında, çeşitli özelliklerin sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle “hayvan mücadele sahnelerinde”, galip gelen hayvan olarak resimlenen aslan, iyinin kötüyü yenmesi, diğer sembollerde olduğu gibi alplik, yiğitlik anlamlarında kullanılır. Türklerde uzun saçın gelenek olması da, uzun saçın, yeveli arslana işaret ettiğinin kabul edilmesindedir(Çoruhlu,1995: 113-114-115).

İnsan figürlü çinilerde genelde saray ileri gelenleri ve hizmetkârlar tasvir edildiği görülür(Gülaçtı, 2012: 38-40). Tek tek ya da gruplar halinde, bazı çinilerde sultanın kendisini, tahta otururken, elinde kadeh tutarken, at üstünde ava giderken, tasvir edilmiş olup; tek başına tasvir edilen insan figürlü çinilerde genelde ‘Türk oturuşu’ diye tabir edilen bağdaş kurarak oturuş görülür. Bu tarz çinilerde sarayın

günlük yaşantısı resmedilmiştir(Yetkin, 1972: 160). Selçuklu Dönemi eserlerinde birçok defa karşımıza çıkacak olan, elinde kadeh tutan insan figürlü çinilerde; kadeh motifinin, Türk sanatında Göktürk dönemine kadar inen tarihi geleneğe göre elde tutulan kadehin dünya egemenliğini, hayat suyunu, dolayısıyla cenneti ve ölümsüzlüğü simgelediği bilinmektedir(İskenderzade, 2010: 221).



Fotoğraf 76: Kubadabad, İnsan Figürleri, Konya Karatay Müzesi Çini Deposu (Arık, 2007: 100)

İnsan figürlü minai, lüster, seramik tabak ve çinili Anadolu Selçuklu eserlerinde kadın figürleri de dikkatimizi çeker. Çini sanatının Büyük Selçuklu Döneminden Anadolu Selçuklularına intikali sürecinde eserlere yansıyan Selçuklu kadını, İslam dünyasında yeni bir anlayışın ürünü olarak karşımıza çıkar. Bu dönemin eserleri, Türklerin kadim Orta Asya gelenek, görenek, örf ve adetlerinin tamamını kapsayan Türk töresi ile İslam hukuk ve yaşam tarzının birlikte uygulanması sonucu oluşan bir sentezin ürünüdür(Öney, 2008: 57).

Kadınlar eşleri ile arkadaş grupları içinde yahut tek başına tasvir edilmişlerdir. Bu eserlerde en çok göze çarpan özellik, Selçuklu kadın statüsü korunmuş olmasıdır.

Kadın ve erkek çoğu kez karşılıklı olarak bağdaş kurarak oturmuş, yüzleri birbirlerine dönük sohbet ederken resmedilmişlerdir. Karşılıklı sohbet ederek oturuyor olmaları, bu eserlerin bize toplumdaki kadın statüsü hakkında ipucu vermesi açısından da önemlidir. Kadın ve erkek her açıdan eşit resmedilmiş; cinsiyete dayalı bir ayırım gözetilmemiştir. Yine aynı şekilde kıyafetler de eşit derecede kaliteli ve işlemelidir(Tekin, 2014: 994). Hatun figürlerinin daha büyük ve sultana eş konumunda canlandırılması, hatunun saraydaki hâkimiyetini ve gücünü simgelemesi açısından önemlidir(Öney, 2008: 59).

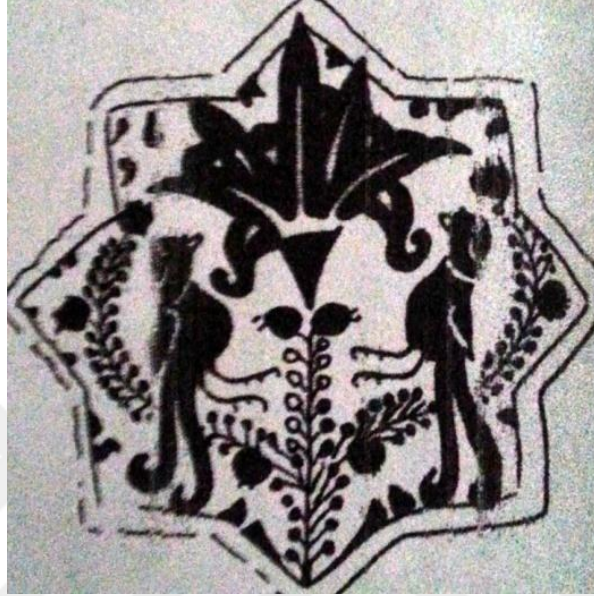
Selçuklu Saray çinilerinde karşımıza çıkan insan yüzleri, bitişik yay kaşları, badem-yuvarlak yüzleri, uzun saçları dolgun yanakları, küçük burun ve küçük ağızları, kiraz dudaklarıyla tipik Türk yüzünü temsil eder(Arık, 2001: 32). Tasvirlerde karşımıza çıkan insan figürlerinin kıyafetlerinin, bize o dönemin giyim tarzı hakkında ipuçları vermesi açısından da önemlidir.

Selçuklu dönemi çinilerinde karşımıza çıkan insan figürlerinde cinsiyet ayrımı yapmak zordur. Buna rağmen bazı eserlerde bu ayırım yapılabilmektedir. Kadın figürlerini anlamak için figürdeki süslere bakmamız gerekir. Kadın figürlerini anlamamızı sağlayan faktör süsleridir(Kanışkan, 2011: 44).

Ağaç figürü de, Orta Asya'dan günümüze kadar Türk Sanatı'nda sıkça kullanılan simgelerdendir. Orta Asya eserlerinde hayat ağacının bazen bacaklarını, bazen kollarını iki yana açmış tanrıça olarak, bazen de dalları iki yana ayrılmış bir ağaca benzemesi çeşitli anlamlar içerir. Bu simgelerde ağaçla kadın özdeşliği ön plandadır. Bu özdeşlik 'yarar' temelinden doğmaktadır. Ağaç ve önder kadının, insanlığın temeli ve yaşamın devamlılığını simgelemesi ile insanlığa sağladığı yarar vurgulanmıştır. Türeyiş mitlerinde de 'sıra dışı ilk anayı' simgeleyen hayat ağacı, 'sıra dışı hayvan+insan' olan ilk erkekle birleşerek soyu başlatır. İnsanın, ölünce de o ağacın altına gömülmesi ile ağaç, soy kütüğünü ifade eden kutsal bir varlığa dönüşür. Sümerlerde ve Türklerde evlilikde ağacın altında başlar. Ağaç, gök ve yer arasında iletişimin yoludur. Gök er, yer dışıdır(Cıbroğu, 2008: 18-21).

Kubadabad'da karşılaşılmış, hayat ağacı motifleri yanında iki kuş bulunan sıraltı tekniğindeki çininin alt kısmında negatif hayvan yüzü ve bu yüzün üzerinde de

ikinci bir negatif hayvan yüzünün varlığı göze çarpar. Bu, gizli yüz bulunan çinide hayvan yüzünün gözleri ve boynuzları görülmektedir(Cıbroğlu, 2008: 24). Cıbroğlu'nun bu tespitidikkat çekicidir.



Fotoğraf 77: Kubadabad, Sıraltı Tekniği, Hayat Ağacı ve Kuş Figürlü Gizli Hayvan Yüzlü Çini(Cıbroğlu, 2008: 24)

Oğuz Türklerinin varoluş efsanesi olarak kabul edilen, Oğuz Kağan Destanı'nda da bu konu karşımıza çıkar. Oğuzların atası Oğuz Kağan'ın, bir ağaç kovuğunda bulduğu hatunundan olan oğulları ile Oğuz soyunu var etmesi, ağacın dişiliğinin vurgulanması açısından önemlidir.

1.3. Anadolu Selçuklu Çini Sanatında İslam Kültürünün Figürlü Kompozisyonlara Etkisi

Türkler, Orta Asya'da Şamanizm, Budizm ve Manihaizm gibi birçok dinin etkisinde kalmışlar; Anadolu'ya göç ettikten sonra bu inanışlardan edindikleri alışkanlıkların bir kısmını devam ettirmişlerdir. Ancak kendilerine has bu alışkanlıklar, günü geldiğinde, İslam dininin bazı kuralları ile ters düşmüştür ve bu sebeple bu kurallar, her zaman tartışma konusu olmuştur.

Sanatın ortaya çıkışında, mitlerin, ritüellerin ve inançların etkili olduğunu kabul eden İslam anlayışı, put benzeri eserlerin geliştirilmesini insanın yarattığına tapma olarak değerlendirirken, putperestliği önlemek adına, putla eşleştirdiği bazı yaratıcı eserlere bir takım sınırlamalar ve yasaklar koymaktadır. Bu anlayış, Seyid Ahmet ARVASI'den alınan şu cümle ile özetlenebilir: *“Sanat, kendi yaptığına tapmak gibi bir sapmaya maruz kalmıştır. Müslüman bu tuzağa düşmemiştir”*(Akın, 2009: 2).

Bir tasvire gerçek değerini yalnızca Allah'ın verebileceğini ve yapılan tasvirlerin insanlara Allah'ın bir işareti olarak algılanması gerektiği anlayışı, İslam dünyasının sanatsal yaratıcılığında çekingenliklere neden olmuştur(Akın, 2009: 2).

İslam sanatının uygulanması konusunda ileri sürülen görüşlerin merkezinde tasvir yasağı konusu vardır. Bu bağlamda, tasvir yasağı gereğince realist tasvirlerden ziyade somut çalışmalar yapılması önerilmektedir. İslam dini kuralları gereğince; resim, heykel gibi sanatlar yasaklanmakta ve bu sanatları icra eden sanatçıları sert bir şekilde uyarılmaktadır. Bu yasak uygulamalarının İslam dünyasına hâkim olmasına rağmen, Kur'an-ı Kerim'de tasvir yasağını işaret edebileceğini kabul edeceğimiz herhangi bir hüküm yoktur. Ancak, Hz. Muhammed'in yaşamı boyunca, İslamiyet'in doğuşu sırasında, tasvir ve put karşıtı uygulamaları ve hadisleri, yasakların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ama yasakların kapsamı ve süresi İslam dünyasında her zaman tartışma konusu olmuştur. Bu yasakların İslamiyet'in ilk yıllarında put karşıtlığı ile başlayıp ilerleyen yıllarda devam etmediği bilinmektedir. Bunun sebebi de Arapların İslamiyet'i kabulünden önce kendi yaptıkları putlara tapmasıdır. Sonraki dönemlerde bu durumdan biraz sakınılsa da bu derece tedbir alınmamış, sadece putperestlik karşıtı bir tavır sergilenmiştir. Tabiki geriye dönüş olmasından korkulması ve kazanımların kaybedilmesi kaygısı bu tavrın alınmasında etkindir(Konak, 2013: 968-969).

Kesin yasak ibarelerinin bulunmayışının yanında, Kur'an-ı Kerim'de kristal eşyalardan, lüks saraylardan, altın, gümüş, inci-mercan gibi değerli ziynetlerden bahsedilirken, Hz. Davud'un müzisyenliğine ve Azer'in heykeltıraşlığına değinilir. Hz. İbrahim, babası Azer'e “neden put yapıyorsun” diye değil; “neden puta tapıyorsun” diye

sitem eder. Hz. Süleyman'ın sembolik timsallerinden, Hz. İsa'nın ise çamurdan kuş resmi yaptığından bahsedilir(Aslangül, 1962: 153)

Kur'an-ı Kerim'in, Maide Suresi, 90. Ayeti tasvir yasağının ana kaynağı olarak kabul edilmiştir. Bu ayette geçen tabir şu şekildedir; "Ey o bütün iman edenler! İçki, kumar, putlar, kısmet çekilen zarlar hep Şeytan işi murdar¹³ bir şeydir, onun için siz ondan kaçın ki yakayı kurtarasınız"(YAZIR, 1971, Cilt 3: Maide Suresi, Ayet: 90, 1804). Ayetin orijinalinde 'ensap' olarak geçen putlar(dikili taşlar), bazı müfessirler¹⁴ tarafından resim, heykel ve tasvir olarak yorumlanmıştır. Bu şekilde yorumlanması da, resim ve heykel sanatının İslam dünyasında uygulanmasını engellemiştir. Ancak bazı müfessirler de 'ensap' kelimesini ibadet etmek maksatlı yapılan putlar olarak yorumlamışlardır(Konak, 2013: 969). "*Ensap kelimesini tasavir¹⁵ ile tefsir etmek yanlıştır. Ensap tapınmak için dikilen putlardır; ister yontulmuş putlar, isterse yontulmamış taşlar olsun*"(Keskioğlu, 1961: 11). Bu görüşe göre, aslında bu ayetin resim ve tasviri yasaklamadığı, İslamiyet'in ilk yıllarında var olan putperestliğin önüne geçmek için öğüt verdiği kabul edilebilir(Konak, 2013: 969).

Nesef'i tarafından yapılan tefsir, bu ayette geçen ensap kelimesinin, tapınmak için dikilmiş putlar anlamında kullanıldığını söyler. Kamus mütercimi Asım Efendi'nin tefsiri de bu açıklamayı destekler niteliktedir(Keskioğlu, 1961: 12).

Kur'an-ı Kerim'de, resim ve tasviri işaret eden Se'be Suresi 13. ayet mevcut olup, bu ayette Hz. Süleyman'ın kıssası aktarılmaktadır. Söz konusu ayet, burada aktarıldığı şekliyle, resim ve tasvirin lehine bir delil niteliğindedir: "*O'na(yani Süleyman'a) mihraplar, timsaller, havuzlar gibi çanaklar ve sabit kazanlardan her ne isterse yaparlardı. Çalışın ey Davud hanedanı, şükür için çalışın. Kullarım içinde şükür edenler azdır*". Burada geçen timsal kelimesi müfessirler tarafından şu şekilde

¹³ Murdar: 1. Kirli, Pis, İğrenç

2. Boy abdesti almamış kimse

3. Dinen yenmesi yasaklanmış, temiz ve yenilebilir kabul edilmeyecek şekilde ölmüş veya öldürülmüş hayvan(Ayverdi, 2006, cilt 2: 2147)

¹⁴ Müfessir: 1.Açıklayan, izah eden kimse 2.Kur'an ayetlerini açıklayan ve bu konuda eser yazan kimse(Ayverdi, 2006, cilt 2: 2189)

¹⁵ Tasavir: resimler(<http://www.luggat.com/108078/tasavir>)

açıklanır: Bir şeyin bakırdan, sırcadan, mermerden yapılan suretine timsal denmektedir. Bu Ayet-i Kerime'nin yorumlanması ile bazı din bilginleri tasvir ve timsalin yapımına izin vermişlerdir. Çünkü burada Allah'ın nimetleri sayılıyor. Allah, Hz. Süleyman'a verdiği nimetler arasında timsali ve tasviri de saymaktadır. Bu nimetler için şükür etmeğe işaret ediliyor(Keskioğlu, 1961: 12).

İslam Dini nesnelere ve sanatı yorumlarken her varlığın sebebini ve kaynağını Allah olarak görür. Bu da, Kuran-ı Kerim'in Müminun suresi 14. ayetinde geçen "Bak ne şanlı O Allah, Yaratanların en güzeli" ibaresine dayandırılır(YAZIR, 1971, Cilt 5: Müminun Suresi, Ayet: 14, 3431). Buradan sanatçıya bu güzellikleri keşfetme görevi verilmiş olur. Allah tarafından yaratılmış olan güzelliklerin tekrar yaratılmasına gerek yoktur.

İlk olarak, Hristiyan âleminde tasvir yasağı ortaya çıkmış, aynı şekilde resim ve heykele tapma kaygısı bu yasağın koyulmasında etkili olmuştur. Hristiyan dünyası, bu yasakla baş edemeyince kendi lehine çevirerek ibadet alanlarına İsa, Meryem ve melek ikonlarıyla donatarak putları tanrının hizmetine sokmuşlardır. İsa simgesi tanrının tasviri haline gelmiştir. İslamiyet'te bunun benzeri bir durumla karşılaşmak imkânsızdır. Çünkü Allah zamandan ve mekândan soyutlanmış; böylece bu anlayış çerçevesinde tasviri mümkün olmamıştır(Akın, 2009: 2).

Mısır Üniversitesi Kütüphanesi Müdürü Ahmed Muhammed İsa, bazı İslam bilginlerinin resim yasağı hakkında hüküm vermelerine Mecelletü'l-Ezher adlı eserinde Yahudilerin etkisinin olabileceğini aktarmıştır. Aynı zamanda Lazkiyeli bir Yahudi'nin, Emevi Halifesi II. Yezid'i, resimleri bozmaya teşvik ettiği bilinmektedir. Yahudilik dininde de resim yasağının mevcut olması ve Yahudilikten Müslümanlığa geçen bazı âlimlerin bu yasağı Müslümanlara işlemiş olabilme ihtimali mevcuttur. Böylece tasvir yasağının Yahudi etkisinden çıkmış olabileceği fikri de ortaya atılmıştır(Keskinoğlu, 1961: 20).

Hz. Muhammed öldüğünde buna inanmayanlara, Hz. Ebubekir, "O gerçekten öldü" diyerek onun tanrılaştırılmasının önüne geçmiştir. İnancın ve sanatın temelinde yatan tasvir isteği tek tanrılı dinlerde bu açıdan bakılınca tehlikeli bir hale gelebilir.

Çünkü tasviri mümkün olan ulaşılmaz değildir. Allah'ın yerine konan tasvirler bir süre sonra onun yerini alır. “*Sanat ya yetiştiricidir yahut da bozucu*” diyen Malik Binnebi onun araçtan sapıp amaç olması durumunu eleştirmiştir(Akın, 2009: 2-3).

Hız. Muhammed döneminden sonra, 9. yüzyıla kadar İslam dünyasında tapınmak için yapılan uygulamalar dışında, tasvir yasağını gündeme getiren ciddi bir yasak koyulmamıştır. Bu durum, İslam Dini'nin sanat alanında yapılacak girişimleri engelleyici bir tavır takınmadığını gösterir. Emevi ve Abbasi devirlerine ait saray duvarlarındaki eserler incelendiğinde, bu konuyu destekler nitelikte, realist biçim özellikleri ile yapılmış bulgular karşımıza çıkmaktadır. Emevi döneminden kalan ilk anıtsal İslam yapıları, bitkisel ve insan figürlü eserler içeren mozaik ve fresklerle süslüdür. Özellikle, tüm İslam ülkelerinin camilerinde, insan ve hayvan tasvirlerine rastlanmamasına rağmen Halife Abdülmelik ve I. Velid zamanında mabetlerin Cennet'i hatırlatan bitkisel motiflerle ve altlarından nehirler akan köşk resimleri ile süslendiği bilinmektedir. Bilinen en eski Emevi dönemi sarayı olan, I. Velid zamanında inşa edilmiş Kusayr-ı Amra Sarayı'nda erkek, kadın, hayvan ve bitkilerden meydana gelen resimler vardır. Ayrıca Kasru'l Hayru'l Garbi, Mşatta ve Hirbet'ul-Mefcer gibi Emevi saraylarında insan da dâhil olmak üzere pek çok canlının kabartma resimleri bulunmaktadır(Konak, 2013: 968-969-975-976).



Fotoğraf 78: Kusayr-ı Amra Sarayı, Kadın, Erkek ve Hayvan Figürlü Duvar Resimleri(whc.unesco.org/en/documents/110386)

Ancak 9. yüzyıl sonrası dikkate değer bir değişim arz eden soyut formlar görülmektedir. Bunun sebebi de; bu dönemde, din adamlarının konuyla ilgili hadisleri ve bahsi geçen ayeti yorumlamasıyla, tasvir yasağının sadece ilk yıllar için değil, sonrası için de geçerli olduğu kanısına varmalarındır. Böylece her türlü resim heykel ve tasvir yasaklanmış oluyordu. Bu kapsamda; ruh sahibi olan, insan, hayvan gibi canlıların resmedilmesi kesinlikle yasak ve haramdır. Sebebi de; yaratma fiilinin yalnız Allah'a ait olması ve insanların, Allah'ın yaratma sanatına benzetme gayretinin uygun karşılanmamasıdır. Bu tarz tasvirlerin herhangi bir yere, örnek olarak; elbise, para, halı, kap üzerine çizilmesi ya da yapılması kesinlikle yasaklanmıştır(Konak, 2013: 972). Ancak ruha sahip olmayan, çiçek, ağaç, dağ, ova gibi manzara tasvirlerinin ve canlıların bütünü olmamak kaydı ile el, ayak, göz ve başı olmayan gövdelerin tasvir edilmesine yasak getirilmemiştir(Konak, 2013: 972). Diğer bir bakış açısıyla bakıldığında, şu sorular gündeme gelmektedir: Dağ, ağaç, çiçek, ova gibi cansız şeyleri resmetmek neden mubahtır? Onlar, Allah tarafından yaratılmadı mı? Bunları yaparkende Allah'a ortak çıkılmıyor mu? Bu tezatlıklar söz konusu iken, cansız ve canlı varlıkları tasvir etmek arasında fark gözetilip, ayrı hükümlerle ele alınmıştır(Keskioğlu, 1961: 16).

Hız. Muhammed'in Mekke'yi fethinden sonra oradaki 300 adet putu yıktırması, bunun dışında, insan ya da hayvan figürlü yastık, perde vs.den rahatsız olması bu uygulamalara fikri açıdan destek vermiştir(Konak, 2013: 970). Hız. Aişe'den rivayetle aktarılan “*Hız. Peygamber evinde, salib bulunan bir şey bırakmazdı, onu bozardı; ya da keserdi*” hadisi resim yasağında bir delil olarak gösterilir. Hadiste geçen “salib” kelimesi haç nakışlı bir deseni kullanmak anlamına gelmektedir. Burada yasak olan da budur. Haç, başka bir dinin simgesi olması sebebiyle normal olarak yasak edilmiştir. Konu resim yasağı olarak görüldüğü zaman, hadis gerçek anlamından sapmış, ruhundan uzaklaşmış olur(Keskioğlu, 1961: 15).

Tasvir yasağını desteklediği düşünülen başka bir rivayete göre, “*Allah katında azabı en şiddetli olanlar musavvirlerdir*” hadisi mevcut olması yasakları koyan din adamlarının bu kararları almasında etkili kabul edilmiştir(konak, 2013: 970). İbn Ömer'den rivayetle hadisin devamı; “*bu suretleri yapanlar kıyamet gününü azap çekerler ve onlara: yarattıklarınıza can verin bakalım, denir*”. Buradaki musavvirlerden kasıt,

Allah'tan başka ibadet edilen şeyleri tasvir edenler, put yapanlardır(Keskioğlu, 1961: 17). Ancak musavvirler kelimesi ile ressamlar mı, yoksa puta tapanlar mı kastedildiği hala tartışma konusudur(Akın, 2009: 2).

Yine Hz. Aişe'den rivayet olunan “o evine üzerinde resim ve suret bulunan bir perde asmıştı. Hz. Peygamber eve girince onu oradan kaldırdı. Bunun üzerine Aişe: “onu keserek iki yastık yaptım, peygamber onlardan birine dayanırdı.” Resim yasağına delil olarak gösterilen bu anekdotta esasında resim yasağının olmadığına bir delil kabul edilebilir. Perde indirilmiştir; ancak ondan yastık yapılmıştır. Yastıkların üzerindeki suretler yerinde durmalarına rağmen Hz. Peygamber ona yaslanmıştır. Burada putperestlik korkusunu tekrar etmemizde yarar vardır. Çünkü perde asılıyken üzerindeki suretlere tapınma hissi oluşturur(Keskioğlu, 1961: 18).

Buhari'nin Enes'ten naklettiği şu hadisi şerif de bu konuyu net bir şekilde açıklamaktadır: “Hz. Aişe'nin alaca nakışlı ince nihaili bir perdesi vardı. Onu evinin bir tarafına asmıştı. Hz peygamber buyurdu ki: bunu şuradan gözümün önünden kaldır, çünkü namazda suretleri gözümün önüne geliyor”. Burada resimlerin yırtılması ya da yok edilmesi gibi bir talep yoktur. Namaz kılariken karşısında suret bulunması ve surete tapılıyor hissi yaratması gayet normaldir. Amaç, burada bu hissiyatı ortadan kaldırmaktır. Zaten bu konu fıkıh kitaplarında işlenmiş ve resim ve heykele karşı kılınan namaz mekruh kabul edilmiştir. Arkasında veya altında bulunmasında kusur görülmemiştir(Keskioğlu, 1961: 18).

Yapılan suretlere, yapan kişinin kıyamet gününde can ve ruh vermesi bekleneceği ve bu güce haiz olamayacağından dolayı da Allah'a şirk koşmuş sayılacağı, din adamları tarafından kabul görmüş bir düşüncedir. Allah'ın yaratma sıfatını taklit olarak niteleyen din adamlarının da varlığı mevcuttur. Böyle hadislerin ve fikirlerin varlığından haberdar olan İslam dünyası da, tasvir sanatı konusuna mesafeli olmuşlardır(Konak, 2013: 970).

Halk arasında da, melekler; köpeklerin ve tasvirlerin olduğu eve girmez inancı, herhangi bir canlıya ait olan resmin bulunduğu odada namaz kılınamaz yargısı yaygındır.

Rivayet olunan hadislerin farklı kişiler tarafından nakledildiği ve bu kişilerin de farklı anlamlar katarak yorumladığı görülmektedir. Bu aktarımların kimisinin hatalı kimisinde sıhhatli olduğu tartışmaları sürmektedir. Bu da yorumlayanların farklı mezhep ve düşüncelere sahip olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu sebepten hadislerin sıhhatli olup olmadığının belirlenebilmesi gerekmektedir(Canikli, 2004:383)

Yasakların, öncelikle ibadethanelerden başladığını söylemek mümkündür. Resimlerin özellikle saray duvarlarına yapılıyor olması, dini mekânlara resim yapılmasından uzak durulduğunu, ibadet mekânlarından arındırıldığını gösterir. Bu hareketin de, puta tapma eğilimini ortadan kaldırılması amacıyla var olduğunu düşünebiliriz. Emevi dönemine ait 8. yüzyıl saraylarından Mşatta Sarayı'nda bu durumu destekler özellikler mevcuttur. Sarayın duvarlarında yer yer hayvan figürlerine rastlanması; fakat kibleye bakan kısımlarının tasvirsiz olması, sadece bitkisel süslemeler bulunması, tasvir yasağının etkilerinden sayılabilir. Bu durumda şöyle bir yanılıyla karşılaşılabilir; yasak olan bir eylem, sadece bir duvar için mi geçerlidir. Ancak bu dönemde tasvirin halen yasaklanmadığını, bunun yasaktan ziyade sakınma emaresi olarak da değerlendirilebilmesine olanak sağlar(Konak, 2013: 976).



Fotoğraf 79: Mşatta Sarayı, Hayvan figürü, Pergamon Müzesi, Berlin.

(<http://umut1912.blogspot.com.tr/>)

İslam dünyası tasvir konusunda hassasiyetlerini korurken; İslamiyet’le Araplara göre daha geç tanışmış olan Türkler eski Şamanist inançlardan henüz kurtulamamış olduklarından ötürü olsa gerek ilk dönemlerde tasvir konusunda fazla hassasiyet göstermedikleri söylenebilir. Orta Asya Türk Sanatı 7. yüzyıldan itibaren İslam sanatının içine girmiş ve etkilemeye başlamıştır. 8. yüzyılın ortalarında İslam ordularının doğuya doğru ilerlediği dönemlerde Türk akınları da batıya doğru olmuş, İslam ülkelerinde bir dönem kölelik ve askerlik yapmış Türkler zamanla güçlü ordular kurarak önemli başarılarla imza atmışlardır. Gücü ele geçiren Türkler artık batıda hissedilir bir güç olarak egemen olmaya başlayarak, devletler kurmuşlardır. Gelişmelerin bu yönde olması İslam dünyasında derinlemesine bir değişimin başlangıcı olmuş, Türkler İslam toplumunda her konuda söz sahibi olmaya başlamıştır. Bu geçiş aşamasında, Türklerin İslam dünyasına kazandırdıkları özgün mimari eserleri Orta Asya kökenli minyatür ve çinilerle süslemişler ve bu süslemelerde bolca insan ve hayvan figürleri kullanmışlardır. Bu da, 9. yüzyıldan itibaren şamanizm etkilerinin İslam mimarisi ile bir kaynaşma yaşamasına neden olmuştur. Böylelikle, İslamiyet’in ilk yıllarında put karşıtlığı için alınan tedbirlerin olgunlaştığı bu dönemde; İslam dünyasında tekrar bir tasvir sorunu ortaya çıkmıştır. Bu yeni dönem tasvir sorunu tartışma konusu olarak devam etmiş, yapılan eserlerin yok edilmesi ve silinmesi gündeme gelmemiştir(Konak, 2013: 977).

İslam resim sanatının biçimsel açıdan değişime uğramasında, yasakların etkisinin yanında, çini sanatı ve Uygur minyatür sanatının Selçuklular aracılığı ile İslam’a giriş yapması; tasvir yasaklarında etkisiyle bu yeni gelen biçime geçişin daha kolay olduğu söylenebilir. Bilindiği üzere çini ve minyatür sanatı İslam dünyası tarafından üretilmiş bir sanat değildir. Türk kökenli olan bu sanatları Türkler İslam’dan önce üreten bir toplumdur ve İslamiyet’e geçişlerinden sonra da, İslam dünyasına kazandırmışlardır. Bu açıdan bakılınca bu sanatlarda karşılaşılan biçimlerin İslam düşüncesinin bir ürünü olmadığı aşikârdır. Aynı zamanda, yasakların gelmesi ile biçim üzerindeki gelişmeler ve değişimler, yasağı savunanların tarifi ve önerisi yönünde olmamıştır. Koyulan yasaklarla, sadece kısmi olarak natüralist figürlerden uzaklaşmıştır(Konak, 2013: 968-986).

İnsan ve hayvan figürlerine getirilen bu yasaklar sonucunda İslam dünyasındaki sanatçılar, kendi hayal dünyalarında yeni sanat tarzları ortaya çıkardılar. Bunlar somut tasvirlerden uzaklaşmış hat, tezhip vb. sanatlardır.

Tasvir yasağı sonrası, figürden kaçma ve figürü cansızlaştırma Müslüman sanatçılar tarafından geliştirilmiş yöntemlerdir. Figürden kaçış, Arap alfabesinin şeklinin, plastik açıdan son derece elverişsiz olmasına rağmen, zamanla köşeleri yuvarlaklaştırılarak daha zengin imkânlar yaratılmasına vesile olmuştur. Diğer bir yöntem olan figürü cansızlaştırma eğilimi ile de doğadan alınan figürler stilize edilip soyut formlara dönüştürülmüştür(Akın, 2009: 5).



Fotoğraf 80: Levha, “Ya Muhammed Ömer Ali”, Ankara Etnografya Müzesi, Envanter No:10780 (Çam, 2016)

Bu konuyu şu cümle tamamen açıklar niteliktedir: “Müslümanlar hem Allah’a duydukları his ve heyecanları dile getirmek hem de ibadetlerinin ruhani bir atmosferde daha feyizli olmasını sağlamak için mabetlerini soyut nakışlarla tezyin etmek yoluna gitmişlerdir. Bu süslemeler duvar ve sıva üzerine yapılan mimari tezyinat olabildiği gibi, yazılar da olabilmektedir. Zamanla bu yazılar sanat haline gelmiş ve neticede başka hiçbir din ve medeniyette görmediğimiz ihtişamda bir yazı sanatı ortaya

çıkıştır. Müslüman ustalar genellikle figürlü resimlerden kaçınmakla kendilerine yeni faaliyet alanı yaratmasını bilmişlerdir”(Çam, 2012: 88).

Yaşama duygumuzdan ortaya çıkan estetik haz yerine, doğu dünyası hayatı dondurmaya tercih eder. Bir nesnede kendimizden değil, ancak Allah’tan duyulan bir haz söz konusu olmalıdır. Bu anlayış İslam dünyasında tasavvuf düşüncesinde doruğa ulaşmıştır. Dinden uzaklaşmayan sanat alanlarında soyutlanma bir gereklilik olarak görülmüştür. Bu gereklilik kapsamında resmin perspektifi kırılarak ve hareketi dondurularak elde edilen çini ve minyatürler de bu çabanın sonucu ortaya çıkan soyutlamalar zincirini oluşturmuştur(Akın, 2009: 5).

Eşyayı ve kişileri olduğu gibi resmetmeyip, onlara farklı yorumlar katarak üsluplaştıran İslam sanatçıları, yeni oluşturdukları prensipler kapsamında değiştirerek ya da insan ve hayvan figürlerini bitki ve çizgilerin arasına saklayarak tasvir etme fikri orijinal bir İslam süsleme yönteminin ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. Sivil yapılarda ve eşyalarda karşımıza çıkan bütün insan, hayvan ve kuş tasvirleri, üsluplaştıran yapılmış ve perspektiften ve ideal ölçülerden uzak resmedilmiştir(Çam, 2012: 90).

Bu yöntemle yapılmış figürlü çini ve minyatürlerde figürler adeta dünyanın dondurulmuş şekli gibidir. Bu figürlerde yüz ifadelerinden duygu ve düşüncenin anlaşılmasını, ne düşündükleri, sevinçli mi yoksa üzüntülü mü olduklarının çoğu zaman anlaşılması mümkün değildir. Zafer kutlamaları, eğlenceler, âşıklar ve kır hayatının tasvir edildiği figürlü çini ve minyatürlerde sevinç ifadesi görülmez. Dünya hayatının boş ve geçici olduğu düşüncesi, kendisini bu figürlerde belli etmektedir(Çam, 2012: 90).

İslamiyet’ten önce Arap Yarımadası’nda sanat alanında putlar dışında başka bir üretiminden söz edilemez. Ancak Orta Asya’da birçok alanda sanat ürünü üretimi mevcuttu. Bunlar dinsel imgeler ve günlük hayatta kullanılan, hayatı kolaylaştıran, ‘küçük eşya sanatı’ adı altında üretilen eşyalardı. Anadolu’nun İslam’la tanışmasından sonra Büyük Selçukluların etkisi ile Hindistan’dan Akdeniz’e kadar tek bir kültür hâkim oldu denilebilir. 13. yüzyılda, bu coğrafyada Türk mimarisinin ve bunun yanında küçük

eşya sanatının gelişimine tanıklık edilmiştir. Minyatür, çini-seramik, ahşap, maden, hat ve mukarnas¹⁶ sanatları bu kültür iklimi arasında yaşamış sanatlardır. Hat sanatı, tüm bu sanatları tek bir merkezin ürünü olarak gösteren, evrenselliği simgeleyen, işaret-sanattır. Daha önce de bahsi geçtiği gibi minyatür ve çini bezeme İslami bir sanat olmayıp İslam'a rağmen bir sanat olarak tabir edilebilir. İslam Kültürü'nün figür yasağı gerçekliğini göz önünde bulundurarak, bugünün heykel ve resim sanatının diğer dünya medeniyetlerinde olduğu gibi daha da gelişmiş olabilmesinin önüne de geçilmiştir(Akın, 2009: 6).

13. yüzyıl sonlarından itibaren Selçuklularda etkisini göstermeye başlayan tasvir yasağı, minyatür ve çinilerinde motif ve desenlerde realizmden uzaklaşarak soyut bir kimlik kazanmaya başlanmıştır. Burada Suut Kemal YETKİN'in yaptığı tespit tam olarak durumu ifade etmesi açısından önemlidir: *“Batı resmi, Giotto(1266-1337) ile satıhtan derinliğe, tecritten¹⁷ gerçeğe doğru ilerlerken; İslam minyatürü ters bir yol tutmuş, derinlikten satha, gerçekten tecride yükselmiştir”*(Çam, 1999: 89-90).

Anadolu İslam anlayışında dansı kendine dini ayin edinmiş ve bunu saraya da kabul ettirmiş olan Sünni yorumlamanın içinde varlığını sürdüren Mevlevilik Tarikatı'nın resme farklı bir anlayışla yaklaşması oldukça ilginçtir. Mevlana'nın, İstanbul'da bir kilisede bulduğu Meryem ve İsa resmini çok beğenerek alıp Konya'ya getiren ressam Aynüddeve'ye söylediği sözler yaratma konusunda Müslümanların fikirlerini ortaya koyması açısından önemlidir: *“Sen canlı bir resimsin ve dünya, insan, yerdeki ve gökteki her şey kendi mahsulü olan bir ressamın eserisin. Yaratıcını bırakıp, cansız ve manasız bir resme âşık olman doğrumudur”*(Akın, 2009: 7).

Osmanlı Dönemi'nde yasaklar ile ilgili hüküm şeyhülislam tarafından verilirdi. Şeyhülislam bu hükümleri, Kur'an ve hadislere dayandırarak yayınladığı fetvalar ile verirdi. Bu hükümlerde yetersiz kalınırsa karar vermek son olarak sultana aitti. Selçuklular döneminde, Mengücek Beyi, Süleymaniye Şifahanesi'nin önüne iki insan

¹⁶ Mukarnas: Yalnızca İslam ülkelerinde uygulanan, yan yana ve üst üste yerleştirilmiş prizmatik unsurların dışı doğru kademe kademe taşarak, genellikle simetrik olarak dizilmiş olan üç boyutlu bir mimari bezeme ögesidir(Sözen-Tanyeli, 2011: 167).

¹⁷ Tecrit: Ayrı tutma, ayırma, temizleme, soyutlama, yalıtım(Ayverdi, 2006, cilt 3: 3071-3072)

figürü koymuştur. Bunu XVI. Yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman yapamazdı. Selçuklu dönemi tarihçisi İbni Bibi yazdığı Selçukname’de Selçuklu saraylarında çokça şarap içildiğinden bahsetmesi o dönem İslam’la hiç tanışılmamış gibi bir izlenim yaratır. Yine Kubadabad Sarayı’nda çalışan çini ustalarının sarayı daha önceki konularda da ele aldığımız muazzam figürlü çiniler ile donatırlarken Osmanlı Dönemi’nde dahi yaşanamayacak bir özgürlükle hiçbir kısıtlamaya maruz kalmamışlardır. Sünni bir İslam devleti olan Selçuklu’da bu kısıtlamaların görülmemesi ve figürlerin yaşatılması ilginçtir. Anadolu’daki hoşgörü ortamı İslam dünyasındaki figür yasağını delmiştir. Bu dönemde gelişmeye başlayan figür sanatına sonraları yasaklarla gem vurulması Türk heykel ve resim sanatının batının gerisinde kalmasına neden olmuş; gelişme olanağı bulamayan bu sanatlar Türk Sanatı tarihi açısından büyük bir kayıp olmuştur. Sanat alanındaki özgürlükler batının bilim alanında gözlem yapma yeteneğini artırmış, aynı yaklaşım sayesinde batı bilim alanında da özgür olmuştur. Pek çok İslam ülkesinde benzerlik gösteren sanat alanındaki kısıtlamalar ve yasakların, kadını toplumdan tamamen soyutlayan uygulamaların sebeplerini İslam’ın özündemi aramak gerektiği yoksa yorum hatasından mı kaynaklandığı tartışmaları halen sürüp gitmektedir(Akın, 2009: 7).

II.BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLULARI ÇİNİ SANATINDA YAPILMIŞ OLAN FİGÜRLÜ KOMPOZİSYONLARIN GÜNÜMÜZE UYARLANMASI

2.1. Günümüze Uyarlanan Seramiklerin Uygulama Çalışmaları

Anadolu Selçuklu çini sanatında kullanılmış olan figür desenli çiniler büyük bir titizlikle araştırılıp, tez için kaynaklık yapabilecek olan veriler toplanmış ve sistematik bir düzenleme oluşturulmuştur. Tezin ikinci bölümü olan uygulama kısmı için pano, form ve tabaktan oluşan üç temel kavram ele alınmıştır.

Araştırmaya konu olan Anadolu Selçuklu dönemi figürlü seramiklerin orjinal üretimlerinden örnekler incelenmiş ve günümüzde teknolojisinde yararlanılarak güncel tasarımlar yapılmıştır.

Anadolu Selçuklu Çini Sanatı geçmişten bu güne birçok sanatçının ilgisini çekmiş ve çoğunlukla da döneme göndermeler şeklinde tasarımlar yapılmıştır. Bu çalışmada tarihsel araştırmadan sonra elde edilen görsel veriler incelenmiş ve yeni tasarım örneklerinden seçmeler uygulamaya alınmıştır.

Temelde bu üç kavramdan yola çıkarak daha önceden araştırılan Anadolu Selçuklu sanatındaki figürlü çinilerin tasarımları yapılmıştır. Tasarım aşamasında figürlü desenleri farklı seramik formlar üzerinde tasarlayarak değişik bakış açıları sunulmak istenmiştir. Bu çalışmada toplam 14 adet uygulama çalışması yapılmıştır. Bu çalışmalarda işlevsel amaç güdülmeden serbest tasarımlara yer verilmiştir.

Birinci, ikinci ve üçüncü tasarımlarda zemin için altıgen formu tercih edilmiştir. Altıgen formlu tasarımın uygulamasında modelin kalıbı alınarak döküm yapılmıştır. Bisküvi pişiriminden sonra şeffaf turkuaz renkli sırla sırlanıp pişirilmiştir. Sonra altıgen formların içine uyarlanacak at, çift başlı kartal ve Türk oturuşlu figürlere yer verildi ve döküm çamuru ajur tekniği kullanılarak şekillenirilirip ikinci pişirimde ve efektli sır ile sırlanmıştır.

Dördüncü tasarımda çeşitli Selçuklu çinilerinden figürler seçilerek şamot çamur üzerine bu figürlerden oluşan desenler barbotin tekniği (aplike) ile pano dekorlanmıştır. Beşinci tasarımda ise av sahnesi konulu desen tasarımı uygulanmıştır. Daha sonra bakır oksit ile sür-sil yapılarak efektli bir görünüm elde edilmiştir.

Altıncı tasarımda çift başlı kartal figüründen oluşan desen kompozisyonu pano üzerine dekorlanmıştır. İki parçadan oluşan çift başlı kartal motifi kabartmalı olarak

panoya uygulanmıştır. Zemine bakır oksit ile sür-sil uygulanmış ve çift başlı kartal etkili sirla sirlanmıştır.

Yedinci tasarımda Türk oturuşu sekizinci formda ise tavus kuşu motiflerinden esinlenilmiştir. Şamot çamuruna uygulanan bu formlarda sür-sil tekniğine yer verilmiştir.

Dokuzuncu formda ejder figürüne yer verilmiş ve etkili sır ile sirlanmıştır.

Onuncu pano ve on birinci tabakta geometrik geçmeler kullanılmış ve çift başlı kartal figürüne yer verilmiştir. Çift başlı kartal figürü sıraltı yöntemiyle dekorlanmıştır.

On iki, on üç ve on dördüncü tasarımlarda yer alan tabaklarda Selçuklu dönemine ait farklı figürlerden esinlenilmiştir. Ajur ve sür- sil yöntemi kullanılmıştır.

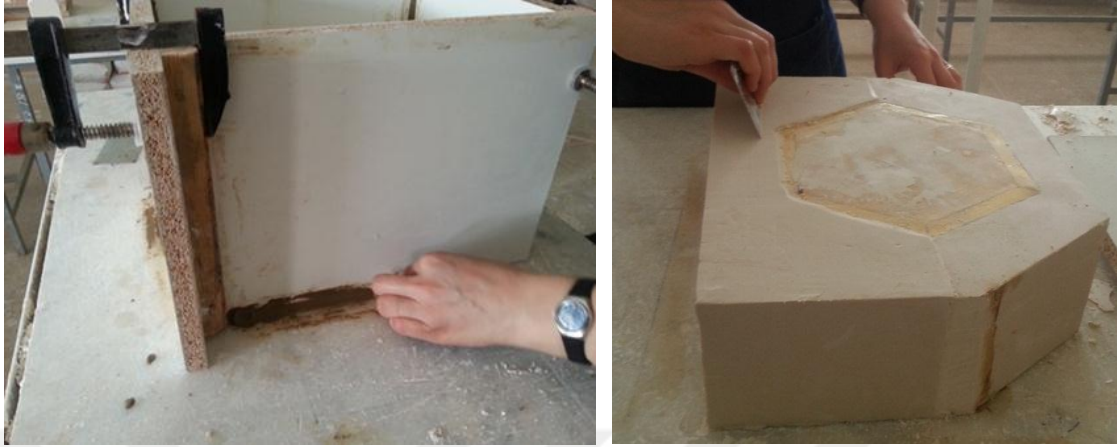
Tasarımlar için öncelikle hangi şekillendirme yöntemleri ve ne tür çamur tipleri kullanılacağına karar verildi.

Panolarda başta şamot olmak üzere kırmızı çamur, vakumlu seramik ve çini çamurları ve döküm çamuru olmak üzere 5 tür çamur çeşidi kullanılmıştır. Tabaklarda temel olarak vakumlu çini çamuru tercih edilirken, form ve panolarda şamot, döküm ve kırmızı çamur ele alınmıştır.

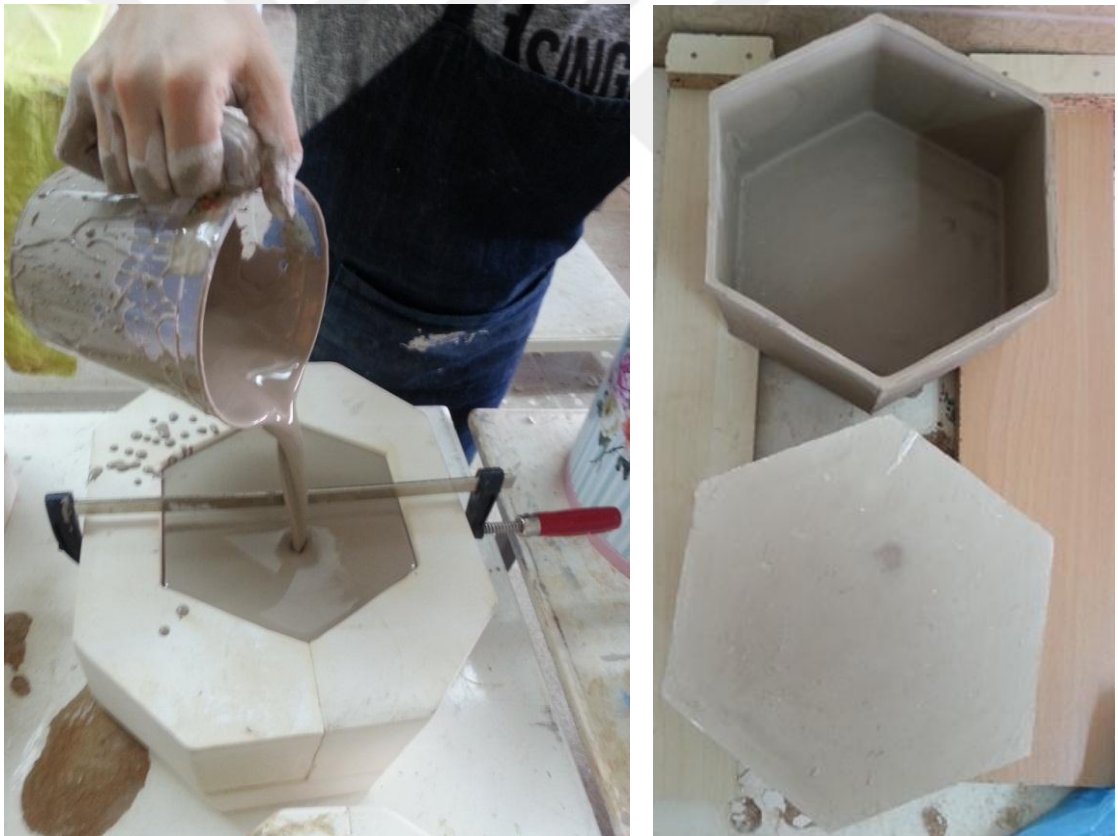
Form ve panolar deri sertliğine gelince dekor uygulanacak bölümler astarlanmıştır ve bisküvi pişiriminden sonra sıraltı boya ile Selçuklu dönemi renklerine uygun olarak figürler sıraltı tekniği ile dekorlanmıştır. Tabaklarda genellikle rölyef tekniği ele alınırken, bakır oksit ile sür –sil tekniğine de yer verilmiştir.

Bisküvi ve sır pişirimi olmak üzere iki kez fırınlama işlemi yapılan form ve panolarda şamot ve vakum çamurları için 1020°C, kırmızı çamur için 950°C'de pişirim yapılmıştır.

2.2. Uygulama Çalışmalarından Örnek Üretimler



Fotoğraf 81-82: Kalıp alma aşaması



Fotoğraf 83-84: Döküm aşaması



Fotoğraf 85-86: Çamur açma ve şekillendirme aşaması



Fotoğraf 87: Oksitleme aşaması



Fotoğraf 88-89: Türk oturuşlu panonun ajurlanma aşaması.



Fotoğraf 90: Türk oturuşu ajurlu pano



Fotoğraf 91-92: At figürlü ajurlu pano



Fotoğraf 93-94: Çift başlı kartal figürlü ajurlu pano.



Fotoğraf 95-96: Selçuk Çini sanatındaki hayvanlardan oluşturulan pano.



Fotoğraf 97-98 : Selçuk Çini sanatındaki hayvanlardan oluşturulan panonun oksitlenme aşaması ve fırından çıkışı.



Fotoğraf 99-100: Av sahnesinden oluşturulan panonun kuruma ve bisküvi pişirimi aşamaları.



Fotoğraf 101-102: Av sahnesi.



Fotoğraf 103-104: Çift başlı kartal figürlü panonun kuruma ve bisküvi pişirim aşaması.



Fotoğraf 105-106: Çift başlı kartal figürlü pano



Fotoğraf 107-108 : Türk oturuşlu insan figürlü formun yapım aşaması.



Fotoğraf 109-110: Türk oturuşlu formun oksitlenme aşaması



Fotoğraf 111-112: Tavus kuşu figürlü form



Fotoğraf 113-114 : Ejder figürülü form



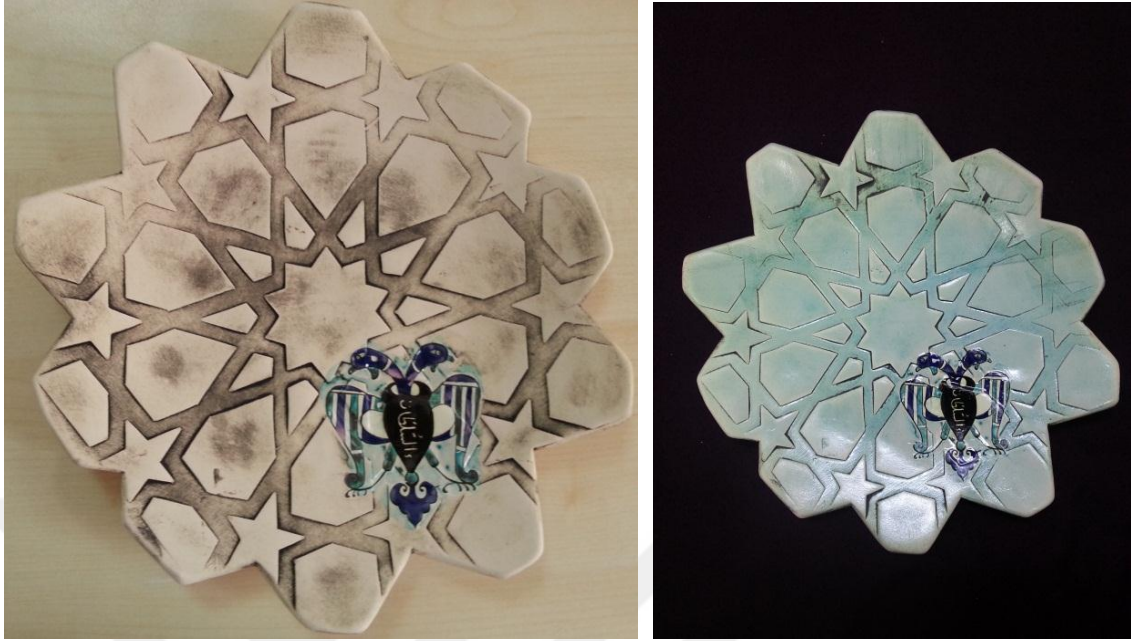
Fotoğraf 115-116: Geometrik geçmeli, Çift başlı kartal figürülü pano.



Fotoğraf 117-118: Geometrik geçmeli, Çift başlı kartal figürlü pano.



Fotoğraf 119-120: Geometrik geçmeli, Çift başlı kartal figürlü tabak.



Fotoğraf: 121-122: Geometrik geçmeli, Çift başlı kartal figürlü tabak



Fotoğraf 123-124: Çeşitli figürlerde tabak formlarının şekillendirme aşaması.



Fotoğraf 125-126: Çeşitli figürlerdeki tabakların kurutma aşaması.



Fotoğraf 127-128: Çeşitli figürlerdeki tabakların kurutma ve oksitlenme aşaması.



Fotoğraf 129: Çeşitli figürlerdeki tabakların bisküvi pişirim aşaması.



Fotoğraf 130: Çeşitli figürlerdeki tabakların oksitlenme aşaması.



Fotoğraf 131: Çeşitli figürlerdeki tabaklar.



Fotoğraf 132: İnsan yüzü figürlü ve rumi ajurlu tabak.



Fotoğraf 133: İnsan yüzü figürlü ve ajurlu tabak.



Fotoğraf 134: Grifon figürlü tabak.

SONUÇ

Türk Çini Sanatı, Anadolu Selçukluları döneminde genellikle mimari eserlerde, özellikle saray ve köşklere, çeşitli figüratif kompozisyonlarla karşımıza çıkmıştır. Bu figürlü çinilerde Şamanist, Budist ve Maniheizt inanışların ikonografisi, aynı zamanda; İslam Kültürü ile sentezlenmesi sonucunda yeni eserlerin ortaya koyulması bakımından dikkat çekicidir.

Bu dönemde üretilen çinilerde kullanılan birçok figüratif desen çeşidi; temsil ettiği anlamlar bakımından Türk kültürü ve tarihini masalsı ya da gerçeğe uygun bir anlatımla gözler önüne sermektedir. Bu da, dönemin sanatçılarının iyi bir gözlem yeteneğine sahip olduğunu anlamamızı sağlar. Türkler, göçebe kültürü ve avcı yaşam tarzlarını, gelmiş oldukları yeni toprakların inanç ve kültürü ile harmanlayarak çini sanatına başarı ile aktarmışlardır. Bu desenler ve figürlerin incelenmesi, Selçuklu kültürünün ve yaşam tarzının anlaşılması bakımından önemlidir.

Figürlü çinilerde en yaygın kullanılan teknikler, dönemin en güzel figürlü çinilerini barındıran ve üzerinde en çok konuşulan Kubadabad Sarayı başta olmak üzere tüm Anadolu Selçuklu saray ve köşklere karşımıza çıkan sıraltı ve lüster tekniğidir. Bunların yanı sıra II. Kılıçarslan Köşkü'nde minai tekniği de yoğun olarak kullanıldığı görülmüştür.

Figüratif desenler arasında insan, hayvan ve çeşitli fantastik yaratıklar önde gelmektedir. Sultan'ı simgelemesinin yanı sıra gücü ve kahramanlığı da temsil eden 'çift başlı kartal' en çok kullanılan figürdür. İnsan figürleri arasında Sultan da dahil olmak üzere, saray ileri gelenleri ve hizmetçiler gelmektedir. Hayvan figürleri arasında başta av hayvanları ve av sahneleri, kuşlar ve yırtıcı kuşlar olmasının yanında ayı, eşek gibi çeşitli hayvanlar da bulunmaktadır. Başları insan, gövdeleri hayvan olan sfenks, siren ve grifon gibi olağanüstü güçlere sahip ve büyümlü sembolik yaratılar da çokça karşımıza çıkar.

Türkler, Orta Asya'dan getirdikleri kendi öz kimliklerini barındıran resim sanatını mimari eserlerde kullanırken İslam Dünyası'nda var olan tasvir yasağı

tartışması ile karşı karşıya kalmışlardır. Yasak kapsamında, Allah'ın yaratmış olduğu insan ve hayvan gibi ruhu olan canlıların resmedilmesi men edilmiştir. Anadolu Selçukluları Dönemi'nde yasaklar tam olarak uygulanmamış olup, bu dönemde yumuşak bir geçiş yapıldığı söylenebilir. Saray ve köşklerde tasvirler kullanılmaya devam etmiş ancak Budist ve Mahiheizt inanışlarda ibadethanelerin figürlerle süslenmesi alışkanlıkları olmasına rağmen cami, medrese gibi dini yapılarda tasvir yasağı etkin olarak uygulanmıştır. Kur'an-ı Kerim'de yasağı destekleyecek net bir hüküm yoktur. Bazı ayetlerde yasak hükümlerinin olduğu varsayılsa da din adamlarının bu konuda görüş birliğine varamamış oldukları görülmüştür. Çünkü tasvir konusu içki, kumar gibi toplumda da kabul edilen kötü alışkanlıklardan değildir. Kur'an'da bu konuya net bir dille değinilmemiştir. Figür kullanımı eğer kötü bir şey olarak kabul edilmiş olsaydı, kesin bir beyan Kur'an da geçerd. Bu bağlamda tek gerekçenin putperestliği önlemek olduğu fikri daha kuvvetlidir. Bugün bütün İslam devletlerinde resimlerin, resimli kimliklerin, televizyon, gazete gibi görsel araçların kullanıldığı bilinen bir gerçektir. Yeni nesil din bilginlerinin bu konuda tekrar yeni görüş ve anlayış çerçevesinde fikir beyan etmelerine gereksinim vardır.

Bu tez çalışmasında, kazılar ve rastlantısal olarak ele geçen figürlü çinilerin bazı figürleri farklı teknik ve yöntemlerle çeşitli formlar üzerinde günümüze uyarlanmıştır. Bütün bu araştırmalar sonucunda pek çok Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait saray ve köşklerde yapılacak kazılarla yeni eserlerin bulunması olasıdır.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

Ankara Etnografya Müzesi, Resim 1, Envanter No: 12989

Ankara Etnografya Müzesi, Resim 2, Envanter No: 12988

Ankara Etnografya Müzesi, Resim 41, Envanter No: 10780

AYVERDİ, İlhan(2006). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Neşriyat

DOĞAN, Mehmet (1981). *Büyük Türkçe Sözlük*, Ankara: Birlik Yayınları

KESER, Nimet (2005). *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınları

SÖZEN, Metin/TANYELİ, Uğur(2011). *Sanat ve Kavram Terimleri Sözlüğü*,
Remzi Kitabevi

TEKÇAM, Tamay (2007). *Arkeoloji Sözlüğü*, İstanbul: Alfa Yayınları

TURANİ, Adnan (1993). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi

TURANİ, Adnan (1998). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Kitaplar

ARIK, Rüçhan (2000). *Kubadabad*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları

ARIK, Rüçhan-ARIK, Oluş (2007). *Anadolu Toprağının Hazinesi; Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları

ASLANAPA, Oktay(2007). *Türk Sanatı, Remzi Kitabevi*

CİBİROĞLU, Yıldız(2008). *Türk Sanatında Gizli Yüz, Arkeoloji ve Sanat Yayınları*

ÇAM, Nusret(2012). *İslam'da Sanat Sanatta İslam, Ankara: Akçağ Yayınları*

ÇORUHLU, Yaşar(1995). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, Seyran Yayınları*

DİEZ, Ernst (1946). *Türk Sanatı* (çev. Oktay Aslanapa), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

ERDEMİR, Yaşar(2009). *Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları*

GÜLGEN, Hicabi (2015). *Türk İslam Sanatları Tarihi (Ana Hatlarıyla), Bursa: Emin Yayınları*

KÜRKMAN, Garo (2005). *Toprak, Ateş, Sır (Tarihsel Gelişimi, Atölyeler ve Ustalarıyla Kütahya Çini ve Seramikleri), İstanbul: Suna ve İnan Kırac Vakıf Yayınları*

ÖNEY, Gönül(1972). *Türk Çini Sanatı, Yapı Kredi Yayınları*

ÖNEY, Gönül(1976). *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve el Sanatları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları*

ÖNEY, Gönül(1987). *İslam Mimarisinde Çini, Ada yayınları*

YAZIR, Elmalılı Hamdi(1971). *Hak Dini Kur'an Dili Türkçe Tefsir*, Eser Neşriyat ve Dağıtım

YETKİN, Şerare(1972). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

Makaleler

AKIN, Banu Ayten, (2009). "İslamiyet'in Yarattığı Dünyada Sanatın Yeri", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Yıl 2009, Sayı: 22, ss.1-10

ASLANGÜL, Halil (1962). "İslam'da Resim", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt:10, Sayı:1 ss. 153-156

AVŞAR, Lale (2012) "Kubadabad Çinilerindeki Harpi-Şiren Figürünün İzini Sürerken", *Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, Sayı 31, Temmuz/Ağustos 2012, ss.1-21

CANİKLİ, İlyas (2004). "İslam Kültüründe resim Sanatına Reddiyeci Yaklaşımı Temellendirmede Kullanılan Rivayetin kritiği", *İslami Araştırmalar Dergisi*, Sayı 4, cilt 17ss. 379-389

GÜLAÇTI, Nurettin (2012). "Selçuklu Dönemi Figüratif Dekorlu Seramik ve Çini Örneklerinin Cumhuriyet Dönemi Kütahya Figüratif Çinileriyle Karşılaştırılması" *21.yy Eğitim ve Toplum Dergisi*, Cilt:1, Sayı:1, ss. 33-48

KARAMAĞARALI, Nakış(1995). *Ahlat Seramikleri*, 9. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi, 23-27 Eylül 1991, İstanbul, Cilt I, Ankara 1995, ss.35-46

KESKİOĞLU, Osman (1961) “İslam’da Tasvir ve Minyatürler” *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt:9, Sayı:1, ss.10-23

KONAK, Ruhi(2013). “İslam’da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı”, *TheJornual of Academic Social Science Studies, International Journal of Social Science* Cilt: 6, Sayı:1, Nisan 2013, ss.967-988

ÖNEY, Gönül(2008). “Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın” *Sanat Tarih Dergisi*, Sayı XVII/I, Nisan 2008, ss.55-75

TEKİN, Başak Burcu(2012). “Anadolu Selçuklu Kültürünü Anlamak: Sanat Tarihi Açısından Bir Değerlendirme”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl 2012, Sayı 32, ss. 21-32

TEKİN, Başak Burcu(2012). “Selçuk Kültüründe Kadın’ın Konumu: Sanat Eserlerinden Hareketle Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme” *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 9/10 Fall 2014*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, ss.991-1008

Kitap İçi Bölüm

ARIK, M. Oluş (2007).” Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramikleri Sanatı* (ed. Gönül ÖNEY-Zehra ÇOBANLI) T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss.29-69.

ARIK, Rüçhan (2007). “Selçuklu Saraylarında Çini”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramikleri Sanatı* (ed. Gönül Öney-Zehra Çobanlı) T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss.73-101

ARIK, Rüçhan(2008). “Selçuklu Saray ve Köşkleri”, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, (Ed. Doğan KUBAN), Yapı Kredi Yay. İstanbul, ss.261-276

ÖNEY, Gönül(2008). “Selçuklu Figür Dünyası”, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, (Ed. Doğan KUBAN), Yapı Kredi Yay. İstanbul, ss.384-389

YEĞİNGİL, Zehra-FREESTONE Ian(2007). “Kubadabad Selçuklu Çinilerinin Bileşimi ve Teknolojisi”, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri* (Ed. Oluş ARIK-Rüçhan ARIK), Kale Grubu Kültür Yayınları, ss: 209-218

Basılmamış kaynaklar

BAYRAK, Elif (2006). *Kütahya Çinilerinin Teknik ve Desen Özellikleri*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Eğitimi Bilim Dalı, Ankara

ERDEM, Mine(2011). *Kubadabad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlamı ve Günümüz Seramiğinde Yorumları*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü, Konya

İSKENDERZADE, Lale(2010). *Anadolu Selçuklu Saray Çinilerinde İnsan Figürü*, Doktora Tezi, Dan. Yard. Doç. Dr. Yaşar ERDEMİR, T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Konya

KANIŞKAN, Ece(2011). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatına Giyim Kültürünün Yansımaları*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dan. Prof. Dr. Zehra ÇOBANLI, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, Şubat 2011, Eskişehir

KARAMAĞARALI, Nakış(1995). *Ahlat Seramikleri*, 9. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi, 23-27 Eylül 1991, İstanbul, Cilt I, Ankara 1995, ss.35-46

YALÇIN YASTI, Şerife-AY, Nuran(2010). *Kubadabad Seramiklerinin Karakterizasyonu*, Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, Haziran 2010, Eskişehir ss. 669-680

İnternet Kaynakları

YILMAZ, Nalan (10 Ekim 2006). *Anadolu Selçukluda Çini Teknikleri*, <http://nalanyilmaz.blogspot.com.tr>,

<http://nalanyilmaz.blogspot.com.tr/2006/10/anadolu-selukluda-ini-teknikleri.html>,(14.11.2016)

TABAR, Umut Can(18 Aralık 2013,) *Emevi Sanatı ve Mşatta Sarayı* <http://umut1912.blogspot.com.tr/> ,

<http://umut1912.blogspot.com.tr/search?updated-min=2013-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2014-01-01T00:00:00-08:00&max-results=2> (10.10.2016)

CAMBAZ, Mustafa(27 Aralık 2009). *Selçuklu Sarayı- Alâaddin Köşkü*, <http://www.mustafacambaz.com/>,

http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=19860, (08.11.2016)

<http://yildiz-teknik.blogspot.com.tr/2016/01/gok-medrese-tokat-yesil-turbe-bursa-ve.html> (14.11.2016)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:T%C3%BCrbe_Kilij_Arslan_II_-_tombs.jpg (14.11.2016)

<https://tr.pinterest.com/pin/315322411390875430/> (05.11.2016)

whc.unesco.org/en/documents/110386 (10.10.2016)

<http://www.luggat.com/108078/tasavir>(16.11.2016)

<http://www.nedirnedemek.cam/kromit-nedir-kromit-ne-demek> (23.05.2017)

ÖZGEÇMİŞ

Ayşen Çam, 1988 Kütahya’da doğumdu. 2007-09 yıllarında Dumlupınar Üniversitesinde Meslek Yüksek Okulu Çini İşlemeciliği bölümünde ön lisans okudu. 2009-12 yıllarında Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Eski Çini Onarımları Ana Sanat Dalında lisansını tamamladı. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Bölümünde yüksek lisansını yaptı.2013-2014 yılları arasında Bitlis Eren Üniversitesinde araştırma görevlisi olarak çalıştı. 2015 yılında evlendi. 2016 yılından beri Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümünde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

