

T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI
TEKSTİL VE MODA TASARIMI PROGRAMI

16.YY.OSMANLI DÖNEMİ ÇİNİ VE SERAMİK
SANATININ FARKLI MALZEME VE TEKNİKLERLE
AKSESUAR TASARIMLARINA UYARLANMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Gülnehar FİNDİK

Danışmanı
Prof.Dr.Esin SARIOĞLU

İstanbul-2015

**T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI
TEKSTİL VE MODA TASARIMI PROGRAMI**

**16.YY.OSMANLI DÖNEMİ ÇİNİ VE SERAMİK
SANATININ FARKLI MALZEME VE TEKNİKLERLE
AKSESUAR TASARIMLARINA UYARLANMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Gülnehar FİNDİK**

**Danışmanı
Prof.Dr.Esin SARIOĞLU**

İstanbul-2015

ÖNSÖZ

“ 16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Çini ve Seramik Sanatının Farklı Malzeme ve Tekniklerle Aksesuar Tasarımlarına Uyarlanması” isimli araştırma, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

Araştırmamın her aşamasında, yardımlarını ve desteğini esirgemeyen tez danışmanım, Haliç Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı ve Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı Başkanı, Prof. Dr. Esin SARIOĞLU’NA ve en büyük destekçim olan sevgili aileme teşekkürlerimi iletir, saygılar sunarım.

İstanbul, 2015

Gülnehar FINDIK

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
KISALTMALAR LİSTESİ.....	IV
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	V
ÖZET.....	XI
ABSTRACT.....	XII
1. GİRİŞ.....	1
2. ESKİ UYGARLIKLARDA ÇİNİ ve SERAMİK.....	2
3. ESKİ ÇİN SANATINDA ÇİNİ ve SERAMİK.....	18
4. ERKEN DÖNEM İSLAM SANATINDA ÇİNİ ve SERAMİK.....	22
5. SELÇUKLULAR DEVRİ ÇİNİ ve SERAMİK SANATI.....	29
5.1. Kullanılan Malzeme ve Teknikler.....	31
5.1.1. Sır Altı Tekniği.....	31
5.1.2. Sırsız Seramik.....	31
5.1.3. Sırlı Tuğla.....	32
5.1.4. Tek Renk Sırlı Desensiz Çini ve Seramik.....	32
5.1.5. Tek Renk Sırlı ve Yıldızlı Çiniler.....	33
5.1.6. Kabartma Çini ve Seramik.....	33
5.1.7. Çini Mozaik.....	33
5.1.8. Sır Altı Çini ve Seramikler.....	34
5.1.9. Slip Tekniğinde Seramikler.....	35
5.1.10. Lüster Çiniler.....	35
5.1.11. Minai Çiniler.....	36

5.1.12. Renkli Sır Tekniğinde Çiniler (Cuerda Seca).....	36
5.1.13. Sgrafito (Kazıma Tekniği) Seramikler.....	37
5.1.14. Akıtma Renkli Seramikler.....	37
5.2. Selçuklu Döneminde Çini Süslemenin Kullanıldığı Bazı Eserler.....	38
5.2.1. Siirt Ulu Camii.....	38
5.2.2. Divriği Kale Camii.....	39
5.2.3. Konya Karatay Medresesi.....	39
5.2.4. Sivas I.Keykâvus Türbesi.....	40
5.2.5. Malatya Ulu Camii.....	42
5.2.6. Konya Sırçalı Medrese.....	44
5.2.7. Konya Sahip Ata Camii ve Külliyesi.....	46
5.2.8. Sivas Buruciye Medresesi.....	48
5.2.9. Konya İnce Minareli Medrese.....	50
5.3. Selçuklu Saraylarında Çini.....	51
5.3.1. Konya 2.Kılıçaslan (Alaaddin) Köşkü.....	52
5.3.2. Keykubadiye Sarayı.....	57
5.3.3. Kubad Abad Sarayı.....	58
6.BEYLİKLER ve ERKEN OSMANLI DEVRİ ÇİNİ ve SERAMİK SANATI....	72
7. OSMANLI DÖNEMİ ÇİNİ ve SERAMİK SANATI.....	80
8. İZNİK ÇİNİ ve SERAMİKLERİNİN GERİLEME DÖNEMİ.....	107
9. KÜTAHYA ÇİNİCİLİĞİ.....	111
10.ÇANAKKALE SERAMİKLERİ.....	118
11. CUMHURİYET DÖNEMİ MODERN SERAMİK SANATI.....	124

12. ÇALIŞMALAR.....	153
13. SONUÇ.....	161
14.KAYNAKLAR.....	164
15. İNTERNET KAYNAKLARI.....	165
16. ÖZGEÇMİŞ.....	167

KISALTMALAR

M.Ö. : Milattan Önce

M.S. : Milattan Sonra

yy. : Yüzyıl

cm. : Santimetre

vb. : Ve Benzeri

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Şekil 2.1 : Negâde Kültürüne Ait Seramikler.....	5
Şekil 2.2 : Negâde Kültüründen Bir Çömlek.....	5
Şekil 2.3 : Halaf Seramiği.....	6
Şekil 2.4 : Ahtapot Desenli Deniz Üslubu Vazo.....	8
Şekil 2.5 : Geometrik Döneme Ait Bir Çömlek.....	10
Şekil 2.6 : İnandık Vazosu.....	11
Şekil 2.7 :Bitik Vazosu.....	11
Şekil 2.8 :Susa Sarayının Cephesinde Sırlı Tuğlalardan Oluşan Bölüm.....	12
Şekil 2.9 : Fenton Çömleği.....	14
Şekil 2.10 : Babil Döneminde Yapılan İştâr Kapısındaki Çinilerden Bir Bölüm.....	15
Şekil 2.11 : Nazca Çizgileri.....	16
Şekil 2.12 : Nazca Çömleği.....	17
Şekil 3.1 : Yuan Hanedanlığı Döneminde Yapılan Yeşil Sırlı Vazo.....	19
Şekil 3.2 : Baoensi (Şükran) Tapınağı.....	20
Şekil 3.3 : Sazan Balığı Desenli Kapaklı Vazo.....	21
Şekil 4.1 : Lüster Çini Örneği.....	23
Şekil 4.2 : Seydi Ükba Camii Mihrabı.....	24
Şekil 4.3 : Mısırlı Kıptî, Lüster Tekniğinde Sırüstü Seramik.....	25
Şekil 4.4 : El Hamra Sarayından Çini Detayı.....	26
Şekil 4.5 : Taht ı Süleyman'dan Bir Çini.....	28

Şekil 5.1 : Siirt Ulu Camii Minaresinden Bir Görünüm.....	38
Şekil 5.2 : Konya Karatay Medresesi.....	40
Şekil 5.3 : Sivas I.İzzettin Keykâvus Türbesinden Bir Görünüm.....	41
Şekil 5.4 : Sivas I.İzzettin Keykâvus Türbesinden Bir Görünüm.....	41
Şekil 5.5 : Malatya Ulu Camii Çinileri.....	44
Şekil 5.6 : Konya Sırçalı Medrese.....	45
Şekil 5.7 : Konya Sırçalı Medrese.....	46
Şekil 5.8 : Konya Sahip Ata Mescidi.....	48
Şekil 5.9 : Sivas Buruciye Medresesi Çinileri.....	49
Şekil 5.10 : Konya İnce Minareli Medresesi.....	51
Şekil 5.11 : Minai Tekniğinde Yıldız Haç Çiniler.....	53
Şekil 5.12 : Ud Çalan Figür, Minai Tekniğinde Altı Köşeli Yıldız ve Parçaları.....	54
Şekil 5.13 : Bağdaş Kurarak Oturan Figür, Konya II.Kılıçaslan Köşkü.....	55
Şekil 5.14 : Oturan Simetrik İki Figür, Sekiz Köşeli Minai Yıldız Çini, Konya II.Kılıçaslan Köşkü.....	56
Şekil 5.15 : Yan Yana Üç Figür, Sekiz Köşeli Minai Yıldız Çini, Konya II.Kılıçaslan Köşkü.....	56
Şekil 5.16 : ‘Es Sultan’ Yazılı, Çift Başlı Kartal Desenli Sır Altı Çini, Kubad Abad Sarayı.....	60
Şekil 5.17 : ‘El Muazzam’ Yazılı, Çift Başlı Kartal Desenli, Sır Altı Tekniğinde Yıldız Çini.....	63
Şekil 5.18 : Sır Altı Tekniğinde Siren, Köpek, Çift Kuşlar ve Yırtıcı Kuş Tasvirli Yıldız ve Soyut Bitkisel Geometrik Desenli, Haç Formlu Çiniler, Kubad Abad Sarayı.....	63
Şekil 5.19 : Sır Altı Tekniğinde ‘Kurt veya Vahşi Köpek Figürlü, Sekiz Köşeli Yıldız Çini, Kubad Abad Sarayı.....	64

Şekil 5.20 : ‘Ayı’ Figürlü Sır Altı Çini.....	64
Şekil 5.21 : ‘Siren’ Figürlü Yıldız Çini, Sır Altı, Kubad Abad Sarayı.....	65
Şekil 5.22 : ‘Sfenks’ Figürlü Yıldız Çini, Lüster Tekniği, Kubad Abad.....	66
Şekil 5.23 : Ayakta Duran, Elinde Nar Tutan Figür. Kubad Abad Sarayı.....	67
Şekil 5.24 : Lüster ve Sır İçi Boyama Tekniğinde, İki İnsan Tasviri, Kubad Abad Sarayı.....	68
Şekil 5.25 : Elinde Çiçek, Bağdaş Kurarak Oturan Kadın Figürü, Kubad Abad Sarayı.....	68
Şekil 5.26 : Sır Altı Tekniğinde, Bitkisel, Geometrik ve Yazı Desenli, Yıldız ve Haç Formlu Çiniler, Kubad Abad Sarayı.....	69
Şekil 5.27 : Sır Altı Tekniğinde Çalışılmış, Değişik Figürlü Çiniler, Kubad Abad Sarayı.....	70
Şekil 5.28 : Sır Altı Güneş ve İnsan Figürlü, Yıldız ve Haç Formlu Çiniler, Kubad Abad Sarayı.....	70
Şekil 5.29 : Lüster Tekniğinde, Yıldız ve Haç Formlu Çiniler, Kubad Abad Sarayı.....	71
Şekil 6.1 : Birgi Ulu Camii.....	74
Şekil 6.2 : İznik Yeşil Camii Minaresinden Bir Görünüm.....	74
Şekil 6.3 : Bergama Güdük Minare.....	75
Şekil 6.4 : İznik Milet Tipi Seramik.....	78
Şekil 6.5 : İznik Milet Tipi Seramik.....	79
Şekil 7.1 : Bursa Yeşil Camii Mihrabında, Renkli Sır Tekniğinde İşlenmiş Çini (1421).....	81
Şekil 7.2 : Bursa, Yeşil Türbede I.Çelebi Mehmet Lahitinde, Renkli Sır Tekniğinde Çini Kaplama (1421).....	81
Şekil 7.3 : İstanbul, Topkapı Sarayı Çinili Köşk Girişinde, Çini Mozaik Süsleme...	82

Şekil 7.4 : Bursa, Yeşil Türbe Mihrabında, Renkli Sır Tekniğinde Çini(1421).....	84
Şekil 7.5 : İstanbul Vakıflar Genel Müdürlüğü Müzesinde, Bozüyük Kasımpaşa Hamamına Ait, Renkli Sır Tekniğinde Çini (15.yy.).....	84
Şekil 7.6 : Ulama Çini, 16.yy.'ın 2.Yarısı, İznik.....	85
Şekil 7.7 : Çini Köşebent, 16.yy.'ın 2.Yarısı, İznik.....	86
Şekil 7.8 : Bordür Çini, 16.Yüzyılın 2.Yarısı, İznik.....	86
Şekil 7.9 : Topkapı Sarayı, III.Murat Odası, Çinili Ocak,16.yy.'ın 2.Yarısı,İznik...	87
Şekil 7.10 : Mavi Beyaz Tabak, Çinili Köşk, 16.yy.'ın İlk Yarısı, İznik.....	88
Şekil 7.11 : Mavi Beyaz Kandil, Çinili Köşk, 16.yy.'ın İlk Yarısı, İznik.....	89
Şekil 7.12 : Haliç İşi Mavi Beyaz İznik Tabağı, 16.yy. Başı.....	91
Şekil 7.13 : Mavi Beyaz Tondino Tabak, 16.yy.'ın İkinci Yarısı, İznik.....	93
Şekil 7.14 : Mavi Beyaz Sürahi, 16.yy.'ın İlk Yarısı, İznik.....	94
Şekil 7.15 : Şam İşi Tabak, Çinili Köşk, 16.yy.Ortası, İznik.....	97
Şekil 7.16 : Kırmızılı Sır Altı Tekniğinde Seramik Tabak, 16.yy.'ın İkinci Yarısı..	100
Şekil 7.17 : Kırmızılı Sır Altı Tekniğinde Seramik Kupa, 16.yy.'ın İkinci Yarısı, İznik.....	104
Şekil 9.1 : Kütahya, Kükürt Köyü Camii.....	112
Şekil 9.2 : Kütahya Müzesi, 20.yy.Başı.....	114
Şekil 9.3 : Kütahya Saray Camii.....	114
Şekil 10.1 : 18. Ve 19.Yüzyıl, Ankara Etnografya Müzesi.....	119
Şekil 10.2 : 18. Ve 19.Yüzyıl, İstanbul Topkapı Sarayı, Çinili Köşk Müzesi.....	120
Şekil 10.3 : 18. Ve 19.Yüzyıl, İstanbul Topkapı Sarayı, Çinili Köşk Müzesi.....	121
Şekil 10.4 : 18. Ve 19. Yüzyıl, İstanbul Topkapı Sarayı, Çinili Köşk Müzesi.....	123
Şekil 11.1 : İsmail Hakkı Oygur'ın, 1962 Yılında Yaptığı Vazo.....	126

Şekil 11.2 : Vedat Ar, Sürahi, 1950.....	126
Şekil 11.3 : Hakkı İzzet, Vazo, 1958.....	128
Şekil 11.4 : Füreya Koral, 1978.....	130
Şekil 11.5 : Füreya Koral'a Ait Seramik Formlar.....	130
Şekil 11.6 : Sadi Diren, Stoneware, Toplanmalı Sır, 1994.....	131
Şekil 11.7 : Sabit Karamani, Seramik Pano, 1989.....	132
Şekil 11.8 : Müfide Çalık, Duvar Tabağı, 1976.....	133
Şekil 11.9 : Jale Yılmabaşar, Duvar Seramiği, 1982.....	134
Şekil 11.10 : Jale Yılmabaşar, Duvar Seramiği, 1982.....	135
Şekil 11.11 : Bingül Başarır, Form, Seramik Cam, 1997.....	136
Şekil 11.12 : Mustafa Tunçalp, Kuşlar, 2005.....	137
Şekil 11.13 : Güngör Güner, Tornada Şekillendirilmiş Çay Takımı, 1990.....	138
Şekil 11.14 : Güngör Güner, Kupalar, Porselen, 2004.....	138
Şekil 11.15 : Erdinç Bakla, Büst ve Detayı, 2004.....	139
Şekil 11.16 : İlgi Adalan, Seramik Form, 2002.....	140
Şekil 11.17 : Beril Anılanmert, Seramik Form, Renkli Sır, 1999.....	141
Şekil 11.18 : Beril Anılanmert, Seramik Formlar, Renkli Sır, 1999.....	142
Şekil 11.19 : Beril Anılanmert, Sert Yumuşak, 2007.....	142
Şekil 11.20 : Fatih Sultan Mehmet Tuğralı Tabak, Zehra Çobanlı,2005.....	144
Şekil 11.21 : Çay Kültürü, Kahverengi Astar, Stoneware, Zehra Çobanlı, 1998....	144
Şekil 11.22 : Mavi Çamur, Siyah Stoneware, 2002.....	145
Şekil 11.23 : Tuğralardan Detay, Zehra Çobanlı, 2006.....	145
Şekil 11.24 : Gümüş Kapaklı Form, Mavi Çamur, Zehra Çobanlı, 2002.....	146

Şekil 11.25 : Porselen Vazo, Kristal Sır, Soner Genç.....	147
Şekil 11.26 : Vazo, Fitol Yöntemi, Stoneware, Pınar Genç, 2003.....	147
Şekil 11.27 : Porselen, Mehmet Kutlu, 2005.....	148
Şekil 11.28 : Porselen, Serdar Tekebaşoğlu, 2004.....	149
Şekil 11.29 : Form, Terresigillata, Halil Yoleri, 2001.....	150
Şekil 11.30 : T.Emre Feyzoğlu, Form, 2005.....	151
Şekil 11.31 : Hasan Başkırkan, Form, 2002.....	152
Şekil 12.1 : 27.5x28 cm. ölçülerinde, rumi motifli, çerçevesi, çini tabak.....	153
Şekil 12.2: 27.5x28 cm. ölçülerinde, çerçevesi,sekizgen çini pano.....	154
Şekil 12.3: 27.5x28 cm. ölçülerinde, rumi motifli, çerçevesi çini tabak.....	154
Şekil 12.4: 17.5x25 cm. ölçülerinde, kenarı seramik,oymalı ve eskitmeli ayna.....	155
Şekil 12.5: 27x40 cm.ölçülerinde çini desenli, mavi beyaz ayna.....	155
Şekil 12.6: 20x29 cm.ölçülerinde, kenarı seramik, rumi motifli ayna.....	156
Şekil 12.7: 25x35 cm. ölçülerinde, kenarı seramik, natüralist ayna.....	156
Şekil 12.8: 27x40 cm. ölçülerinde,seramik, oymalı ve eskitme ayna.....	157
Şekil 12.9: Tül üzerine, seramik çiçekli, platform ayakkabı.....	157
Şekil 12.10: Çini deseni uygulanmış, seramik gümüş kolye çalışması.....	158
Şekil 12.11: 35 mm. Çapında, çini deseni uygulanmış, seramik yaka iğnesi.....	159
Şekil 12.12:Ahtapot desenli, seramik yüzük ve sedef renkli,seramik küpe.....	159
Şekil 12.13: Çini desenli yüzük çalışmaları.....	160
Şekil 12.14: Çini desenli yüzük çalışmaları.....	160

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Gülnehar FINDIK
Anasanat Dalı : Tekstil ve Moda Tasarımı
Programı : Tekstil ve Moda Tasarımı
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Esin SARIOĞLU
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans - OCAK 2015

16. YY. OSMANLI DÖNEMİ ÇİNİ ve SERAMİK SANATININ FARKLI MALZEME ve TEKNİKLERLE AKSESUAR TASARIMLARINA UYARLANMASI

ÖZET

Çini ve seramik, tarihin ilk dönemlerinden beri önemini korumuş, üretildiği dönemin, desen, tasarım ve kompozisyon özelliklerini yansıtan, sanat değeri yüksek eserler ile kendini göstermiştir. Eski Uygarlıkların, basit ve tek renkli eşyalarıyla başlayan bu sanat, Selçuklular zamanında, hızla gelişmiştir. Beylikler Devri çini sanatı; Selçuklu mozaik tekniği ile, Osmanlıların renkli sır tekniğinin birleştiği bir geçiş devri olmuştur. Osmanlı mimarisinde çini, önemli bir dekoratif unsur olarak dikkat çeker. 16. Yüzyılda, çini ve seramik sanatı, Osmanlı'da, en görkemli dönemini yaşar. Kütahya Çiniciliğinden sonra, Çanakkale Seramikleri de, orijinal desenleriyle, en ilgi çekici örneklerini vermiştir. Cumhuriyet ile birlikte, Çağdaş Türk Seramik Sanatı, önemli gelişmeler kaydetmiş, ülke genelinde, kendini kanıtlamış sanatçılarla ivme kazanmıştır. Günümüzde, çini ve seramik sanatı, binaların yüzey süslemeleri, ressamın tabloları, heykeller, takılar ve ev aksesuarı olarak, farklı yüzey elde etmek amacıyla kullanılmaktadır. Tekstilde, şov amaçlı ve giysi yüzeylerinde farklı bir teknik olarak kullanımı tercih edilmektedir. Sanatçıların, ulaşabilecekleri her türlü özgün tasarımlarda, çini ve seramik sanatı, giderek artan bir yoğunlukla kullanılmaya başlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çini, Seramik, Sanat, Tekstil, Tasarım

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Gülnehar FINDIK
Field : Textile and Fashion Design
Program : Textile and Fashion Design
Supervisor : Prof. Dr. Esin SARIOĞLU
Degree Awarded and Date : Master -JANUARY 2015

16. YY. ADAPTING TO OTTOMAN TILES AND CERAMICS OF DIFFERENT MATERIALS AND TECHNIQUES WITH THE ACCESSORY DESIGN

ABSTRACT

Tiles and ceramics, has maintained its importance since the date of the first period, the period of production, patterns, reflecting the design and composition, with high artistic value has shown itself works. Ancient Civilizations of this art began with a simple, single-color objects, Seljuk, developed rapidly. Principalities Period tile art; Seljuk mosaic technique, there has been a transition period in which the Ottoman Empire joined the colored glaze techniques. Ottoman architecture in China, attracts attention as an important decorative element. In the 16th Century, tile and ceramic art, the Ottoman Empire, lived the most glorious period. After Kütahya tiles, the Canakkale Ceramics, with the original pattern, gave the most interesting examples. With the Republic of Modern Turkish ceramic art, has made significant progress, the country has gained momentum with a proven performer. Today, tiles and ceramics, the building of surface decorations, tables of painters, sculptures, jewelery and home accessories as are used in order to obtain different surfaces. Textile, to use a different technique for show purposes and garment surface is preferred. Artists, all kinds of unique designs they can, tile and ceramic art, has been used in a growing intensity.

Keywords: Tile, Ceramics, Art, Textiles, Design

1.GİRİŞ

Seramik sanatı, tarihin ilk çağlarında doğmuş ve insanlık ile birlikte, adım adım, gelişme göstermiştir. Zengin motifleri, renk ve kompozisyon özellikleri ile, günümüze kadar gelen sanatlardan biri olmuştur.

Tarihin ilk dönemlerinde var olan, eski uygarlıklardan, Hattiler, Frigler, Mısırlılar, Mezopotamya, Mayalar ve Babillerde, çini ve seramik sanatı, tez çalışmasının ikinci bölümünde incelenmiştir.

Üçüncü bölümde, Eski Çin Sanatında, çini ve seramik ile ilgili bilgi verilmiş Song ve Ming Hanedanlığı dönemlerindeki, sanat hareketleri anlatılmıştır.

Dördüncü bölümde, Erken Dönem İslam Sanatı olarak, Abbasilerde süsleme sanatları ve çömlekçilik, lüster çiniler ile Çin porselenlerinin, İslam sanatına etkileri incelenmiştir.

Beşinci bölümde, çini sanatının, Anadolu'da, Türklerin gelişi ile ortaya çıkması ve süratli gelişim sürecinin, Selçuklular döneminde meydana gelmesi anlatılmış, renk, malzeme ve motif yönüyle ele alınmıştır.

Altıncı bölümde, Beylikler döneminde, mimaride kullanılan, sırlı tuğla, çini mozaik, tek renk sırlı düz ve yıldızlı çinilerden oluşan süslemeler anlatılmış ve bu döneme damgasını vuran, Milet işi seramikler incelenmiştir.

Yedinci bölümde, öncü örnekler olarak, mavi beyaz çiniler ve motif özellikleri ile kullanıldığı eserler ele alınmıştır. Mavi beyazların diğer gruplarından olan, Haliç işi ve Erken Natüralist Üslup incelenmiştir. Çin'den etkilenecek ortaya çıkan 'Yuan modeli' ve 'Üzüm salkımlı tabaklar' anlatılmıştır. Şam tipi seramikler, kırmızılı sır altı tekniği ile Karameminin yaratıcısı olan Natüralist üslup ve Baba Nakkaş grubu ele alınmıştır.

Sekizinci bölümde, İznik'teki gerilemenin sebep ve sonuçları irdelenmiştir.

Dokuzuncu bölümde, Kütahya çiniciliği anlatılmıştır.

Onuncu bölümde, Çanakkale seramikleri ele alınmıştır.

On birinci bölümde, Türk Seramik Sanatının, kaydettiği aşamalar ve öne çıkan sanatçılar hakkında bilgi verilmiştir.

On ikinci bölümde, çini ve seramik sanatının, farklı malzeme ve tekniklerle, aksesuar tasarımına uyarlanması ile ilgili, sanatsal çalışmalara yer verilmiştir.

2.ESKİ UYGARLIKLARDA ÇİNİ ve SERAMİK

Taş devrinden beri, dünyada ilk seramik üretilen yerlerden biri Anadolu toprakları olmuş.

Anadolu'da, bilinen en eski toprak kaplara 'Yeni Taş Çağı' (Neolitik) ya da 'Cilalı Taş Çağı' başlarında, M.Ö. 6600 6500 arasında, el ile (pinching method) ve kabaca biçimlendirilmiş; az pişirilmiş (Pyro technology) ateş teknolojisi olarak, Çayönü (Diyarbakır) yerleşmesinde rastlanmıştır. Seramik teknolojisine geçişin, bu ilk ve en belirgin örneklerinin hemen ardından, M.Ö. 6500 dolaylarında, ünlü Çatalhöyük buluntuları gelmekte idi. Erken Neolitik çağın, böyle, basit, tek renkli eşyalarıyla başlayan bu beceri, adım adım gelişerek, geç Neolitik ve erken Kalkolitik dönemlerin, muhteşem çömlekçiliğine dönüşmüştü (Arık,2007:25).

Hitit oluşumu öncesi, Hatti ülkesi diye anılan orta Anadolu ve çevresinde, uzun ibrikli, üstün bir biçimlendirme gücünü yansıtan, kulp ve gövdeleriyle, modern heykeltçilik eserleri gibi etki eden, ibrik ve benzeri kaplar, seramiğin yalnız kullanım için değil, biçim yaratmanın, yani sanat gücünün de ifade alanı olduğunu göstermişti. Bu oluşumun, Alaca, Hacılar, Acemhöyük, Alişar gibi merkezlerinde bulunan, kap ve heykel formlu seramikler, estetik evrimlere, modalara konu olduğu anlaşılan, ciddi bir sanat dalının ürünleriydi. Aynı zamanda, yüksek hayat standardının da göstergesi kabul edilmekteydi (Arık, 2007:26).

Hititler Anadolu'ya gelmeden önce, bu ülkede yerleşmiş olan Hattilerin, seramik kapları tek renkli idi. Hititler geldikten sonra, bu yörede, seramiğin çok renkli olduğu anlaşılmıştı. Renkli seramik, M.Ö.4000 yıllarından bu yana kullanılmaya başlanmıştı. M.Ö.3000 yıllarının sonunda, çok renkli seramik, geometrik bir üslup içinde idi.

Kültepe'de bulunan seramiklerdeki dalgalı süsleme, çömlekçi tornasında yapılmıştı.

Çömlekçi tornası (turnike), M.Ö.3000 yıllarında ilk kez Mezopotamya'da yapılmış idi.

Hititlerin yaptıkları seramikler, çok renkli idi. Salyangoz ya da çizme biçiminde, içme kapları bulunmuştu. Miken'de bulunan salyangoz ve çizme biçimindeki seramik kapların, Anadolu'dan, bu ülkelere, ihraç edildikleri tespit edilmişti. Frigyalıların başkenti olan, Gordion'da bulunan kaplar da tek renkli idi. Ankara'daki, Anadolu Uygarlıkları Müzesi'nde bulunan, kuş gagalı testiler, M.Ö.18. yüzyıl eserlerinden olup, çok renkli olarak çalışılmışlardı. Kuş gagalı kaplar Boğazköy, Karahöyük ve Alacahöyük'te bulunmuşlardı. Gayet iyi süzölmüş kilden yapılan ve iyice parlatılan bu kapların üzerinde, çıkıntılar oluşturulmuştu. Kapların ağızları da köşeli olarak çalışılmıştı. Bu eserler, M.Ö.18. yüzyılda yapılmışlardı. Sonraki yüzyıllarda, bu eserlerin taklitleri görölmekte idi (Turani, 2013:115).

Hattiler yazıyı kullanmışlar, seramik işçiliğinin, yani toprağı pişirme tekniğinin, doruğuna varmışlar ve anıtsal mimari eserler yapmışlardı. İşte bu kültür, kendi ölkelerine sonradan gelen ve onlarla birlikte yaşayan Hititlere, aynen devredilmiş. Hititler beraberlerinde, İran yaylalarında ve Mezopotamya'da kullanılmakta olan, renkli seramiğı getirmişlerdi. Bu getirilen teknik, kısa bir zamanda bütün Anadolu'ya yayılmıştı. Fakat, M.Ö.18. yüzyılın ikinci yarısında, Hititlerin getirdikleri renkli seramik, bütün Anadolu'ya yayılmasına rağmen, Hattilerin tek renkli seramiğinin, üstün kalitesi karşısında, kısa zamanda unutulmuş ve Hatti seramik sanatı böylece Anadolu'daki egemenliğini sürdürmüştü (Turani, 2013:116).

M.Ö.8. ve 6.yy.'lar arasında, Frigya'da ve onun etkisinde olan Lidya'da, terra cotta denen, pişmiş toprak ile levhalar yaparak, duvar kaplama yöntemi ortaya çıkmıştı. Ancak bunlar, sırsız olarak çalışılmıştı. Friglerin, uygulama yöntemini gösteren, delikli ve boyalı terra cotta kaplama levhaları, bunları, duvara tutturarak tahta çivilerle, Gordion ve Pazarlıda bulunmuştu.

Friglerin etki alanı içine giren, Lidya'da Sardis ve Larissa kentlerinde, boyalı terra cotta kaplama ve çatı malzemesi yoğundu. Burdur bölgesinde de M.Ö.6.yy.'da, figür kabartmalı ve çok renkli, boyalı terra cotta kaplama levhalar görölmekteydi.

Klazomenai gibi, İzmir çevresi antik merkezlerinde ise, pişmiş toprak levhalar üzerine, sade boyalı desenler uygulanan ve daha çok, sandukalarda kullanılan örneklere rastlanmıştır.

Geliştirdiği üstün kültürün etkilerini, eski dünyanın her yanına, güneş ışınları gibi yayan Mısırlılar, M.Ö.4000 yıllarında, eski merkezleri Sakkara'daki mezar anıtlarını, Selçuklu çinilerine benzeyen, turkuaz sırlı karolarla süslemekteydiler. Altın sanat eserlerinden, taş mimari ve heykelticiliğe kadar, eski dünyanın, ilerilik belirtilerinin birçoğunu, önce doğu Akdeniz çevresi, sonra, dalga dalga Yunan'a ve Çin'e kadar, bütün toplumlar, onların etkisiyle öğrenip kullanmışlardı (Arık, 2007:26).

Anadolu'da, boyalı seramik, ilk kez Halaf kültürü, Mezopotamya etkileriyle M.Ö.6000 ve 5000 yıllarında kullanılmaya başlanmıştır. Geç Neolitik ve Erken Kalkolitik Hacılar, daha sonra Karaman yakınlarındaki, Kalkolitik Can Hasan yerleşiminde, çok renkli, boyalı çanak çömlekler ün kazanmıştır. Bunlar, farklı gelenekleri temsil etmekte idi.

Hacılar'da, M.Ö. 5400 ve 5200 dolaylarında, eşsiz güzellikte, boyalı toprak kaplar bulunmuş. Bunlar, Çatalhöyük'tekiler ile birlikte, insanlığın, yaratıcılıkta en eski başarılarından sayılmakta idi (Arık, 2007:25).

M.Ö. 5000 ve 4000 yılları, Mısır'da Negâde I (3400 ve 3100) ve Negâde II (3100 ve 2800) çağları olarak adlandırılmaktaydı. II. Negâde döneminde seramik, kırmızı boyalı ve cilalıydı. Seramik eşyalar, deri torbalar biçimindeydi. Ve iğneyle noktalanarak süslenmişlerdi. Bu kapların kenarları, siyah bir bant ile çevrilmekteydi. Kabın üzeri, cilalanarak koyu kırmızıya boyanmaktaydı. Ayrıca, kabın kenarlarında, süs olarak, köşeli çizgiler kullanılmaktaydı. Burada, Yenitaş Çağı süs eşyalarında, geometrik bir anlayışın da ortaya çıktığı anlaşılmaktaydı. Ancak, bu geometrik süs düzensizdi. Ayrıca, bulunan vazoların üzerindeki süsler, vazoya uygun bir düzen izlememekteydi. Çok kalabalık bir süsleme, dikkati çekmekte idi. Kertenkeleler, avcıyla köpek konularının ele alındığı görülmüştü (Turani, 2013:46).



Şekil 2.1.Negâde Kültürüne Ait Seramikler

Kaynak:Erişim:http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Negade_I_vessels.jpg (13 Ağustos 2014, saat:10.25)



Şekil 2.2. Negâde Kültüründen Bir Çömlek

Kaynak: Erişim:<http://de.wikipedia.org/wiki/Naqada-Kultur> (13 Ağustos 2014, saat:10:30)

Mezopotamyanın ilk sanat hareketi, muhtemel, olarak M.Ö 4000 yıllarında görülmüştü. Seramik kaplarda, derin sevgi açıkça belirmişti. Bu çağın kaplarında, geometrik süsleme yanında, hayvan ve bitkilerin, geometrik bir biçimle modle edilerek, kaya yüzeyinde düzenlendiği görülmüştü. Bu kaplar, ayrıca, renkli olarak yapılmış ve bu renkli seramiklere ‘Tell Halaf kültürü renkli seramiği’ denmişti. Yani, bu seramikler bu adla sınıflandırılmıştı. Bu çeşit dekorasyonlu seramik, Samarra’da en olgun seviyesini bulmuştu. Bitki motiflerinin, stilize edilerek, gayet açık ve kat’i formlar halinde, yüzey doldurucu bir karakterde olduğu görülmüştü. Samarra’daki motifler, uzunluğuna ip ya da bant biçimindeki süslemeler olmuştu. Bu çağın, Susa’daki seramik motifleri de geometrik olmuştu (Turani, 2013:85).



Şekil 2.3. Halaf Seramiği

Kaynak: Erişim: http://tr.wikipedia.org/wiki/Halaf_k%C3%BCIt%C3%BCr%C3%BC

(13 Ağustos 2014, saat: 21:00)

Girit adasında, M.Ö.3000 ilâ 1200 yılları arasında, Doğu Uygarlıklarının etkilediği, fakat, buna rağmen, kendine özgü değerleri olan, bir kültürün ve sanatın doğduğu görülmekteydi. Girit’in gerek Mısır, gerekse Asur’la sıkı

ilişkileri vardı. Erken Minos kültürü, M.Ö.3000 ilâ 2000 yılları arasında kapsamaktaydı. Orta Minos kültürü ise, M.Ö.2000 ile 1550 yılları arasındaydı. Miken kültürü ise, M.Ö.1600 ile 1200 yılları arasındaydı (Turani, 2013:133).

Minoslu sanatçılar Mısır, Suriye ve Anadolu'dan ilham almıştı. Ve çeşitli üslupları, kendilerinininkilerle karıştırarak, oldukça özgün bir yeni üslup getirmişlerdi (Farthing,2012:24).

Erken Minos seramiğinde, geometrik bir sağlamlık yoktu. Yalnız bazı geometrik öğeler, çizgilerle belirtilmişti.

Minos seramiğinin, ikinci devresi renkliydi. Ancak, renklerle, herhangi bir şey resmedilmemişti. Kapların üzerine çemberler, helezonlar, akıcı formlar ve tekerlek şeklinde süsler getirilmişti. Burada ilgiyi çeken, süslemelerin kabın formuyla ilgili olmamasıydı. Kapların zemini, siyah renkte olup, bu siyah zemin üzerinde renkli çizgiler vardı. Bunların yanında, ara sıra bitkisel formlar da yer almaktaydı. Ayrıca hayvanlar ve bitkiler, aynı üsluplu çizgilerle anlatılmaya çalışılmıştı. Bitkilerde, natüralist bir biçimlendirme olmadığı gibi, herhangi belirli bir bitkinin de anlatılmak istenmediği görülmekteydi.

İşte, bu anlatımdaki bir sanattan sonra, Girit sanatında yeni bir anlayış gözlenmekteydi. Bu, serbest, rahat bir şekilde anlatımı olan natüralizmdi. Bunlar, son derece becerikli ve yüksek bir zevki yansıtan eserlerdi. Seramiklerin formları, geniş karınlı idi. Üzerlerindeki hayvanlar ve bitkiler, bu kez, büyük bir gözlem gücüyle resmedilmişlerdi. Etrafındaki manzara da dikkatle gözlemlenmiş, fakat, katı çizgilerle değil, serbest bir çizgiyle, adeta yazı yazar gibi çizilmişlerdi (Turani,2013:135).

Minos seramik sanatında, en farklı tarza sahip olan, Kamares çömlekçiliği, ismini, eserlerin, ilk örneklerinin keşfedildiği, İda Dağı yakınındaki, mağara tapınağından almıştı. Kamares çömlekleri, son derece zarifti. Kil yüzeyleri, çoğunlukla, bir yumurta kabuğu kadar inceydi ve bu çömlekler, geometrik şekillerin veya stilize edilmiş yaprak ve çiçeklerin, coşkulu bir biçimde harmanlanmasıyla süslenmişti. Ritmik ve kavisli tasarımlar (kulplar ve ibrikler de dahil olmak üzere), her nesnenin tüm yüzeyine yayılmıştı. Benzer bir tür dinamizm, süs eşyalarında da kullanılmıştı. Adanın yerlisi olan, Giritli sanatçılar, etraflarındaki deniz yaşamının büyümesine

kapılmışlar ve bu doğrultuda geliştirdikleri üslubu, çömlekçilikte de kullanmışlardı. Deniz yıldızı, yunuslar ve ahtapotlar, en çok kullanılan motiflerdendi. Ve bu eserlerde, ahtapotların acımasız gözleri ve uzun kıvrımlı kolları sıklıkla betimlenmişti (Farthing,2012:24,25).

Minos sanatının, son dönemlerinde ‘Saray Üslubu’ ortaya çıkmıştı. Bu üslûpta, madenlere verilen formlar, kap kaçak sanatını etkilemiş, bunların boyları uzamıştı. Üzerlerine yapılmış olan, bitki ve hayvan bezemeleri, bu kez, kabın formuna, daha bir sağlamlık vermeye başlamıştı (Turani,2013:135).



Şekil 2.4. Ahtapot Desenli Deniz Üslubu Vazo

Kaynak: Farthing, 2012: 25.

Girit’te, Minos uygarlığı doruk noktasına ulaştığı sırada, Miken sanatı da, Grek yarımadasında gelişmeye başlamıştı. Miken sanatı, yerli bir kültür üzerine gelişmişti. Miken seramiğinde, kap yüzeyi, geometrik bir karakterdeydi

ve şeritlerle parçalara bölünerek, matematik düzendeki motifler, kabı çevrelemişti. Bu süs düzeni, Minos kültüründe yoktu. Bu ilk devreden sonra, Miken hâkimlerinin, Girit'i zapt ettikleri ve bundan sonra Miken'in, Minos'un 'Saray üslûbundan etkilendiği görülmüştü (Farthing,2012:135).

M.Ö.1200 yıllarında, Yunanistan'ın kuzeyinden gelen halklar, Girit Miken kültürünü tahrip etmişlerdi. Bu bölgelere, eski Miken kralları yerine, yönetimi, bu yeni kralların halkları almışlardı. Bu yeni gelen halkların kralları, basit bir hayat yaşıyorlardı.

Grek sanatının içinden doğduğu, bir vazò süsleme tarzı olan, geometrik üslûbun karakteristiği, düz hatlar ve dik açılardı. Figür resmi, bu üslûba tamamen yabancıydı. Fakat, zamanla, çok ölçülü bir şekilde, figür de görünmeye başlamıştı. Ancak, bu figür bile, önceleri, katı bir geometrizm içindeydi. Figürün gövdesi, üçgen biçiminde, kollar da, düz bir çizgi halinde idi. Minos ve Miken kültürünü, bir kenara bırakan, bu yeni halk, Miken ve Minos kültürlerini benimsememiş olan, yerli halkın kaba sanatlarını, kendi ihtiyaçları için daha uygun bulmaktaydılar.

Geometrik üslûptaki vazolar, yalnız süslerde değil, aynı zamanda formlarında da bir gelişim göstermekteydi. İşte, bu form ve süs gelişimi, Grek sanatının doğmasını etkilemişti.

Geometrik üsluplu kapların çevresini, meandrlar dolanmaktaydı. Zikzaklar, 'S' biçiminde, iç içe girip çıkan meandrlar, geometrik biçime getirilmiş ahtapotlar, bant biçiminde, bütün kap boynunu dolanan çizgiler, dikkati çeken özelliklerdendi.

Geometrik üslûbun ilk devresinde, kaplar, siyah zeminli çalışılmıştı. Zamanla, kapların yüzeyi zenginleşmekteydi. Siyah zemin, yavaş yavaş kaybolmaktaydı. Çünkü süs öğeleri, artık, kabın tüm yüzeyini kaplamış ve siyah zemin, gittikçe, kendini daha az hissettirmeye başlamıştı. Bu sırada, kafanın bir nokta, burnun da bir virgöl olarak biçimlendirildiği, insan figürleri de görülmeye başlamıştı (Turani,2013:137).



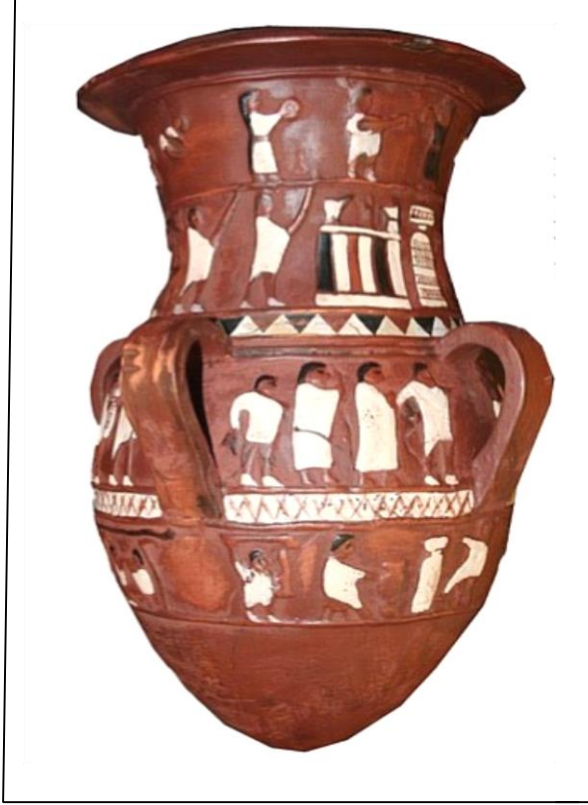
Şekil 2.5. Geometrik Döneme Ait Bir Çömlek

Kaynak:Erişim:<http://www.sadberkhanimmuzesi.org.tr/default.asp?page=koleksiyon&kl=detay&tkid=8&oid=14&aid=31&id=42&hl=tr> (28 Ağustos 2014, saat:10.52)

M.Ö.900 ile 800 yılları arasında, olgun geometrik dönem hakim olmuştu. Büyük mezar kaplarının üzerindeki figürler, geometrik düzenli motifler arasına, bir şerit içine yerleştirilmişlerdi. Böylece, titiz ve katı geometrik üslûbun yumuşadığı görülmekteydi. Bundan önceki döneme, ait olan geometrik, katı süslemenin yerini, figüratif bir kompozisyon almaya başlamıştı. Fakat, figürler geometrik yapıdaydı. Vücudun, belden yukarısı, üçgen biçimindeydi. Kollar ise yukarı doğru bir dik açı yaparak, başın üzerine gelmişlerdi. Figürler, normalin üstünde uzun, fakat doğaya uygundu (Turani,2013:138).

M.Ö.2500 dolaylarında, Anadolu’da bir değişim farkedildi. Buluntuları izleyerek gözlemlenen bu değişim, insanlığın, bugün Tunç/Bronz Çağı denilen aşamaya ulaştığını gösteriyordu.

Orta Tunç Çağında Kültepe’de de boyalı seramik örnekleri mevcuttu. Erken Hitit Krallık dönemine ait, Ankara çevresinde, İnandık ve Bitik vazolarında, kutsal evlilik gibi dini konulu sahneler, vazo üzerine kabartmayla işlenmiş; üzerlerine de boya uygulanmıştı (Arık,2007:25).



Şekil 2.6. İnandık Vazosu (Vazo, evlenme töreni ile müzik ve dans betimlemeleriyle süslenmişti.)

Kaynak: Erişim: <http://definegizemi.com/hitit-yerlesimi/hititoloji/hitit-sanati> (18 Temmuz 2014, saat:13.32)



Şekil 2.7. Bitik Vazosu (Bu vazo tipinde baş sahne, kutsal evlenme figürlerinden oluşmuştu. Damat, gelinin duvağını açarak ona bir kadeh içki sunmaktadır. Erkek sağda, kadın solda durur.)

Kaynak: Erişim: <http://definegizemi.com/hitit-yerlesimi/hititoloji/hitit-sanati> (18 Temmuz 2014, saat:13.40)

Mezopotamya'nın yüksek kültürü, kentleşme ve yazının icadıyla, ticaretin başladığı, Cemdet Nasr Çağı'nda (M.Ö.2900 ile 2600) gerçekleşmişti. Yazılı levhalar ve turnikede imal edilerek pişirilmiş kaplar, bu çağın eserleri arasındaydı. Turnikenin, Avrupa'da, Laténe kültürü (M.Ö.400 ile 50) sırasında görüldüğü dikkate alınırsa, Asya'nın, kültür bakımından, ne kadar önce uygarlık yoluna girdiği anlaşılır. Cemdet Nasr kültürünün, en ilgi çekici özelliği, renkli seramiğin, ilk olarak bu zamanda yapılmasıydı (Turani,2013:84).

Elam krallarının merkezi Susa'da, M.Ö.2000'de, yeni bir buluşun uygulandığı anlaşılmıştı. M.Ö.1240 ile 30 arasında, Çoğa Zenbil Zikkuratı'ndaki küçük mabet girişinde, Susa sarayının cephesinde, M.Ö.12. ile 11.yy.'a ait, çok renkli ve hafif kabartma resimli, sırlı tuğlalar kullanılmıştı. Bu yapıda, yeni Elam döneminde (M.Ö.10. ve 9.yy.) yapılan restorasyonda, aynı türden, daha da canlı, renkli sırlı tuğlalar hayranlık uyandırmaktaydı. Bunları, kerpiç duvara tutturarak, pişmiş toprak çivilerin, kabara başlarında, hükümdarın adı yazılmıştı (Arık,2007:27).



Şekil 2.8. Susa Sarayının Cephesinde Sırlı Tuğlalardan Oluşan Bölüm

Kaynak: Erişim: <http://turkbilimi.com/?m=20120409> (31 Temmuz 2014, saat:11.45)

Maya Uygarlığı, M.Ö.2000’li yıllarda ortaya çıkmış ve M.S.200 ile 900 yılları arasındaki Klasik Çağ’da, doruk noktasına ulaşmıştı. Bu uygarlık, Güneydoğu Meksika’dan, Guetemala ve Belize’ye, oradan da, Honduras ve El Salvador’un, batı bölgelerine kadar uzanmaktaydı. Mayalar, Teotihuacan gibi şehirlerin yanı sıra, Zapotekler ve Orta Meksika’daki gruplar da dâhil olmak üzere, birçok Mezoamerik grup ve Tainos gibi, Mezoamerik olmayan, daha uzaktaki, Karayip ada yerlileri ile ticaret yapmıştı. Mayalar, aralarında çok renkli seramik çömlekler, pişmiş toprak heykelcikler, kil ve alçı modeller ile ahşap, obsidyen, kemik, zümrüt ve taş oymaların bulunduğu, etkileyici sanat eserleri üretmişti. Günümüze kadar, el değmemiş halde ulaşan, çok renkli, seramik çömleklerin birçoğu, seçkin sınıfın gömüldüğü alanlardan çıkarılmıştı. İngiliz bir koleksiyoncunun, ismiyle adlandırılmış olan Fenton Çömleği, Guetemala’daki bir Maya yerleşiminde bulunmuştu. Bu eser, M.S.600 ile 900 yılları arasındaki, Geç Klasik Çağ süresince üretilen, boyalı çömleklerin en çarpıcılarından biriydi. Bu tür çömlekler, tarihi ve mitolojik olayların yanında, genellikle, yüksek konumdaki toplum üyelerini betimleyen, hiyeroglif ve resimlerle süslenmişlerdi. Fenton Çömleği, oturduğu yerde, sepetle vergi toplayan bir efendiyi gösteriyordu ve bu figürün ismi ve ünvanı, portresinin üzerine kazınmıştı. Çömlekte, başlık ve mücevherlere sahip, diğer dört figürün, Mayalı soylular olması muhtemel idi (Farthing,2012:35).



Şekil 2.9. Fenton Çömleği

Kaynak: Farthing, 2012: 35

Babil Uygarlığı, Güney Mezopotamya’da, bugünkü Irak’ın, Bağdat şehrinin, 80 kilometre güneyindeki, Babil şehri civarında gelişmişti. II.Nabukadnezar, görkemli sağlam surlar ve anıtsal kapılar yaparak, şehri yeniden inşa etmişti. Bu geçit; aslanlar, boğalar ve yılan ile ejderhaların da dahil olduğu, sembolik hayvanların, renkli rölyeflerinden oluşan sırlı ve çok renkli tuğlalar ile süslenmişti (Farthing,2012:38).

Yeni Babilonyalılar, pişmiş ve sırlanmış tuğla kullanmaktaydılar. Babylon’da, M.Ö.575 dolaylarında, II.Nabukadnezar’ın, kutsal sitesine girişteki İştâr Kapısı, Berlin’deki ‘Pergamon Museum’da bulunmakta idi. Binlerce çeşitli sırlı ve nefis renkli kabartma resimli tuğlalarla yapılan kaplaması, bu yöntemin en görkemli örneğini oluşturmuştu (Arık,2007:27).

Babil’de, II. Nabukadnezara ait sarayın, önünden geçen caddenin, her iki tarafındaki duvarların, alt kısımları, çiniyle kaplanmıştı. Halen, Berlin’de olan bu muazzam cadde, o dönemin, bütün inceliğini göstermekteydi. Saray duvarlarının öteki kısımlarında, çinko kaplı kuleler vardı. Bu caddedeki duvarlarda, bir bant halinde olan çiniler üzerine, aslan ve silahlı askerler yapılmıştı: Bu caddelerden geçen yabancıların üzerinde, bu görkemli dekorların, korkutucu bir etki yapacağı düşünülüyordu. Koyu mavi üzerine, açık mavi ve sarı renkte, rölyefler yerleştirilmişti. Bu görkemli dekorasyon, Sümer anlamında bir dekorasyondur. Renkli fayans giyim üzerindeki figürlerin, rölyefi yuvarlak ve çıkıntılı olup kuvvetle modle edilmişlerdi (Turani,2013:107,108)



Şekil 2.10. Babil Döneminde Yapılan İhtar Kapısındaki Çinilerden Bir Bölüm

Kaynak:Erişim:http://www.istanbularkeoloji.gov.tr/web/15-65-1-1/muze_-_tr/koleksiyonlar/sark_eserleri_muzesi_eserleri/istar_kapisi (31 Temmuz 2014, saat:11:57)

Nazca Uygarlığı, M.Ö.200 ve M.S.600 yılları arasında var olmuştu. Bu dönemden arta kalan, önemli kalıntılar olmasa da, Nazca Uygarlığının, en önemli kültürel özelliği ve en büyük gizemi, Nazca Çizgileri olarak bilinen ve Lima’nın güneyindeki, Peru kıyı ovasının, Andean eteklerinde ve çorak bölgelerde yer alan, geniş jeoglif ağı idi. Yeryüzü üzerine yapılmış, bu büyük çizimler; örümcek, pelikan, kertenkele ve sinekkuşu gibi hayvan figürlerini, ayrıca, geometrik şekil ve çizgilerden oluşan, örüntü ve motifleri içermekteydi.

Nazca Çizgilerinin, ikonografisi ve sembolizmi, Nazca çömleklerinde de görülmekteydi. Kendilerinden önceki, Paracas Uygarlığından etkilenen, Nazca seramikleri, barındırdığı çok renkli, geometrik şekillerin yanı sıra, kuş, balık, bitki ve tanrı motifleriyle de tanınmaktaydı. Nazcalılar, Kolomb öncesi Amerika'nın, hiçbir uygarlığında kullanılmayan sayıda, en az on renk ile çalışmışlardı. Kırmızı rengin demir oksit, siyahın manganezden üretilmesi, örneklerinde olduğu gibi, renkleri, mineral pigmentlerinden yapılan sulu kiler kullanılarak elde edilmişti. Nazca seramik eserleri arasında, kâseler, bardaklar, tabaklar, vazolar, bir ya da iki imbiğin ucu ve kemeri olan, çömlekler bulunmaktaydı. Üzerine, iki kuş tasviri yerleştirilmiş olan bir çömlekte, mitolojik sahneler betimlenmişti. Nazca çömlekleri, bazen de, baş keserek kurban etme sahnelerini barındırmaktaydı; zira kurban ritüeli, o zamanlarda, Andes bölgesinde gerçekleştirilen, sıradan bir uygulamaydı. Bu çömlekler, çoğunlukla, cenaze törenlerinde, sunak olarak kullanılsa da, bazen, evlerde de yer almaktaydı. Bazı şekillerin, yalnızca, toplumun üst kademesindeki üyelerce kullanılmasına izin verilmekteydi. Bu seramikler, genellikle, halka şeklinde, kil şeritlerle yapılırdı ve işler pişirilmeden önce mineral pigmentleri yüzeye uygulanırdı. Ateşe verildikten sonra ise seramikler, parlak bir yüzeye sahip olmaları için, sırlanırdı (Farthing,2012:19).



Şekil 2.11. Nazca Çizgileri

Kaynak: Farthing, 2012: 18



Şekil 2.12. Nazca Çömleği

Kaynak: Farthing, 2012: 19

3.ESKİ ÇİN SANATINDA ÇİNİ ve SERAMİK

Han Hanedanlığının, M.S.220 yılında, yıkılmasıyla Çin, neredeyse, dört yüz yıl sürecek bir yükselişe, Altı Hanedanlık Dönemine girmişti. İstilacı kuzey halkları, krallıklar kurmuş; Çin yaşam ve kültürü, bu halkların etkisiyle, bir değişim içine girmişti. Değişim dönemi, Sui Hanedanlığı ve onun ardından gelen, Tang Hanedanlığı, 618 ile 906 yılları arasında devam etmiş ve süreç, Çin tarihindeki, Han Hanedanlığından sonra en dışa dönük dönemlerden biri olmuştur (Farthing,2012:98).

Askeri kuvvetler, Tang Hanedanlığının çöküşünün ardından, Beş Hanedanlık Dönemi (907 ile 960) boyunca Çin’de hakimiyet kurmuştu.

Çin, Song Hanedanlığı (960 ile 1279) altında, tekrar birleştiğinde, iyi eğitilmiş sivil yöneticiler himaye edilmişti. 1040 yılında, taşınabilir baskı makinesinin icadıyla, baskıcılık gelişmiş ve bu gelişme, metinlerin çoğaltılması ve dolaşımını kolaylaştırmıştı. Bilginler, toplumun üst kesimlerinden alt kesimlerine kadar, herkes tarafından takdir görmeye başlamış ve sanat mesenliği, sadece kişisel sebeplerle değil, bir sanat farkındalığıyla birlikte ortaya çıkmıştı (Farthing,2012:99).

Song Hanedanlığı boyunca, eğitilmiş ve varlıklı sınıflar sanat eserlerinin ve antikaların, hevesli koleksiyoncuları olmuşlardı. Resim ve kaligrafi en çok itibar gören, sanat biçimleriydi; ancak lake, gümüş, altın, yeşim taşı ve seramik de yayılmaya başlamıştı. Saray için, zarif seramikler üreten, imparatorluk fırınlarının, kuzeye kurulmasından sonra, Saray, güneye taşınmıştı. Bu fırınların en önemlisi, Kuzey Song imparatoru ve esteti olan Huizong’un (1082 ile 1135) kullanımını için, özel olarak üretim yapan, Ru fırını idi. 1127 yılındaki, Tatar istilasının ardından, resmi saray çömlekçilerinin bazıları, mesenleri ile kaçıp güneyde, yeni fırınlar kurduklarından, Ru’daki üretim azalmıştı. Kuzey Ru eserleri, nadir bulunan eserlerdi. Eserlerin uçuk yeşil, mavi gri sırları ve zarif şekilleri, onları, en çok aranan, Çin seramikleri haline getirmişti. Şekil 3.1.de

görülen, vazo örneğinde olduğu gibi, yeşil ve mavi sırlı, zarif seramiklerin yapımı, Güney Song Hanedanlığının çöküşünden sonra da devam etmişti (Farthing,2012:101)



Şekil 3.1. Yuan Hanedanlığı Döneminde Yapılan Yeşil Sırlı Vazo

Kaynak: Farthing, 2012: 101

1368 yılında, yerel Çin kuvvetleri, Moğol Yuan Hanedanlığına (1271 ile 1368) bağlı, son birlikleri de ülkeden kovup, Ming Hanedanlığını (1363 ile 1644) kurmuştu. Saray yönetimi, Nankin ve Pekin de dahil olmak üzere, birçok şehirde, gücünü göstermek için, saraylar inşa ettirmişti ve Pekin, hanedanlığın başkenti olmuştu. İmparatorluğun, çeşitli bölgelerinden gelen, değerli materyallerle, ihtişamlı mezar ve tapınaklar yaptırılmaktaydı. İmparatorun buyruğuyla, Nankin’de, 1412 ve 1431 yılları arasında, Batılıların ‘Porselen Pagoda’ olarak bildiği ve yapımında, yüz bin kişinin çalıştığı, Bao’ensi (Şükran Tapınağı) inşa edilmişti. Pagoda Kulesi, seksen metre uzunluğundaydı ve duvarları, Jingdezhen’deki imparatorluk atölyesinden gelen, beyaz porselen tuğlalar ile kaplanmıştı. Tapınakta, renkli sırlı çinilerle yapılmış, yetmiş iki kemerli giriş bulunmaktaydı. 1854 yılındaki, Taiping ayaklanması sırasında, yerle bir edilen tapınağın yapımında, iki buçuk milyon gümüş parça kullanılmıştı (Farthing,2012:124).



Şekil 3.2.Bao’ensi (Şükran) Tapınağı

Kaynak:Erişim:<http://jerryangod.com/2014/08/14/the-seven-wonders-of-the-medieval-mind-and-acts-19-pauls-work-in-ephesus/> (30 Ağustos 2014, saat: 21.14)

İmparatorluk, 15.yy.'ın başlarında, eğitimli bir kesimin, ortaya çıkmasına, imkân tanıyacak kadar, zengin ve istikrarlı bir hale gelmişti. Bu seçkin sınıf, koleksiyonlardaki sanat eserlerini ve eserlerde resmedilen güzel mekânları, görmek için, seyahatler gerçekleştirmekteydi. Bu dönemde, bilginler, resim ve kaligrafi ile de uğraşmış, sanat eseri koleksiyonculuğuna başlamışlardı.

En çok ticareti yapılan mallar arasında, Ming Hanedanlığı süresince, teknik açıdan birçok değişim geçirmiş, Çin porseleni bulunmaktaydı. Şekil 3.3.'te görülen kapaklı vazo, sır altı süslemede, daha keskin çizgiler elde etmek için, manganezin, kobalt mavisine karıştırıldığı ve Ming Hanedanlığı'nda geliştirilen bir teknikle yapılmıştı. Bu işlem, çizgilerin dağılması için gerekiyordu. Altın sazan, göl bitkileri ve diğer süslemeler, çok renkli mine boyaları kullanılarak, sırn üzerine resmedilmiş ve ardından, üstteki boya düşük ısıda fırınlanmaktaydı (Farthing,2012:125).



Şekil 3.3. Sazan Balığı Desenli Kapaklı Vazo

Kaynak: Farthing, 2012:125

4. ERKEN DÖNEM İSLAM SANATINDA ÇİNİ ve SERAMİK

İslam sanatı, Hz. Muhammed'in, 632 yılında ölümünün ardından, 7.yy.'ın ikinci yarısında gelişmişti. İslam, hem dinsel, hem de din dışı sanatta, eşsiz bir bakış açısına sahip, çok farklı bir kültürün gelişimini sağlamıştı. 8.yy.'ın başlarında, Müslüman dünyası, batıda İspanya'ya ve Endülüs Krallığı'na; doğuda ise Semerkant ve Hint vadilerine kadar uzanmıştı. İslam, daha sonraki yüzyıllarda, Osmanlı İmparatorluğu'nun, 20.yy.'a kadar hükmettiği, Anadolu'nun batı bölgelerine yayılmış ve daha doğuda, İngilizlerin resmî olarak 'imparatorluk' unvanını kaldırdığı, 1858 yılına kadar, Hindistan ana karasının geniş bölgelerinde hüküm süren, Babür İmparatorluğu'na kadar etkili olmuştu.

Muhammed Peygamber'in, uzak akrabaları olan Emeviler (661 ile 750), Suriye'nin Şam şehrinde, ilk halifeliği kurmuş ve Emevilerin egemenliği altında, İslami sanatın gelişim süreci başlamıştı.

Erken dönemde bile, İslami mozaikler, figürel süslemelerden çok, bitkisel ve Batı'da 'arabesk' olarak nitelendirilen, geometrik şekilleri barındırmıştı (Farthing,2012:92).

Mezopotamya'da, ama artık İslam çağında, 'Abbasi rönesansı' da denen, 9.yy. kültür ve sanat gelişmeleri ortaya çıkmıştı (Arık,2007:27).

Abbasi Halifeliği'nin yönetimi altında (750 ile 1285), İslam'ın politik merkezi Suriye'den, İslam dünyasının kültürel ve ticari merkezleri haline gelen, Irak'taki Bağdat ve Samarra'ya kaymıştı. Abbasi Halifeliği döneminde, süsleme sanatları, ahşap ve metal işçiliğinden, cam işçiliği ve çömlekçiliğe kadar, pek çok alanda, arabesk formların, üretken biçimde kullanılmasıyla devam ettirilmişti. İpek yolları ve diğer ticaret yolları üzerinden, Orta Doğu'ya ulaşan

Çin malları, züccariyeye olan talebi arttırmış ve çömlek yapımında yeni gelişmeler sağlanmıştı (Farthing,2012:92).

Teknik, renk, motif bakımından, daha önce benzeri görülmeyen 'lüster' çinilerin ortaya çıkışı, bu döneme rastlamıştı (Arık,2012:27).

Lüster çiniler, 9.yy.'da, Abbasîler tarafından icat edilmiş görünmekte; yepyeni bir duvar kaplama sanatı başlatmakta ve genel seramik sanatı için de, yeni bir çığır açmaktaydı. Bazı kalıntılarda da yeşil, kahverengi ve sarı sırlı, kare ve altıgen çiniler bulunmuştu (Arık,2012:28).

Seramiklerin, bakır ve gümüş terkibi ile sırlandığı ve metalik bir görünüm elde edildiği lüster tekniği, 10.yy.'da, Irak'ta, Çin porselenlerini taklit etmek isteyen, Müslüman çömlekçiler tarafından icat edilmişti. Böylece Irak, Mısır, Suriye, İran ve İspanya, lüster sırlı eşyaların, üretiminin yapıldığı, temel islamî merkezler haline gelmişti ve seramik alanında yeniliklerin yolu açılmıştı (Farthing,2012:93).

Abbasî Halifesi el Mu'tasım'ın (836 ile 883), Mezopotamya'da, Bağdat'ın kuzeyinde, Dicle kenarında kurduğu Samarra, muazzam İslam imparatorluğunun yeni başkentiydi. Burada yapılan yeni ve görkemli binaların bezemesinde kullanılan, bu yeni kaplama türünün, Abbasîlerin, esas merkezi, Bağdat'ta üretilip getirildiği düşünülmüştü. Orta Çağ'da, büyük inşaatlarda, bu gibi dekorasyon malzemesinin, yerinde üretimi görülmekteydi (Arık,2007:28).



Şekil 4.1 Lüster Çini Örneği

Kaynak:Erişim:<http://cinili.com/archive/category/color-renk/luster-luster/> (31 Temmuz 2014, saat:12.35)

Çok uzakta, Tunus'taki Kayravan kentinde, bunlarla çağdaş, aynı tarzda lüster çiniler bulunmaktaydı: Seyd i Ukbâ Camii mihrabındaki bu lüster çinilerin, Abbasî kökenli olduğu ve Bağdat'tan getirildikleri düşünülmekteydi. Bu çinilerdeki, stilize bitki motifleri ve geometrik desenler, kanat biçiminde yapraklı kompozisyonlar, Sasani motiflerinden gelmekteydi. Bu da, Abbasî sanatının, ilginç bir özelliği olarak kabul edilmekteydi (Arık,2007:28).



Şekil 4.2. Seyd î Ukbâ Camii Mihrabı

Kaynak: Erişim: <http://www.hisse.net/forum/entry.php?b=9&page=18> (31 Temmuz 2014, saat: 13.00)

Irak'tan sonra, lüster işi eşyaların, en büyük üretim merkezi, Fatımî Halifeliği (909 ile 1171) yönetimindeki, Mısır'ın başkenti olan Kahire idi.

İslam, akidevi nedenlerden ötürü, insan figürlerinin, sanat eserlerinde bulunmasına izin vermese de, din dışı sanat eserlerinde, insan tasvirleri, oldukça yaygındı. Şekil 4.3'te, Mısır kâsesi, önce sırlanmış, ardından, kırmızı ile kahverengi lüster boya ile süslenmişti. Elinde bir lamba veya buhurdan tutan figür, Kıptî (Mısırlı Hristiyan) Kilisesi'nden, bir papazı temsil etmekteydi. Kâsenin

sağındaki, servi ağacı ise, dönemin, Arap şiirlerinde yaygın bir tema olan, dergâh bahçesini akla getirmişti.



Şekil 4.3. Mısırlı Kıptî, Lüster Tekniğinde Sır üstü Seramik

Kaynak: Farthing, 2012: 93

Bir bütün olarak Fatimî sanatı; Roma, Bizans ve İran sanatıyla, açıkça bir bağlantısı olmayan ve kolayca tanınabilen, İslami sanat üslûbunun, doğuşunu temsil etmekteydi (Farthing,2012:93).

Fatimîler döneminde, lüster boyama ve resimleme tekniği, başarıyla devam etmişti. Fakat, bu dönemde lüster tekniği yalnızca, kullanma kaplarına uygulanmıştı. Çini olarak hiç görülmemekteydi.

İstanbul'da, Bizans mimarisinde, 10.yy. sıralarında, sırlı seramik duvar kaplama yöntemi denenmiş; ama pek tutmamıştı.

Yapılan çalışmaların kalitesi, Samarra ve Tunus'takilerden çok gerideydi.

Müslüman Mısır'da, zengin bir kullanma seramiği üretimi, Abbasîlerden sonra Tulunoğlu, Fatımî, Memlûk dönemlerinde gelişerek sürmüştü de, sırlı seramik duvar kaplaması görülmemektedir. Zaten bu tür, çok beğenilmiş; fakat her yerde tercih edilmemişti (Arık,2007:29).

Orta Çağ'da, Müslüman İspanya'daki birçok bölge, Hristiyan egemenliğine bırakılmış ve bu bölgede, Granada'daki Nasırî Emirliği altında, küçük, ancak, zengin bir beylik ortaya çıkmıştı. İki yüzyıldan fazla bir süre boyunca Nasırî Emirliği (1232 ile 1492), İslami kültürün, İspanya'daki son egemenlik kaynağını yönetmişti. Hristiyan mesenliği altında, İslam zanaat ve ustalığı yayılmış, kumaş ve lüster eşyaların yapımı gelişmişti. Bu dönemden kalan, en önemli anıt, bir saraydan çok, müstahkem bir kraliyet sarayını andıran, Granada'daki El Hamra Sarayı (1238 ile 1358) idi. Bu saray, görkemli çeşmelere, avlulara, hamamlara, bahçelere ve yirmi üç kaleye sahipti. Granada stilindeki, sırlı çiniler, boyalı stuko işleri ve ahşap oymalarla süslenmişti.



Şekil 4.4 El Hamra Sarayı'ndan Çini Detayı

Kaynak:Erişim: <http://www.diriklik.com/endulus/granada/images/elhamra04a.htm> 14 Eylül'14 saat 22.00

Nasırî Hanedanlığı, 15.yy. sonlarına kadar, İspanya'da gelişmişti ve İslam egemenliği, hiçbir dönemde, Doğu haricinde, böyle bir istikrara sahip olmamıştı. 1219 yılı ve sonrasında, İran topraklarına ait bölgeler, Moğol göçebelerinin, arka arkaya yaptığı istilalar ile yakılıp yıkılmıştı. Cengiz Han (1162 ile 1227) tarafından yönetilen istilacılar, Müslüman İran'a, ekonomik ve kültürel olarak, büyük çapta zarar vermişti. Moğol saldırıları, 1258 yılında, bugünkü Irak'ın, Bağdat şehrinin yağmalanması ile sonuçlanmıştı. Böylelikle, Abbasî egemenliği sona ermiş ve İlhanlı Hanedanlığı (1256 ile 1353) gücü ele almıştı. Moğol kaanlarının; Irak, Anadolu, İran ve onun geniş pan Asyatik İmparatorluğunun, beyliklerine hükmetmesiyle, yeni bir politik düzen ortaya çıkmıştı.

Batıdan gelen, rakip Hristiyan emirliklerine rağmen, Moğol egemen sınıfı neticede, İslam dinine dönmüştü. Bu dini değişim, bir kültürel hoşgörü döneminde ortaya çıkmış ve İslam sanatında, belirgin biçimsel değişikliklere neden olmuştu. İlhanlı üslubu, İran'ın kuzeydoğusunda yer alan, Tebriz şehrinde gelişmişti ve bu üslup; Çin, İran ve Müslüman geleneklerinin, bir birleşimi olmuştu. Günümüze ulaşan, İlhanlı abidelerinin en büyüğü, belki de, İran'ın Sultaniye şehrinde bulunan, Sultan Olcaytu Türbesi (1305 ile 1313) idi. Türbenin orijinalinde, dışı mavi olan kubbesi, İran'daki kubbelerin en yükseğiydi. Kubbenin içindeki galeri tonozları; kırmızı, yeşil ve beyaza boyanmış, alçıdan yapılmış, birçok motife sahipti. Bu süslemelerin kaynağı, minyatür kitapları ve parşömenlerdi. Tezhip ve minyatürdeki gelişim, bunların, mimari süslemelerde de yer bulmasına neden olmuştu (Farthing,2012:94).

Bu dönemde, doğudan batıya uzanan, ticaret kanalları, oldukça hareketli olmaya devam etmişti. Batıya, büyük miktarlarda taşınan, Çin porselenleri ve ipekler, İslam sanatı üzerinde, özellikle de, lüster işleri çini ve resim gibi alanlarda, son derece etkili olmuştu. Aslında, 1250'li yıllardan sonra, Çin motifleri, İslami sanatın, ayrılmaz bir parçası haline gelmişti. Şekil 4.5'te görülen eser, İran'da bulunan Moğolların, yazlık, Taht ı Süleyman Sarayı'ndaki (1270) bir frizin parçasıydı. Ve İran'ın kralı olacak, Behram Gur ile gözde cariyesi Azade'yi, ava giderken tasvir etmekteydi. Behram Gur, bu eserde, ayağı ile kulağını kaşıyan bir ceylanı, avlamak üzere idi. Kobalt mavisi ve

turkuaz lüster boyası, sahnenin temel figürlerini ışıklandırmak için, altın ile birleştirilmişti (Farthing,2012:95).



Şekil 4.5. Taht ı Süleyman'dan Bir Çini

Kaynak: Farthing, 2012: 95

5.SELÇUKLULAR DEVRİ ÇİNİ ve SERAMİK SANATI

7. ve 8. Yüzyıl, Selçuk devri, çini ve seramik sanatının, geniş ölçüde görünmesi, İslam kültürünün, Orta Çağ'a, önderlik seviyesine yükselebildiği bir devre rastlamıştı. Avrupa, Roma devrinin, taassup dolu etkileri altında, Gotik Orta Çağına doğru yönelirken, Selçuklular, antik uygarlıkların kültürlerini miras almışlar, onu işlemişler ve kendilerine özgü bir dünya felsefesi ortaya koymuşlardı. Antik yazarları, Aristo'yu, Platon'u, bu çağ Avrupası gibi, doğulu sihirbazlar olarak görmemişler, ilk İslam devri, Arap tercümelemleri sayesinde, onlara, ayrı bir değer vermişler ve müspet taraflarını, Selçuk bilim çevrelerinde yaşatmışlardı. Anadolu, Orta Çağ Türk kültürüne, sağlam temelli bir giriş, teşkil eden bu dünya görüşü, Konya ve Anadolu'nun diğer büyük merkezlerinde, Selçuk saraylarında, biçimlenerek ve bilinçlenerek, Türk kültürü için yeni bir başlangıç teşkil edecekti (Önder,1986:31).

Mimarî süslemede kullanılan çini sanatı, Anadolu'da, Türklerin gelişi ile meydana çıkmış ve asıl süratli gelişmesini, Selçuklular zamanında göstermişti. Bu gelişmenin, Anadolu'daki başlangıcını, Türklerin, bu yeni topraklarında meydana getirdikleri, ilk eserlerde aramak gerekmekteydi. Bu gelişmelerin öncüleri, gene de Türklerin, İran'daki hâkimiyetleri sırasında, ortaya çıkan eserlerde izlenmekteydi. Çünkü, mimarî süslemede çininin kullanılması, tuğla dekorasyona bağlı olarak gelişmişti. Tuğla süslemenin esas olduğu bu yapılarda, firuze rengi çiniler, süslemeye renk katan unsurlar olarak kullanılmaya başlanmıştı. Örnekler, tuğladan yapılan motifleri ve yazıları, çini ile tekrarlamaktaydı. Bu yüzden de, tuğla süslemeye, sıkı sıkıya bağlanmıştı. Anadolu'da, en eski abidelerden sayılan, Siirt Ulu camininin, minaresindeki sırlı tuğla kaplama, ilk örneklerinden sayılmaktaydı (Yetkin,1986:148).

12.yüzyıla ait kabul edilen, mihrap çinilerinden kalan, turkuaz parçalarla sırlı tuğla artıkları, geometrik ve bitkisel motifler izlenimi bırakmaktaydı.

Camiye, 1128/9'da eklenen minare, 1260'da, Atabey Mücahit el İshak'ın emriyle, onarılmıştı (Çobanlı ve Öney,2007:31).

Çini sanatının, Anadolu'da gelişmesi, çok süratli olmuştu. Konya'da Kılıç Aslan türbesindeki, kabartma yazılı ayet frizinden sonra, birdenbire, 1210 tarihli, Kayseri Külük camiinin muhteşem mihrabı ile karşılaşmak, şaşırtıcı olmuştu. Oysa, üslûp ve teknik özelliklerinden dolayı, bu mihrap, ancak, 8.yy.'ın sonlarına tarihlendirilmişti. Geometrik ve bitkisel motiflerin, birbirine karışması ve plâstik silmeli örgü dolgusu, bu devirdeki eserlerde, görülen bir özellikti. Kronolojik sıra içinde, Sivas şifahanesindeki, I. İzzeddin Keykâvus'un türbesinin, tuğla ve mozaik çini süslemesi gelişmenin başlangıcında, en önemli kademe olmuştu. Konya Alâeddin camiindeki, mihrap ve kubbeye geçiş sahasının, mozaik çini süslemesi,, yüzyılın sonuna kadar, devam edecek üstünlüğe ulaşmıştı. Eski Malatya Ulu camiinin, tuğla, sırlı tuğla ve mozaik çini süslemesinin ahenkli birleşimi, bu sanatın, 8.yy.'ın ikinci yarısına geçişini sağlamıştı. Alâeddin Keykubat zamanında yapılan, Selçuklu saraylarındaki çini süsleme, çeşitli teknikler ve motif zenginliği ile bu büyük hükümdarın zamanında, çini sanatının ulaştığı üstünlüğü göstermekteydi (Yetkin,1986:149).

8.yy.'ın ikinci yarısından sonra, yapılan eserlerde, süratli gelişme devam etmişti. 1243 yılında yapılan, Konya Sırçalı medreseden başlayarak, çini süslemenin, abidenin, bütün iç mekânına yayıldığı görülmekteydi. Bitkisel motifler çoğalmakta ve nihayet, geometrik motiflerle, girift bir şekilde kaynaşarak, yeni bir gelişmeye yol açılmaktaydı. Ancak bu devirden sonra, çinili abidelerin, birdenbire çoğalmasına rağmen, bunları yaptıranlar, artık sultanlar değil, vezirler, din ve devlet büyükleri ile zengin kimselerdi.

Yüzyılın, tam ortasında yapılan, Konya Karatay Medresesi, bütün duvarları, kubbeye geçiş sahaları, kubbesi, eyvanı ve tonozunu, halı gibi kaplayan çinileri ile Selçuklu çini sanatının, en muhteşem örneği idi. Vezir Sahip Ata tarafından yaptırılan eserler, Anadolu'daki çinili abidelerin, en zengin, belli başlı örnekleri olmuştu. Akşehir'de, Taş Medrese türbesi ve minaresindeki, basit mozaik çini süsleme, Konya'daki İnce Minareli medresenin, sade, fakat, temiz sırlı tuğla işçiliği ile birleşmişti. Sahip Ata'nın, Konya'daki külliyesi ve Sivas'ta yaptırdığı, Gök medresenin mescid ve eyvanlarını

süsleyen mozaik çinilerle, Selçuklu çini sanatı, yüzyılın sonundaki üstünlüğünü ortaya koymuştu. Tamamlanması, 1258'den, 1283'e kadar süren, Konya'daki Sahip Ata külliyesi, Selçuklu çini sanatındaki gelişmenin, bir özeti gibi olmuştu. Muhteşem çinili mihrabın, bitkisel motiflerin, hâkimiyetini gösteren geniş sahası, devrin, değişmekte olan üslûbunu belirtmekte idi. Hânikâh kısmı, sırlı tuğla süslemenin, devamını sağlamaktaydı. Türbe kısmı, zengin bitkisel kompozisyonu ve bunları çeviren, yuvarlak kabartmalı silmelerle, plâstik bir olgunluğa ulaşmıştı. Tokat Gök medresenin, eyvan cephesi avlulu revaklarının çini süslemesi, Selçuklu çini sanatının, son merhalesi olmuştu (Yetkin,1986:150).

5.1. Kullanılan Malzeme ve Teknikler

5.1.1.Sıraltı Tekniği

Çini yapılırken kullanılan madde, temiz ve iyi cins kil idi. Kil, yabancı maddelerden temizlenip, havuzlarda, çamur haline getirilirdi. İkinci havuza akıtılarak, birkaç gün bekletilir, süzülerek, üçüncü havuza aktarılırdı. Çamur dibe çöktüğünde, üzerindeki sular akıtılırdı. Boza kıvamına gelen çini hamuru, kalıp atölyelerinde, şekillendirilip kurutulurdu. Pürüzler, zımpara ile temizlenerek fırında, Selçuklularda, 700 ilâ 800 derece civarında, Osmanlılar devrinde ise, 900 ilâ 1000 derece civarında pişirilirdi. Sertleşen seramik, yavaş yavaş soğutulan fırından alınır ve boyama kısmına getirilirdi. Desen geçirilecek ise, şeffaf kağıtlara çizilen ve ince iğnelerle delinen desenler, çini veya seramiğin üzerine konurdu. Üzerinden, kömür tozu geçirilir, beliren şekle göre boyanırdı. Boyanan çininin üzerine, pişince şeffaflaşan, renkli veya renksiz sır çekilirdi. Sır renkli ise, desenin görülmesi için, sır altı, genellikle, siyahla boyanırdı. Şeffaf sır, kurşundan imal edilen sülyenin, kuvars ve cam kırıkları ile öğütülerek, biraz buğday unu ve suyla karıştırılmasıyla elde edilirdi. Sırlamadan sonra, çini, yeniden fırınlanırdı. 'Sır altı Tekniği' adını alan bu teknik, Anadolu'da, çeşitli devirlerde, bazı farklar göstererek esas olmuştu.

5.1.2.Sırsız Seramik

Bu teknikle yapılan seramikler, en basit örneklerdi. İçleri ve dışları sırsız olanlar, suyu sızdırmaktaydı. Konu dahilinde olanlar, daha kaliteli ve süslü örneklerdi. Bunlar ise, dekor baskı, kazıma veya barbutin tekniği ile sağlanmaktaydı. Barbutin tekniğinde, seramik fırınlanmadan, üzerine, yumuşak seramik hamuru ile şekiller sıkılır veya yapıştırılır, ondan sonra fırınlanırdı. Bu teknikle büyük küpler ve testiler yapılırdı. Baskı ve kazımada, adından da belli olduğu gibi, yumuşak hamura, şekiller, kalıpla basılır veya kazılırdı. Bazen de, aynı eserde, tekniklerin, hepsi bir arada kullanılırdı. Kabarık ve çukur satırlarla, çeşitli bitkisel dekorlar, insan ve hayvan figürleri işlenirdi.

5.1.3.Sırlı Tuğla

Sırın kullanıldığı, en basit örneklerdi. Kırmızı, bazen de gri sarı, ufak taneli, tuğla hamuruna, şekil verilip, fırınlandıktan sonra, doğrudan doğruya firuze, lacivert veya patlıcan moru sırla kaplanıp, fırınlanması ile elde edilirdi. Genellikle, tuğlanın, dar, uzun yüzü sırlanırdı. Bu şekilde hazırlanan, sırlı tuğlalar, gereğinde, isteğe göre kesilebilir ve yan yana getirilerek, dekoratif yüzeyler sağlanırdı.

5.1.4.Tek Renk Sırlı Desensiz Çini ve Seramik

Bu çini ve seramikler, sırlı tuğlaya benzer şekilde, fakat, daha kaliteli ve sert olan çini hamuru ile yapılmaktaydı. Selçuklu devrinde, çini ve seramik hamuru, genellikle, sarımsı kül renginde, Beylik ve Erken Osmanlı devrinde kırmızımsı, klâsik Osmanlı çağında, kirli beyazdı. Mimaride kullanılan çiniler, kare, dikdörtgen, altıgen veya üçgen formlarda hazırlanırdı. Kullanma seramiğinde, şekillendirilen eserlerin, hamuru daha ince hazırlanmaktaydı. Genellikle Selçuklu, Beylik ve Erken Osmanlı, tek renk sırlı çinilerinde astar kullanmamıştı. Astar kullanılan, geç örneklerde, astar sulu, halde fırça,

püskürtme veya içine batırma ile tatbik edilirdi. Bu tabakaya, 'engobe' adı verilirdi. Astarlanan veya astarsız çini ve seramikler fırınlanır, istenen renge göre, sırlandıktan sonra, pişirilirdi. Selçuklu devri sırlarında, kurşun yoktu. Beylik ve Osmanlı çinilerinin sırlarında, kurşun kullanılırdı. Tek renk sırlı firuze, mor, lacivert, siyah, yeşil, sarı, beyaz çini ve seramikler yapılırdı.

5.1.5. Tek Renk Sırlı ve Yıldızlı Çiniler

Tek renk firuze, yeşil, mor veya lâcivert renkte hazırlanan altıgen, üçgen veya kare çinilerin, bazen, sır üzerine, altın yıldızla boyandığı görülürdü. Bu yıldız boyaması, fırınlanmadığından veya çok düşük fırınlandığından, zamanla silinebiliyordu. Çoğu kez de, altın varak halinde yapıştırılır veya ıstampa ile basılırdı. Yıldız desen, çoğunlukla bitkisel, arabesk halindeydi. Çininin bütünü veya ortasını doldururdu. Bu şekilde hazırlanan çiniler, yapı içlerinde, düz duvarları kaplamak için kullanılırdı (Öney, 1976:9).

5.1.6. Kabartma Çini ve Seramik

Bu tip çiniler, özellikle kitabeler, yazılar için kullanılmıştı. Daha az olarak, bitkisel desene de rastlanmaktaydı. Çini hamuru yumuşakken, üstüne kalıpla şekiller, kabartma olacak şekilde basılırdı. Pişirildikten sonra, üzeri tek renk krem, firuze, lâcivert, mor veya yeşil sırlanarak tekrar fırınlanırdı. Daha etkili bir türünde, şekil verildikten sonra, engobe ile astarlanırdı. Beyaz bir satıh teşkil eden engobe, kuruduktan sonra, çukurda kalan satıhlar lâcivert, kabarik kısımlar, renksiz sırla sırlanıp, fırınlanırdı.

5.1.7. Çini Mozaik

Çini mozaik, mimariye bağlı bir tekniktir. Özellikle, yapıların içinde kullanılırdı. Firuze, kobalt mavisi, patlıcan moru, siyah renkte hazırlanan, çini plâkaların, istenen motife göre, şekillere kesilmeleri ve dekoratif bir

kompozisyonla mozaik gibi bir araya getirilmeleri ile hazırlanırdı. Bu plâkalar, renklerine uygun derecelerde, ayrı ayrı fırınlandığından, çok kaliteli ve canlılardı. Arzu edildiğinde, küçük parçalar, önceden, ayrı ayrı kesilip sırlanabilirdi. Kesilen parçaların arkası, hafif konikti. İstenen motife göre, sırlı yüzleri alta gelmek üzere dizilirler ve kalıpta, duvara gelecek arka yüzlerinden üstlerine, harç dökülüp dondurulurlardı. Kalıplar söküldükten sonra harçla duvarlara tatbik edilirdi. Aynı teknik, çini parçacıklarının, alçı yüzeylere kakılması ile de sağlanırdı. Anadolu'da, Selçuklularla gelişen çini mozaik tekniğinde, firuze, patlıcan moru, lâcivert, siyah renklerin yanı sıra, zemini teşkil eden beyazımsı harç da, kompozisyonlara renk katmış olurdu. Çini mozaik, düz duvarlarda olduğu gibi, yuvarlak yüzeylere de kolayca tatbik edildiğinden, kubbelerde, kemerlerde, mihraplarda, yaygın olarak kullanılmıştı. Malzeme, yuvarlak hatlı bitkisel desenlere, arabesklerle, neshî yazılara da elverişliydi.

Selçuklu devri mimarisinin tipik bir tekniği olan çini mozaik, Beylikler ve erken Osmanlı eserlerinde, çok az görülmüştü ve ardından kullanılmaz olmuştur.

5.1.8. Sıraltı Çini ve Seramikler

İslam ve Anadolu Türk çini sanatında, en yaygın teknik, sıraltına boyama tekniği idi. Bu teknik, duvar çinilerinde ve seramiklerinde kullanılırdı. Devirlere göre, renkler ve motifler, büyük farklar göstermekteydi. Çiniler, biçim verilip astarlandıktan sonra, desenleri işlenirdi. Desen, boyandıktan sonra, sır altında karışmaması için, hafif fırınlanır ve üstlerine sır sürülüp, tekrar fırınlanırdı. Çoğunlukla, şeffaf, yani renksiz sır kullanılırdı. Şeffaf, renksiz sır altında koyu mavi, mor, firuze, siyah renkler tercih edilirdi. Bu teknikle işlenen çinilerde, çini ve seramik hamuru, bölge ve devirlere göre farklar göstermekteydi. Selçuklu çinilerinde hamur, hafif sarımtırak ve kabaydı. Kumlu bileşimi nedeniyle, kolay ufalanırdı. Seramik hamurları ise, genellikle beyazımsı idi. Osmanlı ve Beylikler devri çini ve seramik sanatında, beyaz hamur daha yaygındı. En kaliteli örnekleri, mavi beyaz çinilerde görülürdü. 'Milet tipi' adını alan, İznik ve Çanakkale seramiklerinde, daha kaba ve

kırmızı toprak kullanılırdı. Selçuklu devri, saray çinilerinde ve 16. yüzyıl Osmanlı çinilerinde ve seramiklerinde desen, renk ve kalite bakımından, en başarılı sıraltı örneklerine rastlanmaktaydı (Öney, 1976:12).

5.1.9. Slip Tekniğinde Seramikler

Kullanma seramiğine uygulanan bir teknik olan slip tekniği, Anadolu'da çok yaygın değildi. Aslında, bir sıraltı tekniği olan slipte, ufak bir uygulama farkı vardı. Seramiklere biçim verilip fırınlandıktan sonra, desen, oldukça kalın sürülen, gereğinde boya katılarak renklendirilen, slipte işlenirdi. Slip, aslında bilinen astar olarak kullanılan madde idi. Bu renkli veya renksiz (beyaz) bırakılan slip tabakası, kuruduktan sonra, seramik, şeffaf renkli veya renksiz sırla sırlanır ve fırınlanırdı. Kalın olarak uygulanan slip nedeniyle, bu tip seramiklerde, desen hafif kabartmalı olarak hissedilirdi.

5.1.10. Lüster Çiniler

Lüster, bir sır üstü tekniği idi. En yaygın örneklerde desen, fırınlanmış, mat beyaz sırlı çini üstüne, lüster veya perdah denilen maden oksitli ve gümüş, bakır tozlu karışımla boyanırdı. Bu çiniler, yaldızlı renklerin bozulmaması için, diğer çinilerden daha az hararete pişirilirdi. Oksitlerdeki maden kısmı, ince bir tabaka halinde, çininin yüzeyini kaplardı. Lüster çinilerde desen, kahverengi ve sarı tonlarındaydı. Bu teknik firuze, kobalt mavisi, yeşil, patlıcan moru sırlı çiniler üzerinde de görülürdü. Duvar çinilerinin ve kullanma seramiğinin yaygın bir tekniği olan lüster, Anadolu'da, sadece, Selçuklu devri, saray yapılarında görülürdü. En başarılı ve bol örnekleri, Kubâdabad Sarayı kazılarında bulunmuştu. Bu örneklerde, beyaz lüsterli çiniler yıldız biçimli, mor renkli sırlı lüsterler, haç biçimindeydi. Lüster çinilerin toprağı, gri sarı ve kolay dağılan, yumuşak bir hamurdu. İslam sanatında, ilk örnekleri, 9.yüzyıl Abbasi sanatında, seramik ve çinilerde bol olarak görülmeye başlayan lüster tekniği, Büyük Selçuklu ve Fâtımi sanatında da çok gelişmişti.

5.1.11. Minai Çiniler

Minai tekniği, İnan Selçuklularının yarattığı ve kullanma seramiğinde çok geliştirdiği bir teknikti. Farsça'da mina'i, emaye anlamına geliyordu. Bu tekniğe Anadolu'da, sadece Selçuklular devrinde, Konya Alâeddin Sarayında rastlanmıştı. Bunlar, yıldız ve aralarını dolduran haç, baklava, üçgen biçimli çinilerdi. Minai tekniğinde, yedi renk kullanılabilirdi. Çini hamuru sert, gri sarı renkte, ince taneli hamur olduğundan, astarlanmadan kullanılabilirdi. Renklerden bir kısmı sır altına, bir kısmı da, sır üstüne tatbik edilirdi. Minai tekniğinde şeffaf, renksiz ve ender olarak lâcivert, firuze renkli sır kullanıldığı görölürdü. Sır altındaki renkler, mor, mavi, firuze, yeşil idi. Bu sır altındaki renkler, desene göre boyanıp kurutulduktan sonra, çini sırlanır ve fırınlanırdı. Sonra, sır üstünde kalan, kiremit kırmızısı, beyaz, kahverengi, siyah, altın yıldız boyanır ve düşük ısıda, tekrar fırınlanırdı. Çok zor bir teknik olan minai tekniği ile minyatürü hatırlatan, renkli ve canlı konular işlenirdi. Firuze ve lâcivert sırlı olan, minai seramiklerde, renklerin daha az oluşu, dikkat çekmekteydi. Bunlarda, sadece, sır üstünde kullanılan renklere rastlanırdı.

5.1.12. Renkli Sır Tekniğinde Çiniler (Cuerda Seca)

Bu teknik, 15.yüzyıldan, 16.yüzyıl ortalarına kadar duvar çinilerinde görölmüştü. Kırmızımsı, hamurlu çinilere şekil verilirdi. Basılarak veya kazılarak desen işlenir ve fırınladıktan sonra, renkli sırla boyanır ve tekrar fırınlanırdı. Genellikle, sırla hamur arasında, astar yoktu. Geç örneklere, astar da kullanılmıştı. Renkli sırların, fırınlamada birbirine karışmaması için, aralarına balmumu veya nebati yağ mangan karışımı sürölürdü. Balmumu eriyince, konturlar, çini hamurunun rengine, kırmızı olarak belirirdi. Diğer karışım kullanıldığında, fırınlamada kabarıp ve siyah konturler meydana getirirdi. İspanya'da kullanılan ikinci usül, sır aralarının iplikle sınırlanmasıydı. İplikler, fırınlama sırasında yanardı. Cuerda seca, İspanyolca'da, 'kuru iplik' demektir. Anadolu'da, sırlı boyamada, mavi tonları, firuze, yeşil, beyaz, siyah, sarı renkler kullanılırdı. Renkli sır tekniğinin merkezi Bursa, daha sonra İstanbul olmuştu.

İslâm sanatında, ilk Cuerda Seca çinilere, 11.yüzyılda, Kuzey Afrika'da Kalat Beni Hammad'da, 12. Ve 13.yüzyıllarda, yine, kuzey Afrika ve İspanya'da rastlanmıştı. Daha sonra, Semerkant'ta, Timur devri ve İran Safevi mimarisinde, çok gelişme göstermişti.

5.1.13. Sgrafito (Kazıma Tekniği) Seramikler

Sadece, seramiğe uygulanan bir teknikti. Hamura şekil verilip astarlanır, kurutulurdu. Dekor, seramiğe açık renk astarı da kazıyacak şekilde, ince sivri bir aletle çizildikten sonra, fırınlanırdı. Desen, astarlamadan da kazınabilirdi. İstenen renkte, şeffaf sırla sırlanan seramik, tekrar pişirilirdi. İslâm sanatında, özellikle, 9. ile 13.yüzyıllarda İran, Irak, Suriye, Mısır bölgelerinde, Abbasi, Selçuklu, Fatımi, Memlûk, Anadolu'da ise, Bizans, doğuda Ermeni, Gürcü ve Selçuklu seramiklerinde, çok uygulanan basit bir teknikti. Birçok örnekte, sgrafito seramiklerin, akıtma renklerle süslendiği görüldü.

5.1.14. Akıtma Renkli Seramikler

Sadece, seramiklere uygulanan bir teknikti. Fırınlanmış ve astarlanmış seramiklere, renksiz şeffaf veya beyaz kalaylı sır, sürölüp kurutulurdu. Üzerlerine bakır, mangan veya kobalt oksitli bir toz karışım serpilirdi. Bu tozlar, ikinci fırınlamada sırda eriyerek renkli yollar meydana getirirdi. Çoğunlukla sarı, kahverengi, mavi, patlıcan moru ve yeşil renkler görüldü. Bazen sadece bir, bazen de birkaç renk, bir arada kullanılırdı. Bu teknik, İslâm sanatında 9.yüzyılda, Abbasi seramiklerinden beri bilinmekteydi. Büyük Selçuklu, Fatımî ve Bizans sanatında da çok kullanılmıştı. Anadolu'da, Selçuklu devrinde yaygındı. Sgrafito ile desen uygulanmış seramiklere de çok uygulanırdı (Öney, 1976:12)

5.2.Selçuklu Döneminde Çini Süslemenin Kullanıldığı Bazı Eserler

5.2.1.Siirt Ulu Camii

Anadolu'da, bilinen ilk çinili eserlerden biri kabul edilirdi. 12.yüzyıla ait kabul edilen, mihrap çinilerinden kalan, turkuaz parçalarla sırlı tuğla artıkları, geometrik ve bitkisel motifler izlenimi bırakmaktaydı. Camiye, 1128/9'da eklenen minare, 1260'da, Atabey Mücahit el İshak'ın emriyle onarılmıştı (Öney,2007:31).

Kare kaide üstünde yükselen, silindirik gövdesi ile Zengiler devrinden kalan, Musul Ulu Camii'nin, tuğla minaresi ile benzerlik göstermekteydi. Siirt Ulu Camii'nde, tuğla süslemeler arasına, çini katılarak renklilik sağlanmıştı (Yetkin,1986:28).



Şekil 5.1.Siirt Ulu Camii Minaresinden Bir Görünüm

Kaynak:Erişim: <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?p=2342734> (14 Eylül 2014, saat:21.45)

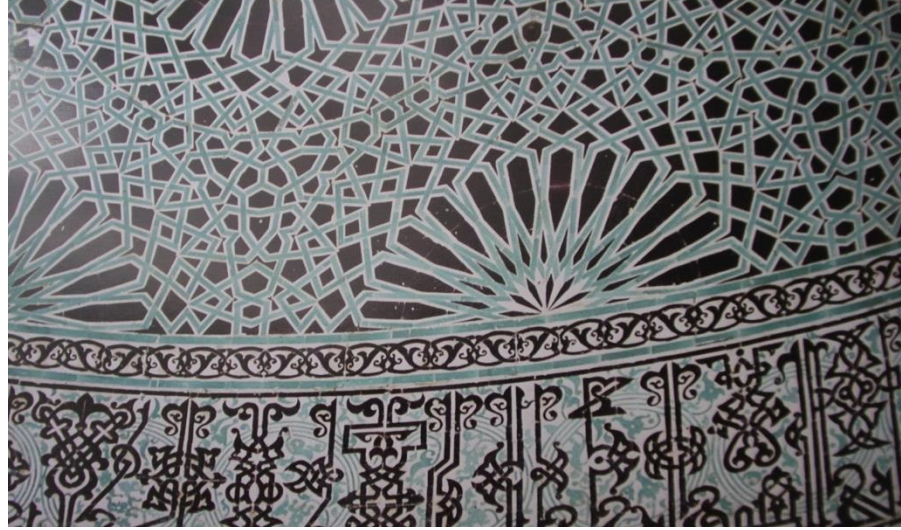
5.2.2.Divriği Kale Cami

Anadolu Türk mimarisinde, çininin kullanıldığı en eski örneklerden biri, Mengüceklilerin merkezi, Divriği'de Kale Camii idi.1180/81 tarihli olan, bu camiin portalında görülen, taş ve tuğla tezyinat, Büyük Selçukluların İran'daki tuğla tezyinatından, Anadolu'da, taş geçişin ilk örneği olması bakımından çok önemliydi. Taş ve tuğla tezyinatının yanında, çininin de ilk defa, bir kompozisyon içinde, varlık gösterecek şekilde, tarihi bilinen bir eserde kullanılmış olması önemli idi (Yetkin,1986:27).

Anadolu Selçuklularına özgü, taştan, anıtsal kapılar dizisinin sade ve en erken örneklerinden olan girişin, taş oyma işlemleri arasında, tuğla mozaik şeklinde kesilmiş, taş parçalarla yapılan geometrik örgünün, göbek ve aralarına, turkuaz çini yıldız, altıgen, üçgen levhacıklar konmuş, bir kısmı dökülmüştü. Anıtsal kapı kemeri, özel olarak tuğla biçiminde hazırlanmış taş malzemeyle, tuğla örgüye benzetilerek yapılmıştı. Taş portale, bu ilk tuğla taklidi ve az da olsa çini mozaikli bezeme uygulanması, bilinçli ve istemli bir sentez girişimi olmuştu (Çobanlı ve Öney,2007:32).

5.2.3.Konya Karatay Medresesi

Medrese, 1251 yılında, II.İzzettin Keykâvus devrinde, Emir Celâlettin Karatay tarafından yaptırılmıştı. Kubbeli medresenin duvarları, eyvanı, kubbeye geçişler, devrinin en başarılı çini ve çini mozaik malzemesi ile kaplanmıştı. Eyvanın içi ve eskiden medrese odalarına açılan kemerlerin üzeri, lâcivert, firuze ve mor renkli bitkisel, geometrik kompozisyonlu çini mozaiklerle bezenmişti. Altta, kemerlerin arasında, üstü yıldızlanmış altıgen, firuze plâka çiniler yer almıştı. Bu dekor, firuze zemin üzerine morla işlenmiş, geniş bir kûfi yazı ile taçlanmıştı. Çini mozaikte, geometrik desen hakimdi. Bitkisel desen, daha çok, palmetleri sınırlayıcı şeritler halinde kullanılırdı veya neshî, kûfi yazı bordürleriyle birlikte işlenirdi (Çobanlı ve Öney,2007:25).



Şekil 5.2.Konya Karatay Medresesi

Kaynak: Öney ve Çobanlı,2007:48

5.2.4.Sivas I.Keykâvus Türbesi

I.İzzettin Keykâvus'un, gözde şehri Sivas'ta, 1217'de yaptırdığı, Anadolu'nun en görkemli anıtlarından Sivas Şifahanesi, orta avlu ve dört eyvan plan tipindeydi. Güneydeki yan eyvan, 1219'da, tuğla inşaatla kapatılıp Sultan'ın türbesine dönüştürülmüştü. Burada, şimdi tanıdığımız en erken zengin ve olgun sırlı kaplama programı gerçekleşmişti. Medrese damı üstünde yükselen ve eyvan kubbesini dıştan örten, tuğla tamburun yüzlerinde, tuğla mozaik arasına katılan yıldızlar, çokgenler şeklinde turkuaz çini levhalar kalmıştı. Eyvanı kapatan, sivri, sağır kemer şeklindeki cephede, alınlık ile alttaki kapı pencere bölgesi arasında uzanan, yatay bordürdeki kitabe, Keykâvus'un 1219 yılında öldüğünü belirtmekteydi.

Kitabe üstündeki alınlıkta, sırsız tuğlalar arasında, turkuaz sırlı kare parçalarla, geometrik motif izlenimi veren mâkîlî 'Muhammed' yazıları; gittikçe yayılan, Moğol döneminden sonra Timurluların ayırıcı özelliği haline gelen bu tarzın bilinen ilk örneği idi.

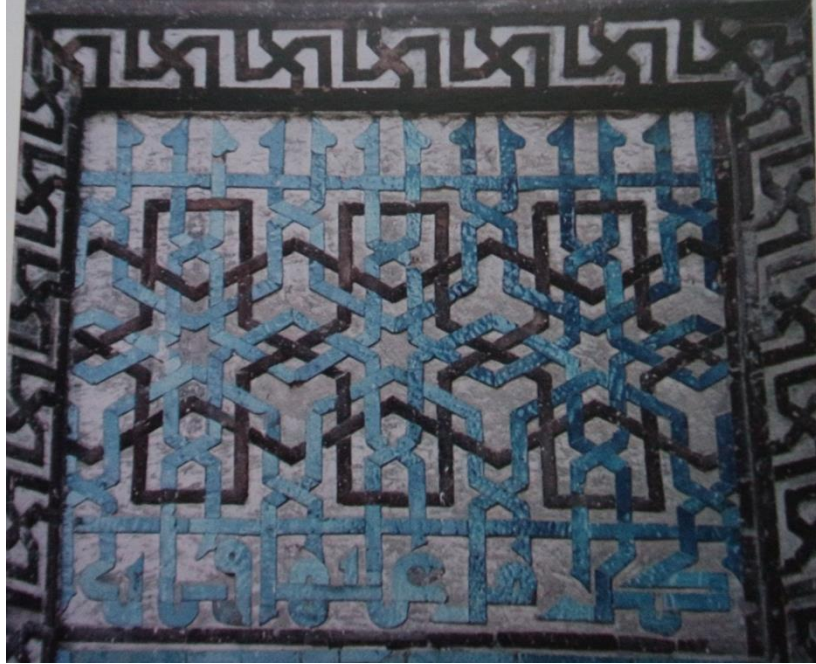
Kitabe ve alttaki kapı, iki yanda pencere üçlüsü, aynı tipte bir sivastika şeridiyle çerçevelenmişti.



Şekil 5.3. Sivas I.İzzettin Keykâvus Türbesi'nden Bir Görünüm

Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007: 34

Kapı ve pencereler, aynı şemayla, alt alta, üçer bölüme ayrılmıştı. Hepsinde, üst bölüm, turkuaz çini mozaikle ince uzun, geometrik örgü biçiminde, düğümlü kûfi yazılı ayetler içermektedir.



Şekil 5.4.Sivas I.İzzettin Keykâvus Türbesi'nden Bir Görünüm

Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007:34

Orta bölümde, beyaz harç zeminli, sırsız ince tuğla ve turkuaz sırlı hatlarla, geometrik kompozisyonlu, merkezde yıldız çini levha yer alan, kemer alınlıkları bulunmaktaydı. Batı pencere alınlığı dibinde, iki yanda, geometrik ağın yamuk biçimli aralığındaki birer çinide, kazıma (kâşitraş) tekniği ile turkuaz sırlı, sanatçı Marendli Ahmet'in, imza kitabesi işlenmişti. Daha altta, yeni ahşap çerçeveler takılan, kapı ve pencere açıklıkları vardı. Dıştan, iki ince turkuaz çini şeridin oluşturduğu, zencirekle çerçeveli kapı kemeri boyunca, beyaz harç zemine, turkuaz sırlı sülüs yazıyla, Farsça beyit içeren, bordür uzanırdı. Köşeliklerde, beyaz harç çiçek motiflerini, kesme tuğlalar, zemini oluşturmuştu. Beyaz harç zeminde, turkuaz düğümlü, kûfi kompozisyonu içeren bir kitabe, kapı açıklığına yerleştirilmişti. İki yanında, geometrik motifli, turkuaz çerçeveli, birer kristal sütünce başlığına, kapı kemeri oturmuştu. Silindirik sütünce yüzeyine, sırsız tuğla mozaik ile geometrik örgü işlenmişti. Ne kadar özetlense de, tanımını uzayan ve yine de, yetersiz kalan bu görkemli eser, tüm duyarsızlıklara karşı, bütünlüğünü korumuş ve bazı gerçekleri ortaya koymuştu: Erken sayılacak tarihlerde, Anadolu Selçukluları sır altı, mozaik, kâşitraş tekniklerini, gelişmiş bir stille, çeşitli buluşlar içeren, zevkli kompozisyonlarda kullanmaktaydılar (Çobanlı ve Öney,2007:35).

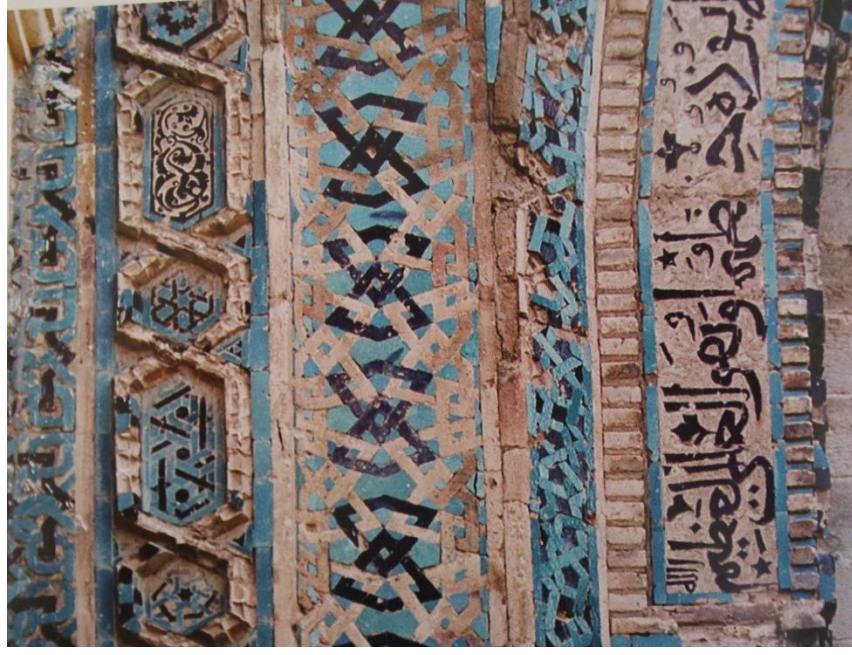
5.2.5.Malatya Ulu Camii

Sırlı tuğla ve mozaik çini dekoruna sahip, önemli eserlerdendi. Plan şeması itibarıyla, Anadolu camileri arasında, özellik taşıyan bu yapı da, çeşitli inşa devirleri geçirmişti. Üslup ve teknik özelliklerinden dolayı, caminin en eski kısmı, asli halini, en çok muhafaza etmiş kısım olarak kabul edilen, eyvan kubbeli cami kısmı olmuştu. Caminin, kapılarında bulunan kitabeler, 1247, 1274 tarihlerini vermektedir. Hüsrev adında bir ustanın yaptığı bildirilmekte idi. Ancak, mozaik çini ve sırlı tuğla ile süslenmiş, eyvan ve kubbeli mekanda, başka sanatkârların adı vardı ve caminin, en muhteşem kısımları da buralarıydı (Yetkin,1986:47).

Esas ibadet mekânında, enine uzanan sahninler ortasında, Büyük Selçuklu camilerini andıran, heybetli bir mihrap kubbesi bölümü (maksura) ve önünde

kuzeye, orta avluya, açılan büyük bir eyvan yer almaktaydı. Avlu, Anadolu'ya özgü, dar uzun biçimdeydi. Doğusunda dört, batısında üç büyük sahnın, kapalı kısım devamı gibi uzanmaktaydı. Kuzey kanadın, özgün biçimi belli değildi. Buraya, avlunun, en az ikişer revak kemerini kesen, ikinci cami şeklinde, taştan bir bina eklenmişti. Maksura ve eyvan ile avlunun, batı cephesindeki bir kemer sırası, tuğla idi. Yüzeyleri, sırlı tuğla ve çiniyle bezeli, bu bölümlerin, özgün yapıdan kaldığı, aslında caminin, tümüyle bu karakterde olduğu belliydi.

Yapının, geri kalan kısmı tahrip olmuş; tarihte, birkaç kez onarım ve yenileme görmüş; özgün tuğla kısımlar dışında, tümüyle taş inşaata dönüşmüştü. Batı revakı ile eyvan, tuğla ve çini mozaik sanatının, parlak örnekleriyle kaplıydı. Revak kemerlerinin tepesinde, beyaz harç zemin üzerine, turkuaz çini mozaikle, düğümlü ve çiçekli kûfi yazılarla, birer yatay kitabe bordürü bulunmaktaydı. Harflerin ve düğümlerin aralarına, yine turkuaz çiniden kesilmiş yıldız, güneş, kıvrık dal, mekik gibi motifler yerleştirilmişti. Revakın, en kuzey ucundan başlayıp, eyvana doğru sıralanan bu kitabelerde, ayetler yer almaktaydı. Bu sıraya göre en son, eyvana bitişik kemer kitabesi, özellikle dikkat çekici idi: Dolgun harflerle ayet sığmayınca, yine, turkuaz çiniden, incecik kesilmiş daha küçük yazılarla, aşağıdan yukarı, sıkışık istifle tamamlanmıştı. Köşeliklerde, sırsız tuğladan kesilmiş parçacıklarla, geometrik geçmeler, kesişme yerlerinde altı, yedi, dokuz köşeli yıldızlar meydana getirilmiş; yıldızlara, turkuaz ve mor çini parçacıklar oluşturulmuştu. Özellikle, ortadaki büyük bordürde, ilk kez burada görülen, kabartma profil çubuklarından oluşan turkuaz, koyu mavi çini mozaikle, damalı biçimde kaplanan iki hattın, zencirek tarzında kesişerek, birbirini izleyen, düzgün ve uzun altıgenler oluşturması, çarpıcı bir plastik etki yaratmaktaydı. Ayrıca, altıgenlerin, turkuaz zeminine, minik mor motiflerle geometrik ve turkuaz mor çini mozaik bitkisel kompozisyonlar, kazıma tekniği ile bitkisel kompozisyon gibi, değişen bezemeler işlenmişti.



Şekil 5.5. Malatya Ulu Camii Çinileri

Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007: 42

Malatya Ulu Camisi, plan ve mekan biçimi kadar, imparatorluk stilindeki, bu kubbe eyvan bölümüyle de, Anadolu camileri içinde tek idi. Teknik ve estetik programın aynı biçimlerle gerçekleştirilmesi, Büyük Selçuklulardan, Klasik Osmanlı dönemine uzanan, bir ana çizgi oluşturmaktaydı (Çobanlı ve Öney,2007:42).

5.2.6. Konya Sırçalı Medrese

Konya'daki Sırçalı Medrese, Anadolu'daki çinili medreselerin, ilk ve en önemli örneklerinden biriydi. Orta Anadolu'da, çiniye sırça denildiği zaman, zengin mozaik çini dekorasyonundan dolayı, Sırçalı Medrese adı ile anılmaktaydı. Cümle kapısı üstündeki inşa kitabesine göre, 1242/43 yılında, Keykubad bin Keyhüsrev zamanında, Bedrüddin Müslîh tarafından yaptırılmıştı. Medreseyi yaptıran Bedrüddin Müslîh, Selçuklu devri kayıtlarında lala, hâdim, hoca gibi ünvanlarla tanınmıştı. II.Gıyaseddin Keyhüsrev'in hâdimi, II.Alâeddin Keykubad'ın lalası idi. Zengin bir adam olan Bedrüddin Müslîh'in, 1258 yılında,

öldüğü sanılmaktaydı. Sırçalı Medrese içindeki, türbesine gömülmüştü. Medrese, çift katlı, açık revaklı, avlulu ve eyvanlı bir medrese olup bilhassa, zengin sırlı, tuğla ve çini süsleri ile ün salmıştı (Yetkin,1986:52).

Eserde, ana ve giriş eyvanı, mihrap, çini mozaik ile süslenmişti. Giriş tonozu ve revak duvarı, mor, firuze, lâcivert sırlı tuğlaların, sırsız tuğlalarla, değişik sıralanmasıyla süslenmişti. Baklava desenleri, gamalı haçlar büyük kompozisyonlarla işlenmişti. Eyvan içleri ve duvar üst kısımları, daha ufak geometrik kompozisyonlar meydana getiren, çini mozaikle süslenmişti. Ana eyvanın, üst sathlarında ve dış çerçevesinde çini mozaik, geometrik ve bitkisel desen, kûfi ve neshî yazılarıyla harmanlanarak bir dekor sağlanmıştı. Alt duvarlarda, firuze altıgen çini kaplama da görülürdü. Medreseye bağlı türbenin, tonoz şeklindeki örtüsü de, sırlı tuğlalarla süslenmişti (Öney,1976:24).



Şekil 5.6. Konya Sırçalı Medrese

Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007: 45



Şekil 5.7. Konya Sırçalı Medrese

Kaynak: (Öney ve Çobanlı, 2007:46)

5.2.7. Konya Sahip Ata Camii ve Külliyesi

Konya’da, Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından yaptırılan külliye, cami, türbe ve hânîkâh ile hamamdan ibaretti. Eski Konya surunun, Lârende kapısı civarında bulunduğu için, bu camiye, Lârende Mescidi adı da verilmişti. Anadolu’daki, ilk çifte minareli olarak yapılmış ve cümle kapısı taş, tuğla ve

çininin, çok ahenkli bir şekilde birleştiği, abidevi bir eserdir. Cümle kapısı üzerindeki kitabeden eserin, Sultan II. Keykâvus'un hükümdarlığı sırasında, 1258 yılında, inşaatına başlandığı okunmaktaydı. Yapı, 1283 yılında tamamlanmıştı (Yetkin,1986:73).

Taç kapı, caminin, kuzey cephesinde yer almaktaydı. Cami, tamamen harap olduktan sonra, ibadet mekânı, daha küçük ve basit bir bina olarak yenilenmiş; portal, avlu girişi görünümünde kalmıştı. Simetrik olarak, iki yanda da portalin tepesinden, biraz alçakta kalan 'zengi düğümü' denen, yüksek kabartma mermer, profil hatlı bir kompozisyon işlenmişti. Hatlar arasında, küçük birer sivri kemer biçimlenmiş; buraya, minare merdivenliğine ait, birer pencerecik açılmıştı. Kabartma profiller arasında, derinde kalan zemine, çini mozaik yerleştirilmişti. İki yanda da, bu kısmın üzerinde, kübik tuğla 'pabuç' yer almaktaydı. Cephelerinde, sırsız tuğla mozaikle, geometrik örgü görünümünde, kûfi yazı kompozisyonu işlenmiş; tuğla hatların arasında, çukur bırakılan zeminlere, iki sıra turkuaz, bir sıra patlıcan moru çini mozaikle, mâkılî tarzda 'Ebu Bekr' ve 'Ali' yazılmıştı. Bunun üzerindeki, tuğla minare gövdesi üç yuvarlak, bir sivri, sırasıyla on altı dilimliydi. Dilimlerin yüzleri, tuğla mozaik geometrik örgüyle kaplanmış, 'kaz ayağı' denen, üçlü çatala benzer motifler işlenmişti. Çukur tuğla aralarına, turkuaz çini mozaikler yerleştirilmişti. Gövdenin, üst kısmında dolaşan, üç yatay kuşağın bazı izleri kalmıştı.

Mihrap, Karatay Medresesi'nden sonra, yayılan modanın, en güzel temsilcilerinden biriydi. Klâsik, ağırbaşlı, çini mozaik zenginliği içinde, niş köşeliklerine dağılan, ortası altı köşeli, lâcivert yıldızlı rozetçikler 'spot lâmbaları' gibi durmaktaydı.

Kavsaradaki mukarnaslar, adeta, iki yana açılıp bağlanan perdeler gibi, iki yana, basamak basamak inmekte idi. Ortada, Sırçalı Mescit mihrabındaki tema, daha büyük boyutlarda, mihrap arka duvarına işlenerek, birkaç mukarnas yuvasına bedel büyüklükte, dilimli bir süs nişi meydana getirmişti.

Mukarnas yuvalarında, patlıcan moru, turkuaz ve lacivert minik parçalarla çeşitli geometrik bezemeler yapılmıştı. Altta beşinci ve altıncı basamaklardaki minik nişlerde 'kâşitraş' (sırı kazıma) tekniği ile patlıcan moru

sırlardan, palmet ve ufak, bitkisel kompozisyonlar işlenmişti. İki yanda, mukarnasların dördüncü ve beşinci basamaklarında, küçük yuva nişinin sivri tepesi önünde birer yıldız kabara şeklinde turkuaz çini sarkıt yer almaktaydı (Çobanlı ve Öney,2007:52).



Şekil 5.8. Konya Sahip Ata Mescidi

Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007:52

5.2.8. Sivas Buruciye Medresesi

Sivas'ta, 1271 yılında, Muzaffer Barucirdî isimli, bir İranlı tarafından yaptırılmıştı. Sivas'ta, aynı yılda yapılan, Gök Medrese ve Çifte Minareli Medrese gibi dört eyvanlı, avlulu bir medreseydi. Muzaffer Barucirdî'nin türbesi de, medrese içinde ve giriş eyvanının, sol tarafındaki odada bulunmaktaydı (Yetkin,1986:91).

Bu görkemli medrese, Selçuklu çağı Anadolu'sunun, en mükemmel eserlerinden biriydi. Sırlı bezeme, yalnız, girişin solundaki türbe kısmında, görülmekteydi. Duvarları turkuaz, altıgen çini levhalarla kaplanmış; kubbeye geçiş üçgenleri ve kubbe, sırlı ve sırsız tuğlalarla süslenmişti. Tuğla derzlerindeki incecik, turkuaz çubuklar çok yıpranmıştı. Köşelerde, üçer tuğla

örgülü üçgenden iki yandakiler, ince turkuaz çinilerle çerçevelenmiş; ortadakine turkuaz çini mozaik örgü, gözlerine de mor altıgen, sekizgen levhacıklar, altı köşeli yıldızlar; köşeler arasındaki sağır nişlere de, çini mozaik turkuaz ve lacivert altıgen geçmeler, baklavalılar işlenmişti. Kubbe kasağında, turkuaz ve lacivert balık sırtı bordürleri arasında, turkuaz ve mor, çini mozaik palmet bordürü yer almaktaydı. Bu geçiş bölgesi altında, dört duvar boyunca, beyaz harç zemine, çini mozaik turkuaz bitkisel fona, Barucirdî ve ölümü hakkında, mor sülüs hatlarla, kitabe bordürü; üstünde, iki basamak mukarnaslı, konsol korniş dolanmaktaydı. Mukarnaslarda, çeşitli, minik çini mozaik bezemeler işlenmişti. Bunlara oturup, ileri ve yükseğe çıkan en üst kademede, turkuaz ve mor zikzaklar, saç örgüsü gibi birbirine dolanır, dış aralarında oluşan üçgenler bir turkuaz, bir mor, dik üçgencikle doldurulmuş; zincir gözü gibi aralarda ise, beyaz harç zemine, birer mor karecik kakılmıştı. Üç basamağı da, alttan bir sıra sırsız tuğla, hatıl gibi desteklemekteydi (Çobanlı ve Öney,2007:62).



Şekil 5.9.Sivas Buruciye Medresesi Çinileri

Kaynak: Öney ve Çobanlı,2007:62

5.2.9. Konya İnce Minareli Medrese

Konya'da, Sahip Ata tarafından yaptırılan eserlerden biri de, İnce Minareli Medrese idi. Kubbeli bir medrese olan yapının, bitişinde, sonradan yıkılmış olan mescidi ve medreseye ismini vermiş olan, minaresi vardı. Minare, iki şerefeli olup, birinci şerefeye kadar olan kısmı, yıldırım isabeti nedeniyle, yıkılmıştı. Medrese, Sultan II.İzzettin Keykâvus'un hükümdarlığı sırasında, Vezir Sahip Ata tarafından, hadis okutulmak üzere yaptırılmıştı. Bu nedenle, Dar ül Hadis adını almıştı. Gerek mescidin, gerekse medresenin kitabesi bulunmamaktaydı. Ancak, 1280 tarihinde, tanzim edilen vakfiyesine göre, mescidin vakıfları, 1264 yılında tespit ve vakfiyesi tanzim edilmişti. Bunun için, eserin bu yıllarda yaptırılmış olduğu, kabul edilmekteydi (Yetkin,1986:82).

Portalin kuzeyinde, cephe olması gereken hizada, tuğla minare yükselmekteydi. Kaidesi, taş idi. Küp kısmında, turkuaz sırlı tuğlalarla baklavalar yapılmıştı. İki katlı, iki şerefeli gövdenin, ilk şerefeden yukarı, yıldırım çarpmasıyla yıkıldığından, kalan gövde, sekiz dilimliydi. Yüzeylelerinde, patlıcan moru ve mavi sırlı, küçük piramidal kabaralar, zikzak ve baklava dizileri meydana getirmişlerdi. Dilimlerin aralarında, turkuaz sırlı yuvarlak tuğlalar dizilerek, profiller yapılmıştı. Medrese, kubbeli merkezi hol, ana eyvan ve yan mekânlardan ibaretti. Doğu cephesi ortasında, şaheser portalle, cepheden ileri çıkan, giriş mekânına geçilirdi. Başka, ön kanat mekânı yoktu. Dışarıda minare ve portalden başka, özgün değeri kalmayan binanın, tamamen düz tuğla kaplamalı içinde, yalnızca, bazı geçiş kısımları, sırlı bezemeyle vurgulanmıştı (Çobanlı ve Öney,2007:56).



Şekil 5.10.Konya İnce Minareli Medrese

Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007:54

5.3. Selçuklu Saraylarında Çini

Selçuklu saraylarının, çinilerle süslü olduğu, rastlantı buluntular ve kazılar sonucu anlaşılmıştı. Özellikle, Kubadabad sarayı, çok zengin ve çeşitli çini malzemesiyle ilgi çekmekteydi. Selçuklu saray çinileri, genellikle, yıldız haç

şemasıyla örülmeleri ve figürlü desenleriyle, diğer örneklerden büyük ayrılık göstermekteydi. Bütün saraylarda, sır altı ve bazılarında, lüster tekniği ile işlenmiş çiniler görülmekteydi. Sadece, Konya Alaeddin Sarayı çinilerinde, bu tekniklerin yanı sıra, Anadolu'nun, yegâne minai çinilerine rastlanmıştır.

Figürlü yıldız çinilerde, sultanın, saray ileri gelenlerinin, hizmetkârların, avcılarının çeşitli tasvirleri görülmekteydi. Uzun saçları, iri badem gözleri, keman kaşları, dolgun yanakları, kaftanları ile bu figürler, stillerinde birlik göstermekteydiler. Çeşitli sembolik efsanevi hayvanlar, av hayvanları, stilize tasvirleri ile büyük bir yaratıcı güç ortaya koyan örnekler vermişlerdi. Yıldız çinileri kuşatan haçlar, bitkisel desenleri ve çoğunlukla firuze veya mor renkleriyle tezat oluşturmaktaydı.

5.3.1. Konya 2.Kılıçarslan (Alaaddin) Köşkü

Köşkün, 1156 ile 1192 yıllarında, II.Kılıçarslan devrinde yapıldığı kabul edilmişti (Öney,1976:41). Selçuklular, eski kentler arasında Konya'yı, en büyük hızla imar etmiş ve 'bir anda' denecek kadar kısa zamanda, yepyeni bir görünüm kazandırmışlardı. Burası, Anadolu Selçuklularının başkenti ve kültür merkezi haline getirilmişti. Gerek kent, gerek 'Alaaddin Tepe' denen, höyük üzerine kurulu İç Kale, oval planlıydı. İç Kale surları, Selçuklu sanatçılarının yaptıkları fantastik yaratık, hayvan, insan kabartmalarıyla ve antik örenlerden devşirilen heykellerle bezenmiş; âdeta, plastik sanatlar galerisine döndürülmüştü.

Ne yazık ki, bunlardan geriye, yalnızca, bir burcun taş kaide parçası ile üzerindeki, tuğla duvarın bir bölümü ve mukarnaslı iki konsol kalmıştı. Selçuklu Sultanı II. Kılıçarslan'ın yaptırdığı, Seyran Köşkü, bunun üzerinde yükselmekteydi. Yapılan kazı çalışmalarında, Alaaddin Köşkü denilen yapının, içkale burçlarından biri üzerine, balkonlu bir eyvan şeklinde kurulduğu belirlenmişti. Eyvanın iç ve dış yüzeyleri, zengin çinilerle kaplanmıştı. Eyvanın sivri kemerini, dört köşe çerçeve içine alan, geniş çini kuşakta, koyu mavi zemin üzerine, beyaz kabartma harflerle işlenmiş yazıt yer almaktaydı.

Bu yapıda kullanılan 'minâi' çinilerin teknik özelliği, figürlerin resmediliş biçimi, İran'daki, minâi Selçuklu kullanım seramiklerinin, teknik ve

üslubuna benzemektedir. Küçük boyutlu, altı ve sekiz köşeli, yıldız ile haç biçimli levhalar halinde, duvarları kapladığı anlaşılmaktadır.



Şekil 5.11.Minai Tekniğinde Yıldız Haç Çiniler

Kaynak: (Öney, 2007:73)

Minâî, İran'da, Selçuklularla ortaya çıkan bir tekniktir. İran'da, bu teknikle yapılmış çok sayıda seramik bulunmasına karşın, çini örnek pek azdır. Minâî, yüksek nitelikli, ancak bir o kadar da zahmetli ve pahalı bir tekniktir. İran'da, Selçukluların, bu teknikle yapılan kullanma ve süs kapları olarak lüks seramik üretimi, 12.yüzyılın son çeyreğinden, 13.yüzyılın ortasına kadar Rey, Kâşan, Save, Natanz gibi merkezlerde gerçekleştirilmiştir.

Konya II. Kılıçarslan (Alaaddin) Köşkü'nün, minâî tekniği ile yapılmış çinilerinin hamuru, sarımsı renkli, ince ve yoğunudur. Kolayca toz haline gelmez; sert idi. İçinde bağlayıcı madde olarak, alkalili kireç kullanılırdı ve kurşun yoktu. Hamur iyice yoğularak, her bir levha ayrı ayrı biçimlendirilmiş ve sırlanmıştı (Çobanlı ve Öney,2007:76).



Şekil 5.12.Ud Çalan Figür, Minâi Tekniğinde Altı Köşeli Yıldız ve Parçaları

Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007:75

II.Kılıçarslan Köşkü'nde, minâi çinilerin yanı sıra, tek renk sırlı çiniler de bulunmuştu. Minâi tekniğindeki haç levhaların bir kısmı opak beyaz zemin üzerine, kırmızı kahve, mavi, yeşil renklerde, bitkisel motiflerle süslenmişti. Bir kısmında da, turkuaz renkli sırla zemin oluşturulup, üzerine lacivert, mavi, kırmızımsı kahve renklerde, palmet desenleriyle bezeme yapılmıştı.

Yıldız biçimli çini levhacıkların çoğunluğunu, sekiz köşeliler oluşturmaktaydı. Bazılarında, lacivert veya turkuaz sırlı zemin üzerine, yıldız veya beyaz renkle, bitkisel desenler işlenmişti. Bu küçük levhalar, büyük bir geometrik örgü kompozisyonunun, aralıklarında oluşan biçimlere ve boyutlara uyarak hazırlanmış; birbirini tamamlayarak büyüyen, çok katlı kompozisyonlar meydana getirmişti. Yıldız biçimli çiniler arasında, birbirine bitişik, küçük altıgen parçalar, mozaik gibi ilginç kompozisyonlar oluşturmaktaydı. Ortadaki yıldızla daima, opak beyaz zemin üzerine, çok renkli minâi tekniği ile bir insan, hayvan veya fantastik yaratık figürü işlenmiş; çevresindeki mozaik parçalar ise, açık veya koyu mavi sırlı zemin üzerine beyaz, kahve ya da altın

sarısı renklerle, bitkisel örgü ve diğer desenler yapılmıştı. Bazı çiniler, altın yıldızlı idi (Çobanlı ve Öney,2007:76).

Sekiz veya altı kollu yıldız çinilerde, çalgı çalan, bağdaş kuran, ayakta duran insan, tahtta oturan hükümdar ve muhafızları, bir ağacın iki yanında insan figürleri, atlılar, elinde şahin tutan avcı, grifon ve başka fantastik yaratıklar gibi tasvirleri, İran'daki Rey, Kâşan seramiklerinin süslemelerine benzemektedir. Aynı dönemdeki yazmalarda yer alan minyatürlerin, resim tarzı da, minâî kaplardaki tasvirlerle aynı özelliktedir (Çobanlı ve Öney,2007:77).



Şekil 5.13.Bağdaş Kurarak Oturan Figür, Konya 2.Kılıçarslan Köşkü

Kaynak:Öney ve Çobanlı, 2007:76



Şekil 5.14.Oturan Simetrik İki Figür, Sekiz Köşeli Minâî Yıldız Çini,Konya
2.Kılıçarslan Köşkü

Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007:78



Şekil 5.15.Yan Yana Üç Figür, Sekiz Köşeli Minâî Yıldız Çini, Konya
2.Kılıçarslan Köşkü

Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007:77

5.3.2. Keykubadiye Sarayı

Alaaddin Keykubad'ın yaptırdığı, Kayseri'deki 'Keykubadiye' saray külliyesinin, araştırmalara ve tarihsel kaynaklara dayanarak, 1224 ile 1236 yılları arasında, inşa edildiği düşünülmektedir. Külliye, eski Çin yazlık saraylarını andıran biçimde, büyükçe bir yapay göl ve etrafındaki çeşitli yapılardan meydana gelmiştir (Çobanlı ve Öney,2007:78).

Yapılan kazılarda çıkarılan çiniler, küçük parçalar halinde bulunduğu için, nasıl bir kaplama sisteminde olduğu ve nerelerde kullanıldığı pek anlaşılamamıştır. Ancak, elde, mevcut parçalara göre, desenlerini çizmek ve böylece, genel kompozisyonları hakkında bilgiye sahip olmak mümkün olmuştur. Bunlar, yeşil zemin üzerine, gümüşî perdah veya lacivert zemin üstüne, altın rengi perdahlı olarak yapılmıştır. Bir parça da, beyaz zemin üstüne, açık kahverengi perdahlı olarak bulunmuştur. Fakat, küçük olduklarından, nasıl bir süslemeye sahip oldukları tespit edilememiştir. Bunların dışında bulunan bütün çiniler, şeffaf renksiz sır ve firuze sır altına siyah süslü olarak yapılmış olup iki gruba ayrılmaktaydılar. Birinci grupta, tamamen geometrik geçme, yıldız ve örgü motiflerinden bir süsleme görülmektedir. Konturlar, yeşilimtırak siyah olup firuze, lacivert, koyu mor renklerle boyanmış sır altı süslemeye sahiptiler. Geometrik yıldız ve sekizgen geçmeli, bazı levhaların köşelerinde lotus, palmet ve yarım palmetlerden dolgu motifi görülmektedir. İkinci grup çiniler, firuze sır altına, siyah konturlarla çizilmiş olup, sır altına boyalı olan birinci grup çinilerin, bazıları geçme süslemesine sahiptiler. Fakat burada, firuze ve koyu mor tek renkli dolguların yerini, ince kıvrık dallar almıştır. İç dolgularında görülen ince, spiral kıvrık dalların, Osmanlı Mavi Beyaz seramiklerinden, Haliç İşi denilen bir grupta ortaya çıkması, dikkate değer bir durumdur. Keykubadiye'deki, sır altına yapılmış, bu iki grup çini arasında, esas itibarıyla, bir ayrılık olmamakla beraber, bazen, örgü desenlerinin, değişik bir anlayışla tekrarlanması da, bir üslup birliğine işaret etmekteydi. Keykubadiye'de bulunan çinilerin bir özelliği de, diğer Selçuklu saraylarında çıkarılan, çinilerde rastlanmayan, kompozisyonlar göstermesi olmuştur. Bu durum, Keykubadiye

köşkerinin, çini süslemelerindeki önemini belirtmiş ve ona ayrı bir değer kazandırmıştı (Yetkin,1986:121).

5.3.3.Kubad Abad Sarayı

Orta Çağda, Konya'dan Akdeniz'e giden yol, Torosların kolu Anamas Dağları ile Beyşehir Gölü arasındaki, dar kıyı şeridinden geçip dağlara tırmanır; belleri aşır, güneye uzanırdı. Burada, Anamasların eteği ile göl arasındaki küçük ovada, suya doğru bir küçük kayalık, tepe burun yapardı. Bunun ve yanındaki bronz çağı höyüğünün, çevresine yayılan 'Kubad Abad' saray külliyesinin harabesi, yirmi dolayında yapı kalıntılarını içermekteydi (Çobanlı ve Öney,2007:84).

Kubad Abad Sarayı, Alaaddin Keykûbad'ın emri ile inşa edilmişti. Sekiz köşeli yıldız ve haç biçimli levhaların, yan yana gelmesi ile duvarlar kaplanmıştı. Yıldız biçimli çiniler, insan ve hayvan figürleri bakımından, çok zengin bir repertuara sahipti. Yapılan kazılarda, 2.70 cm. uzunluğunda, in situ olarak çini kaplamalar bulunmuştu. Bu çiniler, sekiz köşeli ve haç biçimli çini levhaların, alternatif olarak sıralanması ile yerleştirilmişti. En altta, dikdörtgen firuze renkte, çini levhadan süpürgelik kısmı bulunmaktaydı. Bunların üstünü, alt kolu olmayan, firuze sır altına, siyah renkte rûmi ve palmet süslü, haç şeklinde çiniler sıralanmakta ve bundan sonra da, sekiz köşeli, sır altına firuze, yeşil, mor, mavi renkte boyanmış ve yeşilimsi, siyah konturlarla yapılmış, çok çeşitli duruşlarda insan, hayvan ve kuş figürlü, çiniler yerleştirilmişti. Bu figürlü çiniler içinde, bilhassa, muhtelif cephelerden gösterilen yüzleri ile oturmuş insan figürleri önemliydi. Bazıları, ellerinde balık tutmaktaydı. Etraflarında, nara benzeyen meyveleri olan dallar vardı. Ayrıca çift başlı kartallar, tavuslar, kuşlar, balıklar, kaplan, ayı, at, eşek, keçi, köpek gibi, çok çeşitli durumda dört ayaklı hayvanlar, bir ağacın iki tarafında, arma şeklinde duran kuşlar, siren, sfenk, grifon gibi efsanevi yaratıklar, çok canlı ve hareketli duruşlarla tasvir edilmişlerdi. Bazı insan ve efsanevi hayvanların, yüzlerinde ve vücutlarında

görülen benekler, belki de, sihirli anlamlar taşımaktaydı. Bazı çinilerde, hayvan mücadelesini gösteren kompozisyonlar da vardı.

Kubad Abad Sarayı çinilerinde, perdah tekniğinde yapılmış olanlardan da zengin parçalar 'in situ' olarak bulunmuştu. Bunlardan figürlü olanlar, sekiz köşeli yıldızların, beyaz zemini üstüne, sırlanmadan sonra, altın rengi perdahla yapılmıştı. Ayrıca, patlıcanı mor ve lacivert renkte sırlanmış, haç biçimli çinilerin üzerinde de rûmi, palmet ve kuş figürü, yine perdahla yapılmıştı. Ayrıca, kare biçimli çiniler de bulunmuştu. Bunların bazısı, figürlü veya sade yazı ile sır altı süslemesi gösterir. Fakat, kare levhalar içinde asıl önemli olanlar, üzerinde, daire şeklinde süsleme olup, daireyi yapan şeritlerin içinde, Farsça yazılar ihtiva eden panolardı. Bunlardan, açık yeşil ve koyu mavi zemin üstüne, siyah iki çizgi ile ayrılmış beyaz sahalara, yine siyah ile ve Selçuklu nesihî ile yazılmış yazılar görülmekteydi. Bu parçalardan, maalesef, tam olarak hiç biri ele geçmemişti. Ancak, elde olan parçalardan anlaşıldığına göre, zeminleri yeşil veya lacivert renkte olup, içlerinde sfenks, deve, grifon gibi motifler bulunmaktaydı. İçinde Farsça yazılar olan şeritler, panonun dört kenarının ortalarına gelmek üzere, küçük bir dairevi ilmek yaparak, yuvarlak madalyonu tamamlamaktaydılar. Ortadaki zemine, kıvrık dallar ve rûmillerle çerçevelenmiş olarak figürler yerleştirilmişti. Karenin köşeleri de, gene, kıvrık dallı rûmillerle doldurulmuştu (Yetkin,1986:117,118,119).



Şekil 5.16. ‘Es Sultan’ Yazılı Çift Başlı Kartal Desenli Sır Altı Çini, Kubad Abad Sarayı

Kaynak: Öney ve Çobanlı,2007:85

Büyük ve Küçük Saray kazılarında bulunan çiniler, Selçuklu semboller dünyası ikonografisini, ilginç resim üslubuyla kaynaştıran, bir masal dünyası yaratmıştı. Bu masal dünyasının en önemli figürü, Sultanın da simgesi olan, çift başlı kartaldı. Orta Asya Türk mitolojisinde, koruyucu ruh kabul edilen kartal, aynı zamanda, göklere hâkimiyeti ve gücü temsil etmekteydi. Çift başlı kartalın, bu koruyan ve egemen olan, iki gücü birleştiren, bir simge olduğu düşünülmekteydi. Sekiz köşeli yıldız levhada, çift başlı kartal, çini eksenine denk getirilip, tüm yüzeye yayılacak tarzda, sır altına işlenmişti. Gövde ve kanatlar cepheden, iki yana yönelen başlar, profilden resmedilmiş; göğsüne düşey olarak ‘es Sultan’ yazılmıştı. Küçük Saray’da, ortaya çıkarılan çinilerdeki çift başlı kartallar, Büyük Saray’dakiler gibi, krem rengi zemine koyu yeşil, turkuaz ve mavi renklerle, yine sır altına, fakat, çizgisel desen karakterinde işlenmişti. Bunların göğsündeki ‘es Sultan’, ‘el muazzam’ ve diğer unvanlar ise, yatay bir kartuş içinde yer almaktaydı.

Büyük ve Küçük sarayların kazılarında, lüster tekniğinde, çeşitli desenler işlenmiş, yıldız ve haç biçimli levhalar da çıkarılmıştı. Küçük Saray kazılarında, bilinen tek lüster örnek olarak, çift başlı kartal tasvirli, bir yıldız levha bulunmuştu.

Küçük Saray buluntularından, bir başka yeni grup, şeffaf turkuaz sır altına, siyah figürlü haç çinilerden oluşmaktaydı. Temiz bir işçilikle, zengin figür kompozisyonları işlenen bu grupta, en önemli figürler, yine çift başlı kartallardı. Bunların bazıları, haç levhanın çapraz konumunda, cepheden görünen ve tam merkeze işlenen, kartal figürleriydi. Bazı haç levhalarda da, figürler kollarda yer almaktaydı.

Tarih boyunca, soylular için, spor ve güç gösterisi işlevi gören av, Selçuklularda da, en önemli tasvir konularındandı. Sarayların, av parkının, en önemli varlıkları olan avcı kuşlar, geyikler, ördekler, tavşanlar, av köpekleri gibi hayvanlar, çinilerin de, en önemli konularındandı. Büyük ve Küçük saraylarda bulunan, sekiz kollu yıldız levhalarda, şeffaf sır altına işlenen avcı kuşlar, yırtıcı görünüşleri, keskin bakışları ve şişkin gövdeleriyle, her çinide tek figür olarak, âdeta, portre gibi tasvir edilmişlerdi.

Sır altı tekniğinde, bir yıldız levhada, başka kuşu, boğazından yakalayan bir kuş; bir lüster yıldız çinide ise, tavşanın başını gagalayan bir kuş, bu tür sahne oluşturan, olay anlatan örneklerdi. Bu masal ile gerçek arasındaki dünyadan, başka bir tema da, soyut bitki motifi görünümünde, bir hayat ağacının, iki yanında, karşılıklı veya sırt sırta duran kuşlardı. Bazen tavus kuşları da hayat ağacı motifinin iki yanında durmakta ve ağaca tünemekteydi. Onların, cenneti temsil etmesi ve bulunduğu yeri, cennete çevirmesi umulurdu. Selçukluları etkileyen, eski İran ve Bizans sanat geleneklerinde de, tavus kuşu figürü çok sevilir; hatta eski İran'da, tavus kuyruğu tüyleri, iktidarı simgelerdi. Selçuklu saray çinilerinde, bu temaların anıları rol oynamıştı. Tavus kuşlarının, tek olarak tasvir edildiği, çiniler de vardı. Sır altı tekniğindeki, yıldız ve haç biçimli çinilerde, boyunları birbirine dolanan veya aynı kaptan su içen, tavus çiftleri de görülmekteydi (Çobanlı ve Öney,2007:85/88).

Kubad Abad çinilerinin, alışılmış motifleri arasında, ördek, balıkçıl ve türüyle adı belirlenemeyen kuşlar gibi, av hayvanları yer almaktaydı. Her iki

saray binası kazılarında da, gerek sır altı, gerek lüster tekniğinde, sanatçının gözlem gücünü yansıtan, gerçekçi sayılabilecek, doğaya bağlı özellikler gösteren üslupla, bu temaların resmedildiği, pek çok örnek çıkarılmıştı. Haç kollarında da, şeffaf sır altına işlenmiş, çeşitli kuş tasvirlerine rastlanmaktaydı.

Torosların ve onların kolu Anamasların, göle ve Kubad Abad'a bakan yamaçları, orman bölgesiydi. Eskiden, buralarda, her türlü hayvan dolaşırdı. Selçuklu saray çinilerini resimleyenler, onların, bu gerçek ortamını, biraz yorumlayarak, salonlara aktarmışlardı.

Biraz stilize edilmiş, fakat tüm canlılığı ile bir sekiz köşeli yıldız çinide, sır altına yerleştirilmiş olan aslan figürü, belki de, sultanı simgelemenin gururuyla, göğsünü şişirip, yelelerini kabartarak seyirciye bakmaktaydı.

Pek çok köpek figürü de, lüster tekniği ile veya kobalt mavisi, patlıcan moru renklerle, sır altı tekniği ile yıldız çinilere işlenmişti. Başını geriye çevirmiş, ön ayaklarından birini kaldırmış ve kuyruğunu, iki arka bacağı arasına kıvrılmış olarak, tasvir edilmişlerdi. Bu yansıtış tarzının uygulandığı tilki, panter ve bir takım uzun kulaklı, ince gövdeli hayvanlar gibi, başka figürlere de sıkça rastlanmaktaydı.

Çoğunlukla, yıldız çinilerde ortaya çıkan, bu hayvanlar dünyasında, aralarında, ileri atılan birinin de bulunduğu kurtlar, tüm ağırlığı ve heybetiyle çini yüzeyine yerleşmiş, uslu uslu meyve yiyen ayı, Selçuklu sanatçısının, hünerini kanıtlayan ayrıntılar ve hareketlerin doğru yansıtılmasıyla, gerçekçi etki bırakan, dört nala koşan at, deve, eşek ve daha birçok ilginç figür, yer almaktaydı. Keçi figürü de, sır altı ve lüster tekniğinde yapılmış, çeşitli biçimde çinilerde gerçekçi, fakat, keyif uyandıran tarzlarda işlenmişti. En sık karşılaşılan, av hayvanlarından biri, tavşan figürleriydi (Çobanlı ve Öney,2007:89/90).



Şekil 5.17. ‘El Muazzam’ Yazılı Çift Başlı Kartal Desenli Sır Altı Tekniğinde Yıldız Çini, Kubad Abad Sarayı

Kaynak: Öney ve Çobanlı,2007:86



Şekil 5.18.Sır Altı Tekniğinde Siren, Köpek, Çift Kuşlar ve Yırtıcı Kuş Tasvirli Yıldız ve Soyut Bitkisel Geometrik Desenli Haç Formlu Çiniler, Kubad Abad Sarayı

Kaynak: Öney ve Çobanlı,2007:88



Şekil 5.19.Sır Altı Tekniğinde ‘Kurt veya Vahşi Köpek’ Figürlü Sekiz Köşeli Yıldız Çini, Kubad Abad Sarayı

Kaynak: Öney ve Çobanlı,2007:90



Şekil 5.20. ‘Ayı’ Figürlü Sır Altı Çini

Kaynak: Öney ve Çobanlı,2007:90

Selçuklu sanatının, en sevilen temaları, masal dünyasının yaratıklarıydı. Kuş gövdeli, insan başlı sirenler, Kubad Abad’da, en çok rastlanan

figürlerdendi. Bunların, çaresizlere yardım eden bir meleği veya sultanı simgelediğine inanılmaktaydı. Genellikle, şişkin göğüslü gövdeleri profilden, başları, cepheden görünürdü. Dolgun yüzleri, badem gözleri, küçük ağızları ve ‘tek kaş’ veya kalın kaşlarıyla, Orta Asya güzellik anlayışını sürdürürlerdi. Bazıları, başları da, gövdeleri de cepheden gösterilerek, arma gibi resmedilmişti.

Tılsımlı güçleriyle, sarayı düşmandan ve kötülüklerden koruyan ‘sfenks’lerin gövdesi aslan, başı insan şeklindeydi. Genellikle, kanatlıydılar. Çinilerde, yırtıcı hayvan tasvirlerini andıran duruş ve hareketlerle gösterilmişlerdi.

Sır altı tekniğinde, yıldız çinilerden birinde, çizgisel kompozisyon halinde işlenen sfenksin kuyruğu, ejder başıyla son bulmakta; sfenksin, geriye çevirdiği başıyla, birbirlerine bakmaktaydılar. Gökyüzü ve evreni simgeleyen ve düzende tutan çift ejder, aynı zamanda karanlık ile kötülüğü ve ona karşı, savaş gücünü temsil etmekteydi. Selçuklu sanatının, her dalında görülen bu tema, Kubad Abad çinilerinde de, yer almaktaydı (Çobanlı ve Öney,2007:91).



Şekil 5.21. ‘Siren’ Figürlü Yıldız Çini, Sır Altı, Kubad Abad

Kaynak:Öney ve Çobanlı, 2007:91



Şekil 5.22. ‘Sfenks’ Figürlü Yıldız Çini, Lüster Tekniği, Kubad Abad

Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007:91

İslam öncesi Türk toplumlarında da, Müslüman olanlarda da, Uygur resimlerinden, Selçuklu taş kabartmalarına kadar, sanatın her dalında, insan figürü, simgesel ve gerçek yaşamla ilgili anlamlarda, tasvir edilmişti. Ancak İslam döneminde, kutsal kitabı resimlemek, olayları ve kişileri tanrıştılaştıran heykeller ve resimler yapmak yasaklanmıştı. Böylece, sanatçılar daha çok, günlük hayat sahnelerinden, edebi eserlerden ve destanlardan konular seçip, işlemişlerdi. Doğa varlıklarından hareketle, bazen tasvir amaçlı, çoğu kez de bezeme nitelikli, gerçeğe yakın veya çeşitli derecelerde soyutlanmış biçimler yaratmışlardı.

Kubad Abad kazılarıyla, ortaya çıkan figürlü çiniler, Anadolu Selçuklu sanatında, insan tasviri hakkında, en önemli bilgi kaynağı olmaya devam etmekteydi. Cepheden görünen, bağdaş kuran sultan ve diğer saraylı tasvirleri, Kubad Abad’da, en geniş figürlü çini grubuydu. Bağdaş kuran figürler, çoğu kez, elinde nar veya haşhaş meyvesi ya da dalı, mendil veya çiçek tutardı. Çinilerde bıyıklı, sakallı figürler kadar, hatta daha da çok, çağın modasına göre saç uzatmış, bıyısız ve sakalsız erkekler de tasvir edilmekteydi. Kadın figürleri arasında, peçeli ve yaşmaklı olanlara da rastlanmaktaydı.

Kubad Abad çinilerinden bitki motifi, çoğunlukla, çeşitli tekniklerde figür, yazı ve geometrik desen kompozisyonlarında, dolgu ögesi olarak yer almaktaydı. Ayrıca, bitki formlarının, bağımsız tema olarak işlendiği, pek çok örnek bulunmaktaydı.

Sır altı ve lüster tekniği ile üretilen bazı çinilerde, tek bir bitki motifi, tüm yüzeyi kaplamaktaydı. Bazı çiniler de, çeşitli stilize ağaç ve bitki motiflerinin yanı sıra, geometrik veya bitkisel örgü ile başlayıp, yıldız kollarına, simetrik olarak dağılan, stilize yaprak ve dalların oluşturduğu, desenlerle süslüydü (Çobanlı ve Öney,2007:92/93).

Yazı da, çini bezemelerde, parlak örneklerle temsil edilmekteydi. Bazıları, edebi eserlerden, Farsça parçalar içerirdi. Bazılarında ise, stilize yaprak ve çiçeklerle süslü, 'ayna yazısı' gibi, simetrik olarak birbirini tekrarlayan, fakat, okunamayan birimlerin dizisi şeklinde, motifler işlenmişti. Sır altı ve lüster tekniği ile yapılmış, yıldız ve haç biçimli levhaların da yer aldığı, bir çini grubunda, okunabilen gerçek yazılar da işlenmişti.



Şekil 5.23.Ayakta Duran Elinde Nar Tutan Figür, Kubad Abad Sarayı

Kaynak: Öney ve Çobanlı,2007:94



Şekil 5.24. Lüster ve Sır İçi Boyama Tekniğinde İki İnsan Tasviri, Kubad A.

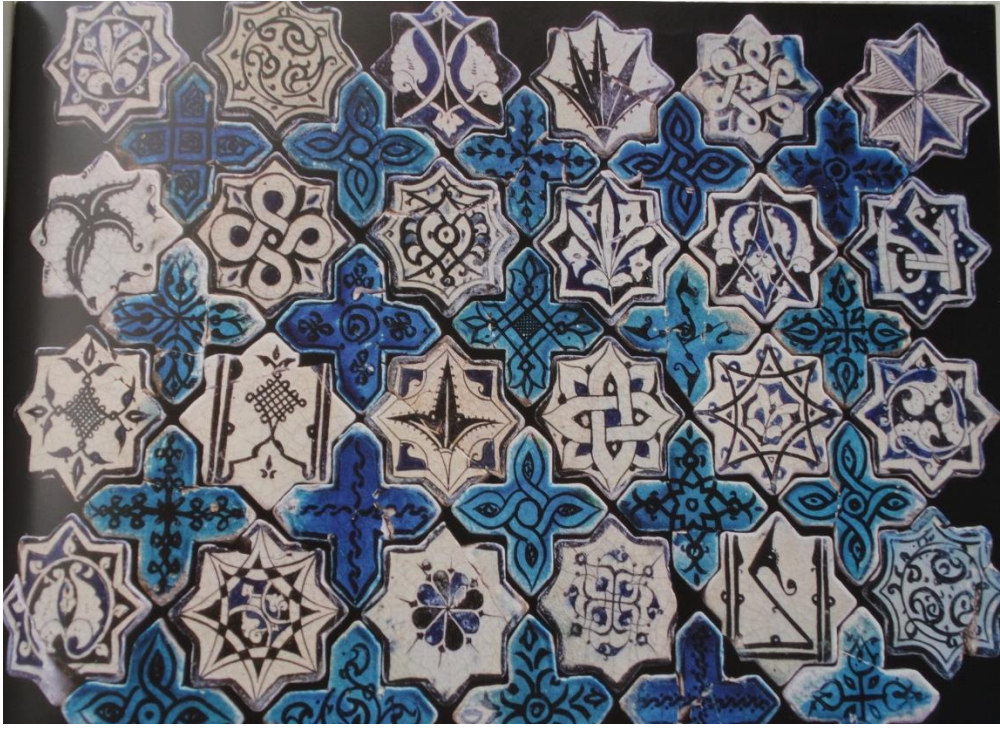
Kaynak: Öney ve Çobanlı,2007:95



Şekil 5.25.Elinde Çiçek Bağdaş Kurarak Oturan Kadın Figürü, Kubad Abad

Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007:93

Kubad Abad Sarayı'nda bulunan çinilerin, bir bölümünün, şeffaf sır altında, beyaz zemine mavi, siyah ve biraz da, patlıcan (mangan) moru renklerle yapılmış desenleri vardı. Bazı desenlerin, soyut özellikler taşıması, açık ve yalın biçimlenişleri, bu çinilere, günümüze yakışan, çağdaş bir etki sağlamaktaydı. Sekiz köşeli yıldız levhaların, bazılarında, kontur çizgisi çekilerek çerçeve yapılmıştı. Bazıları ise, çerçevesiz olup, desen, yüzeye egemen kılınmıştı. Konular, geometrik ve bitkisel desenler, yazı türleri ile çeşitli kuşlar, balıklar, insan yüzlü güneş ve insanları gösteren figür tasvirleriydi (Çobanlı ve Öney,2007:96).



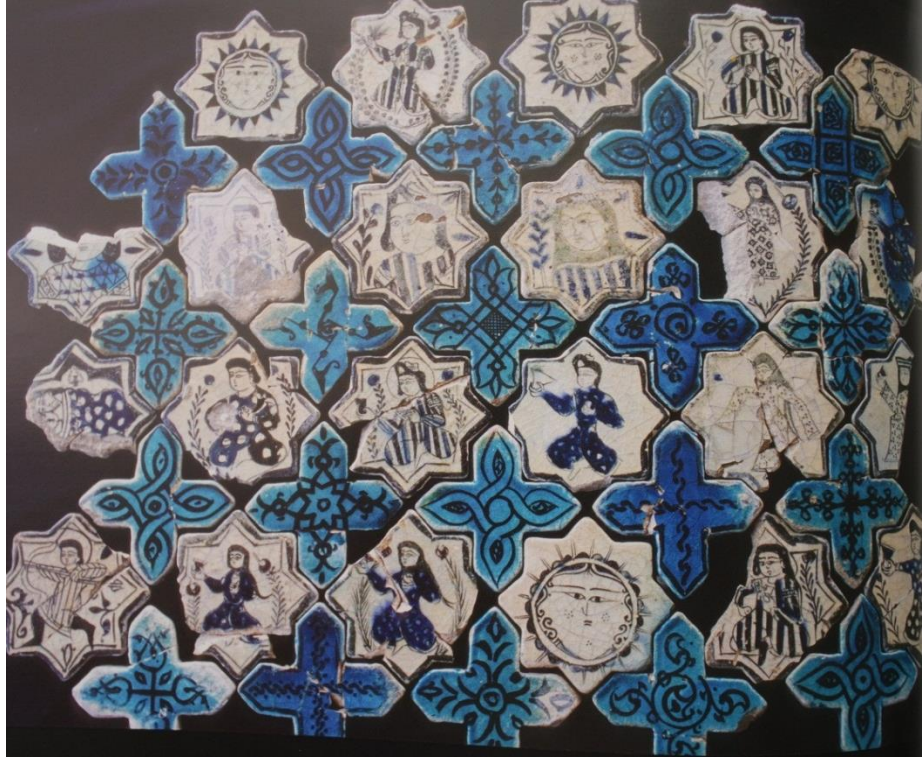
Şekil 5.26. Sır Altı Tekniğinde Bitkisel Geometrik ve Yazı Desenli Yıldız ve Haç Formlu Çiniler, Kubad Abad Sarayı

Kaynak: Öney ve Çobanlı,2007:97



Şekil 5.27. Sır Altı Tekniğinde Çalışılmış Değişik Figürlü Çiniler, Kubad Abad S.

Kaynak: Öney ve Çobanlı,2007:100



Şekil 5.28. Sır Altı Güneş ve İnsan Figürlü, Yıldız ve Haç Formlu Çiniler, Kubad Abad Sarayı

Kaynak: Öney ve Çobanlı,2007:100



Şekil 5.29. Lüster Tekniğinde Yıldız ve Haç Formlu Çiniler, Kubad Abad Sarayı

Kaynak: Öney ve Çobanlı,2007:92

6.BEYLİKLER ve ERKEN OSMANLI DEVRİ ÇİNİ ve SERAMİK SANATI

1243 Köseadağ Savaşı yenilgisiyle, Anadolu Selçuklu Devleti, Moğol İlhanlı Devleti'nin, siyasi ve ekonomik denetimi altına girmişti. Moğollar, Anadolu'yu, merkezden atadıkları valilerle yönetirken, her geçen gün, alacakları vergi miktarını, arttırmaya çalışmışlardı. Anadolu Selçuklu sultanları, Moğol valilerinin denetiminde, ülke sorunlarını ihmal etmişler; ödemeleri gereken vergi ve kendi ihtiyaçları için, halkın üzerindeki vergi yükünü, sürekli arttırmışlardı. Bu durum, devlet otoritesine bağlılığı azaltmış, Türkmenlerin çoğu, Bizans ve Anadolu Selçuklu Devleti arasındaki, denetimsiz uç bölgesine, kaçarcasına göç etmişlerdi. Böyle bir zemin üzerinde, 12.yüzyılın ikinci yarısında, kuzeybatı, batı ve güneybatı Anadolu'da, birçok Türkmen beyliği kurulmuştu.

Anadolu'da kurulan Türkmen beylikleri, ağırlıklı olarak, göçebelik ve hayvancılığa dayalı, bir ekonomik etkinlik sürmüşlerdi. Ancak, kuruldukları bölgelerdeki yerli halkı, haraç güzarlık hukuku içinde, yerlerinde bırakmışlar ve tarım, ticaret ya da esnaflıkla uğraşanların faaliyetlerini, hem vergi geliri, hem de zaruri ihtiyaçlarının temini için desteklemişlerdi. Kısa sürede, merkez edindikleri şehirler ve egemenlik alanlarında inşa ettikleri cami, medrese, türbe gibi yapılarla, burada, kalıcı olmaya kararlı olduklarını da göstermişlerdi (Çobanlı ve Öney,2007:233/234).

Beylikler Dönemi çini sanatında, Selçuklu geleneğinin hakimiyeti, azalarak da olsa devam etmekteydi. Bu dönem, Selçuklu Dönemi etkilerinin devam ettiği, fakat, Osmanlı Dönemini hazırlayan yeniliklerin, yavaş yavaş belirlediği, geçiş süreci olmuştu. Selçuklu sanatı ile, hem teknik (sırlı tuğla, çini mozaik ve tek renk sırlı plakalar) hem de süsleme programı ve kompozisyonlardaki benzerlik, dikkati çekmekte idi. Erken Osmanlı Dönemi'nde, çini teknikleri aynı

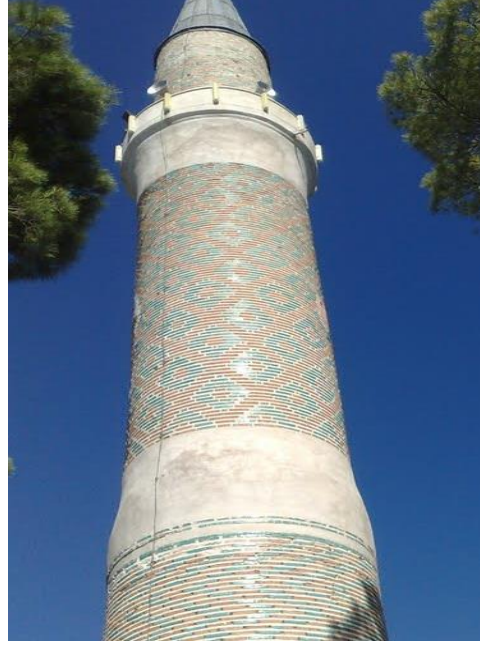
olmakla birlikte, üslup, motif ve kompozisyonlarda, değişim görülmeye başlamıştı. Bu dönemde, çok renkli sır tekniği gibi, Timur Dönemi, İran kökenli, yeni bir çini tekniğinde, üretim yapılmaya başlanmıştı. Teknikle birlikte, yeni bir bezeme anlayışı da, çini sanatına girmişti (Çobanlı ve Öney,2007:235).

Mimari süslemede, çininin kullanılması, o devletin, kültür ve medeniyetini göstermekte idi ve dolayısıyla, siyasi durumu ile de ilgili idi. Selçuklu devri, kültür ve sanatının merkezi, Konya olmuştu. Beylikler devrinde de bu merkez, etkisini devam ettirmişti. Ancak, Osmanlı devletinin kuruluşu, siyasi ve kültürel merkezin, Konya'dan, Bursa'ya geçmesine neden olmuştu. Bundan sonra Konya, bir çini merkezi olarak da değerini yitirmişti. Yeni çini merkezi, Bursa yakınında İznik olmuştu. Bizanslılar zamanında da, bir keramik merkezi olan İznik, Osmanlı İmparatorluğunun en önemli çini merkezi olarak, 14.yüzyıldan, 18.yüzyıla kadar üstünlüğünü muhafaza etmişti (Yetkin,1986:201).

Beylikler döneminde, Anadolu Selçuklu mimarisinde kullanılan sırlı tuğla, çini mozaik, tek renk sırlı düz ve yıldızlı çinilerden oluşan süsleme programı, benzer teknik ve kompozisyon özellikleri ile devam etmişti. Erken Osmanlı döneminde ise, bu tekniklerin yanı sıra 'renkli sır' ve bir sıraltı tekniği olan ve 'mavi beyaz' grubu olarak isimlendirilen çiniler, çini sanatına yeni bir soluk olarak girmiş ve bu teknikler Anadolu'da ilk defa uygulama alanı bulmuştu. Renk ve desen açısından, Uzakdoğu Çin porselenlerinden etkilerin görüldüğü bu çinilerde, palmet ve Rumilerin yanı sıra, şakayıklar, krizantemler ve sarmaşıklar kullanılmaktaydı. Mavi beyaz teknikli çinilerin, hamur kalitesi ve desen özellikleri, diğer çinilerden oldukça ayrı bir görünüşe ve kaliteye sahipti (Çobanlı ve Öney,2007:210)

Selçuklu mimarisinden tanınan ve çiniye göre daha dayanıklı olan sırlı tuğla, genellikle yapıların dışında, özellikle minarelerde görülmekteydi. 14. ve 15.yüzyıl Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde, sırlı tuğla bezemeli minare sayısında, azalma görülmekteydi. Bu döneme ait minarelere örnek olarak; Birgi Ulu Camii (1312/13), Manisa Ulu Camii (1376/77), İznik Yeşil Camii (1378/1392), Filibe Hüdâvendigâr Camii (14.yy), Bergama Güdük Minare (14/15.yy), Ankara

Karacabey Camii (1427), Tire Yeşil İmaret (1441) ve İznik Mahmud Çelebi Camii (1442/43) verilmekteydi.



Şekil 6.1. Birgi Ulu Camii Minaresi

Kaynak: Erişim: <http://www.panoramio.com/photo/63448914>, 11 Ekim 2014, saat:18.00)



Şekil 6.2. İznik Yeşil Camii Minaresinden Bir Görünüm

Kaynak: Erişim: <http://www.ferdaaydar.com/bursa/bursanın-sirin-beldeleri-iznik-nicea>, 11 Ekim 2014, saat:18.07)



Şekil 6.3 Bergama Güdük Minare

Kaynak:Erişim: <http://bergama.tripod.com/islami/sminare.htm>, 11 Ekim 2014, saat:18.15

Anadolu Selçuklu döneminde, srl tuğla ile ini, birlikte kullanılmaktaydı. Beylikler devri minarelerinde ise süsleme, daha çok, srl tuğla ile yapılmıştı. Bu dönemde, Anadolu Selçukluları döneminde ait bazı minare dönemindeki gibi, gövde, yivli ve dilimli değildi. Gövde üzerinde, girift ini mozaik bordürler ve kitabe Őeritleri de yoktu. Bununla birlikte, İznik Yeşil Camii ile Tire YahŐi Bey İmaretinin minarelerinde, ini mozaik tekniğinde yapılmış yıldız motiflerinin, srl tuğlalar arasına yerleştirildiği görülmekteydi.

Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi, srl minare döneminde, renk sayısının arttığı dikkati çekmekteydi. Selçuklular döneminde görülen firuze, patcan moru ve kobalt mavisi renklerin yanı sıra, yeşil, beyaz ve sarı renkler de süslemeye katılmıştı. Renk programı zenginleşen Manisa Ulu Camii, Bergama Güdük Minare, İznik Yeşil Camii ve Tire Yeşil İmaretin minarelerinde, geometrik karakterli motifler tercih edilmekteydi. Anadolu Selçuklu döneminde, birkaç minare döneminde görülen, baklavall drglerden oluşan, geometrik karakterli

süslemeler, Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde inşa edilmiş sırlı tuğla bezemeli minarelerin büyük bir kısmını kaplamaktaydı. Hamur ile sır arasına astar çekilmemesi, Anadolu Selçukluları, Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi çinilerinin ortak özelliğiydi. Ancak, bu dönemde, Anadolu Selçukluları çinilerinden farklı olarak, kullanılan sır içinde, kurşun da yer almaktaydı (Çobanlı ve Öney,2007:203/205).

Anadolu Selçukluları dönemi yapılarının bir kısmında, özellikle de, bazı türbelerin dış cephelerinde, çini ile birlikte, sırlı tuğlanın da kullanıldığı görülmektedir. Yapıların içlerinde; kemer, tonoz, eyvan, kubbe, kubbe geçişleri ile duvarlarda, çini malzemeye ek olarak, sırlı tuğlanın da yer aldığı dikkati çekmektedir.

Beylikler ve Erken Osmanlı dönemine ait, Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1297/1299), Birgi Aydınoglu Mehmet Bey Türbesi (1334), Sivas Guduk Minare Türbesi (1347) ve Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi'nin (15.yüzyılın ikinci yarısı) süslemelerinde de, bu gelenek devam etmiş ve çini ile birlikte, sırlı tuğla da kullanılmıştı.

Anadolu Selçuklu dönemi eserlerinin, süslemesinde kullanılan tekniklerin başında gelen, çini mozaik tekniğinin, Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde, fazla ilgi görmediği dikkati çekmektedir. Beylikler dönemi eserleri içerisinde sayılabilecek; Beyşehir Eşrefoğlu Camii, Beyşehir Eşrefoğlu Türbesi (1301), Konya Tahir ile Zühre Mescidi (14.yüzyıl), Birgi Ulu Camii, Birgi Aydınoglu Mehmed Bey Türbesi, Selçuk İsa Bey Camii (1373), Karaman Hatuniye Medresesi (1382), Konya Karaarslan Mescidi (14.yüzyıl başı) gibi çeşitli yapıların, çini mozaik süslemeleri, Selçuklu geleneğini sürdüren örnekler olarak ortaya çıkmaktaydı.

Gerek renk çeşitliliği, gerekse motif zenginliği ile Selçuklu ve Beylikler dönemi örneklerinden ayrılan, 15.yüzyıl Erken Osmanlı dönemine ait Bursa Yeşil Camii, Bursa Yeşil Türbe ve İstanbul Çinili Köşk gibi birkaç yapıda, çini mozaik süslemenin varlığı dikkat çekmektedir. Bu örneklerde, renk ve desen farklılığının yanı sıra, mozaik parçalarının, daha büyük boyutlu kesildiği ve aralardaki derz boşluğunun, neredeyse ortadan kalktığı gözlenmektedir.

Genellikle, yapıların içinde, geniş yüzeyleri, süslemek için kullanılan tek renk sırlı, düz ve yıldızlı çiniler, Anadolu Selçukluları, Beylikler ve Erken Osmanlı ile Klasik Osmanlı döneminin, en yaygın çini tekniği idi (Çobanlı ve Öney,2007:206).

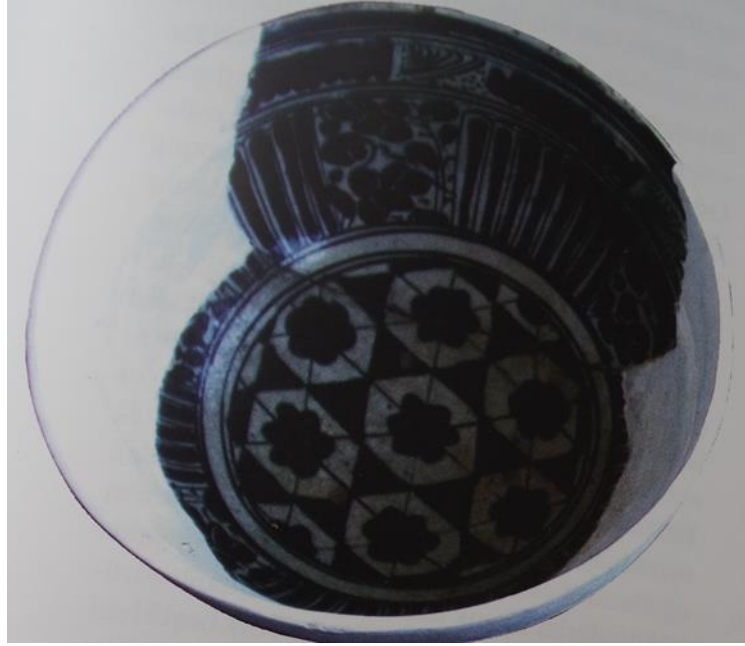
Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi, seramik üretimine damgasını vuran grup, sır altı boyama tekniğinde üretilen, Parker'in Beylikler Devri Seramiği, Sarre'nin, Erken Osmanlı (Milet işi) olarak adlandırdığı, Milet tipi (iş) seramiklerdi. Sırlı seramiklerde, bu grubun dışında, astar boyama (slip), kazıma, boyalı kazıma, tek renk sırlı ve baskı tekniklerinde seramikler ile sırsız seramikler üretilmişti. Geçiş dönemi seramiklerinde, kırmızı hamur hakimiyeti görülmekteydi. Seramik hamuru, üretildiği bölgenin kil özelliğine göre, farklı özellikler taşımaktaydı. Seramiklerin, iç yüzeyi ince, beyazımsı ya da krem renkli astarla tamamen, dış yüzey kabın yarısına, ayak başlangıcına, iki ilâ üç cm. kalana kadar astarlıydı. Sır genellikle, iç yüzeyde şeffaf, renksiz ya da turkuaz renkli, ince ve temizdi. Dış yüzeye, renksiz veya yeşil renkli, şeffaf sır uygulanmaktaydı. Form olarak, kaba görünümlü, derin, yarı dairesel, dışa çekik, basit ağız kenarlı kâseler ile konik formda, daha küçük ölçülerde, yine dışa çekik kâseler ile sığ, dışa kıvrık, geniş kenarlı tabaklar, en yaygın kap türleriydi. Bunların dışında, çanak, kandil ve kapaklar da diğer kap çeşitlerindendi.

Milet tipi seramikler, renksiz şeffaf sır altında, önce kullanılan renklere göre, tek renk boyama; iki renkli boyama; boya kazıma olarak, üç ana gruba ayrılmaktaydı. Tek renk boyalıları; kobalt mavi, yeşil, siyah; iki renkli boyalıları; kobalt mavi ile manganez moru, kobalt mavi ile turkuaz, kobalt mavi ile yeşil, kobalt mavi ile kırmızı, kobalt mavi ile siyah olmak üzere, beş alt gruba ayrılmaktaydı. Selçuklu seramik geleneğinin, devamı olarak nitelendirilebilecek turkuaz sır altı, siyah boyalı, Milet tipinde seramikler de, belli bir yoğunluğu oluşturmaktaydı.

Milet işi seramikler, kendine özgü hamur, astar, sır ve desen anlayışına sahip olmakla birlikte, kendi içinde, bu karakteristik unsurların, farklı kullanımlarıyla çeşitlilik, buna bağlı olarak renk, motif ve kompozisyonlarda zenginlik oluşturmayı başarmıştı. Milet işinin, boya kazıma grubunda, boyama ve

kazıma ile iki farklı teknikte, bezeme yapılmaktaydı. Kobalt mavi boyalı, iç yüzeyde, boyalar, kazıma tekniğinde, değişik desenler oluşturacak biçimde, krem rengi astara kazınarak, sırlanmıştı. Sırlama sonunda, kazınan yerlerde, açığa çıkan astar nedeniyle, kazıma desenler, beyaz ince hatlar halinde görülmekteydi.

Milet tipi seramiklerin bezemesinde, çiçek, yaprak, palmet, rumi, kıvrık dallardan oluşan bitkisel, yıldız, altıgen, rozet, helezon, meander, dikey hatlardan oluşan geometrik, balık, kuş gibi figürlü motiflerin kullanıldığı görülmekteydi. Erken uygulamalarda, geometrik kompozisyonlar, daha fazla görülmekteydi. Milet tipinin bilinen motiflerinin yanı sıra, daha kaba, gelişigüzel boyama üslubunda, özensiz işçilikleriyle, geç uygulamalar da vardı. Ele geçen seramik parçalardan, Milet tipi seramik üretiminin, 14.yüzyıldan, 16.yüzyıl sonlarına kadar, devam ettiği anlaşılmaktaydı (Çobanlı ve Öney,2007:236/238).



Şekil 6.4.İznik Milet Tipi Seramik

Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007:233



Şekil 6.5. İznik Milet Tipi Seramik

Kaynak: Öney ve Çobanlı, 2007:236

Selçuklulardan, Osmanlılara geçişi sağlayan, Beylikler devri çini sanatı, Selçuklu devri çini sanatı kadar, zengin örnekler ortaya koymamakla beraber, Osmanlı çini sanatına geçişte önemli rol oynamış, Selçuklu devri, mozaik çini tekniği ile Osmanlıların, renkli sır tekniğinin birleştiği, bir geçiş devri olmuştur. Selçuklular, çini sanatını, abidevî bir ihtişama ulaştırmışlardır. Mozaik çini sanatının, mimari ile organik bir bütünlük sağlayan, teknik ve dekoratif üstünlüğü, erken Osmanlı çini sanatında da devam etmiştir. Ancak, Osmanlı çini sanatı, ana karakteri bakımından, aynı olmakla birlikte, yeni malzeme, teknik ve dekoratif özelliklerinden dolayı, Selçukluların geliştirdiği çini sanatından, büyük farklar göstermekteydi. Fakat bu farklılaşma, devam eden gelişmenin bir safhası olduğu için, yine de köküne bağlı kalmıştı (Yetkin,1986:200/201).

7.OSMANLI DÖNEMİ ÇİNİ ve SERAMİK SANATI

15. ve 18.yüzyıl, Osmanlı mimarisinde çini, önemli bir dekoratif unsur olarak dikkat çekmekteydi. Yüzyıl ve bölge farklarına göre, değişen çini malzeme, Selçuklu devrini de aşan bir zenginlik sunmaktaydı. Çini; cami, mescit, medrese, imaret, hamam, saray, köşk, özel evler, çeşme, sebil, ve hatta kilise, kütüphane gibi, çeşitli eserlerde, geniş bir kullanma sahası bulmuştu.

Osmanlı döneminde, çok çeşitli tür ve kalitede, çini ve seramikler gelişmişti. Bunları, desen ve kalitelere, renklerine göre devir ve bölgelere ayırmak mümkün olmaktaydı.

İznik ve civarında, 14.yüzyıl ortalarından, 15.yüzyıl ortalarına kadar, kırmızı hamur devri vardı. 15.yüzyılın ikinci yarısında, sarımtırak beyaz hamur görülmeye başlanmıştır. Dokusu, ince ve sıktı. Yeni bir çini grubu olan ve mavi beyaz diye adlandırılan bu grup, 15.yüzyıldan, 16.yüzyıl başına kadar, görülen çinilerdi. Şeffaf sır altına, beyaz zemin üzerinde, mavi tonları ile turkuaz ve lacivert ile işlenmişti. 15.yüzyıl, Ming porselenlerini hatırlatan bu grup çinilerde, şakayıklar, çiçekler ve Uzak Doğu tipi Çin bulutu ve ejder motifleri çok yaygındı. Porselene benzer, beyaz sert hamurlu, kaliteli çinilerdi (Öney,1986:63/65).

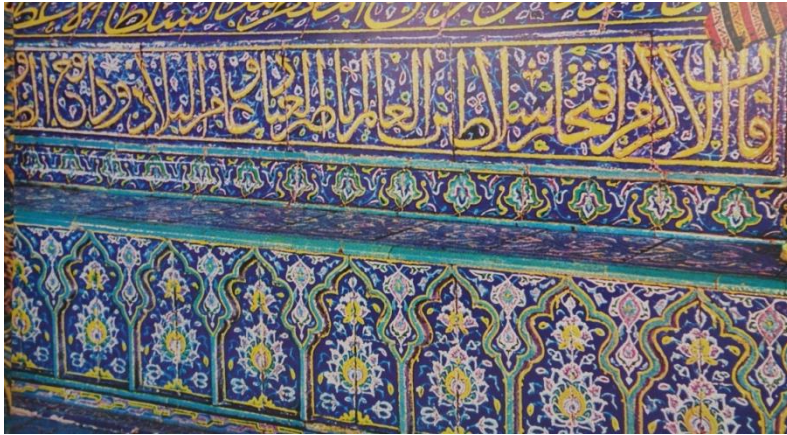
15.yüzyıl Osmanlı mimarisinde, Selçuklu ve Beylikler devri, çini geleneğini sürdüren, tek renk sırlı çiniler, çokça kullanılmaktaydı. Bunlar, özellikle yapı içinde ve bazen pencere üstlerine kadar, duvarları kaplamaktaydı. Firuze, yeşil, lacivert ve patlıcan moru renkleri kullanılmaktaydı. Altıgen plakalar, bazen de, bunları kuşatan ayrı renkte üçgenler, kareler, kenar bordürleri ile değişik, geometrik kompozisyonlar meydana getirirlerdi. Tek renk sırlı düz çinilerin üzerinde, altın varakla, bitkisel dekor sıkça kullanılırdı. Kare, dikdörtgen, üçgen biçimli, düz çinilere de bol rastlanırdı. Kırmızı topraklı olan bu çiniler, İznik ve Kütahya'da yapılmıştı. Bu gruptan örnekler; Orhan Bey

(1339) İznik, Sultan Orhan İmaretı (1339) İznik, Bursa Yeşil Camii (1421/22), Edirne Şah Melek (1429), İstanbul Topkapı Sarayı ve Çinili Köşk (1472) olarak verilmektedir (Öney, 1986:64).



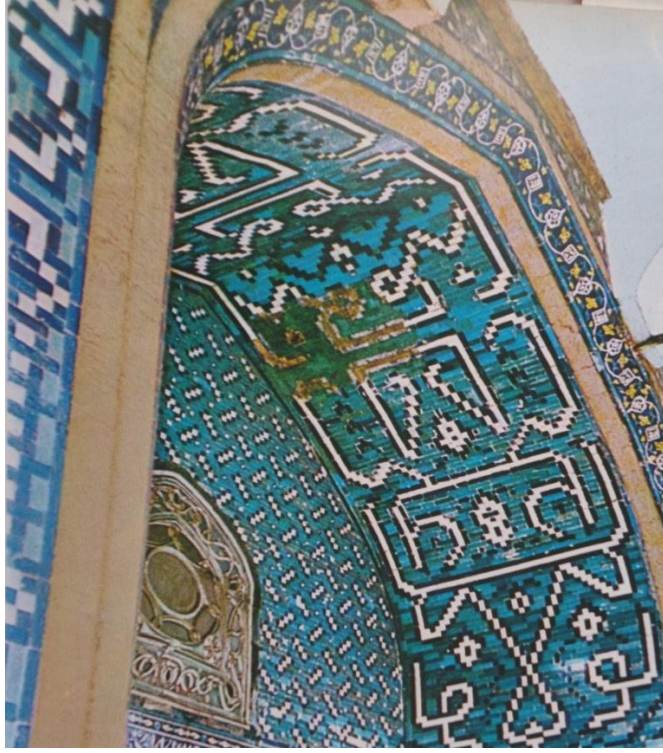
Şekil 7.1. Bursa, Yeşil Camii Mihrabında Renkli Sır Tekniğinde İşlenmiş Çini (1421)

Kaynak: Öney,1986:62



Şekil 7.2. Bursa, Yeşil Türbede I.Çelebi Mehmet Lahitinde Renkli Sır Tekniğinde Çini Kaplama (1421)

Kaynak: Öney, 1986:64



Şekil 7.3. İstanbul, Topkapı Sarayı Çinili Köşk Girişinde Çini Mozaik Süsleme (1472)

Kaynak: Öney, 1986:65

Osmanlı sanatında, 15.yüzyılda, ender olarak, çini mozaik geleneğini sürdüren eserlere rastlanırdı. Mozaiklerin, Selçuklu örneklerinden, daha iri taneli oluşu ve büyük kompozisyonların işlenişi ile dikkat çekmekteydi. Selçuklu ve Beylik devri örneklerinden, farklı olarak mavi, firuze, mor, siyah renklere ilaveten, beyaz çini parçacıkları da kullanılmıştı. Bursa örneklerinde, yeşil ve sarı parçacıklar da görülmekteydi. Ender olarak, taşa kakılan çini mozaikler, dikkat çekmekteydi. Bursa çini mozaikleri, pencere nişlerinin içi, kapı kemerleri gibi dikkat çekmeyen yerlerde ve sırlı boyama tekniğinde, çinilerle birlikte işlenmişti. Bu devir çini mozaikleri, arada, hiç harç boşluğu bırakılmadan kullanılmıştı. Erken Osmanlı sanatının, ender çini mozaik örnekleri; Bursa Yeşil Camii ve türbede kısmen (1421/22), İstanbul Mahmut Paşa Türbesi (1474), Topkapı Sarayı Çinili Köşk (1472) ve Bursa II. Murat Camii idi.

Mimaride kullanılan, renkli sır (Cuerda Seca) adını alan, teknikle işlenen çiniler, 15.yüzyıldan, 16.yüzyıl ortalarına kadar görülmekteydi. Renkli sırla hazırlanan çinilerde, eskiden beri bilinen mavi, firuze, lacivert, siyah renklerin yanı sıra beyaz, sarı, altın yıldız ve fıstık yeşili de kullanılmaya başlanmıştı. Konturlar, siyah veya kırmızı idi. Bazen, sırlı satırlar arasında görülen, mat kırmızı macunlar, bir yenilik olarak görülmekteydi. Bursa'da bulunan örneklerinde, sırlı boyamanın yanı sıra, yer yer, çini mozaik de kullanılmıştı. Bitkisel dekorda çinileri, Selçuklu örneklerinden, daha realist çiçek, yaprak ve özellikle şakayık ve sarmaşıklar süslemişti. Kûfi yazı azalarak, yerini, sülüs yazıya bırakmıştı. Genellikle, sülüs yazılar, lacivert üzerine beyazla, kûfi yazılar ise sarı ile işlenmişti. Teknik imkanın getirdiği kolaylık sonucunda, desenler daha girift ve sıkışık, çoğu kez, üç katlı veya ajur gibi oyuk olarak görülmüştü. 15.yüzyılda, Bursa'da, bunu takiben, Edirne'de ve 16.yüzyılın başında da, İstanbul'da, renkli sır çinilere rastlanırdı. İstanbul'daki renkli sır çinilerinden, özellikle, Topkapı Sarayı'nda rastlananlarda, dekorun çok katlı olmaması ve sadeliği, dikkat çekmekteydi. Bazılarında, sırsız bırakılan boşlukların, ufak, kırmızı boya satırlarla, doldurulması da göze çarpmaktaydı.

Renkli sır tekniğinde, sayıca az, fakat çok kaliteli örnekler olması, bu tekniğin, sıraltı ve düz çiniler kadar yaygın olmadığını göstermekteydi. Renkli sır tekniğinin kullanıldığı, başlıca yapılar şunlardı: Bursa Yeşil Camii (1421), Edirne II.Murat Camii (1436), Adana Ulu Camii (1513/51), İstanbul Sultan Selim Camii (1522), İstanbul Topkapı'da Kara Ahmet Paşa (1558 civarı), Bozüyük Kasım Paşa Hamamı (1526), İstanbul Çinili Köşk'te sergilenen Karaman İbrahim Bey İmareti Mihrabı (1433), İstanbul Çinili Köşk (1472), İstanbul Topkapı Sarayı Arz Odası (1465/1478), Bursa Yeşil (1421) ve II.Murat (1425) Medreseleri (Öney, 1986:65).



Şekil 7.4. Bursa, Yeşil Türbe Mihrabında Renkli Sır Tekniğinde Çini (1421)

Kaynak: Öney, 1986:66



Şekil 7.5. İstanbul, Vakıflar Genel Müdürlüğü Müzesinde Bozüyük Kasımpaşa Hamamına Ait Renkli Sır Tekniğinde Çini (15.yy)

Kaynak: Öney, 1986:67

Öncü örnekler olarak nitelendirilen, mavi beyaz çiniler, genellikle altıgen, üçgen, dikdörtgen ve dar bordür parçalarından oluşan, kompozisyonlar, simetrik, merkezî, ulama veya serbest şemalı çeşitleriyle, pano ve alınlıklarda da ortaya çıkmaktaydılar. Hatayi, rumi gibi stilize bitkisel motiflerin, basit düzenleme ve yazı bezemelerinden oluşan çini desenleri, mavi beyaz seramik gruplarına temel teşkil etmekteydi.

Erken mavi beyaz çinili yapıların arasında, Bursa Yeşil Türbede, Sitti Hatun Lahiti (1421), Edirne Üç Şerefeli Camii (1437/47), Bursa Cem Sultan Türbesi (1479) ve Edirne Muradiye Camii (1436) sayılmaktaydı. 16.yüzyılın ilk yarısında bunları, Bursa Şehzade Mahmut Türbesi (1506/07), Bursa Şehzade Ahmet Türbesi (1512/13), Manisa Valide Sultan Camii (1522/23), Gebze Çoban Mustafa Paşa Türbesi (1529), Topkapı Sarayı'nın, Hırka i Saadet Odası'nın, bazı çinileri, özellikle de, Sünnet Odası cephesindeki, mavi beyaz çini örnekleri takip etmişti (Çobanlı ve Öney, 1986:283).



Şekil 7.6. Ulama Çini, 16.yüzyılın 2.yarısı, İznik

Kaynak:Çobanlı ve Öney,2007:281



Şekil 7.7. Çini Köşebent, 16.yüzyılın 2.yarısı, İznik

Kaynak: Çobanlı ve Öney,2007:282



Şekil 7.8. Bordür Çini, 16.yy'ın 2. Yarısı, İznik

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:283



Şekil 7.9. Topkapı Sarayı, III. Murad Odası, Çinili Ocak, 16.yy'ın 2.yarısı, İznik

Kaynak: Çobanlı ve Öney,2007:284

Mavi beyaz seramiklerin üretimi, Osmanlı sarayının, Çin porselenlerine olan, hayranlığına dayandırılmaktaydı. İmparatorluğun, doğuya yaptığı seferlerden sonra, elde edilen ganimetlerin yanında, saraydaki doğum, sünnet düğünü, padişahların tahta çıkışı ile ilgili, çeşitli vesilelerle hediye edilen eşyalar arasında, mavi beyaz Yuan ve Ming Hanedanlığı dönemine ait, Çin porselenlerinin olduğu bilinmekteydi. Osmanlılar, Çin porselenlerini, 'fağfur' kelimesiyle tanımlamışlardı. Bir kabin, porselen olduğunu belirleyen faktörler arasında, vurulduğunda, çıkardığı güzel tınısıydı. Bu yüzden, 'Bir vur bin ah işit kâseyi fağfurdan' vecizesi söylenmişti.

Kuşkusuz, Çin'e ait, sağlam ve beyaz gövdeli, ışıltılı porselenler ve bunların desenleri, İslam seramik ustalarının, ilgisini çekmişti. Hatta, Çin porselenlerinin, benzerlerinin yapılması için, İznik'e siparişler verilmekteydi. Ne var ki, İznik mavi beyazları, tamamen Çin etkili ürünler değildi. İslam dünyasında, seramik üretimi, 9.yüzyıldan beri var olan bir gelenektir. Özellikle, Selçuklular döneminde, İran'da ve Anadolu'da, önemli bezeme teknikleri,

üslupları, geliştirilmişti. 16.yüzyıldaki örnekler ise, bu geleneğin birlikte harmanlandığı, Osmanlı'ya has bir üsluptu. 16.yüzyılın ilk yarısında üretilen, porselene benzeyen, mavi beyaz seramiklerin hamurları, silika, cam frit ve beyaz kilden oluşan, fritli hamurdu. Daha önce, kil yoğunluklu olan seramiklerin yerini, silika yoğunluklu seramiklerin almasıyla, daha sert, beyaz ve sağlam formların oluşmasına olanak sağlanmıştı. Beyaz hamurun üzerinde, ince beyaz astar çekildikten sonra, desen uygulanan seramikler, renksiz, şeffaf sırla sırlanırlardı. Yaklaşık, 900 derecede pişirilirdi. Çömlekçi tornasında veya genellikle de, kalıplama tekniğiyle, zengin çeşitte ve farklı boyutlarda formlar üretilmekteydi. Bunlar, düz veya çukur tabaklar, ayaklı yada ayaksız kâseler, leğen gibi açık formlar; bardak, sürahi, kavanoz, askı top, vazo, divit, matara, şamdan gibi kapalı formlardı.



Şekil 7.10. Mavi Beyaz Tabak, Çinili Köşk, 16.yy'ın İlk Yarısı, İznik

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:289



Şekil 7.11. Mavi Beyaz Kandil, Çinili Köşk, 16.yy'ın İlk Yarısı, İznik

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:290

16.yüzyılın başında, mavi beyaz seramiklerde, ustalık gerektiren girift tasarımlar, mükemmel bir işçilikle uygulanmıştı. Desenlerde, ağırlıklı olarak, mavinin tonları görülmekteydi. Turkuaz, zeytin yeşili, siyah ve grimsi mavi renkli seramikler, üslup ve dönem benzerlikleri nedeniyle, aynı grubun içinde yer almaktaydılar.

Mavi beyaz seramikler, tarih, üslup, motif ve renklerine göre, farklı şekilde sınıflandırılmıştı. Kendi içlerinde on, on beş yıllık zaman aralıklarına yerleştirilen gruplar; Baba Nakkaş Üslubu, Helezoni Tuğrakeş Üslubu (Haliç İşi), Ustaların Üslubu, Çin porselenlerinin etkisi altında olanlar, Geç Devir Mavi Beyaz Seramikler olarak adlandırılmaktaydı.

En erken grup, Baba Nakkaş Üslubu idi. 15.yüzyılda, saray nakkaşlarının önde gelen isimlerinden Baba Nakkaş, kendi üstlerine dönük yapraklarla, yuvarlak hatlı hatayı üslubu motifler, yazı, rumi, bulut ve geometrik motiflerden oluşan grubun, tasarlayıcısı olarak kabul edilmekteydi. Baba Nakkaş desenler, Çin etkisinin sınırlı etkisi yanında, 15.yüzyıl Timurlu sanatının izlerini taşıyan, Osmanlı'ya has bir üslup olarak, 16.yüzyılın sonuna kadar, üretilmeye devam etmişti.

Bu üslubun ilk örnekleri, Fatih Sultan Mehmet dönemi ile ilişkilendirmişti. Girift ve kuralcı tasarımlara sahip, yoğun hatayı, rumi ve zencereklerden (bezeli ince bantlar) oluşan kapların zeminleri, koyu kobalt mavisi ile beyaz alan bırakılmadan renklendirilmişti. II. Beyazıt döneminde, koyu kobalt mavisi, yerini, daha açık bir tona bırakmıştı. Desenlerin bu dönemde sadeleştiği, hatayı, rumi motiflerinin irileştiği, düğüm ve bulut motiflerinin, desenlerde kullanılmaya başladığı görülmekteydi. Baba Nakkaş'ın, üçüncü evresi olarak görülen, I. Selim döneminde, motifler, beyaz zemin üzerinde, kobalt mavisinin tonları ile boyanmaktaydı. Kanuni döneminde, üslubun, desen özelliklerini yitirmeye başlamasıyla birlikte, yeni arayışlara girildiği görülmekteydi.

İstanbul Haliç'te üretilen, Haliç İşi Seramikler (Helezoni Tuğrakeş Üslubu), mavi beyaz seramiklerin, bir diğer grubunu teşkil etmekteydi. 16.yüzyılın ilk yarısında, Haliç işi seramiklerde, kullanılan renkler, kobalt mavisinin tonları, turkuaz, zeytin yeşili ve siyahtı. Tasarımlar, çizilen helezonlar üzerinde, belli

aralıklarla yerleştirilen, küçük çiçek ve yapraklardan oluşmaktaydı. Yuvarlaklar oluşturan helezonların, birleşen noktalarında, deseni monotonluktan uzaklaştıran, şemse, madalyon, düğüm gibi, içi rumilerle bezeli yuvarlak, bazen de, köşeli, küçük formlar yerleştirilmişti. Çiçeklerin arasında, virgül biçimli yapraklar ve çengel şeklinde, fırça darbeleriyle yapılmış, zarif uygulamalar görülmekteydi. Bezeme, kapların tüm yüzeyini kaplar ve beyaz zemin üzerinde yer alırdı (Çobanlı ve Öney,2007:291).



şekil 7.12. Haliç İşi Mavi Beyaz İznik Tabağı, 16.Yüzyıl Başı

Kaynak: Öney, 1986:102

Mavi beyazların bir diğer grubu olan, Ustaların Üslubu seramikler, saray üsluplarından bir kaçış olarak yorumlanmaktaydı. Bu grupta, titizlikle düzenlenen girift tasarımlardan çok, basit ve çabuk çizilebilen düzenlemeler yapılmıştı. Erken natüralist üslup olarak da nitelendirilen seramiklerde, lale, karanfil, aynı sefa, sümbül gibi çiçek ve tomurcuklar, sadeleşmiş hatayi motifi ve yapraklar, hayvan, nadiren, insan figürleri dikkat çekmişti. Motifler, 16.yüzyılın ikinci yarısında kullanılacak olan natüralist üslup çiçeklere göre,

daha küçük çizilmişti. Bir grup tabakta, ortadaki desen; bir vazodan çıkan, simetrik şemalı, çiçek demetlerinden oluşurdu. Bunların çanak kısımları, Çin porselenlerinde görülen, radyal desen şemasına sahip, çiçek gruplarıydı. Dışa doğru kıvrılan, tabak kenarlarının bordürleri, bazen, radyal basit çiçek grupları, tekrar eden sade penç, hatayi motifleri, rumi, bazen de, kaya dalga motifiyle düzenlenmişti. Kaya dalga motifi, ilk olarak, Çin'de, Sung döneminde, 13. ve 14.yüzyıllarda, resim sanatında, 14. Ve 15.yüzyıllarda, Yuan ve Ming döneminde, porselenlerde kullanılmıştı. Osmanlı'da ise, 16.yüzyılın ikinci yarısında ve 17.yüzyılda, tabakların bordür bezemesinde, küçük değişikliklerle, birçok tabağa uygulanmıştı.

Ustaların üslubunda, tabakların yanında, genellikle küçük boyutta sürahi, bardak, ibrik, Haliç İşi seramiklerde de kullanılan 'tondino' tabak formlarına rastlanırdı. Desenlerde, natüralist üslup çiçekleriyle birlikte, basit Baba Nakkaş motiflerinin de, birlikte uygulandığı, dikkat çekmekteydi. Renklendirme, beyaz zemin üzerine, mavi beyaz seramiklerin belirgin özelliği olan, kobalt mavisinin tonları ve turkuazla yapılmıştı.

Osmanlı Sarayının, Çin porselenlerine olan hayranlığı nedeniyle, bir taraftan, kendi üsluplarını geliştiren saray nakkaşları ve İznikli ustalar, sınırlı da olsa, Çin porselenlerinin bire bir, bazen de, desen ve formlarından etkilenecek, çok benzer üretim yapmaktaydılar. Bunlar, dünya müzelerinde olan, Yuan modeli, Üzüm salkımlı tabaklar, Lotus demeti tabaklar, Çiçekli kıvrımlı tabaklar, Lien Zu kâseleri, Seladonlar ve Beyaz seramik gruplarıydı.

Ortası, aslan figürlü, 'Yuan Modeli' olarak anılan ve İznik üretimi bir tabak, Berlin'de, bir müzede bulunmaktaydı. 16.yüzyılın başlarına tarihlenen mavi beyaz tabak, neredeyse, olduğu gibi taklit edilmişti. Ancak, bu uygulama, daha sonraki örneklerde, sadece, tabağın kenarındaki, kaya dalga motifinin, taklit edilmesi şeklinde sürdürülmüştü.

Diğer yandan, Ming döneminde, 'Üzüm salkımlı tabaklar'a olan ilginin, daha büyük olduğu gözlenmekteydi. Bu tabakların, Çin porselenlerinin, üzüm salkımlı, iki temasına bağlı olarak, yapıldıkları görülmekteydi. Temaya sadık kalan nakkaşlar, sadece, küçük boşlukları değerlendirmek için, küçük yaprak gibi eklerle, tabak desenine, kısıtlı müdahalelerde bulunur, bazen de, aynı desen

kalıbını, farklı yönde kullanırdı. Üzüm salkımları, tabağın tam ortasında yer alırken, çanakta radyal çiçek demetleri, kıvrık dallı çiçekler veya dilimli alanlar tasarlanmıştı. Dilimli veya düz kenarlı tabakların bordürleri, genellikle, kaya dalga motifi ile bezeliydi. Üzüm salkımlı tabaklar, 16.yüzyılın başından itibaren, 17.yüzyılın sonuna kadar, farklı renk ve üsluplarla birlikte, sınırlı sayıda üretilmişti (Çobanlı ve Öney,2007:293).



Şekil 7.13. Mavi Beyaz Tondino Tabak, 16.Yüzyılın İkinci Yarısı, İznik

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:295

15.yüzyılda, Çin’de üretilen, ‘Lotus’(hatayılı) demetli tabaklar da, seramikçiler tarafından taklit edilmişti. Kökleri ile birlikte çizilen, bulut formundan dağılan çiçek demetinde, ortada, iri bir hatayılı motifi bulunması, karakteristik özelliklerindendi. Bordürde, genellikle kıvrık dallı, akan bir desen

veya kaya dalga motifi bulunurdu. Çiçekli, kıvrım dallı tabaklar, yine, 15.yüzyılın, Çin mavi beyazlarının, etkisiyle üretilmişti. Ortada, ana bir motiften, kıvrık dallarla ayrılan motifler bulunurdu. Çanakta, radyal çiçek bezemeler tekrar eder, bordürde ise, kesintisiz süren, çiçekli kıvrık dallı veya kaya dalga motifleri vardı.

Lien Zu kâseleri, İznikli ustaların etkilendiği, bir diğer gruptu. Bu kâselerin, dar ayakları ve dışta yer alan, yaprak dilimli bezemeleri, en karakteristik özellikleriydi. Formları açısından, ilk örnekleri, Sung dönemiyle ilişkilendirilmekteydi. Bu grubun, çok kısa bir dönem için, uygulandığı anlaşılmıştı.

Yuan ve Ming döneminin ‘seladon’ taklitlerinin, İran’da ve Mısır’da üretildiği, ‘Yeşil İznik çinisi’ olarak da, narh defterlerinde, adının geçtiği bilinmekteydi. Topkapı Sarayı’ndaki, zengin Yuan ve Ming seladonlarının varlığı ve bunların zehirli bir maddeyle teması halinde, kırıldığı veya renk değiştirdiğine inanıldığı, göz önüne alındığında, Osmanlı sarayının, bu gruba, ne kadar değer verdiği anlaşılmaktaydı (Çobanlı ve Öney,2007:293).



Şekil 7.14. Mavi Beyaz Sürahi, 16.Yüzyıl’ın İlk Yarısı, İznik

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:292)

16.yüzyıl ortalarında, renk bakımından kırmızılı İznik çinilerinden farklılık gösteren, desen, kalite özellikleri, tamamen eş, bir çini grubu görülmekteydi. Bu çinilerde, kırmızılı İznik çinilerinde görülen, bütün realist çiçek, dal ve Uzak Doğu motifleri, aynen tekrarlanmıştı. Beyaz zemin üzerine mavi, lâcivert, eflâton, zeytin yeşili gibi, daha pastel renkler kullanılırdı. Birçok örnekte de, beyaz, eflâton, mavi, fıstık yeşili renkler, lâcivert zemin üzerinde, yer alırdı. Bu çiniler Şam'da Süleymaniye (1554/60), Derviş Paşa (1579), Sinaniye (1586) camilerinde, Mustafa Paşa zaviyesi (1563), Derviş Paşa türbesi gibi, çeşitli eserlerde görülmüşler ve 'Şam İşi' olarak kabul edilmişlerdi (Öney,1986:69).

Ustaların üslubu grubunda olan, mavi beyaz seramikler, basit ve çabuk çizilen desenlere sahipti ve lâle, karanfil gibi, natüralist üslup çiçeklerine, öncülük etmişlerdi. Şam Tipi veya Şam İşi seramikler, bu grubun bir uzantısı olarak ve mavi beyazlardan sonra, mor ve zeytin yeşilinin katılımıyla, çok renkliliğe geçiş dönemi seramikleri, olarak ortaya çıkmıştı. 16.yüzyılın ortalarında, 1535 ile 1560 yılları arasında, üretimleri yapılmaktaydı.

İznik üretimi Şam tipi seramikler, beyaz pürüzsüz hamurları ve kaliteli şeffaf sırları itibarıyla, 16.yüzyılın ilk yarısının, teknik özelliklerini yansıtırken, soluk, fakat ustalıklı kullanılan yeni renkleri, motif ve kompozisyon anlayışları ile mavi beyazlardan ayrılmışlardı. Renk paletine, kobalt mavisi, turkuaz ve siyahın yanında, zeytin yeşili, mor ve eflâton eklenmişti. Koyu kobalt mavisi ve mor, koyu olarak, tek başına sürüldüğü gibi, bazen de, açık ve koyu olmak üzere, aynı alanda, iki tonda kullanılmıştı. Mor renk, nadir olarak, açıktan koyuya sürülürdü.

Şam Tipi seramiklerde, yarı stilize motiflerden gül, sümbül, lâle, nar, nar çiçeği, karanfil, müge çiçeği, bahar dalları, enginar motifleri, bordürlerde, demet halinde lâle, bahar çiçekleri, kaya dalga bezemeler ve zeminlerde, balık pulu dokular görülürdü. Çintemani ve ince bantlarda, zencerek motifleri, bu grubun bilinen örnekleriydi. Bazı kaplar, bitkisel üslubun yanında, sülüs ve nesih yazı çeşitleriyle bezenmişti. Ayrıca, yüzyılın başından beri uygulanan hatâyi, rûmi, saz üslubu tasarım örnekleri, Şam Tipi seramiklerde, kullanılmaya devam

etmişti. Bunlar, bazen, bir tek üslubu yansıtan seramikler, bazen de, farklı üslupların bir arada harmanlandığı, seramik kaplar olarak ortaya çıkmaktaydı.

Desenlerde, disiplinli çizim anlayışından çok, doğa coşkusuyla dolu, özgür bir anlayış dikkati çekmekteydi. Bordür, şemse, kapalı rumi formlarla oluşturulan alanlarla, tasarımlar yapılmaya devam edildiği gibi, formlarda mavi beyazların, disiplinli ve kuralcı temalarının aksine, tabakların, çanak ve kenar bölümlerine aldırılmadan, kesintisiz desenler çizilmiştir. Bu şekilde bezenen, Şam tipinin öncü örneklerinden, beyaz zeminin tercih edildiği tabaklarda, sadece, kobalt mavisi ve turkuaz renkte, boyalı tabaklar olduğu gibi, mavi zeminde motiflerin, beyaz bırakıldığı örnekler de mevcuttu. Tabakların arkalarında, 16.yüzyılın ilk yarısındaki, kıvrık dallı, yoğun kompozisyonlar yerine, iki motifin, dönüşümlü olarak tekrar edildiği, basit desenler tercih edilmişti. Bu uygulama, 16.yüzyılın ikinci yarısında, çok renkli, kırmızılı sır altı seramiklerinde, standart hale getirilmiştir.

Tabaklar merkezi, simetrik veya asimetrik desenlerden oluşmaktaydı. Simetrik veya asimetrik desenlerde, başlangıç noktası, genellikle tabağın alt bölümündeydi. Ayaklı çukur kâseler, Şam tipinde karşılaşılan, hem içi hem de dışı bezeli, popüler formlardandı. Yoğunlukla tabak, cami topu ve kâselerin yanında vazo, kavanoz, sürahi, kandil, ibrik gibi formların boyun, karın ve varsa ayak bölümleri, alanlara ayrılarak, desen uygulanmıştı. Şam tipi seramiklerde, 16.yüzyılın ortalarından itibaren, çini üretiminin ön plana çıkmasıyla, sarayın kontrolü dışında, dar gelirlilere hitap eden, basit ve çabuk tasarlanan, seramik ürünlerine de rastlamak mümkündür. Şişkin karınlı, kulplu, küçük sürahi ve maşrapalar gibi, mavi zemin üzerine, beyaz desenli örnekler, bunlar arasında sayılmaktaydı (Öney,1986:296/297).



Şekil 7.15. Şam İşi Tabak, Çinili Köşk, 16.yüzyıl ortası, İznik

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:296

Osmanlı Devleti'nin siyasal, ekonomik ve kültürel ilişkiler açısından, en güçlü olduğu, Kanuni Sultan Süleyman döneminde, benzerine pek rastlanmayan, büyük yapılar inşa edilmişti. Saltanatının izlerini, mimari eserlerle ebedileştirmek isteyen Kanuni, bu dönemde, İstanbul başta olmak üzere, Kudüs ve Şam'da, önemli onarım çalışmaları yapmış, mimari projeler yürütmüştü. Kanuni'nin, babası Yavuz Sultan Selim için yaptırdığı, ilk büyük eser olan, Sultan Selim Camii (1522/23), baş mimar, Acem Ali'ye aitti. Kanuni'nin, ikinci önemli dini yapısı ise, Mimar Ali'nin ölümünden sonra, baş mimar olan Sinan'a yaptırdığı, Şehzade Camii ve Türbesi (1548/49) idi. Bu yapının bezemesinde, Acem Ali'nin, renkli sır tekniğinde çini geleneği sürmesine rağmen, ilerleyen yıllarda, kesme taş yapılarında, sır altı tekniğinde çini bezemeyi, mimari öğelerle, uyumluluk içinde kullanan, Mimar Sinan'la birlikte, İznik'te, çini üretimi büyük bir ivme kazanmıştı. Böylece, 16.yüzyılın ikinci yarısı ve 17.yüzyıl ortalarına kadar, İstanbul başta olmak üzere, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde ve Osmanlı devletinin hakim olduğu diğer topraklarda, sayısız camii ve türbelerin yanında, hamam, köşk, saray, kütüphane, mezar taşları, sır altı tekniğinde, İznik yapımı çinilerle donatılmıştı.

Mavi beyaz ve Şam tipi örneklerden sonra, bu dönemde, yeni bir çini ve seramik grubu ortaya çıkmaktaydı. Bu grup, çok renkli ‘Kırmızılı Sır Altı Tekniği’(veya Kırmızılı İznik Seramikleri) olarak adlandırılmıştı.

Bu grubun başarısı, teknik ve estetik açıdan, mükemmeli yakalayan formlarının yanı sıra, renklerinde, zengin çeşitte motif ve desenlerinde idi. 16.yüzyılın ilk yarısında, ağırlıklı olarak tercih edilen kobalt mavisinin tonları, turkuaz, nadiren yeşil ve siyah renk paleti ve yüzyılın ortalarında, bu renklere eklenen patlıcan moru, zeytin yeşili ve siyah renklerle çeşitlenmiş, 16.yüzyılın ikinci yarısında, kabarık mercan kırmızısı ve zümrüt yeşilinin katılımıyla renkler, parlak sırın altında, derin ve ışıltılı bir görünüme bürünmüştü. Kırmızılı sır altı tekniği çini ve seramiklerinde karşılaşılan renkler arasında, kahverengi de vardı. Ancak, bu renk, daha çok ağaç gövdeleri ve dallarında kullanılmıştı.

Kırmızı rengin ilk örnekleri, Erken Osmanlı yapılarında, renkli sır tekniğinde idi. Bu örneklerde, kırmızı fırınlanmadığı için, mat görünümlüydü. Kanuni’nin, İstanbul’a yaptırdığı, renkli sırdan, tamamen sır altı tekniğine geçişi simgeleyen, Süleymaniye Camii (1557) çinileri ise, kırmızı rengin kullanıldığı ilk yapı olarak kabul edilmekteydi. Bunu, kırmızılı örnekleriyle, Haseki Hürrem Sultan Türbesi (1558) ve Rüstem Paşa Camisi (1561) takip etmişti.

Mor renk; Erken Osmanlı dönemi yapılarında, renkli sır tekniğinde, sır altı tekniğinin, Milet tipi İznik seramiklerinde ve Şam grubunda görülmüştü. Kırmızı sır altı tekniğinde, mor rengin, Hürrem Sultan Türbesi, Kanuni Türbesi ve Rüstem Paşa Camisi’nin çinilerinde, kırmızı ile birlikte kullanıldığı, dikkati çekmişti. Bu rengin, uzaktan bakıldığında, diğer renklerin arasında zayıf kalması, zamanla, bu rengin yok olmasına neden olmuştu.

16.yüzyılın ikinci yarısında, Süleymaniye Camii kandilinde, Hürrem Sultan Türbesi’nde ve Rüstem Paşa Camii’nde, siyah renk, geniş alanlarda kullanılsa da, sonraları, siyah (yeşilimsi siyah) sadece, konturlarda yer almıştı.

Çok renkli, kırmızılı sır altı tekniğinde, bazı renklendirme ilkeleri vardı. Bunlardan kırmızı, kabarık olarak boyanırken, yeşil ve turkuaz renkler, tonlama yapılmaksızın, tek renk olarak, kobalt mavisi ise, açık ve koyu tonlar kullanılarak sürülmüştü. Açık tonla boyanan kobalt mavisi, motiflerin, ince

siyah konturlarından başka, içten koyu ve kalınca bir mavi kontur daha geçilmiş, motifler, küçük fırça darbeleriyle tarama ve noktalamalarla bezenmişti. Zemin renklerinde, koyu kobalt mavisi sıklıkla tercih edilmiş, bazı örneklerde zeminler turkuaz, yeşil ve kırmızı renklerle boyanmıştı.

Kırmızı renk, baskın bir renkti. Özellikle, zıt rengi olan, yeşil renkle yan yana kullanıldığında, algılama problemi yaşandığından, kırmızı rengin bulunduğu alanlarda, ince beyaz boşluklar bırakılmıştı. Bu uygulama atölye dilinde ‘havalı boyama’ olarak geçmekteydi. Havalı boyama, gerektiğinde, diğer renklerin algılanmasını kolaylaştırmak veya tek renkli motiflerin, farklı bölümlerini vurgulamak için uygulanmıştı.

Kırmızılı sır altı tekniğinde, hatayi, rumi ve saz üslupları ile birlikte, 16.yüzyılın ikinci yarısı için, önemli bir yenilik olan, natüralist üslupta desenlerle karşılaşılmaktaydı. Kompozisyonlarda, daha çok lale, karanfil, sümbül ve gül motifleri kullanıldığından, bu grup ‘Dört çiçek üslubu’ olarak da adlandırılmıştı. Mavi beyaz seramiklerde, Ustaların Üslubu grubunda ve Şam Tipi seramiklerde, natüralist üslup çiçeklerinin varlığı bilinmekteydi. Ancak, 16.yüzyılın ikinci yarısında, kırmızılı sır altı tekniği ile beraber, natüralist üslup motiflerinin, mükemmel örneklerle zenginleştiği, tasarımların Osmanlı kimliği içerisinde, büyük bir olgunluğa ulaştığı gözlenmişti. Bu gelişimde, 1557 yılında, saraya baş nakkaş olan, Şah Kulunun öğrencisi ve natüralist üslubun yaratıcısı olan, Karamemi’nin rolü büyüktü. Bu zengin tasarımların, ilk örnekleri, Karamemi’nin tezhiplerinde görülmüştü.



Şekil 7.16. Kırmızılı Sır Altı Tekniğinde Seramik Tabak, 16.yy. İkinci Yarısı, İznik
Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007: 304

Çinide kullanılan, natüralist çiçeklerin boyutları, tezhiplerdeki gibi, doğaya uygun stilize edilmişti. Bu yüzden, hatayi üslubunda olduğu gibi, geniş alanlara yayılarak çizilmek yerine, genellikle, panolardaki desenlerin çıkış noktalarının yanlarında veya madalyon, şemse, köşebent formlarında kullanılmışlardı. Simetrik, serbest ve ulama şemalar, tüm çini bezemelerde olduğu gibi, bu grupta da benimsenmişti. Aykırı bir örnek olan, Kadırga Sokollu Camisi'nde (1572), mihrap duvarının üzerinde görülen natüralist çiçekler, farklı bir tasarım anlayışı ile yukarıya doğru irileşerek çizilmişti. Çok yüksekte olan motiflerin iri olması, aslında, detayların algılanması için, akılcı bir yaklaşımdı.

Çinilerle bezeli yapılarda, lale, karanfil, gül, sümbül motiflerinin yoğunluğunun yanı sıra, bahar dalları, zambak, süsen, peygamber çiçeği, zerrin, Manisa lalesi, afyon motifi, kokulu menekşe, üzüm salkımları, servi ağacı,

meyveli ağaçlar, kandil, vazo formları, mermer taklidi desenler, sülüs, nesih kitabeler, 'S' şeklinde soyut formlar, kuvvet sembolü, çintemani gibi zengin çeşitte motifler kullanılmıştı. Kuş figürleri, daha çok sivil yapılarda görülmekteydi.

Çini ile bezeli dini yapılarda, kullanılan çiçek zenginliğinin, bazı sembolik anlamlarla yüklü olduğu, üzerinde de durulmaktaydı. Örneğin; çinilerde ilk örneği, renkli sır tekniğinde, Şehzade Mehmet Türbesi'nde (1548) görülen lale motifinin, Arap harfleriyle yazıldığına, Allah kelimesiyle aynı harflerden oluşması, dikkat çekiciydi. Servi ağacının, yine Allah kelimesinin ilk harfi olan, elife benzetildiği ve sonsuzluğu simgelediği görüşü, yaygındı. Peygamberin teninin kokusu ile gül kokusu bağdaştırılırdı. Bahar dalları, yapıların en önemli yerlerinde kullanılır, cennetteki bolluk ve yeşilliği çağırırdı. Diğer taraftan, Karamemi tarafından tezhiplenen, Kanuni Sultan Süleyman'ın şiirlerinden oluşan, Muhibbi Divanı'nın, şiirleri destekleyen tasarımları, motiflerin, sembolik ifadelerini ortaya koyan, önemli bir belge niteliğindedir.

Türk çini sanatında var olan, stilize bitkisel motiflerden hatayi, hayvansal kökenli olduğu düşünülen, rumi ve Çin kökenli bulut motifleri, kırmızılı sır altı tekniği çini ve seramiklerinde, bir yenilik olarak gözükme de, 16.yüzyılın ikinci yarısında, natüralist üslupla birlikte, zenginleşen ve gelişen, özgün tasarımlar olarak, önem kazanmıştı. Söz konusu motiflerin harmanlandığı, kompozisyonlar incelendiğinde, belli ilke ve prensiplere sahip oldukları, açıkça görülmekteydi.

Hatayi motifinin kaynağı, Orta Asya'ya dayanmaktaydı. Bu motif, adını Çin Türkistanı'ndan, Hatay'dan almıştı. Türk bezeme sanatında, bolca kullanılan hatayi; şakayık, gül, nar çiçeği gibi, çok çeşitli çiçeğin, stilize edilmiş şekliydi. Bu motiflerin yer aldığı tasarımlar ise, hatayi üslubunu oluşturmaktaydı. Çiçeğin, boyuna kesiti olan hatayi çiçeği, üstten görünümü olan, penç motifi (rozet), gonca, sap ve yapraklar, üslubun, ana bezeme unsurlarıydı. Helezoni motifler, gerektiğinde, boşlukları dolduran veya dalların, akış yönünü değiştiren, yardımcı öğelerdi. 16.yüzyılın ikinci yarısından itibaren, yapılardaki, zengin çeşitlilikleri, şaşırtıcı boyuttaydı.

Anadolu Selçuklu dönemi, rumi motifinin usluplaşarak, çinili yapılarda, yaygın olarak kullanıldığı dönemdi. Selçuklunun, Anadolu'ya gelişiyle, Doğu Roma İmparatorluğu'nun, hâkimiyetindeki Anadolu toprakları, 'Diyar ı Rum' adı altında anılmış, Selçuklulara, 'Rum Selçukîleri' denmişti. Selçuklularla gelişen bezeme tarzı da, 'rumi' adını almıştı. Bezemelerde, rumi üslubunu oluşturan ana unsurlar, ruminin kendisi, orta bağ ve tepelik motifleriydi.

Bezeme programının, mimariyle ilişkilendirilmesi konusunda, akla gelen ilk isim, Mimar Sinan'dı. Sarayda, titizlikle hazırlanan süsleme programlarının, Sinan'ın kontrolünde, İznik'e sipariş edildiği ve bu sayede, kaliteli üretimin, uzun yıllar sürdürüldüğü bilinmekteydi. Cami ve türbelerde, çini bezemeler, mimari öğelere bağlı, belli kurallar içinde gelişmişti. Çinili alanlar, yapının mimari strüktürünü belirleyecek şekilde, mimar tarafından, önceden tespit edilmekteydi. Çini kaplamalar mihraplarda, mihrap yan duvarlarında, pencere ve kapı alınlıklarında, pendentiflerde, nadiren minber külahında, kuşak yazılarında, son cemaat yeri duvarlarında kullanılırdı. Bu alanlar pano, süpürgelik, ulama çini, bordür formlar, kemerli veya dikdörtgen alınlıklar, köşebentler içinde, yapıyla, uyum sağlayacak şekilde, desen uygulanır ve renklendirilirdi.

Bu çinilerin, desen kurguları incelendiğinde, sürekli tekrarlanan, belli kompozisyon şemalarına, sahip oldukları görülmekteydi. Bu şemalar, desenin tasarlandığı alana ve nakkaşın zevkine göre, çeşitli şekillerde ortaya çıkardı. Geniş alanların bezemesinde, kolaylık sağlayan, yan yana getirildiğinde, dört tarafından tekrarlanabilen, ulama desenler; basit ulama, dairesel hatlı ulama, merkezi ulama şemalar, boyuna gelişen kompozisyon şemaları adı altında, kendi içlerinde, gruplara ayrılırlardı. Bordürler; tek, çift veya üç ana dal üzerinde ilerleyen kıvrık dallı şemalar, tepelik bordürler, rumili ve bulutlu bordürler olarak, farklı şemalarla düzenlenmişti. Süpürgelik çiniler, yapıların iç mekanlarında, çini ile kaplı alanın, en alt sırasını oluştururlardı. Bordür anlayışıyla, iki yandan ulanarak tasarlanırlardı. Panolar; mihrap yan duvarları, son cemaat yeri, mihrap nişi gibi yapıların, en önemli yerlerinde görülmekteydi. Çoğunlukla simetrik, nadiren, serbest kompozisyon anlayışına sahip, bu formlarda desen çıkışı, zeminden bir vazo veya yaprak kümesinden

yapılmıştı. Ortada bir madalyon veya şemse formu, kemerli örneklerde, köşebentler ve üst bölümde, kitabe yer alırdı. Panoların zeminindeki ana tema, hatayi üslubu ve natüralist üslup çiçeklerle, bezeli olurdu .Vazo, göbek ve köşebentlerde, natüralist üslup çiçekleri, rumi veya bulut desenler, en sık rastlanan uygulamalardı. Hatayi, rumi, natüralist üslup çiçekleri, aynı alanda, birlikte yer alsalar da, aynı dalın üzerinde çizilmemişlerdi. Bu dönemde, bazı istisnai örnekler dışında, bu ilkenin, tüm çini desenlerinde, benimsendiği gözlenmekteydi. Mihraplarda, mihrap nişi, mihrap kavsarası, panolar, köşebentler, mihrabın varsa taç bölümü, kitabesi, kemeri taşıyan sütunçeleri, çini ile kaplıydı. Genellikle mihrap nişinin ve kavsaranın yüksekliği, duvarlarda yer alacak çininin, yüksekliğini belirlemekteydi.

Erken Osmanlı döneminde, tercih edilen, altıgen çini formlar, Klasik Osmanlı döneminde, standart form ve boyutlara dönüşmüştü. Altıgenlerin yerine, tercih edilen kare ve dikdörtgenler, geniş alanlara yayılan, kıvrık dallı düzenlemelere, daha uygun bir zemin oluşturmaktaydılar. 16.yüzyılın ortalarında, Rüstem Paşa Cami'sinde de, çeşitli ölçülerini gördüğümüz, dikdörtgen ve kareler, yüzyılın ikinci yarısında, genellikle 24 (24.5) cm. karolar, bunların yarısı büyüklüğünde bordürler, bazen de, yaklaşık 30 cm.lik karolardı. Bu standartlaşma, İznik'in, saraydan aldığı siparişlere, daha seri cevap vermesini sağlamıştı.

Kanuni Sultan Türbesi (1566), Edirne Selimiye Camii (1565/75), Kadırga Sokollu Mehmet Paşa Camii (1572), Piyale Paşa Camii (1573), II. Selim Türbesi (1576/77), Siyavuş Paşa Türbesi, Kılıç Ali Paşa Camii (1578/80), Üsküdar Atik Valide Camii (1583), Manisa Muradiye Camii (1585), İvaz Efendi Camii (1585), , Topkapı Takkeci İbrahim Ağa Camii (1591), III. Murat Türbesi'nde (1599), tüm bu tasarımların, muhteşem örneklerini görmek mümkündü. Ayrıca, Topkapı Sarayı Harem'de, özellikle de, III. Murad Odası'nda, dönemin, mükemmel teknikte, çini bezemeleri yer almaktaydı.

16.yüzyılın ikinci yarısında, çini sanatında yaşanan büyük gelişmeye karşın, seramik üretiminin, sönük kaldığı görülse de, 16.yüzyılın ikinci yarısı ve 17.yüzyılda, seramiklerin benzer teknik, renk ve kalitede üretilmeye, devam ettiği bilinmekteydi.

Kırmızılı sır altı tekniği seramiklerde, kullanılan renkler, kobalt mavisinin tonları, zümrüt yeşili, turkuaz, kabarik mercan kırmızısı, nadiren, kahverengi ve konturlarda siyahtı.



Şekil 8.17. Kırmızılı Sır Altı Tekniğinde Seramik Kupa, 16.yy.'ın 2.Yarısı, İznik

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007: 303

Yüzyılın, ilk yarısına kıyasla, daha küçük olan, seramik formların, çeşitliliği, dikkat çekiciydi. Vazo, kâse, ibrik, tabak, kandil, askı toplar, şamdan, bardak, matara, kupa formları, divitler, bunlardan bazılarıydı. Desenlerde hatayi, rumi, bulut üslubu motifleri, natüralist üslubun yaratıcısı, Karamemi'nin çiçeklerinden, lale, karanfil ,sümbül, gül, zambak çiçekleri; peygamber çiçeği, zerrin, bahar ağaçları, üzüm asma yaprakları, servi ağacı gibi motifler kullanılmıştı. Çini desenlerinde, sadece, sivil yapılarda, nadir olarak karşılaşılan hayvan figürlerinin, seramiklerde, oldukça bol kullanıldığı görülmekteydi. 17.yüzyılda, çintemaniler, yelkenli ve kalyonlar, balık pulu, dalga zeminli

bezemeler ve insan figürlü desenler, bu çeşitliliğin içinde yer alan, diğer bezeme unsurlarıydı.

16.yüzyılın, ilk yarısından beri üretilen, porselene benzer fritli hamur, aynı kalitede, 16.yüzyılın, ikinci yarısında da, üretilmeye devam etmişti. Hamurla, sırın, başarılı uyumu sayesinde, çatlaksız ve parlak bir zemin, elde edilmişti. Seramikler, üç ayak kullanılarak fırınlanmış ve özel parçalarda da, kasetleme yoluyla, formların pişirilmesi gerçekleştirilmişti. İznik'te, dairesel ve dikdörtgen planlı olmak üzere, iki tip fırın kullanılmaktaydı. İkisinin de ortak özelliği, ateş hane bölümlerinin toprağın altında, pişirim odasının ise, toprağın üzerinde olmasıydı. Dikdörtgen fırınlar, ilk pişirim veya kurutma için, dairesel olanlar ise, sırlı son pişirim içindi.

Bu dönemde, İznik seramiklerinin, tasarım açısından, çok zengin bir repertuvara sahip olduğu, dikkati çekmekteydi. Bu çeşitlilik içinde, baş rolde, natüralist üslup düzenlemeler yer alırdı. Saz üslubu etkili, hatayili kompozisyonlar, rumi bezemeler, simetrik, serbest ve merkezi kompozisyon şemalarıyla, çeşitli formlarda ve özgür bir anlayışla resmedilmişti. Çoğunlukla, yaprak kökten çıkan lale, karanfil, hatayi ve yapraklar, rüzgarda savrulurcasına, bir yöne doğru çizilebildiği gibi, bazen de uzun dallarıyla, simetrik şema içinde, daha durağan bir düzenleme içinde, yer alırlardı. Bordürlerde, radyal yerleştirilen çiçek buketleri, çoğunlukla da, kaya dalga motifleri, yaygın uygulamalardı.

Seramik tasarımları arasında, dönemin, çini desenlerinden, adapte edilen desenler, bilinen örnekler arasındaydı. Diğer taraftan, 16.yüzyılın ilk yarısında, ele alınan, mavi beyaz seramiklerin, uzantısı olarak, kısa bir dönem de olsa, Baba Nakkaş seramiklerin, özellikle kavanoz formlar olarak üretildiği, tespit edilmişti. Mavi beyaz seramikler ve Çin etkili seramik örnekleri, 17.yüzyılın sonuna kadar, devam etmişti. Çin'de, Tang döneminde üretilen, kalıp baskı veya ince kazıma ile desenlendirilen, beyaz porselenlerin veya Erken Osmanlı döneminde, üretilen seladonların, taklidi olarak değerlendirilen, 'Desensiz Beyaz Seramikler'de, Klasik Osmanlı döneminde, karşılaşılan uygulamalardı.

Bunların dışında, 16.yüzyılın, üçüncü çeyreğinde üretilen, seramikler arasında, İznik hamur kalitesine sahip, İslam seramik geleneğinin, uzantısı olan

‘Astar Renkli Seramikler’ önemli bir gruptu. Bunların zemininde, beyaz astar yerine kırmızı, bej, mavi renkli astarlar kullanılmıştı. Desenlerde, genellikle zarif bahar dalları ile birlikte, diğer natüralist çiçekler göze çarpmaktaydı. Motifler sırt altına, renkli zemin üzerinde, bazen kabarık, bazen düz olarak, beyaz, kırmızı, mavi renklerle boyanmıştı.

Bu dönemde, çini siparişlerinin, yapıdan sorumlu mimar tarafından, saraya bağlı olarak yönlendirildiği, saray atölyelerinde, desenlerin hazırlandığı veya örneklerin, İznik’e gönderildiği bilinmekteydi. Seramik üretiminde ise, durum, biraz farklıydı. Özellikle, 16.yüzyılın son çeyreğinden itibaren, sarayın çini siparişlerinin, azalmasıyla birlikte, İznikli seramik ustaları, yoğunlukla, kendi desenlerini yaratmış, özel siparişlere, daha çok yönelmek durumunda kalmışlardı. Bu gelişme, saraydan bağımsız çalışan ve özgür kalan ustaları, motif ve tasarımlarının çeşitlilik kazanması açısından, olumlu yönde etkilemişti.

16.yüzyılın sonuna doğru, hayvan figürlü, seramik örneklerine de rastlanılmıştı. Bunlar, bitkisel üslup örnekleri kadar, popüler olmasa da, Erken Osmanlı örnekleriyle karşılaştırıldığında, adından söz ettiren, önemli bir gruptu ve 17.yüzyılın sonuna kadar, sevilerek üretilmeye devam etmişti. Kompozisyonlar, ‘hayvan figürlü ve bitkisel motifli’ veya ‘orman temalı ve av sahneli’ olmak üzere, iki ana tema üzerine kurulmuştu. Hayvan figürlü, bitkisel motiflilerin, en sık rastlanılanları tavus, sülün, güvercin gibi kuş, bazen aslan, nadiren, insan başlı, kuş gövdeli olarak bilinen, siren figürlü, tabak tasarımlarıydı. Av sahnelerinde tavşan, geyik, tazi, keklik, aslan gibi hayvanlar ve simurg gibi, fantastik yaratıklar resmedilmişti. Fantastik yaratıklar, insanların, zorlukları yenmek için, yarattıkları hayal ürünü figürlerdi. Antik mitoloji kaynaklı bu figürler, Osmanlı’da, anlamını yitirmiş, dekoratif öğeler olarak ortaya çıkmıştı. Av sahneli formlarda, zemin rengi çoğunlukla yeşile boyanmış, hayvan figürleri beyaz bırakılmıştı.

İznik seramiklerinin, Akdeniz, Balkanlar, Yakın Doğu ve Avrupa’ya ihraç edildiği bilinmekteydi. 16.yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlı seramikleri, Avrupa’da, sipariş ve taklit yoluyla, geniş kitlelere ulaştırılmıştı. Bunlar, çoğunlukla, yurt dışına yollandıktan sonra, metal başlıklarla bezenen seramiklerdi.

8.İZNIK ÇİNİ ve SERAMİKLERİNİN GERİLEME DÖNEMİ

17.yüzyılın ortaları, çini ve seramik üretiminin, verimliliğini yitirdiği ve yüzyılın sonuna doğru, düşüşe geçtiği, dönem olmuştur. Bu gerileme, birçok nedenlere dayandırılmıştır. Bunlardan en önemlisi, İznik atölyelerinin, karşı karşıya kaldığı, ekonomik sıkıntılardır. Anadolu'da yaşanan, Celâli İsyanları gibi siyasal nedenler, 17.yüzyılda, yeni keşiflerle birlikte, deniz yollarıyla Avrupa'ya ulaşılması, bir başka deyişle, ticaret yollarının değişmesi de, İznik'in gerilemesinde, önemli faktörler olmuştur. Devletin, bu dönemde, İznik şehrine, gereken ilgiyi göstermediği, yolların bakımsız olduğu, böylece ticaret yolunun, İznik dışında geliştiği, diğer taraftan, bataklıkların kurutulmaması sonucunda, yaşanan sıtma salgınının, halkı, olumsuz yönde etkilediği düşünülmektedir.

Saray fermanlarına göre, 16.yüzyılın, son çeyreğinden itibaren, sarayın, İznik atölyeleri ile olan ilişkilerinde, bir gerginlik olduğu hissedilmektedir. Bu fermanlarda, genellikle, İznik kadısına veya kâşicibaşına, saray haricinde, sipariş alan çinicilerin, sarayın siparişlerini, geciktirmesinden dolayı, dert yandığı, konu edilmiştir. 17.yüzyılın ilk yarısında, devam eden, bu türden uyarıların, en ilginç olanı, 1613 tarihli fermanıdır. Buna göre, saray dışından olan siparişler yasaklanmış, emre uymayanların, cezalandırılacağı bildirilmiştir.

J.Raby, bu noktada, önemli bir tespit yapmıştır. Belgelere dayanarak, 1617 tarihinde yapılan, Sultan Ahmet Camii çinileriyle, 1557 tarihinde, inşa edilen, Süleymaniye Camii çinilerinin, fiyatlarının, aynı olduğu, oysa, bu tarihler arasında, yiyecek fiyatlarının, 2.5 katına çıktığı halde, çini fiyatlarında, hiç artış olmamasının, çinicileri, doğal olarak, saray dışında, ticarete yöneltmiş olacağı görüşünü savunmuştur. Saraydan gelen kısıtlamalar, yüzyılın ikinci yarısında, gittikçe azalan siparişler, İznik'in gerilemesini hızlandırmıştır. İznik atölyelerini, yüzyılın başında, 300 adet olarak belirleyen Evliya Çelebi,

17.yüzyılın ortasında 9 olarak ifade etmişti. Bu durum, çini ve seramik üretiminin, hızla gerilediğini gösteren, önemli bir saptama olmuştu.

17.yüzyılın ilk yarısında, bir önceki yüzyılın, kalitesini sürdüren çinilerle bezeli yapılardan biri, 1603 tarihli, Bosnalı Damat İbrahim Paşa Türbesi idi. Topkapı Sarayı'nın, kütüphanesi olarak kullanılan Ağalar Camii, 17. Yüzyıl çinileriyle kaplıydı. Mihrap duvarında, imzalı ve Kâbe tasvirli, bir pano bulunmaktaydı. 1608 tarihli, III. Mehmet Türbesi, 1611 tarihli, Destâri Mustafa Paşa Türbesi ise 17. Yüzyılın ikinci yarısında, yaşanacak olan teknik ve estetik gerilemenin, erken örneklerindendi. Türbelerde kullanılan, çini motifleri, irileşerek kabalaşmış, fırınlama sırasında, renklerde, akmalar meydana gelmişti. 1617 tarihli, Sultan Ahmet Camisi'nde, 16. Yüzyılın, devşirme çinileri olduğu gibi, 17. Yüzyılın, İznik ve Kütahya çinileri de bulunmaktaydı. 1620 tarihli, iri desenli ve kalitesiz işçiliğiyle, Sultan Ahmet Türbesi çinilerinden sonra, sarayın, siparişlere, uzun bir ara verdiği ve 1638 yılında Topkapı Sarayı, Revan Köşkü için, çini sipariş edilmişti. Ardından, Sünnet Odası Cephesi'nin, kuşlu panolarının, 17. Yüzyıl kopyalarının bulunduğu, Bağdat Köşkü (1638/39), Üsküdar Çinili Camii (1640), Yeni Camii (1663), Yeni Camii Hünkâr Kasrı ve 1665/67 tarihlerinde, Topkapı Sarayı'nın, Harem yangınından sonra, yenilenen çinileri, 1667/68 tarihlerinde, onarım gören, Edirne Sarayı'nın bazı bölümleri, Turhan Sultan Türbesi (1684), Topkapı Sarayı, Karaağalar Mescidi, Valide Sultan Dairesi (1668), Velihaht Dairesi, 17. Yüzyıl çinilerinin, önemli örnekleri arasındaydı.

17. yüzyılda, çini ve seramiklerde, teknik açıdan, bariz bir gerileme söz konusuydu. Hamur ve sırda yaşanan uyuşmazlıklar sonucunda, ışıltısını kaybeden sırların, pürüzlü ve çatlaklı olduğu, renklerin birbirine aktığı, donuk yüzeyler elde edildiği görülmekteydi. 17. Yüzyılın, ortalarından itibaren, teknik başarısızlıklar, özellikle çini üretiminde, ustaları, kullanılan renklerde, kısıtlama yapmaya yöneltmişti. Kahverengiye dönen, kırmızı ile birlikte bu dönemde, renk paletinde, mavi beyaz uygulamalar tercih edilmekteydi. 17. Yüzyılın sonuna doğru, yeşil rengin ve siyahın da, ağırlıklı olduğu örneklerin yanında, tekrar kırmızı renk kullanıldıysa da, 16. Yüzyılın başarısı yakalanamamıştı.

17. yüzyılda, özellikle çini üretiminde, olumsuz bir diğer özellik, uygulamalardaki, özensiz işçilik olmuştu. Motifler irileşmiş, bozulmuş, kabalaşmış ve konturlar kalınlaşmıştı. Diğer yandan, motiflerin, ölçek değişikliğine rağmen, çeşitlilik kazandığı, çini tasarımlarında, şematik açıdan, bir önceki yüzyılda, görülmeyen yenilikler getirildiği de dikkat çekmişti. Desenlerde hatayi, rumî, bulut motiflerinin yanında, bilinen, natüralist üslup çiçeklerinin, kullanımı sürerken, ağlayan gelin, siklamen, peygamber çiçeği gibi çiçeklerin kullanıldığı, göze çarpmaktaydı. Gül motiflerinin, bu dönemde katmerli ve değişik açılardan bakılarak, stilize edilmiş örnekleri bulunmaktaydı. Kuran'dan ayetlerin yer aldığı, mavi zemin üzerinde, beyaz bırakılan sülüs yazı istifleri de, yapıların, vazgeçilmez çini kaplamalarından olmayı sürdürmüştü.

Geçen yüzyıllarda, çini ve seramiklerde yaşanan paralellik, bu dönemde, kaybolmaya başlamıştı. İznik atölyelerinin, varlığını sürdürdüğü 17. Yüzyılda, sarayın, denetimci rolünün, gittikçe azalması sonucunda, çinilerin desenlerinde, bir standartlaşma dikkati çekmekteydi. Seri üretim yaygınlaşmış, hatta, sarayın bu ürünleri, İstanbul piyasasından, temin ettiğine dair kayıtlara rastlanmıştı. Diğer taraftan, aynı çini desenlerinin, çeşitli yapılarda, tekrarlandığı tespit edilmişti. Bunlardan biri, 17. Yüzyılda, Bağdat Köşkü'nde tekrarlanan, Sünnet Odası'nın kuşlu panoları, bir diğeri ise, Topkapı Sarayı Ağalar Camisi'nde bulunan, Üsküdar Atik Valide Camisi'nin, mihrap yan duvarlarında bulunan, bahar dallı panolardı. Seramik tasarımları, bu dönemde, bilinen üslup ve motiflerin yanında, figürlü örneklerle zenginleştirilmişti. Bunların arasında, insan ve hayvan figürleri, kalyon, gemi, pagoda, saray ve köşk gibi figürler yer almaktaydı. Diğer yandan, seramik form ve ölçülerinde, standartlaşma söz konusuydu. 16. Yüzyıldaki gibi, desen kalıpları ile yapılmaya devam eden, çini desenleri, seramiklerde, serbest elle çizilmeye başlanmıştı.

16. yüzyılda, tasarımların, belli ilke ve prensipler içinde geliştiğine, ulama karo, bordür, pano, pencere veya kapı üzerindeki alınlıklar, köşebent, pandantif, süpürgelik, mihrap duvarları, mihrap nişi gibi çinilerin, çok çeşitli kompozisyon alanlarında, yer aldığı bilinmekteydi. 17. Yüzyılda, bunların

yanında, saray ve köşklere, çinili ocakların, çok popüler olduğu görülmekteydi.

Çinili alanlarda, en sık karşılaşılan panoların, ana temalarında, daha çok, hatayi üslubu motifler bulunurdu. Desen, panonun alt bölümünden, bir vazodan başlatılırdı. Ağırlıklı olarak, mavi ve turkuaz renklerle boyanmışlardı. Bu örneklerin, birbirine yakın boyutta çizilen, hatayi motifleri, pano yüzeyinde, monoton bir etki yaratmışlardı. Kemerli, köşebentli, bordürlü ve ortada, rumîlerle bezeli, şemseli örnekler, sık karşılaşılan uygulamalar arasındaydı. Hatayi üslubu, ana temalı panoların yanında, kapalı rumî formlarla alanların ayrıldığı veya içi çiçek bezeli, rumî veya bulut helezonlarla, hatayili kompozisyonların tasarlandığı, panolarda mevcuttu. Ayrıca, bahar ağaçları veya üzüm asma desenleri ile birlikte, servi ağaçlı uygulamalar cami, türbe ve saraylarda rastlanan, tasarım çeşitlerindendi. Bu grubun örneklerini, Yeni Camii, Yeni Camii Hünkâr Mahfili, Turhan Sultan Türbesi ve Topkapı Sarayı'nın, muhtelif bölümlerinde görmek mümkündür.

17. yüzyılda, özgünlüğüyle dikkati çeken, ana temada, uzayan sapların üzerinde, iri natüralist çiçeklerin yerleştirildiği, bir grup panonun, güzel örnekleri ise, Topkapı Sarayı, Valide Sultan'ın Odası'nda ve Veliht Dairesi'nde ortaya çıkmıştı. Çini desenlerinde, genellikle, köşebent ve göbeklerde, sınırlı alanlarda görülen veya panoların alt bölümlerinde, doğadaki boyutlarına uygun, yerleştirilen çiçekler, burada irileşmiş ve farklı bir düzenleme içinde yer almıştı. Uzayan tek bir dalın üzerinde, farklı çiçeklerin kullanılması, bir önceki yüzyılın, tasarım ilkelerinin, çok da önemsenmediğini göstermekteydi. Bu dönemin, tasarım açısından, dikkat çeken bir başka örneği, yine, Veliht Dairesi panolarından birinde tespit edilmekteydi. Burada, şemse göbek, alışıldığı gibi, panonun ortasına değil, üst bölümüne yakın yerleştirilmişti.

Yapıların duvarlarının, boydan boya, çinilerle kaplanması amacıyla, geniş alanlarda, tercih edilen tasarım şekli, her zaman olduğu gibi, ulama şemalardı. 17. Yüzyılın ikinci yarısında, bu grubun, sayısız türde örneği üretilmişti. Hatayili, rumîli hatayili, şemseli veya çintemanili tasarımlar, duvarların bezemesinde, yaygın kullanıma sahipti. Bunlar, 16. Yüzyılın hareketli

ve zarif ulama desenlerine göre, daha statik ve şematik bir görünüm sergilemekteydi.

17. yüzyılın ikinci yarısında, teknik açıdan yaşanan gerileme, çini ve seramiklerin, hamur kaliteleri, başarısız sırları ve renklerinde, açıkça görülmekteydi. Ne var ki, bu gerileme, nakkaşlar söz konusu olduğunda, aynı oranda değildi. Tüm teknik zorluk ve başarısızlıklara rağmen, nakkaşların, motif ve desenlerde, yenilik arayışlarını, sürdürmeye çalıştıkları görülmekteydi.

17. yüzyılın ikinci yarısında, İznik'in ayakta kalma çabaları, ne yazık ki, sonuç vermeyecekti ve 400 yıllık verimli üretim, aynı yüzyılın sonunda, atölyelerin kapanmasıyla son bulacaktı. 18. Yüzyılın başında, çini ve seramik üretim merkezi olarak, Kütahya'nın devreye girdiği bilinmekteydi. Bugünlere dek, kesintisiz olarak, üretimini sürdüren Kütahya'da, özgün yerel üretimin yanında, İznik kopyaları da yapılmaya çalışılmıştı. Ne yazık ki, söz konusu üretim, hiçbir zaman, İznik kalitesine ulaşamamıştı. 18. Yüzyılda, İznik çini ve seramiklerinin, tekrar canlandırılması amacıyla, III .Ahmet döneminde, Sadrazam Damat İbrahim Paşa tarafından, İstanbul'da, Tekfur Sarayı atölyeleri kurulduğu bilinmekteydi. Ne var ki, çok kısa süren bu girişim de, bir sonuç vermemişti. Bu dönemde, batılılaşma sürecine giren, Osmanlı İmparatorluğu'nun, yapılarda, çini bezemeyi, zamanla terk etmesi ile birlikte, çiniciliğin, tamamen ortadan kalkması, kaçınılmaz olmuştu (Çobanlı ve Öney, 2007:302/305).

9.KÜTAHYA ÇİNİCİLİĞİ

Hammadde olanaklarıyla, yaklaşık olarak, M.Ö.3000'den itibaren, kesintisiz olarak, bugüne kadar, seramik üretimini devam ettiren, Kütahya'nın adı, eski kaynaklarda, Kotiaion, Kotiaion, Cotyaeium, Catyaium şeklinde geçmekteydi. Kütahya, Frigya, Lidya ve Pers egemenliğinden sonra, M.Ö.IV. yy.'da, Büyük İskender'in İmparatorluğu'na dahil olmuş, ardından, M.Ö.II.yy'da, Roma topraklarına katılmıştı. Bizans İmparatorluğu sırasında, önemli bir merkez olan Kütahya, 1071'de, Selçukluların eline geçmiş, Haçlı seferleri sırasında, tekrar el değiştirmişti. XIII. yy. başlarında, I.Alaaddin

Keykubad zamanında, Selçuklular tarafından, geri alınmıştı. XIV. Yy.'ın hemen başlarında, egemenliklerini ilan eden Germiyanogulları'nın, merkezi olan Kütahya, 1380'li yıllarda, Osmanlı idaresine geçmişti. 1402 Ankara Savaşı'nı, Osmanlı'nın kaybetmesiyle, tekrar, Germiyanlı toprağı olmuş, ancak, 1428 yılında Osmanlı yönetimine girmişti.

Kütahya çiniciliğini, aydınlatabilecek, sistemli kazıların, yapılamamış olması, yazılı belgelerin, çeşitli nedenlerle kaybolması ve değerlendirilememesi gibi sebeplerle, önemli bir yere sahip olan Kütahya'nın, erken Osmanlı dönemindeki durumunu, değerlendirmek oldukça güçtü.

Kütahya için bilinen, en erken tarihli çiniler, üretim yerleri, kesinlik kazanmasa da, 1377 tarihli, Kütahya Kurşunlu (Kasımpaşa) Camii minaresindeki, tek renk sırlı tuğlalar, 'Çini Müzesi' olarak kullanılan, Gök Şadırvan ismiyle de tanınan, Germiyanoglu II. Yakup Bey'in, 1428 tarihli türbesindeki sanduka ve zemin döşemesinde kullanılan, firuze renkli, sırlı, altıgen ve üçgen levhalarla, renkli sır tekniğindeki, rumi palmet desenli, bordür çinileri ile 1433 yılına tarihlenen, İshak Fakih Cami'nin, türbe haline dönüştürülmüş, son cemaat yerinin, sağındaki bölümün duvarlarını ve zeminini kaplayan, restorasyon öncesine ait, firuze renkli, sırlı levhalardı (Çobanlı ve Öney, 2007: 329/333).



Şekil 9.1. Kütahya, Kükürt Köyü Camii

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007: 329

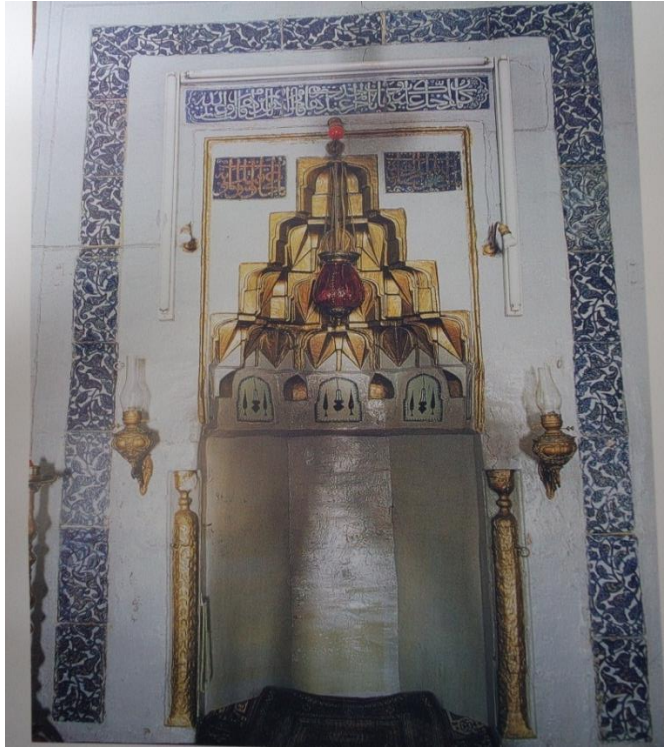
XV. yy.'ın sonları ile XVI. Yy.'ın başlarından itibaren, beyaz hamurlu, mavi beyaz dekorlu ve renklerinden dolayı, Mavi Beyaz olarak anılan, hem seramik, hem de, çini bezemesinde kullanılan teknikte parçalar, İznik'e paralel olarak, Kütahya'da da üretilmişti. Mavi beyaz teknik, söz konusu olduğunda, Kütahya için, daha kesin konuşabilmek mümkündü. Bu döneme tarihlenen, çinili yapılarıdaki örnekler ve kitabeli seramikler, önemli kanıtlardı. 1487 yılına tarihlenen, Kütahya Saray Cami'nin, bir kısım çinileriyle, 1377 yılında yapılan, Kütahya Kurşunlu Cami'nin, 1520 yılında geçirdiği, bir onarım sırasında, mihrap üzerine, yerleştirildiği kabul edilen '*lâilâheillallah*' yazılı, yekpare çini ve Kütahya Kükürt Köyü Cami'nde, son cemaat yerinde, pencere üstlerinde yer alan, iki adet, iki yanında, rumi benzeri çıkıntıları olan, kaş kemer formu çini alınlıklar, Mavi Beyaz teknikte, Kütahya'da üretilen, özgün çiniler olarak kabul edilmekteydi. Kütahya'nın, bu dönem çinilerinin hamuru, İznik'e göre, daha pembemsiydi. Ayrıca, yapılan analizlerle de, bu dönem Kütahya çinilerinde, sırda, daha fazla kurşun, kullanıldığı ortaya çıkmıştı.

XVII. yy.'a gelindiğinde, Kütahya çiniciliği, gittikçe, ön plana çıkmaktaydı. Bu tarihlere ait, narh defterlerinde, artık, Kütahya seramiklerinin de İstanbul pazarına girdiği ve İznik seramikleriyle, fiyat açısından, aralarında çekişme olduğu görülmekteydi. 1671/72 yıllarında, Kütahya'da bulunan, Evliya Çelebi, Seyahatnamesinde, Kütahya'nın, çinilerinin, güzelliğinden söz etmişti. Bu döneme ait, mevcut belgeler, XVII. yy.'da, İznik atölyelerinin, Saray'ın, siparişlerini, zamanında yetiştiremediğini göstermekteydi. 1617 yılında, Sultan Ahmet Camii'nde, İznik ve Kütahya çinilerinin, bir arada kullanıldıkları görülmüştü. 1641 tarihli, Mahpeyker Kösem Sultan tarafından yaptırılan, Üsküdar Çinili Cami'nde de, Kütahya çinileri kullanılmıştı (Çobanlı ve Öney, 2007: 333/335).



Şekil 9.2. Kütahya Müzesi, 20. Yy Başı

Kaynak: Çobanlı ve Öney,2007:339



Şekil 9.3. Kütahya Saray Camii

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:332

XVII. yy.'da, gittikçe gerilemeye başlayan İznik çiniciliği, XVIII. Yy.'da, artık, yerini, Kütahya çiniciliğine bırakmıştı. İznik çini ve seramik imalatının, son bulmasıyla, yeni bir hız kazanan Kütahya'da, kalite bakımından fark gösteren, iki ana grup görülmekteydi.

Birinci grubu oluşturan, kaliteli örneklerin, 18.yy.'ın, ilk yarısına ait olduğu kabul edilmekteydi. Bu ince, zarif seramikler, desen ve renklerindeki başarı ile dikkati çekmişti. İstanbul Çinili Köşk, Fransa'da Sevr, Londra Victoria and Albert ve British Museum, Atina Benaki gibi, çeşitli müzelerde ve özel koleksiyonlarda bulunan, çok kaliteli ve bol Kütahya seramikleri, çeşitli tip örneklerle tanınmaktaydı. Genellikle, zarif ve küçük fincan, hokka, kâse, ibrik, sürahi, kadeh, kupa, kandil, süs yumurtaları, tütsü kabı ve tabaklar yapılmıştı. İbriklerin çoğu, kapaklıydı. Bazılarında, ağız metal bilezikliydi ve kapak, kenardan gövdeye bağlıydı. Çok orijinal, limonluklar da bulunmuştu. Özellikle, gövdesi, kare kesitli ve yuvarlak boyunlu, ufak sürahiler, değişik bir tip olarak, dikkati çekmekteydi. Tütsü kapları saplı, kenarları dilimli, çukur kâse gibi gövdeleri ile ilgi çekmekteydi. Çoğunun içi, dekorluydu. 18. Yy.'ın ilk yarısına tarihli, oldukça bol örnek bulunmuştu.

Kütahya seramiklerinde, sert, beyaz bir hamur ve sır altı tekniği kullanılmıştı. Fırça darbeleriyle, mavi, kırmızı, şarap rengi, sarı, yeşil, eflatun, lacivert renkleri ile, küçük realist çiçekler, stilize yapraklar, damlalar, sarmaşıklar, kuşlar, balıklar, milli kıyafetli insanlarla süslenmişlerdi. Bu canlı renklerin, etrafında, çoğu kez, bariz siyah konturlar, ustaların, fırça hakimiyetine işaret etmekteydi. Özellikle, iki yandan, birer çiçek dalıyla kuşatılmış, uzun saçlı, yüksek başlıklı, milli kıyafetli, elinde çiçek veya dal tutan, şalvarlı kızlarla süslü mataralar, kâseler çok başarılı örneklerdendi.

Çiçekli seramiklerde, desen, çoğu zaman, karışık ve bütün zemini dolduran, bir çiçek tarlası gibi, canlı kompozisyonlar meydana getirirdi. Bunlar, 16. Ve 17. Yüzyıl, İznik ve Kütahya seramiklerinde görülen, kalıplaşmış, itina ile hazırlanmış, sistemli çiçek düzenlerinden çok farklı, serbest bir espri ve buluşa sahipti. Çeşitli renklerle, canlı işlenenlerin yanı sıra, beyaz zemin üzerine, mavi tonlarıyla işlenenler de çoktu. Bunlar, Çin etkili, mavi beyaz

seramiklerin, değişik bir türüydü. Firuze sır altına, siyahla desen uygulanmış, örnekler de vardı. Çin etkili, pirinç taneli porselenler gibi, çukur noktalarla ve baklavalı kabarıklıklarla, çok zarif bir şekilde, süslenenler de dikkat çekmekteydi. Bu Çin etkileri, bazı kapların formlarında ve kuş desenlerinde de görülmekteydi.

Sadece, desen ve renk bakımından değil, form bakımından da, Kütahya seramiklerinin zarafeti, etkileyiciydi. Kâse, zarf ve fincanlarda, yukarı doğru, hafif genişleyen şekiller kullanılmıştı. Mataraların çoğunda, gövde ortasında, halka şeklinde delik vardı. İbriklerin, zarif kulpları, küçük, kıvrık ağızları, kubbeli kapakları, Anadolu'da, daha önce görülmeyen, bir inceliğe işaret etmekteydi.

Kütahya seramiklerinin, kiliselerde kullanılmak üzere, Ermeni ustalar tarafından yapılan ve Hristiyan dini ile ilgili konular içeren, bir grubu da, çok ilgi çekiciydi. İncil ve Tevrat'tan sahneler, melek, haç, aziz figürleri, Ermenice yazılarla süslenmişlerdi. Özellikle kandil, buhurdanlık, tütsü kapları, paskalya yumurtası şeklinde olanları, ilginçti.

Kütahya seramiklerinin bazılarında görülen, kılıç şeklindeki armaların, Meissen porselenlerini, taklit etmek amacıyla, yapıldığı söylenmekteydi. Yine, Kütahya seramiklerinde bulunan, çeşitli usta işaretleri de, çok ilginçti. Ve eflatun rengi de, ilk olarak, 1740 tarihli bir seramikte görülmüştü. Bu grup örneklerde, sarı, kırmızı, kobalt mavisi, yeşil, firuze ve siyah renkler de kullanılmıştı. Eserlerin altında, Arap harfleriyle, 'Sivaz' yazılıydı. Bunlar, belki de, Sivas'ta, bir atölyede yapılmıştı veya ustası Sivaslı idi.

18.yüzyılın ikinci yarısında, kalitede, gerileme görülmüştü. Bu örneklerde, eflatun yok olur, yerine patlıcan moru veya koyu renkler hakimdi ve desenler kabalaşmıştı. Devir ilerledikçe, daha kaba ve hantal işlenmiş, basık gövdeli, tek kulplu kadehlerin, kapaklı kâselerin, şekerliklerin, çukur tabak ve kâselerin, işlendiği görülmüştü. Bu kaba işçiliği olan grupta, hamur beyazımsıydı ve fazla sert değildi. Krem, bej, firuze, mor, kahverengi, sarı gibi renklerle işlenen desen, fırça darbeleriyle boyanmış, çok stilize yapraklar, benekler, çizgiler ve zikzaklar şeklindeydi. Bu örneklerde, kırmızı yoktu. Bazılarında, yer yer kabaralar, kabartmalı, baklava şeklinde çizgiler, büyük

rozetlerin, içini süslerdi. Özellikle, rozet ve kabarlarda, sarı renge önem verilirdi. Tabak ve kâselerin kenarları, çoğu kez, tırtırlıydı. Bu tip Kütahya seramiklerinin, 19.yüzyıl başlarına kadar, devam ettiği kabul edilmişti (Öney, 1976:127/129).

10.ÇANAKKALE SERAMİKLERİ

Çanakkale şehri, 18. Yüzyıl ortasından, 20. Yüzyıl başlarına kadar, önemli bir seramik merkezi olmuştur. Çanakkale seramikleri, çok orijinal örnekler olmalarına karşın, gerektiği kadar, ilgi görmemişlerdir. 18. Yüzyılın ikinci yarısından, 19. Yüzyılın ilk yarısına kadar, kaliteli, Çanakkale seramikleri yapılmıştır. 19. Yüzyılın, ikinci yarısından itibaren, kalite bozulmuş, stil zevksizleşmiştir. Bu geç devir Çanakkaleler, alışılmamış garip formları ile modern çağın, Pop Art örneklerini hatırlatırdı. Seramik imalatının, kesin olarak, hangi tarihte başladığı, bilinmemektedir. İlk olarak, 18. Yüzyıl ortalarında, Çanakkale'yi gören seyyahların, eserlerinde, seramik imalinden söz etmişlerdir.

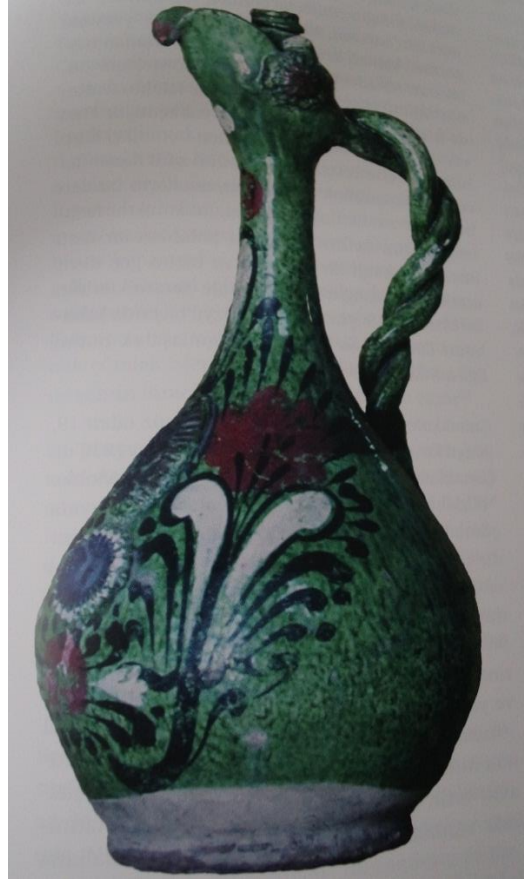
Kaba kırmızı, ender olarak, bej hamurla ve sır altı tekniği ile işlenen Çanakkale seramikleri, özellikle, ilginç desenleri ile dikkat çekmişlerdir. 19. Yüzyılın, ikinci yarısından ve 20. Yüzyıldan olan örneklerde, çoğunlukla, sır üstü boyama kullanılmıştır. Çanakkale'de en çok, tabak, çukur kâse, küp, sürahi, testi ve vazolar yapılmıştır. En ustalıklı ve çeşitli desenlerin, sayıları daha fazla olan, çukur tabaklarda görülmesi, dikkat çekiciydi.

Çanakkale'de, duvar çinisi bulunmamıştır. İstanbul Çinili Köşk ve Alay Köşkü,. Atina Benaki, Rodos, Ankara Etnografya ve Londra Victoria and Albert Müzelerinde, çeşitli Çanakkale seramikleri vardı. Çanakkale seramikleri form, desen ve devirlere göre gruplandırılmaktaydı.

Çanakkale seramiklerinden olan, çukur tabaklar, 23 ile 33 cm. çapında, çorba tabağı şeklinde, büyük ve kenarlı seramiklerdir. Desen, tabağın merkezinde, tüm yüzeyi kaplayacak şekilde, yer alırdı. Genellikle, tabakların dış yüzleri de sırlanmıştır. 18. Yüzyılın ortalarından, 19. Yüzyıl ortalarına kadar, tabaklarda, daha çok, krem zemin üzerinde, mor ve kahverengi, turuncu, kırmızı ve turuncu, sarı, mavi ve lacivert renkler ve şeffaf sır görülmektedir. Bazen, bunlardan sadece bir, iki renk de kullanılırdı. Desenin, kahverengi ve turuncu,

kirli sarı, bej rengi sır altında, mavi ve lacivert, beyaz, turuncu, sarı veya kahverengiyle de verildiği olurdu.19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. Yüzyıldan geç örnekler, tek renk yeşil, sarı, kahverengi, sarılı bej, mor, yeşil, kahverengi dalgalı ve çoğunlukla, sır üstü beyaz, mavi, kırmızı, yeşil altın yıldız, siyah boyalı eserlerdi.

Ortası çiçek rozetli, çiçek demetli, meyveli, stilize benekli, yelkenli motifli, cami ve köşk tasvirli, hayvan figürlü, çeşitli tabaklar vardı. Fırça darbeleriyle, stilize edilen motifler, büyük, yaratıcı güce işaret etmekteydi ve daima, değişiklik göstermekteydi.



Şekil 10.1.18. ve 19. Yüzyıl, Ankara Etnografya Müzesi

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:365

Çiçek, meyve ve stilize edilmiş benekliler, genellikle merkezde, dilimli büyük bir rozetin içinde, yer alırlardı. İki veya üç çizgiyle çerçevelenen,

dilimli rozetin etrafı, yine, fırça darbeleriyle işlenmiş benek gibi, küçük fistolarla çevrelenmişti. Tabakların, genellikle 5 cm.ye kadar olan kenarlarında, konturlanmış, aralıklarla yerleştirilmiş, kafes motifi yer alırdı. Bazılarında, beyaz yapraklı, papatyaya benzer çiçek ve aralarında, yaprak dizisinden meydana gelmiş bordürler de yaygındı. Bu, yaygın, klasik, dış bordürler dışında, gelişmiş güzel fırça darbelerine veya damla, zincir deseni gibi desenlere de rastlanırdı.



Şekil 10.2. 18. Ve 19. Yüzyıl, İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müzesi

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:371



Şekil 10.3.18. Ve 19. Yüzyıl, İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müzesi

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:372

Yelkenli motifli tabaklar, çok orijinal ve esprili desenleriyle, Çanakkale seramiklerinin, en ilgi çekici örneklerini, vermişlerdi. Tabağın ortasını kaplayan, yelkenli motifi, büyük bir kalyon şeklinde görülürdü. Şişmiş yelkenlerin, tabağın yuvarlağına uydurularak işlenişi, satranç tahtası şeklinde, desen uygulanan tekneler, genellikle, yelkenlinin altında, stilize çizgiler şeklinde, empresyonist bir karakterle canlandırılan ve boşlukları doldurmak, kompozisyonu tamamlamak üzere, işlenmiş kürekli sandallar, çok ileri ve zevkli bir sanat görüşüne, işaret etmekteydi.

Çanakkale seramiklerinin, en orijinal ve stil bakımından, birlik gösteren grubu, cami ve köşk tasvirli olanlarıydı. Cami ve mescitler, tek veya ayrı yapılar halinde kubbeleri, ince minareleri, stilize şerefeleri ile canlandırılmıştı. Yine, fırça darbeleriyle verilmiş, stilize serviler, yollar, çiçek ve hatta bazılarında kuşlar, şaşılacak stil beraberliğine rağmen, değişikliklerle belirirler.

Daha az olan, hayvanlı tabaklarda, hayvan figürü olarak, özellikle, tek veya çift kuşlara, balık ve zürafa figürlerine rastlanırdı. Fırça darbeleriyle

işlenmiş, stilize ağaç ve bitki tasvirleriyle birlikte, kompozisyon, tabağın ortasını doldurmaktaydı.

Çukur tabaklar gibi, kulpsuz veya çift kulplu küpler de, 18. Yüzyılın ikinci yarısı ve 19. Yüzyılın ilk yarısından, kaliteli örnekler olan, Çanakkale seramiklerindendi. 19. Yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl başından olanları, genellikle, tek renk koyu sarı, kahverengi, yeşil sırlanmış, kalitesiz örneklerdi. Şişman gövdeli olan, bu eserlerde, bütün gövde ve boğazın etrafına desen uygulanmıştı. Kullanılan desen, tabaklardan da tanıdığımız, fırça darbeleriyle işlenmiş, siluet halindeki stilize çiçekler ve yapraklardı. Fisto bordürü, fırça darbeleriyle işlenmiş, damla motifleri, aralıksız devam eden, kafes motifi görülürdü.

Çukur kâseler, sayıca, tabaklar kadar çok değildi. Bunlar arasında, 18. Yüzyılın ikinci yarısına ve 19. Yüzyıla ait örnekler kadar, 20. Yüzyıl başlarından parçalar da görülürdü. Farklı bir stil gösteren, kabartmalı örnekler, 19. Yüzyıl sonu, 20. Yüzyıl başındaydı. Bu gruptan, kapaklı kâse, zarf ve fincanlar, vazolar, saksılar, mataralar, şamdanlar, mangallar ve şekerlikler de, kalitesiz ve zevksiz eserlerdi. Krem, yeşil, kahverengi sırlı, üzerleri kabara, rozet, çiçek kabartmalı seramiklerdi. Tırtıllı süsler ve sepet örgüsü ile yapılanlar da vardı. Bazılarında bej, mor, yeşil, kahverengi, dalgalı boyama görülürdü. Genellikle, aşırı barok karakterli, kaba işçilikli ve hantal, zevksiz eserlerdi. Su testisi, derviş testisi, nargile, hatta süs olarak yapılan, irili ufaklı, Çanakkale testileri vardı. Genellikle, 19. Yüzyıl ortasından, 20. Yüzyıl ortalarına kadar yapılan, zevksiz parçalardı. Formlarına göre, gruplandırılırlardı. Ağızları, stilize kuş başlı, şişman gövdeli, burmalı saplılar, yüksek ayaklı ve zarif gövdeliler, ağızları at başlı, boyunları kanatlı, ayaklı ve şişman gövdeli, zevksiz bir heykele benzeyenler, şişman gövdeli, üstü kabara rozetliler, halka şeklinde, içi boş gövdeliler, farklı tipler olarak belirmişti.



Şekil 10.4. 18. Ve 19. yüzyıl, İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müzesi

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:368

Yine, geç örnekler olan, Çanakkale seramiklerinin, oldukça kalabalık bir grubunu, hayvan ve insan heykeli şeklinde yapılanlar, meydana getirmekteydi. Hayvanlar, aquamanil olarak yapılmıştı. Genellikle, zevksiz ve kaba şekilde, figürlerin, çok stilize edildiği seramiklerdi. Oransız ve acemice şekiller görülmekteydi. Canlandırılan hayvanlar, çoğunlukla horoz, kuş, aslan, deve ve at gibi hayvanlardı.

Çeşitli Ege adalarında, Çanakkale seramiklerine benzer, kısmen de, Çanakkale'den, ithal edilmiş seramikler bulunmuştu. Bu nedenle, bazı çevreler, tüm Çanakkale seramiklerini, Yunan malı olarak kabul etmişti. Ege adalarında bulunan, benzer seramiklerde, Çanakkale örneklerinden daha farklı, stilize çiçekler ve kuşlar görülmüştü. Desenlerin etrafında, çoğunlukla, koyu bir çerçeve bulunmaktaydı. Sır üstü tekniği, hakimdi. Çanakkale'de görülen renklerin yanı sıra, yeşil tonları, değişik maviler ve bol turuncu, dikkati çekmekteydi (Öney, 1976: 129/130).

11.CUMHURİYET DÖNEMİ MODERN SERAMİK SANATI

Çağdaş Türk Seramik Sanatı, Cumhuriyetin kuruluşundan sonra, önemli aşamalar ve gelişmeler kaydetmişti. Seramik Endüstrisinin ve Seramik Eğitiminin, aynı paralelde gelişmesi ve yaygınlaşması, Sanat seramiğinin gelişmesine, önemli katkılar sağlamıştı. Anadolu'da, köklü geçmişi olan seramik sanatı, Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri halinde, süregelen tarihsel akışı ile dünya seramik tarihi içinde, ayrıcalıklı bir yer almıştı.

Geleneksel üretimin dışında, ilk porselen fabrikası 1894 yılında, II. Abdülhamit döneminde, İstanbul'da, Yıldız Sarayı bahçesinde kurulmuştu. Fransa'daki, Serves Fabrikası örnek alınarak kurulan, bu fabrikanın tasarımlarında, Fransız anlayışı hakim olmuştu. Hammaddelerin çoğu, Avrupa'dan getirilmişti. Bir süre, üretime ara veren bu fabrika, 1957 yılında, 'Sümerbank Yıldız Porselen Müessesesi' adı altında üretime tekrar başlamıştı.

20. yüzyılın, ilk çeyreğine kadar, Çanakkale'de, İznik ve Kütahya Seramiklerinden farklı, ilginç örnekler üretilmişti. Kütahya'da, geleneksel ürünlerin, tıpa tıpa kopyaları görülmekte ve zaman zaman, bozulan bir üretime dönüşmekteydi.

Halkın beğenisi ve talebine göre, üretim yapan Aydın Karacasu, İzmir Menemen, Nevşehir Avanos, Eskişehir Sorkun, Bilecik Kınık gibi, yöresel merkezlerde, üretim devam etmekle birlikte, özellikle, Bilecik Kınık'taki üretimin, gittikçe çirkinleştiği, bozulduğu görülmekteydi.

1950'li yılların sonları, 1960'lı yılların başları, Türk Seramiği açısından çok önemliydi. Çanakkale'de, 1957 yılında temelleri atılan, 1965'ten itibaren, üretime başlayan, Çanakkale Seramik Fabrikaları, 1958 yılında, küçük çapta üretime başlayan, 1962'de, üretim paletini geliştiren, Ezcacıbaşı Seramik

Fabrikası, 1966'da, Bilecik'te üretime geçen, Sümerbank Bozüyük Fabrikası, Seramik Endüstrisinin gelişimini hızlandıran kuruluşlardı.

Seramiğe olan ilginin artması, seramik fabrikalarında, sanat atölyelerinin ve seramik kurslarının açılmasına neden olmuştu. Özellikle, Ezcacıbaşı Vitra Seramik Sanat Atölyesi, bir okul niteliğinde hizmet vermişti.

1961'de İstanbul'da açılan, Taylan Seramik Fabrikası'nda, Erdoğan Ersen, Cevdet Altuğ, Atilla Galatalı, Erhan Taylan ve Tüzüm Kızılcın da, bir süre çalışmıştı.

1966 yılında, İstanbul'da, Gorbon Işıl Seramik Fabrikası açıldığında; Kütahya'da, Azim, Doğan ve Süsler Çini Atölyeleri, aktif halde idi. İzmir'de, Ege Seramik Fabrikaları, 1980'li yılların sonunda, Bilecik Bozüyük'te, Toprak Seramik Fabrikalarının açılmasını, sonraki yıllarda da, diğer şehirlerde, yeni fabrikaların açılmasını izlemişti.

Seramik Endüstrisinin kurulması, gelişmeye başlaması, yaygınlaşması; buna paralel olarak, seramik eğitiminin başlaması ve gelişmesi; Çağdaş Türk Seramik Sanatının oluşmasında, ciddi katkılar sağlamıştı.

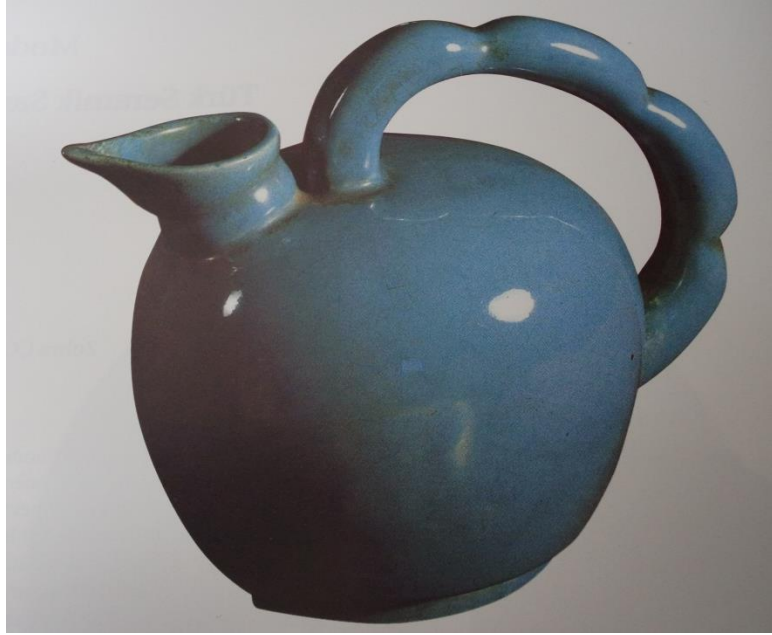
Sanatçıların, 1925 yılından başlayarak, eğitim görmek amacıyla, Avrupa'ya yollanmaları, sanat eğitiminin, Atatürk'ün öngördüğü hedefler paralelinde, yeniden biçimlendirilip, yapılandırılmasına, yönlendirilmesine ve geliştirilmesine katkılar sağlamıştı. İsmail Hakkı Oygur, Hakkı İzzet, Vedat Ar gibi, yurt dışına gönderilen, ilk seramik sanatçıları, yurda döndüklerinde, Türk Seramiğine, geleneksel anlayışın dışında, özgün bir biçim anlayışı ile beraber, batı etkisini de taşımışlardı.

Türkiye'de seramik eğitimi, İstanbul'da, 1930'lu yıllarda, Sanayi Nefise Müdürü olan, Namık İsmail'in girişimleriyle, Fransa'dan dönen İsmail Hakkı Oygur'ın, Tezyinat Bölümü ve buna bağlı olarak Seramik ve Çini atölyesini kurmasıyla başlamıştı. Paris şehrinde, Arts of Metiers okulunda, seramik, cam ve emaye üzerine, ihtisas yapan Oygur, bilgi ve tecrübelerini, yeni açılan bölüme taşımıştı (Çobanlı ve Öney, 2007:381/383).



Şekil 11.1. İsmail Hakkı Oygur'ın 1962 Yılında Yaptığı Vazo

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:383



Şekil 11.2. Vedat Ar, Sürahi, 1950

Kaynak: Çobanlı ve Öney,2007:382

Vedat Ar'ın da, Paris'ten gelişi ile birlikte, bölüm, gelişmeye başlamıştı. İstanbul'da, bu çalışmalar devam ederken, Ankara'da, sanatla ilgili çalışmalar da sürmekteydi. Bu amaçla, 1928 ile 1952 yılları arasında, Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü'nde açılan seramik atölyesi, sonraları üretimi sürdürmemişti.

İsmail Hakkı Oygur, ilk seramik eserlerini, 1928'de, Paris Sonbahar Salonu'nda, izleyicilere sunmuştu. 1962'de, Prag Çağdaş Seramik Sergisi ve Kongresi'nde, 1963 yılında Venedik'te yapılan, İkinci Türk Sanat Kongresi aracılığı ile, Çağdaş Türk Seramik sergileri düzenlemişti. 1964'te, merkezi Cenevre'de olan, Uluslararası Seramik Akademisi genel toplantısına, delege olarak katılmıştı. İsmail Hakkı Oygur, Anadolu'da Ankara Gölbaşı, Konya Sille, Nevşehir Avanos, Aydın Karacasu ve Söke ile Afyon şehirlerine, Anadolu Halk Seramik Sanatı dediği, 'çömlekçiliği' incelemiş, yıllık kazançları, fırın çeşitleri, üretilen ürünler, sattıkları panolar gibi, pek çok konuda tespitlerde bulunmuştu. Fotoğraflarla, Anadolu Çömlekçileri adı altında, bir sergi açmıştı.

1932 ile 1934 yıllarında güvercin, kadın ve geyik figürlü çalışmalarında, keyifli bir stilizasyon görülmekteydi. Alçı kalıp olarak, döküm yoluyla şekillendirmeleriyle birlikte, torna ile şekillendirdiği, sanat tarihinin farklı kültürlerinden esinlendiği vazolar, çanaklar, yakut, topaz gibi kıymetli taşlardan, tabiattan esinlenerek oluşturduğu, duvar seramiklerinde, yüzey değerlendirmelerine önem verdiği, geleneksel sanatlara yönlendirmeler yaptığı hissedilmekteydi.

Güzel Sanatlar Akademisi'nin, Fransız ekolündeki eğitim anlayışı sürerken, İstanbul'da, farklı bir anlayış ile, yeni bir Sanat okulunun kurulmasının, planları yapılmaktaydı. Bu sebeple, 1956 ile 1957 yılları arasında, Alman Prof. Adolf Schneck'in önderliğinde, Bauhaus tipi eğitimi amaçlayan ve İstanbul'da kurulan, 'Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu' ile, tasarım konusu gündeme getirilmişti. Sanat seramiği ile birlikte, endüstriyel seramik tasarımı ve seramik teknolojisi dersleri, okulu, seramik endüstrisine yaklaştırmıştı. Okuldan mezun olanların, gelişmekte olan seramik sektörüne, tasarım ve diğer pek çok konuda katkıları olmuştu.

Yüksekokulda, seramik bölümünün kurulmasında, öncü olan Hakkı İzzet'in, Çanakkale Seramik Fabrikası'nın kurulmasında da, katkıları olmuştu.

Jale Yılmabaşar, Güngör Güner, Erdinç Bakla gibi sanatçıların yetişmesine, katkı sağlamıştı. Seramik eğitiminin gelişmesi ve yaygın hale gelmesi de, okullaşma ile birlikte, hız kazanmaya başlamıştı. 1982 yılına kadar, İstanbul'da, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Seramik Bölümleri, seramik programlarındaki hedeflere uygun, öğrenci yetiştirmeye devam etmişlerdi. Yıllarca, seramik sanatının ve eğitiminin gelişmesine, önemli katkıları olmuş, birçok eğitimci ve sanatçı yetiştirmiş olan, bu önemli iki kurum, aynı yıl üniversitelere bağlanınca, isimleri de değişmişti. İstanbul'da, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin, Mimar Sinan Üniversitesi'ne, yine, İstanbul'da, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun, Marmara Üniversitesi'ne bağlanmasını, sonraki yıllarda, diğer üniversitelerde, yeni seramik bölümlerinin açılması izlemişti.



Şekil 11.3. Hakkı İzzet, Vazo, 1958

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:384

Seramik endüstrisi ve eğitiminde, 1957 yılından sonraki gelişmelerin, Çağdaş Seramik Sanatını, olumlu yönde etkilediği görülmekteydi. 1960'lı yılların seramik sanatı için, 'uyanış dönemi' olduğunu söylemek, yerinde bir tespit idi. Kısıtlı imkanlara rağmen, sanatçılar, kişisel atölyelerini açmaya başlamış, kişisel sergilerle de, seramik sanatını, tanıtmaya ve yaygınlaştırmaya çalışmışlardı.

Türkiye'de, ilk özel seramik atölyesini açan ve ilk kadın seramik sanatçısı olarak, hafızalarda yer alan Füreya Koral, hastalığı sebebiyle gittiği Leysen Sanatoryumunda, 1947 yılında, kille tanışmıştı. Önceleri boyadığı formları, daha sonra, kendi biçimlendirmek istemişti. 1949 yılında, Paris'e yerleştiği sırada, yaptığı çalışmaları, Fransız eleştirmen, Jacques Lassaigne görmüş ve ona bir sergi önerisinde bulunmuştu. Böylece, 1951 yılında, Füreya M.A.I sanat galerisinde, ilk sergisini açmıştı. Amacı, duvarları süslemek olmayan Füreya Koral, yaptığı büyük boyutlu duvar panolarıyla, çini sanatını, yeniden hayata geçirirken, ona çağdaş bir kimlik de kazandırmaya çalışmıştı. 1950'lerin sonlarından, 1970'li yılların ortalarına kadar, süren zaman diliminde, boyutları, yüz metre karelere ulaşan, duvar seramikleri çalışmıştı. Getirdiği diğer bir yenilik ise, 1963 yıllarında kullandığı, beyaz kili geliştirerek, yüksek pişirimli seramiklere başlamasıydı. 1973'te, İstanbul Porselen Fabrikasında, özgün porselen yemek ve kahve takımları, kuşlar tasarlamıştı. Sade ve abartısız çalışmalarını, 1980'li yıllarda, fantastik dünyanın tüm öğelerini içine alan, seramik evler dizisi, evlerin içindeki insanları, duvardaki ağaçları, çatıdaki kuşları ve balıkları, farklı bir tavırla ortaya koymuştu. Koral, duvar panolarında, üç boyutlu heykelsi formlarında ve tabaklarında, geleneksel sanatın öğelerini, çağdaş bir anlatımla betimlemişti. Seramikle ilgili, hem kullandığı hammaddelerde, hem de seçtiği konularda, araştırmacı tavrını sürdürmüştü ve daima, yeniliklere açık olmuştu. Duvar tabakları, mimari panoları ve üç boyutlu, heykelsi formlarında, geleneksel öğeleri, yeni bir dil ile yorumlayan sanatçı, Türk Seramik Sanatının oluşumuna, özgün bir bakış kazandırmıştı. Hem yurt içinde, hem de yurt dışında, pek çok ödül alarak, uluslar arası etkinliklerde, ülkemizi başarıyla temsil etmişti. Atölyesinde, daha

sonra bahsedilecek olan Bingül Başarır, Alev Ebuzziya, Tüzüm Kızılcan gibi yeteneklerin yetişmesine olanak sağlamıştı (Çobanlı ve Öney, 2007: 383/387).



Şekil 11.4. Füreyä Koral, 1978

Kaynak: Çobanlı ve Öney; 2007:385



Şekil 11.5. Füreyä Koral'a Ait Seramik Formlar, 1975

Kaynak: Çobanlı ve Öney:2007:386

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin, ilk öğrencilerinden olan Sadi Diren, 1953 yılında, mezun olduğu seramik bölümünün, gelişmesine ve birçok yetenekli öğrenci yetiştirilmesine katkı sağlamıştı. Ayrıca, güçlü bir sanatçı olarak, uluslar arası düzeyde kabul görmüş, ülkemizde sanat, endüstri ve eğitim arasında, köprü kurulması için yoğun çaba harcamıştı. Formlarında, Anadolu kültüründen aldığı elemanların, soyut biçimlerine yer veriyordu. Eczacıbaşı adına, İstanbul AKM'nin de bulunduğu pek çok binaya, duvar panosu yapmıştı. 1964'te başladığı, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğretim üyeliğinden, 2002 yılında emekli olmuştu.



Şekil 11.6. Sadi Diren, Stoneware, Toplanmalı Sır, 1994

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:388

Figüratif heykellerinde ve iki boyutlu yüzeysel uygulamalarında, tarih öncesi Anadolu Uygarlıklarına dikkat çeken Diren, yöresel ve yerel konuları, ustalıklı kullanmış ve teknik bilgisini, estetik kaygısı ile birleştirmişti. İdol ve Kibele yorumlarının hissedildiği heykelleri, kullandığı toplanmalı beyaz sırları, renklerdeki uyum, düzen ve disiplinli çalışmalarıyla Diren, Türk Seramik Sanatının, ilk seramik öğrencisi olarak, elli yılı aşan sürede, Türk Seramik Sanatına katkılarını sürdürmekteydi.

Türk Seramik Sanatı, 1960'larda da, çok popüler olmuştu. Alanın dışından pek çok sanatçı, seramiğe yönelmişti. Özellikle, Akademinin, seramik bölümü dışında öğrenim görenler, bunun öncülüğünü yapmışlardı. Ayfer Karamani ve Sabit Karamani, Seniye Fenmen, Müfide Çalık, Nasip İyem gibi isimler, seramik alanında, çalışmalarını yoğunlaştıran önemli sanatçılardandı.

1960'lı yıllarda, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Seramik Bölümü, resim, tekstil ve heykel bölümü öğrencilerinin ilgisini çekmiş, bu disiplinlerden mezun olan öğrenciler, sonraları, seramik öğrenip, sanatsal çalışmalarını, seramik alanında yoğunlaştırmışlardı.

Bu sanatçılardan Ayfer Karamani, birbirine sarılmış figürleri ile, sevgi ve bağlılık gibi evrensel konuları işlemekteydi



Şekil 11.7. Sabit Karamani, Seramik Pano, 1989

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:389

1950'li yıllarda, Akademinin Tekstil Bölümüne giren, mezuniyetinin ardından, seramik çalışmalarına başlayan sanatçı, çalışmalarında, stilize edilmiş kadın rölyefleri, heykele benzeyen kadın başları, toprağın, doğal görünümünden uzaklaşmayarak az sırlı, resimsel etkilerin yoğun olarak hissedildiği, soyut duvar seramikleri yapmıştı. Eşi, Sabit Karamani de, bu dönemde, sanatsal üretimini, seramik alanında yoğunlaştıran sanatçılardandı.

Öncül bir modele bağlı olmadan, eserler veren Müfide Çalık, bir süre konuk öğrenci olarak, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Seramik Bölümü'ne devam etmişti. İlk kişisel sergisini, 1964 yılında, İstanbul'da açmıştı. Seramik formunun, özgür bölümlenme anlayışını yansıtan bir düzeyde, eserler üretmişti.



Şekil 11.8. Müfide Çalık, Duvar Tabagi, 1976

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:390

Türkiye'de ve dünyada, çok tanınan Jale Yılmabaşar, Türkiye'nin, ilk kadın seramik profesörüdür. Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda, uzun

yıllar, öğretim üyesi olarak çalışmıştı. Türk Seramik sanatının, en renkli ve ses getiren sanatçılardan biri olan, pek çok mimari yapıda, çalışmaları uygulanan, süslemeci ve renkli üslubu ile duvar panoları, heykeller ve kullanım seramikleri yapan sanatçı, yayınladığı seramik kitabı ile de öncü olmuştu.



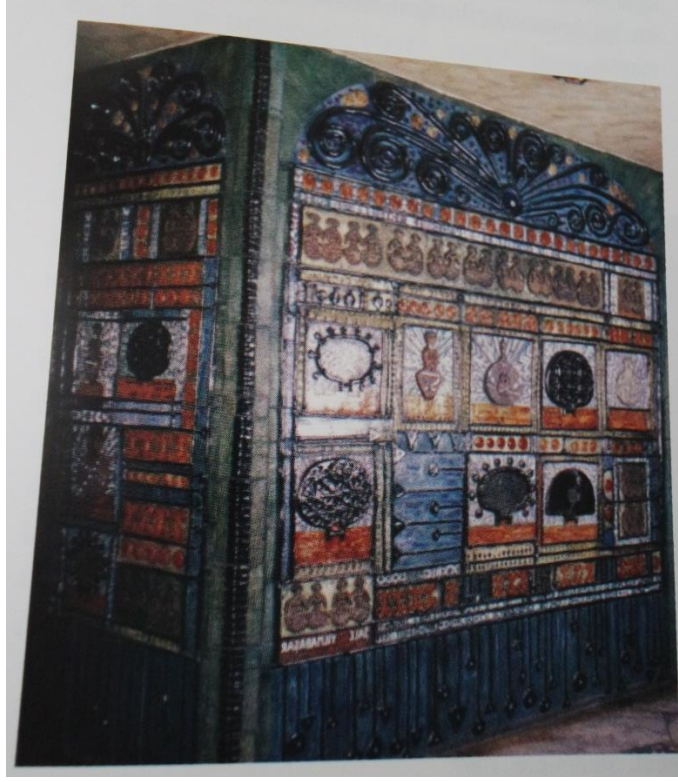
Şekil 11.9. Jale Yılmabaşar, Duvar Seramiği, 1982

Kaynak :Çobanlı ve Öney, 2007:391

Renkli kişiliğini, eserlerine de yansıtan Jale Yılmabaşar, yeni seramik anlayışının, halk tarafından sevilmesinde ve yaygınlaşmasında rol oynamıştı. Mimari yüzey değerlendirmelerinde, panolarında, üç boyutlu formlarında, horoz figürleri ve yöresel soyut bezeme motifleri, ön plana çıkmaktaydı. Renkçi anlamını, dokusal etkilerle vurgulayan sanatçının, ulusal ve uluslar arası yarışmalarda, ödülleri bulunmaktaydı.

90'lı yıllardan sonra, resimle de ilgilenmeye başlayan sanatçı, yaşamdan ilham alarak, neşeli eserler üretmişti. İlk sergisini, 1963'te açan sanatçı, başta Paris, Münih ve Moskova olmak üzere, birçok ülkede sergiler açmıştı. 1968 yılında, Fienza'da (İtalya), Uluslar arası Seramik Yarışması'nda 'altın madalya', 1969'da Münih'te (Almanya), Uluslar arası El Sanatları Fuarında, yine 'altın

madalya' ve 1998'de Kültür Bakanlığınca verilen, Devlet Sanatçısı unvanını almıştı (Çobanlı ve Öney, 2007:387/392).



şekil 11.10. Jale Yılmazbaşar, Duvar Seramiği, 1982

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:391

Seramik çalışmalarına, 1959'da, İstanbul'da başlayan Bingl Başarır, yaşamını, İzmir'de sürdürmekteydi. Mimari yüzey değerlendirmeleri, duvar panoları, aldığı ulusal ve uluslar arası ödülleri ve başarıları ile kendinden söz ettirmişti. Sanatçı, atıklar dahil, yeni malzeme ve değişik tekniklerle denemeler yapmış, Anadolu'da gelişen ve Hititlere uzanan biçemleri, yapıtlarına taşımıştı. Çalışmalarında, kömür, cüruf, seramik çamuru ve camı, birlikte kullanarak, Türk Seramiğinde, farklı malzemeleri, en iyi şekilde harmanlayarak kullanan, sanatçılardan biri olmuştu. Eserlerinde, abartıya ve gösterişe değil, inceliğe özen göstermekteydi. Çalışmalarını, beş kıtanın, değişik ülkelerinde sergileyen, çeşitli ülkelerin müzelerinde ve özel koleksiyonlarında yer alan, pek çok ülke

yayınlarda ve kaynak kitaplarda, eserlerine yer verilen sanatçı, çeşitli yarışmalarda birincilik ve onur ödülleri de kazanmıştı. Bazı özel ve kamu yapılarında, duvar ve bahçe seramiği çalışmaları yapan Başarır, Uluslar arası Seramik Akademisi'ne üye olmuştu. 90'lı yıllarda yoğunlaştığı, cam çalışmaları, Türk Seramik Sanatında, öncü çalışmalarıdır.



Şekil 11.11. Bingül Başarır, Form, Seramik Cam, 1997

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:395

1941 yılında, Diyarbakır'da doğan Mustafa Tunçalp, 1966'da İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu, Seramik Bölümünü bitirmişti. 1967 yılında, Almanya'da, Buckeburg Kunst Seramik Fabrikası'nda ve 1968 yılında, Van yöresinde, çömlekçilikle ilgili çalışmalar yapmıştı. 1969'da, İzmir'de, kendi seramik atölyesini açmıştı. 1971 ile 1977 yılları arasında, Çanakkale Seramik Fabrikaları, Sanat Atölyesinin yöneticilik ve sanat danışmanlığı görevini üstlenmişti. Dokuz Eylül ve Hacettepe Üniversitelerinde,

öğretim üyeliği de yapmıştı. 1990 yılından sonra, Çanakkale Seramik Fabrikaları, sanat danışmanlığını da yapan sanatçı, endüstri ile seramik sanatçıları ve eğitimcilerinin yakınlaşmasında, büyük rol sahibi olmuştu. Büyük boyutlu mimari seramikleri ve panoları ile öne çıkan Tunçalp, mimari seramiklerden, fonksiyonel seramiklere, üç boyutlu formlardan, duvar tabaklarına kadar değişen, geniş bir ürün yelpazesi olan, teknik ve estetik bütünlüğü yakalayan sanatçılarımızdandı.



Şekil 11.12. Mustafa Tunçalp, Kuşlar, 2005

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:396

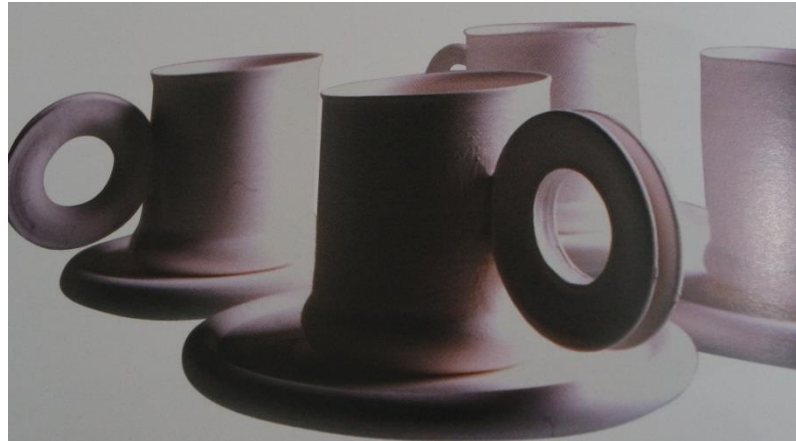
1958 yılında, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'ndan mezun olan Güngör Güner, 1964 ile 1972 yılları arasında, Almanya'da, seramik mühendisliği eğitimi almıştı. 1972'de, Türkiye'ye döndüğü zaman, mezun olduğu okulda, ders vermeye başlamıştı. Türk Seramik Sanatına, 'Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik' adlı çalışmasıyla, önemli bir kaynak kitap kazandıran ve bu çalışması ile öğretim üyeliğine atanan Güner, torna ile şekillendirmedeki ustalığı ile beraber, üleksitli sırları kullanımı ile özgün bir anlatım ortaya koymuştu. Sürekli araştıran ve denemeler yapan bir sanatçı olarak, Türkiye'de denenmemiş bir çok tekniği, geliştirerek, seramik sanatına yenilikler getirmişti. Özellikle, Paper Clay (kağıt katkılı seramik) çalışmaları ve üleksitli sırları, çalışmalarında, kendine özgü bir duruş olarak ortaya çıkmıştı.

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölüm Başkanı olarak görev yapan Güner, Türk Seramik Sanatına verdiği eğitim ve yetiştirdiği öğrencilerle de önemli katkılar sağlamıştı.



Şekil 11.13. GÜNGÖR GÜNER, Tornada Şekillendirilmiş Çay Takımı, 1990

Kaynak :Çobanlı ve Öney, 2007:397



Şekil 11.14. GÜNGÖR GÜNER, Kupalar, Porselen, 2004

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:398

Erdinç Bakla, 1939 yılında, Erzurum'da doğmuştur. 1958 yılında, İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu, Seramik Bölümünü kazanmıştır. 1958 ile 1962 arasında, Hakkı İzzet ve Jan Grove'nin öğrencisi olmuştur. 1961 yılında, Çanakkale geleneksel seramik atölyelerinden, Sakızlı Zafer'e ait atölyede çalışarak, son seramik ustalarının çıraklığını yapmıştır. 1960 ile 1962 arasında, Almanya'da, Selb şehrindeki Krautheim Porzellan Fabrik'te, porselen üretimi ve tasarımı konusunda çalışmalar yapmıştır. 1962 yılında, mezun olduğu okuluna, bir yıl sonra, öğretim elemanı olarak başlamıştır. Hakkı İzzet ve Jan Grove'nin asistanlığının ardından, Ralph Bush ve Anthon Lehmden'in asistanlığını yapmıştır. 1970 yılında, 'Tophane Lüleciliği' adlı tezi kabul edilerek, öğretim üyeliğine geçirilmiştir. Erdinç Bakla, figür formundan çıkarak, çamurun plastik özelliklerinden yararlanıp geliştirdiği, kendine özgü biçimleme anlayışı ile meydana getirdiği, büst çalışmaları ile tanınmaktaydı.



Şekil 11.15. Erdinç Bakla, Büst ve Detayı, 2004

Kaynak: Çobanlı ve Öney,2007:399

Yves Ioic Girard Bastia, 'Erdinç Bakla'nın eserleri, bizi, malzemenin hala yanması tamamlanmamış, volkanik şekillerde olduğu ,arkaik ve çağdaş bir dünyaya götürüyor. Bu seramikler, son romantikler için, mitolojik bir tiyatrodan çıkmış kişilerin, buluşma noktaları oluyor.' Ve 'Bir heyecandan çok,

bazıları için, kaygı verici bir gerçekliğin üzerine çıkabilen, bir sırrın, kaosunu ifade ediyorlar.’ demektedir. Endüstriyel tasarımları da, seramik endüstrisi tarafından hayata geçirilmiş olan Bakla, bu alanda, çok başarılı öğrenciler de yetiştirmişti (Çobanlı ve Öney,2007:394/399).

Bir formun, değişken etkilerini, siyah beyaz sınırlar ve altın yıldız kullanarak, ortaya koyan İlgi Adalan, akademi kökenli, tanınmış seramik sanatçılarımızdandı. 1936’da, Bursa’da doğan Adalan, 1959 yılında, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ni bitirmişti. Çalışmalarına, İstanbul’da, kendisine ait, seramik atölyesinde devam etmişti. Pek çok karma sergiye katılan sanatçı, ikisi yurtiçi (İstanbul) ve ikisi yurtdışı olmak üzere, dört tane kişisel sergi açmıştı. Duvar seramiğinden, duvar tabaklarına, üç boyutlu çalışmalardan, fonksiyonel çalışmalara kadar değişen, zengin bir yelpaze içinde eserler üretmişti.



Şekil 11.16. İlgi Adalan, Seramik Form, 2002

Kaynak: Çobanlı ve Öney,2007:400

Kullandığı, mat siyah sınırların, altın yıldız ile oluşturduğu karşıtlık, seramik heykellerindeki, en dikkat çekici özellikti. 2000’lerde ise, ticari kaygı

ile ürettiği, balıklı ve kuş desenli tabakları, bol renkli, ahenkli ve halkın beğenisini kazanan çalışmalarını oluşturmaktaydı.

Araştırmacı, eğitimci, ve sanatçı yönüyle, Türk seramiğine, büyük emek veren Beril Anılanmert, 1968’de mezun olduğu, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Bölümü’ne, asistan olarak göreve başlamıştı. Doğa tutkunu olarak bilinen Anılanmert, tabak formlarında, duvar panolarında ve üç boyutlu çalışmalarda, tabiattan yakaladığı iç dinamizmi ve zıtlıkları kullanırken, bir yandan da, düşünce ve duyguları aktarmaktaydı.



Şekil 11.17. Beril Anılanmert, Seramik Form, Renkli Sır, 1999

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:400

Yeni seramiklerinde, somut biçimcilikten, soyut biçimciliğe doğru, kaymakta olduğu gözlemlenmekteydi. Yapıtlarında doku, çizgi, leke gibi biçim öğelerinin egemenliğinde, zıtlıklarla oluşan, dengeli bir dinamizm görülürdü. Sanatçı kişiliği yanında, eğitimci kişiliği de, ön planda olan Beril Anılanmert, Türk seramik sanatının, yurtdışında da tanınması için, çok çaba sarf etmişti. 1990 yılında, Uluslar arası Seramik Akademisi’nin, Türkiye’de toplanmasını sağlamış ve İstanbul Resim Heykel Müzesi’nde, Çağdaş Türk Seramik Sergisi

açmıştı. Düzenlediği, diğer uluslar arası sergiler, yazdığı makaleler, yaptığı araştırmalar ile seramik eğitimi ve sanatı için, büyük katkıları olmuştur.



Şekil 11.18. Beril Anılanmert, Seramik Formlar, Renkli Sır, 1999

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:401



Şekil 11.19. Beril Anılanmert, Sert Yumuşak, 2007

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:4002

Yapıtları, yurt içinde ve yurtdışında, önemli koleksiyonlarda yer alan Anılanmert, Türk seramik sanatına, yoğun emek veren sanatçılarımızdan biri olarak, İstanbul'daki atölyesinde, çalışmalarına devam etmekteydi.

Avrupa seramik sanatını, uzun bir süre etkilemiş ve damgasını vurmuş olan 'Sanat ve El sanatları Hareketi' (Art and Crafts Movement), Türkiye'deki seramik hareketini de, 1970'li yılların sonuna kadar, etkilemeye devam etmişti. 1980'lerde ise, bu etkilerden sıyrılan Türk sanatçılar, Batı'da kavramsal sanatın, yayılmaya başladığı bu dönemde, kavramsal sanat alanında, özgün eserlerle, çağdaş sanat ortamındaki yerlerini, sorgulamaya başlamışlardı. Diğer yandan da, seramiğin, sınırsız yaratım özgürlüğünden, daha fazla yararlanma yolunu tercih etmişlerdi.

Türkiye'de öncü, ilk kuşak olarak adı geçen bu sanatçıları, yeni seramik bölümlerinin açılması, mezun olan öğrencilerin, sanata olan ilgi ve alakası, 1980 sonrası, hızla yaygınlaşan, seramik sergilerinin de etkisiyle, genç kuşak izlemişti.

1980 sonrası, ikinci kuşak olarak tanımlanan bu sanatçılar arasında, Azade Köker, Zehra Çobanlı, Sevim Çizer, Saadettin Aygün, Şeyma Reisoğlu, Zerrin Ersoy Demirsu ve Canan Dağdelen sayılmaktaydı. (Çobanlı ve Öney,2007:399/404).

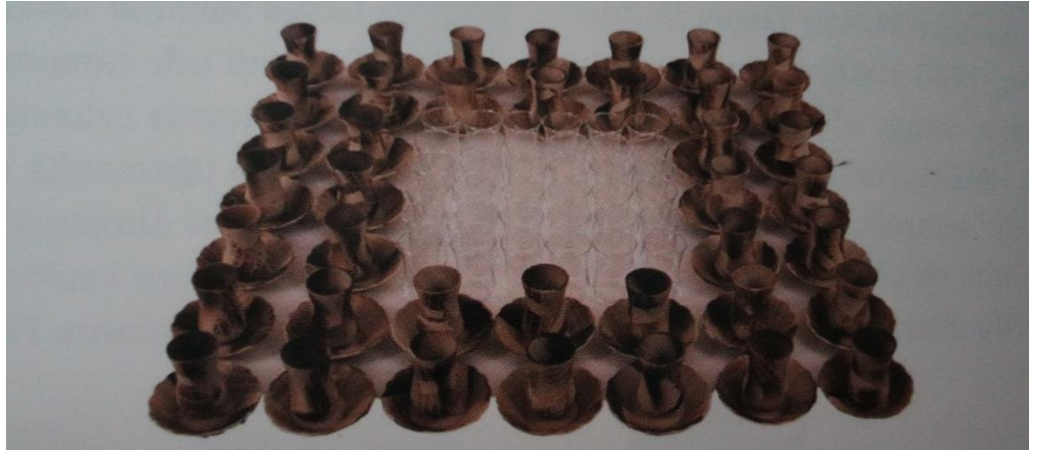
Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'nün, kuruluşunda yer alan, isimlerden olan Zehra Çobanlı, Türk Seramiğinde, hem eğitimci, hem de sanatçı olarak, katkıları olan, ikinci kuşağın önde gelen isimlerindendi. 1958 yılında, Balıkesir'e bağlı, Bandırma ilçesinde doğan Çobanlı, 1981 yılında, İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Seramik Bölümü'nden mezun olmuştu. Aynı yıl, Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi'nde, araştırma görevlisi olarak işe alınmıştı. 1984'te, Mimar Sinan Üniversitesi'nden 'Çanakkale Seramikleri' adlı çalışmasıyla, yüksek lisansını bitirmişti. 1986 yılında, Marmara Üniversitesi'nden, sanatta yeterliliğini alarak, 1986 ile 1989 yılları arasında, Avustralya'da, East Sydney Tehcnical College de, yüksek dereceli, seramik astarları ile ilgili araştırmalar yapmıştı. 1990'lı yılların başında, Türkiye 'ye dönerek, Anadolu Üniversitesi'nde çalışmaya başlamıştı. 1993 ile 1994 yılları arasında, Manbusho Bursu ile Japonya'da

Japon seramikleri, fırınları ve kül sırları üzerinde, çalışmalarını sürdürmüştü. Dördü yurtdışında, toplam yirmi altı kişisel sergi açmıştı.



Şekil 11.20. Fatih Sultan Mehmet Tuğralı Tabak, Zehra Çobanlı, 2005

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:405



Şekil 11.21. Çay Kültürü, Kahverengi Astar, Stoneware, Z.Çobanlı, 1998

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:404



Şekil 11.22. Mavi Çamur, Siyah Stoneware, 2002

Kaynak: Çobanlı ve Öney,2007:406



Şekil 11.23. Tuğralardan Detay ,Zehra Çobanlı, 2006

Kaynak: Çobanlı ve Öney,2007:407



Şekil 11.24. Gümüş Kapaklı Form, Mavi Çamur, Z.Çobanlı, 2002

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007,406

Anadolu Üniversitesi, Seramik Bölümü'nde, çalışmalarını sürdüren Çobanlı'nın, eserleri, yerel kimlik ve kültür bütünlüğünden, kendine özgü, post modern bir yaklaşımla, kadın duyarlılığının da katıldığı, evrensel çalışmalar olarak tanımlanmaktaydı. Evrenselliğin ve evrensel olmanın, yerel kimlik ve kültür bütünlüğünden geçtiğini vurgulayan ve bunu, sanat yapıtlarında ortaya koyan Zehra Çobanlı, klasik form kalıplarından uzak, modern forma, geleneksel yüzey değerlendirmelerinde, kendine özgü, post modern seramik anlayışına kültürel kimlik, biçim ve estetiği katarak, seramiği, evrensel kılan bir seramik sanatçısıydı (Çobanlı ve Öney,2007:404/407).

Kristal sırlar üzerine yaptığı, araştırma ve çalışmaları ile bilinen Soner Genç'te, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, öğretim üyesi yapmaktaydı. Seramik Teknolojisinin, genellikle bünye ve sırlar konusunda, pek çok araştırması ve yayını bulunan Genç'in eşi, Pınar Genç'te, kendisi gibi, aynı kurumda öğretim üyesiydi. Pınar Genç, seramik şekillendirme

yöntemlerinin, en naif tarzı olan, fitil yöntemi ile resimsel alanlar oluşturmuştu. Devlet Seramik yarışmalarında, başarı ödülleri almıştı (Çobanlı ve Öney,2007:416).



Şekil 11.25. Porselen Vazo, Kristal Sır, Soner Genç

Kaynak: Çobanlı ve Öney,2007:416



Şekil 11.26. Vazo, Fitol Yöntemi, Stoneware, Pınar Genç,2003

Kaynak: Çobanlı ve Öney,2007:416

Son dönem seramik yarışmalarında, üst üste ödüller alan Mehmet Kutlu, ‘üretim hataları, zıtlıklar, çocukluğumun dili ve disiplin; çalışmalarına yön vermektedir. Seramiğin sunduğu biçim, doku ve renklerin, sonsuz alternatiflerden, çağdaş ve özgün sonuçlara varabilmek, disiplinli bir çalışmayı zorunlu kılmaktadır. Zaten, sanat içindeki ilham, böyle bir çalışma ile gelebilecek yüksek konsantrasyondan başka bir şey değildir.’ diyerek tanımladığı, sanat anlayışı ile çok üretken ve deneysel çalışmalar yapan bir sanatçıydı. 1998’de, Mimar Sinan Üniversitesi, Seramik Bölümü’nden mezun olmuştu. Yoğun bir biçimde, eser üretmekte, sürekli, yeni açtığı sergiler ile farklı anlatım biçimlerinde, farklı tekniklerle, yeni konular işlemekteydi (Çobanlı ve Öney,2007:417).

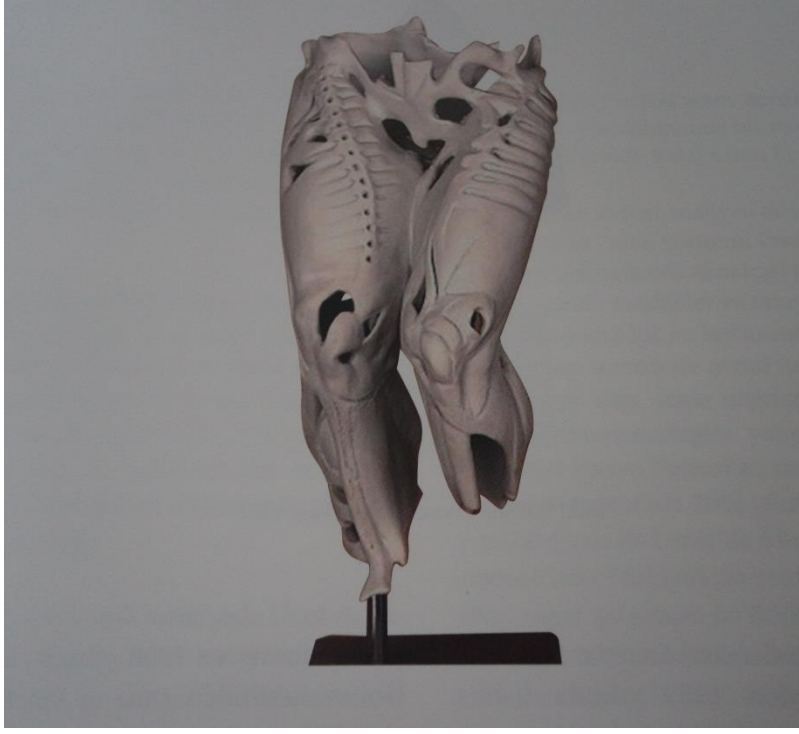


Şekil 11.27. Porselen, Mehmet Kutlu, 2005

Kaynak: Çobanlı ve Öney,2007:418

Serdar Tekebaşoğlu, renkli porselen büstleri ile, eserlerinde, yaşamışlığın ve geleceğin belirsizliğini, yalın ve şiirsel bir anlatımla, ifade ederek, porselen inceliğinde biçimlenen, gizemli bedenlerde, yeniden hayat bulan mitosları, doğaya ve doğanın güçlerine bağlılığı ile özdeşleştirmektedir. İnsan bedeni üzerinde, eldeki malzemenin sağladığı imkanlarla, kendi düş

dünyasının sınırlarını zorlayan, Serdar Tekebaşoğlu'nun çalışmalarında, hem malzemenin, hem de heykelin, kendi içindeki gelişimleri, bir bütün olarak algılanmaktaydı.



şekil 11.28. Porselen, Serdar Tekebaşoğlu, 2004

Kaynak: Çobanlı ve Öney,2007:419

Bitmemiş veya uzuvları eksik heykeller, tamamlama arzusu ile izleyen kişinin, dş dünyasını, harekete geçirmekteydi. İnsan vücudunu ele alıp, istediği şekilde oynayan, deforme eden sanatçı, fantastik eklemeler olarak yorumlanan, melek kanatları ile, abartılı, fakat, kendine has bir estetik anlayışı ortaya koymuştu. Boşluğa direnen kadın ve erkek heykelleriyle dikkatleri üzerine çeken sanatçının eserleri, düşünceler arasında, gelgitler yaşanmasına neden olmuştu. Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'nden mezun olan Tekebaşoğlu, alışmalarına, İstanbul'da bulunan atölyesinde devam etmekteydi (Çobanlı ve Öney,2007:418/419).

1986 yılında, Mimar Sinan Üniversitesi, Seramik Cam Bölümü'n bitiren Halil Yoleri, 1992 yılında, Stuttgart Devlet Güzel Sanatlar Akademisi,

Serbest ve Uygulamalı Seramik Bölümünden, yüksek lisans ve 1998’de ise, Dokuz Eylül Üniversitesi’nden, sanatta yeterlilik derecelerini almıştı. Biri yurtdışında olmak üzere, üç kişisel sergi açan sanatçı, çok sayıda karma sergiye katılmıştı. Eserlerinde, kütsel yapı içindeki, sınırlandırılmış mekanlarda, doğal ışığı kullanarak, bu mekanların, bütüne olan etkisini vurgulamaya çalışmıştı (Çobanlı ve Öney,2007:420).



Şekil 11.29. Form, Terresigillata, Halil Yoleri, 2001

Kaynak: Çobanlı ve Öney,2007:420

T. Emre Feyzoğlu, 1995’te Hacettepe Üniversitesi, Seramik Bölümünü bitirmişti. 1997 yılından sonra, atölyesinde çalışmalarını sürdürmekteydi. Yurt içi ve yurtdışında, birçok sergi açmıştı. Eserleriyle, 1999 ve 2001 yıllarında, Devlet Seramik Yarışması, Başarı Ödülü kazanmış olan Feyzoğlu’nun, toplam yedi ödülü vardı. Çalışmaların, kendi kurallarıyla oynadığı, evrensel bir oyunun, gelişim parçaları olarak görmekteydi (Çobanlı ve Öney,2007:420).



Şekil 11.30. T.Emre Feyzoğlu, Form, 2005

Kaynak: Çobanlı ve Öney, 2007:420

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'nden mezun olan Hasan Başkırkan, pek çok karma sergiye katılmış, uluslararası Kahire Bienali'nde, Gençlik Ödülü de bulunan genç sanatçı, kendisine tema olarak doğayı seçmişti. Doğada var olan, doğal kayaç ve taş yapılardan; özellikle son dönemde 'Stonehenge'lerden etkilenerek, çalışmalarını el ile ya da model kalıp şekillendirme yöntemini kullanarak oluşturmaktaydı. Çalışmalarını genelde, üst üste, tedirgin edici bir görünüm veren düzenlemeler ve yap boz parçalarından birleştirmeler oluşturmuştu (Çobanlı ve Öney, 2007:422).



Şekil 11.31. Hasan Başkırkan, Form, 2002

Kaynak: Çobanlı ve Öney,2007:421

**12. GELENEKSEL TEKNİKLERİN FARKLI ÜRÜNLERDE
KULLANILMALARI**
Özgün Çalışmalar



Şekil 12.1. (27.5x28) ölçülerinde, rumi motifli, çerçevesli çini tabak çalışması

Kaynak: Fındık,2015



Şekil: (27.5x28)cm. ölçülerinde, çerçevesli, sekizgen çini pano

Kaynak:Fındık,2015



Şekil: (27.5x28) cm. ölçülerinde, rumi motifli, çerçevesli çini tabak

Kaynak: Fındık,2015



Şekil.12.4. (17.5x25) cm. ölçülerinde, kenarı seramik, oymalı ve eskitme tekniği ile çalışılmış ayna

Kaynak: Fındık.2015



Şekil 12.5. (27x40) cm. ölçülerinde, rumi motifli, mavi beyaz çini desenli ayna

Kaynak: Fındık,2015



Şekil 12.6. (20x29) cm. ölçülerinde, kenarı seramik, rumi motifli ayna

Kaynak:Fındık,2015



Şekil 12.7. (25x35) cm. ölçülerinde, kenarı seramik, natüralist üslupta çalışılmış ayna

Kaynak:Fındık, 2015



Şekil 12.7. (27x40)cm. ölçülerinde, seramik, oymalı ve eskitme tekniği ile çalışılmış ayna

Kaynak: Fındık,2015

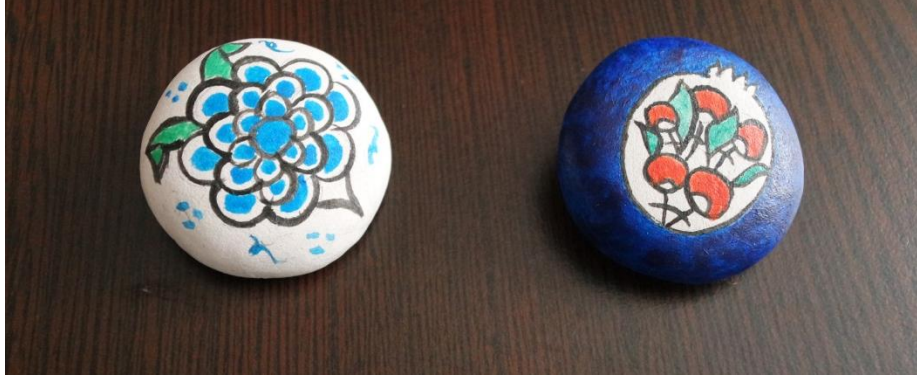


Şekil 12.9. Tül üzerine, seramik çiçek uygulanan, platform ayakkabı çalışması

Kaynak: Fındık,2015



Şekil 12.10.Çini deseni uygulanmış, seramik gümüş kolye çalışması
Kaynak: Fındık,2015



Şekil 12.11. 35 mm. Çapında, çini deseni uygulanmış, seramik yaka iğnesi çalışması
Kaynak: Fındık,2015



Şekil 12.12. Ahtapot deseni, seramik yüzük ve sedef renkli, seramik küpe çalışması
Kaynak: Fındık.2015



Şekil 12.13. Çini desenli, yüzük çalışmaları

Kaynak: Fındık,2015



Şekil 12.14.Çini desenli, yüzük çalışmaları

Kaynak: Fındık, 2015

13. SONUÇ

Erken Neolitik çağın, basit ve tek renkli eşyalarıyla başlayan seramik sanatı, adım adım gelişmiş, Hititlerden, Mısır'a, Mezopotamya'dan, Anadolu'ya, Mayalardan, Babil Uygarlığına kadar, pek çok medeniyet tarafından benimsenmiş ve sanat değeri yüksek eserler ortaya konmuştu.

Teknik, renk ve motif bakımından, benzeri görülmeyen 'lüster çiniler'in ortaya çıkışı, Erken Dönem İslam Sanatı içinde, Abbasiler döneminde olmuştu.

Mimari süslemede kullanılan çini sanatı, Selçuklular zamanında, süratle gelişim göstermişti. 8.yy.'ın ikinci yarısından sonra, çini süsleme, tüm iç mekanlara yayılmıştı. Bitkisel motifler çoğalarak, geometrik motiflerle girift bir şekilde kaynaşmış ve böylece, yeni bir kompozisyon türü geliştirilmişti.

Selçuklu saray çinileri, genellikle, yıldız haç şemasıyla örülmeleri ve figürlü desenleriyle, diğer örneklerinden, büyük farklılık göstermekteydi. Çoğunlukla, sır altı teknikle çalışılmıştı. Bunun yanında, lüster tekniği ile birlikte minai çiniler de görülmekteydi. Figürlü yıldız çinilerde, sultanın ve saray ileri gelenlerinin, avcı ve hizmetkarların, tasvirleri görülürdü. Çeşitli sembolik efsanevi hayvanlar, av hayvanları, stilize tasvirleri ile büyük bir yaratıcı güç ortaya koyan örnekler vermişlerdi. Yıldız çinilerini kuşatan haçlar, bitkisel desenleri ve çoğunlukla firuze veya mor renkler ile tezat oluşturlardı.

Selçuklu dönemi etkilerinin devam ettiği ve Osmanlı dönemini hazırlayan yeniliklerin, yavaş yavaş belirdiği, geçiş süreci olan, Beylikler ve Erken Osmanlı Döneminde, çini teknikleri aynı olmakla birlikte, üslup, motif ve kompozisyonlarda değişim görülmeye başlanmıştı. Beylikler döneminde, sırlı tuğla, çini mozaik, tek renk sırlı düz ve yaldızlı çinilerden oluşan süsleme programı, benzer teknik ve kompozisyon özellikleri ile devam etmişti. Erken Osmanlı Döneminde ise, bu tekniklerin yanı sıra, 'renkli sır' ve bir sır altı tekniği olan, 'mavi beyaz grubu' çiniler, çini sanatına, yeni bir soluk olarak girmişti. Renk ve desen açısından, Uzakdoğu Çin porselenlerinden, etkilerin görüldüğü bu çinilerde, palmet ve Rumilerin yanı sıra, şakayık, krizantem ve sarmaşıklar da kullanılmıştı.

Beylikler ve Erken Osmanlı Döneminde, tek renk sırlı düz ve yaldızlı çiniler, en yaygın görülen çini tekniği idi. Bu döneme, damgasını vuran, asıl yenilik, ‘Milet İşi’ seramiklerdi. Milet işi seramikler, kendine özgü hamur, sır ve desen anlayışına sahip olmakla beraber, kendi içinde, bu karakteristik unsurların, farklı kullanımlarıyla çeşitlilik ve buna bağlı olarak, renk, motif ve kompozisyonlarda zenginlik oluşturmayı başarmışlardı.

Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi, Selçuklu devri mozaik çini tekniği ile Osmanlıların renkli sır tekniğinin birleştiği, bir geçiş devri olmuştu.

15. ve 18. Yy. Osmanlı mimarisinde çini, önemli bir dekoratif unsur olarak dikkat çekmekteydi. 14.yy. ortalarından, 15.yy. ortalarına kadar, kırmızı hamur devri vardı. 15.yy.’ın ikinci yarısında, mavi beyaz diye adlandırılan, yeni bir grup çini ortaya çıkmıştı. Şeffaf sır altına, beyaz zemin üzerinde, mavi tonları ile turkuaz ve lacivert ile işlenmişti.

Mavi beyaz seramikler, kendi içinde; Baba Nakkaş üslubu, Haliç Üslubu, Ustaların Üslubu, Çin porselenlerinin etkisi altında olanlar ve Geç Devir Mavi Beyaz Seramikler olarak adlandırılmışlardı.

İznik üretimi, Şam tipi seramikler, beyaz, pürüzsüz hamurları ve kaliteli şeffaf sırları ile, 16.yy.’ın ilk yarısının teknik özelliklerini yansıtmaktaydı. Yarı stilize motiflerden gül, sümbül, lale, nar, karanfil, bahar dalları, kaya dalga bezemeler ve zeminlerde, balık pulu dokular görülmekteydi. Desenlerde, disiplinli çizim anlayışından çok, doğa coşkusuyla dolu, özgür bir anlayış dikkat çekmekteydi.

Şam tipi örneklerden sonra, ‘Kırmızılı Sır Altı Tekniği, olarak adlandırılan, yeni bir seramik grubu ortaya çıkmıştı. Bu teknikte, hatayi, rumi ve saz üslupları ile birlikte, natüralist üslupta desenlerle karşılaşılmaktaydı. Kompozisyonlarda daha çok, lale, karanfil, sümbül ve gül motifleri kullanılırdı. Renk olarak, kırmızı kabarık olarak boyanırken, yeşil ve turkuaz renkler, tonlama yapılmadan, tek renk olarak, kobalt mavisi ise açık ve koyu tonlar olarak kullanılırdı.

17.yüzyılın ortaları, çini ve seramik üretiminin, verimliliğini yitirdiği ve yüzyılın sonuna doğru, düşüşe geçtiği dönem olmuştu. En önemli neden olarak, İznik atölyelerinin karşı karşıya kaldığı ekonomik sıkıntılar gösterilmekteydi.

17.yüzyılda, Kütahya çiniciliği, git gide ön plana çıkmaktaydı. İznik çini ve seramik imalatının son bulmasıyla, yeni bir hız kazanan Kütahya'da, kalite bakımından fark gösteren, iki ana grup görölmekteydi. Birinci gruptakiler, ince ve zarif olup, desen ve renklerdeki başarı ile dikkat çekmekteydi. Kaba işçiliği olan diğer grup ise, 18.yüzyılın ikinci yarısında görölmekteydi. Patlıcan moru ve koyu renkler hakim olup, desenler kabalaşmıştı.

18.yüzyıl ortasından, 20.yüzyıl başlarına kadar, Çanakkale şehri, önemli bir seramik merkezi olmuştu. Çok orijinal örnekler olmalarına rağmen, gerektiği kadar ilgi görmemişlerdi. Yelken motifli tabaklar, Çanakkale seramiklerinin, en dikkat çeken örnekleriydi.

Cumhuriyetin kurulmasıyla, Türk Seramik Sanatı, önemli gelişmeler kaydetmişti. Seramik endüstrisinin ve seramik eğitiminin, aynı paralelde gelişmesi ve yaygınlaşması, sanat seramiğinin gelişmesine, önemli katkılar sağlamıştı. Anadolu'da köklü geçmişi olan seramik sanatı, Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri ile süregelen, tarihsel akışı ile dünya seramik tarihi içinde, ayrıcalıklı bir yer edinmişti.

Cumhuriyet sonrası, gelişmeye devam eden seramik sanatı, son dönemde, ülke genelinde, kendini kanıtlamış sanatçılarla, ivme kazanmıştı

Çini ve seramik sanatı, günümüzde, binaların yüzey süslemelerinde, ressamın tablolarında, heykellerde, takılarda, ev aksesuarı olarak, farklı yüzey elde etmek amacıyla kullanılmaktadır. Tekstillerle yapılan defilelerde, hem şov amaçlı, hem de giysi yüzeylerinde, farklı bir teknik olarak kullanımı tercih edilmiştir. Takılarda, yarı kıymetli ve kıymetli taşlarla (gümüş, altın vb. madenlerle birlikte) sanatçıların ulaşabilecekleri, her türlü özgün tasarımlarda, çini ve seramik sanatı, giderek artan bir yoğunlukla, kullanılmaya başlanmıştır.

14. KAYNAKLAR

Turani, A. (2013). *Dünya Sanat Tarihi* (17. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi

Farthing, S. (Ed.). (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. G. Aldoğan, F.C.Çulcu (Çev). İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Arık, R. Ve O. (2007). *Anadolu Toprağının Hazinesi: Çini* . İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları

Öney, G. Ve Z. Çobanlı (Ed.) . (2007). *Anadoluda Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

Aslanapa, O. (1999) . *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Yetkin, Ş. (1986). *Anadoluda Türk Çini Sanatının Gelişmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

Öney, G. (1976). *Türk Çini Sanatı*. İstanbul: Binbirdirek Yayınları

Önder, M. (1986). *Türk Çini Sanatından Örnekler*. İstanbul: Ak Yayınları

15. İNTERNET KAYNAKLARI

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Negade_I_vessels.jpg

Erişim Tarihi: 13.08.2014

http://de.wikipedia.org/wiki/Naqada_Kultur

Erişim Tarihi: 13.08.2014

http://tr.wikipedia.org/wiki/Halaf_k%C3%BCi%C3%BCr%C3%BC

Erişim Tarihi: 13.08.2014

<http://www.sadberkhanimmuzesi.org.tr/default.asp?page=koleksiyon&kl=detay&tkid=8&oid=14&aid=31&id=42&hl=tr>

Erişim Tarihi: 28.08.2014

<http://definegizemi.com/hitit-yerlesimi/hititoloji/hitit-sanati>

Erişim Tarihi: 18.07.2014

<http://definegizemi.com/hitit-yerlesimi/hititoloji/hitit-sanati>

Erişim Tarihi: 18.07.2014

<http://turkbilimi.com/?m=20120409>

Erişim Tarihi: 31.07.2014

http://www.istanbularkeoloji.gov.tr/web/15-65-1-1/muze_-_tr/koleksiyonlar/sark_eserleri_muzesi_eserleri/istar_kapısı

Erişim Tarihi: 31.07.2014

<http://jerryangod.com/2014/08/14/the-seven-wonders-of-the-medieval-mind-and-acts-19-pauls-work-in-ephesus/>

Erişim Tarihi: 30.08.2014

<http://cinili.com/archive/category/color-renk/luster-luster/>

Erişim Tarihi: 31.07.2014

<http://www.hisse.net/forum/entry.php?b=9&page=18>

Erişim Tarihi: 31.07.2014

<http://www.diriklik.com/endulus/granada/images/elhamra04a.htm>

Erişim Tarihi: 14.09.2014

<http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?p=2342734>

Erişim Tarihi: 14.09.2014

<http://www.panoramia.com/photo/63448914>

Erişim Tarihi: 11.10.2014

<http://www.ferdaaydar.com/bursa/bursanin-sirin-beldeleri-iznik-nicea>

Erişim Tarihi: 11.10.2014

<http://bergama.tripod.com/islami/sminare.htm>

Erişim Tarihi: 11.10.2014

16.ÖZGEÇMİŞ

16.11.1975 yılında, Bulgaristan'ın, Peştera şehrinde doğdu. İlk, orta, lise öğrenimini, İstanbul'da tamamladı. 1996 yılında, İstanbul Üniversitesi Teknik Bilimler, Çini İşlemeciliği bölümüne girdi. 2000 yılında, baba mesleği olan 'Ayakkabı Modelistliğine ilgi duydu. Ve bu alanda, iş hayatına atıldı. Uzun bir süre, aynı sektörde çalıştı. İstanbul Aydın Üniversitesi'nde, Ayakkabı Tasarım ve Üretimi programında ders verdi. 2012 yılında, Anadolu Üniversitesi Kamu Yönetimi Bölümünden mezun oldu. Aynı yıl, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Yüksek Lisans programına devam etti.

