

ANADOLU'DA TÜRK DEVRİ ÇİNİ VE SERAMİK SANATI

6810

ANADOLU'DA TÜRK DEVRİ ÇİNİ VE SERAMİK SANATI

T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

ANADOLU'DA TÜRK DEVRİ ÇİNİ VE SERAMİK SANATI

Editörler

Gönül ÖNEY - Zehra ÇOBANLI

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
KÜTÜPHANESİ
Demirbaş No : 6810
Tasnif No :
Kayıt Tarihi : 21.01.2008

T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI YAYINLARI

©T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
KÜTÜPHANELER VE YAYIMLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
3107

SANAT ESERLERİ DİZİSİ
469

ISBN 978-975-17-3298-9

www.kulturturizm.gov.tr
eposta:yayimlar@kulturturizm.gov.tr

Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı / Editörler: Gönül Öney, Zehra Çobanlı; Fotoğraflar: H. Adıgüzel ... [ve başkl.] . - Ankara : Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007.

528 s.: rnk. res.; 31 cm.- (Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları; 3107. Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü sanat eserleri dizisi; 469)

ISBN 978-975-17-3298-9

I. Öney, Gönül. II. Çobanlı, Zehra. III. Adıgüzel, H. IV. Seriler.

738.09561

Fotoğraflar:
H. Adıgüzel; K. Ak; İ. Akşit; A. Altun; O. Arık; R. Arık; H. Arlı; S. Bakır; Z. Baskıcı; L. Bulut; S. Cengiz; M. Çeken; Z. Çobanlı; A. Çobanoğlu; H. Demir; S. Gök Gürhan; E. Gürhan; H. Karamağaralı; M. Kocaaslan; E. Küçükbiçmen; G. Öney; S. Taşkın; S. Y. Yastı; E. Yılmaz; Ege Ün. Sanat Tarihi Arşivi; Kars Müzesi Arşivi; Suna ve İnan Kıraç Vakfı Arşivi.

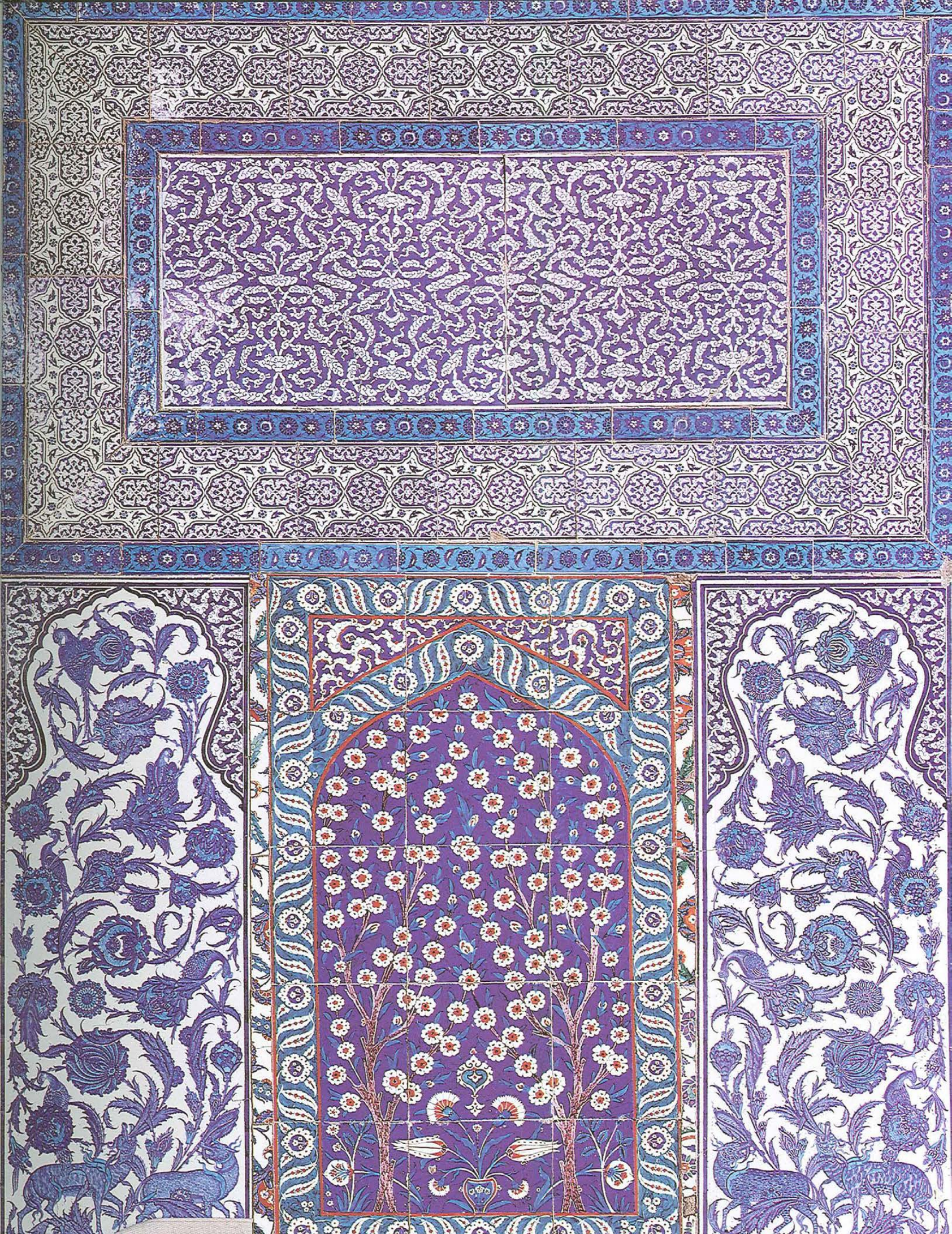
Uygulama
Medyakom Tanıtım, Eğitim, Ajans
Danışmanlık Hizmetleri San. Tic. Ltd. Şti.
Tel: (0312) 439 55 95

Kapak resmi
Gülbenkyan Müzesi, Bordür Çini (Foto: S. Bakır)
Mavi-Beyaz Tabak, Çinili Köşk (Foto: İ. Akşit Arşivi)

Birinci Baskı
2.000 adet

Baskı
Acar Basım ve Cilt San. Tic. A.Ş.
Beysan San. Sitesi Birlik Cad. No: 26 Acar Binası Haramidere, Avcılar/İSTANBUL
Tel: (0212) 422 18 34

Basım Yeri, Tarihi
İstanbul, 2007





KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

Önsöz

Yeryüzünde hüküm sürmüş sayılı uygarlıkların kültürel mirasına sahip ülkemiz, aynı zamanda insanlığın ortak mirası olan bu değerlerin gelecek kuşaklara aktarılmasına da büyük önem vermektedir.

Günümüzde iletişimin sağladığı hızlı gelişme ile birlikte sürdürülebilir kültürel kalkınmanın yolu, kültürel dışa açılma programlarından geçmektedir. Küreselleşme, kültürel kalkınmanın öncelikli konumunu daha da güçlendirmiştir. Kültür, sanat, edebiyat ve bilim alanındaki gelişmelerin önemini kavrayabilen, kurumlarını bu doğrultuda yenileyebilen toplumlar uygarlığın şekillenmesinde de rol oynayabileceklerdir.

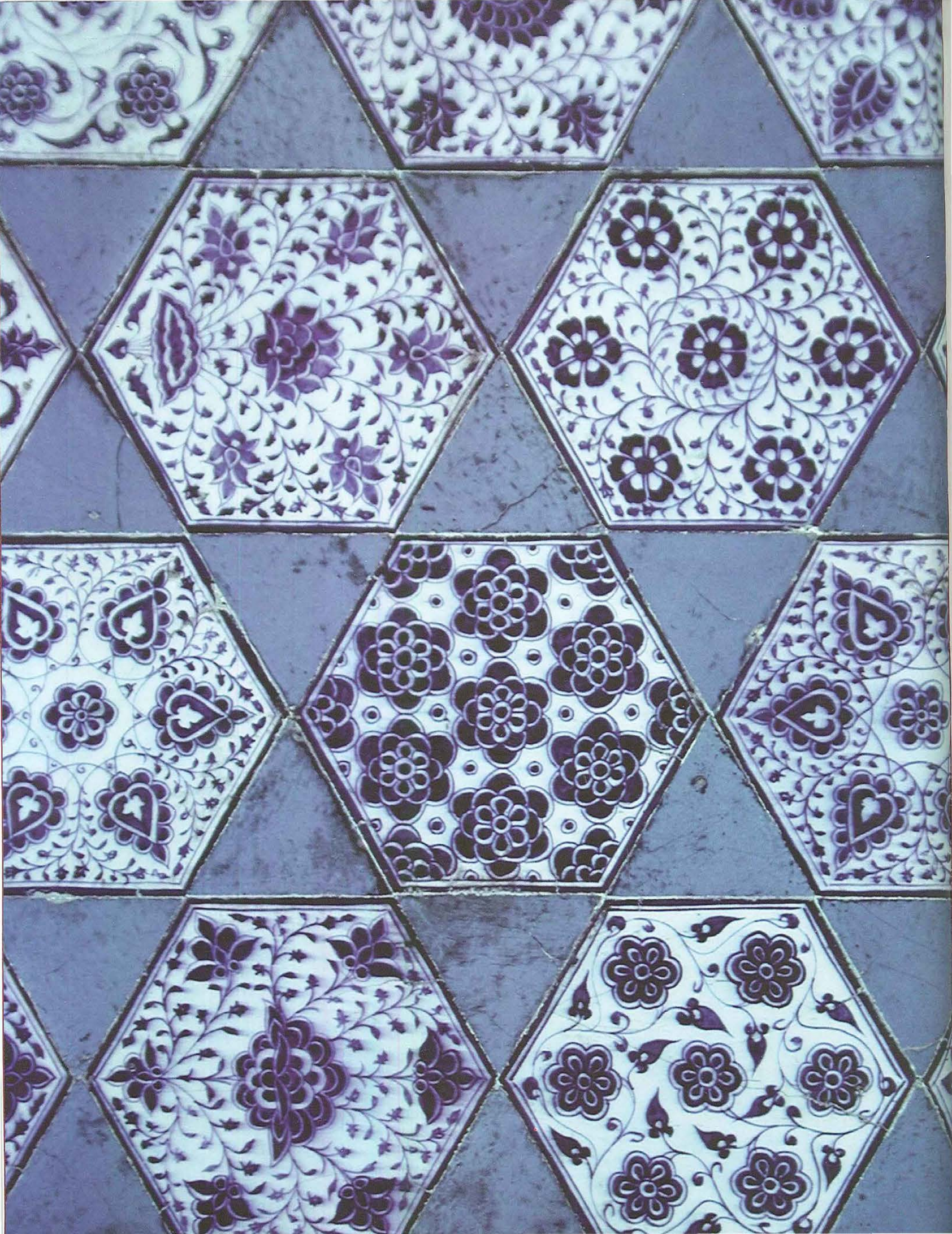
Türk yayıncılığının evrensel düzeyde rekabet edebilir hâle gelmesi; ancak değişimin gücünün kavranması ve özel yayıncılığın sektörel bir güç olmasıyla sağlanacaktır. Bu anlayışla yayın programımızı yeniden yapılandırarak yolumuza devam ediyoruz. Ülkemizin zengin tarihî, kültürel ve sanatsal birikimini korumak, yaşatmak ve tanıtmak için bir yandan dışa açılma projelerini yoğun biçimde yürütürken; diğer yandan kültür, sanat ve edebiyatımıza ilişkin özgün ve nitelikli eserleri okurla buluşturmayı sürdürüyoruz.

Anadolu Türk çini ve seramik sanatı Selçuklu döneminden günümüze uzanan geniş zaman diliminde sanat ve uygarlık dünyasına çağdan çağa yenilikler katarak ilklere imza atmıştır. İslam dünyasında ilk kez Türk devletlerinde uygulanan mimariyi bezeyen çiniler, Selçuklu'larla zenginleşmiş, teknik, renk, kompozisyon, desen denemeleri yüzyıllar boyu adım adım gelişerek Osmanlı sanatında doruğa ulaşmıştır. Günümüzde çağdaş mimari eserlerimizi süsleyen çiniler, geleneği yansıtan örnekler kadar, uluslararası eserlerle yarışan modern tasarımlarla da bize yeni sayfalar açmaktadır. Selçuklu'dan bugüne uzanan kullanım seramiği de paralel çizgide devir devir farklı teknik, desen, form özellikleri ile günümüzün modern tasarımlarında öne çıkmaktadır.

Dünya müzelerine kısıtlı örneklerle ulaşan Anadolu Selçuklu seramikleri konusunda bilgilerimiz bu kitapta yer alan, ülkemizin çeşitli bölgelerinde sürdürülen kazı bulunntuları ile yıldan yıla artmaktadır. Bu alanda gerçekleştirilecek Orta Çağ ve Osmanlı dönemi kazıları ile gelecekte zengin arkeolojik eserlerle yoğrulmuş topraklarımızdan daha nice sürpriz buluntular beklemekteyiz. *"Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı"* kitabı, Türk sanatı tarihi alanına çok boyutlu bakış açısı ile bilgi sunan, bilimsel titizlikle hazırlanmış bir yayın olmuştur.

Başta proje ekibi ve yazarlarımız olmak üzere emeği geçenleri kutluyorum.

Ertuğrul GÜNAY
Kültür ve Turizm Bakanı



KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

Sunuş

"Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı" kitabı'nın amacı, Selçuklu'dan başlayarak Cumhuriyet dönemini de kapsayan geniş zaman diliminde çini ve seramik sanatı alanında gelişen hamur, teknik, form, desen ve etkilenme özelliklerini bilimsel titizlikle, çizim ve fotoğraflarla destekleyerek özlü olarak sunmaktır. Kitapta yer alan yazarlar bu alana çeşitli araştırmaları, yayınları, kazıları ve uygulamaları ile katkıda bulunan değerli bilim adamlarıdır. Her birinin yazdığı bölüm daha ayrıntılı metin, çizim ve fotoğraflarla genişletilebilirdi. Kitabın sınırlı sayfa ve fotoğraf kapsamı kısıtlamayı gerektirmiş ve yazarları zorlamıştır. Kitabın Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemini tanıtan bölümlerinde yeni görüşler ve kazılarla ortaya çıkan buluntular, sonuçları ve son yayınların değerlendirilmesi kitabın bilim dünyasına önemli katkılarıdır. Özellikle İslam seramik sanatı alanında yeterince tanınmayan Anadolu Selçuklu dönemi seramikleri 'Kazılar Işığında Anadolu Selçuklu Seramikleri' bölümünde çeşitli kazı buluntularını tanıtan yazılarla aydınlatılmaktadır. Tanıtılan kazıların buluntuları ancak önemli örneklerden seçmelerle sunulabilmiştir. Tanıtımı yapılan kazılar, Anadolu'nun farklı bölgelerinden seçilerek genel bir bakış verilmek istenmiştir. Kitabın Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı devirlerini kapsayan bölümlerinin editörlüğünü *Prof. Dr. Gönül Öney*, Cumhuriyet döneminin editörlüğünü *Prof. Dr. Zehra Çobanlı* üstlenmiştir.

Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı kitabı bu alanda ilk önemli araştırmaları, kazıları ve yayınları yapan Prof. Dr. **Oktay Aslanapa,** Prof. Dr. **Şerare Yetkin** ve Prof. Dr. **Katharina Otto-Dorn**'un değerli çalışmalarından kaynak alarak, yeni görüşlere, araştırmalara yer vermektedir. **Tahsin Öz,** Prof. Dr. **Kurt Erdmann,** Prof. Dr. **Nurhan Atasoy,** Dr. **Julian Raby,** Kubadabad'ı bulan **Zeki Oral** gibi daha nice araştırıcı ve bilim adamının yayınları bu alandaki araştırmaları ilmek ilmek zenginleştirmiştir. Kaynakçamızda yer alan değerli yabancı bilim adamlarının yayınlarındaki bilgiler de süzülerek yazarlarımız tarafından değerlendirilmiştir.

Kitaba katkıda bulunan bilim adamlarına kısa sürede titiz bir çalışma ile sundukları metinler için teşekkür ederiz. Elinizdeki eserin hazırlanmasını öneren ve kısa zamanda yayımlanmasını gerçekleştiren Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın ilgili yöneticilerine teşekkürü bir borç biliriz. Özellikle Sevinç Gök Gürhan'a, kitabın düzeltmeleri ve fotoğraf seçimi konusundaki yardımları için candan teşekkür ederiz.

Editörler
Gönül Öney / Zehra Çobanlı



KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

İçindekiler

Doğu'dan Batı'ya, İslam Sanatından Türk Çini ve Seramiklerine Uzanan Miras / Gönül Öney • 11

Selçuklu Dönemi Çini ve Seramik Sanatı • 25

Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini / *Oluş Arık* • 29

Selçuklu Saraylarında Çini / *Rüçhan Arık* • 73

Selçuklu Dönemi Kazıları / *Sevinç Gök Gürhan* • 105

Kubad Abad Sarayı Kazısı Selçuklu Seramikleri / *Muharrem Çeken* • 111

Ani Kazısı Buluntuları / *Beyhan Karamağaralı & Turgay Yazar* • 123

Ahlat Sırlı Seramikleri / *Nakış Karamağaralı* • 135

Akşehir Kurtarma Kazısı Seramikleri / *Sevinç Gök Gürhan* • 157

Samsat Kazısı Buluntuları / *Lale Bulut* • 173

Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi Çini ve Seramik Sanatı • 199

Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış / *Sevinç Gök Gürhan* • 203

Bursa ve Edirne Eserleri Işığında Çiniler / *Sevinç Gök Gürhan* • 215

Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Seramik Sanatı / *Nurşen Özkul Fındık* • 233

Hasankeyf Kazısı Seramik Fırınları, Atölyeleri ve Seramikleri / *Muharrem Çeken* • 245

Osmanlı Dönemi Çini ve Seramik Sanatı • 263

Mimari Kişilik ve Çini / *Selçuk Mülayim* • 267

Osmanlı Sanatında Bir Zirve, İznik Çini ve Seramikleri / *Sitare Turan Bakır* • 279

İznik Kazıları Işığında Osmanlı Çini ve Seramikleri / *Ara Altun* • 309

Kütahya Çiniciliği / *V. Belgin Demirsar Arlı* • 329

Tekfur Sarayı Çinileri ve Eyüp Çömlekçiliği / *Filiz Yenişehirlioğlu* • 349

Çanakkale Seramikleri / *Gönül Öney* • 365

Cumhuriyet Dönemi Seramik Sanatı • 377

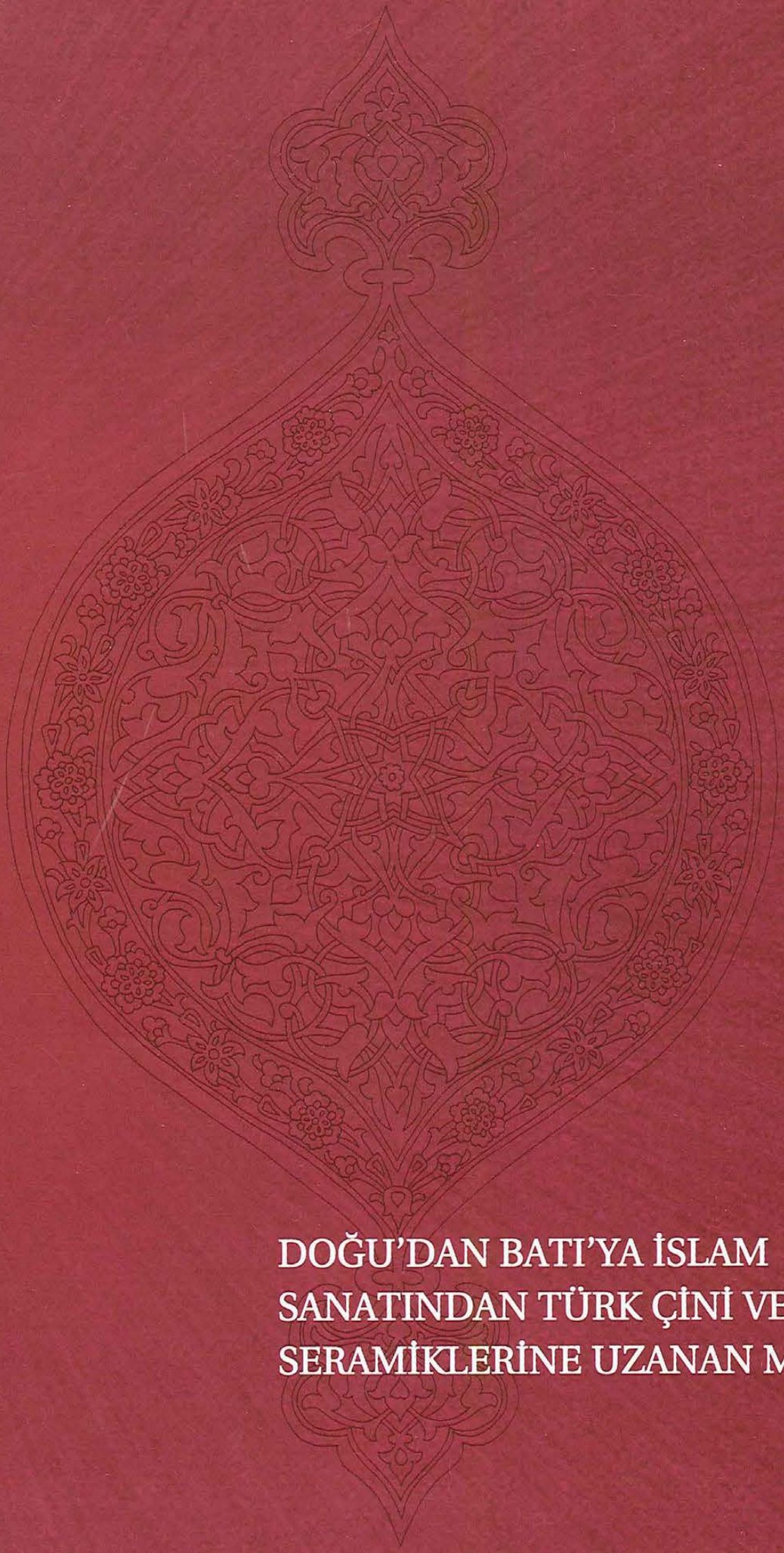
Modern Türk Seramik Sanatı / *Zehra Çobanlı* • 381

Geleneksel Seramik ve Çömlekçilik / *Zehra Çobanlı & Lale Demir Oransay* • 427

Türk Seramik Endüstrisi / *Zehra Çobanlı* • 493

Seçme Kaynakça • 499

Yazarların Özgeçmişleri • 519



DOĞU'DAN BATI'YA İSLAM SANATINDAN TÜRK ÇİNİ VE SERAMİKLERİNE UZANAN MİRAS



KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

Doğu'dan Batı'ya İslam Sanatından Türk Çini ve Seramiklerine Uzanan Miras

Gönül ÖNEY



Foto.1-Isfahan Sareban Camii minaresinde tuğla ve sırlı tuğla bezeme. Büyük Selçuklu, İran. 1115-30. (Foto. G. Öney)

Arkeolojik çağlar sonrasında, sanat tarihinde "çini" İslam mimarisini ve ona paralel gelişen seramikleri çağrıştırır. Türk, İran, Moğol, Arap ve Berber asıllı toplumların Orta Asya'dan İspanya'ya kadar uzanan geniş coğrafyada 7. yüzyıldan çağımıza kadar geliştirdikleri çini ve seramik sanatı, devir ve ülkelere göre farklılıklar ortaya koyar. Bu gelişme çizgisinde Selçuklu'dan Osmanlı devri sonuna kadar çini ve seramik sanatı çok özgün ve ilklere damgasını vuran özellikler sunar. İslam sanatında farklı bölge ve devirlerde görülen yeniliklere rağmen, bazı müşterek detaylar, süsleme ve mimari özellikleri dikkati çeker. Bir rüzgârın önüne katılan tohumların yeni alanlarda filizlenmesi gibi, bazı tekniklerin, desenlerin, formların kıtaları, yüzyılları aşarak yeniden yeşerdiği görülür. Irak'ta Abbasi, Türkistan'da Karahanlı, Afganistan'da Gazneli, İran'da Büyük Selçuklu sırlı tuğla, çini ve seramik sanatı adım adım özgün bir gelişme çizgisi sürdürür. Çini ve seramik en büyük atılımını Büyük Selçuklu'dan sonra, Türkistan'da Timur ve İran'da İlhanlı-Moğol, Safevi, Kacar dönemlerinde yapar. Anadolu'da Selçuklularda (1071-1308), Beylikler'de (14.-15.yüzyıllar) ve onu izleyen 16.yüzyılda, Anadolu'dan Yakın Doğu, Mısır ve Balkan'lara kadar uzanan büyük bir imparatorluk kuran



Foto. 2 - Haç biçimi mor sırlı çinilerle çevrili yıldız şekilli lüster çiniler. (çap. 13 cm.)
Büyük Selçuklu. Rey, İran. 12. yüzyıl sonu. Victoria ve Albert Müzesi, Londra. (Foto. G. Öney)

Osmanlılarda gelişen çini ve seramik sanatı diğer İslam ülkelerini de etkilemiştir[1].

11. yüzyılda, Türkistan bölgesinde hüküm süren bir Türk devleti olan Karahanlıların Cumbul yakınındaki Ayşe Bibi Türbesi ve 1152'ye tarihlenen Usgend'deki Celâleddin Hüseyin Türbesi, Buhara' da Mugak-ı Atari Camii'nin firuze sırlı çini ve tuğlaları, Afganistan'da Gor Sultanı Gıyaseddin Muhammed'in yaptırdığı Cam Minar'ın kufi yazılı, firuze sırlı kitabesi (1153-1203), bölgenin büyük ustalıkla işlenen tuğla ve tuğla mozaik işçiliğine az da olsa renk katar. Büyük Selçukluların Isfahan'da Sareban Camii (Foto. 1) ve Ali Mescidi minarelerinin firuze çinili kitabelerinde kısıtlı kullanım alanı bulan firuze sırlı tuğlaların, Azerbaycan'ın Maraga kentindeki Kümbet-i Surh'da (1147) ve Kümbet-i Kabud'da (1196), Nahcevan'da (1186) Mümine Hatun Kümbeti'nde, firuze renkli çini ve tuğla mozaiklerle birlikte daha gelişerek uygulandığını görürüz. Bu örneklerin uzantıları daha sonra Anadolu Selçuk minarelerinde ve türbelerinde zenginleşerek karşımıza çıkar[2]. Selçuklu ve Beylikler dönemine ait sanatçı yazıtları, yapıları bezeyen sırlı tuğla, çini ve çini mozaiği üreten ustaların çoğunlukla Asya veya Ön Asya kökenli olduğunu göstermektedir. Örneğin, Sivas İzzeddin Keykavus Darüşşifası ve Sivas Ulu Camii minaresinin çini ustası Marendli, Konya Sırçalı Medresenin süsleme ustası Tusludur.

Tek renk sırlı çini bezemelerin değişik bir kullanımı da 12. yüzyılda Afganistan'da Gazne sarayına ait, soyut av hayvanı ve tavus kabartmalarıyla desenlendirilmiş çini bordürlerinde görülür[3]. Saray yaşantısı ile ilgili figür desenli çini ve seramikler Gazne'den, İran'a, Anadolu'ya ve Selçuk-

[1] G.Öney, "İslam Süsleme ve El Sanatlarına Türklerin Katkısı", *İslam Sanatında Türkler*, "Turkish Contribution to Islamic Minor Arts", *Turks in Islamic Art*, Yapı ve Kredi Bankası, İstanbul 1976, s.118-129. Ayrıca bkn. G. Öney, "Büyük Selçuklu Devri Minarelerinde Süsleme", *Kültür ve Sanat*, Cild 4, Kültür Bakanlığı Yayını 1977, 4, s. 6-11.

[2] G. Öney, *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İstanbul 1987,s.17-21; G. Öney, *Ceramic Tiles in Islamic Architecture*, İstanbul 1987, s.15-19.

[3] G. Öney, "Gazne'li Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri. Reflection of Ghaznavid Palace Decoration on Anatolian Seljuk Palace Decoration", *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, S.III, Ege Ünv.Yayını, İzmir 1984, s.123-141.

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ



Foto. 3- Minai tekniğinde seramik tabakta taht sahnesi. 13. yüzyıl, Büyük Selçuklu. Gülbenkiyan Müzesi. Lizbon (Foto. Müze)

lu saray çinilerine kadar uzanan, farklı çini ve seramik teknikleriyle, akraba bir üslupla, giderek çeşitlenen motiflerle karşımıza çıkacaktır. Burada izlenen av hayvanları sanki Anadolu Selçuklu saraylarını süsleyen çini ve alçılarda görülen figürlerin kardeşidir.

Türkistan'dan İran'a uzanan coğrafya'da yapı ve mimari süsleme malzemesi tuğlanın yanı sıra, yapı içinde tek renk firuze ve kobalt mavisi çinilerle birlikte, altın yaldızı anımsatan yıldız-haç düzenlemeler, bordürler, mihraplar oluşturan lüster çiniler, bu bölgenin İslam sanatına kattığı yenilik olur (Foto. 2). Lüster çinilerin ilk kısıtlı kullanımı Irak bölgesindeki 9.yüzyıl Abbasi devri saraylarında görülür.

Bağdat ve Samarra'daki saraylarda altın tabak, çanağın yerini alarak saray sofralarını zenginleştiren, soyut insan ve hayvan figürleriyle bezeli lüster seramikler, İran'da Büyük Selçuklu saraylarının duvar çinilerinde ve her tür kullanım seramiğinde zenginleşen kompozisyonlarla yeniden hayat bulur[4]. Büyük Selçukluların Rey ve Keşan şehirlerinde ürettikleri yıldız ve haç şekilli, stilize bir üslupla saray ileri gelenlerini, saray eğlencelerini, av geleneğini yansıtan çiniler, Anadolu Selçuklu saray çinilerinin öncüleridir (Foto. 2)[5]. Bağdaş kurarak oturan, kaftanlı, başı haleli saray soyluları, yüz tipleri ve onları kuşatan saray erkânı, av hayvanları, tavus, kartal, aslan, sfenks, siren gibi simgesel yaratıklarla aynı geleneğin ve inanışların ürünüdür. Bu çinilerin ve seramiklerin İran'da 13. yüzyıl ortaları ve 14. yüzyıl İlhanlı döneminde daha da çeşitlenen figür programı ve bitkisel bezemelerle sürdürüldüğü izlenir. (Foto. 4)

Rey şehrinde üretilerek seramik dünyasına yeni

[4] Bkn.dip notu 2. s.21-24 ve s.20-23. Ayrıca bkn. A. Lane, *Early Islamic Pottery*, London 1965, s.29-32 ve A. Lane, *Victoria and Albert Museum, A Guide to the Collection of Tiles*, London 1960, s.1-15, Pl.1-8.

[5] G. Öney "Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslubu", *Sanat Tarihi Dergisi, Aydoğan Demir'e Armağan*, S. XIII/1, Ege Ünv.Yayını, İzmir 2004, s.61-82.

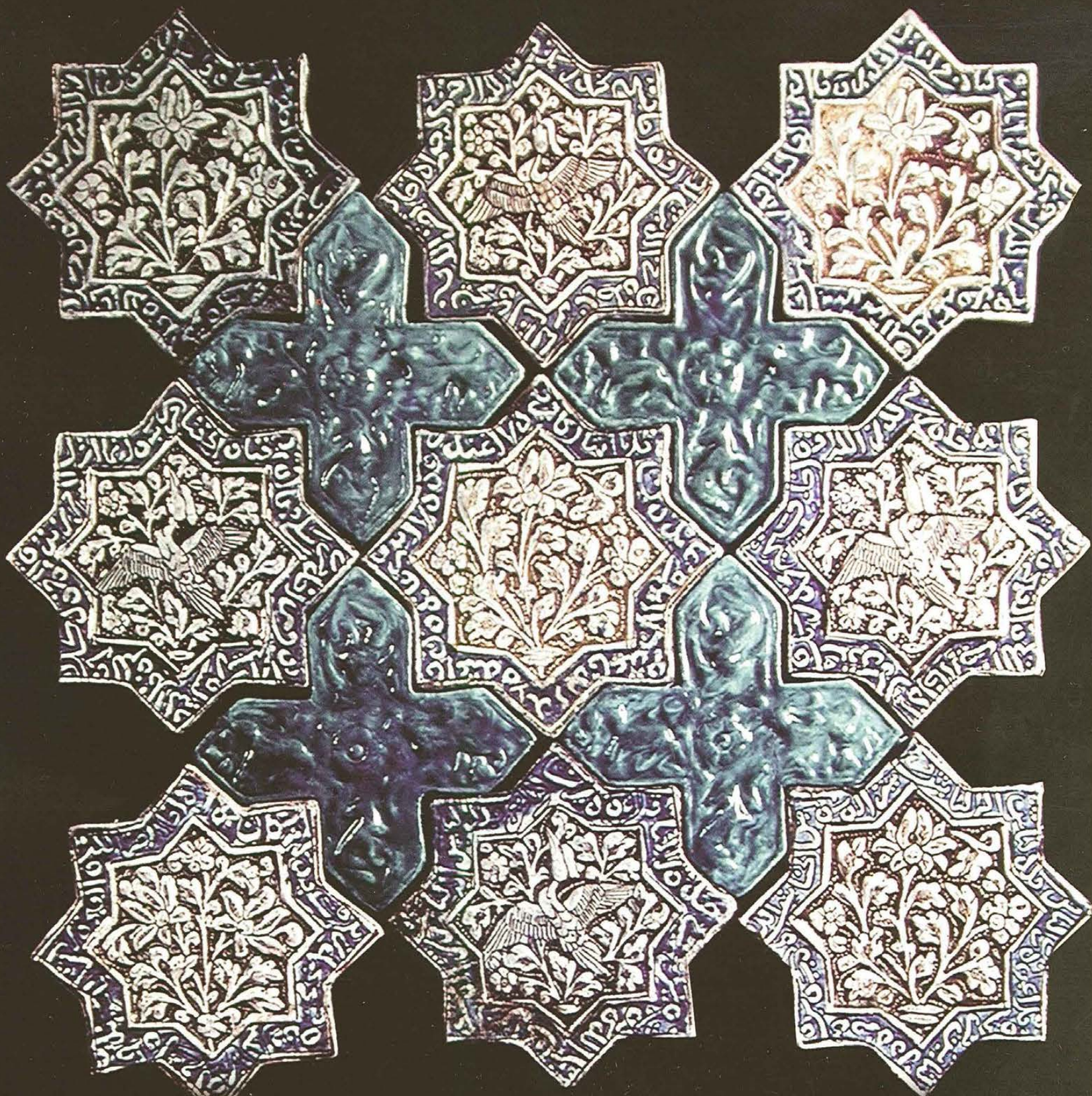


Foto. 4- Kenar bordürleri sır içine lacivert boyamalı ve beyaz kabartma yazılı, içleri kabartmalı lüster çiniler. Aralarında hayvan ve bitki deseni kabartmalı firuze renkli haç biçimi çiniler. Keşan. İlhanlı Devri 14. yüzyıl başı. Pergamon Müzesi Berlin. (Foto. G. Öney)

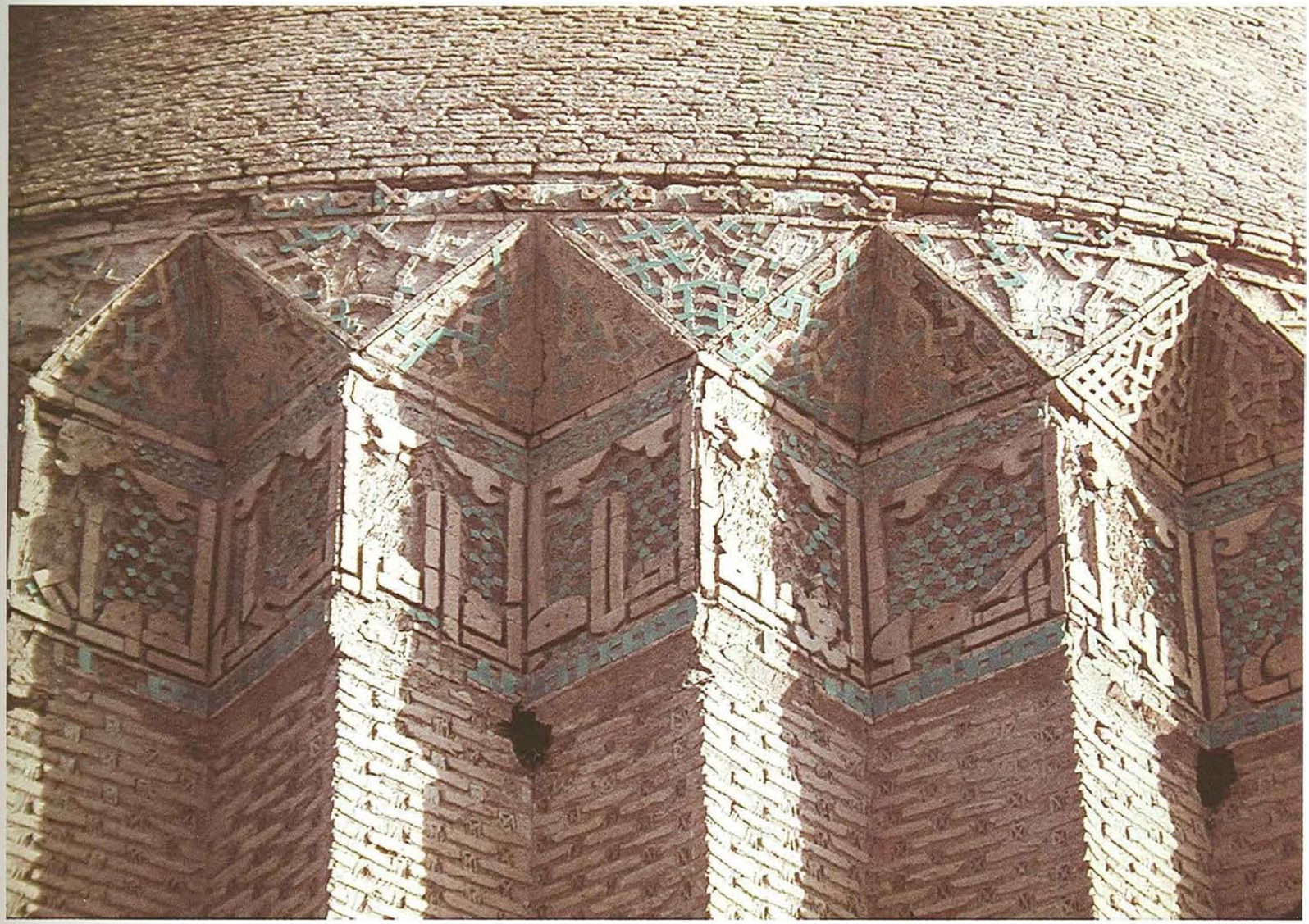


Foto. 5-Veramin'de Alaeddin Türbesi'nin firuze sırlı ve tuğla mozaik bezemesi. İlhanlı Devri, İran. 1276-89. (Foto. G. Öney)

katılan, desenlerinde yedi renk kadar kullanılabilen, sır üstü ve sır altı boyamalı, yaldızlı "minai tekniği" ile sanki minyatür gibi işlenmiş seramikler, İran Selçuklu saray hayatından bir yansımadır (Foto. 3). Sarayla ilgili av, savaş, taht, eğlence sahneleri, İran edebiyatından kahramanlar, lüster çini ve seramiklerde olduğu gibi Selçukluların geliştirdiği belirgin Orta Asya kökenli üslupla işlenir. Anadolu'da Konya Alâeddin Sarayı'nda paralelleri görülen "Minai" tekniğinde çiniler, Rey kentinin Moğol akınlarında yakılıp yıkılması ile son bulur. Anadolu Orta Çağ kazılarında bulunan ender örnekler ithal edilmiş veya Rey'den kaçan ustaların Anadolu'da ürettikleri son ürünlerdir[6]. Bu devirde Anadolu tam bir insan pazarıydı. Değişik din, dil ve kültürlerden gelen ustaların tasarımları, eserleri Anadolu'da yeniden filizlendi. Bu heterojen toplum 13. yüzyıl sonuna kadar iki yüzyılda olağan üstü bir dinamizmle çok yönlü bir imar faaliyetine girişti ve kökenlerinin zenginliği ile ilginç bir sentez yarattı.

Suriye'de Rakka kentinde ün yapan 13. yüzyıl Eyyubi, Fatımi dönemi lüster ve sıraltı seramikleri Büyük Selçukluların minai ve lüster seramiklerinin konu programı, desen ve renk bakımından sadeleşen uzantılarıdır. Bunlarda benzer figür üslubu şeffaf sır altına mavi tonları, siyah, mor ve

[6] G. Öney. dip notu 5. Ayrıca Bkn. A. Lane, *Early Islamic Pottery,* Pl.68-72.

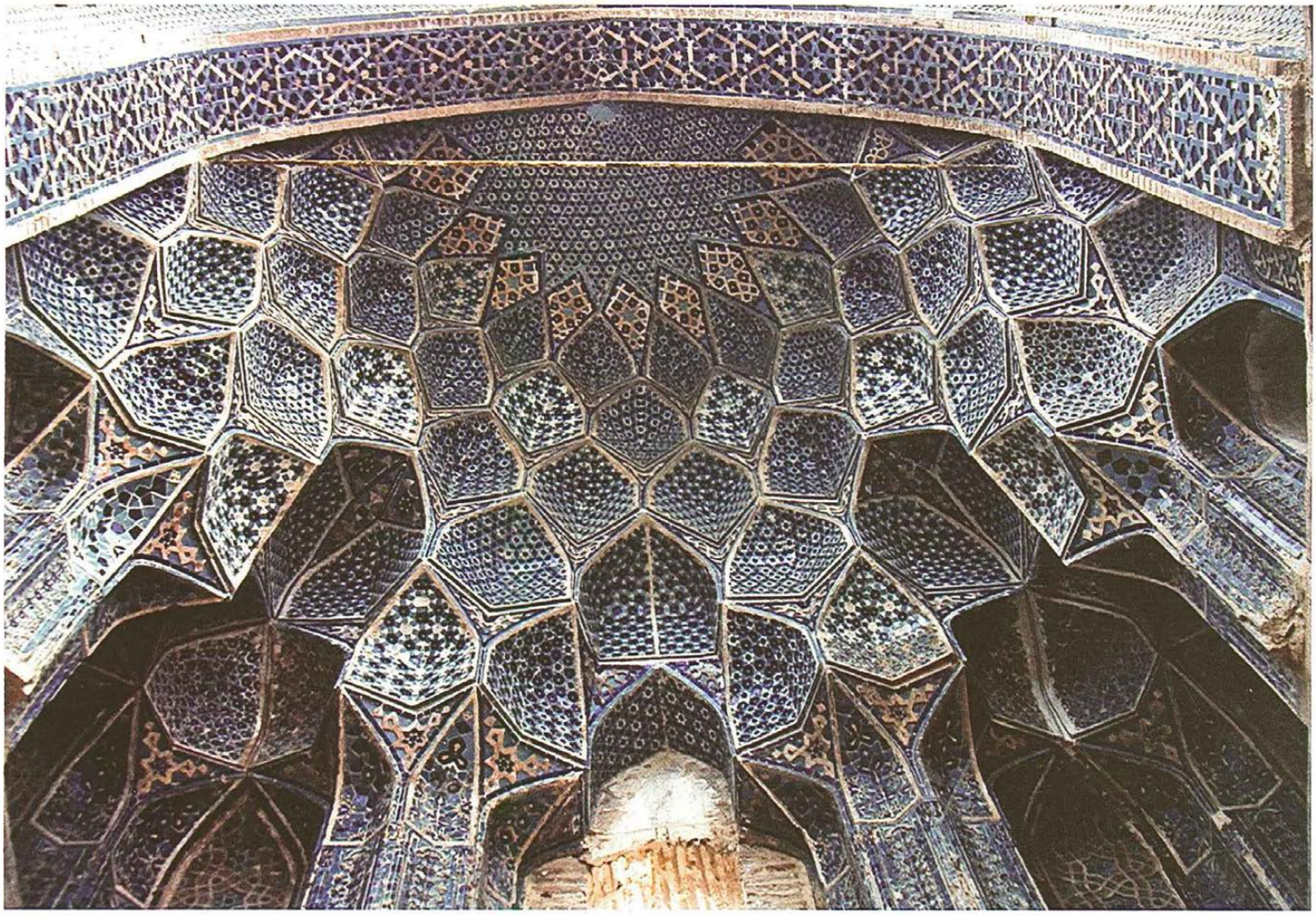


Foto. 6- Natanz Hanikahı taç kapısında firıuze ve kobalt mavisi renkli çini mozaik ve sırlı tuğla bezeme. İlhanlı Devri. İran. 1316-17. (Foto. G. Öney)

lacivertle veya firuze sır altına siyahla işlenir. Anadolu'da Selçuklu saray çinilerinde ve Ortaçağ kazılarında çeşitli örnekleri bulunan bu seramiklerin Anadolu'da da üretildikleri kesindir[7].

Ortaçağda bütün Yakın Doğu'da ve Anadolu'daki İslam ülkelerinde, Bizans'ta, Ermeni ve Gürcü sanatında akraba bir üslupla gelişerek çok yaygın ürünlerle karşımıza çıkan *sgraffito* ve *champlevé* olarak adlandırılan, desenin şeffaf renkli veya renksiz sırrın altında astara kazınarak veya yer yer oyularak işlendiği seramikler, bu geniş coğrafyada yüzyılları aşan benzerliği ortaya koyar[8].

1220'de Cengiz Han'ın orduları İran kentlerini ve Bağdat'ı yağmalar, 1231 ve 1258 yıllarında iki Moğol akını daha gelir. Bu akınlar sonunda şehirler yok olur. Binbir Gece Masalları'na konu olan Bağdat ateşe verilir, birçok eser yakılıp yıkılır. Bölgede 13. yüzyılın son çeyreğine kadar sanatta durgunluk devri görülür. Moğol akınlarından kaçan birçok çini ustası Anadolu'ya göçerek Selçuklu çini ve seramik sanatının gelişmesine yol açar. Tebriz şehrini merkez yapan, Hulagû'nun kurduğu İlhanlı devletinin güçlenmesiyle (1256-1335) İran'da yeniden çini ve seramiğin her türünde büyük gelişme görülür. Natanz Ha-

[7] G. Öney, "Rakka Seramikleri ile Anadolu Selçuklu Seramiklerinin ve Saray Çinilerinin İlişkisi", *XIV. Türk Tarih Kongresi Bildirileri,* Cilt I. Ankara 2002, s.479-484. Ayrıca bkn. G. Öney "Interaction Between 12th and 13th Century Syrian Underglaze Pottery with Figural Decoration and Anatolian Seljuk Palace Tiles", *Deutscher Archäologischer Anziger,* Bd.I, Deutsches Archäologisches Institut, Damascus, Malki, 2000. s 365-369, Pl.48-49.

[8] G. Öney, "Anadolu Selçuk Seramik Sanatı" *Selçuklu Çağında Anadolu,* yayına hazırlayan, D. Kuban, Yapı ve Kredi Bankası Yayını, İstanbul 2002, s. 355-362. Ayrıca bkn. S. Bilici, "Sırlı Seramik Sanatı" *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, Cilt* II, Editörler Ali Uzay Peker & Kenen Bilici, Ankara 2006. s.503-522.

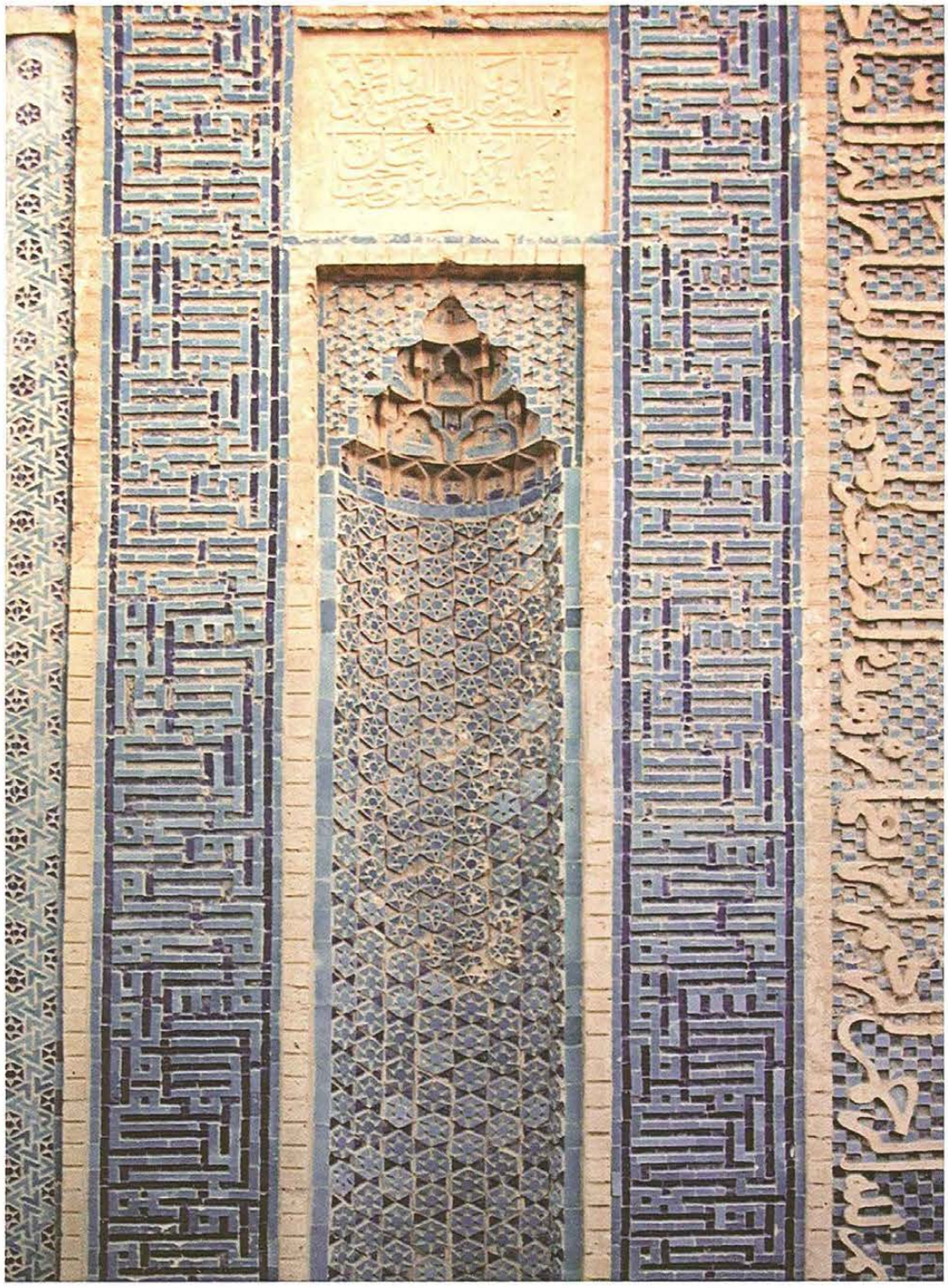


Foto. 7- Natanz Hanikahı taç kapısında çini mozaik bezeme. İlhanlı Devri. İran. (1316-17). (Foto. G. Öney)

nikahı'nda (1316-17), Veramin Mescid-i Cumasında (1325-26), Isfahan İmamzade Cafer Türbesi'nde (1325) (Foto 4, 5, 6, 7, 8, 9), Sultaniye'de Olcayto Hüdâbende Türbesi'nde (1303-13) olduğu gibi çiniler, çini mozaik, sırlı tuğlalar yapı içinde ve dışında büyük düzeyleri kaplayarak ana süsleme unsuru olur[9]. Firuze, kobalt mavisi renkli çini mozaiklere beyaz ve siyah renkler de katılır. Bu atılım 14.-15. yüzyıllarda İran'dan Özbekistan'a kadar uzanan görkemli Timur devri yapılarının hazırlayıcısı olur.

[9] G. Öney dip notu 2. s. 60-67.

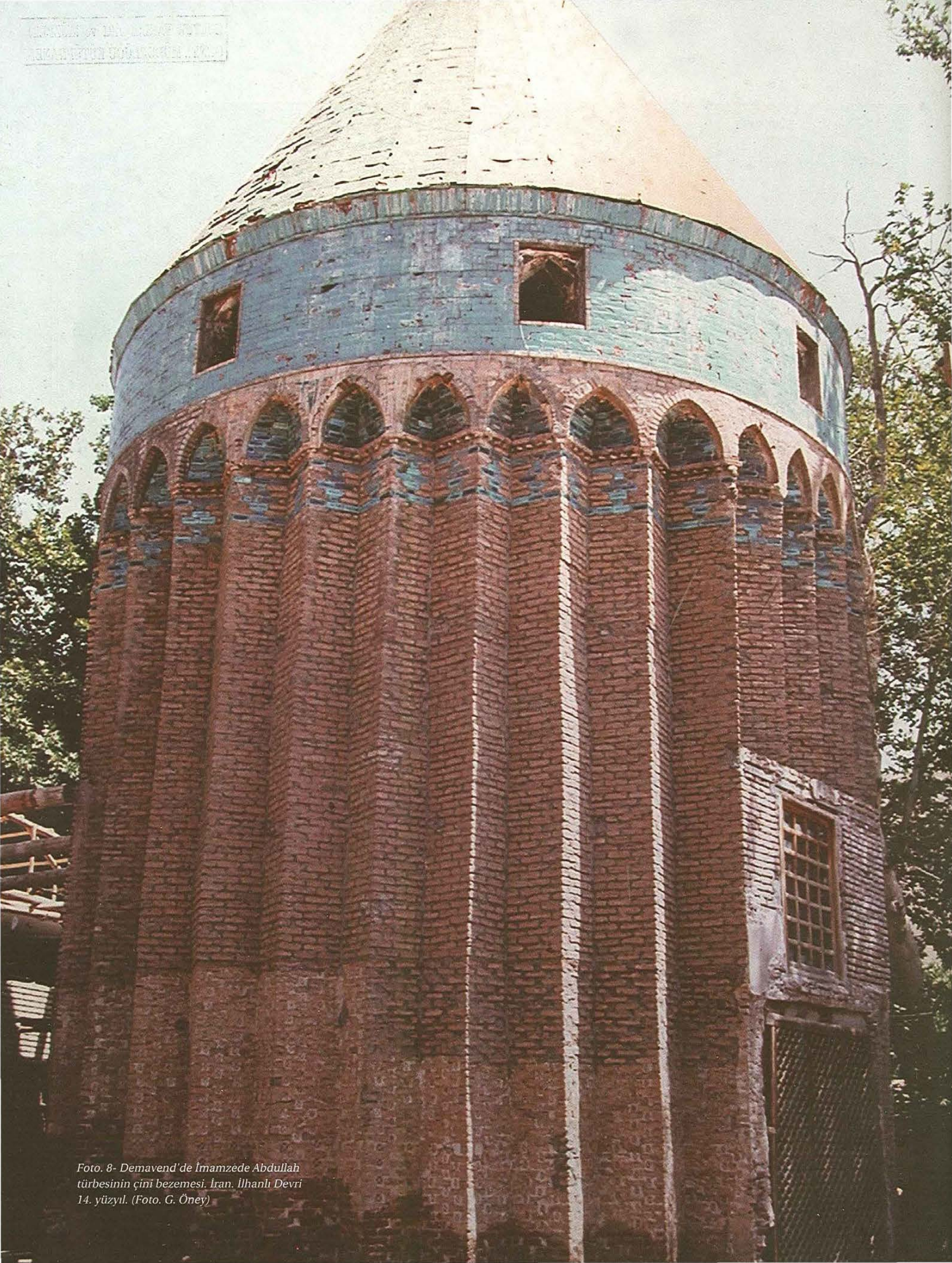


Foto. 8- Demavend'de İmamzede Abdullah türbesinin çini bezemesi. İran. İlhanlı Devri 14. yüzyıl. (Foto. G. Öney)

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ



Foto. 9- Isfahan'da İmamzade Cafer Türbesi'nde çini mozaik bezeme. İlhanlı Devri. İran 1325. (Foto. G. Öney)

İran'dan Özbekistan'a kadar uzanan Timur devri mimarisi, İlhanlı geleneğini daha zengin ve anıtsal bir şekilde geliştirerek sürdürür. Bu gelişme çininin daha geniş düzeyleri kaplaması, çini mozaik ile birlikte "cuerda seca" (renkli sır) tekniğinin kullanılması ve daha sıkışık, girift bitkisel desenlerin, Çin kökenli motiflerin programa girmesi ile dikkati çeker. Çini süslemede geometrik ve bitkisel desenli düzeylerin kontrastı çarpıcı bir etki yaratır. Eserlerin kubbe dışı ve içi, minareler, taç kapılar,eyvanlar, iç ve dış duvarlar çini kaplanarak daha önce görülmeyen bir zenginliğe ulaşır. İlhanlı devrinin firuze, kobalt mavisi, beyaz, siyah renkli çinilerine ilaveten, az miktarda sarı, macun veya astar halinde kiremit kırmızısı kullanılmaya başlar. Tebriz Gök Mescid (1465) (Foto 10), Semerkand Bibi Hanım Camii (1399), Uluğ Bey Medresesi (1417-20) Gur-ı Mir Türbesi (1404) ve Şah Zinde Mezar Kentindeki türbeler (14.-15. yüzyıl) (Foto. 11), gibi ünlü eserler Doğu'dan Batı'ya kentleri donatır. Ankara civarında Osmanlı Sultanı, Yıldırım Beyazıd'ı yenilgiye uğratan Timur (1402) ülkesini eserlerle süslemek için İran, Suriye ve Anadolu'dan binlerce ustayı, bu arada çiniciyi Semerkand'a götürür. Bursa Yeşil Cami ve Türbe'yi (1421) bezeyen çinilerin

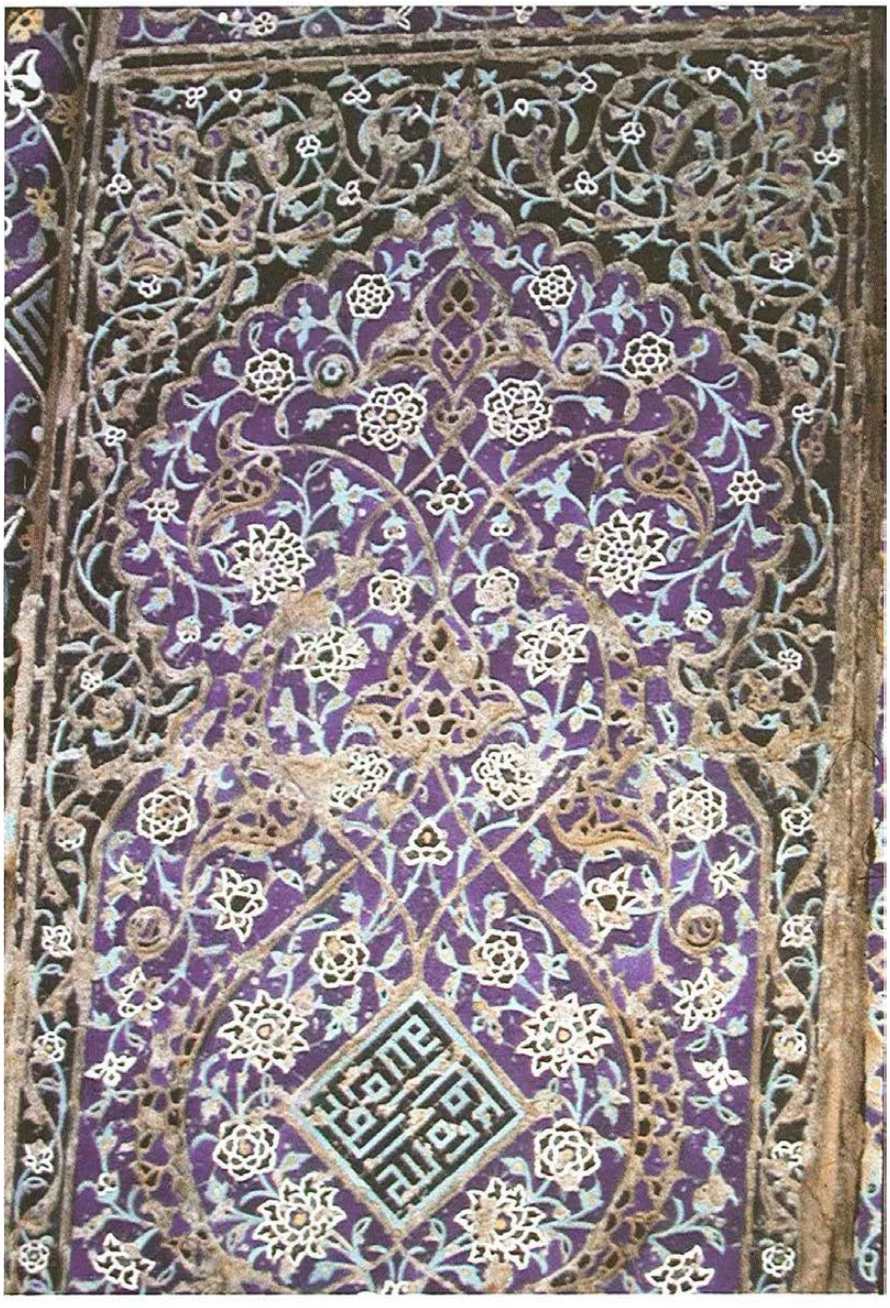


Foto. 10- Tebriz Gök Mescid taç kapısından çini mozaik ve renkli sır tekniğinde bezeme. İran 1462-65 (Foto. G. Öney)

Tebriz ve Semerkand'daki çinilere benzerliği dikkati çeker. Bursa eserlerini süsleyen Nakkaş Ali bin İlyas Ali'nin Semerkand'da eğitildiği kabul edilir[10]. Timur devri mimarisinde çini büyük atılım yaparken, daha önceki devirlerin aksine 15.-16.yüzyıl seramiği aynı gelişmeyi göstermez. Moğollar büyük savaşçı oldukları kadar sanatı korumak ve geliştirterek yaymak konusunda da ün yapar. Anadolu'ya kadar varan akınlar ve savaşlarla Uzak Doğu'nun, Orta Asya'nın gelenekleri, kültürü, sanat akımları yeni filizlenme alanları bularak Erken Osmanlı sanatında yeni şekillenmesini yapar.

Doğu'dan Batı'ya devir devir mimari ve çinide Anadolu'ya varan özellikleri, sayısız başka örnekle belgeleyebiliriz. Farklı türler için örneklerimizi, kronolojik olarak, Anadolu çiniciliğini etkileyen daha erken tarihli eserlerden seçtik. Bu bütünde her bölge farklılıklar sergilerken akraba

[10] G. Öney. dip notu 2. s .24-39 ve s.26-39.



Foto. 11- Semerkand Şah Zinde mezar kentinde sahibi bilinmeyen türbe cephesinde renkli sır tekniğinde çiniler. Timur devri, 1380 civarı. (Foto. G. Öney)

unsurlar yine de belirgindir. Bu büyük İslam sanatı kompozisyonunda, daha iyi aydınlanmak istediğimiz Anadolu Selçuk çağı seramikleri konusunun, gelecekte yeni araştırmalarla daha gelişeceğini umuyoruz. Anadolu'da Ortaçağ kazı araştırmaları henüz arkeolojik çağ kazılarına kıyasla çok azdır ve yeterli teşvik görmemektedir. Arkeolojik dönem kazılarında Ortaçağ tabakaları ancak son yıllarda kısmen değerlendirilmekte, çoğunlukla kazı ekibinde Türk dönemini değerlendirip yayınlayacak bir sanat tarihçisi yer almadığından, buluntular müze depolarında unutulup gitmektedir. Gerekli koruma ve restorasyon önlemleri alınmadığından büyük tahribata uğrayıp gelecekte değerlendirilmelerini de güçleştirmektedir. Yakın zamana kadar Anadolu Selçuklu çağı seramikleri alanında çok yetersiz olan bilgilerimiz yeni kazı sonuçlarıyla ışığa kavuşmaktadır. Bu kitapta yer alan, Selçuklu kazı buluntusu seramikler, yayım olanağı bulunamadığından maalesef etraflı olarak ayrı bir yayında tanıtılamamıştır. Bu yayın ile önemli bazı Selçuklu kazı alanlarından özlü sunumlarla, henüz çok yetersiz olan Anadolu Selçuklu çağı seramiklerini tanıtabildiğimiz için mutluyum. Umudumuz gelecekte daha donanımlı kazılarla ve laboratuar çalışmalarıyla bu alandaki bilgilerimizin artmasıdır.

SELÇUKLU DÖNEMİ
ÇİNİ VE SERAMİK SANATI



ANADOLU SELÇUKLU TOPLUM HAYATINDA ÇİNİ



KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini

M. Oluş ARIK



Sivas Gök Medresesi'nin minaresi (Foto. G. Öney)

Selçuklu çağında Anadolu, gök rengi ışıltılar saçan yapılarla bir çini diyarı hâline gelmişti. Bugünkü bakımsız veya kalkınmış kent ve kasabalarımızın ruhsuz manzarasından bunu anlamak kolay değil; fakat elimize kalanları dikkatle inceleyip Selçuklu ortamının asıl hâlini zihnimizde canlandırmaya çalışınca, gerçeğin böyle olduğunu sezeriz.

Anadolu'da Selçuklu çağında yapılan eserlerin, yarısından çok azı günümüze kalmıştır. Bunların da çoğu defalarca elden geçmiş ve kitabesizdir. Bu şartlarda, o çağ sanatının tümünü değerlendirmeye çalışıyoruz. Şans eseri, hemen her yapı türünden, çinileri az-çok yerinde duran örnekler kalmıştır. Bu yazının sınırları, az da kalmış olsa, eldeki tüm sırlı bezeme varlığını yansıtmak için yetersiz kalacaktır. Bu nedenle, Selçuklu Anadolusunun günlük yaşam ortamını renklendiren, kamu yapılarına uygulanmış çini sanatını, birkaç örnek ve ana çizgileriyle özetlemeyi deneyeceğiz.

Bu hüneri Anadolu'ya Selçuklular getirdi; daha önce yoktu. Onların Anadolu'ya geldiklerinde sahip olduğu kültür birikimi ve burada oluşturdukları sentez hakkında, bugünkü yakıştırmalar ile araştırma ve incelemelerin ortaya koyduğu gerçekler arasında epeyce fark var. Kültür tarihine ilişkin böyle sorunların tartışılması çok önemli olmakla birlikte, bunlara ancak konumuzla doğrudan ilgili bir-iki noktada değineceğiz.

Öncelikle, Abbâsîlerin Samarrâ'da 9. yüzyılda birden bire ortaya çıkan görkemli lüks çini ve seramik sanatının, Selçukluların Anadolu'ya getirdiği çiniciliğin tek kaynağı olmadığına işaret etmek gerekir. Zaten bu parlak çinicilik 10. yüzyıldan Selçuklu çağına kadar bir daha görünmemiştir.

Çin'de, kullanım (kap-kacak) seramiği ve mimarî kaplama için kendine özgü sırlı malzeme üretimi, çok eskilerden beri rağbet gören bir sanat alanıydı. Göçebe Kök Türkler'in yazılı anıt komplekslerinde, Çin tarzını yansıtan heykeller ve binalar ile **çatı örtüsüne âit sırlı seramik parçaları** bulunmuş; yerleşik Uygurlar'ın mâbed v.b. mimarî kalıntılarında da sırlı taban ve duvar kaplamasına rastlanmıştı[1].

Kök Türklerle Uygurların çok sıkı ilişkide bulunduğu diğer büyük yerleşik uygarlık çevresi olan İran'da ise sekizyüz yıllık Sâsânî devrinde, sırlı duvar levhasının izi bile yoktur; yalnız sırlı seramik kaplara rastlanmaktadır. Bu durum karşısında, İslâm öncesi Türk çevrelerinde görülen sırlı yapı malzemeleri ancak Çin etkisine bağlanabilir.

Abbâsîler yalnız askerî ve siyasî varlıklarıyla ulaştığı sıralarda, Türk dünyasında mimarîye sırlı kaplama uygulandığı sezilmektedir. Bunlar Çin sanatından uyarlanmış ürünler olabilir.

Buhara'da 1127 tarihli Kalyan ve 1197 tarihli Vâbkend minarelerindeki türkuaz sırlı çini kitabe kuşağı ve sekiz köşeli yıldızlar sırası; Urgenç'te 1172 tarihli İl Arslan türbesinin külâhında büyük baklavalar oluşturan türkuaz sırlı ve sırsız tuğlalar; Sultan Tekeş'in 1200'den önce yaptırdığı[2] türbesinin külâhında türkuaz sırlı ve sırsız tuğla mozaikle balık sırtı ve baklava motifleri; kabartma yazılı türkuaz çini levhalarla kaplı saçak bordürü, İran'da, 1115 dolaylarından Kazvin'deki Medrese-i Haydariye alçı bordüründe damla ve baklava biçimli türkuaz çiniler, Merâga'daki 1147 tarihli Kümbet-i Surkh'ta çini mozaikler, Isfahân'da 1190 dolayından Minâr-ı Sâreban'ın şerefe altı ve gövdede türkuaz çini bezemeler gibi Orta Asya ve İran'ın erken İslâm anıtlarında görülmeye başlayan, çoğunlukla türkuaz, tek renk sırlı çiniler, Anadolu Selçuklu zamanında kamu yapılarında görülen sırlı bezemelerin en yakın benzeri ve öncüsüdür.

Büyük Selçuklu imparatorluğunun yeni metropol bölgesi İran'da, 12. yüzyıldan itibaren Kâşân, Nişâpur, Rey gibi önemli seramik merkezleri ile lüster ve tamâmen Selçuklu sanatına özgü "**minâî**" tekniği ortaya çıkmıştır. Bunun Anadolu'daki uygulanışı, bu kitabın başka bir bölümünde incelenmektedir.

İşte Anadolu'da Selçuklu dönemi başladığı sıradaki çini sanatı hakkında bilgimiz böyle özetlenebilir.

Soylu komutanlar, "federe kırallık" şeklinde beylikler kurmuştur. Ancak bunlar, metropolü Semerkant'tan İran'a kadar kayan Selçuklu imparatoruna bağlı oldukları için, hepsi birden, Selçuklu kapsamı içinde kabul edilir. Aralarında, Selçuklu hânedânının bazı prensleri de vardı. İmparatorluk yönetiminden ayırt etmek için bunlara Rûm veya Anadolu Selçukluları, merkezî hanedana da Büyük Selçuklular diyoruz.

Anadolu'da ilk çinicilik eserleri nerede, nasıl yapıldı? Bunu artık kesinlikle belirlemek olanaksızdır. Elimize kalabilmiş en erken örneklerin hangisinin daha eski olduğu bile tartışmalıdır. Bu "en eski adayları"na bir göz atalım:

Siirt Ulu Camisi, Anadolu'da şimdilik bilinen ilk çinili eserlerden biri kabul edilir. Özgün şekli ve yapı evreleri tartışma konusudur. **12. yüzyıla** âit kabul edilen mihrap çinilerinden kalan türkuaz parçalarla sırlı tuğla artıkları, geometrik ve bitki-

[1]. A. Von Le Coq, *Chotscho,* Facsimile-Wiedergaben der Wichtigeren Funde der Ersten Königlichen Preussischen Expedition nach Turfan in Ost-Turkestan im Auftrag der General-Verwaltung der Königlichen Museen aus Mitteln des Baessler-Institutes (Herausgegeben von: von Le COQ (45 farbige und 30 schwarze Lichtdrucktafeln mit beschreibendem Text). Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), Berlin 1913; A. Grünwedel, "Berichte über archaeologischen Arbeiten in Idikutshahri 1902-1903", Abhandlungen Der Bayerischen Akademie Der Wissenschaften XXIV/2, München 1905; L. Jisl, "Kül Tigin Anıtında 1956'da Yapılan Arkeolojik Araştırmaların Sonuçları", Belleten XXVII/ 107, Ankara 1963; E. Esin, "Selçuklulardan Önceki Proto-Türk ve Türk Keramik Sanatına Dair", *Sanat Tarihi Yıllığı IX-X,* 1979-80, s.107-154.

[2] M. O. Arık, *Orta Asya Mimarlık Mirasımızdan İzlenimler,* Ankara 1994, s.126; Y. Sayan, *Türkmenistan'daki Mimari Eserler XI., XVI. Yüzyıllar,* Ankara 1999 (T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları:2316; Sanat Eserleri Dizisi:248), s.47, 48,141, 146, Resim 49, 50.



Foto. 1- Konya 2. Kılıçarslan Türbesi (Foto. G. Öney)

sel motifler izlenimi bırakır. Camiye **1128/9**'da eklenen **minare, 1260**'da Atabey Mücahit el İshak'ın emriyle onarılmıştır. Kaidesinden yukarda, türkuaz sırlı baklavalar ve kareler biçiminde çini levhacıklar, türkuaz sırlı olması muhtemel bezeme kuşaklarının, Musul Ulu Camisi gibi Zengî Atabeyliği örnekleriyle benzerliği, bu yüzden olabilir.

Orta Asya **silindirik kule minareler**, İran'da en eski çinili anıtlar arasında yer alan görkemli ve zarif Büyük Selçuklu minarelerine dönüştüğünde, çağdaş denecek kadar yakın bir zamanda Anadolu'da görülen benzerleri de, bu yeni ülkede kalan en eski çinili anıtlar arasındadır. Örneğin **Kayseri Ulu Camisine 1206**'da eklenen minaresine, ortasında **türkuaz sırlı tuğla mozaikle** geniş kûfî âyet bordürü işlenmiştir.

Yaklaşık 13. yüzyılın 1. çeyreğinde yapılan Akşehir, Konya minareleri ile Malatya Hötüm Dede minaresinde, Buhâra, Vâbkend'deki Orta Asya Karahanlı minarelerindeki gibi, sekiz köşeli yıldız biçimli türkuaz sırlı çinilerin, **çini mozaik** yazı bordürlerinin kalıntıları görülmektedir. 13. yüzyıl başlarından itibaren, şerefe-altında **çinili mukarnaslar** gelişmiştir.

Anadolu'da ilk çini kullanılan yapı olarak, Siirt Ulu Camisi ve minaresinden başka Divriği Kale Camisi portali, yahut ta Konya 2.Kılıcarslan Türbesi de gösterilir.

Araştırmalar ilerledikçe böyle varsayımlar değişebilmektedir. Örneğin, Danişmendli **Nizameddin Yağıbasan'ın Tokat'ta 1164**'ten önce yaptırdığı **"Çukur Medrese"**, Selçuklu döneminin en eski ve ilginç kamu yapılarından biridir[3]. Çok tahrip edilmiş; kitabesi, bezemeleri kaybolmuştur.

[3] Bu yapı tarzı için bak: İ. Numan-I.Aksulu, "Tokat Gök Medrese Darü's-sülehası Restitüsyonu", *Aptullah Kuran İçin Yazılar*, İst.1999, s.43-53; I. Aksulu, *Fetihten Osmanlı Dönemine Kadar Tokat Anıtları*, Ankara 1994 (Doktora Tezi)

Vakıflar Genel Müdürlüğü restorasyonunda yapılan kazıda, hem binanın iki katlı olduğu; hem de ana eyvan duvarında ***in situ*** altıgen çini levhalarla çevrelerinde başka çinilerin izleri ortaya çıkmıştır. Bunların ilk yapılışta mı, yoksa 13. yüzyılın 2. yarısında geçirdiği onarımda mı kaplandığı tartışılabilir. Özgün yapının iç yüzlerinde, kapı, pencere, kemer, tromp, kubbe eteği gibi çeşitli yerlerde çini bezemeler yaptırılmış olabilir. Bulunan çiniler, o dönemdense, **bu medrese Anadolu'daki en eski çinili anıtlardan biridir** ve Anadolu'da çini kullanımının başlayışı, gelişmesi ve tuttuğu yerle ilgili yargılar değişir.

Aynı şekilde Vakıfların 1965 restorasyonunda, **Konya**'da **12.yüzyılın sonu** veya **13. yüzyılın başına** âit **Ali Gav** (Mahmudiye) **Medresesi** kubbeli mescit bölümünde dikdörtgen, sekizgen çini parçaları ile medresenin kuzeybatı köşesinde koyu lâcivert ve türkuaz sırlı yıldız, mor sırlı haç levhalar bulunup Vakıfların İstanbul'da oluşturduğu müzeye kaldırıldığını[4] hatırlarsak; yalnız yeni buluntuların değil, eski bilgileri daha incelikli değerlendirmenin de Anadolu Selçuklu çiniciliğinin sandığımızdan daha parlak bir başlangıcı ve geniş kapsamı olduğunu sezinleriz.

Mengücek beyi Şehinşah Seyfeddin **1181**'de, Anadolu bazilikaları gibi derinlemesine doğrultuda ve tamamen taş malzemeyle Maraga'lı Firuz oğlu Hasan'a **Divriği Kale Camisini** yaptırmıştır. Anadolu Selçuklularına özgü taştan anıtsal kapılar dizisinin sade ve en erken örneklerinden olan girişin taş oyma işlemeleri arasında, tuğla mozaik şeklinde kesilmiş taş parçalarla yapılan geometrik örgünün göbek ve aralıklarına, türkuaz çini yıldız, altıgen, üçgen levhacıklar konmuş; bir kısmı dökülmüştür. Ayrıca **anıtsal kapı kemeri**, özel olarak **tuğla biçiminde hazırlanmış taş** malzemeyle, tuğla örgüye benzetilerek yapılmıştır. Taş portale bu ilk tuğla taklidi ve az da olsa çini mozaikli bezeme uygulanması, **bilinçli ve istemli bir sentez girişimidir.**

Bu tür denemelerin Osmanlı çağında yeni bir estetik gelişim tamamlanıncaya kadar, seyrek de olsa sürdüğü görülmektedir.

Ayrıca, Divriği Kamereddin Türbesi, bazı Akşehir ve Konya minare ve mescitleri gibi erken dönem yapılarında, cepheye sırlı çanak yerleştirme yöntemi bir ara moda olmuşa benziyor. Bu erken denemelerin göründüğü sıralarda **2. Kılıcarslan'ın,** 1170'li yıllarda, yaptırdığı **Konya Sarayı Seyran Köşkü,** başta minâî çiniler olmak üzere çağın en güzel sırlı bezemeleriyle kaplanmıştı.

2. Kılıcarslan ve 1. Gıyaseddin Keyhusrev'in vezir **Şemseddin Altınapa**'nın **12. yüzyıl sonu-13. yüzyıl başında Konya**'da yaptırdığı eser, onaran âilenin adıyla **İplikçi Camisi** diye anılmıştır. Zamanla çok harap olmuş; 1960'ta yenilendiği sırada, yeni mihrabın altında **özgün mihrabın** bir kısmı ortaya çıkmıştı. **Çini mozaik** tekniğinde, birbirine dolanan ince kesilmiş türkuaz ve patlıcan moru iki kıvrım dal bordürü, çok zedelenmiş başka bir bordür, onun da kenarında uzanan dikdörtgen türkuaz çiniler görünmekteydi. Bu buluntuyla, **Konya'da 12. yüzyıl sonlarında çini mozaik** tekniğinin kullanılmakta olduğunu öğrenmiştik.

Konya **Alaadin Tepe'deki** Selçuklu Saray külliyesine bitişik **Alaaddin Camisi** önündeki **Türbe,** kapı kitabesinden anlaşıldığına göre **2. Kılıcarslan** tarafından, **1178** Malatya Seferi ile saltanatının bittiği **1192** arasında yaptırılmıştır[5]. Türbenin külâhı altında, taş yüzeyine monte edilmiş çini levhalardan bir kitabe bordürü ve altında taş-oyma ikinci bir kitabe kuşağı dolaşır. **Şeffaf sır altında,** lâcivert zemin üzerine beyaz kabartma harfli çini levhalar tahribe uğramış; 2006'da restore edilmiştir. Külâhın da aslında türkuaz çini (veya sırlı tuğla) ile kaplandığı 1960'lı yıllardaki Vakıflar onarımında anlaşılmıştı. İçindeki Selçuklu sultan lâhitleri, şeffaf sır altında lâcivert zeminli, beyaz kabartma yazılar, kiminde kabartma beyaz bitkisel kompozisyon parçaları bulunan çinilerle kaplıydı (Foto. 1). 12. yüzyıl sonları ile 13. yüzyıl 1.yarısında yapılmışlardır. Tahrip olmuş; birbirlerinden ve tepe bordüründen dökülen çinilerle özensizce yamanarak anlaşılmaz hâle gelmiş; son restorasyonla düzene sokulmuşlardır. Bunlar, Anadolu Selçuklularının erken dönemlerinden beri, sır altına beyaz kabartma yazılı, kabart-

[4] G. Öney, *Türk Çini Sanatı,* İstanbul 1976, s.24.

[5] H. Önkal, *Anadolu Selçuklu Türbeleri,* Ankara 1996 Atatürk Kültür, Dil ve Tarih yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, s.190; Z.Oral, "Konya'da Alaaddin Camii ve Türbeleri", *Yıllık Araştırmalar Dergisi,* İlâhiyat Fakültesi Ankara 1956.

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

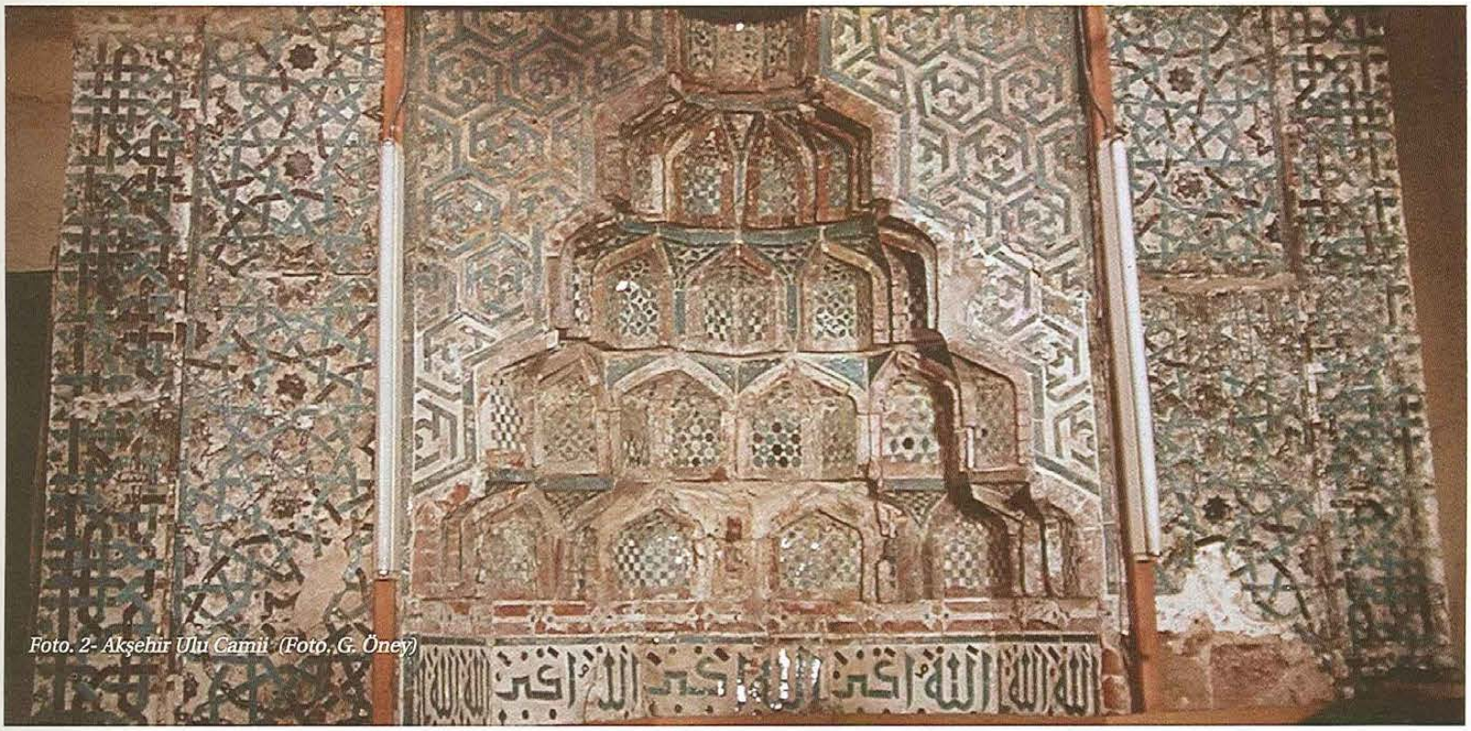


Foto. 2- Akşehir Ulu Camii (Foto. G. Öney)

ma bitkisel desenli, lâcivert zeminli çini levhaların yapıldığını gösterir. Şu halde Anadolu Selçuklularının erken döneminde, bugün bizim görebildiğimiz kadar çini üretildiği anlamına gelecek ifadeler doğru değildir. Bir yerde bir çini parçası varsa, aslında orada yüz tane daha kullanılmış olabileceğini kabul etmeliyiz.

Kemah'ta 12. yüzyıl sonlarında yapılan **Mengücekoğlu Melik Gazi Türbesi** ile biraz ilerisinde, yine **Mengücek** beylerinden **Behram Şah** için **1228**'de yapılan bir türbenin, zengin türkuaz sırlı ve sırsız tuğla mozaik ile türkuaz çini mozaik bezemeleri tanınmaz hâle gelmiştir. Bu dönemde, belki bunlar kadar, belki daha da zengin, daha kaç eser yapılmışken yok olduğunu kim bilecek?

Akşehir Ulu Camisi'ne, **1. İzzeddin Keykâvus** zamanında, **1213**'te eklenen **minarenin** pabuç kısmında, türkuaz sekiz köşeli yıldız çiniler ve aralarında lâcivert yarım haç şeklinde çiniler bordür hâlinde sıralanmış; ayrıca dikdörtgen türkuaz çinilerle baklava motifleri de yapılmıştır. Doğu cephesinde de çini artıkları görülmektedir. **1. Alaaddin Keykubad zamanında (1219-1237)** eklenen **mihrap**[6], beyaz harç zemine türkuaz, mor çini mozaikle, girift geometrik örgü ve yalancı kûfî benzeri motifler, bunlarla kesişen mor çini hatlı onikigenler işlenmiş bordürler aralarına oturtulmuş çeşitli mor ve türkuaz yıldızlarla bezenmiştir (Foto.2). Tepesinde beyaz harç zemine çini mozaikle türkuaz kûfî yazı bordürü işlenmiş; arasına mor çiniden yıldız motifleri konmuştur. Mukarnaslı kavsara köşeliklerinde, beyaz harç zeminde türkuaz çini mozaikle kûfî üçlü Ali yazıları birbirine ulanan "kaz ayağı" motifleri şeklinde üslûplaştırılmıştır.

Kavsaranın mukarnas yuvalarına yine beyaz harç zemine minik çini mozaik parçalarla, geometrik kompozisyonlar işlenmiştir. Kavsaranın altında türkuaz şerit çerçeveli yatay bordürde, beyaz zemine türkuaz çini mozaik sülüs yazıyla, başta ve sonda üçer tane **Allah**, ortada üç tane **Allahü ekber** ibaresi işlenmiş; mor çini mozaikle "hareke" işaretleri yapılmıştır. Mihrap nişinin yüzlerinde de beyaz zemine türkuaz ve mor çini mozaikle geometrik örgü kompozisyonları işlenmiştir.

Sivas Ulu Camisini 1213'te restore ettiren 1. İzze'd-din Keykâvus, dev **minareyi** de ekletmiş olmalıdır. Tuğla silindir gövde ortasında **türkuaz sırlı tuğla** ile kûfî âyet bordürü dolaşır; bugün dö-

[6] G. Öney, a.g.e. 1976, s.28.



Foto. 3-Sivas I. Keykavus Türbesi (Foto. Ege Ü. Sanat Tarihi arşivi)

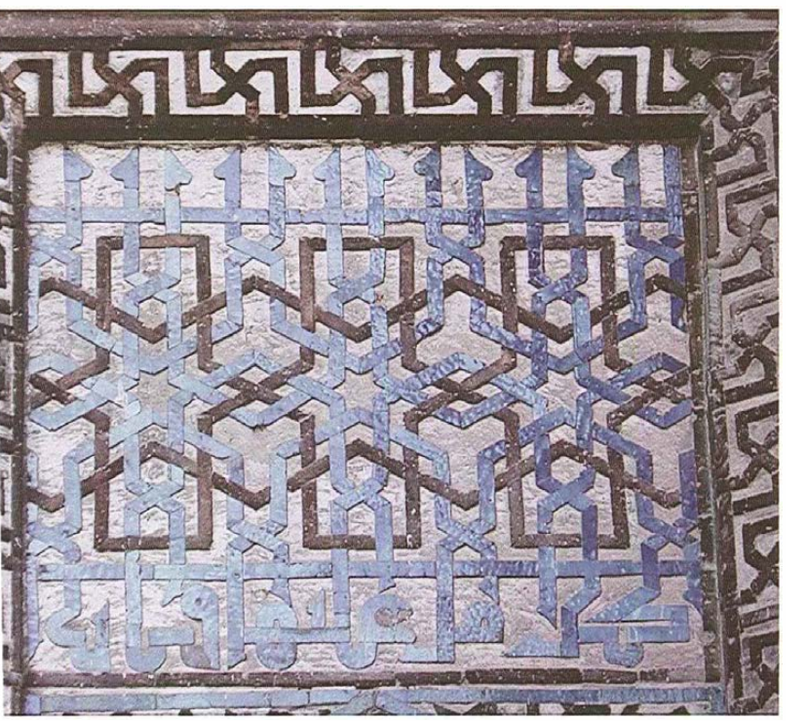


Foto. 4-Sivas I. Keykavus Türbesi (Foto. Ege Ü. Sanat Tarihi arşivi)

külmüştür. Şerefe altı mukarnaslarında da türkuaz sırlı tuğlalar kalmıştır.

Konya'da klâsik Osmanlı eseri **Şerafeddin Camisi** doğu, batı ve güney duvarlarında toplam 75 kadar **Selçuklu çağı çini parçaları** monte edilmiştir[7]. Aralarında, 2. Kılıcarslan türbesi saçak kitabesini, Karaaslan türbesi çini lâhit parçalarını andıran kırık parçalar; **sır-altı** türkuaz ve patlıcan moru geometrik geçme kompozisyonları ve bitkisel desenler; mavi zeminde patlıcan rengi sarmal dallar; çeşitli türkuaz tonlarında ve patlıcan renginde mozaik çini kırıkları gibi, hepsi bir camiye âit olamayacak kadar çeşitli türde parçalar vardır. Konyalı bunların, aynı yerde, **1. İzzeddin Keykâvus zamanında, 1214'te Devlet Hatun**'un vakıfta bulunduğu, 1253'te depremden yıkılınca yeniden yapılan, aynı adı taşıyan bir camiden kaldığını düşünüyor. Bu doğruysa bazıları, Sivas Keykâvus Türbesi lâhitlerinde ve saraylarda karşımıza çıkan, aynı tipteki **sır-altı çinilerin ilk örnekleri** olur.

1. İzze'd-din Keykâvus'un gözde şehri **Sivas'ta 1217'de** yaptırdığı Anadolu'nun en görkemli anıtlarından **Sivas Şifahanesi,** orta avlu-dört eyvan plan tipindedir. Güneydeki yan eyvan **1219**'da tuğla inşaatla kapatılıp Sultanın türbesine dönüştürülmüştür. Burada şimdi tanıdığımız en erken zengin ve olgun sırlı kaplama programı gerçekleşmiştir. Medrese damı üstünde yükselen ve eyvan kubbesini dıştan örten tuğla tamburun yüzlerinde tuğla mozaik arasına katılan yıldızlar, çokgenler şeklinde türkuaz çini levhalar kalmıştır.

Aşağıda eyvanı kapatan sivri sağır kemer şeklindeki cephede, alınlık ile alttaki kapı-pencere bölgesi arasında uzanan yatay bordürdeki kitabe, Keykâvus'un 1219'da öldüğünü belirtir.

Kitabe üstündeki alınlıkta sırsız tuğlalar arasında, türkuaz sırlı kare parçalarla, geometrik motif izlenimi veren **mâkılî**[8] **"Muhammed"** yazıları; gittikçe yayılan, Moğol döneminden sonra Timurluların ayırıcı özelliği hâline gelen **bu tarzın şimdilik bilinen ilk örneğidir.**

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

Kapı ve pencereler aynı şemayla, alt-alta üçer bölüme ayrılmıştır. Hepsinde üst bölüm, türkuaz çini mozaikle ince-uzun, geometrik örgü biçiminde düğümlü kûfî yazılı âyetler içerir (Foto. 3, 4). Orta bölümde, beyaz harç zeminli, sırsız ince tuğla ve türkuaz sırlı hatlarla geometrik kompozisyonlu, merkezde yıldız çini levha yer alan ke-

[7] İ.H. Konyalı, *Konya Tarihi,* Konya1964, s.544, 546-548, 549,550; M. Meinecke, *Fayencedekorationen Seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien,Teil I: Text und Tafeln,* s.23, not 54; *Teil II: Katalog,485-490* (Tübingen 1976).

[8] M. Serim, *Hat Sanatımız,* İstanbul 1982, s. 34'te "mâkılî yazı" (hatt-ı satrancılî) açıklanmıştır.

mer alınlıkları bulunur. Batı pencere alınlığı dibinde iki yanda, geometrik ağın yamuk biçimli aralığındaki birer çinide, **kazıma (kâşitıraş)** tekniği ile türkuaz sırlı, sanatçı **Marendli Ahmed**'in imza kitabesi işlenmiştir. Daha altta yeni ahşap çerçeveler takılan kapı ve pencere açıklıkları bulunur. Dıştan iki ince türkuaz çini şeridin oluşturduğu zencirekle çerçeveli kapı kemeri boyunca, beyaz harç zemine türkuaz sırlı sülüs yazıyla Farsça beyit içeren[9] bordür uzanır. Köşeliklerde, bu kez beyaz harç çiçek motiflerini, kesme tuğlalar zemini oluşturmuştur. Beyaz harç zeminde, türkuaz düğümlü kûfî kompozisyonu içeren bir kitabe, kapı açıklığına lento gibi yerleştirilmiştir. İki yanında geometrik motifli, türkuaz çerçeveli birer kristal sütunce başlığına kapı kemeri oturur. Silindirik sütunce yüzeyine, sırsız tuğla mozaik ile geometrik örgü işlenmiştir.

Ne kadar özetlesek de tanımı uzayan ve yine de yetersiz kalan bu görkemli eser, tüm duyarsızlığımıza karşın bütünlüğünü koruyarak bize ulaşmış; konumuzun önemli gerçeklerini önümüze koymuştur. Bunlardan birini vurgulayalım: Erken sayılacak tarihlerde, Anadolu Selçukluları sır-altı, mozaik, kâşîtıraş tekniklerini, gelişmiş bir stille çeşitli buluşlar içeren zevkli kompozisyonlarda kullanmaktaydılar. Yukarda, perişan kalıntılarına değinilen çinili yapılardan anlaşıldığı gibi, bu bir ilk ve istisnâ olamaz.

Başkent **Konya'da,** Sarayın bugünkü gülünç koruma şemsiyeli kalıntısının güneyinde yer alan **Alaaddin Camisi,** Anadolu Selçuklu sanatının dönüm ve düğüm noktası eserlerinden biridir. Toprak kayması ve sürekli kötü müdahaleler, özelliklerini yok etmiş veya değiştirmiştir. Saray Camisi mi, Konya Ulu Camisi mi olduğu; özgün yapısı, tarihi, geçirdiği evreler üzerine tartışmalar sürmektedir. En önemli iki analitik çalışma olan H. Karamağaralı ile A.O.Uysal'ın makaleleri[10] ardından N. Asutay-Effenberger'in bu konudaki son ve isabetli irdelemeleri[11], sorunları tam aydınlatamayacağımızı gösteriyor.

Sultan 1. Mes'ud zamanında (**1116-56**) inşa edildiği; **2. Kılıcarslan** (**1156-92**) ve **1217'de 1. İzzeddin Keykâvus** tarafından niteliğini bilmediğimiz müdahaleler yapıldığı; **1220'de 1. Alaaddin Keykubad'ın** son şekli verdiği kitabelerden anlaşılıyor. Fakat bu aşamaların hangi bölümlere ilişkin olduğu kesin değildir. Üstelik bina, tahmin edilenden daha çok değişiklik ve kayıplara uğradığından "son şekli" ifadesinin kapsamı belirsizdir. Bugün, çatısı devşirme Bizans sütunlarıyla taşınan doğu bölümü ve mihrap-üstü kubbeli, muhtemelen "hünkâr mahfili" de bulunan batı bölümü, yan-yana iki farklı plan tipi gösterir. Konu gereği, bu çok önemli yapısal tartışmalara girilmeyecektir.

Avlunun sonradan bir araya getirilmiş parçalarla oluşturulan kuzey cephesi batı kapısındaki **sır altı tekniği ile işlenmiş yuvarlak çini kitabenin**, 1. Alaaddin Keykubad camiyi yeniletirken eklenen **çini bezemelerle** ilişkili olduğu varsayılır. Bunun çerçeve bordüründe, lâcivert zemin üzerine hafifçe kabarık beyaz sülüsle sultanın adı ve ünvanları; içteki ince yazı bordüründe ise beyaz zemine çok koyu lâcivertle **1220'de Kerimeddin Erdişah**'ın yaptığı yazılmıştır.

Yapı içinde batı bölümünde, aslında daha geniş yüzeylere yayıldığı anlaşılan zengin çini kaplamalardan günümüze yalnız **mihrap** ve kubbeye geçiş üçgenleri kalabilmiştir. Çinileri dökülen mihrabın yüzüne, 1889 onarımında, batı esintili stilde bir mermer mihrap monte edilmiştir. Özgün mihrabın açıkta kalan kısımlarında yok olan çinilerin yerine, boya ile tamamlama yapılmıştır. Anadolu'da yekpare denecek kadar sıkı ve pürüzsüz çini mozaik işçiliğinin bilinen ilk anıtsal örneği kabul edilir.

Bu ancak elimize oldukça sağlam ulaşmış kalıntılar arasında geçerlidir! Tokat Çukur Medrese'deki son buluntular, İplikçi Camisi özgün mihrabı, Konya Şerefeddin Camisi duvarlarındaki 1214 dolayına âit olması muhtemel çiniler, Ak-

[9] S. Çetintaş, *Sivas Darüşşifası,* İstanbul 1953, s.18.

[10] H. Karamağaralı, "Konya Ulu Camii", *Rölöve ve Restorasyon Dergisi IV,* 1982 ve A.O. Uysal, "XVII. Yüzyıla Ait Mahkeme Sicillerine Göre Onarımlar Sonucunda Konya Alaeddin Camiinde Meydana Gelen Değişikliklerin Tahlili ve Bazı Düşünceler", *V.Araştırma Sonuçları Toplantısı 1,* Ankara 1987,s.99-111.

[11] N. Asutay-Effenberger,"Konya Alaeddin Camisi Yapım Evreleri Üzerine Düşünceler", *METU IFA 2006/2,* (23:2) Ankara 2006, s. 113-122.



Foto. 5-Konya Alaaddin Camii (Foto. G. Öney)

şehir'de sözü geçen yapılar ve Anadolu'nun çeşitli yerlerinde tarihî kaynakların söz ettiği, fakat bugün yok olmuş çinili eserler, bugün "ilk" sanılanlarla çağdaş, hattâ daha eski gelişmeler olduğunu göstermektedir.

Yine de, günümüze kalan mihrap kısımlarıyla üçgenlerde, özenli işçilikle, pürüzsüz yüzey etkisi meydana getiren çini mozaik kaplamalarında görülebilen, zevkli buluşlar, olgun biçimlerle işlenmiş motifler ve kompozisyonların, çiniciliğin sonraki gelişmesini öncü model olarak etkilediği düşünülür.

Başlı-başına bir çini anıtı olan mihrabı çerçeveleyen bordürler, beyaz harç zeminde birbirine dolanan ve soyut yapraklar çıkaran türkuaz ve mor kıvrım dallar; çok güzel ikinci bir fon oluşturan girift çifte türkuaz kıvrım dal üzerine, patlıcan moru göz alıcı sülüs yazıyla Âyetü'l-Kürsî göze çarpar. Aralıklarına patlıcan moru çini levhacıklar konan türkuaz hatlı geometrik geçmeler; birbirine dolanan türkuaz ve mor çini iki kıvrım dal; yıldız ve çokgen gözlerine türkuaz levhacıklar oturtulmuş patlıcan moru geometrik örgü içermektedir. Üst iki köşeye, yuvarlak birer çini mozaik rozet işlenmiştir.

En tepedeki koyu mor konturlu yatay levhada, beyaz harç zemine daha büyük boyutlu, bol yapraklı türkuaz kıvrım dallar birbirlerine dolanmakta; bu zengin fon üzerine patlıcan moru çini hatlarla Besmele içeren anıtsal kûfî kompozisyonu yer almaktadır. Zarif harflerin uzantıları, girift örgülü rozetler sırası şeklinde düğümler yaparak yükselmekte; tepede çeşitli palmetlerle son bulmaktadır. Bunun alt hizasından itibaren dış çerçeve bordürleri, iki yanda boya ile tamamlanmıştır.

Mihrabın tepesi, kubbeye geçiş **üçgenleri** alt çerçevesini kesmektedir (Foto. 5). Çerçevenin beyaz harç zemininde, türkuaz ve kobalt mavisi iki kıvrım dala dipten bağlanan aynı renkli palmetler

birbirini keserek uzanır. Üçgenlerin üstünde de bunun gibi ince bir kubbe eteği bordürü dolaşır. Her biri yine beyaz zeminli, türkuaz çini mozaik palmetli kıvrım dallar içeren birer şeritle çerçevelenen üçgenlerde, beyaz zemine, patlıcan moru hatlarla; aralıklarında türkuaz yıldız ve çokgen çiniler bulunan ve pek az farkları olan geometrik örgüler işlenmiştir. Üçgenler bölgesinin üst sınırı olan ince bordürün üstünde, hafifçe silmeli, daha da ince bir türkuaz şerit, kubbe eteğinde dolaşmaktadır.

Bu eserler yapıldığı sıralarda; **1220**'de "hâli-vakti yerinde" birinin yaptırdığı **Konya Şekerfuruş Mescidi, Aksaray'da, 13. yüzyılın 1. çeyreğine tarihlenen Cıncıklı Mescit**[12], özgün yapısı artık anlaşılamaz hale gelen **Darphane** denen bina, **1224 tarihli Akşehir Ferruhşah Mescidi, 1227** tarihli **Akşehir Güdük Minare Mescidi;** sanatçı adı, Sivas Keykâvus Türbesi'ndekiyle aynı ve cephe düzenlemeleri de benzer olduğu için **1220** dolayına tarihlenen **Niksar Kırkkızlar Türbesi**; çinili lâhit ve altındaki türkuaz çini ajurlu kafes parçaları kalan **1224 tarihli** Isparta-**Atabey Mübarizeddin Ertokuş** Türbesi ve daha birçok küçük kurum veya mahalle mescitlerindeki mor ve mavi sırlı çanaklar, bozuk veya kısmen düzgün kalabilen sırlı-sırsız tuğla ve çini mozaik kompozisyon artıkları, Anadolu'nun bir çok yerinde bulunmaktadır. Bunlar, daha 13. yüzyıl ilk çeyreğinde Selçukluların bu ülkeyi kasabalara ve mahalle aralarına kadar çinilerle şenlendirdiğini gösteren ip-uçlarıdır.

Bunlardan, Akşehir Ferruhşah Mescidi'nde kalan yıldız-haç biçimli parçalar, özellikle Akşehir'dekiler olmak üzere, daha sonraki yıllardan bazı türbe, minare v.b. yapılarda rastlanan sır-altı desenli saray çinileri türündendir. Bu parçaların, başka bir bina için yapılıp artmış; ya da tahribattan kurtarılmış olabileceği düşünülür. Aralarında figüre de rastlanan bu parçaların dinî anıtlarda yer alması, özellikle o eser için yapılmasa bile, dinî yapı dış yüzünde figürlü çini kullanılabilmiş olması düşündürücüdür.

Mengücekli Behram Şah ve eşi Turan Melik'in 1228'de yaptırdığı **Divriği Ulu Camisi ve Şifahanesi,** eşsiz bir taş plastik şâheseridir. Şifahanedeki **türbede** yer alan **çinili lâhitler**, Konya 2. Kılıcarslan ve Sivas 1. Keykâvus türbelerindeki lüks çinili kabirlerin istisnâ olmadığını gösterir. Lâhit baş tarafındaki altıgen türkuaz çiniler üzerine **altın yaldızla** bitkisel kompozisyon ve "yâ Allah" ibaresi, çerçevedeki mor çinilere altın yaldızla bitkisel kompozisyon işlenmiştir. Lâhit yan yüzündeki kesik altıgen mor çinilerde de altın yaldızla soyut bitkisel kompozisyon ve "yâ Allah" yazısı tekrarlanır.

Kitabesine göre, 631/**1234**'te yapılan **Tokat**'taki **Ebu'l-Kasım bin Ali et-Tûsî Türbesi,** aslında gösterişli bir eserdi; şimdi çok hasar görmüş; ancak güney cephedeki iki pencerede özgün bezemeleri korunabilmiştir. Pencerelerin üstündeki yazı levhalarında, çerçeve bordüründe, kemer alınlıklarındaki çinili bezeme, olgun bir üslûbu belli ediyor. Çerçeve bordürleri ve alınlıklara, geometrik biçimler; merkezde büyük yıldız bulunan geçmeler, şeffaf türkuaz sır altında siyah geometrik desenli çiniler ve kesme sırsız tuğla mozaikle işlenmiştir.

Harfler düz türkuaz çinilerden, bazıları da şeffaf türkuaz sır altına siyah geometrik desenli çiniden kesilmiştir. Mozaik çinide sır-altı parçaların pek anlamı yoktur. Burada da başka yapıya âit artık malzeme kullanılmış olmalıdır.

Birbirine oldukça benzer tarzda ve yakın zamanda yapıldığı anlaşılan Kemah Mengücek Gazi, Niksar Kırk Kızlar, Sivas Keykâvus ve Tokat Ebu'l-Kasım Ali et-Tûsî türbelerinin, Azerbaycanlı ustalardan kaynaklanan bir ekolün ürünü olduğu düşünülmektedir.

Sanatçısı, patronu ve seyircisi ile Anadolu'daki yeni ülke ve toplum ortamını oluşturan insanlar zaten İran, Azerbaycan üzerinden Türkiye'ye gelmekteydi; bu bölgelerin hepsi Selçuklu ülkesiydi. Orta Asya'daki erken örneklerden başlayıp Selçuklularla buralara yayılan çini sanatını hep beraber geliştirmekteydiler. Selçuklulardan önce buralarda duvar seramiği sanatı yoktu. Bu bakımdan, hemen-hemen aynı dönemde gelişen bu sanat olayları, yabancı bir ülkeden gelen ustaların ithali veya farklı ülkeler arasında kültür etkileşimi gibi yorumlanamaz.

[12] Öney, *a.g.e.*1976, s. 40.

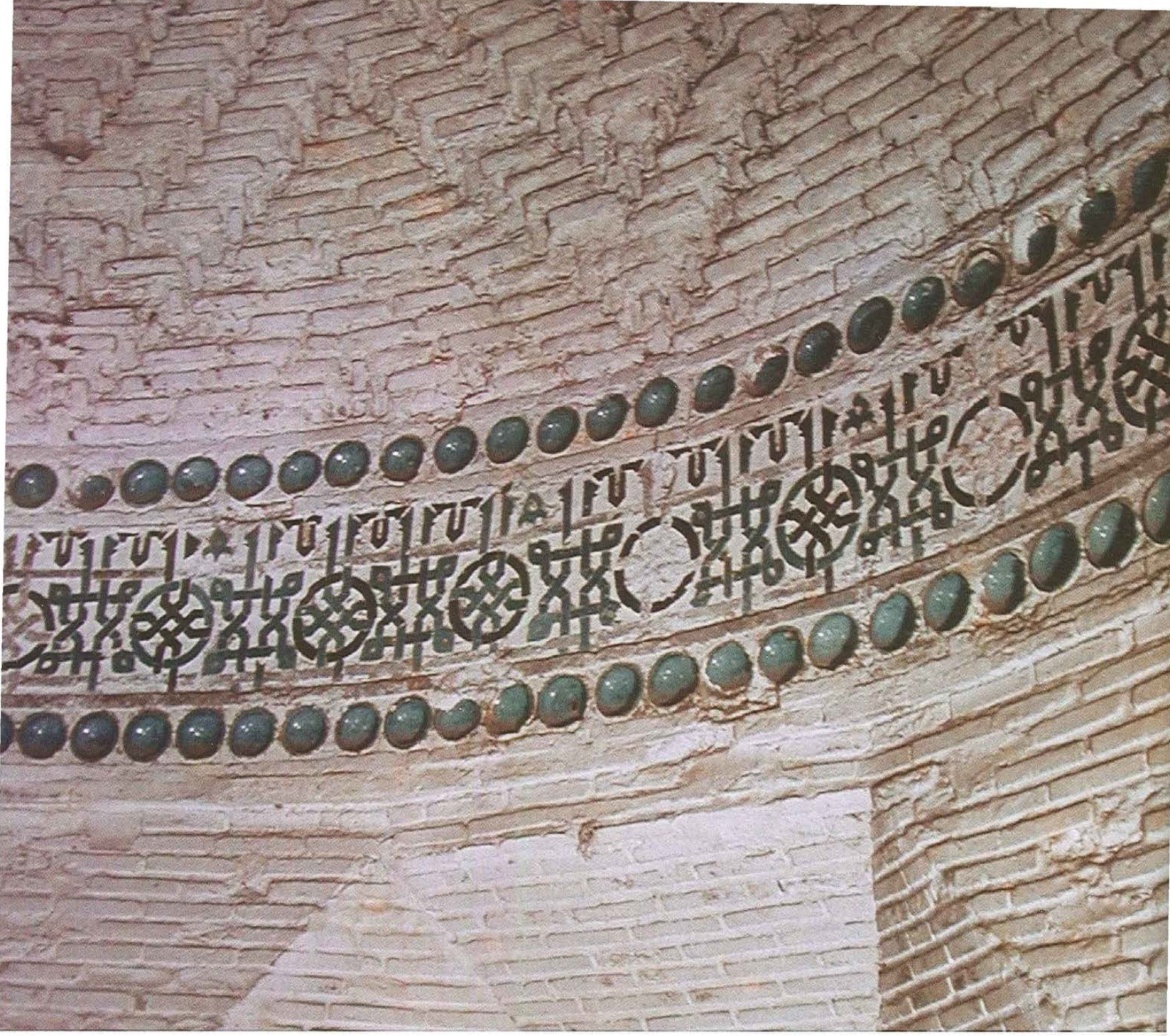


Foto. 6-Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi (Foto. G. Öney)

Yine üzerinde durduğumuz bu gelişmeler döneminde, özellikle Anadolu Selçuklularına en parlak çağını yaşatan 1. İzzeddin Keykâvus ve 1. Alaaddin Keykubad kardeşlerin zamanında, bir çok kentlerde yeni saraylar yapıldığı; bunların çini sanatının en görkemli örneklerini barındırdığı dikkate alınmalı. Kitabın ilgili bölümünde ele alınan bu anıtlar için özel tiplerde üretilen çiniler ve olağan türdeki sırlı kaplamalar, başlangıç döneminden beri Anadolu Selçuklularının, çağın en üst düzeyde çinicilik becerilerine sahip olduğunu kanıtlamaktadır.

Saraylara özgü çiniler, başta **Kayseri Huand Hatun Hamamı** olmak üzere, türbe ve mescit gibi bazı kamu yapılarında görülmeye devam etmektedir. Bunlar da saraylar bölümünde en yakın benzerleri arasında incelenmektedir.

Akşehir'de 1235'te Ömer oğlu Şemseddin Hasan adlı birinin yaptırdığı **Küçük Ayasofya Mescidi**, kötü kullanımlar ve cahilce "kurtarma"lar sonucu; zengin bezemelerinin çoğunu yitirmiştir. Kubbede, sırsız tuğla ve patlıcan moru çinilerle daralarak yükselen yatay zikzak sıraları; dairesel

göbekte, patlıcan moru çinilerle çerçevelenen harç zeminde türkuaz hatlarla bir örgü; alt ve üstünde türkuaz çanaklar (baçini) sıralanan kasnakta, düğümlü ve yapraklı kûfî yazı taklidi bir bordür korunmuştur (Foto. 6). Bordürün beyaz zemininde türkuaz ve patlıcan moru çinilerle düzenlenen kompozisyon; Meinecke'nin "**çizgisel çini mozaik**" dediği tipte seyrek bir örgü oluşturmaktadır[13]. Harç yüzeyini tam örtmeyi amaçlayan sıkı uygulamalara kıyasla "arkaik" gibi görünen bu tarzda, desen vurgulanarak sâdelik içinde güçlü etki kazanmaktadır.

Selçuklu çağının hem en görkemli, hem en problematik anıtlarından biri olan **Eski Malatya'daki Ulu Cami'nin batı kapısında 1247; doğudakinde 1274** tarihli birer kitabe vardır. Binayı ve sırlı tuğla-çini mozaik bezemelerini inceleyip Selçuklu sanatı gelişimindeki yerini belirlemeye çalışanlar, bu kitabelere bağlı kalarak düşünmektedir.

Oysa Anadolu'nun bu düğüm noktası ve eşsiz anıtını daha dikkatle gözden geçirmeyi gerektiren noktalar bulunmaktadır.

Esas ibadet mekânında, enine uzanan sahınlar ortasında, **Büyük Selçuklu camilerini andıran heybetli bir mihrap kubbesi bölümü (maksura) ve önünde kuzeye, orta avluya açılan büyük bir eyvan** yer almaktadır. Avlu, Anadolu'ya özgü, dar-uzun biçimdedir. Doğusunda dört; batısında üç büyük sahın, kapalı kısım devamı gibi uzanmaktadır. Kuzey kanadın özgün biçimi belli değildir. Buraya, avlunun en az ikişer revak kemerini kesen, ikinci cami şeklinde, taştan bir bina eklenmiştir. **Maksura ve eyvan** ile avlunun **batı cephesindeki bir kemer sırası tuğladır**. Yüzeyleri sırlı tuğla ve çiniyle bezeli bu bölümlerin özgün yapıdan kaldığı, **aslında caminin tümüyle bu karakterde** olduğu bellidir (Foto. 7).

Yapının geri kalan tümü tahrip olmuş; tarihte birkaç kez onarım ve yenileme görmüş; özgün tuğla kısımlar dışında tümüyle taş inşaata dönüşmüştür.

Batı revakı ile eyvan, tuğla ve çini mozaik sanatının parlak örnekleriyle kaplıdır. Revak kemerlerinin tepesinde, beyaz harç zemin üzerine türkuaz çini mozaikle, düğümlü ve çiçekli kûfî yazılarla birer yatay kitabe bordürü bulunur. Harflerin ve düğümlerin aralarına yine türkuaz çiniden kesilmiş yıldız, güneş, kıvrık dal, mekik gibi motifler yerleştirilmiştir. Revakın en kuzey ucundan başlayıp eyvana doğru sıralanan bu kitabelerde âyetler yer almaktadır. Bu sıraya göre en son, eyvana bitişik kemer kitabesi özellikle dikkat çekicidir: Dolgun harflerle âyet sığmayınca, yine türkuaz çiniden incecik kesilmiş daha küçük yazılarla aşağıdan yukarı sıkışık istifle tamamlanmıştır. Bordürün sağ üst tarafı kırılmış bulunduğu için bugün zor seçilen; eski resimlerimizde daha rahat görülen bir ayrıntı daha var: türkuaz çini mozaik kitabenin ortasında, iki elif birbirine eğilerek kemere benzetilmiş; tepeye asılan bir **kandil** aralarına sarkmıştır.

Köşeliklerde sırsız tuğladan kesilmiş parçacıklarla, geometrik geçmeler, kesişme yerlerinde altı, yedi, dokuz köşeli yıldızlar meydana getirilmiş; yıldızlara, türkuaz ve mor çini parçacıklar oturtulmuştur.

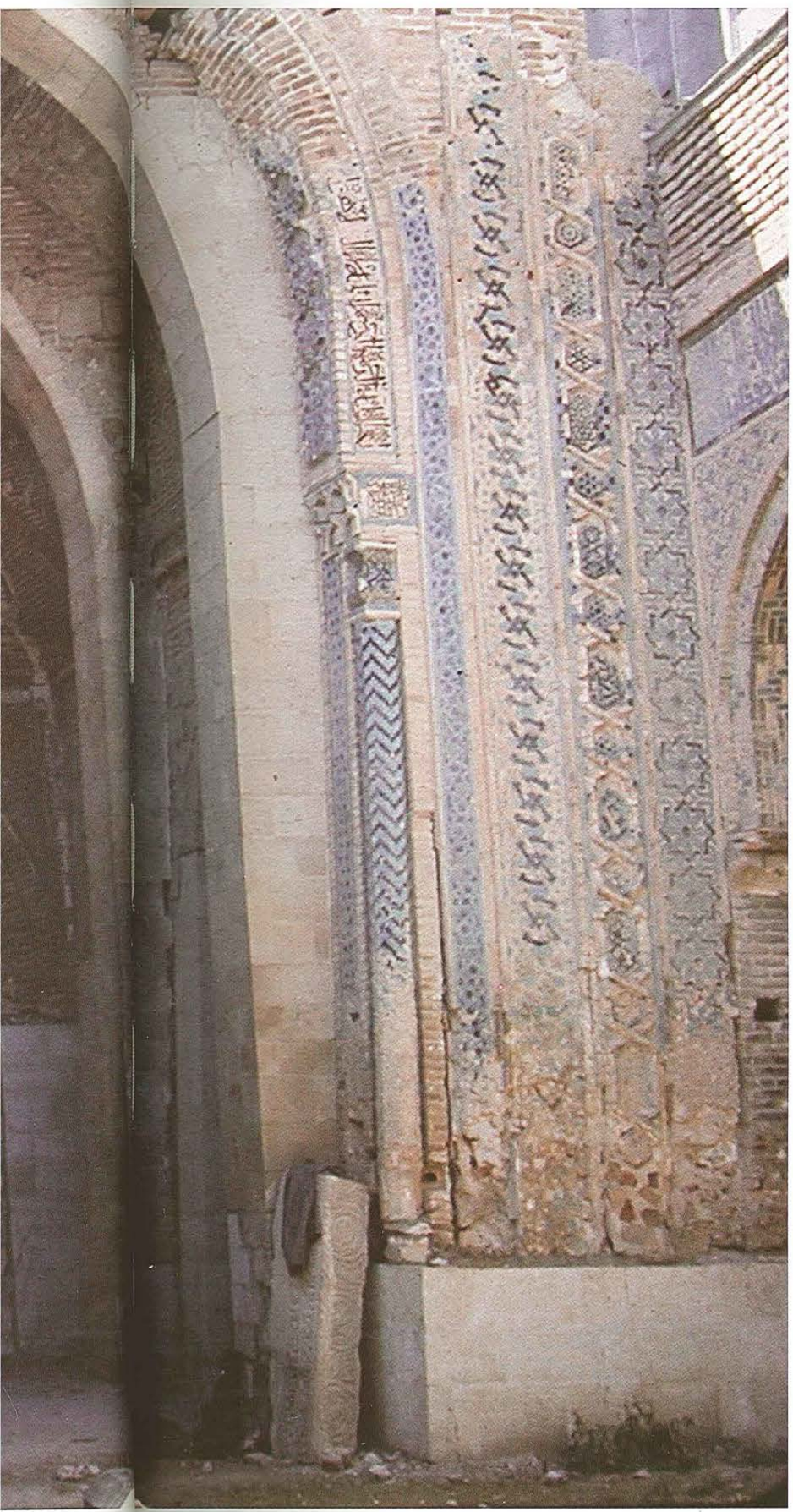
Eyvan cephesi sırlı, sırsız tuğla ve çini mozaikle kaplanmıştır. Örgülü ve yıldızlı desenler oluşturan cephede ve **zikzak desenli sütuncelerde** türkuaz, mor, lâcivert çiniler kullanılmıştır. Cepheyi üç büyük bordür dikdörtgen çerçeveye almaktaydı. Üst kısım çökmüş; yalnız iki yandaki bordürler kalmıştır. Bunlarda harç zemin üzerine türkuaz ve patlıcan moru çini şeritlerle **çizgisel karakterde** kompozisyon, sekiz köşeli yıldızlar, düğümlerden oluşan sekiz dilimli motifler dizisi; Sivas Keykâvus, Niksar Kırkkızlar türbelerini andıran, kesme sırsız tuğla ve patlıcan moru çini mozaik hatlar kullanılan geometrik kompozisyon gibi bezemeler, göz doldurmaktadır.

Özellikle ortadaki büyük bordürde ilk kez burada görülen, kabartma profil çubuklarından oluşan türkuaz, koyu mavi çini mozaikle damalı biçimde kaplanan iki hattın, zincirek tarzında kesişerek birbirini izleyen düzgün ve uzun altıgenler oluşturması, çarpıcı bir plastik etki yaratmaktadır. Ayrıca, altıgenlerin türkuaz zeminine minik mor motiflerle geometrik ve türkuaz-mor çini mozaik bitkisel kompozisyonlar, kazıma tekniği ile bitkisel kompozisyon gibi değişen bezemeler

[13] M. Meinecke, *a.g.e.*1976, cilt II, s.37'de "linear Fayencemosaik" diyor.



Foto. 7- Malatya Ulu Camii (Foto. G. Öney)



işlenmiştir. Orta Asya'da sırsız tuğla ile kabartma profiller ve mozaik kompozisyonlarına benzer esprisiyle, o çevrelerin yüzey değerlendirmesini, sırlı kaplamayla bağdaştırıp yeni bir "tat" oluşmuştur (Foto. 8).

Eyvan ağzı kemeri, sütuncelerin çan profilli başlığı ve üstündeki impost bloklara oturur. Yüzündeki bordürün hafifçe derinleşen yüzeyinde, **kazıma (kâşîtıraş)** tekniği ile mor ve koyu mavi sırlı Âyetü'l- kürsî içermektedir. Sülüs yazı arasına katılan dolgu motifleri ise mozaik yöntemiyle yerleştirilmiş görünmektedir. Profilli, çini mozaik türkuaz geometrik örgülü, koyu mavi zeminli şeritlerle çerçevelenmiştir.

Sütunce kaideleri de, başlıklar gibi çan tipi profillidir. Başlıkları kaplayan çini mozaik, türkuaz zemine mor ve koyu mavi bitkisel motifler içermektedir. Başlıklar alttan ve üstten raf gibi yatay tuğla plaka ile kasetlenmiştir. Üzerinde "impost blok" niteliğindeki kütlenin cephedeki yüzlerine kitabe şekli verilmiştir. Batıdaki gerçekten de **sanatçı kitabesidir**. Türkuaz çerçeveli beyaz harç zeminde mor harfler, kazıma tekniği ile mozaik görünümünde bırakılmıştır. "Malatyalı Ebubekr oğlu Yâkûb yaptı" anlamını taşır. Doğudaki, aynı yöntemle bitkisel kompozisyon içermektedir.

Sütunce başlıkları üstündeki "impost blok"ların **eyvan içine** bakan yüzünde yer alan **mukarnaslı konsol üzengi,** Bursa erken Osmanlı eyvanlarında çiçek açan bu motifin **bildiğimiz ilk örneğidir.** Bunlardaki **mukarnas yuvaları,** sırsız kesme tuğla çerçeveli ve türkuaz-mor minik parçalarla çini mozaik dolguludur. Üzerlerinde, hemen cephe kemerindeki yazı bordürüne bitişik olarak konsola oturan **eyvan içi kemeri** yükselir. Yüzünde, cephedekine benzeyen **kabartma hatlı, altıgenler oluşturan dev zencirek** kompozisyonu işlenmiştir. Sütuncelere bitişik başlayan birer pilâster, buna eşlik etmektedir.



Foto. 8- Malatya Ulu Camii (Foto. G. Öney)

Eyvan tonozunu, türkuaz çini levhalar ve sırsız tuğlalarla çeşitli zikzak ve mâkılî Allah, Muhammed yazıları v.b. kompozisyonlar süslemektedir. Eyvan arka duvarındaki kemerin ön yüzünde mor çini mozaikle yine, Malatyalı mimar Ebubekir oğlu Yusuf oğlu Yakup'un yaptığını bildiren usta kitabesi bulunmaktadır. Bunun sağında daha küçük çini mozaik kitabede "Ahmed bin Yakup yazdı" denilmektedir. Maksura dediğimiz kubbeli bölümde, bu 2 kitabenin verdiği adlar tekrarlanır. Bunlardan, Malatyalı Ebubekir oğlu Yakub'un camiyi inşâ ettiği, çinileri de oğlu Ahmet'in yaptığı anlaşılabilir.

Eyvan arka duvarındaki kemer, aynı zamanda mihrab önü kubbesini taşıyan, "maksura"nın kuzey kemeridir. Güneyde mihrap duvarına dayanan **Maksura** bölümünde, dört köşeden kubbe yuvarlağına **geçiş sistemi ve ağır başlı bezemeleri, İran'daki Büyük Selçuklu** Mescid-i Cumâlarına benzer (Foto. 9).

Malatya Ulu Camisi plan ve mekân biçimi kadar, imparatorluk stilindeki bu kubbe-eyvan bölümüyle de **Anadolu camileri içinde tektir.** Geçiş sistemindeki teknik amaçlı biçimler, aynı zamanda güzel şekil kompozisyonu ögeleridir. **Teknik ve estetik programın aynı biçimlerle gerçekleştirilmesi**, Büyük Selçuklulardan Klasik Osmanlı dönemine uzanan bir ana çizgi oluşturmaktadır. Çinili şekil düzenlemeleri bakımından Konya Sırçalı Medrese'nin öncüdür.

Tarih tartışmaları[14]

Genellikle eser batı kapısındaki kitabeye göre 1247'ye tarihlendirilmektedir. Fakat bu kitabe, sâdece "**bu kapıyı" 1247**'de Şahabeddin adlı birinin yaptırdığını belirtir. Doğu portalindeki kitabe ise bu eserin "**yenilenmesi 1274**'te emredildi" demektedir. Avlu doğusunda dört sıra revak olduğu halde, batısında üç sıra bulunmaktadır. **Batı cephesinde görünen, batıya devam eden ke-**

[14] O. Arık, "Malatya Ulu Camiinin Aslî Planı ve Tarihi Hakkında", *Vakıflar Dergisi*; M. Meinecke.... ; Y. Keskin, "Malatya Ulu Camiinin Asli Hali", *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,* Ankara 1995, s.365-378.

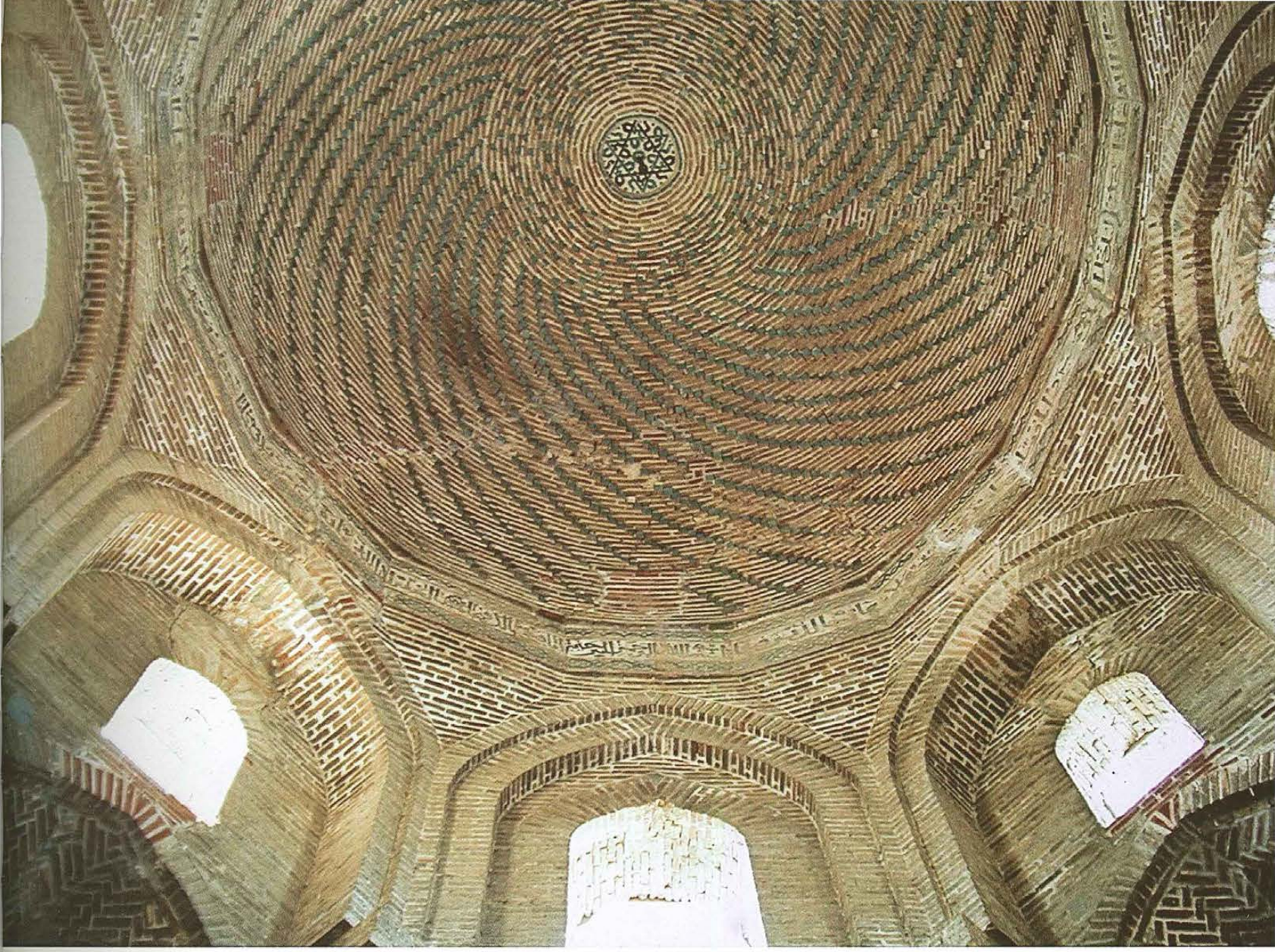


Foto. 9- Malatya Ulu Camii (Foto. G. Öney)

merlerin kalıntıları, bu tarafta dış cephenin yıkıldığını; 1247'de bir kemer sırası **içerden yeni bir duvar çekilip ortasına bu kapı yapıldığını gösterir. Görkemli çinili kubbe, eyvan ve revaklar, bu cepheyi bile kurtaramayıp içerden yeni duvar çekerek işin içinden çıkılan dönemde değil; 1247'den önceki aşamada yapılmış olmalıdır.**

Bu özgün kısımlarda, o dönem için fazla başarılı uygulanan çini işçiliğinde, maviden mora kadar renk zenginliğinin de ileri bir zamana işâret ettiği gerekçesiyle 1247'nin uygun düştüğü ileri sürülür. Fakat, söz gelişi Konya Alaaddin Camisi mihrap ve üçgenlerinde daha sıkı ve pürüzsüz bir çini işçiliği; 1242 tarihli Sırçalı Medrese'de daha da sıkı ve plâstik etkili bir uygulama görülür. Malatya Camisi bunlardan da ileri bir aşama mı gösteriyor? Hele Çay'daki 1278 tarihli Taş Medrese mescidinde; 12. yy. sonundan İplikçi Cami'sinin ilk mihrabını hatırlatacak kadar seyrek dokulu ve "linear" karakterli çini mozaik uygulaması karşısında ne diyeceğiz? Çok incelikli bir stil kritiği uygulayıp, birkaç yılın farkını ortaya çıkaracak ve bir-iki yıl hatayla en yakın tarihi belirleyecek kriterlerimiz yoktur. Ayrıca, tarihî belgeler olmasa, stil karşılaştırmalarıyla, Divriği Ulu Camisi için doğru tarihleme yapamayacağımız gibi,. Malatya için de pek yapamayız.

Âniden beliren böyle **sultânî bir projeyi, ancak sultanî irade sahibi patronlar yaptırabilir.** Hem stil ve teknik düzeyi, hem uygun siyâsî-sosyal ortam olarak en uygun zaman, **1. Keykâvus ve 1. Keykubad zamanlarıdır: 1210-1237.**

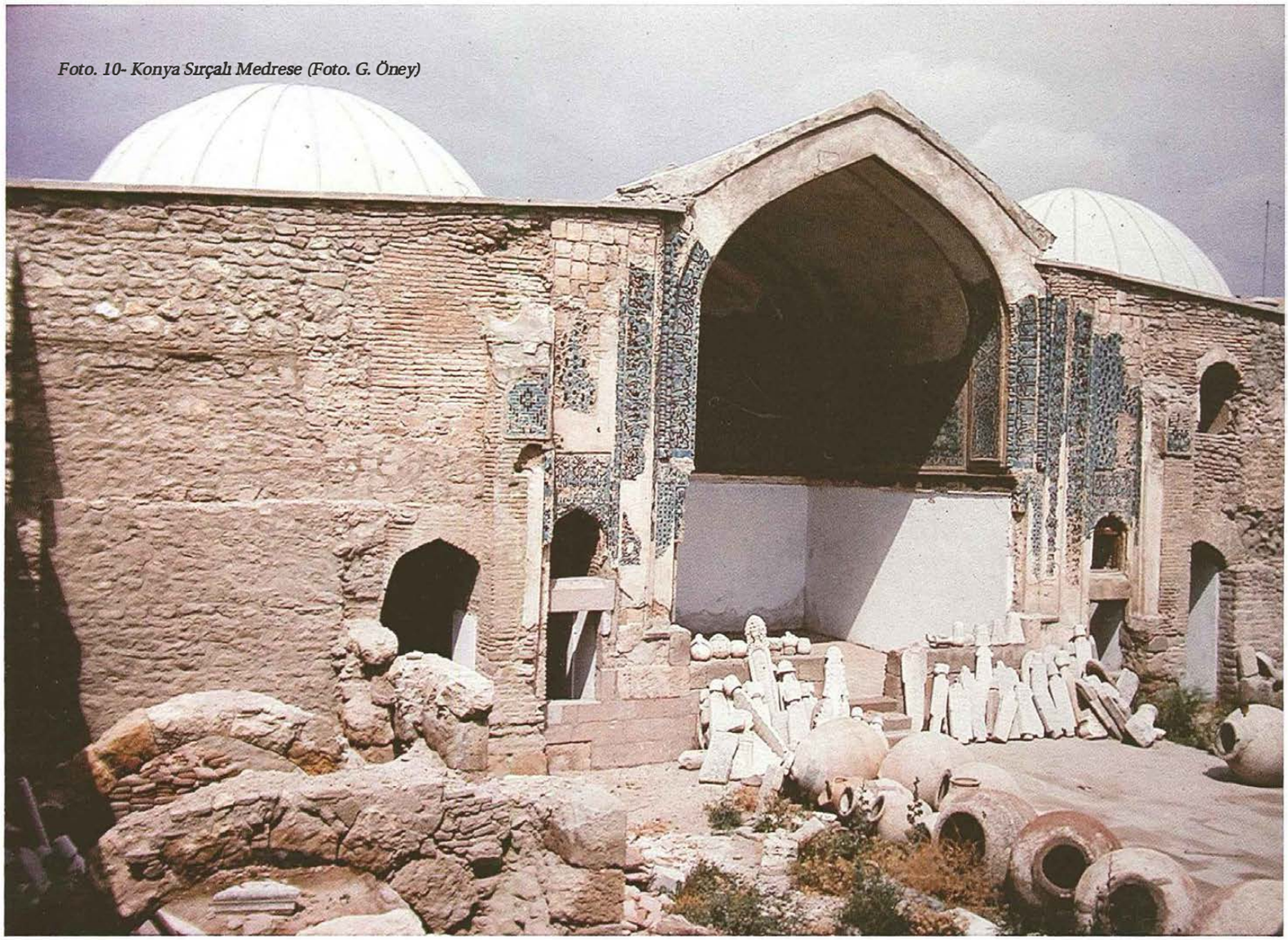


Foto. 10- Konya Sırçalı Medrese (Foto. G. Öney)

Konya, Sırçalı Medrese'yi 1242'de Lala Bedreddin Muslih, **Tus'lu mimar Osman oğlu Mehmed oğlu Mehmed**'e yaptırmıştır[15]. Anadolu'ya özgü, dar-uzun orta avlu iki ucunda ana eyvan ve giriş eyvanı şemasına göre yapılmıştır. İki katlıdır. Çok tahribe uğramıştır. Hâlâ ülkenin en görkemli çinili anıtlarından biri olduğu anlaşılmaktadır (Foto. 10).

İç-içe iki eyvan şeklinde biçimlenen girişin kuzey yanındaki hücrede tonozu sırlı tuğlalarla bezeli **Bedreddin Muslih Türbesi** oluşturulmuştur. Kalan izlere göre, lâhitte türkuaz çinilerle kaplıydı.

Girişteki, daha büyük eyvana açılan ilk ve **küçük eyvan** tonozunda sırsız tuğla ve türkuaz çini **mâkılî yazı** ile "Ali" kompozisyonları; aralarına da mor sırlı çinilerle baklava motifleri yapılmıştır. Büyük eyvana açılan kemerinin köşeliklerine çoğu türkuaz çini mozaikle geometrik örgü, çarkıfelek oluşturan meanderler, altı köşeli mor yıldız v.b. motif ve kompozisyonlar işlenmiştir. Eyvan ağzı kemerinde ve sütunce başlıklarında hâlâ çini kaplama kalıntıları, türkuaz ve mor çinilerle oluşturulan basamaklı meanderler; büyük eyvan yan duvarlarında, türkuaz çinilerle, mâkılî yazıyı andıran büyük svastika motifleri; iç-içe mor ve türkuaz baklavalar ve haç motifi görülmektedir (Foto. 11).

Büyük eyvan arka duvarında, mukarnaslı büyük bir trompun kalıntısı dikkat çekmektedir. Minik türkuaz ve mor parçacıklarla, yuvaların her birinde ayrı birer çini mozaik kompozisyonu düzenlenmiştir. **Büyük eyvan,** bu tromp ve simetriği ile geçilen yarım kubbe şeklinde bir üst yapıya sâhip olmalıydı; ya da, daha sonra **İran'da görülen biçimde, tüm eyvan örtüsünü oluşturan mu-**

[15] İ.H.Konyalı, *a.g.e.* 1965, s.734, 889; M.Meinecke, *a.g.e.II,* 1976, s.256-272; Ş.Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi (Genişletilmiş İkinci Baskı)*, İstanbul 1986, s.185.



Foto. 11- Konya Sırçalı Medrese (Foto. G. Öney)

karnaslı bir üst yapı bulunmaktaydı. Eğer böyle idiyse, **bu tür eyvanların öncüsü olmalıdır!**

Bu mukarnaslı kalıntı önünde, profilli, fakat tahrip görmüş bir kemer yükselir; yüzlerini koyu mavi, mor ve türkuaz yarım palmetli kıvrık dallar kaplar. Buna bitişik yükselen ikinci kemer, tonoza yapışık biçimde az kabarıktır. Yüzeyinde, türkuaz fonda şaşırtmalı sıralanmış mor kareler v.b. motifler yer alır. Bunu izleyen eyvan ağzı kemerinin çini mozaik kaplamaları dökülmüştür. Sütuncelerin silindirik gövdeleri üstlerindeki izler, baklavalı sırlarla kaplandığını gösteriyor.

Eyvan cephesi ve revak kemerlerinin cepheleri, profiller, bordürler ve panolara ayrılan zengin programlı çini mozaiklerle kaplıydı. Çiniler çok kaliteli ve parlak renklidir.

Bu zengin programdan şimdi ancak eyvanlarda ve **üst kat revaklarında** bir-iki kemerdeki kalıntılar görünmektedir. Gerisi tümüyle yok olmuş; son zamanlarda sırsız tuğlalarla restore edilmiştir.

Ana eyvan cephesi, avlunun batısını kaplar. İki yandaki köşe mekânlarının kapıları da bu kom-

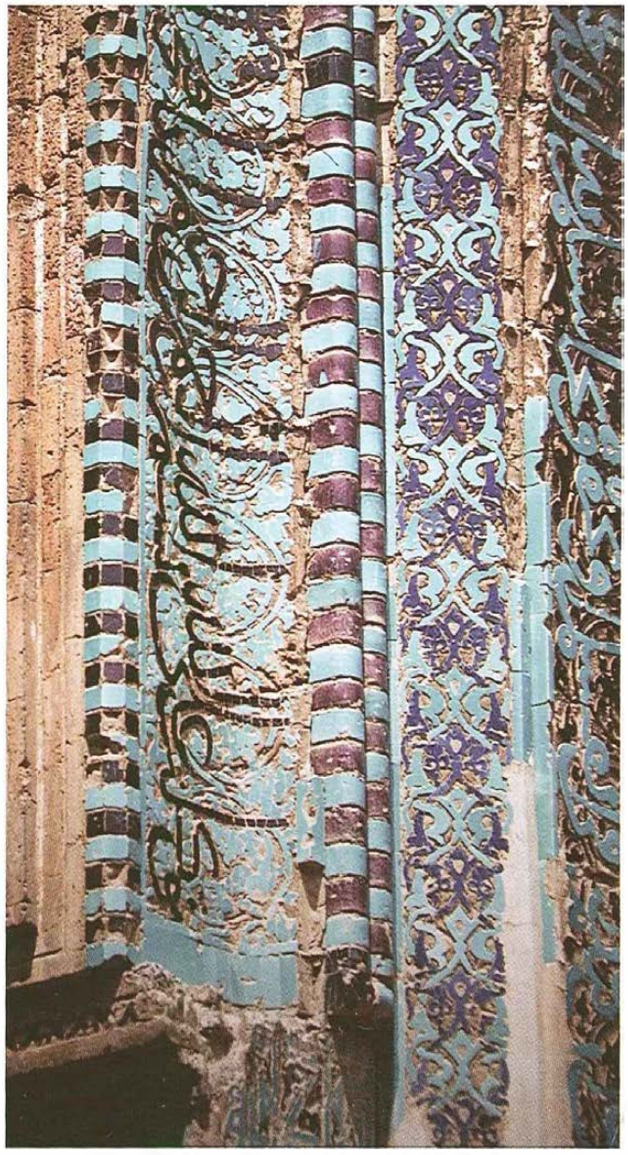


Foto. 12- Konya Sırçalı Medrese (Foto. G. Öney)

pozisyonla kaynaşmıştır. Tonozun tepesi yıkılmış; restorasyondan sonra beyaz sıvanmıştır. Kalanlar, yekpare izlenimi veren mükemmel çini mozaik uygulamasını belli ediyor.

Cepheyi kuşatan bordürler, türkuaz hatlı büyük ve girift geometrik örgü, on kollu yıldız veya şematik on yapraklı çiçek motifleri, türkuaz mızrak ucu gibi şekiller ve mor çini parçalarla on dilimli rozetler, bunların göbeğinde mor minik yıldız, örgü ağının gözlerine konan mor fiyonklar, beşgenler, üçgenler gibi zengin bir çini mozaik biçimler repertuarıyla süslüdür. Bunlar arasındaki **yazı bordürü bir çini mozaik şâheseridir**. Mor, türkuaz çiniler ve harç zemin birlikte üç renk etkisi yapar. Mor çinilerden palmetli girift sarmaşık kompozisyonu ve çevresindeki harçla oluşan fona, **üç boyutlu etki** yapan anıtsal türkuaz sülüs yazı işlenmiştir (Foto. 12).

En içte mor ve türkuaz parçaların boncuk dizisi gibi birbirini izlemesiyle oluşan silindirik ikiz profil, sütunce başlığı hizasında birleşerek son bulur. Kemer kavisinin başladığı hizada içteki ayrılarak kemere bitişik dönmekte; dıştaki, dik yükselerek diğer bordürlerle birlikte cephe çerçevesini tamamlamaktadır.

Dış kenarı hafifçe içbükey yüzeyli esas kemer bordürü, türkuaz kıvrım dal kompozisyonu üzerine patlıcan moru harflerle yine anıtsal bir yazı içermektedir. Bordürün iç kenarı mor ve türkuaz karelerin birbirini izlediği bir diş sırası hâlinde, profil ve yazı bordürü ile birlikte, eyvan ağzındaki yamuk konsollarda son bulur. İki yanda bu konsolların cephesinde, türkuaz çini zarif kûfî yazı ve mor çini ara dolguları yer almaktadır. Konsolların iç kenarı, profilli korniş hâlinde eyvanın üzengi hattında uzanmaktadır.

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

Cephede iki yanda simetrik olarak, üstü sivri kemer pencereli hücre kapısını çerçeveleyen çini mozaik kompozisyonlar görülür. Zarif türkuaz kûfî yazılı alanda harflerin uzantıları düğümlü kompozisyonlara dönüşmekte; koyu mavi ince çini hatlarla harfler arasına dolgu motifleri, ortadan itibaren de türkuaz düğümlere eşlik eden birer örgü yer almaktadır.

Eyvanın içinde, girişteki güçlü plastik hareketler yerine, daha yüzeye bağlı bir zenginlik görülmektedir. **Eyvan ağzındaki kabarık kemerde,** koyu mor ve türkuaz çini palmetli kıvrım dal bordürü, Malatya Ulu Cami eyvanını akla getiren biçimde, kendisiyle zincirek gibi kesişerek birbirini izleyen düzgün altıgenlerle uzun altıgenler oluşturur. Düzgün altıgenlerde, geometrik örgü kompozisyonlarının merkezine altı dilimli birer rozet konmuştur. **Kilit noktasının güney yanında üstteki düzgün altıgende** patlıcan moru sırlı harflerle sanatçı imzası bulunur. Bunun simetriği olan ve **"anı bırakmak için yaptım; ben ölürüm, bu yâdigâr kalır"** mealinde yazı içeren **altıgen kitabe sökülmüş; Berlin İslam Sanatı Müzesi'ne konmuştur.** Aynı profil ve aynı bordür düzenlemesi, eyvanın arka duvarına birleşen köşedeki pekiştirme kemerinde tekrarlanmıştır.

Tonozun türkuaz sırlı tuğla zemininde, mor sırlı kare çinilerden büyük **mâkılî yazıyla** "Allah" ve "Muhammed" tekrarlanmaktadır. Eyvan duvarları çini kaplamalıydı. Güney duvarı ortasında **mihrap** ve çerçeve bordürlerinden birkaç parça korunmuştur. Köşeliklerde türkuaz zeminli, mor çarkıfelekler; mukarnaslarda minik türkuaz ve mor parçacıklı kompozisyon artıkları görünmektedir.

Eyvan arka duvarı ortasına bir pencere açılmış; çini mozaik kompozisyonlu, profilli şeritler demetiyle çerçevelenmiştir. Bu duvarda yeniden güçlü etki bırakan hareketler görülür: Kabartma türkuaz hatlarla sonsuz tekrarlanabilecek bir geometrik örgü, düğüm merkezlerinde iç-içe iri yıldızlar biçimlendirmekte; bunlardan ışınlar gibi çıkan sivastikalı ince bordürler, Hitit güneş kurslarını, Budist veya Şaman sembollerini andırır. Bu biçimler, iç Asya, İran ve Anadolu Türk yapılarında, daha çok tuğla mozaik olarak görülür. Sivas Keykâvus Türbesi tamburundaki daha dingin sırsız tuğla-çini mozaik örnekten sonra, ilk kez burada tamamen sırlı bir kompozisyonda ana tema olarak yer almaktadırlar. Tüm yıldızların içindeki beyaz yıldızlar, evren gibi sonsuz tekrarlanan bu ortamda ışık saçan güneşçikler gibidir! Moda hâline gelecek ve bir çeşit "**Leitmotif**" oluşturacaktır.

Akşehir'de, Sultan 1. İzzeddin Keykâvus zamanında, 1216'da yaptırılan **Taş Medrese; 1250**'de mescit, türbe ve minare eklenerek Vezir **Sâhib Ata** tarafından yenilenmiştir. Türbenin kubbe kasnağında türkuaz ve mor çini mozaik örgülü kûfî taklidi kuşak dolaşır. Ayrıca çoğu dökülmüş türkuaz ve mor çini mozaik kıvrım dal artıkları görülür. Kubbenin göbeğinde çini mozaikle lâcivert zeminde türkuaz yıldız geçmelerden rozet yapılmıştır. Duvarlarda da türkuaz ve mor çini kaplama izleri kalmıştır. Medreseye bitişik mescidin de buna benzer bezemeleri olduğunu, kubbedeki çini mozaik kalıntıları belli etmektedir.

Minare çift şerefelidir. İlk şerefeden aşağıda gövdeye türkuaz sırlı tuğla mozaikle baklavalar, şerefe altına da türkuaz ve lâcivert çini mozaikle geometrik kompozisyonlar işlenmiştir. İki şerefe arası 2 bölüme ayrılmış: Altta türkuaz sırlı tuğlalarla diyagonal hatlar, üstte düşey zik-zak hatlar, baklavalar bulunur.

Vezir Celâleddin Karatay'ın 1251'de yaptırdığı kendi adıyla anılan **Konya'daki medrese**, Selçuklu çağının en parlak eserlerindendir. Ana eyvan, kubbeli merkezî bir hol (kubbeli avlu) ve çevresinde sıralanan bölümlerden ibarettir. Ön kanat ve yan mekânları, özgün yapı biçimi tam anlaşılamayacak derecede tahrip olmuş; ana eyvanın iki yanındaki kubbeli kübik odadan biri kalmıştır. **Çini Eserler Müzesi** hâline getirilen yapı, zamanımızda birkaç restorasyon geçirmiş; yan ve ön mekân kalıntıları kaba taslak tamamlanarak sergi salonu, depo ve bürolar oluşturulmuştur. Batı köşesine yerleştirilen taç kapı, giriş mekânına açılmaktaydı. Taç kapının arkasında tuğla duvar kalıntısı, tonoz eteği ve bir çift pekiştirme kemerinin üzengileri, çini mozaik kaplı kaburgaların kalıntıları görülmektedir. Buradan kubbeli hole geçilen kemerli kapının pervazlarında da zengin bir çini mozaik bezemenin artıkları kalmıştır.

İçeri girince, Selçuklu eserlerinin çoğunda yaşanan hayranlık ve acı, aynı anda boğazımıza düğümlenir. **Kubbeli orta holü** boşluk bırakmadan

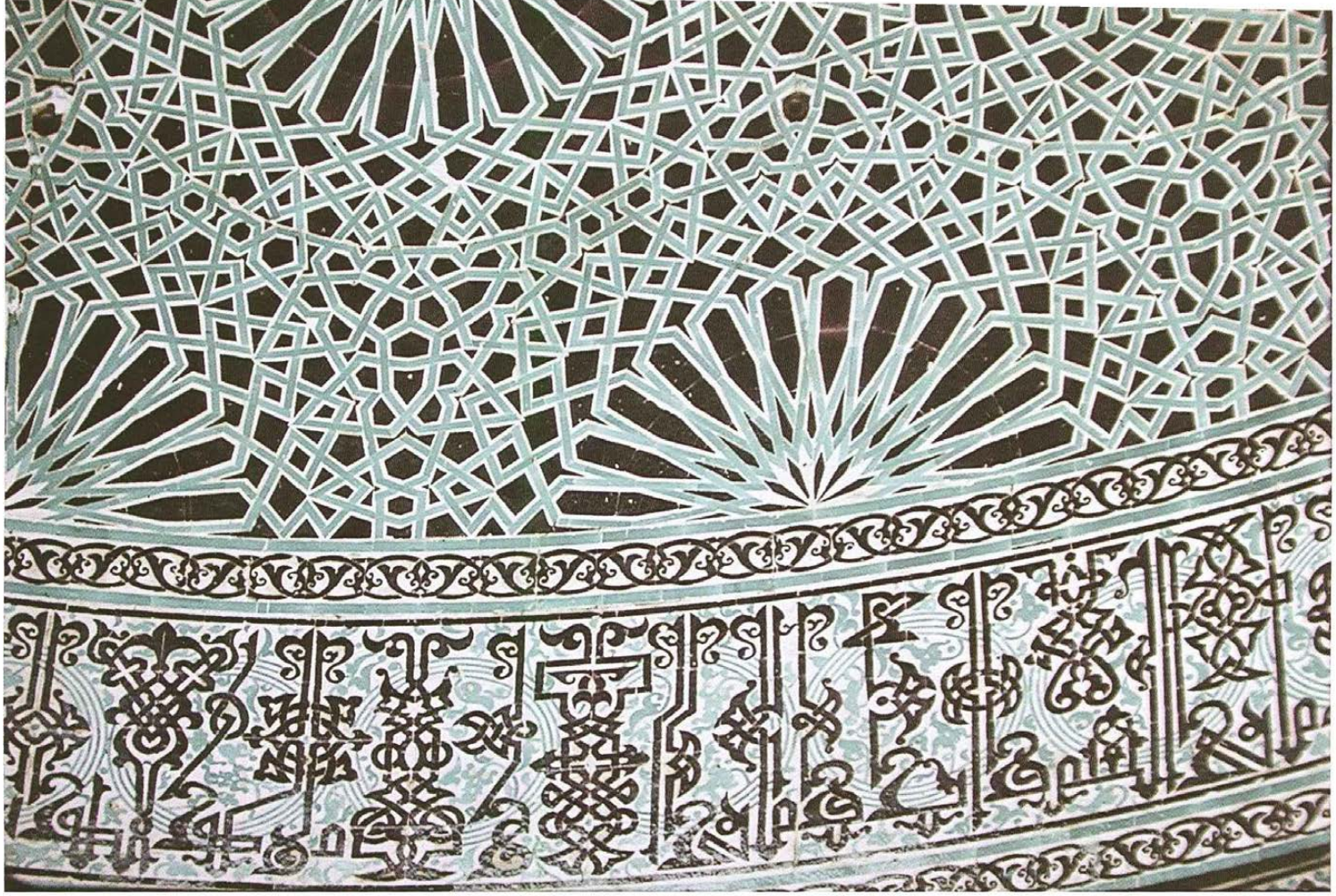


Foto. 13- Konya Karatay Medresesi (Foto. G. Öney)

kaplayan çeşitli türlerde en güzel çini sanatı örneklerinin çoğu kaybedilmiştir. Kalanlar, aslının çarpıcı güzelliğini hâlâ belli etmektedir.

Duvar yüzeylerini kaplayan türkuaz altıgen çiniler, kubbeli hole açılan sivri kemerli yan mekân kapılarının üst pencere lentoları ve çerçeve kompozisyonları ile birlikte dört duvar boyunca dolaşan genişçe bir kuşak gibi kalmıştır. Bunun üstünde ve altındaki duvar kısımları, köşe üçgenleri dışında, tamamen beyaz sıvayla örtülmüştür. Kalan altıgen çinilerin birçoğundaki altın **yaldızlı bezeme** de epeyce korunmuş; bir kısmı silikleşmiştir. Bazılarında geometrik, bazılarında bitkisel, birinde de yazılı kompozisyon fark edilmektedir.

İçinde artık çini kalmayan yan mekânların kapı üstü pencere lento ve çerçevelerinde türkuaz ve koyu mor çini mozaikle, palmetli kûfî yazı taklidi, mor ve türkuaz çini mozaik kıvrım dallar içeren bezemeler göze çarpar. Ana eyvan iki yanındaki kapı pencerelerinde ve eyvanın üç duvarındaki pencerelerde, az değişiklikle aynı bezemeler tekrarlanır.

Holün dört köşesinde dev yelpazeler görünümünde beşer tane baş aşağı üçgenle kubbeye geçiş sağlanmıştır. Çini mozaik şeritleriyle çerçevelenen üçgen yüzeylerinde türkuaz zemine mor mâkılî yazı kompozisyonlarıyla peygamberlerin ve ilk dört halîfenin adları işlenmiştir.

Kubbe, Sırçalı Medrese'de işaret ettiğimiz üslûpla ana temaları klâsik olgunluğa; ama aynı zamanda, Selçuklu çini sanatını da coşkunluğa yükselten bir anıttır. Kasnakta çini mozaikle türkuaz bitkisel kıvrım dallı zemine, örgülü ve çiçekli kûfî ile âyet yazılmıştır. **Kubbe yüzeyinde** ise, büyük beyaz 12 yapraklı stilize çiçeklerden çıkan 24 ışın kolu gibi türkuaz geometrik ağ, evrenin gök kubbesindeki güneşlere benzeyen aynı temayı tekrarlayarak yayılmakta; girift ve yüksek düzeyli bir çini mozaik kompozisyonu yaratmaktadır. Koyu mor çini zeminde türkuaz hatlar ışın gibi uzanarak yeni beyaz çiçeklerde düğümlenmekte ve 24 köşeli yıldız-rozetler tekrarlanmakta; ancak göbek ve kasnak çerçeveleriyle sınırlanarak, sonsuz tekrarlanabilecek olan bu âlemden bir kesit alınmış olmaktadır. Göbek kûfî yazılı bordürle daire çerçeve içine alınmış; içi, aydınlık kuruluşu için boş bırakılmıştır (Foto. 13).

Eyvan kemeri kubbeli hole açılmakta ve tepesi teğet sayılacak kadar kubbe eteğine yaklaşmaktadır. Cepheye bakan yüzü boyunca dört bordür uzanmaktadır. Dördüncü bordürün yüzü hafifçe eyvan içine eğiktir.

Harç zeminde mor çini mozaikle yarım palmetli kıvrım dal içeren en dış bordür, tepe noktasından iki yana açılarak, kemere ve iki yandaki köşe üçgenlerine bitişik, yine üçgen biçimli birer alanı çerçeveler. Genişçe türkuaz şeritlerle svastikalı bir geometrik örgü, bu üçgenlerin mor zeminini kaplamıştır. Odak noktasında birer patlıcan moru altıgende, beyaz harç zemin altı köşeli yıldız şeklinde bırakılmış; onun göbeğine de minicik altı köşeli türkuaz yıldız oturtulmuştur. Bu üçgenler arasında tabanı kubbe kasnağı ve tepe noktası eyvan kemeriyle aynı olan baş aşağı bir geniş üçgen meydana gelmiş; bunun ortasına irice bir türkuaz parça "nazarlık" gibi yerleştirilmiştir. Bu düzenleme de sonraki bazı eserlerde yeniden ele alınmıştır.

İkinci bordür birbirine dolanan iki sıra türkuaz palmetli kıvrım dal ile bir sıra mor kıvrım dal içerir. En genişleri olan üçüncü bordür, kemerin esas bezeme alanıdır. Beyaz harç zemine türkuaz çinilerle iki sıra hâlinde, zengin palmet ve başka stilize yapraklarla yüklü çok olgun ve girift kıvrımdal kompozisyonu, bezeme fonu olarak işlenmiş; üçüncü kat izlenimi veren uzun, zarif mor sülüs harflerle bunun üzerine âyet yazılmıştır. Kilit noktasında bu kompozisyonun üzerine, incecik mor hatlarla damla motifi şeklinde bir madalyon; içine de mor çini mozaikle bitkisel kapalı kompozisyon yapılmıştır.

Eyvan içinde de, holdeki gibi çini kaplamaların alt kısmı yok olmuş; bu kısımlar düz sıvanmıştır. Tonoz yüzeyinde ise tümü anlaşılabilecek durumda kalan çini mozaik kompozisyon, ana hatlarıyla Konya Sırçalı Medrese ana eyvanı ile aynı denecek benzerliktedir.

Tonoz karnındaki **pekiştirme kemeri,** Malatya Camisi ve Sırçalı Medresedeki gibi kabartmadır. Yüzünde, Malatya Camisi ve Sırçalı Medrese kabartma zencireklerinden ileri bir adım olarak, profil çubukları şeklinde türkuaz hatlarla geometrik örgü işlenmiş; çeşitli geometrik biçimler oluşturan örgü boşluklarından çift sıra beşgenlere, beşgen **piramit kabaralar** oturtulmuştur.

Tonoz yüzeyinde, mor hatlar, türkuaz levhacıklardan bir geometrik örgünün düğüm merkezlerinde, harç zemin boş bırakılarak spot ışıkları gibi beyaz on köşeli yıldızlar meydana getirilmiş; ortalarına türkuaz on köşeli yıldız levhacık oturtulmuştur. Dış yıldızın kolları arasında türkuaz beşgenlerden on dilim, bu merkezlere aynı zamanda rozet görünümü vermektedir. Kendini sonsuz tekrarlayabilecek kompozisyon ve ışık saçan yıldız merkezler, yine "leitmotiv" niteliğindedir.

Tonoz arka duvara birleşmeden önce yer alan, yine Sırçalı örneği gibi, eyvan ağzındakine benzeyen **ikinci pekiştirme kemerinde,** profil hatlarla, plâstik etkisi güçlü bir örgü biçimlendirilmiş; örgünün boşluklarına türkuaz levhacıklar yerleştirilmiştir.

Eyvan arka duvarı çinili bezemeleri de üzengi hizasına kadar, sağır kemer alınlığı şeklinde kalmıştır. Burada da ışık saçan yıldızlar şeklindeki düğüm merkezleri tekrarlanarak sonsuza uzanan, türkuaz ve mor çini mozaikle bir örgü kompozisyonu işlenmiştir. Yıldızlar dışında harç zemin gösterilmeden sıkı bir mozaik işçiliği uygulanmıştır. Yıldızlardan çıkan ışınlar, svastika bordürleri şeklindedir. Sırçalı Medrese ana eyvan arka duvarındaki çarpıcı plastik etkili kompozisyonun aynı, burada çok daha ince işlemlerden geçip olgunlaştırılmıştır.

Konya'daki Sırçalı Mescit (Debbağlar Mescidi), kitabesi olmayan, çini bezemeleri 13. yüzyıl ortalarına veya biraz sonrasına yakıştırılan bir yapıdır. Giriş revakı olan ilk kubbeli-kübik mescitlerin en görkemli örneği idi. Türkuaz arabesk zemin ve mor çini mozaik sülüs yazıyla âyet-ül kürsî işlenmiş; sonra harab olmuş cephe ve revak kompozisyonlarının bugün bazı kalıntıları görülmektedir.

Mihrap, kıble duvarı ortasında, mescide göre oldukça büyük yer tutar. Türkuaz ve mor kare çinilerle kaplı ince şerit; türkuaz zemine mor baklava biçimleri sırası; birbirine dolanan türkuaz ve koyu mavi yarım palmetli kıvrım dallar, türkuaz sarmaşık kompozisyonu ve üzerinde de koyu mavi sülüs yazıyla âyetler ile süslü beş kuşakla çerçevelenmiştir. Üst iki köşede kapalı geometrik kompozisyon hâlinde, koyu mavi hatlar ve türkuaz dolgu motifleriyle dantel gibi birer rozet oluşturulmuştur.

Türkuaz zeminde koyu mor çini mozaikle çeşitli fırıldak ve yıldız veya şematik çiçek motifleri işlenmiş geometrik kompozisyon içeren köşeliklerin ağırlık merkezinde büyük ve kabartma birer dairesel rozet bulunmaktadır.

Kavsaranın mukarnas yuvalarına türkuaz, koyu mavi ve mor çini parçacıklarıyla, çoğu geometrik, bir-iki tanesi bitkisel, çeşitli kompozisyonlar işlenmiştir. En alt sırada, Türkuaz zemine mor hatlarla üç yuvaya bedel üç dilimli bir sağır süs kemeri oluşturulmuş, çini mozaikle minyatür bir geometrik kompozisyon işlenmiştir.

Sütuncelerin zar tipi başlıklarında ve silindirik gövdelerinde yine türkuaz ve koyu mavi çini mozaikle geometrik bezemeler işlenmiş; mihrap kavsarası bunların üzerine oturmuştur. Nişin alt kısmında türkuaz zemine mor hatlarla işlenmiş geometrik örgü kompozisyonu görülür. Mihrap önündeki simetrik sekiler, modern "be-te-be"ler görünümünde damalı çini mozaik zikzak motifleriyle kaplıdır. Sonraki bir düzenlemenin ürünüdürler.

Anadolu'da Moğol işgali sırasında, "vezirler saltanatı" denilen dönemin ünlü figürü, kendi adıyla tanınan **Konya Sahip Ata Camii,** hânegâhı (hânikâh), türbesi ve hamamını içeren bir külliye yaptırmıştı. **Cami 1258'e âittir**. Diğerleri birkaç yıl sonra eklenmiştir.

Birçok hasar, onarım ve değiştirme geçiren cami, sonunda tümüyle tahrip olmuş; geç zamanlarda yerine yenisi yapılmış; ancak kıble duvarının bir kısmı özgün kalmıştır. Bu duvarın ortasında mihrap, iki yanında maksura kubbesini taşıyan gömme ayaklar ve doğu ucunda, bitişik türbenin önünden geçip Hanikah'a ulaşan dehlizin kapısı kısmen kalmıştır.

Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün restorasyonunda, 2006 sonlarında, kıble duvarının önü kazılmış; **çini bezemeli mihrap yüzeyinin 50 cm'den fazla derine devam ettiği** görülmüştür!

Külliyenin, özellikle caminin asıl biçimi üzerine tartışmalı görüşler öne sürülmüştür[16]. Asıl yapı tarzının Beyşehir Eşrefoğlu Camisi'nin prototipi sayılacak bir şekil arzettiği kabul edilebilir.

Taç kapı, caminin kuzey cephesinde yer almaktaydı. Cami tamamen harab olduktan sonra, ibadet mekânı daha küçük ve basit bir bina olarak yenilenmiş; portal avlu girişi görünümünde kalmıştır. Sanatçı Kölük bin Abdullah'ın imza kitabesi portalde yer alır. Çifte minareli portal "modasının" Anadolu'da ilk örneği olarak tasarlanan anıtsal taş kapıya, doğudaki minare ya hiç eklenmemiş; ya da tümüyle yıkılmıştır. Batı minare ise şerefesine kadar ayaktadır.

Simetrik olarak iki yanda da portalin tepesinden biraz alçakta kalan "zengî düğümü" denen yüksek kabartma mermer profil hatlı bir kompozisyon işlenmiştir. Hatlar arasında küçük birer sivri kemer biçimlenmiş; buraya minare merdivenliğine âit birer pencerecik açılmıştır. Kabartma profiller arasında, derinde kalan zemine çini mozaik yerleştirilmiştir. Bugün çoğu dökülmüş; yalnız türkuaz renkler görünmektedir. Taş dekorasyon arasında çini bezemenin, seyrek de olsa devam ettiğini göstermektedir. İki yanda da bu kısmın üzerinde kübik tuğla "pabuç" yer alır. Cephelerinde sırsız tuğla mozaikle geometrik örgü görünümünde kûfî yazı kompozisyonu işlenmiş; tuğla hatların arasında çukur bırakılan zeminlere, iki sıra türkuaz, bir sıra patlıcan moru çini mozaikle mâkılî tarzda "Ebu Bekr" ve "Ali" yazılıdır.

Bunun üzerindeki tuğla minare gövdesi üç yuvarlak, bir sivri sırasıyla, onaltı dilimlidir. Dilimlerin yüzleri, tuğla mozaik geometrik örgüyle kaplanmış, "kaz ayağı" denen üçlü çatala benzer motifler işlenmiştir. Çukur tuğla aralarına türkuaz çini mozaikler yerleştirilmiştir. Gövdenin üst kısmında dolaşan üç yatay kuşağın bugün ancak bazı izleri kalmıştır. 1980'li yıllara kadar bunlardan alttakinde türkuaz ve patlıcan moru çini mozaik zikzaklar; üstünde bitkisel kompozisyon; en üstte türkuaz zemine patlıcan moru kûfî yazı işlendiği seçilmekteydi[17].

---

[16] M. Akok, "Konya'da Sahip Ata Hanikâh Camii'nin Rölöve ve Mimarisi", *TürkArkeoloji Dergisi* XIX/2, 1970, s. 5-38; H. Karamağaralı, "Sâhib Ata Camiinin Restitüsyonu Hakkında Bir Deneme", *Rölöve ve Restorasyon Dergisi 3,* Ankara 1982, s.49-76; Ö. Yürükoğlu, "Sahip Ata Araştırması Buluntuları", *Vakıflar Dergisi XI,* 1977,s.217-226; İ. M. Mimiroğlu, "Sahip Ata Camii Mihrabındaki Lüster Çiniler", *Uluslararası Türk Sanatı ve Arkeolojisi Sempozyumu* 25-27 Nisan 2007 Selçuk Üniversitesi, Konya (basımda).

[17] Ş.Yetkin, *a.g.e.* 1986, s.74; M. Meinecke, *a.g.e.*1976, s308.



Foto. 14- Konya Sahip Ata Mescidi (Foto. G. Öney)



Foto. 15- Konya Sahip Ata Mescidi (Foto. G. Öney)

Mihrap, Karatay Medresesi'nden sonra yayılan modanın en güzel temsilcilerinden biridir (Foto. 14). Klâsik, ağırbaşlı çini mozaik zenginliği içinde niş köşeliklerine dağılan, ortası altı köşeli lâcivert yıldızlı beyaz rozetçikler, "spot lâmbaları" gibidir! Çok tahribe uğramış; baştan savma biçimde onarılmıştır. Cephesini çerçeveleyen üç bordürde, beyaz harç zeminde türkuaz, lâcivert çini mozaikle soyut yapraklı kıvrım dal kompozisyonları yapılmıştır. Mihrabın üst taraflarında tahrip olan kısımlar yerine başka bordür parçaları eklenmiştir! Bu yabancı parçalar, harab olmadan önceki cami bezemelerine âit olabilir.

İçteki üçüncü bordür, yalnız mukarnaslı kavsaranın bulunduğu üst kısmı kuşatır; kavsara mukarnaslarının bittiği hizada, niş ağzındaki sütuncelere oturur. Türkuaz zeminde beyaz harç hiç gösterilmeden, sıkı çini mozaik yöntemiyle, koyu mavi hatlarla onikigenlerin çok sayıda kesişmesiyle sürüp giden ve birçok da ara şekiller oluşturan geometrik ağ işlenmiştir. Bundaki bozulmalar da, başka bordürden ve kendinden parçalarla yamanmıştır. Bazı yerlerde de bordürler kopmuştur.

Çerçevelenen cephenin tepesinde, yatay dikdörtgen kitabe alanı içinde yazı yok; lâcivert hatlarla iç-içe, yan-yana küçük sekizgenler, yıldızlar oluşturan geometrik örgü ve aralıklarında türkuaz çini parçacıklar yerleştirilen bir çini mozaik süs kompozisyonu vardır. İki yanına ilâveten birer düşey bordür parçası yerleştirilmiştir.

Kavsaradaki mukarnaslar, âdetâ iki yana açılıp bağlanan perdeler gibi, iki yana basamak-basamak inmektedir. Ortada, Sırçalı Mescit mihrabındaki tema daha büyük boyutlarla mihrap arka duvarına işlenerek, birkaç mukarnas yuvasına bedel büyüklükte dilimli bir süs nişi meydana getirilmiştir (Foto. 15). Mukarnas yuvalarında patlıcan moru, türkuaz ve lâcivert minik parçalarla çeşitli geometrik bezemeler yapılmıştır. Alt-

ta beşinci ve altıncı basamaklardaki minik nişlerde, "kâşîtraş" (sırı kazıma) tekniği ile patlıcan moru sırlardan palmet ve ufak bitkisel kompozisyonlar işlenmiştir. İki yanda, mukarnasların dördüncü ve beşinci basamaklarında, küçük yuva nişinin sivri tepesi önünde birer yıldız kabara şeklinde türkuaz çini **sarkıt** yer almaktadır! Bunlar belki de Osmanlılarda yaygınlaşan "stalaktit sarkıt"ların öncüsüdür.

Kavsara ile altındaki niş gövdesi arasında ince türkuaz çini levhalardan bir şerit sınır oluşturmaktadır. Bunun altında ince şerit gibi kesilmiş **lüster çini parçaları** bulunmaktadır! Desenleri kendi içlerinde de, çevreleriyle de ilişki göstermiyor. Olgun, sağlam şekilli soyut bitki motifleri seçilebiliyor; fakat özgün şekli anlaşılamayacak tarzda kesilmiş bulunuyorlar[18].

Nişin alt kısmı, türkuaz altıgen levhalar ve bunların kenarlarına bitişik eşkenar üçgenlerle sıkı biçimde kaplanmıştır. Üçgenlerin köşelerine birer koyu mavi sırlı parçacık; aralarında kalan üçgen yüzeyine minik türkuaz çini konmuştur. Topluca bıraktıkları izlenim, bu üçgenlerle birlikte altı kollu yıldızlar şebekesidir. Böyle çokgen-üçgen kombinasyonuyla yıldız ağı şeklinde kaplamalar, Beylikler döneminde çok yaygındır. Silindirik sütunceler türkuaz ve kobalt mavisi çini baklavalarla kaplanmıştır.Türkuaz ve koyu mavi çini levhacıklarla kaplı kristal başlıkların alt ve üstünde birer tabla yer almaktadır.

Afyon, Mısrî Camii Mihrabı, muhtemelen **13. yüzyılın ortasını az geçtikten sonra,** Sâhib Ata'yla ilişkili olarak "Karahisar-ı Sâhib" diye anılan **Afyon Kalesi'nde**, Sâhib Ata âilesi tarafından yaptırılan ve geç devirde terk edilen **mescidin mihrabı,** 1863 depreminden sonra onarım gören aşağı şehirdeki Mısrî Camisi'ne monte edilmiş olabilir[19]. Demesi yerindeyse, "Sahip Ata mihrapları dizisi" diyebileceğimiz eserlerin güzel bir örneğidir. Üç bordür ve bir profil ile çerçevelenen mihrapta, türkuaz ve patlıcan moru parçalarla çok göz alıcı bir çini mozaik kaplama düzenlenmiştir. Birçok bölümde kobalt mavisi ve türkuaz çini birbirinin yerine kullanılmıştır.

Genellikle sıkı bir mozaik tarzı uygulanmakla birlikte; yazı levhası ve mukarnaslar gibi kısımlarda, daha seyrek bir istifle, beyaz harç zemin özellikle kompozisyona katılmıştır. Bunun dışında, derz araları çok ince bırakılmıştır.

Kayseri Külük Camisi mihrabı özgün yapıya âit değildir. Bu taş oyma sanatının başkentinde tek çini anıtsal eser yadırganmaktadır. Bu problematik cami, Dânişmendlilere âittir Vakıfların araştırmalarında, çinili mihrabın altında, ilk yapının taş mihrabı ortaya çıkmıştır[20]. Bu durumda, kitabede belirtilen iki depremden sonra Şemseddin Külük bin Âlemü'd-din tarafından **1334/5'te yapılan restorasyonda çini mihrabın da yaptırıldığı** ihtimalinden söz edilir. Eser 13. yüzyıl sonları, 14. yüzyıl başları sırasındaki **olgun Selçuklu stili** ile yapılmıştır. Kayseri'de 1334 sıralarında böyle bir üretime uygun ortam bulunduğu şüphelidir.

Görkemli mihrap cephesini üç kuşak çerçevelemektedir. En dıştaki, **iki silindirik profilin** birbirine dolanmasıyla meydana gelmiş **zincirek**, küçük türkuaz ve mor çinilerle damalı biçimde kaplanmıştır. Üstte bunlardan biri mihrabı taçlandıran ve eski deyimle "dendane" denen kale kalkanları gibi beş çıkıntının çevresini dolaşır. Diğeri mihrap yüzünün çerçevesini tamamlarken, her dilimin arasında yine zincirek oluştururlar. Kalkanların yüzlerinde çini mozaikle türkuaz zemine olgun birer mor bitkisel kompozisyon işlenmiştir. Silindirik profiller öbür yanda birleşip yine zincirek olarak aşağı devam ederler. İkinci kuşakta, harç zemin ve türkuaz çift sarmaşıktan fon üzerine mor harflerle âyet içeren anıtsal yazı kompozisyonudur. Üçüncü kuşakta, hafifçe derinleşen beyaz harç zemine türkuaz hatlarla on köşeli yıldız göbekler oluşturan geometrik örgü mor çini mozaikle yarım ve lâleye benzer tam palmetler, başka soyut yapraklar gibi bitkisel yer alır. İlk bakışta "**hatâyî**" denen, naturalist'e yakın bir stilde işlenmişlerdir.

Çerçevelenen alanın tepesindeki yatay dikdörtgen **yazı levhası** da, çini mozaikle mor zeminli, türkuaz hatlı geometrik örgü; mor kıvrım dallar

[18] İ. M. Mimiroğlu, *a.g.m.*, (baskıda).

[19] A. O. Uysal, *Afyon'da Üç Eser*, Ankara 1991 (T.C.Kültür Bakanlığı Yayını), s.36-49.

[20] E. Yurdakul, "Külük Camii ve Medresesinde Yapılan Hafriyat ve Araştırma ile İlgili Görüşler", *Rölöve ve Restorasyon Dergisi I*,1974, s.173.

Foto. 16-Konya İnce Minareli Medrese (Foto. G. Öney)





Foto. 17- Konya İnce Minareli Medrese (Foto. Ege Ü. Sanat Tarihi arşivi)

ve palmetler ile türkuaz kıvrım dallar ve palmetlerin birbirine dolandığı bitkisel örgü içeren kuşaklarla kuşatılmıştır. Levha yüzünde, beyaz zemin ve türkuaz çini mozaik bitkisel kompozisyonun fon oluşturduğu, mor çini mozaikle ince uzun düğümlü ve palmetli kûfî yazı işlenmiştir. Anıtsal niş kemeri bu levhaya alttan teğettir.

Kemer köşeliklerinde, Malatya Ulu Camisi, Konya Sırçalı ve Karatay medreselerinde görülen yüksek kabartma hat, Sâhib Ata Türbesi'ndeki gibi kendisiyle düğümlenerek "Zengî düğümü"nü hatırlatan bir kompozisyon oluşturmaktadır. Yüzü türkuaz-mor çini mozaik bezemelidir. Sâhib Ata Türbesi'ndeki parlak yüzeyli kabaralar yerine burada, ajurlu alçı birer kabara, köşelerdeki en büyük iki düğüme oturtulmuştur.

Böylece, Sahip Ata eserlerinde ekol oluşturan taş, tuğla ve çini dekorasyon özelliklerini birlikte çiniye uyarlamış olması muhtemel bu anıtın, kemer alınlığı, iç-içe iki nişi ve kavsarası yenilenmiştir.

Konya'nın simgelerinden **İnce Minareli Medrese**'yi, vakfiyesine ve bezeme stiline dayanarak **1264-68** yılları arasında, "vezirler saltanatı" dediğimiz dönemin ünlü siması **Sâhib Ata**'nın yaptırdığı kabul edilir. Son derece üst düzeyde bir sanat anıtı olan taç kapısında, "**Keluk bin Abdullah yaptı**" ibaresi bulunduğu halde, kurucu ve tarih kitabesi olmayışı yadırganır. Belki de kitabe, görkemli portalin şimdi yok olan tepe kısmındayken; tahribatla birlikte kaybolmuştur.

Portalin kuzeyinde, cephe olması gereken hizada tuğla **minare** yükselir. Kaidesi taştır. Küp kısmında **türkuaz sırlı tuğlalarla** baklavalar yapılmıştır. İki katlı, iki şerefeli gövdenin ilk şerefeden yukarısı yıldırım çarpmasıyla yıkılmıştır (Foto. 16). Kalan gövde sekiz dilimlidir. Yüzeylerinde **patlıcan moru ve mavi sırlı, küçük piramidal kabara-**



Foto. 18- Konya İnce Minareli Medrese (Foto. G. Öney)

lar zik-zak ve baklava dizileri meydana getirmiştir. Dilimlerin aralarında **türkuaz sırlı yuvarlak tuğlalar** dizilerek profiller yapılmıştır. Eski fotoğraflarda üst gövde bölümünün de buna benzediği anlaşılıyor. Şimdi şerefe altında üç yatay çini mozaik bordürün kalıntıları görülmektedir.

Karatay Medresesi gibi, kubbeli merkezî hol, ana eyvan ve yan mekânlardan ibarettir. Doğu cephesi ortasında, şâheser portalle şimdiki cepheden ileri çıkan giriş mekânına geçilir. Başka ön kanat mekânı yoktur. Tarihte ağır tahribe uğradıktan sonra, esaslı restorasyon geçirdiği ve şimdiki sırsız tuğladan muazzam iç yüzeylerin de böylece oluştuğu düşünülebilir. Ayrıca son devirde de kötü müdahalelere uğrayan ve birkaç onarım geçiren eser, şimdi taş ve ahşap eserler müzesi olarak kullanılmaktadır. Dışarıda minare ve portalden başka özgün değeri kalmayan binanın, tamamen düz tuğla kaplamalı içinde, yalnızca bazı geçiş kısımları sırlı bezemeyle vurgulanmıştır. Sırlı tuğla ve çiniyle bezenen kısımlar Karatay Medresesini andırır.

Ana eyvan ağzındaki taç kemerde tuğlalar arasında ince türkuaz çini parçaları yerleştirilmiştir. Kubbeli merkezî hole açılan kapıların üstündeki pencere kemerlerinin köşelikleri, tepelikleri geometrik desenli türkuaz, mor çini mozaikle bezelidir. Kemerlerin üstlerinde türkuaz zemine mor çini mozaik örgülü kûfî ile âyet yazılmıştır (Foto. 17).

Merkezî holü örten büyük kubbeye geçiş sistemi, Karatay Medresesindekiyle aynıdır. Yalnız, burada her köşede dörder üçgen kullanılmıştır. Üçgenlerin yalnız çerçeveleri çini mozaiklidir; içlerinde sırsız tuğla örgü boş bırakılmıştır.

Üçgenler üzerinde türkuaz ve mor çini mozaik bitkisel kıvrım dal bordürü dolaşır. Bunun üstünde, geniş bir türkuaz kûfî yazı bordürü şeklinde kubbe kasnağı yer almaktadır.

Kubbe yüzeyinde lâcivert, türkuaz sırlı ve sırsız tuğlalarla, zikzaklar, baklavalar gibi kilim desenlerini andıran geometrik motifler oluşturulmuştur (Foto. 18). Burada da kubbe göbeği yerine aydınlık deliği bulunmaktadır.

Konya'daki **Sâhib Ata Hanegâhı'nın** portali doğuya açılır. Üzerindeki kitabe, Sâhib Atâ'nın

1279/80'de yaptırdığını belirtir[21]. Hangâh, merkezî kubbeli, Anadolu'da en yakın benzeri kubbeli medreseler olan, grek haçı planlı bir ana mekân çevresinde düzenlenmiştir.

Restorasyon adına çok zarar veren müdahalelere maruz kaldıktan sonra kalanlar, 2006'da düzeltilmeye çalışılmıştır. Külliyedeki restorasyon ve arkeolojik araştırma nedeniyle girişilen çalışmaların ardından yapılan yayınlarda, restitüsyon önerileri de yer almıştır[22].

Kubbeli holde, dört eyvanın arasındaki dar diyagonal cephelere, birer köşe mekânı kapısı ve üstünde birer pencere açılmıştır. Pencerelerde bordür v.b. ayrıntılar olmadan, yalnızca çini mozaik bezemeli birer çift köşelikleri bulunmaktadır. Bunların ender rastlanan çini kafesleri kırılmış; iki tanesi ahşapla tamamlanmıştır. Köşe mekânları ve doğudaki ön mekânlar yıkılmış; yalnız kubbeli salonla dört eyvan kalmıştır. Orta holdeki yüzeyler sırsız tuğla kaplamalıdır.

Kubbe yuvarlağına geçişteki tuğla kaplamalı üçgenleri, türkuaz zemine lâcivert palmetli çini mozaik şeritler çerçevelemiştir. Kubbe eteğindeki bordürde, çini mozaiklerin büyük levhalar hâlinde hazırlanıp yan-yana monte edildiği, ek izlerinden anlaşılır. Selçuklu halılarındaki gibi, türkuaz zemine patlıcan moru hatlarla kûfî yazıya benzetilmiş motifler işlenmiştir. Harfe benzeyen şekillerin uçları soyut bitki motiflerine dönüşmekte; ortalarında, harç zemin kullanılarak yapılan küçük beyaz soyut çiçekler sıralanmaktadır.

Kubbe yüzeyinde, sırsız tuğla zemine türkuaz ve patlıcan moru dikdörtgen çinilerle yapılan zikzak halkaları, daralarak yükselir. Kubbe ortasında bir aydınlık deliği vardır. Burası özgün şeklini yitirmiştir.

Batı eyvanı biraz daha büyüktür. Sol duvarında özgün mihrabın kalıntısı vardır. Girişin sağındaki kuzey eyvanı, türbeyle arasına çekilen duvar dolayısıyla daha kısadır.

Dört eyvanın duvarları da tonoz üzengi hizasına yakın yükseklikte türkuaz-yeşil sırlı altıgen çinilerle kaplanmıştır.

Kuzey eyvanın kuzey duvarında, türbeye (kuzeye) açılan altlı-üstlü birer pencereden üsttekinde, sivri kemer içinde türkuaz sırlı ince kesilmiş çinilerle geometrik ağ oluşturulan şebeke yapılmıştır. Son zamanlarda hırsızlar tarafından kırılmıştı; 2006'da restore edilmiştir.

Pencerede, patlıcan moru ve türkuaz kare çiniler, çini mozaikle türkuaz zeminli, patlıcan moru soyut şekiller; çini mozaik geometrik örgü bordürü içeren süslemeler, altına da, "süpürgelik frizi" gibi türkuaz levhalardan kuşak yapılmıştır. Köşeliklerde beyaz zeminin kontur gibi aralarda göründüğü çini mozaikle, yıldız veya şematik çiçek motifi meydana getiren geometrik ağ kurulmuştur. Pencere kemeri tepesinde, dış çerçevenin patlıcan moru çini konturu, kemerin tepesine dikilmiş alem gibi yükselmiş; tepede bir bakışa göre malta haçı, başka bakışla radyal kafesli kurs gibi görünebilecek, bir rozet meydana gelmiştir.

Türbe kısmının yapımıyla ilgili yegâne kitabe, ön kemerinde yer almakta ve **1283** yılında"yenilendi" bilgisini vermektedir[23]. Bu, önceden mevcut bir türbe yenilendi mi demek; yoksa mevcut bir bölüm türbe olarak düzenlendi mi demek? bilinmiyor. Cami ile hanikâh arasında yer alan türbe bölümü, vezirin 1277'de ölen oğulları için yapılmış olmalı.

Hanegâhın kuzey eyvanı yanındaki kemerden dehlize girince, Sırçalı ve Karatay medreselerinde beliren buluş ve kombinasyonların geliştirilmiş; ama özetlenmiş bir uzantısıyla karşılaşırız. Giriş kemeri iç yüzü ve dehliz duvarları, görkemli türbe kemerinin ön ve arka yüzü, çini lâhitler ve türbe iç yüzeyleri, yoğun ve etkili bir renk, motif ve kompozisyon bolluğu ile kaplanmıştır. İran ve doğusunda ancak bir asır sonra örneklerine rastladığımız, sıkı dokulu ve plastik hareketli, olgun bir çinicilik teknik ve üslûbunun, 13. yüzyılın 2. yarısında Anadolu'da iyice yerleştiği görülmektedir.

---

[21] İ. H. Konyalı, *Konya Tarihi*, Konya1964, s.928.

[22] H. Karamağaralı "Sâhib Ata Camii'nin Restitüsyonu Hakkında Bir Deneme", *Rölöve ve Restorasyon Dergisi 3*, Ankara 1982, s.49-76, şekil 1; M. Akok, "Konya'da Sahip Ata Hanikâh Camii'nin Rölöve ve Mimarisi", *Türk Arkeoloji Dergisi* XIX/2, 1971, s.5-38.

[23] Konyalı *a.g.e.* 1965, s. 723.

Kubbeli-kübik türbe hacminin büyük bir kemerle dehlize eyvan gibi açılışı ve bu zengin çini sanatı uygulamaları, Semerkand'ta "Şâh-ı Zinde" mezar sitesindeki Timurî tarzını çağrıştırır.

Dehlize giriş kemerindeki zencirek yapan çifte profiller ayrılıp biri kemeri kuşatırken diğeri yukarı çıkıp âyet kitabesini kuşatır. Sonra yine buluşup çift hâlinde aşağı devam ederler. Çini bezemeli bordürlerin Zengî düğümü yapması ile başlayan ve "Sahip Ata markası" hâline gelen dekoratif repertuar; köşelik ve çerçeve bordürü yüzlerindeki, levhacıklar, türkuaz, mor ve mavi parıltılı çini mozaik, ve kâşî-tıraş bezemelerle kaynaşarak görkemli bir geometrik ve bitkisel kompozisyonlar sergisi oluşturur.

Kemerin üstünde yine "kâşî-tıraş" yöntemiyle mor palmetler sırasıyla çerçevelenen tuğla fonda, mor ve türkuaz çinilerle mâkılî tarzda "Ali"lerin "lâm"ları uzatılıp ortada kesişmiş; aksi yönlere istiflenen diğer yazı kısımlarıyla svastika meydana getirilmiştir. Aynı düzenle, dehlizin camiye ulaştığı kuzey duvarında, altta büyük kare, üstte az daha küçük dikdörtgen alan kaplayan birer mâkılî kompozisyondan üsttekinde "Muhammed" tekrarlanmaktadır. Dehliz doğu duvarında da bozulmuş palmet kuşağıyla çevrili alanda, yine mâkılî "Ali" yazıları yer almaktadır.

Eskiden dehlizin üstünü örten **kaburgalı haç tonoz** dizisi yıkılmış; yanlarda, türbenin kemerli doğu yüzüne sarkan **konsol-ayakları** şeklinde, kaburga artıkları kalmıştır.

Çinicilik becerileri sergisi gibi hazırlanan türbe kemerinin dehlize bakan yüzünde üstte, her biri kıvrık dallı bordürlerle çevrili üç bölüm hâlinde, ortada, mâkılî yazıyla "Muhammed", iki yanda aynı yöntemle kocaman birer svastika işlenmiş; aralarına, yok olan kaburgaların artıkları uzanmıştır. Üç bölümün aralarında, altı meander bordürü bulunmaktadır. Kemer köşeliklerinde çini mozaikle, türkuaz zemine mor "kaz ayağı" motiflerine benzeyen "Ali" yazıları görülmektedir. Kâşi-tıraşla patlıcan moru kıvrım dallı ince bordürler, köşelikleri çerçeveler.

Kemer kavsinde türkuaz, mor, koyu mavi çini mozaikle, geçme onikigenler ve içlerinde kazıma yöntemiyle koyu mavi sırlı palmetler, kıvrım dallarla minik, kapalı kompozisyonlar içeren ana bordür ve çevresinde, türkuaz zeminde, mor çember dizisi şeklinde birbirine dolanan kıvrık dallar, koyu mavi hatlar, kıvrık dal şeridi, türkuaz zeminli, mor yıldızlı incecik bordür v.b. bezemeler ustaca düzenlenmiştir.

Kemer karnında, iki yanda simetrik birer onikigen, bir profille hafifçe kabartılmış ve içine koyu mavi birer çini levha yerleştirilmiştir.

Kemerin türbe içine bakan batı yüzü, çok daha zengindir. Öndekine benzeyen çerçeveden içte, iki ayrı içerikli görkemli bir kitabe bordürü bir ayağın alt kısmından öbürüne kadar uzanır. Çini mozaikle, türkuaz zemine mor hatlarla anıtsal, fakat çok zarif bir sülüsle işlenmiştir. Kuzey yarıda bir Âyet, diğer tarafta, başlangıçta sözü geçen yenileme kitabesi bulunmaktadır.

Kemerin kilidinde, türkuaz çember içinde kâşî-tıraş tekniği ile mor soyut çiçek motifi işlenen bir rozet yapılmıştır.

İki yanda kemer ayaklarının altına doğru, eski bezemenin hasar gören artığı oldukları fark edilen, iki ayrı bölüm düzgünce kesilip, yeni kitabe bordürüyle uyum sağlanmıştır. İkisinde de, türkuaz zeminde mor stilize bitki motifleriyle **aynı stilde** bezeme işlenmiştir. Kemer karnının sol yarısı bu hizaya kadar kayıptır.

Üzengi hizasında, "Sahip Ata markası" hâline gelen bir temanın, abartılarak değiştiği görülür: Kazıma tekniği ile mor palmetli kıvrık dal motifleriyle bezeli iki bordür, köşelik içine profille kabartılmış olarak girer; birbirine dolanarak, çeşitli büyüklükte, köşeliğin alt ucuna doğru sivrilen kocaman bir damla motifi; yukarıda bir altıgen; tam köşeliğin ağırlık merkezinde büyük bir onikigen; üst köşelerde, dış çerçeve bordürünün kesip yarım bıraktığı bir düğüm; kemer kilidine doğru önce iki ucu sivri bir elips; sonra kilide doğru sivrilip uzanan bir damla motifi meydana getirir. Bunların içinde ve çevresinde çini mozaikle, türkuaz zeminde çeşitli mor bitkisel kompozisyonlar işlenmiştir. Aynı yöntemle, köşeliklerdeki büyük onikigen rozet içinde, genişçe bir dairesel bordür işlenmiş; bunun içinde yarım küre biçimli, türkuaz sırlı birer kabara oturtulmuştur.

Duvarların alt kısmı, yine altıgen türkuaz çini levhalarla kaplıdır. Güney duvarında, hânikâha



Foto. 19- Sivas Gök Medrese
(Foto. G. Öney)

açılan, çini mozaik bezemeli dört köşe pano içinde, çini parmaklıklı pencere ile altındaki büyük pencere yer alır. Tepesindeki bordürde, türkuaz ve mor çini mozaik sülüsle, Firdevsî'den bir beyit yazılmıştır[24]. Türkuaz ve mor sırlı parmaklık, ajurlu şebekeye çini mozaik uygulanan ender bir örnektir.

Kubbe eteğine kadar duvar ve geçiş bölgesi yüzeyleri, sırsız tuğla örgülüdür. Kubbe eteğinde ilk dikkati çeken türkuaz zeminli kuşakta, Sırçalı Medrese'de öncüleri görülen, Karatay Medresesinde parlayan ışıklı yıldızlar gibi soyut çiçek sırasıdır! Sonra ince uzun mor çini hatlarla girift bir düğümlü kûfî yazıyla âyetler dolaşır. Yazı uzantıları, çiçekler sırasına kontur çekerek girift bir örgü daha meydana getirmekte; buradan da yukarı uzanarak palmet şeklinde uçlarla bitmektedir. Eser aşındıkça beliren izlerden, bu etek bezemesinin de dilimler hâlinde hazırlanıp sonra yerine monte edildiği anlaşılmaktadır.

Çini mozaikle işlenmiş bir daire madalyon olan göbek merkezinde beş köşeli yıldız ile türkuaz zemine mor harflerle "Muhammed" ve başka ibareler içeren yazı kompozisyonu yer almakta; buradan kubbe yüzeyine, tuğla mozaik radyal zikzak sıraları yayılmaktadır.

Çini müzesi denebilecek bu mekânda yer alan üç büyük, üç küçük sembolik lâhit, kabartmalı çinilerle kaplanmıştır. En yükseği Sahip Ata'ya âittir; kaidesi düz yeşil çinilerle kaplıdır. Baş ve ayak cephesinde lâcivert kabartmalı neshî kitabe ve ayet-ül kürsî işlenmiştir. Kitabede 1288 yılı belirtilmektedir. Bu sıradaki diğer iki lâhit de benzer özelliklerdedir.

Sivas'ta 1271'de ünlü vezir **Sahip Ata** tarafından yaptırılan **Gök Medrese**, Anadolu Selçuklu mimarlığı ve taş oyma sanatının tam anlamıyla "klasik" tarzını temsil eden bir anıttır. Portalin iki yanında "Kaluyan-ı Konevî" imzası bulunmaktadır. Görkemli girişi, Sâhib Ata Camisi'nde ilk denemesi görülen, ilginç fakat kısa ömürlü **çifte minareli portal** "modası"nın en güzel örneğidir (Foto. 19). Burada da kaideleri taş portal kütlesiyle kaynaştırılan minarelerin tuğladan küp kısmı yüzlerine **sırlı tuğla, çini mozaik, çinili rozet v.b.** süslemeler yapılmıştı. Bugün bunların kalıntıları seçilmektedir. Tuğla minare gövdeleri, İnce Minare gibi, sekiz dilim ve aralarında türkuaz sırlı tuğladan profil ile biçimlenmiştir. Yine sırlı küçük **piramidal kabaralar**, dilimlerin yüzünde düşey zik-zaklarla baklavalar oluşturur.

Orta avlu etrafında **dört eyvan** ve oda sıraları şeklinde düzenlenen yapı, şiddetli 1794 depreminden sonra 1823/4'te kapsamlı tamir görmüş; 1926'da Sivas Müzesi olmuş; 1937'de Sedat Çetintaş restorasyon çalışması yapmıştır. Yine de ana eyvanı, üst yapısı ve bir çok dekoratif değeri yok olmuştur.

Yan eyvan tonozları ve giriş eyvanı batı yanındaki mescit bölümü çini sanatının şâheserleri ile kaplıydı (Foto. 20). Bugünkü kalıntıları bile hâlâ hayranlık uyandırmaktadır. Kubbeli kübik mescit hücresinin kubbe ortası yenilenmiştir. Kenarlarındaki kalıntılardan, aslında sırlı tuğla bezemeli olduğu anlaşılmaktadır.

Kalan çinili bezeme, Konya Sâhib Ata Külliyesi çinileri, Beyhekim mihrabı gibi dönemin şâheserleriyle akraba görünmektedir. Daha geç yapılan bu eserde, öncekilerin odağını oluşturan özellikler yeniden düşünülmüştür. Özellikle yan eyvanlarda Sırçalı Medrese, Karatay eyvanlarındaki tema ve yöntemlerin, tekrar ve daha gelişmiş tarza işlendiği görülmektedir.

Mescitte kubbeye geçiş bölgesinde, sırsız tuğla yüzeyine türkuaz ve mor sırlı tuğlalarla üçgen, baklava motifleri yapılan **üçgenlerin** aralarında, kıble hariç, üç ana duvara, zemini mor türkuaz geometrik örgü, zemini türkuaz mor bitkisel kıvrım dal gibi süslemelerle kuşatılan birer **çini mozaik sağır niş kompozisyonu** yerleştirilmiştir. Köşeliklerde türkuaz, minik altı köşeli yıldızlar ve altıgenler, mor zemin üzerinde, ajurlu izlenimi veren altıgen geçmeler şebekesi gibi bezemeler gözümüzü alır.

Kubbe kasnağında, türkuaz zeminde mor palmetli kıvrım dal varyasyonlarıyla çerçevelenen esas bordürde, görkemli asıl kasnak bordürü, üç katlı bezeme izlenimi yaratır: beyaz harç zeminde, oldukça girift türkuaz kıvrım dal kompozis-

[24] M. M. Koman - M. F. Uğur, *Selçuklu Vezir Sahip Ata ve Oğullarının Hayat ve Eserleri*, İstanbul 1934, s.56.

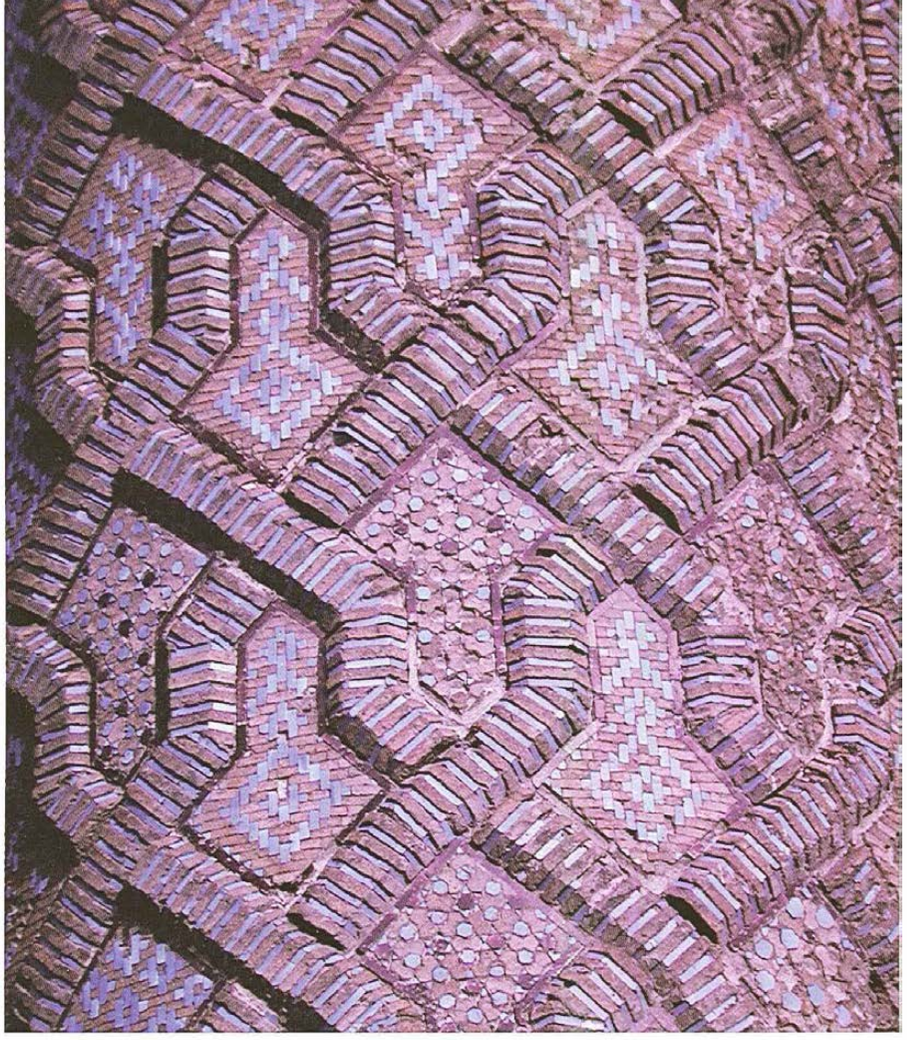


Foto. 21- Erzurum Yakutiye Medresesi (Foto. G. Öney)

yonu ikinci bir fon oluşturur. Üzerine hat sanatı harikası mor neshî yazı işlenmiştir. Araya dolgu olarak ilginç çiçek motifleri serpilmiştir.

Mihrap, geçiş üçgenlerinin eteğini aşarak yükselir. Alt kısmı yok olmuştur. Üstteki sağlam kısımlarda, mor çini mozaik kıvrım dal, türkuaz ve mor ince profil çubukları, türkuaz zeminde, mor palmetler sırası gibi dekorasyonuyla çerçeve bordürleri görülmektedir. En genişleri olan bordürün türkuaz zemininde, mor hatlı ve uçları palmetli bir kûfî kompozisyonu ile Âyetü'l-kürsî uzanmaktadır. Harflerin aralarına mor palmetler dolgu motifi olarak eklenmiştir. Üst iki köşede birer **rozet** yazıyı keser. Bunların merkezinde beyaz zemin boş bırakılarak altı köşeli birer yıldız biçimlenmiş; ortalarına birer minik yıldız çini oturtulmuştur. Yıldızdan çıkan palmetli mor saplarla altı dilimli dantel gibi rozet tamamlanmıştır.

Yan eyvan tonozlarında türkuaz, lâcivert sırlı kesme tuğlalar, sırsız tuğlalar arasında çıkıntılı yerleştirilip yıldızlar çokgenler oluşturan bir **kabartma hatlı örgü** yapılmıştır. Alçakta kalan esas yüzeye zemini türkuaz; yıldız, palmet gibi motifleri lâcivert olan çini mozaik kompozisyonlu dolgular yerleştirilmiştir. Bu "unique" dekorasyonun, tarz olarak şimdilik bildiğimiz tek izleyicisi, **Erzurum Yakutiye Minaresi'dir** (Foto. 21.)

Tonoz eteğinde uzanan türkuaz ve mor çini mozaikle geometrik ve bitkisel desenli **çifte bordür, eyvan tonozu sırtında devam ederek ortada bir madalyon oluşturur.** Eyvan arka duvarını kaplayan mor üzerine türkuaz çinilerle, sekiz köşeli yıldız ve **svastika** motifli örgü, Sırçalı ve Karatay ana eyvan arka duvarlarıyla akrabadır.

Sivas'taki Buruciye Medresesini 1271'de İlhanlı görevlisi Muzaffer Burucirdî yaptırmıştır. Bu görkemli medrese, mimarlık bakımından Selçuklu çağı Anadolu'sunun en mükemmel eserlerinden biridir.

Sırlı bezeme yalnız girişin solundaki **türbe** kısmında görülmektedir. Buradaki mihrap yok olmuştur. Duvarları türkuaz altıgen çini levhalarla kaplanmış; kubbeye geçiş üçgenleri ve kubbe **sır-**

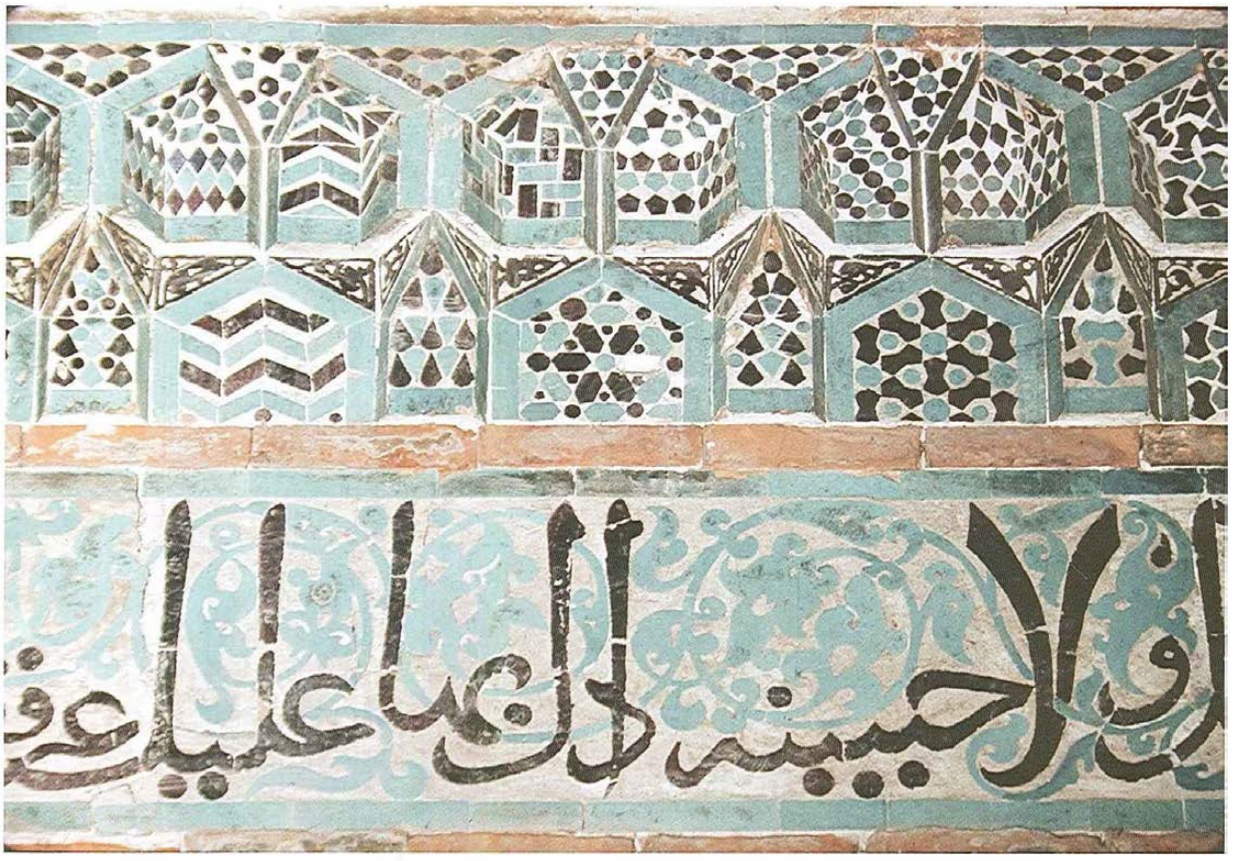


Foto. 22- Sivas Buruciye Medresesi (Foto. G. Öney)

lı ve sırsız tuğlalarla süslenmiştir. Tuğla **derzlerindeki incecik türkuaz çubuklar** çok yıpranmıştır. Köşelerde üçer tuğla örgülü **üçgenden** iki yandakiler ince türkuaz çinilerle çerçevelenmiş; ortadakine türkuaz çini mozaik örgü, gözlerine de mor altıgen, sekizgen levhacıklar, altı köşeli yıldızlar; köşeler arasındaki **sağır nişlere** de çini mozaik türkuaz ve lâcivert altıgen geçmeler, baklavalar işlenmiştir. Kubbe kasnağında türkuaz ve lâcivert balık-sırtı bordürleri arasında, türkuaz ve mor çini mozaik palmet bordürü yer alır.

Bu geçiş bölgesi altında dört duvar boyunca, beyaz harç zemine çini mozaik türkuaz bitkisel fona, Burucirdî ve ölümü hakkında mor sülüs hatlarla kitabe bordürü; üstünde, iki basamak mukarnaslı konsol korniş dolaşır (Foto. 22). Mukarnaslarda, çeşitli minik çini mozaik bezemeler işlenmiştir. Bunlara oturup ileri ve yükseğe çıkan en üst kademede, türkuaz ve mor zikzaklar saçörgüsü gibi birbirine dolanır dış aralarında oluşan üçgenler bir türkuaz, bir mor dik üçgencikle doldurulmuş; zincir gözü gibi aralarda ise, beyaz harç zemine birer mor karecik kakılmıştır. Üç basamağı da alttan bir sıra sırsız tuğla hatıl gibi destekler.

Sivas Çifte Minareli Medrese'yi, kitabesine göre İlhanlı veziri **Şemseddin Cuveynî 1271**'de yaptırmıştır. Selçuklu çağı taş cephe gelişmesinin doruk noktasıdır. 1882'de yıkılıp başka inşaata malzeme yapılmış; yalnız bu cephe kalmıştır. Yine kaidenin tuğla devamında çinili madalyonların izleri kalmıştır. Pabuçtaki sağır niş sırasında türkuaz-mor çini mozaikle bitkisel örgü kompozisyonlarının kalıntıları seçilmektedir. Silindirik gövdelerde sırsız tuğla sıraları arasında türkuaz ve mor sırlı parçalarla mâkılî "Muhammed" yazıları tüm yüzeye yayılmaktadır. Bunların da şerefeden yukarısı yıkıktır.

Amasya Gök Medrese Camisi'nin kitabesi yoktur. Karşısında ilginç türbesi yer alan Moğol vâlisi Seyfeddin Turumtay, vakfiyesi **1266/7** tarihini taşıdığına göre; bundan önce yaptırmıştır.

Cami doğu duvarına görkemli bir türbe eklenmiştir. Yamaca kurulduğundan, taş türbenin

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

mahzen katı da büyük ölçüde toprak üstünde kalmaktadır. Üstünde, prizmal tuğla tambur ve yıldız piramit şeklinde külâhı, camiyi de aşarak yükselmekteydi. Bunlar çok göz alıcı sırlı tuğla ve çini mozaik kompozisyonlarıyla donanmıştı. Külâhın büyük kısmı yok olmuş; tamburda ancak eskiden sırlı bezemesi olduğu sezilen artıklar kalmıştır.

Cami cephesine gömülmüş, dışarı açılan bir eyvan şeklindeki "unique" girişinin içerde iki yanında ibadet mekânına açılan birer eyvan oluşmuş; bunların ağız hizasında doğu duvarına, türbeye geçilen büyük bir kemer açılmıştır. Görkemli bir sırlı tuğla ve çini mozaik bezemeye sâhip olan kemer, epeyce kayıp vermiştir. Türbenin kubbeli kübik iç mekânında eskiden mevcut bezemeler ve sembolik lâhitler artık yok olmuştur.

Konya'da Sadreddin Konevi Mescidi'nin, 1274'te ölen **Sadreddin Muhammed bin İshak** tarafından yaptırıldığı kabul edilir[25]. Çok onarım ve müdahale görmüş; sonra bakımsız kalmıştı. Son yıllarda restore edilerek tamamen yeni yapıya dönüşmüş; mihraptan başka tarihî özelliği kalmamıştır.

Mihrabı kuşatan iç-içe dört bordür, ince türkuaz çini şeridi; Karatay kubbesindekine benzeyen bir geometrik örgü; türkuaz yıldızlarda birleşen lâcivert hatların sonsuz tekrarlanabilecek geometrik örgüsü; türkuaz çini "kaval silme"; türkuaz zeminde lâcivert kıvrım dal gibi süslemelerle kaplıdır. Çerçevelenen yüzde, nişin kemersiz mukarnaslı kavsarası, köşelikler ve tepede büyük süs kitabesi yer almaktadır.

Tepedeki süs kitabesi alanında, çini mozaikle türkuaz zemine lâcivert hatlarla halılardaki gibi yazı taklidi linear bir kompozisyon işlenmiştir: altta, düğümlü ve çiçekli kûfî "lâ ilâhe illallah" ibarelerine benzeyen şekiller, ortada girift birer örgü düğümü oluşturmakta; tepede baş aşağı tam ve yarım palmetlerle bitmektedir.

Küçük boyutlu motifler hâlinde beş tane haç ile dört tane altı köşeli yıldızın birer tanesi, birbirini izleyerek ortadaki düğüm merkezlerine yerleştirilmiştir. Lâcivert örgü hatlarının bir hizaya rastlatılan altı köşeli yıldızcıklar şeklinde kesişme yerleri, beyaz zemini boş bırakılıp tam ortaya birer türkuaz benek konarak şematik çiçek resmine; aynı zamanda beyaz renkleriyle tüm kompozisyonu aydınlatan lâmbalara benzemişlerdir.

Köşeliklerde incecik kesilmiş türkuaz ve lâcivert şeritlerle, bir bakışa göre, aralarından lâcivert zemin görünen ince türkuaz hatlı altıgenler kesişip altı köşeli yıldızlar; başka bakışla, türkuaz zeminde yayılan lacivert altı kollu yıldız veya fırıldak şemaları biçimlenmektedir.

Mukarnaslı kavsaranın ağzı, dik açılı basamaklar biçiminde iki yana inmektedir. İki yanda epey aşağıya sarkan köşelik uzantıları, kristal başlıklı, silindirik gövdeleri baklava motifleri oluşturan türkuaz ve lâcivert çinilerle kaplı birer sütunceye oturur. Mukarnas yuvaları, eskiye göre "kübik" sayılacak bir sadelikle, dik prizmatik nişçikler şeklindedir. İçleri türkuaz düz levhacıklarla basitçe kaplanmıştır. Kavsara ile nişin alt kısmı arasında çini mozaikle türkuaz zemine lâcivert çiniden kesilmiş minik palmetler dizilidir.

Bu şeridin altında, nişin düz arka duvarında, türkuaz ve lâcivert çinilerden kesilmiş ince şeritlerle, köşeliklerdeki anlayışla, fakat az daha zengin bir geometrik kompozisyon görülmektedir. Mescidin tabanı dolduğundan mihrabın alt kısmı gömülü kalmış; bu düzenlemelerin nasıl tamamlandığı görünmez olmuştur.

Harput'taki "Arap Baba" mescidin kapı kitabesinde, **678-1279/80**'de yapıldığı yazılıdır[26]. **Mihrap,** son yağma ve onarımdan önce, hâlâ görkemli bir çini sanatı belgesiydi. Çerçeve bordürleri, türkuaz ve patlıcan moru çinilerden birbirine dolanan kıvrım dal, patlıcan moru çinilerle oluşturulan profil kuşağı, birbirini izleyen patlıcan moru ve türkuaz çinilerden soyut bitki motifleri ile bezenmişti.

Köşeliklerde, türkuaz ve patlıcan moru küçük boyda altıgen ve altı köşeli yıldızlar görülmekteydi. Kavsaranın iki yanında, küçük boyutlu türku-

[25] F. Sarre, *Erzeugnisse Islamischer Kunst, Bd. II: Seldschukische Kleinkunst,* Leipzig 1909, s.36; F. Soyman-İ.Tongur, *Konya Eski Eserler Kılavuzu,* Konya 1944, s.62.

[26] İ. Sunguroğlu, *Harput Yollarında,* I, İstanbul 1958, s.313, şekil 119.

az, patlıcan moru mozaik ile çeşitli motifler yer almaktaydı. Mukarnas yuvalarının bazıları kırılmıştı. Kalanların içine, yine türkuaz ve patlıcan moru çinilerden küçük motiflerle geometrik kompozisyonlar işlenmişti.

Mukarnaslı kavsara altında, yine patlıcan moru çini mozaik soyut kıvrımdal şeridi, mihrap nişini üç yandan kuşatmaktaydı. Nişin içinde zemin anlamında patlıcan moru çini parçaların aralıklara yerleştirildiği, türkuaz çini hatlı, düğümlerinde sekiz köşeli iri yıldızlar oluşturan bir geometrik örgü işlenmişti. Yer-yer beyaz zeminde beş köşeli yıldızlar meydana gelmiş; ortalarına minik türkuaz beşgenler kakılmıştı. Sütunceler, türkuaz ve patlıcan moru zikzaklarla kaplanmıştı. Sütuncelerin iki yanında, beyaz zeminde patlıcan moru çiniden soyut yaprakların sıralandığı birer şerit yer almaktaydı. Tepedeki kale mazgalı gibi dikmelerde, türkuaz zemin üzerine patlıcan moru ile zigzaglar ve baklavalar dönüşümlü olarak kullanılmıştı.

Türkuaz çiniden büyük bir yıldız ve kolları arasında patlıcan moru çiniler bulunan **kubbe göbeğini**, türkuaz çini ince hatlar, beyaz zeminde birbirini izleyen türkuaz ve patlıcan moru çinilerden iki ayrı soyut yaprak motifi sırası gibi süslemeler kuşatmaktaydı.

Konya'da Beyhekim Mescidi'nin kitabesi yoktur. Sultanlara ve Mevlânâ'ya doktorluk eden Nahçıvanlı hekim Ekmeleddin Beyhekim'in yaptırdığı söylenir. Meinecke yapıyı **1270-80** arasına tarihlendirmektedir[27].

Konya'da 1.Dünya savaşı öncesinde yoğun etkinlik gösteren, hattâ bir de konsolosluk kuran Almanların bu harap binayı hem dünyaya tanıttığı; hem de kalan parçalarını toplayıp götürdüğü bilinmektedir. Bunların başında ünlü mihrap gelmektedir. Bugün Berlin İslâm Sanatı Müzesi'nde sergilenmektedir.

Mescidin iç ve dış yüzlerinde de sırlı bezemeler vardı. Bunlar şimdi Paris, Londra, Berlin müzelerine dağılmıştır. Birkaç parça da İstanbul Türk-İslâm Eserleri Müzesi'ndedir[28]. Yepyeni onarılmış binanın kendisinde ise, kubbe göbeğindeki türkuaz ve lâcivert çiniden iki ayrı palmetin birbirini izlediği yuvarlak çerçeveli rozet kalıntısından başka tarihî varlık yoktur. Burada daire zemin türkuazdır. Ortada lâcivert çiniden beş köşeli yıldız meydana getiren bir kûfî yazı kompozisyonu bu zemine işlenmiştir.

Berlin'deki mihrabın, Selçuklu dönemi sırlı kaplamalarındaki **ilk ve tek sarımsı kahverengi** parçaları şaşırtıcıdır. F. Sarre, Berlin'de, bu mihrabı ilk yayınladığı "**KONIA, Seldschukische Baudenkmaeler. Berlin 1921**" kitabında, bu değişik renkli çini mozaik parçaların, altın varakla kaplı olabileceğini söylemiştir. Onun resimlerine ve tarifine göre tamamlanmıştır. Fakat sonradan restorasyon amaçlı kazılarda mescitte bulunan parçaların bunun yanlışlığını gösterdiği söylenir. Bu durumda parçaların rengine müdahale edildiği de akla gelmektedir.

Tümüyle çini mozaik kompozisyonlarıyla kaplanan mihrabın, iç-içe altı bordürle çerçeveli yüzünde en üstte büyük yazı bordürü vardır. Bunun altındaki alan ikiye bölünmüştür. Üstte düzgün basamaklarla derinleşen ve iki yana açılan mukarnaslı kavsara; altta çokgen prizmadan kesilmiş gibi beş yüzlü mihrap nişi yer alır. Kavsara kemersiz olarak, iki yandaki sütuncelere oturur.

Çerçeve bordürlerinde daha açık-seçik görüldüğü üzere restorasyonda mozaikler, beyaz harç levhalarına monte edilerek hazırlanmış; sonra bu levhalar mihrap kütlesine monte edilmiştir.

Çerçevelerde, türkuaz zeminde mor çini parçalarla birbirine dolanan farklı iki kıvrımdal; ince-uzun mor çiniler, türkuaz profil, türkuaz zemine mor sırlı çinilerden narin, uzun harflerle "Kelime-i Tevhîd" içeren değişik stilde bir kûfî yazı bordürü, 13. yüzyılın 2. yarısından itibaren moda hâline gelmiş bir palmet türü içeren yeni bir kıvrım dal tipi v.b. bezemeler görülmektedir.

Bunlardan farklı palmetlerin birbirine bağlandığı bordürde, çini mozaiklerin monte edildiği tek levha gibi harç kalıpların iki kenarına rastlayan

[27] M. Meinecke, *a.g.e.II,* 1976, s.328.

[28] M. Meinecke, *a.g.e.II,*1976, s.329.

yarım palmetlerin, komşu levhaya bitişince birbirini tamamlaması gerekirken; bazıları komşu parçayla hiç bitişmiyor; yarık palmetler dolaşıyor! Berlin'deki restorasyonda, aslı da böyle olduğu için mi böyle yapıldığını bilmiyoruz.

Çerçevedeki "Kelime-i Tevhîd" içeren bordürde ise, bazı "elif"lerin, "lâm"ların ve "be"lerin uçları palmetlere dönüşmüş; araya da mor çini palmetçikler, oval noktalar, minik fiyonklar serpilmiştir. Ayrıca, "ha", "lâm-elif", "he", "vav" gibi birçok harfler ve çifte harfler de, linear yaprak motifleri gibi biçimlendirilmiştir. Yazı bordürü köşelerden dik açıyla aşağı dönerken birer kare ile kesilmiş; buradaki linear kompozisyonun girift düğüm oluşturan hatları, minik palmetlerle sonlanmıştır.

Sürpriz, çerçevenin en içteki kuşağında başlar; çerçeveli alanın tepesindeki süs kitabesinde devam eder: Yukarda değinilen **sarımsı kahverengi çinilerden bir kıvrımdal** ile lâcivert çinilerden bir kıvrımdal türkuaz zemin üzerinde birbirine dolanarak çerçeve bordüründe uzanmaktadır. Tepedeki süs kitabesinde, türkuaz zemine lâcivert sülüsle Âyet'ül-Kürsî yazılmıştır. Yine o ilginç sarımsı kahve rengi çinilerle, klâsik bir kıvrım dal kompozisyonu harflere eşlik eder.

Kemersiz niş kavsarası iki yanında türkuaz çini kaplı alınlık yüzeylerinde, lâcivert çini mozaik motiflerle, titizce işlenmiş zarif birer kıvrımdal örgüsü yayılır. İki yanda da, sekiz köşeli türkuaz yıldıza oturan birer rozet-kabara bu kompozisyonun odaklarını oluşturmaktadır. Tüm bu kaplamalarda mozaik oluşturan çini parçaları, o denli sıkı biçimde (compact) monte edilmiştir ki, yekpare çini yüzey izlenimi doğmuştur.

Niş ağzında, kavsaranın oturduğu iki sütuncenin de kristal başlıkları alt ve üstten birer türkuaz tabla arasına alınmış; yüzleri sarımsı kahverengi, türkuaz ve lâcivert parçacıklardan geometrik çini mozaik kompozisyonuyla kaplanmıştır. Sütunce gövdelerinde türkuaz zeminde, lâcivert ince hatlarla birbirinden çıkan linear palmetler yükselmektedir.

Nişin alt kısmında beş yüzde, **aynı kompozisyonun devamı görünümünü sağlayacak biçimde hatları denk getirilmiş geometrik örgü** işlenmiş; gözlerinin bazılarına, sarımsı kahverengi parçalar, bazılarına türkuaz parçalar yerleştirilmiştir. Tam mihrap ekseninde, daha büyük düğüm merkezlerine on tane türkuaz dilimli rozet, ortalarına oniki köşeli türkuaz yıldızlar işlenmiştir. Bu sistemin yarısı, nişin iki kenarında tekrarlanmıştır.

Kavsaranın en alt mukarnas sırasına dizilen, aralarında mozaikli sarkıt dilimleri olan sivri kemerli dört minik nişte, türkuaz zemine lâcivert hatlarla "Kale'n-Nebiyu", "Aleyhi's-selam", "ilmü'l-musallî" yazılmıştır. Biri okunamıyor[29]. Kavsarada mukarnas yuvalarında, lâcivert ve türkuaz çiniden, minicik geometrik motiflerle çeşitli geometrik çini mozaik kompozisyonları yapılmıştır.

Tokat'taki Gök Medrese, Moğollara bağlı vezirler egemenliği döneminin ünlü aktörü Muineddin Pervane'nin vakfıdır; **1270'den sonra** yapılmış olmalıdır.

Konya'daki Sırçalı Medreseye çok benzer. Onun gibi iki katlı yapının dışı taş, içi tuğla ve çini kaplıdır. Anıtsal taş portal nişinin mukarnas sırası altında, altıgen madalyonlarda türkuaz-mor çini mozaik kalıntıları göze çarpmaktaydı.

Burada da göz kamaştırıcı bir zenginlikle yüzeyleri kaplayan çinili bezemeler, hoyratça tahrip edilmiş; güzellikleri yok olmuştur.

Bu da yan eyvanlardan vazgeçilen açık avlulu medrese tipindedir. Avluya bakan tüm iç yüzeyler Sırçalı Medrese'deki gibi türkuazın ağır bastığı çini ve sırlı tuğlalarla kaplıydı. Çini ve sırlı tuğlalarda türkuaz renk ağır basmaktaydı. Bu yüzden halk "gök" medrese der.

Avluyu üç yandan kuşatan revaklardan alt kattakiler, devşirme basık sütunlara oturmaktadır. Bunların üzerinde revaklar türkuaz çini levhalarla bezenmişti.

Üst kat revaklarında kemer boyunları mor dikdörtgen çinilerle çerçevelenmiş; içte kalan alanlar türkuaz çinilerle kaplanmıştı. Bugün bunların

[29] Konyalı, *a.g.e.* 1965, s.235.

büyük çoğunluğu yok olmuşsa da kalıntılar, özgün hâlindeki zenginliğini belli ediyor. Kemer kavisleri ve ayakları, mor sırlı tuğlalarla; kemer boyunları türkuaz, mor, lâcivert çini mozaik geometrik kompozisyonlarla kaplanmıştı. Kemer karnında, türkuaz altıgen levhalar, mor ikizkenar üçgenlerle kuşatılarak, aynı zamanda altı köşeli yıldız görünümü de kazanmaktadır.

Burada da aynı zamanda avlunun batı cephesi olan ana eyvan ön yüzü, yalnız kalıntıların değil, kuşkusuz özgün bezemelerin de yoğunluk merkeziydi. İçinin de çağdaş benzerlerindeki gibi zengin bezemelerle kaplandığı anlaşılıyor.

Üst kısmı yok olsa da, eyvan cephesini kuşatan iç-içe geniş bordürlerin alt kısımları fikir verecek kadar kalmıştır. Bunlarda, lâcivert zeminde türkuaz yarım palmetli, birbirine dolanan simetrik iki kıvrım dal; lâcivert zeminde, türkuaz hatlarla geometrik örgü; türkuaz zeminde lâcivert, ince çinilerle yarım palmetli bir kıvrık dal ve sanki bunun da üzerindeymiş gibi kesişerek yükselen lâcivert neshî yazılı âyet ibareleri gibi çok katlı izlenim veren anıtsal kompozisyonlar yer almaktadır. En dıştaki en geniş bordür ise, geometrik motif ağırlıklıdır. Altıgen türkuaz levhaları kuşatan lâcivert üçgenlerle aynı zamanda altı köşeli yıldızlar oluşturan ayarlamalar tekrarlanmaktadır.

Köşeliklerin, çini mozaik lâcivert zeminde türkuaz hatlarla, kilim motiflerini andıran biçimde, çok stilize edilip geometrik örgüye dönüştürülmüş kûfî yazılarla kaplandığı, sol (güney) taraftaki kalıntılardan anlaşılmaktadır.

Eyvan içinde de lâcivert üçgenlerle kuşatılıp altı köşeli yıldız görünümü kazanan türkuaz altıgen levhalarla kaplama yapıldığını gösteren kalıntılar hâlâ görülmektedir.

Çay'daki Taş Medrese, kitabelerine göre **1279**'da Yakuboğlu Yusuf tarafından mimar Muhammed oğlu Oğulbek'e yaptırılmıştır. Bugün cami olarak kullanılmaktadır. Merkezî kubbeli hole açılan iki eyvanlı bir medrese düzeni gösterir. Bir dönemin sonuna doğru yapılan bu eserin sırlı bezemelerinde "linear stil" ön plana çıkmaktadır.

Giriş eyvan kemerini lotus desenli, türkuaz çini mozaik ile palmet desenli kırmızı tuğla mozaik bordürleri kuşatır. Eyvan içinde de benzer bezemeler oluşturulmuştur. Eyvan kemeri cephesinde mor ve türkuaz çini mozaikle geometrik örgü işlenmiştir.

Buradan geçilen merkezî kubbeli holün üst köşelerinde baş aşağı beşer üçgen, kubbeye uyum sağlamaktadır. Yalnız ortadakilerde çini mozaikle patlıcan moru zemin üzerine türkuaz ağ; kesişme merkezlerinde yıldızlar oluşan bezemeler kalmıştır.

Kubbe kasnağında çiçekli ve örgülü kûfî yazı taklidinden oluşan bezeme tipine, sekiz köşeli yıldızlar ile mor zeminde türkuaz dolgu motifleri eklenmiştir. Hatlar ve motiflerin aralarında harç zemin yüzeyi boş bırakılmıştır. Böylece, sıkı mozaik işçiliğinin tersine, "linear" denilen bir çini mozaik stili seçilmiştir. Kubbe yüzeyinde, türkuaz ve patlıcan moru çinilerle sırlı tuğlalar, zik zaklar ve baklavalar meydana getirmektedir.

Hole açılan ana eyvan kemeri, türkuaz ve mor çini mozaikle baklavalar, aynı yöntemle zikzaklar işlenmiş ince birer bordür, kalınca türkuaz hatlarla bir geometrik örgü, örgü gözlerinde küçük çokgenler, fiyonklar gibi mor levhacıklar ile bezenmiş; kemer karnında da benzer yöntemle bu kez altı köşeli yıldızlar oluşturan bir çini mozaik bordürü meydana getirilmiştir.

Ana eyvan aslında da mescit olarak düzenlenmiştir. Buradaki **mihrabı** çerçeveleyen iki bordür de, harç zemine türkuaz hatlarla işlenen zikzaklar, belli aralarla kesişip ard-arda baklava ve sekiz köşeli yıldız oluşturmakta; patlıcan moru şeritlerle dört dilimli çiçek şeması gibi motifler baklavalarla kenetlenerek karmaşık sekiz dilimli rozetler oluşturmaktadır. Yıldızların içinde ince mor çizgiyle tekrar yıldız yapılmış; içinde kazıma tekniği ile mor yazılı parola gibi dinî ibareler oluşturulmuştur.



Foto. 20 - Sivas Gök Medrese (Foto. G. Öney)

İçteki daha dar bordürde ilk bakışta mor ve türkuaz çini mozaikle kıvrım dal işlenmiş gibi görünen, bir ters, bir düz yerleştirilen soyut yapraklar sıralanmıştır. Fakat sap, dal yoktur.

Çerçevelenen alanın tepesinde yatay kitabe levhası meydana getirilmiş; türkuaz şeritlerle çerçevelenmiştir. Harç zemine, mor çini mozaikle anıtsal bir palmetli ve düğümlü kûfî yazı işlenmiş; türkuaz palmetler, damla motifleri ve başka şekiller dolgu olarak yerleştirilmiştir. Çok tahrip olan yazı okunamamaktadır.

Konya'daki Tahir ile Zühre Mescidi'ni kimin yaptırdığı belli değildir. Ancak, Sâhib Ata âilesine âit olduğu söylentisi vardır[30]. Buna dayanarak **1280**'de yapıldığı öne sürülmektedir. Tahrip olmuş; 2006'da restore edilmiştir. Yapının çeşitli kısımlarında çini mozaik bezemeler bulunduğunu gösteren epeyce iz varsa da; artık tanınmaz durumdadırlar.

Kubbe göbeğinde, patlıcan moru ve türkuaz sırlı tuğlaların kuşattığı yüzeyde, on tane ibare hâlinde türkuaz çini mozaik kûfî yazılar uzantılar salmakta, beş tane beşgen şeklinde dilimli, merkezi beş köşeli yıldız olan rozet şeklinde bir geometrik örgü meydana gelmekteydi.

Mihrabın son anda kurtarılan parçaları, hele **çini ile alçının birlikte değerlendirildiğini** gösteren bölümleri en önemli kalıntılarıdır. 13. yüzyılın 2. yarısından itibaren ortaya çıkan bu özellik, binaya geç tarih yakıştırmayı doğrulamaktadır.

Mihrap çerçevesini oluşturan beş kuşakta, patlıcan moru üçgen ve mavi kare çinilerle kaplı profil; burma yivli kordon gibi ince bir alçı silme; kabartma geometrik örgü ile kaplı daha genişçe bir profil gibi çini-alçı yan-yana görünen bezemeler yapılmıştır.

Bunların en önemlisi, iki yanında geometrik oymalı ip gibi ince birer silme bulunan **ajurlu alçı geometrik örgü bordürüdür.** Oymalı kordonlar şeklinde hatlar arasındaki örgü gözlerine, türkuaz ve koyu mavi sırlı, yedigen ve dört kollu yıldız çini levhacıklar oturtulmuştur!

Az daha iri, yine oymalı yüzlü bir profil çubuğu, geometrik örgü bordüründe yer almakta; ince bir silmeyle birlikte, tepedeki yatay dikdörtgen kitabe alanını ve alttaki büyük mihrap cephesini kuşatır.

Mihrap kavsarası alçıdan yapılmıştır. Kavsara kenarı da aynı şekilde bir oymalı alçı silmeyle çerçevelenmiştir. Bununla mukarnaslar arasında, türkuaz ve mavi çiniden ince uzun şeritler uzanmaktadır. Alçı mukarnasların beşinci sıradan itibaren aşağısı ile birlikte, yukarda anlatılanların çoğu yıkılmıştır.

Kavsaranın iki yanındaki köşelikler yeşile çalar türkuaz, tepedeki kitabe panosu koyu patlıcan moru kare çini levhalarla kaplanmıştır. Selçuklu çağında böyle hamam fayansı gibi bir kaplama tarzının mihraba uygulanmasına inanmak güçtür.

Aslanhane (Ahi Şerafeddin) Camisi, Ahî örgütünün denetimindeki **Ankara'da** 13. yüzyılın 1. yarısında yapılmış ve kuzey portali ile minaresi özgün kalmış bir eserin **1290**'da genişletilip yenilenmesiyle bugünkü biçimini almıştır. İlk aşamaya âit silindirik tuğla gövdeli **minarenin,** pabuç kısmı üstünde türkuaz çini kalıntıları görülür. Gövdenin düz tuğla örgüsünde de, aralıklı olarak türkuaz sırlı tuğlalarla kuşaklar yapılmıştır. Şerefe altında bir vakitler sıralanan türkuaz çanakların Vakıflar Gn.Md.de koruma altına alındığı söylenir.

Ünlü mihrabı, minber kitabesinde verilen 1289/90 tarihindeki yenileme sırasında yapılmıştır. O dönemde görülmeye başlayan daha sâde

[30] Konyalı, *a.g.e.* 1965, s.518-19

örneklere göre, buradaki **çini ile alçı dekorasyonun birlikte uygulanışı** çok anıtsaldır. Alçı işçiliğinde baskı ve kalıp yönteminin yaygınlığına karşılık, Aslanhane alçıları, doğrudan doğruya malzeme üzerinde yontma ve oyma yöntemiyle heykel gibi işlenmiştir.

Alçı kabartma ince ve girift bir bitkisel kompozisyonla çerçeve yapılmıştır. Yukarda yine alçıdan, lotus motifleri içeren bitkisel örgü zemine, Çin ejderi, ya da Çin bulutlarına benzeyen, zoo-morfolojik yüksek kabartma biçimlerle bir tepelik işlenmiştir. Mihrabı kuşatan iki bordürde, çini mozaik türkuaz geometrik ağ içine, mor parçacıklar yerleştirilmiştir. Aralarında, büyük bir beceriyle iki katlı alçı kompozisyonu şeklinde, lotuslu bitkisel geçmelerden zemin üzerine neshî yazıyla âyetler işlenmiştir. En içteki kuşak, tepeye varmadan yatay bir uzantıyla mihrap yüzünü, yukarda küçük, aşağıda büyük iki bölüme ayırır. Altta mihrap nişi ile mukarnaslı kavsarası bulunur. Mukarnas yuvalarını türkuaz ve mor çini parçacıkları ile geometrik kompozisyonlar; köşelikleri ise, beyaz harç zemin üzerine türkuaz mozaik çinilerle bitkisel ağ kompozisyonu kaplamaktadır.

Kavsaranın iki yanından çerçevenin üst köşelerine doğru mor çini mozaikle, girland asılmış gibi diagonal doğrultuda birer bitkisel kıvrım dal uzanır.

Nişin alt kısmı ile mukarnas kavsara arasındaki yatay çini mozaik bordürde, türkuaz bitkisel ağ zemine, mor neshî ile sûre yazılmıştır. Nişin alt kısmında, türkuaz ve mor çini mozaik hatlarla çok geniş bir geometrik örgü; bunun gözeneklerinde de, biraz kündekârî'yi andıran, alçı çokgenler oluşturulmuştur. Bu alçıların üzerine kabartma bitkisel örgü işlenmiştir. Niş ağzında 2 yanda birer alçı sütunce ve saksı biçimli başlıkları da girift ağ kompozisyonu kaplıdır. Sütuncelerin tepesine ayrıca birer sıra kûfî yazı işlenmiştir.

Erzurum'daki Çifte Minareli Medrese, büyük ihtimalle 13. yüzyılın sonuna doğru, **1290** dolaylarında İlhanlı patronlar tarafından yaptırılmıştır. Anadolu'daki en büyük medresedir. Simetrik cephe düzeni ve portalinde açıkça Sivas Gök Medrese örnek alınmıştır.

Uzun süre Erzurum Müzesi olarak kullanılan bu görkemli eserin tam olarak bitirilemediğini gösteren birçok belirti vardır. Erzurum tarihinde yaşanan şiddetli depremlere göğüs geren binayı zaman ve insan hoyratlığı tahrip etmiş; Vakıflar Genel Müdürlüğü, en önemlileri 1958 ve 1980'de olan restorasyonlar uygulamış; tamamen çökmüş bulunan güneydeki ana eyvan tonozu bu kapsamda yeniden yapılmıştır.

Kaidenin devamı şeklinde yükselerek tuğlaya dönüşen kübik bölümlerin cephe ve yan yüzlerinde ikişer çini mozaik ünitesi biçimlenmiştir: Türkuaz sırlı tuğla çerçeveli kare nişler içinde yuvarlak madalyonlar görülür. Bunların içinde türkuaz-lâcivert çini mozaik kûfî yazıyla "Allah, Muhammed" ve dört halifenin adları işlenmiştir. Ön ve yan yüzlerdeki sivri kemerli sağır nişler içinde yine türkuaz-lâcivert çini mozaikle bitkisel ve geometrik motifler işlenmiştir.

Bunların üzerinde yükselen minare gövdeleri onaltı yuvarlak profil demeti görünümünde dilimlidir. Bunların arasında, lâcivert sırlı tuğlalarla oluşturulmuş profil çubukları yükselir. Daha yukarda türkuaz sırlı tuğlalarla, doğu minaresinde diyagonal çizgiler spiral görünüm sağlanmış; batıdakinde baklavalar oluşturulmuştur.

Şerefe altlarında ancak birkaç mukarnas ile bunların altındaki bezeme kuşaklarının yalnız izi kalmıştır. Bunların da çinili olduğu anlaşılmaktadır.



SELÇUKLU SARAYLARINDA ÇİNİ



Selçuklu Saraylarında Çini

Rüçhan ARIK



Foto. 1-Minai tekniğinde yıldız-haç çiniler. Konya 2. Kılıç Arslan Köşkü. İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesi. (Foto. R. Arık)

Anadolu'ya 11. yüzyıldan 14. yüzyıl başına kadar egemen olan ve bugünkü Türkiye'nin temelini atan Selçuklular, doğu ve İslâm tarihinde olduğu kadar, dünya tarihinde de önemli rol oynamış; Doğu ile Batı'nın birbirini tanıması ve çeşitli uygarlık etkileşimlerine yol açan, katkıda bulunan gelişmeleri başlatmıştır.

Selçuklular 11. yüzyıldan itibaren bu çeşitli eski uygarlıkların ülkesinde, yeni bir sosyal ve kültürel oluşum ile yeni bir sanat sentezi gelişmesini sağladılar. Onlar, birlikte getirdikleri ile Anadolu yerlisi ve başka bölgelerden gelen geniş bir sanatçı kadrolarına bu yeni kazanılmış yurdun imarında iş vermiş; kendi Orta Asya ve İran kaynaklı kültür geleneklerinin, Anadolu mirası ile kaynaşmasını sağlayarak yepyeni ufuklar açmıştır.

Bu atılımın en parlak sonuçlarından biri, **Selçuklu Sarayları ve onların çinilerinde** kendini gösterir[1].

Selçuklular Anadolu'ya geldiklerinde kültür ve sanat dağarcıkları yüksek düzeyli birikimlerle doluydu. Üstelik gerek genel düzenlemesi, gerek bezeme sanatı bakımından, zengin ve gösterişli

[1]K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik,* Ankara 1957; O. Aslanapa, *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı,* İstanbul 1965; G. Öney, *Türk Çini Sanatı,* İstanbul 1976; R. Arık, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri,* İstanbul 2000.

sarayların yapıldığı kültür çevrelerinden gelmekteydiler. Orta Çağ toplumunun en üst düzeydeki kurumu olan, o toplumun biçim yaratma ve teknikten, düşünce ve eğlence anlayışına kadar tüm beceri ve değerlerini en yüksek ölçüde temsil eden SARAY kurumu ve mimarîsinde yerleşik, ciddî, ileri topluma yaraşan belli bir biçimlendirme bilgisine ve programına sahiptiler.

Bu saraylar iç kalelerde veya serbest arazide, çadırlı ordugâhların **mimarîye uyarlanması** izlenimini uyandıran biçimlerde gruplanmış çeşitli yapılarla oluşan külliyeler, ya da tek köşkler şeklinde inşa edilmişlerdi.

Sarayları kaplayan ve mimarîye renk katan zengin figürlü çinilerin yaratıcıları, sanat yeteneklerini simgeler dünyasıyla birleştirerek Selçuklu resim sanatının dinamizmini ve estetiğini oluşturmuşlardır.

Mimarî bezeme türü olarak çini, çeşitli biçim ve yöntemlerle değerlendirilmiştir. İnsan, hayvan ve fantastik yaratıklar gibi figür tasvirleri içeren çiniler, sekiz ve altı kollu yıldız, altıgen, kare ve haç biçimli levhalardan oluşmaktadır. Desenleri şeffaf sır altına işlendiği için SIRALTI denilen çiniler, sayıca en büyük grubu oluşturur. LÜSTER denen ikinci büyük çini grubunda desenler genellikle altın sarısı, kızıl kahve renklerde sır üstüne işlenmişlerdir. Ayrıca, genellikle kobalt mavisi ile **sır-içi boyama** tarzında lüster örnekleri de bulunmaktadır.

Geçtiğimiz 20. yüzyılın ortalarına kadar, İslâm dünyasındaki polikrom (çok renkli) desenli, figürlü Orta Çağ seramik üretiminin İran, Mezopotamya ve Suriye'ye özgü olduğu kabul edilirdi. Özellikle hem sır altına, hem sır üstüne renkler uygulanan "**minâî** (heft reng)" **tekniği** ile **minyatürlere benzeyen resimler,** Selçukluların İran'daki Rey, Kâşan, Natanz, Sâve kentleriyle sınırlı sanılırdı. Anadolu'da Selçuklu başkenti Konya'da yapılan kazılarda, yeri ve kimliği belli biçimde, hattâ kimi ***in situ*** olarak ortaya çıkan minâî çiniler, bu görüşü değiştirmektedir. Bu bağlamda Diyarbakır, Kayseri, Beyşehir, Aspendos, Alanya gibi merkezlerdeki Selçuklu örenlerinde yapılan arkeolojik araştırma ve kazılar, o dönemin en zengin çini ve seramik sanatı örneklerini ortaya çıkarmıştır. Sivas, Harput, Akşehir, Antalya v.d. gibi daha pek çok Selçuklu merkezindeki çökmüş, üstü örtülmüş varlıklar, araştırılmayı ve kazılmayı beklemektedir.

Konya 2. Kılıcarslan (Alaaddin) Köşkü

Kalıntıları bir ölçüde ortaya çıkarılıp incelenebilen Konya Sarayındaki 2. Kılıcarslan Köşkü, tüm bu varlıklar arasında şimdilik bilinen en erken örnektir[2].

Selçuklular, eski kentler arasında Konya'yı, en büyük hızla imar etmiş ve "bir anda" denecek kadar kısa zamanda, yepyeni bir görünüm kazandırmışlardır. Burası Anadolu Selçuklularının başkenti ve kültür merkezi hâline getirilmiştir.

Gerek kent, gerek "Alaaddin Tepe" denen höyük üzerine kurulu **İç Kale**, oval planlıdır. İç Kale surları, Selçuklu sanatçılarının yaptıkları fantastik yaratık, hayvan, insan kabartmalarıyla ve antik örenlerden devşirilen heykellerle bezenmiş; âdeta "plastik sanatlar galerisine" döndürülmüştür.

Ne yazık ki bunlardan günümüze yalnızca bir burcun taş kaide parçası ile üzerindeki tuğla duvarın bir bölümü ve mukarnaslı iki konsol kalmıştır. Selçuklu Sultanı 2. Kılıcarslan'ın yaptırdığı "**seyran köşkü**" bunun üzerinde yükselmekteydi. Daha sonra 1. Alaaddin Keykubad'ın onartıp genişlettiği burç ve saray kalıntıları tahrip olmuş, yağmalanmıştır. Çini ve alçı bezemeleri Avrupa ve Amerika'daki müzelere ve özel koleksiyonlara götürülmüştür. Burada 1941'de Remzi Oğuz Arık tarafından yürütülen kazılar, Anadolu Selçuklu mimarîsi üzerine ilk uygulamadır. Bu çalışmada Alaaddin Köşkü denen yapının, iç kale burçlarından biri üzerine balkonlu bir eyvan şeklinde kurulduğu belirlenmiştir. Eyvanın iç ve dış yüzleri 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 "minâî" çinilerin teknik özelliği, figürlerin resmediliş biçimi, İran'daki minâî Selçuklu kullanım seramiklerinin teknik

[2] M. Akok, "Konya Alaeddin Köşkü, Selçuk Saray ve Köşkleri", *Türk Etnoğrafya Dergisi,* S. XI, 1969, s.47-73; F. Sarre, *Konya Köşkü* (çev. Şehabettin Uzluk), 1989 (2.baskı).

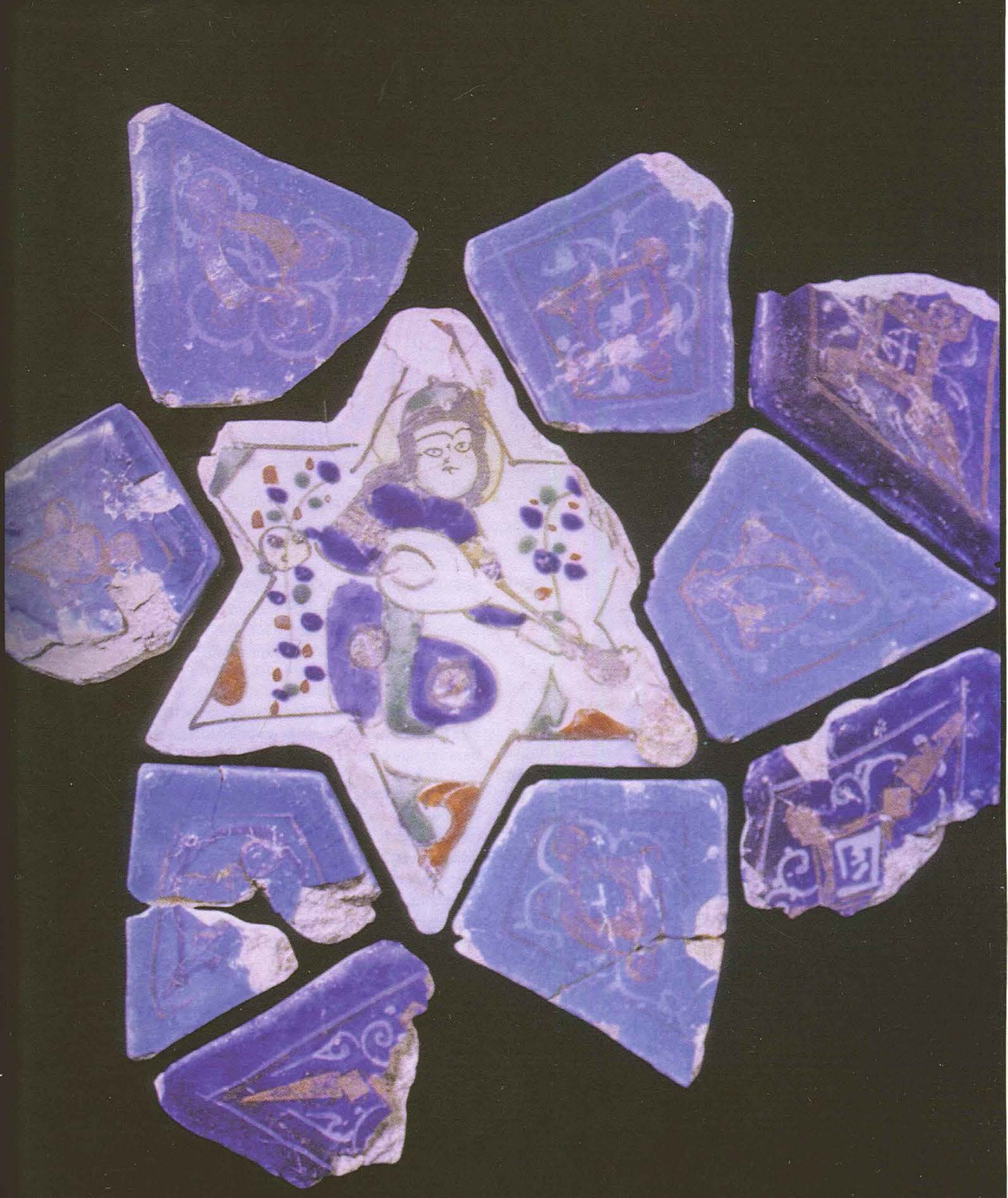


Foto. 2-Ud Çalan figür. Altı köşeli yıldız çini ve diğer parçalar. Minai. Konya 2. Kılıç Arslan Köşkü. Berlin İslam Sanatı Müzesi.



Foto. 3-Bağdaş kurarak oturan figür. Altı köşeli yıldız çini. Konya 2. Kılıç Arslan Köşkü. İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesi. (Foto. R. Arık)

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

Selçuklu coğrafyasının İran, Irak, Suriye ve Anadolu'yu kapsayan bölgelerinde, onlara âit sarayların kazı ve araştırmalarının tamamlanmadığını dikkate alırsak, mimarîye uygulanan minâî çinilerin şimdilik bilinen ilk ve tek kullanım yerinin 2. Kılıcarslan (1156-1192) köşkü olduğunu kabul edebiliriz[3].

Minâî, İran'da Selçuklularla ortaya çıkan bir tekniktir. İran'da bu teknikle yapılmış çok sayıda seramik bulunmasına karşın, çini örnek pek azdır. Bunlar da bugün dünyadaki çeşitli müze ve koleksiyonlara dağılmıştır.

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. yüzyıl ortasına kadar Rey, Kâşan, Save, Natanz gibi merkezlerde gerçekleşmiştir.

Konya 2. Kılıcarslan (Alaaddin) Köşkü'nün minâî tekniği ile yapılmış çinilerinin hamuru, sarımtırak renkli, ince ve yoğundur. Kolayca toz hâline gelmez; serttir. İçinde bağlayıcı madde olarak alkali'li kireç kullanılmıştır ve kurşun yoktur. Hamur iyice yoğrularak her bir levha ayrı-ayrı biçimlendirilmiş ve sırlanmıştır. Şerare Yetkin, bu levhaların böyle ayrı olarak şekillendirilip yerel fırınlarda pişirildiğini, kenarlarına ve arkasına akan sırlardan anladığını belirtmiştir[4].

2. Kılıcarslan Köşkü'nde minâî çinilerin yanı-sıra tek renk sırlı çiniler de bulunmuştur. Minâî tekniğindeki haç levhaların bir kısmı opak beyaz zemin üzerine kızıl-kahve, mavi, yeşil renklerde bitkisel motiflerle süslenmiştir (Foto.1). Bir kısmında da, türkuaz renkli sırla zemin oluşturulup üzerine lâcivert, mavi, kızılımsı kahve renklerde palmet desenleriyle bezeme yapılmıştır.

Yıldız biçimli çini levhacıkların çoğunluğunu sekiz köşeliler oluşturmaktadır. Bazılarında lâcivert veya türkuaz sırlı zemin üzerine yaldız veya beyaz renkle bitkisel desenler işlenmiştir.

Bu küçük levhalar, büyük bir geometrik örgü kompozisyonunun aralıklarında oluşan biçimlere ve boyutlara uyarak hazırlanmış; birbirini tamamlayarak büyüyen çok katlı kompozisyonlar meydana getirmiştir (Foto.2). Yıldız biçimli çiniler arasında, birbirine bitişik, küçük altıgen parçalar mozaik gibi ilginç kompozisyonlar oluşturmaktadır. Ortadaki yıldızda daima opak beyaz zemin üzerine, çok renkli minâî 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 v.d. desenler yapılmıştır (Foto.3). Bazı çiniler altın yaldızlıdır.

Sekiz veya altı kollu yıldız çinilerde çalgı çalan,

[3] R. Arık, *a.g.e.*, 2000, s.23-36.

[4] Ş.Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul 1972, s.157.



Foto. 4-Yan yana üç figür. Sekiz köşeli minai yıldız çini. Konya 2. Kılıç Arslan Köşkü. Konya Karatay Müzesi. (Foto. R. Arık)

bağdaş kuran, ayakta duran insan, tahtta oturan hükümdar ve muhafızları (Foto.4), bir ağacın iki yanında insan figürleri (Foto.5), atlılar, elinde şahin tutan avcı (kare levha), grifon ve başka fantastik yaratıklar gibi tasvirleri İran'daki Rey, Kâşan seramiklerinin süslemelerine benzer. Aynı dönemdeki yazmalarda yer alan minyatürlerin resim tarzı da bu minâî kaplardaki tasvirlerle aynı özelliktedir.

Tüm bu özellikler ile birlikte, 2. Kılıcarslan (veya Alaaddin) Köşkü'nün ahşap hatıllarından alınan örneklerin dendrokronolojik analizleri, bu binanın 1156-1192 arasında, 1174 dolayında yapıldığını göstermektedir. Çünkü analizler, hatılların 1167, 1173 ve 1174'te kesildiği sonucunu vermiştir[5]. Ayrıca köşkün eyvan kemerindeki çini kitabenin yazı karakteri ve metni, köşke komşu Alaaddin Camisi avlusundaki 2. Kılıcarslan Türbesi çini yazı kuşağına çok benzemektedir. Burada 2. Kılıcarslan'a âit "İzz-ed-dünya ve'd-din" lâkabı okunmaktadır. Bu köşkü yaptırmış olabileceği tartışılan 4. Kılıcarslan'ın lâkabı ise "Rükn-ed-dünya ve'd-din"dir[6].

Diyarbakır Sarayı

Oktay Aslanapa 1961'de Diyarbakır Kalesi'ndeki yığma tepe üzerinde giriştiği kazıda çeşitli kalıntılar ortaya çıkarmıştır[7]. Artukluların 13. yüzyıl başlarında yaptırdığı bu saray çok tahrip olmuştu. Bununla birlikte, kare orta avlusu, dört eyvanı, avlu ortasında sekizgen planlı renkli taş ve cam mozaik döşeli havuzu, güney eyvanda selsebili, kesme taş kaplamalı duvar ile tabanları olduğu bu kazı sâyesinde belirlenebilmiştir.

Bu çeşitli mekânlardan yalnız çini buluntu verenlere özetle göz atılırsa şunlar söylenebilir: Havuzun ortasındaki kare göbek çini kaplıdır. Merkezinde sekizgen bir fıskiye vardır. Düzgün taş kaplı bir kanal eyvandaki selsebilden havuza uzanmaktadır. Aslında avlunun üstü açık mı, kapalı mı olduğu sorusuna kesin cevap bulunamamıştır. Geometrik motiflerin yanında balık, ördek gibi figürlerin de yer aldığı mozaik bezemelere, Türk sanatında ilk kez burada rastlamaktayız.

[5] P. İ. Kuniholm, "Dendrochronologically Dated Ottoman Monuments", *Plenum Publishers,* New York 2000, p.93-136.

[6] M. van Berchem, *Inschriften aus Surien, Mesopotamien und Kleinasien,* Leipzig 1909, s.139.

[7] O. Aslanapa, "Diyarbakır Sarayı Kazısından İlk Rapor 1961", *Türk Arkeoloji Dergisi,* S.11/2, Ankara 1962, s.10-18; O.Aslanapa, "Erster Bericht über die Ausgrabung des Palastes von Diyarbakır", *Istanbuler Mitteilungen XXII,* Tübingen 1962, s.115-118, Taf. 22-30; A. Altun, *Anadolu'da Artuklu Devri Mimarisinin Gelişmesi,* İstanbul 1978, s.215-224.



Foto. 5-Oturan simetrik iki figür. Sekiz köşeli minai yıldız çini. Konya 2. Kılıç Arslan Köşkü. Berlin İslam Sanatı Müzesi (Foto. G. Öney)

Havuz çinileri tek renk sırlı olmakla birlikte bunlar, kahve, açık ve koyu mavi, türkuaz, yeşil, mor, beyaz gibi zengin bir renk çeşitliliği ile yapılmışlardır. Bunlardan tavus kuşu kabartmalı bir çini, Gazne sarayındakilerin tarzını andırır.

Aslanapa'nın kazısında çıkarılan, çift başlı kartal figürlü en erken örnekler olan çini parçalarıyla aynı tarzda, şeffaf sır altına siyah çift başlı kartal desenli bir parça, kazılardan önce burada telsiz direkleri dikilirken ele geçirilmişti.

Kazılarda bulunan, altı-üstü türkuaz tek renk sırlı levhalarla sınırlı, mor zeminli, beyaz kabartma harfli neshî kitabe bordürü parçaları da çok önemlidir. Bugünkü haliyle bu kırık parçalardan bir anlam çıkarılamamıştır.

Bu çift başlı kartal armasını çinilere paralel olarak, Artuklu paralarında da görmekteyiz. Diyarbakır surlarındaki ünlü "Yedi Kardeş" burcunun üstünde de yüksek kabartma çift başlı kartal armaası yer almaktadır. Bunu ve "Ulu Beden" burcunu da yaptıran Melik Salih Mahmud (1200-1222) adına 614, 615, 617 hicrî yıllarında kesilen sikkelerde de aynı arma görüldüğünden, Diyarbakır Sarayı'nı bu hükümdar dönemine tarihleyebiliriz.

Keykubadiye Sarayı

Alaaddin Keykubad'ın yaptırdığı Kayseri'deki "Keykubadiye" saray külliyesinin, araştırmalara ve tarihsel kaynaklara dayanarak 1224-1236 arasında inşa edildiğini düşünebiliriz. Çağımızın tipik duyarsızlığı ile bu külliye alanına Şeker Fabrikası kurulmuştur.

Eski Çin yazlık saraylarını andıran biçimde, büyükçe bir yapay göl ve etrafındaki çeşitli yapılarla meydana getirilmiş bulunan külliyenin örenlerinde ilk kazıyı Aslanapa yürütmüştür[8]. Burayı keşfeden Z. Oral'ın ve sonra K. Erdmann'ın yayınlarında da[9], bunları izleyen incelemelerde de,

[8] O. Aslanapa, "Kayseri'de Keykubadiye Köşkleri Kazısı (1964)", *Türk Arkeoloji Dergisi*, XIII-1, Ankara 1964, s.19-40.

[9] Z. Oral, "Kayseri'de Keykubadiye Sarayları", *Belleten*, S. 17, 1953, s.501-517; K. Erdmann, "Seraybauten des Dreizehnten und Vierzehnten Jahrhunderts in Anatolien", *Ars Orientalis III*, 1959, s.85.

en çok "dört kemerli yapı" diye anılan, kervansarayların köşk-mescitlerini andıran bölüm üzerinde durulmuştur. M. O. Arık'ın burada 1980'de yaptığı kazıda, bu yapının dört ayağının daha derinlere indiği, yüzlerine kemerlerde devam eden klasik Selçuklu taş oyma bordürü işlendiği ortaya çıkmıştı.

Aslanapa'nın tespit ettiğini yazdığı, bundan 50 m. kadar ötede, yapay göle burun gibi uzanan tepecikte, üç paralel tonozu bulunan yapı kalıntısı önünde, yedi yuvarlak blok taştan yapılmış iskele işlevi görmesi muhtemel bir platform, 1980'de görülememiştir.

Köşk Mescid'e benzeyen yapının yaklaşık 100 m. güneyinde, önü ve arkası yıkık bir tonoz kalıntısı ortaya çıkarılmıştı. İki takviye kemeri de bulunan bu kalıntı, külliyenin üçüncü binasıdır. Batıda bir giriş yeri seçilmektedir. Tonoz buraya kadar devam etmiş olmalıdır. Bunun kuzeybatısına bitişik küçük bir kare planlı mekân daha belirlenmiştir. Kalın duvarlı bu yapının içinde tuğladan ocak yapılmıştır. Aslanapa, bir koridorun kuşattığı bu bölümün mutfak olabileceğini düşünmektedir. Bu mekânların doğusunda ortaya çıkan duvarlar dikdörtgen planlı bir mekâna âitti.

Şeker Fabrikası'nın büyük arındırma havuzlarından çıkan topraklar ve kireç kaymağı atıkları muazzam tepeler şeklinde bu külliyenin çoğunluğunu örtmüş; araştırma ve kazıları engellemiştir.

Çini buluntularda şeffaf sır altına, ara boşlukları kobalt mavisi, türkuaz, patlıcan moru renklerle boyanmış, beyaz hatlı geometrik örgü işlenmiştir. Bunun yanı sıra, şeffaf türkuaz sır altına siyah desenli parçalar, yine geometrik şekiller içeren parçalar ve birkaç tane lüster çini parçası da bulunmuştur.

Alanya İç Kale'deki Saray

Doğal görünümü büyüleyen Alanya yarımadası, doğu kıyılarından doruğa tırmanan tarihî kent harabesiyle aynı zamanda bir arkeolojik kentsel sittir. Bütüne yakını ayakta duran görkemli kent surlarının kuşattığı kent, tepedeki İç Kale'ye kadar iç-içe surlarla taksimatlıdır. M.O. Arık başkanlığında 1985'ten beri yürütülen kazılarda, İç Kale'deki Selçuklu sarayı kalıntılarının epeyce bir kısmı açılmıştır[10].



Foto. 6-İnsan figürlü, sıraltı tekniğinde çini parçası. Alanya İç Kale Saray buluntusu. Alanya Müzesi. (Foto. M. O. Arık)

Doğu cephesi ortasında "nizamiye" niteliğinde bir burçla İç Kale'den yamuk planlı bir dış avluya çıkılmaktadır. Burayı kuşatan surlar burçlarla takviye edilmiştir. "Nizamiye"den İç Kale'ye girince merkezî kubbeli, "üç konşeli" bir kilise karşımıza çıkar. Asırlar boyunca tahrip görmüş; onarım ve yenilemeler geçirmiştir. Bunun bir saray kilisesi niteliğinde Selçuklu çağında da korunmuş olması muhtemeldir. Yakın çağda türeyen Hıristiyan göçmen topluluğu tarafından elden geçirilerek yeniden kullanılmış; sonra terkedilmiştir.

"Nizamiye" – kilise hizasından sırayla ön-avlu, kapı, iki yanında mekânlar dizili koridor, kapı, revakla kuşatılmış şeref avlusu, taht eyvanı ve harem bölümleri güneye doğru uzanmaktadır. Bu özel bölümler dizisini doğuda İç Kale suru,

[10] M. O. Arık, "Alanya Inner_Citadel Excavations (1985-1991)", *Anatolica XVIII* (Annuaire international pour le civilisations de l'Asie anterieure) 1992, s.119-135.



Foto. 7-Sekiz köşeli, kitabeli sıraltı yıldız çini.
Alanya İç Kale Saray buluntusu. Alanya Müzesi. (Foto. M. O. Arık)

batıda bir iç sur sınırlandırmaktadır. Ön-avludan sonraki koridor ve iki yanındaki mekânların duvarlarında, bej fon üzerine aşı boyası ile büyük boy zik-zakların işlendiği Selçuklu freskleri in-situ olarak çıkarılmıştır. Koridordan şeref avlusuna geçilen yerde, yine bej zemin üzerine aşı boyası ve yeşil renkle, çok olgun rûmî ve kıvrım dallar ile klâsik Osmanlı kalem-işleri düzeyinde yazı desenleri içeren fresk parçaları bulunmuştur. Antalya, Aspendos, Alanya çevrelerindeki çoğu Selçuklu kalıntılarında bu şekilde freskler görülmektedir.

Harem bölümü, İç Kale'nin güneydoğu köşesindeki burçlar ve surlarla kaynaştırılmış mekânlardan oluşmaktaydı. Burada bir de seyran köşkü bulunduğu düşünülmektedir.

Alanya İç Kale Sarayı'nın çini bezemeleri, Kubad Abad'dakilerle eş sayılabilecek teknik, desen ve düzenleme özellikleri göstermektedir. Alanya kazı buluntuları, sır-altı tekniği ile işlenmiş figürlü ve soyut desenleriyle zengin ve görkemli bir koleksiyon oluşturmaktadır[11]. Bunların da büyük kısmı tahrip olmuştur. Elimize geçenlerin çoğunluğu sır-altı ve pek azı lüster tekniği ile hazırlanmış yıldız ve haç biçimli çini levha parçalarıdır. Bunun yanı-sıra, şeffaf türkuaz sır altında kimi desenler içeren ve kimi de desensiz, dikdörtgen ve haç biçiminde çini levhalar ile mozaik çini parçaları da oldukça boldur. Bağdaş kurup oturan, ayakta duran, elinde balık tutan insanlar, çeşitli kuşlar ve dört ayaklı hayvanlar şeffaf sır altına patlıcan moru, kobalt mavisi renklerle işlenmişlerdir (Foto.6).

Sekiz kollu yıldız şeklinde bir çini levha ortasında, lâcivert zeminde astar rengiyle bırakılan bir merkezden çıkan ışın demeti gibi onaltı dilimden oluşan bir rozet; Japonların güneş simgesi armalarına benzer. Bunu bir çember şeklinde çerçeveleyen bordürde, "Burhanu's Sultanu'l Mu'azzam Şahınşâhü'l 'âzam Alâ'u'd-dünya ve'd-dîn Ebu'l Feth Keykubad bin Keyhusrev" yazısı okunmaktadır[12] (Foto.7).



Foto. 8-Şeffaf türkuaz sırlı, siyah desenli yıldız çini parçaları.
Alanya İç Kale Saray buluntusu. Alanya Müzesi. (Foto. M. O. Arık)

[11] L. Yılmaz, "Alanya Kalesi Kazısı – Selçuklu Saray Buluntuları I", *IV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Araştırmaları Sempozyumu*, Bildiriler (24-27 Nisan 2000), Van 2000, s.155-165; L. Yılmaz, "Alanya Kalesinden Çıkan Çini Buluntular", *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu*, Bildiriler (19-20 Nisan 2001) Ankara 2001, s.593-608.

[12] K. Bilici, "Alanya Kalesi Kazısında Çıkan Bir Duvar Çinisi", *Adalya*, sayı 1, İstanbul 1996, s.87-94.

Soyut bitkisel desenler, soyut yapraklı kıvrık dallar, bunlar arasında siluet şeklinde resmedilen tavşana benzer hayvan figürleri gibi değişik bir tema ve resim tarzı içeren, şeffaf türkuaz sır altına siyah desenli, sekiz kollu yıldız, kare, dikdörtgen biçimlerindeki levhalar, çini literatüründe yeni bir grup meydana getirmektedir (Foto.8).

Tek bir yıldız içinde tamamlanan kapalı kompozisyon diyebileceğimiz tarzda geometrik desenlere sahip çiniler de büyük ve önemli bir grup oluşturmakta; ayrıntıları ile alt gruplara ayrılmaktadır. Bu alt grupların kiminde, merkezdeki bir yıldızdan gelişen, kiminde daire geçmeler, kiminde de kırık-köşeli çizgilerle geçmelerden oluşan bezemeler yer almaktadır. Bir başka grupta ise kûfî yazı şeritleriyle oluşturulan geometrik kompozisyonlar göze çarpmaktadır.



Foto. 10-Turkuaz şeffaf sır altına siluet hâlinde verilmiş siyah kuş. Akşehir Sarayı. Akşehir Müzesi (Foto. G. Öney)



Foto. 9-Hayvan figürlü çini. Akşehir Sarayı. Akşehir Müzesi (Foto. G. Öney)

Yazı motifi, küçük boyutlu haç levhalarda görülür. Bu haç levhalarda ayrıca, zikzak, daire gibi geometrik desenlerle bitkisel kompozisyonlar da yaygındır.

Akşehir Sarayı (Saray-Altı) Çinileri

Selçuklular tarafından çok imar edilen Akşehir, daha o zamandan beri birçok emîrin zorunlu ikamet yeri, iç siyaset çekişmeleri sahnesi, Bizans ve Haçlı savaşları alanı gibi talihsizlikler yüzünden bozulmalara, değişikliklere uğramış; bugüne pek çok kayıpla ulaşmıştır. Bugün de insanlarımızın bilgisizliği ve tarih mirasına, özellikle de Selçuklu eserlerine ilgisizliği, yeni kayıplara yol açmış; Selçuklu Akşehir'i yok olup gitmiştir. Yine de o medeniyetten izler bulmak için çabalayınca, hâlâ direnmeye çalışan, ama özelliklerini yitirmiş cami, mescit, türbe gibi birkaç yapının hazin durumuyla karşılaşırız[13].

İnşaat kazılarında ve başka çeşitli yerlerde rastlantı sonucu ortaya çıkan çini, alçı ve diğer malzemelerle, bu ülkeyi armağan eden Selçuklular, âdetâ günümüz insanına kendilerini hatırlatır gibidir.

[13] Y. Demiralp, Akşehir ve Köylerinde Türk Anıtları, Ankara 1996.

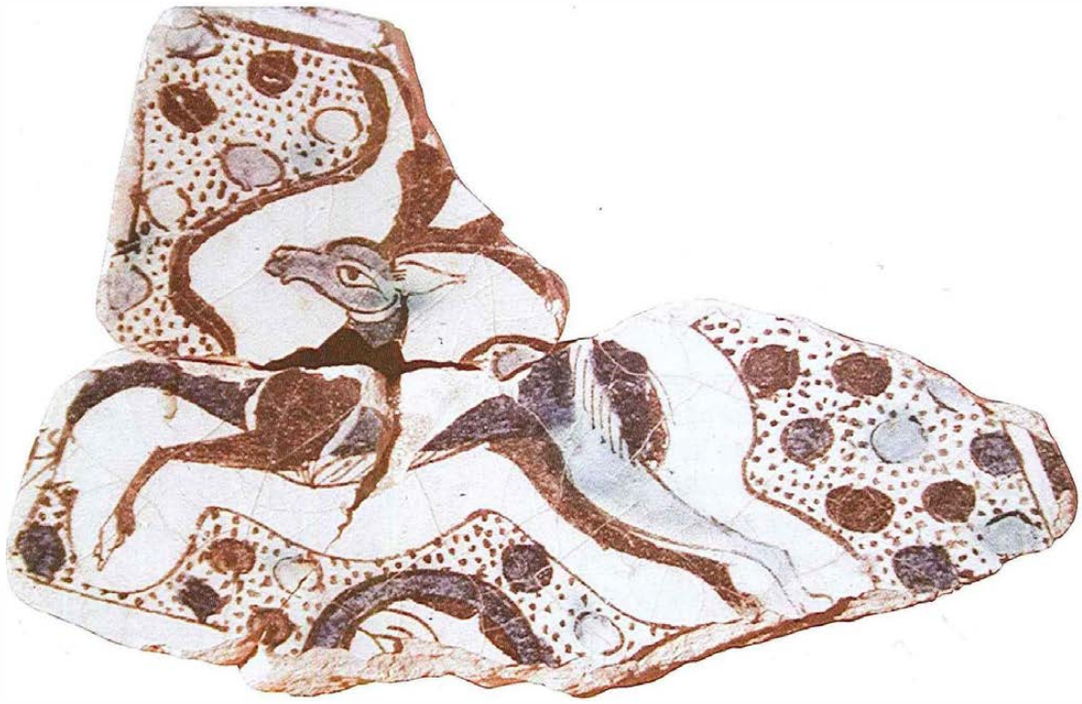


Foto. 11-Sıraltı teknikli, geyik figürlü çini.
Antalya Aspendos Sarayı (Foto. G. Öney)

İşte Akşehir'in "Saray-altı" mahallesindeki bir inşaat kazısı sırasında ele geçen çini ve seramik parçaları da, bu çevrede bir sarayın bulunduğunu göstermektedir[14]. Akşehir Müzesi'ne kaldırılan bu çinilerin çoğu sır-altı, biri sır-üstü tekniği ile yapılmıştır. Bunlar kare, sekiz ve altı kollu yıldız biçimlerinde levhalardır. Sekiz köşeli yıldız şeklindekiler, Kubad Abad, Alanya, Aspendos, Kayseri'de buluntularından alışılan saray çinileri ile aynı tiptedir. Altı köşeli yıldız çiniler ise daha çok Aspendos'takilerin paralelidir.

Müzede, birinin yarısı kesik olan iki tane altı köşeli yıldız çini bulunmaktadır. Birinde lâcivert renkle tilkiye benzer bir hayvan figürü işlenmiştir (Foto. 9). Kubad Abad'daki hayvan figürlü çinileri andırır. İkinci altı köşeli yıldız kırığında ise stilize yaprak ve çiçek motifleri görülmektedir. Tümü Kubad Abad çinileriyle aynı özelliklere sahip olan sekiz kollu yıldız çiniler, kuş ve başka hayvan tasvirleri içermektedir.

Teknik, şekil ve ayrıntılar açısından Saray-altı ve Kubad Abad kare çinileri birbiriyle aynı sayılabilir. Farklar, birinde merkeze yıldız, diğerinde madalyon konması gibi nüans derecesindedir.

Orta Asya'da Karahanlı ve Selçuklulara ait ilk çini örneklerinde rastlanan tek renk sırlı, sekiz köşeli yıldız ve haç çini formu, Kubad Abad ve Alanya saraylarında türkuaz yıldız ve patlıcan moru haç olarak bulunmaktadır. Bu biçimde çiniler, Akşehir'de hem Saray-altı buluntularında, hem de Ulu Cami minaresi, Ferruh Şah Mescidi ve Güdük Minare'de karşımıza çıkmaktadır.

İki kemer arsında "boyun" kısmı olan bir türkuaz şeffaf sır altında siluet hâlinde siyah kuş ve natüralist sayılacak çiçek desenleriyle bezeli çini parçası, Kubad Abad "Büyük Saray" kazılarında in situ olarak bulunan alçı dolap nişlerini andırır ve şimdilik bilinen tek örnektir[15] (Foto. 10). Ortada eksen oluşturan çiçekli bitkinin iki yanında simetrik kuşlar, başlarını geri döndürüp gaga-gaga vermişlerdir. Kanatları, lâle gibi çiçekleri olan bitkinin dallarıyla kesişmektedir[16].

[14] K. Otto-Dorn, *Türkische Keramik*, Ankara 1957, s.40-42; G. Öney, "Akşehir Sarayaltı Mahallesinde Bulunan Selçuklu Saray Çinileriyle İlgili Yeni Görüşler", *Sanat Tarihi Dergisi*, S.XIV/1, İzmir 2005, s.225-240.
[15] Ş.Yetkin, "Türk Çini Sanatında Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. I, İstanbul 1964-65, s.72.
[16] G. Öney, *a.g.e.*, 2005, s.227.

Akşehir'deki Seyyid Mahmud Hayranî Türbesi'nin onarımı sırasında ele geçen altı kollu yıldız biçimli bir çinide, opak yeşilimsi türkuaz sır üzerine gümüş yaldızla, tilki benzeri bir hayvan tasviri işlenmiştir. Konya 2. Kılıcarslan Köşkü çinileri arasında da, bu tarzda bir kuş figürü tasvir edilen **lüster** çini parçası yer almaktadır.

Akşehir cami, minare ve mescitlerinde, esas olarak saraylarda gördüğümüz kuş, kartal ve başka figürler işlenmiş çinilerle bezemeler kullanılması son derece dikkat çekicidir.

Akşehir'deki saray çinilerinin çoğunluğu, biçim, teknik ve hamur, bezeme teması ve düzeni açılarından Kubad Abad saray çinilerine son derecede benzemektedir[17].

Antalya ve Aspendos'daki Saray Çinileri

Antalya Orta Çağ'da en parlak dönemini Selçuklular zamanında, 1. İzzeddin Keykâvus ve 1. Alâaddin Keykubad zamanında yaşamıştır. Anadolu'daki bütün kentlerde, bu arada Antalya'da da, bu iki sultan zamanında yoğun bir imar faaliyeti yürütülmüş; görkemli kamu yapıları, sarayla ve köşkler inşa edilmiş; bunlar çiniler, freskler, oymalarla süslenmiştir. Araştırma ve kazılar bu yargıyı doğrulamaktadır.

Antalya Yivli Minare karşısındaki arazide, surlarla kuşatılmış İmaret Medresesi'nin avlusunda yapılan kazılarda, atık topraklar arasında bazı yapı kalıntılarıyla figürlü çini parçalarına rastlanması, burada bir saray bulunduğunu göstermektedir[18].

Alaaddin Keykubad'ın kışta Antalya ve Alanya'ya gittiği bilinmektedir. Uzun yol üzerinde dinlenme yeri olarak Antalya-Alanya arasında Belkıs köyü yakınındaki 2. yüzyıl Roma tiyatrosunu onartmış; sahne binasına odalar yaptırıp içlerini çinilerle dekore ettirmişti.

Çoğu kırık parçalar hâlinde bulunan bu çiniler Aspendos'tan Antalya Müzesine getirilmiştir[19]. Renksiz şeffaf sır altına kobalt mavisi, siyah, kısmen de yeşil renklerin ağır bastığı süslemeleriyle bu çiniler, diğer saray çinilerinin tam benzeridir. Bazılarının, şeffaf türkuaz sır altına siyah desenleri vardır. Kimi kırıkların, altı ve sekiz köşeli yıldızlarla haç biçiminde levha parçaları olduğu anlaşılabilmektedir. Aslanapa burada birkaç tane de lüster çini bulunduğunu belirtmektedir[20].

Aspendos çinileri, diğer Selçuklu saraylarından da bilindiği üzere, avcı ve diğer kuşlar, balık, tavşan, köpek, panter, geyik ve başka dört ayaklılar, güç-kudret simgesi çift başlı kartal ve başka fantastik yaratıklar gibi zengin bir konu repertuarına sahiptir.

İki kırık parça hâlinde bulunan ve sekiz kollu yıldız levhaya âit olduğu anlaşılan bir çinide, krem rengi zeminde koşan bir geyik gövdesinin bir kısmı ve iki ayağı kalmıştır. Koşan hayvan hareketlerinin oldukça gerçekçi ve doğru biçimde resmedilişinde gözlem gücü yansıyan sanatçı, renk kontrastlarıyla figürde üç boyutluluk yaratma çabasına girmiştir. Bu parçada daha da ilginç olan, çinilerde şimdiye değin görmediğimiz bir tasvir bulunmasıdır: Geyiğin bacakları arasında, yerde badem gözlü, siyah saçları ortadan ayrılmış yuvarlak bir insan yüzü parçası görünmektedir. Kırıldığı için tamamını göremediğimiz böyle bir sahne, ya bir olayı anlatıyor, ya da simgesel bir anlam taşıyor olmalıydı (Foto. 11).

Antalya Müzesi'ndeki diğer bir grup çini, harçlarıyla birlikte bloklar hâlinde bir bahçede bulunup getirilmiştir. Bu çinilerin duvarları kapladıkları durumlarıyla günümüze gelebilmeleri sayesinde, Kubad Abad sarayında özgün konumlarında (in situ) bulunanlardan daha farklı bir kompozisyon şekliyle karşılaşmaktayız. Kubad Abad'daki yıldız-haç levhalarla yapılan düzen yerine burada, haç kollarının sivri uçları birbirine dayanmış; aralarında kalan kare boşluklara, küçük kare çiniler yerleştirilmiştir. Haç şekilli levhalarda, Kubad Abad'dakiler gibi boyutlar büyüktür; siyah renkle işlenen soyut bitkisel desenlerin üzeri şeffaf türkuaz sırla kaplıdır. Küçük kare çinilerin bazıları lâcivert zemin üzerine beyaz

[17] K.Otto-Dorn, *a.g.e.* 1957, s.40-43.

[18] G. Öney, "Antalya Arkeoloji Müzesindeki Saray Çinilerinin Selçuklu Saray Süslemesindeki Yeri", *Antalya 3. Selçuklu Semineri (Bildiriler)*, İstanbul 1989, s.111-116; L. Yılmaz, *Antalya (16.Yüzyıl Sonuna Kadar)*, Ankara 2002.

[19] R. M. Riefstahl, *Turkish Architecture in South Western Anatolia,* Cambridge 1931, p. 51-53.

[20] O. Aslanapa, "Antalya Müzesindeki Selçuklu Çinileri", *Reşit Rahmeti Arat İçin*, Ankara 1966, s.93-100.



Foto. 12-Antalya Sarayı. Antalya Müzesi (Foto. G. Öney)

renkli kuş resimleriyle bezenmiştir. Diğer birkaç tanesinde ise, geometrik örgü motiflerinin oluşturduğu değişik ve yeni bir desen görülmektedir (Foto. 12).

Önemli bir grup da, yazılı çinilerden meydana gelmektedir. Beyaz zemin üzerine lâcivert renkle yazılar işlenmiş; boşluklar siyah noktalarla doldurulmuştur. Tek-tek çoğunda Allah, Zı'l-lullah, Et-tâlib, Hâfız, el-Mahsus, Seyyîd, Mukavvî, en-Nasrullah gibi isimler okunabilmekte; yan-yana getirildiklerinde ortak bir anlam oluşturmazlar[21].

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 aşıp güneye uzanır. Burada, Anamasların eteği ile göl arasındaki küçük ovada, suya doğru bir küçük kayalık tepe burun yapar. Bunun ve yanındaki bronz çağı höyüğünün çevresine yayılan KUBAD ABAD saray külliyesinin harabesi 20 dolayında yapı kalıntılarını içermektedir[22].

Bunların en büyükleri, en kuzeydeki "Büyük Saray" ile onun güneyindeki "Küçük Saray" ve daha güneydeki kayıkhanedir. Büyüklü-küçüklü diğer yapı kalıntıları bunların çevresindedir. Kayıkhanenin güneyinde, saray parkı içinde yer alan bir küçük baraj bulunmaktadır. Kazılarımızın 2001 sezonunda Büyük Saray doğusunda bir **saray hamamı** ortaya çıkarılmıştır.

[21] O. Aslanapa, *a.g.e.* 1966, s.7-8.

[22] Z. Oral, "Kubad Abad Nasıl Bulundu", *A. Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi,* C.II, (1953) Ankara 1954, s.171-208; Z. Oral, "Kubad Abad Çinileri", *Belleten,* C.XVII, 66, Ankara 1953, s.209-222; K. Otto-Dorn ve M. Önder, "Bericht über die Grabung in Kobadabad 1965", *Archaeologischer Anzeiger,* 1966, s.170-183; K. Otto-Dorn, "Bericht über die Grabung in Kobadabad 1966", *Archaeologischer Anzeiger,* Heft 4, Berlin 1969,s.438-506; G. Öney, "Kubadabad Ceramics", *The Art of Iran and Anatolia,* London 1974, p.68-81; G. Öney, *Türk Çini Sanatı,* İstanbul 1976, s.41-48; R. Arık, *a.g.e.,* 2000, s.43-163.



Foto. 13- "Es-Sultan" yazılı, çift başlı kartal desenli, sıraltı tekniğinde yıldız çini. Kubad Abad, Büyük Saray. Konya Karatay Müzesi. (Foto. R. Arık)

Büyük ve Küçük Saray arasında ve çevresindeki kazılarda, atık ve temiz su sistemleri, çeşme kalıntıları, Kubad Abad kazılarının en önemli ve ilginç alt-yapı buluntularıdır.

Büyük ve Küçük Saray kazılarında bulunan çiniler, Selçuklu semboller dünyası ikonografisini ilginç resim üslûbuyla kaynaştıran bir masal dünyası yaratmıştır. Bu masal dünyasının en önemli figürü, Sultanın da simgesi olan çift başlı kartaldır[23] (Foto. 13). Orta Asya Türk mitolojisinde koruyucu ruh kabul edilen kartal, aynı zamanda göklere hâkimiyeti ve gücü temsil eder. Çift başlı kartalın bu koruyan ve egemen olan iki gücü bir-

[23] G. Öney, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", *Malazgirt Armağanı*, Ankara 1972, s.139-172.



Foto. 14-"El-Muazzam" yazılı, çift başlı kartal desenli, sıraltı tekniğinde yıldız çini. Kubad Abad, Küçük Saray. Konya Karatay Müzesi. (Foto. R. Arık)

leştiren bir simge olduğu düşünülmektedir. Bu destansı kuşları Diyarbakır Sarayı'nda, Aspendos Roma tiyatrosu merdiven kulesindeki Alaaddin Keykubad'ın konaklama köşkü çinilerinde de görüyoruz.

Sekiz köşeli yıldız levhada çift başlı kartal, çini eksenine denk getirilip tüm yüzeye yayılacak tarzda sır altına işlenmiştir. Gövde ve kanatlar cepheden, iki yana yönelen başlar profilden resmedilmiş; göğsüne düşey olarak "es-Sultân" yazılmıştır. Küçük Saray'da ortaya çıkarılan çinilerdeki çift başlı kartallar, Büyük Saray'dakiler gibi krem rengi zemine koyu yeşil, türkuaz ve mavi renklerle yine sır altına, fakat **çizgisel desen** karakterinde işlenmiştir. Bunların göğsündeki "es-Sultân", "el-mu'azzam" ve diğer unvanlar ise, yatay bir kartuş içinde yer almaktadır (Foto.14).



Foto. 15-Şeffaf türkuaz sırlı, çift başlı kartal desenli haç formlu çini. Kubad Abad, Küçük Saray. Konya Karatay Müzesi. (Foto. R. Arık)

Büyük ve Küçük sarayların kazılarında, **lüster** tekniğinde çeşitli desenler işlenmiş yıldız ve haç biçimli levhalar da çıkarılmıştır. Küçük Saray kazılarında şimdilik bilinen tek **lüster** örnek olarak, çift başlı kartal tasvirli bir yıldız levha bulunmuştur[24].

Küçük Saray buluntularından bir başka yeni grup, şeffaf türkuaz sır altına siyah figürlü haç çinilerden oluşmaktadır (Foto.15). Temiz bir işçilikle zengin figür kompozisyonları işlenen bu grupta en önemli figürler yine çift başlı kartallardır. Bunların bazıları, haç levhanın çapraz konumunda cepheden görünen ve tam merkeze işlenen kartal figürleridir. Bazı haç levhalarda da figürler kollarda yer almıştır[25].

Tarih boyunca soylular için spor ve güç gösterisi işlevi gören av, Selçuklularda da en önemli tasvir konularındandır. Sarayların av parkının en önemli varlıkları olan avcı kuşlar, geyikler, ördekler, tavşanlar, av köpekleri gibi hayvanlar, çinilerin de en önemli konularıdır. Büyük ve Küçük saraylarda bulunan sekiz kollu yıldız levha-

[24] R.Arık, *a.g.e.*, 2000, s.85, res.64.

[25] R.Arık, *a.g.e.*, 2000, s.86, res.65-68.



Foto. 16-Sıraltı tekniğinde siren, köpek, çift kuşlar ve yırtıcı kuş tasvirli yıldız ve soyut bitkisel ve geometrik desenli haç formlu çiniler. Kubad Abad, Büyük Saray. Konya Karatay Müzesi. (Foto. R. Arık)

larda şeffaf sır altına işlenen avcı kuşlar, yırtıcı görünüşleri, keskin bakışları ve şişkin gövdeleriyle her çinide tek figür olarak, âdetâ **portre gibi** tasvir edilmişlerdir (Foto.16).

Sıraltı tekniğinde bir yıldız levhada başka kuşu boğazından yakalayan bir kuş; bir lüster yıldız çinide ise, tavşanın başını gagalayan bir kuş, bu türde sahne oluşturan, olay anlatan örneklerdir. Bu masal ile gerçek arasındaki dünyadan başka bir tema da, soyut bitki motifi görünümünde bir hayat ağacının iki yanında karşılıklı veya sırt-sırta duran kuşlardır[26].

Bazen tavus kuşları da hayat ağacı motifinin iki yanında durmakta veya ağaca tünemektedir. Onların cenneti temsil etmesi ve konduğu yeri cennete çevirmesi umulur. Selçukluları etkileyen eski İran ve Bizans sanat geleneklerinde de tavus kuşu figürü çok sevilir; hattâ eski İran'da tavus kuyruğu tüyleri iktidarı simgelerdi. Selçuklu saray çinilerinde bu temaların anıları rol oynamıştır. Tavus kuşlarının tek olarak tasvir edildiği çiniler de vardır. Sır-altı tekniğindeki yıldız ve haç biçimli çinilerde, boyunları birbirine dolanan veya aynı kaptan su içen tavus çiftleri de görülür.

[26] G. Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi", *Belleten*, XXXII, Ankara 1968, s.25-36.



Foto. 17-Aslan, at, vahşi köpek (panter?), at, tavus kuşu, siren figürlü sıraltı tekniğinde yıldız ve haç formlu çiniler. Kubad Abad, Büyük Saray. Konya Karatay Müzesi (Foto. R. Arık)

Kubad Abad çinilerinin alışılmış motifleri arasında ördek, balıkçıl ve türüyle adını belirleyemediğimiz kuşlar gibi av hayvanları yer almaktadır. Her iki saray binası kazılarında da, gerek sır-altı, gerek **lüster** tekniğinde, sanatçının gözlem gücünü yansıtan, gerçekçi sayılabilecek, doğaya bağlı özellikler gösteren üslûpla bu temaların resmedildiği pek çok örnek çıkarılmıştır. Haç kollarında da şeffaf sır altına işlenmiş çeşitli kuş tasvirlerine rastlanmaktadır.

Lüster tekniği ile "Hayat Ağacı" dalları arasında kuşların tasvir edildiği bir yıldız çini levhası, şimdilik tek örnektir. Bu kuşlar eski gelenekte şamana eşlik eden ruhlar (canlar); İslâm geleneğinde ise cennet kuşları olarak yorumlanmaktadır[27].

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

Biraz stilize edilmiş, fakat tüm canlılığı ile bir sekiz köşeli yıldız çinide sır altına yerleştirilmiş

[27] R. Arık, *a.g.e.*, 2000, s.106, res.113.



Foto. 18-Sıraltı tekniğinde "kurt veya vahşi köpek" figürlü sekiz köşeli yıldız çini. Kubad Abad, Küçük Saray. Konya Karatay Müzesi. (Foto. R. Arık)

olan aslan figürü, belki de sultanı simgelemenin gururuyla göğsünü şişirip yelelerini kabartarak seyirciye bakmaktadır (Foto. 17).

Pek çok köpek figürü de lüster tekniği ile veya kobalt mavisi, patlıcan moru renklerle sır-altı tekniği ile yıldız çinilere işlenmiştir. Başını geriye çevirmiş, ön ayaklarından birini kaldırmış ve kuyruğunu iki arka bacağı arasına kıvırmış olarak tasvir edilmişlerdir (Foto.18). Bu yansıtış tarzının uygulandığı tilki, panter ve bir takım uzun kulaklı, ince gövdeli hayvanlar gibi başka figürlere de sıkça rastlanır.

Çoğunlukla yıldız çinilerde karşımıza çıkan bu hayvanlar dünyasında, aralarında ileri atılan birinin de bulunduğu kurtlar, tüm ağırlığı ve heybetiyle çini yüzeyine yerleşmiş uslu-uslu meyve yiyen ayı (Foto. 19), Selçuklu sanatçısının hünerini kanıtlayan ayrıntılar ve hareketlerin doğru yansıtılışıyla gerçekçi etki bırakan dört nala koşan at, deve, eşek ve daha bir çok ilginç figür yer almaktadır. Keçi figürü de sır-altı ve lüster tekniğinde yapılmış çeşitli biçimde çinilerde gerçekçi, fakat keyif uyandıran tarzlarda işlenmiştir. En sık karşılaştığımız av hayvanlarından biri tavşan figürleridir. Balık ta burç simgesi, av hayvanı, doğadaki varlık gibi çeşitli durum ve anlamlarda epeyce tasvir edilmiştir.

Selçuklu sanatının en sevilen temaları masal dünyasının yaratıklarıdır diyebiliriz. Kuş gövdeli, insan başlı **sirenler** Kubad Abad'da en çok rastlanan figürlerdendir[28]. Bunların çaresizlere yardım eden bir meleği veya sultanı simgelediği sanılmaktadır. Genellikle şişkin göğüslü gövdeleri

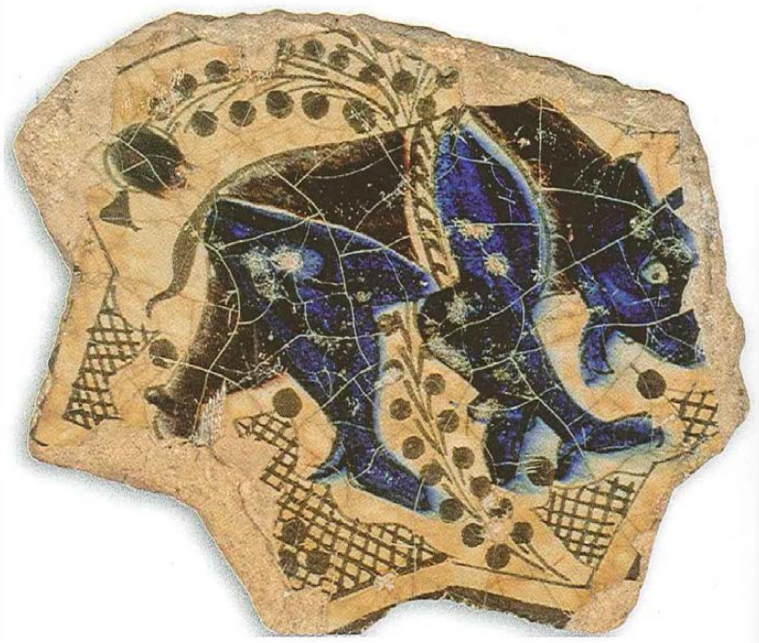


Foto. 19-Ayı" figürlü sıraltı. Kubad Abad, Büyük Saray. Konya Karatay Müzesi. (Foto. R. Arık)

[28] M. Önder, "Kubadabad Sarayı Harpi ve Simurgları", *Türk Etnoğrafya Dergisi*, S. 10, Ankara 1968, s.5-17.



Foto. 20-"Siren" figürlü yıldız çini, sıraltı. Kubad Abad, Büyük Saray. Konya Karatay Müzesi. (Foto. R. Arık)

profilden, başları cepheden görünür (Foto. 20). Dolgun yüzleri, badem gözleri, küçük ağızları ve "tek kaş" veya kalın kaşlarıyla Orta Asya güzellik anlayışını sürdürürler. Bazıları başları da, gövdeleri de cepheden gösterilerek arma gibi resmedilmiştir.

Tılsımlı güçleriyle sarayı düşmandan ve kötülüklerden koruyan **sfenkslerin** gövdesi aslan, başı insandır. Genellikle kanatlıdırlar. Çinilerde, yırtıcı hayvan tasvirlerini andıran duruş ve hareketlerle gösterilmişlerdir (Foto. 21).



Foto. 21-"Sfenks" figürlü yıldız çini, Lüster tekniğinde. Kubad Abad, Büyük Saray. Konya Karatay Müzesi. (Foto. R. Arık)

Sıraltı tekniğinde yıldız çinilerden birinde, çizgisel kompozisyon hâlinde işlenen sfenksin kuyruğu **ejder** başıyla son bulmakta; sfenksin geriye çevirdiği başıyla birbirlerine bakmaktadırlar[29]. Gökyüzü ve evreni simgeleyen ve düzende tutan **çift ejder**, aynı zamanda karanlık ile kötülüğü ve ona karşı savaş gücünü temsil eder[30]. Taş oymacılıktan ahşap işçiliğine kadar Selçuklu sanatının her dalında karşımıza çıkan bu tema, Kubad Abad çinilerinde de yer almıştır.

Yine çok güçlü, ancak tasvirleri çok az bulunan **grifon**, vücudu yırtıcı hayvan, kartal başlı, kurt gibi kulaklı bir masal yaratığıdır. Bunun da kanatları vardır. Kubad Abad'da birkaç çinide grifona rastlanması rekor sayılır.

Selçuklu sanatçılarının özgün, denemeci, zaman-zaman da mizahçı bir yaklaşım sergilediğine de tanık olmaktayız. Küçük Saray kazılarında ele geçen bir sır-altı yıldız çinide, bu çinilerde alıştığımız renkler ve desen özellikleriyle yapılan

[29] R. Arık, *a.g.e.*, 2000, s.125, Res.168-169.

[30] G. Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri (Dragon Figures in Anatolian Seljuk Art)", *Belleten*, XXXIII,1969, s.171-216.

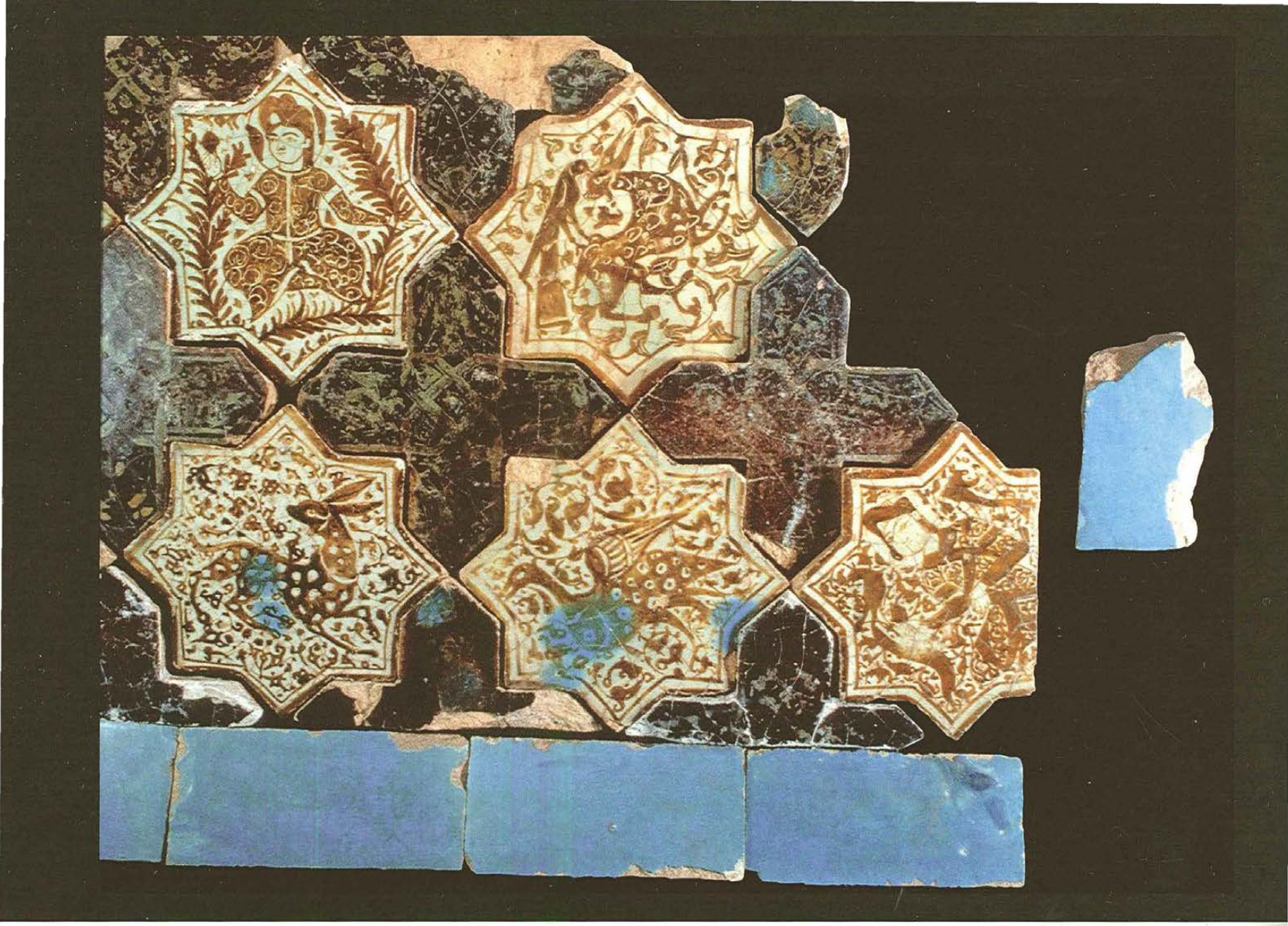


Foto. 22-Lüster tekniğinde bağdaş kurarak oturan figür, tavşanı gagalayan bir kuş, bir diğer kuş ve tavşan (?) tasvirli yıldız ve haç çiniler. Kubad Abad, Büyük Saray. Konya Karatay Müzesi. (Foto. R. Arık)

deve kuşu tasviri buna bir örnektir. Stilize veya natüralist olmanın ötesinde, süslü kanat tüyleri olan gövdesi bir kuş; çıngırak asılan boynu ve başı deve şeklinde resmedilen bu figür, gerçek bir varlık değil de, kuş ve deve kavramlarından oluşan yeni ve soyut bir kavramın açıklaması yapılmış gibidir![31].

İslâm-öncesi Türk toplumlarında da, Müslüman olanlarda da, Uygur resimlerinden Selçuklu taş kabartmalarına kadar, mimarlık dâhil sanatın her dalında insan figürü, simgesel ve gerçek yaşamla ilgili anlamlarda tasvir edilmiştir. Ancak İslâmî dönemde, kutsal kitabı resimlemek, olayları ve kişileri tanrısallaştıran heykeller ve resimler yapmak yasaktı. Böylece sanatçılar daha çok, günlük hayat sahnelerinden, edebî eserlerden ve destanlardan konular seçip işlediler. Doğa varlıklarından hareketle, bazen tasvir amaçlı, çoğu kez de bezeme nitelikli, gerçeğe yakın veya çeşitli derecelerde soyutlanmış biçimler yarattılar.

Konya köşkü çinilerinde de bulunmakla birlikte; Kubad Abad kazılarıyla ortaya çıkan figürlü çiniler, Anadolu Selçuklu sanatında insan tasviri hakkında en önemli bilgi kaynağı olmaya devam ediyor (Foto. 22).

Cepheden görünen, bağdaş kuran sultan ve diğer saraylı tasvirleri, Kubad Abad'da en geniş figürlü

[31] R.Arık, *a.g.e.*, 2000, s.130, Res.174.

çini grubudur. Bağdaş kuran figürler çoğu kez elinde nar veya haşhaş meyvesi veya dalı, mendil veya çiçek tutar (Foto. 23). Kimileri de elinde kadeh veya burç ve bolluk simgesi balıkla tasvir edilmiştir. Yıldız çinilerde yer alan kimi insan figürleri ise, ayakta dururken, elinde keçi, tavşan taşırken, bazıları da meyve tutarken görünmektedir (Foto. 24). Bunlar av partilerini izleyen şölenlerde hizmet eden saraylılardır[32]. Çinilerde bıyıklı, sakallı figürler kadar, hattâ daha da çok, çağın modasına göre saç uzatmış, bıyıksız ve sakalsız erkekler de karşımıza çıkar. Kadın figürleri arasında peçeli ve yaşmaklı olanlara da rastlanmaktadır.

Selçuklu sanatçısı eserlerinde, içinde bulunduğu kozmopolit ortamı, Orta Asya kökenine dayalı, fakat çevresindeki Kafkasyalı, Ermeni, Gürcü, İranlı, Bizanslı kültürlerin sanat etkilerini değerlendiren bir üslûpla vermekteydi.

Bir sıraltı çini kırığında profilden gösterilen insan yüzü ile diğer bir buluntuda çeyrek profilden verilen yüz parçası, birbirinden ayrı birer tip ve kişilik ortaya koymaktadır.

Küçük Saray doğusundaki kazılarda bulunan sekiz kollu yıldız şeklinde, altın ile koyu kahve arası renkle işlenmiş bir lüster çini parçasında, iki insan figürü görülmektedir. Yer-yer mavi boya da kullanılmıştır. Maviler sıraltı; altın-kahverengi ise lüster tekniği ile uygulanmıştır. Bu tarzın benzeri 12. yüzyıl sonu, 13. yüzyıl başlarına tarihlenen Suriye seramiklerinde görülmektedir. Eğik biçimde alt yarısı kesilmiş bulunan bu çinideki figürler, dolgun yüzleri, yay kaşları, çekik gözleri, ince-uzun burunları, küçük ağızlarıyla



Foto. 23-Elinde çiçek bağdaş kurarak oturan kadın figürü, sıraltı yıldız çini. Kubad Abad, Büyük Saray. Konya Karatay Müzesi. (Foto. R. Arık)

geleneksel Orta Asya tipine bağlıdır. Uzun örgülü saçları, benleri de bu bağı pekiştirmektedir[33] (Foto. 25).

Kubad Abad çinilerinden **bitki motifi**, çoğunlukla çeşitli tekniklerde figür, yazı ve geometrik desen kompozisyonlarında dolgu öğesi olarak yer alır. Ayrıca bitki formlarının bağımsız tema olarak işlendiği pek çok örnek de bulunmaktadır (Foto. 26). Sır-altı ve lüster tekniği ile üretilen bazı çinilerde tek bir bitki motifi tüm yüzeyi kaplar. Bazı çiniler de, çeşitli stilize ağaç ve bitki motifle-

[32] M.Önder, "Kubadabad Saray Kazılarında Bulunan Dört Resimli Çini", *Sanat Tarihi Yıllığı II*, İstanbul 1966-68,s.116-121.
[33] R. Arık, *a.g.e.*, 2000, s.150-151, Res. 148-149,208.



Foto. 24-Ayakta duran elinde nar tutan figür. Sıraltı yıldız çini. Kubad Abad, Büyük Saray. Konya Karatay Müzesi. (Foto. R. Arık)

rinin yanı sıra, geometrik veya bitkisel örgü ile başlayıp yıldız kollarına simetrik olarak dağılan stilize yaprak ve dalların oluşturduğu desenlerle süslüdür.

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

Kubad Abad'da 1980'den bu yana 27 yıldır yürüttüğüm kazılar, 2000 yılından itibaren yepyeni mimarî ve çini buluntularıyla burayı Selçuklu sanatının en önemli kaynaklarından biri durumuna getirmiştir.

Büyük Saray'ın bitişiğinde 2000 yılında ortaya çıkardığımız **HAMAM,** tuğla duvarları, külhanı, su deposu, sıcaklık-ılıklık-soğukluk mekânları, duvarların içindeki sıcak ve soğuk su künkleri ve "tüteklikleri" ile Kubad Abad kazılarının en önemli ünitelerinden biri olmuş; çok öğretici bir mimarî buluntudur.

Ilıklık kısmındaki kurnalardan birinde, fakat ancak süpürgelikte, türkuaz sırlı, dikdörtgen formlu çini levhalardan birkaç tanesi kalabilmiştir. Sır-altı figürlü yıldızlar ve haç formlu levhalar ise, yerlerinden koparılıp kırılmış; bir kısmı saray terasına atılmıştır.

"Toprak Tol" denen Tunç Çağı höyüğü ile Gürlevi denen Selçuklu barajı kalıntısına bakan Saray külliyesinin güneyindeki bölgede, **2002** kazı döneminde, toprak üstünde görülen duvar kalıntıları çevresi kazılmış; yan-yana üç odalı bir yapı kalıntısı çıkarılmıştır. Bu yapının batısında da, kuzey-güney doğrultusunda şekillenen su deposu, sıcaklık mekânı, halvet hücreleri, ılıklık ve aralık mekânlarıyla daha büyük bir HAMAM ve güneyinde ona bağlı küçük bir **köşk** yapısı gün ışığına çıkarılmıştır.

Hamamdaki en ilginç mekân ılıklıktır. Buranın zemininde yer-yer çini döşemeye rastlanmıştır. Güneydoğu duvarındaki kapı açıklığı eşiğinde

türkuaz sırlı altıgen çiniler çıkarılmış; güneybatı duvarı önündeki tabanın ise sır altında beyaz zemin üzerine kobalt mavisi zikzak desenleri işlenmiş çinilerle döşendiği fark edilmiştir. Kazı sonunda beliren durumdan anlaşıldığı kadarıyla, ılıklık mekânı önce altıgen çinilerle kaplanmış; aynı devirde, daha sonraki bir müdahalede ise zikzak desenli çiniler döşenmiş olmalıdır.

Daha önce ortaya çıkardığımız "üç mekânlı yapı" kuzeyinde, **şantiye** alanındaki kazılarımızda çıkan çamur harçlı duvarların çeşitli bölümler oluşturduğu; bu mekânlarda kül, sır cürufları, cam buluntular, harç içinde çiniler yanı-sıra, fırın tuğlaları, kireç yatağı, çeşitli sikkelerle madenî âletler de elde ettiğimizi belirtmiştik. Bu çamur harçlı duvarların, Küçük Saray çevresi kazılarında rastladığımız Eski Tunç Çağı çamur harçlı duvarlarının eşi olduğu ilk akla gelen ihtimaldi. Fakat yapısına karışan devşirme bir işlenmiş taş parçasının görülmesi, bu duvarların Selçuklu çağına ait olduğunu kanıtladı.

Burada çamur harçlı duvar kalıntılarının kuşattığı 160 x 120 cm. boyutlarındaki bir bölümde, kazılarımızın en büyük sürprizi ile karşılaştık. Burada kazı 140 cm. derine ulaştığında, yıldız ve haç biçimli levhalar, duvarı kaplayacakları durumda düzenlenmiş ve üst-üste 100 cm. yüksekliği bulan on altı tabaka hâlinde istiflenmiş bir



Foto. 25-Lüster ve sır-içi boyama tekniğinde iki insan tasvirinin yer aldığı, yıldız çini. Kubad Abad, Küçük Saray. Konya Karatay Müzesi. (Foto. R. Arık)



Foto. 26-Lüster tekniğinde bitkisel ve geometrik bezemeli yıldız çini. Kubad Abad, Büyük Saray. Konya Karatay Müzesi. (Foto. R. Arık)

çini topluluğu ortaya çıktı! Büyük bölümü sağlamdı. Fakat üzerlerindeki göçük dolgusunun ağırlığı ve basıncı artınca bir kısmı parçalanmıştır. Buna rağmen yüzyıllarca kalabilmiş olmaları büyük şanstır.

Bu olağanüstü buluntular, küçük boyutlu, çapları 13,5 cm. kalınlıkları ortalama 1,5 cm. olan sekiz kollu yıldız ve haç formlu çinilerdir. Pembemsi krem rengi hamurları, alışageldiğimiz Kubad Abad çinilerine göre daha gözenekli ve daha kolay dağılabilir özelliktedir. Buna karşılık resim kalitesi ve konu haznesi bakımından çok değişik ve ilgi çekicidirler.

Şeffaf sır altında beyaz zemine mavi, siyah ve biraz da patlıcan (mangan) moru renklerle yapılmış desenleri vardır. Bazı desenlerin soyut özellikler taşıması, açık ve yalın biçimlenişleri, bu çinilere günümüze yakışan, çağdaş bir etki sağlamaktadır. Sekiz köşeli yıldız levhaların bazılarında kontur çizgisi çekilerek çerçeve yapılmıştır. Bazıları ise çerçevesiz olup desen yüzeye egemen kılınmıştır.

Konular, geometrik ve bitkisel desenler, yazı türleri ile çeşitli kuşlar, dört ayaklılar, balıklar, fantastik yaratıklar, insan yüzlü güneş ve insanları gösteren figür tasvirleridir (Foto. 27, 28, 29).

Sır-altı tekniğindeki insan figürlü çiniler arasında, boş zeminde tek başına ok yayını çekerken tasvir edilen avcı, yorgan altında yatan kadın ve erkek tasviri içeren sekiz kollu yıldız şeklindeki levhalar, 11. yüzyıldan Gaznelilerin Leşker-i Bâzâr Sarayı taht salonu fresklerinde yanyana sıralı muhafız figürlerini andıran insan tasvirleri içeren, ölçüleri ve kare mi, dikdörtgen mi anlaşılamayan kırık levha özellikle dikkati çeker. Bunlar, tema ve tasvir tarzı bakımından Selçuklu çinilerinde ilk kez karşılaşılan örneklerdir.

Bitkisel temaların işlendiği örneklerde, alışılandan değişik biçimler ortaya koyan kompozisyonlar oluşturulmuştur. Figür içerenlerde ise, beyaz fon boş bırakılıp ana şekil tek başına etki kaynağı olacak tarzda resmedilmiştir.

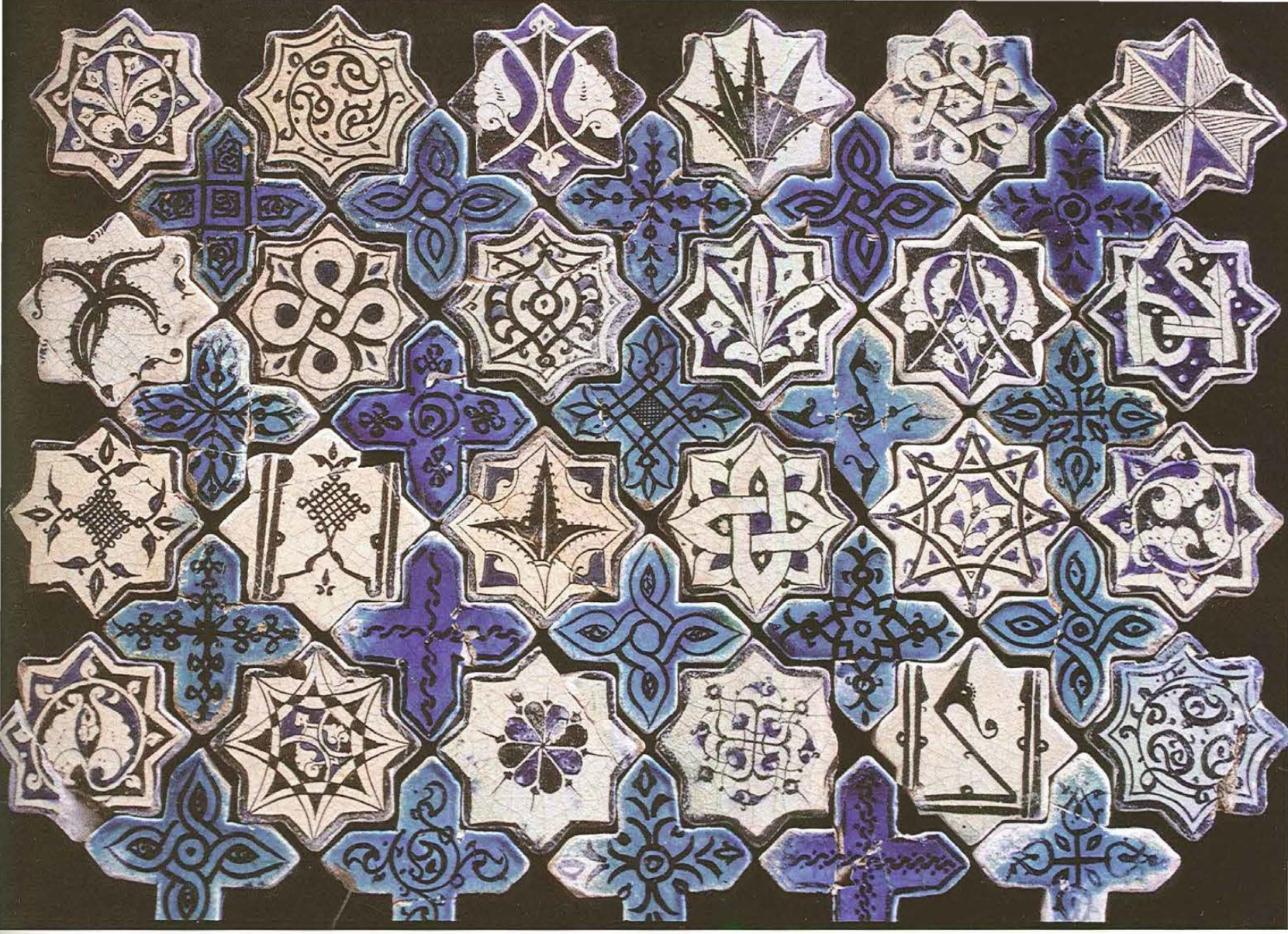


Foto. 27-Sıraltı tekniğinde bitkisel, geometrik ve yazı desenli, yıldız ve haç formlu Kubad Abad depo çinileriyle bir rekonstrüksiyon denemesi. (Foto. R. Arık)

Zengin bir desen repertuarı ortaya koyan bu çiniler, alışılmış Kubad Abad çinilerinden konu, renk, kompozisyon ve boyutlar bakımından ayrılmaktadır. Yer yer beceriksiz çizgileri, yalın görüntüleri ve küçük boyutları ile Konya 2. Kılıcarslan Köşkü çinilerini akla getirmektedirler. Bu nedenle bunların daha erken bir tarihte yapılmış olabilecekleri de düşünülebilir. Ancak bu çinilerin ortaya çıktığı seviye, stratigrafik açıdan başka yönde düşünmemize yol açmaktadır. Üstüne bu çinilerin depolandığı harçlı kütlenin hemen altındaki tabakada, 1. Alaaddin Keykubad'a ait bir sikke bulunmuştur. Bu durum, çinilerin erken bir döneme ait olamayacağını göstermektedir.

Çinilerin depolandığı alanın güneybatısında kalan açmada, bunlarla aynı toprak seviyesinde, grup hâlinde ele geçen on iki gümüş sikkeden sekizi İlhanlı Sultanı Gâzan Mahmud Han (1299-1300) adına darp edilmiştir. Dört gümüş sikke ise, son Selçuklu Sultanı 3. Alaaddin Keykubad (1283-1302) döneminde darp edilmiştir. Üzerinde durmakta olduğumuz çiniler, bu sikkelerle aynı toprak seviyesinde bulundukları da dikkate alınarak, alışılmış Kubad Abad çinilerinden biraz sonraya, 13. yüzyıl sonu – 14. yüzyıl başına tarihlenebilir.

Ayrıca, bu çiniler arasında bulunan çini kitabe parçaları da tarihlemede izlediğimiz düşünce tarzını desteklemektedir. Bu kitabenin ibareleri arasında yer alan "fahru's-sunnâ" (sanatçıların övüncü) sözleri ve "İsa" adı, büyük ihtimalle bir sanatçıya övgüyü karşımıza çıkarmaktadır. Kubad Abad'ın bağlı olduğu Beyşehir'de, görkemli çini bezemelere sahip Eşrefoğlu Camisi'nin (1296-99)

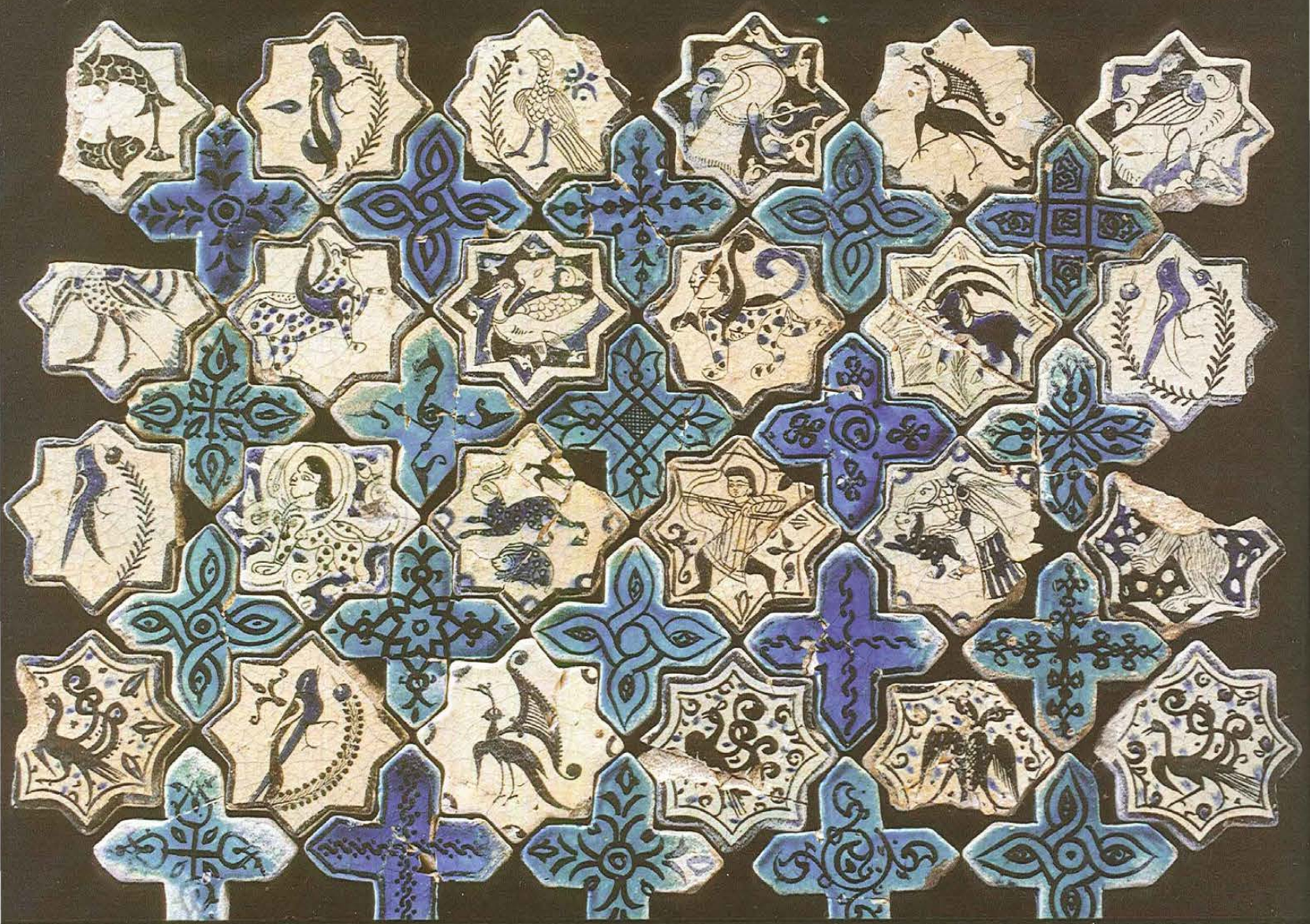


Foto. 28-Sıraltı tekniğinde kuş ve fantastik figürlü yıldız ve haç formlu Kubad Abad depo çinileriyle bir rekonsrüksiyon denemesi. (Foto. R. Arık)

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

ahşap kapı ve minberinde sanatçı adı olarak "İsa" belirtilmiştir. Aynı usta acaba, bu cami ve türbedeki ünlü çinileri de yapmış olabilir mi?

Özetle şunları vurgulamak yerinde olur. Yukarıda sözü edilen, saray külliyesinin güneybatısındaki hamam kazılarında bulunan, Gâzan Mahmud Han adına basılanlar başta olmak üzere, Beyşehir'de Eşrefoğlu Süleyman Bey ve son Selçuklu Sultanı 3. Alaaddin Keykubad adına darp edilen gümüş sikkeler gibi İlhanlı dönemi paraları gösteriyor ki, Kubad Abad'da 13. yüzyıl sonu – 14. yüzyıl başlarında yaşam hâlâ sürmekteydi.

Eşrefoğulları, 13. yüzyıl sonları ve 14. yüzyıl başlarında birden parlamış, "Gurgurum vilâyeti" dendiğini sandığımız tüm Beyşehir Gölü havzasıyla çevresine egemen olmuştu. Bu kısa parlak dönemlerinde Kubad Abad'ı da ele alıp yenileyerek kullanmış, Ulu Camii'lerinde adı geçen usta İsa'yı Kubad Abad'da da görevlendirmiş olabilirler. Moğol baskısının artması üzerine buradaki özellikle çini bezemelerle ilgili projelerinin bitmeden kaldığı düşünülebilir.

Depo çinileri arasında haç formlu olanlar 11, 5-12, 5-13,5 cm. çaplarla, eşlik ettikleri yıldızlarla uyumlu ölçülere ve zengin bir desen çeşitliliğine sahiptir. Türkuaz sır altına işlenen siyah çizgisel desenlerinde, genellikle soyut bitkisel ve geometrik motifler ile az sayıda figürlere rastlanmaktadır. Haçın ortasında ve kollarında "Allah" yazılı çini levha, Kubad Abad'da şimdilik bilinen tek örnektir. Depo çinilerinin önemli bir grubu da tek türkuaz renkte sırlı sekiz kollu yıldız ve patlıcan (mangan) moru sırlı haç şeklinde levhalardır. Yine küçük ölçülerde, 11, 5-12, 5 cm. çaplarındadırlar. Böyle küçük boyutlu, çeşitli tek renk sırlı çinilere Konya'da 2. Kılıcarslan Köşkü ve Alanya İç Kale'de saray kazılarında da rastlamaktayız.

Görüldüğü üzere, Kubad Abad Sarayı'nın "çini koleksiyonları"nı daha da zenginleştiren; şantiye alanında duvara yerleştirmeye hazırlanarak depolanmış durumda bulunan bu çinilerin benzerine, muazzam Selçuklu coğrafyasının hiçbir yerinde henüz rastlanmamıştır. Üslûp açısından, İslâm çini sanatında da şimdilik benzerleri yoktur.

Bu bağlamda, "**şantiye buluntusu çiniler**"de karşımıza çıkan, geleneksel yaklaşımı hareket noktası almakla birlikte, farklı stil denecek kadar değişiklikler gösteren özellikler, yeni bir dönemin, örneğin "Beylikler çağı"na geçişin habercisi olabilir.

Kubad Abad ve diğer sarayların, hatta saraydan başka bazı büyük yapıların da çinileri, inşaat şantiyelerinde kurulan atölye ve fırınlarda yapılmış olmalıdır. Bunu, kazılarda ortaya çıkan fırınlar ve fırın malzemelerinden anlamaktayız.

Orta Çağ kazılarından, çoğunlukla Selçuklu seramik buluntuları ortaya çıkan Kalehisar, Ahlat gibi Hasan Keyf'te de gün ışığına çıkan seramik fırınları, yerel üretimin yaygınlığı hakkındaki görüşleri pekiştirmektedir.

Kubad Abad çevresindeki, bağlantılı olduğuna inandığımız "istasyonlar" gibi tesislerdeki bulgular, Kubad Abad buluntularına ayrı bir perspektif kazandırıyor. Araştırma ve kazı fırsatı bulduğumuz iki "istasyon" üzerinde konumuz açısından kısaca duralım.

KIZ KALESİ bunlardan biri olup Beyşehir Gölü'nde, ana külliyeye en yakın adalardan birinde yer almaktadır. Yaklaşık 3000 m.^{2} yüzeyi olan bu kayalık, doğrudan doğruya sudan yükselen surlarla çevrilip bir "su şatosu" hâline getirilmiştir. Zamanla yıkılınca, topraklaşan göçük kütleleri, buradaki yapı bölümlerine uyarak aşağı-yukarı piramidal biçim almıştır. Ortada ve tepede, son araştırmalarda sayıları artan Selçuklu köşklerine benzeyen, tonozlu eyvanı, küçük bir ön avlusu ve yan mekânlara sahip bir merkez yapı ünitesi vardır. Adanın toprakları kazıldıkça şatonun bölümleri de ortaya çıkmaktadır[34].

[34] R. Arık, "Türk Kültürüne Yönelik Arkeolojik Araştırmalar ve Kubad Abad Kız Kalesi Kazısı", *Remzi Oğuz Arık Armağanı*, Ankara 1987, s.71-98(D.T.C.F.Yayınları 260); R.Arık, *a.g.e.*, 2000, s.185-200.



Foto. 29-Sıraltı güneş ve insan figürlü yıldız ve haç formlu Kubad Abad depo çinileriyle bir rekonsrüksiyon denemesi. (Foto. R. Arık)

Güneybatı uçtaki kazılarda, soyunmalık-ılıklık-sıcaklık-külhan sırasına uyan küçük bölümleri ve "cehennemlik" denen alt yapı kuruluşu ile bir küçük **hamam** ortaya çıkardık. Bu konak hamamı diyebileceğimiz küçük ve basit tesisin ılıklık duvarı dibinde **in situ** olarak, ana külliyedekilerle aynı özellikte yıldız-haç kompozisyonlu çiniler bulduk. Yıldızlarda şeffaf sır altına **çift başlı kartal,** haçlarda türkuaz şeffaf sır altında siyah palmetler işlenmişti. Ayrıca dökülmüş çini levha ve çini mozaik parçaları da ele geçti. Sır-altı levhalarda, ana külliyedekilerle aynı stilde tavus, karşılıklı çift kuş desenleri işlenmiştir. Çini mozaik parçaları üçgen, beşgen, altıgen, ince uzun dikdörtgen biçimlerde, geometrik örgü oluşturmak üzere, lâcivert tek renk sırlı çiniden ve sır-altı desenli yıldız ve haçlardan kesilmiştir.

Küçük boyutlu, 17 cm. çaplı, 2 cm. kalınlıkta sekiz kollu yıldız ve haç formundaki çiniler, Kız Kalesi kazılarında ele geçen en ilginç parçalardır. Alanya İç Kale'de bulunan küçük boyutlu çinilere benzerler. Desen ve renk bakımından da büyük boyutlu yıldızlardan farklıdırlar. Onların aksine, bunlarda haçlar krem zemin üzerine renkli desen içerir, yıldızlar türkuaz şeffaf sırlıdır.

Bunlar arasında en önemli parça, türkuaz şeffaf sır altında siyah çizgisel desenle **grifon** işlenen, kırık sekiz köşeli yıldız çinidir. Kulaklı kartal başı, aslan gövdesi, kanadı ile tam bir güç simgesidir. Ön ayaklarından birini, köpek figürlerindeki gibi göğsüne kaldırmıştır.

Bir diğer küçük yıldızda yine ilk kez karşılaşılan bir bezeme görülür: Zemin, türkuaz şeffaf sır altında daha ince siyah çizgilerle karelere bölünmüş, onlar da üçgenlere ayrılmış, onlara da minik kıvrık dal motifleri işlenmiştir.

MALANDA KÖŞKÜ, ikinci "istasyon"umuzdur. Ana külliyeye 6 km. uzaklıkta, Anamas dağlarının eteğindeki bir sırtta, orman içinde, pınarlar ve derelere yakın, Kubad Abad'ı seyreden bir konumdadır. Av partilerinde mola köşkü, ya da gözcü karakolu gibi işlevleri olabilir.

Yol açma gerekçesiyle Orman İdaresi buldozerleri köşkün doğu kanadını yok etmiştir. Buradaki kazımızda, köşkün geriye kalan taksimatı, hatta bir de düzgün Selçuklu tuvaleti ortaya çıkarılmıştır. Burada da Selçuklu saraylarındakiler gibi, sır altında insan ve hayvan figürleri, geometrik ve bitkisel motifler işlenmiş yıldız ve haç biçimli çinilere, türkuaz sırlı çini mozaiklere rastlanmıştır. Sır altına **ejder,** sakallı ve sarıklı bir erkek yüzü, ayakta duran insan figürleri, kuşlar işlenmiş çini parçaları, buranın sultan saraylarıyla aynı tarzda bezendiğini göstermektedir.

Selçuklu saraylarında bir önem sırası var mıydı? Varsa ne şekilde ifade ediliyordu? Bilmiyoruz. Asıl devlet başkanlığı makamının Kayseri'de, ya da Konya'da, yahut da sultanın gidip kaldığı her kentin kale-sarayında olduğu hakkında varsayımlarla karşılaşıyoruz. Yapılış tarihinin önceliği de dikkate alınarak sarayların içerdiği sanat varlıklarını değer sırasına koyan söylemlere de rastlanıyor. Bunlar olabilir; ancak gerçekten de olmuş mu; olmamış mı, kesin bilmiyoruz. Ancak, diğer Selçuklu sarayları arasındaki "rütbesi" ne olursa olsun, çini konusunda Kubad Abad saray külliyesinin önemi ne kadar vurgulansa yeridir. Burada, Selçukluların maddî kültürü ve yaşayış biçimi hakkında en bol ve nisbeten en çok "context" ortaya koyan verileri bulmaktayız. Konya Sarayı'ndan sonra burada, yeri, zamanı, patronu belli çiniler elimize geçmektedir. Üstelik epeyce bir kısmı **in situ** olarak, pek çoğu da kullanım biçimi anlaşılacak kadar özgün yerine yakın noktalarda ortaya çıkarılmıştır.



SELÇUKLU DÖNEMİ KAZILARI



Ahlat kazısı seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)

Selçuklu Dönemi Kazıları

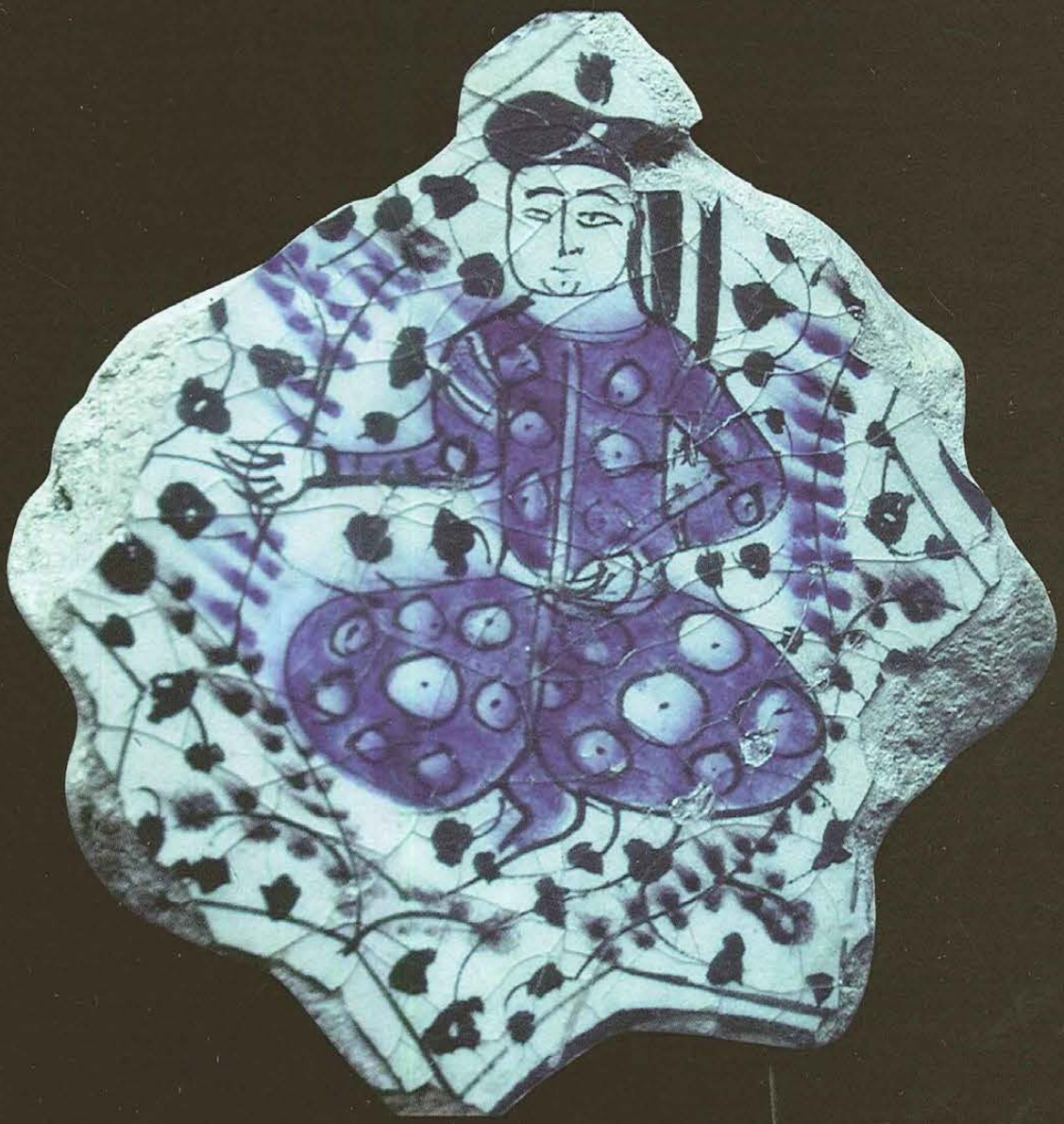


Samsat Kazısı (Foto. L. Bulut)

Sevinç GÖK GÜRHAN

Selçukluların Anadolu'ya girişiyle başlayan Türk-İslam dönemi, geçmişten gelen zengin kültür birikimine çeşitlilik katarak yeni bir sanat anlayışı ortaya koymuştur. Gerek mimari gerekse el sanatlarında gelişen Türk etkili sanat anlayışı, İslam senteziyle yoğrulmuştur. Yüzyıllardır kullanılan seramikler de bu dönemin kendine özgü üslup özelliklerini bünyesinde birleştirerek gelişmiş, Türk-İslam seramiklerinin, Anadolu toprakları üzerindeki seçkin örneklerini sunmuştur.

Son dönemlerde yapılan kazı ve araştırmalarla, Türk-İslam seramik sanatı hakkında son derece zengin bilgilere ulaşılabilmiştir. Birçok yayında, Ortaçağ seramikleri olarak da adlandırılan 12-14. yüzyıl örnekleri; Ahlat, Samsat, Kalehisar, Antakya, Ani, Alanya, Akşehir, Al Mina, Gritille, Kubadabad, Konya, Misis, Kinet Höyük, Korucutepe, Hasankeyf gibi merkezlerde bulunmuştur. Bu merkezlerden Ahlat, Kalehisar, Antakya ve Hasankeyf'te yapılan kazılarda üretime ilişkin yalnızca fırın malzemeleri değil, fırınlar ve atölyeler tespit edilmiş ve yerel üretime ilişkin kesin kanıtlar ortaya konabilmiştir. Diğerlerinde ise, sadece seramik üretiminin varlığına işaret eden fırın



Kubadabad Sarayı, insan figürü (Foto. G. Öney)

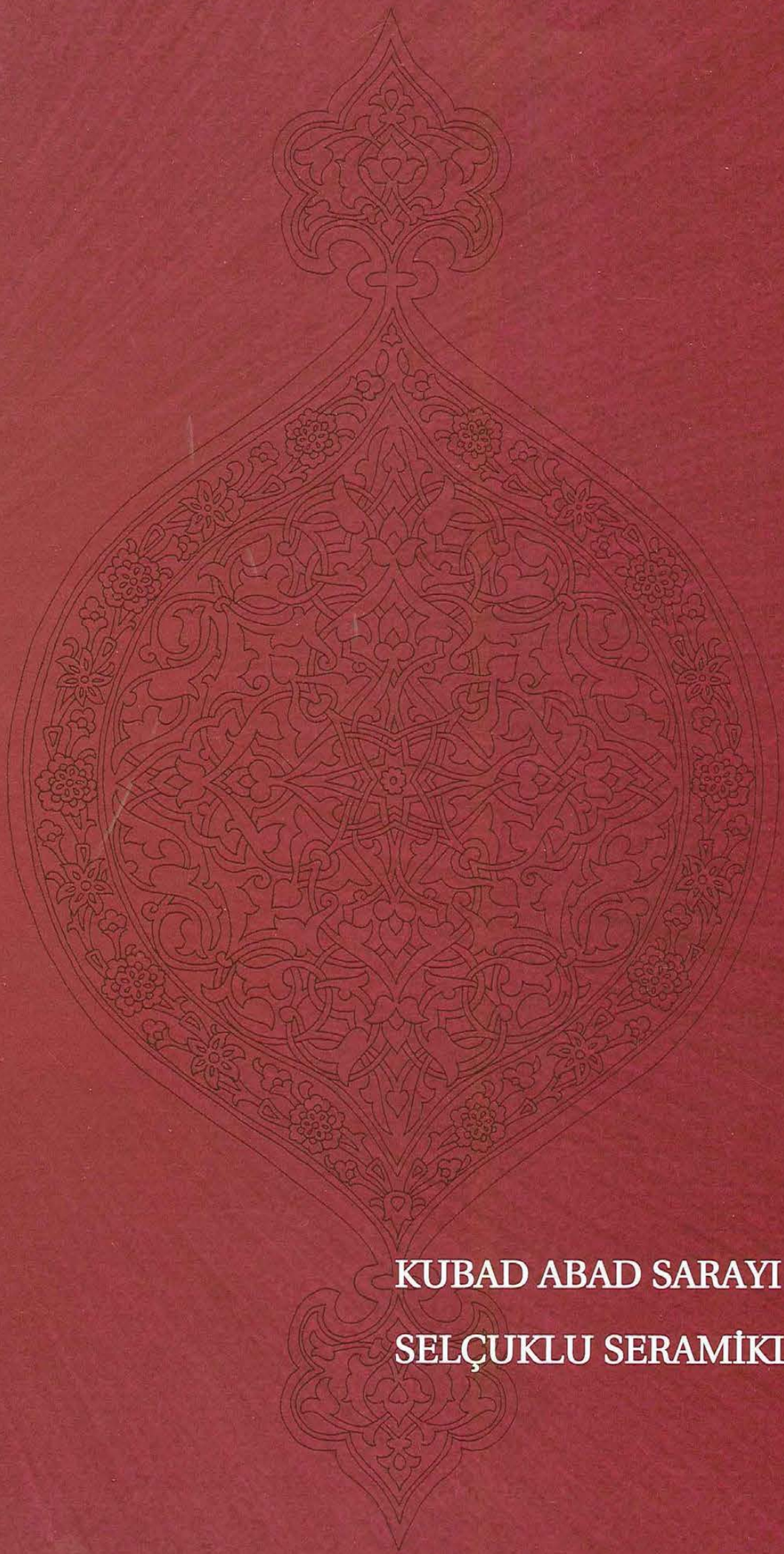
malzemeleri ile hatalı seramikler bulunmuştur. Bugün bu veriler, geniş bir coğrafya içerisinde, zengin bir seramik sanatının varlığını göstermektedir. Ancak şu da bir gerçektir ki, yukarıda adı geçen seramik merkezlerinin bir bölümü günümüzde de yerleşimin ve yapılaşmanın devam ettiği, sürekli değişen kent dokusuna sahip alanlardır. Buralardaki kazılar ya da çalışmalar sınırlı bölgelerde yapılabilmekte veya tesadüf eseri ele geçen seramikler bizlere bilgi vermektedir. Ayrıca Samsat gibi bugün artık tamamen sular altında kalmış bir höyükten, günümüzde daha fazla bilgi edinmek mümkün olmamaktadır. Akşehir'de ise büyük bir bölümü yeni yapıların altında kalan eski yerleşim birimlerine ait buluntulara, ileride gerçekleştirilecek çalışmalarla daha yoğun ve sağlıklı bilgiler eklenebilir.



Kubadabad Sarayı, kuş figürü (Foto. G. Öney)

Anadolu Selçuklu dönemi seramikleri, geniş bir teknik ve motif repertuarı sunmaktadır. Abbasi döneminden başlayarak, Samanoğulları, Fatimi, Eyyubi ve Büyük Selçuklular dönemlerinde görülen; sıraltı, lüster, sgraffito, slip, champlevé, tek renk sırlı, kabartmalı, baskı ve barbutin ile minai teknikleri kullanılarak seramikler süslenmiştir. Bitkisel, geometrik, insan ve hayvan figürlü motiflerin yanı sıra yazı ve yazı taklidi süslemeler, çeşitli tekniklerde, farklı anlatımlarla karşımıza çıkmaktadır. Selçuklular ile hem çağdaş olan, hem de aynı toprakları paylaşan, Bizanslılarla da karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Özellikle sgraffito ve slip teknikli seramiklerin motif benzerliği nedeniyle ayırım yapmak, zaman zaman güçleşmektedir. Yeni bilgiler ışığında ele alınarak sunulan, Kubadabad, Ani, Ahlat, Akşehir ve Samsat seramikleri; hamur, sır, astar, süsleme tekniği, form ve bezemeleriyle Selçuklu seramik sanatının özelliklerini yansıtmaktadır.

Kuzeydoğu sınırımızda kısa bir Selçuk dönemi yaşayan Ani, Van yöresinde Ahlat, güneydoğudan Samsat kazıları buluntularının kitabımızda yer alması, Ani'de Gürcü ve Ermeni, İran Büyük Selçuklu, İlhanlı, Moğol, Samsat'da Büyük Selçuklu, İlhanlı, Moğol yanı sıra Eyyubi, Fatımi dönemi seramiklerine kadar uzanan etkileşimleri, seramik dünyasındaki alış verişleri yansıttığı için önem kazanmaktadır. Tanıtılan kazılar, sanat tarihçilerimizin değerlendirdiği, orta çağ tabakalarını araştırmak üzere programlanan çalışmalardır. Konumuz dışında kalan, Adana, Tarsus yöresinde çeşitli arkeolojik kazılarda ele geçen, St. Simeion, Al Mina, Kıbrıs v.b. seramikleri olarak tanınan Bizans ve Haçlı dönemi seramiklerinin de Anadolu Ortaçağ örnekleriyle benzerlikleri dikkati çeker. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde sürdürülen veya tamamlanmış olan arkeolojik kazılarda bulunan Türk dönemi veya genel olarak Orta Çağ buluntuları, ancak kısa kazı sonuçları raporlarında yer almış veya müze depolarında unutulmuştur.



KUBAD ABAD SARAYI KAZISI

SELÇUKLU SERAMİKLERİ



KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

Kubad Abad Sarayı Kazısı Selçuklu Seramikleri



Foto. 1-Kubad Abad Küçük Saray balık figürlü şeffaf türkuaz sırlı siyah boyalı sıraltı kâse (Foto. R. Arık)

Muharrem ÇEKEN*

Kazıların en çok karşılaşılan buluntu gruplarından biri olan seramikler, üretildikleri dönem hakkında önemli bilgiler elde edinmemizi sağlar, toplumların ihtiyaçlarını, sanat zevklerini, üretim teknolojilerini, ticari ve sosyal ilişkilerini, sosyal yapılarını yansıtır. Sanat tarihi ve arkeoloji alanında çalışan araştırmacılar için seramikler üzerinde araştırma ve inceleme yapmak bu anlamda önemlidir. Özellikle, arkeoloji alanında çalışan araştırmacılar için bu tür araştırmalar köklü bir geçmişe dayanmaktadır. Seramiklerin üretim teknolojileri, malzemeleri, tür ve biçim tipolojileri, süsleme özellikleri gibi değerler, bilimsel verilerle sistemli bir biçimde ortaya konmuştur. Ortaçağa yönelik çalışmalar için de kazılardan çıkan bu türden buluntular ile müze ve koleksiyonlarda yer alan seramiklerin, böyle araştırmalara konu edilmesi, son yıllarda sayısal olarak artmış olması da son derece önemlidir.

Ortaçağa yönelik uzun soluklu kazılardan biri olan Kubad Abad Sarayı zengin ve ihtişamlı çi-

*Konu üzerinde çalışmama izin veren Hocam Prof. Dr. Rüçhan Arık'a teşekkür ederim.

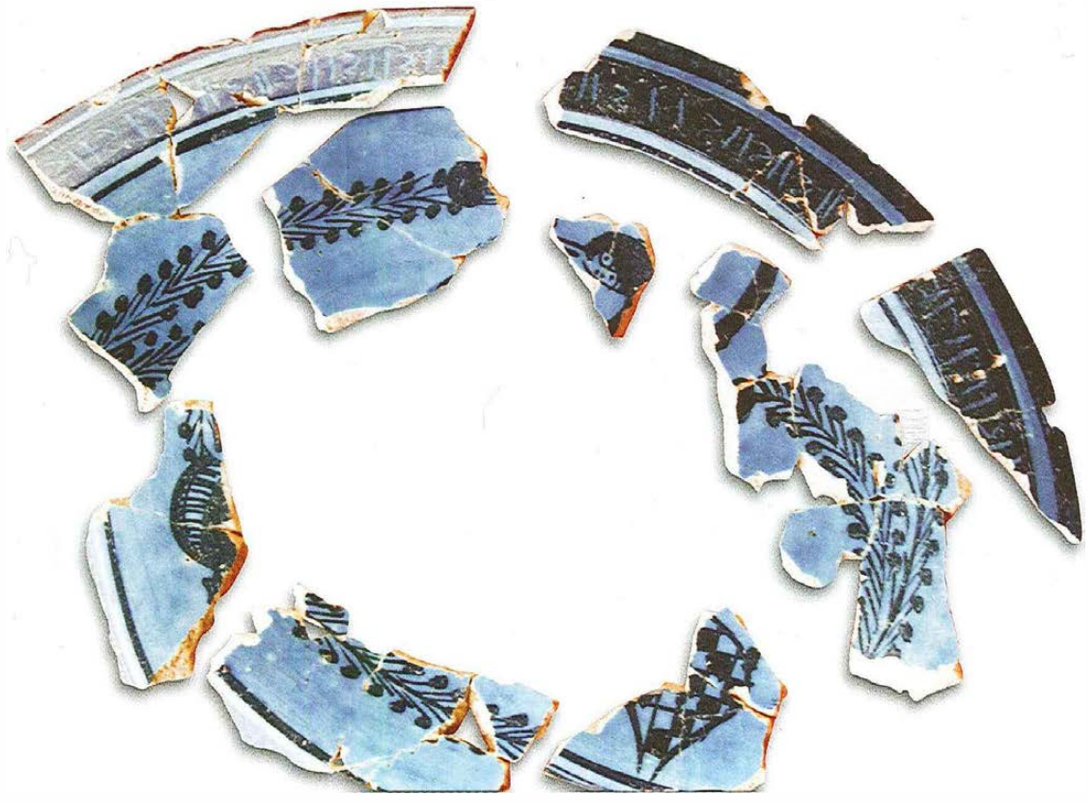


Foto. 2-Kubad Abad Küçük Saray çift kuş figürlü şeffaf türkuaz sırlı siyah boyalı sıraltı seramik parçaları. (Foto. R. Arık)

nileriyle tanınmaktadır. Kazıların en yoğun buluntu grubunu da çiniler oluşturur. Hiç kuşkusuz çiniler kadar çok sayıda ele geçmesi beklenen seramikler, taşınabilir nitelikte olmaları, nedeniyle zamanında ve sonrasında başka yerde kullanılarak günümüze yerinde ulaşmamış, yerinde kalsalar bile saray ve çevresinin farklı amaçlarla kullanılması sebebiyle sayıca daha azdırlar. Kazılar sırasında bulunan seramikler de çok çeşitli teknik, tür ve süsleme özellikleri göstermekle birlikte birkaç kap hariç çoğu kırık halde, birleşmeyen fragmanlar şeklindedir. Burada ele alacağımız konu, Kubad Abad Saray Külliyesi ve Kız Kalesi kazılarında ele geçirilen belli başlı örneklerin genel özelliklerinin tanıtılması ile sınırlı tutulmuştur.

Sırlı Seramikler

Sıraltı Seramikler, Kubad Abad Sarayı kazılarında ele geçirilen sıraltı tekniğindeki çinilerle benzer teknik, malzeme ve süsleme özellikleri göstermektedirler. Bu gruba ait seramikler çok sayıda küçük kırıklar ve az sayıda tam formu ve türü belirlenebilen buluntulardan oluşur. Türü belirlenebilen sıraltı seramikleri, kâseler ve vazolar teşkil etmektedir. Bu seramikler gevşek dokulu ve beyaz renkli, kuvars ağırlıklı ve fritli (sırçalı) hamur yapılarla çinilerle aynı hammadde özelliklerine sahiptir. 12. yüzyılda Büyük Selçuklularla gelişen bu türden seramik hamuruyla, çok çeşitli biçimlerde, kaliteli, beyaz renkte yüzeyler elde edilerek zengin süslemeler yapılabilmektedir. 12. ve 13. yüzyıllarda, Anadolu, Suriye ve İran'da, özellikle kaliteli çini ve seramiklerde renk ve dokusu yatağının hammaddesine göre değişik olsa bile fritli hamur kullanımı tercih edilmiştir.

Sıraltı seramiklerde şeffaf türkuaz, yeşil, renksiz ve lacivert olmak üzere dört farklı renkte sır uygulanmıştır. Bu seramiklerde süslemenin uygulandığı gövde yüzeylerinin astarlı veya astarsız olduğu tam olarak tespit edilememektedir. Astar kullanımı, kimyasal analizleri sonucunda gerçekleştirildiği taktirde anlaşılacak bir durumdur. Fritli gövdeye sahip beyaz ve düzgün hamur yüzeylerinde ise astara ihtiyaç duyulmayabilir.

Sıraltı teknikli şeffaf türkuaz sırlı seramikler, kaliteli sır renkleri ve süslemeleriyle çinilerle boy ölçüşecek güzelliktedir. Kâse türünde formu belirlenebilen tüme yakın örnekler bu grupta ele geçirilmiştir. Kâselerin iç yüzleri tamamen, dış yüz-

leri ise gövdenin 2/3'sini kaplayacak şekilde sırlanmışlardır. Süsleme, şeffaf türkuaz sırın altında siyah renkteki boyalarla gerçekleştirilmiştir. Süslemenin yoğunluğu, iç yüzeyde figürlü, bitkisel, geometrik, yazı ve yazı taklidi şeklinde yer alırken, dış yüzeyde, tek sıra eğrisel çizgilerden oluşan "S" veya dairesel geçmeler şeklinde basit geometrik bezemelerdir.

Figürlü süslemenin yer aldığı örnekler daha çok bu grup seramiklerde karşılaşılmaktadır. Balık figürlü bir seramik, iç yüzeyini tamamen kaplayan süslemesiyle ve kaidesi eksik ama formu anlaşılabilir olmasıyla ender örnekler arasındadır (Foto. 1). Yayvan gövdesi ve dışa dönük ağız kenarıyla beliren bu kâsenin, gövdesinde meydana gelen büyük madalyon içinde, simetrik olarak yerleştirilmiş ağızları merkeze dönük dört balık figürü yer alır. Balık figürleri arasında, çinilerde de görülen haşhaş veya nar bitkileri olarak tanımlanan dallar bulunur. Ağız kenarını ise iki sıra yapraklı bir dal motifi çepeçevre dolanır.

Tam olarak birleşmeyen kırık parçalardan oluşan bir başka figürlü örnekte ise seramiğin iç yüzünde, gövdede, yine haşhaş veya nar dalları arasında karşılıklı duran iki kuş figürü seçilebilmektedir (Foto. 2). Kâsenin ağız kenarında ise bu sefer yazı taklidi bir sıra bordür bulunmaktadır.

Şeffaf türkuaz sıraltı teknikli konik gövdeli bir kâsenin, kaidesi hariç kırık parçaların birleştirilmesiyle yarısı tamamlanabilmektedir (Foto. 3). İç yüzde gövde üzerinde, çizgilerle sınırlandırılmış madalyonlar içerisinde, çinilerde de gördüğümüz palmiyeyi andıran yapraklı bitkiler ve köşelerinde palmet motifleriyle oluşturulmuş kompozisyonlar yer almaktadır. Ağız kenarını ise üç top motifleri ile dolgulandırılmış tek sıra bordür dolanır.

Bu grup içerisinde K. Otto-Dorn dönemindeki kazılarda ortaya çıkarılmış olan halka kaideli ve konik gövdeli bir kâse, iç yüzde merkezde palmetvari bir motif ve gövde yüzeyindeki zikzak süslemeleriyle döneminin karakteristik süslemelerini taşır[1].



Foto. 4-Kubad Abad Küçük Saray kabaralı şeffaf türkuaz sırlı siyah boyalı sıraltı seramik parçaları (Foto. R. Arık)

[1] *R. Arık, Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri, İstanbul 2000, s.175.*



Foto. 3-Kubad Abad Küçük Saray şeffaf türkuaz sırlı siyah boyalı sıraltı kâse (Foto. R. Arık)

Türkuaz sıraltı teknikli seramik fragmanlar içinde, dış yüzeylerinde kabara şeklinde çiçek motifleri olan birkaç örnek dikkati çeker (Foto. 4). Kırık parçalar olduğu için formu ve süslemesinin tamamı anlaşılamamaktadır.

Sıraltı tekniğiyle süslenmiş seramikler içinde iki farklı sır renginin kullanıldığı değişik bir uygulama karşımıza çıkmaktadır. Az sayıda form vermeyen kırık parçalar olarak ele geçirilen bu seramiklerin iç yüzleri şeffaf lacivert, dış yüzleri ise şeffaf türkuaz renkte sırlıdır. Çok kaliteli ve parlak olan sırların altında siyah renkte boya ile yapılmış süslemeler bulunmaktadır.

Sıraltı seramiklerde uygulanan bir başka sır rengi ise yeşildir. Bu grup içinde türü anlaşılabilen bir kavanozun, çok sayıda kırık olan parçası birleştirildiğinde omuz, boyun ve ağız kısmı tamamlanabilmektedir (Foto. 5). Seramiğin dış yüzünde kaliteli şeffaf yeşil sıraltında siyah boya ile yapılmış stilize bitkisel kompozisyonlar ve geometrik desenler görülmektedir.

Kubad Abad'da şeffaf renksiz sıraltına çok renkli boyamalarla yapılmış seramikler sayıca daha çok ele geçirilmişlerdir. Bu seramiklerde kahverengi, lacivert, türkuaz, siyah, yeşil ve patlıcan moru renkte boyalarla, bazen tek, bazen de birden çok farklı rengin kullanıldığı süslemeler görülmektedir. Seramiklerde saray çinilerindeki motif ve kompozisyonlar ile paralellik gösteren özelliklerde geometrik, bitkisel, figürlü ve yazı şeklinde süslemeler yer alır.



Foto. 6-Kubad Abad Küçük Saray sır içi mavi süslemeli lüster seramik parçaları. (Foto. R. Arık)

Bu gruptaki örnekler içerisinde kaidesi eksik olan bir vazonun dış yüzünde, şeffaf renksiz sıraltında beyaz zemine siyah ve lacivert boyalarla zikzak motiflerin işlendiği görülmektedir[2]. Kubad Abad'da hem çinilerde, hem de seramiklerde çok sevilen bir desenin kullanıldığı bu seramiğin formu Rakka örnekleriyle paraleldir. Bu seramiğe benzer bir form yukarıda bahsedilen şeffaf yeşil sırlı örnekte de görülür.

Sıraltı teknikli seramiklerde, Kubad Abad Saray çinilerine benzer malzeme yapılarının yanı sıra stilistik açıdan da benzer kompozisyon ve motiflerin kullanılması bunları yapan/süsleyen usta ve atölyelerin aynı olduğu kanısını uyandırmaktadır. Böylelikle bunlar 13. yüzyılın ilk yarısında saray kullanımı için üretilmiş kaliteli seramikler olmalıdırlar.



Foto. 5-Kubad Abad Küçük Saray şeffaf yeşil sırlı siyah boyalı sıraltı kavanoz (Foto. R. Arık)

Lüster Seramikler, Kubad Abad duvar çinilerinde çok sayıda zengin süslemeli örneğiyle karşılaştığımız lüsterler, seramiklerde ise az sayıda ve tam form vermeyen kırık parçalar şeklinde ele geçirilmişlerdir. Lüster teknikli seramiklerde, çini hamuruna benzer nitelikte kuvars miktarı yüksek, fritli beyaz hamur kullanılmıştır. Bu tür hamur sayesinde, seramikler üzerinde dilimlenmiş veya

[2] R. Arık, *a.e.*, s.174.



Foto. 7-Kubad Abad Küçük Saray sgraffito tekniğiyle süslenmiş kâse (Foto. R. Arık)

kabara şeklinde yüzeyler elde edilmiştir. Lüster seramiklerde, örtücü (opak) beyaz ve lacivert renkte olmak üzere iki farklı sır renginin uygulandığı örnekler bulunmaktadır. Mevcut durumlarına bakılarak sır, iç ve dış yüzü tamamen kaplamaktadır. Süslemenin esası, sır üzerinde, altın sarısı rengin çeşitli tonlarında yanardöner etki bırakacak şekilde lüster boyalarla oluşturulmaktadır. Ayrıca beyaz sırlı seramiklerde ise sır içinde yer alan türkuaz ve kobalt mavisi boyalar, lüster süslemelere eşlik etmektedir. Bazı parçaların üzerindeki lüster boyalar zaman içinde döküldüğü için sadece sır içi boyalar kalmıştır (Foto. 6). Kırık parçalar şeklinde ele geçirilmelerinden dolayı, süslemenin geneli hakkında fikir yürütmek zor olmakla beraber, bitkisel, geometrik ve yazı gibi bazı süsleme motifleri anlaşılabilmektedir. Genellikle iç ve dış yüzün beraber süslendiği görülür.

Sgraffito Seramikler, Kubad Abad sırlı seramikleri içerisinde çok sayıda örneğiyle en yoğun grubu sgraffito seramikler meydana getirir. Kiremit kırmızısı hamurun çeşitli tonlarına rastladığımız sgraffitolarda sık dokulu ve sert hamur yapısı görülmektedir. Hamur üzerinde sırlanan yüzeyler krem rengi astarla kaplanmıştır. Kubad Abad sgraffito seramiklerinde tek renk sırlı, boyalı ve akıtmalı, iç ve dış yüzde iki farklı renkte şeffaf sırın kullanıldığı örnekler olmak üzere üç farklı uygulama mevcuttur.

Tek renk sırlı sgraffito seramiklerde şeffaf hardal ve yeşilin çeşitli tonlarının kullanıldığı görülmektedir. Sır bazı örneklerde iç ve dış yüzün tamamını, bazı örneklerde ise iç yüzün tamamı ile dış yüzün yarısını kaplamaktadır. Çoğunluğu kırık parçalar şeklinde ele geçirilmiştir. Türü ve formu belirlenebilen birkaç örnek ise kâseler ve tabaklardır. Çoğunlukla süsleme iç yüzde yer alır, birkaç parçada dış yüzde champlevé ve slip süslemeler görülmektedir. Bu grup içerisinde yer alan önemli örneklerden birisi Büyük Saray'dan çıkarılmış konik gövdeli tam formu belirlenebilen hardal sarısı şeffaf sırlı bir kâsedir. Kabın iç yüzünde merkezde altı köşeli yıldız motifi, ağız kenarında ise yazı bordürü yer almaktadır[3].

[3] Bkz. R. Arık, *a.g.e.*, s.167



Foto. 8-Kubad Abad Küçük Saray slip tekniğiyle süslenmiş kâse (Foto. R. Arık)

Kubad Abad'da ele geçirilen sgraffito seramiklerin büyük çoğunluğunu şeffaf sırlı boyalı ve akıtmalı seramikler oluşturmaktadır. Bu grup seramiklerde, şeffaf renksiz, yeşil ve sarı renkte sırlar kullanılmıştır. İç ve dış yüzün tamamen sırlandığı örneklerin yanı sıra, dış yüzün sadece ağız kenarı veya gövde yarısına kadar sırlandığı boyalı ve akıtmalı sgraffitolarda görülmektedir. Bazı örneklerde süsleme hem iç yüzde hem de dış yüzde yer almakta, bazılarında ise dış yüz sadece tek renk sırla kaplanmaktadır. Sgraffito süslemelerin arasında, sıra dağılmış şekilde yeşil, patlıcan moru, kahverengi ve hardal sarısı renkte boyalar yer alır (Foto. 7).

Sgraffito seramikler arasında iç yüzün şeffaf hardal sarısı, dış yüzün şeffaf yeşil sırla kaplandığı birkaç örnek farklı bir uygulamayı ortaya koymaktadır. Çok yaygın olmayan bir kullanım olan iki farklı renkte sırla kaplanmış olan bir kâse üzerinde süsleme, iç yüzde basit tek sıra çizgilerden, dış yüzde ise zikzaklardan meydana gelmektedir.

Slip Teknikli Seramikler, Kubad Abad Sarayı seramikleri arasında farklı süslemeleriyle dikkati çeken slip teknikli seramikler kiremit kırmızısı renkli, sert ve sık dokulu hamur yapısına sahiptir. Astar kullanmaksızın slip boyalarla süslemeler yapılmış ve şeffaf hardal veya yeşil sırla kaplanmıştır. Sır çoğunlukla iç ve dış yüzün tamamını kaplamaktadır. Süsleme sırlanan bütün yüzeylerde yer alır. Krem renkli slip boyalarla bitkisel ve geometrik karakterde süslemeler yapılmıştır. Türü belirlenebilen kapların çoğunluğunu kâseler oluşturur. Küçük Saray kazılarında ele geçirilen bir kâsenin slip bezemesi dikkati çekmektedir. Şeffaf hardal sarısı sır altında, haşhaş veya nar dalına benzer simetrik olarak yerleştirilmiş dört motif iç yüzde yer alırken, tamamen sırlı dış yüzde ise spirallerden oluşan bir kompozisyon görülür (Foto. 8).

Tek Renk Sırlı Seramikler, Saray kazılarında, çok sayıda tek renk sırla kaplanmış beyaz ve kiremit kırmızısı renkte hamur kullanılmış seramik parçaları ele geçirilmiştir.

[4] R. Arık, *a.g.e.*, s.170-171



Foto. 9-Kubad Abad Küçük Saray tek renk türkuaz sırlı testi. (Foto. R. Arık)

Beyaz renkli gevşek dokulu, çini hamuruna benzer nitelikte gövde yapısına sahip tek renk sırlı seramiklerde, türkuaz ve lacivert renkte şeffaf veya opak sırlar kullanılmıştır. Daha çok ağız, kaide, kulp ve gövde parçaları şeklinde ele geçmiş seramikler arasında formu belirlenebilen türden seramikler, kâselerdir. İç ve dış yüzü tamamen lacivert sırla kaplı Kız Kalesi buluntuları içinde küçük bir şişe önemli örnekler arasındadır.

Tek renk sırlı seramikler içinde en yoğun grubu kırmızı hamurlu kaplar oluşturmaktadır. Bu kaplar gevşek dokulu ve katkılı, sık dokulu ve sert hamur yapılarıyla kendi içinde farklılıklar gösterir. Koyu yeşil sırlı çömlekler ve kapakları, genellikle ince cidarlı ve gevşek dokulu hamur özellikleriyle diğerlerinden ayrılır. Buna benzer bir hamur yapısıyla, kaliteli örtücü türkuaz sırlı bir testi ilginç örnekler arasındadır (Foto. 9). Sık dokulu ve sert hamurlu seramikler, örtücü veya şeffaf yeşil ve hardal sarısı renkte sırlarla kaplanmaktadır. Şeffaf sırların altında krem rengi astar kullanılmıştır. Kâse, tabak, testi, vazo ve kandil türünden seramikler farklı formlarıyla çeşitlilik gösteririler. Bu grup seramik parçalar içinde şeffaf yeşil sırlı bir örneğin üzerinde, kabartma olarak işlenmiş

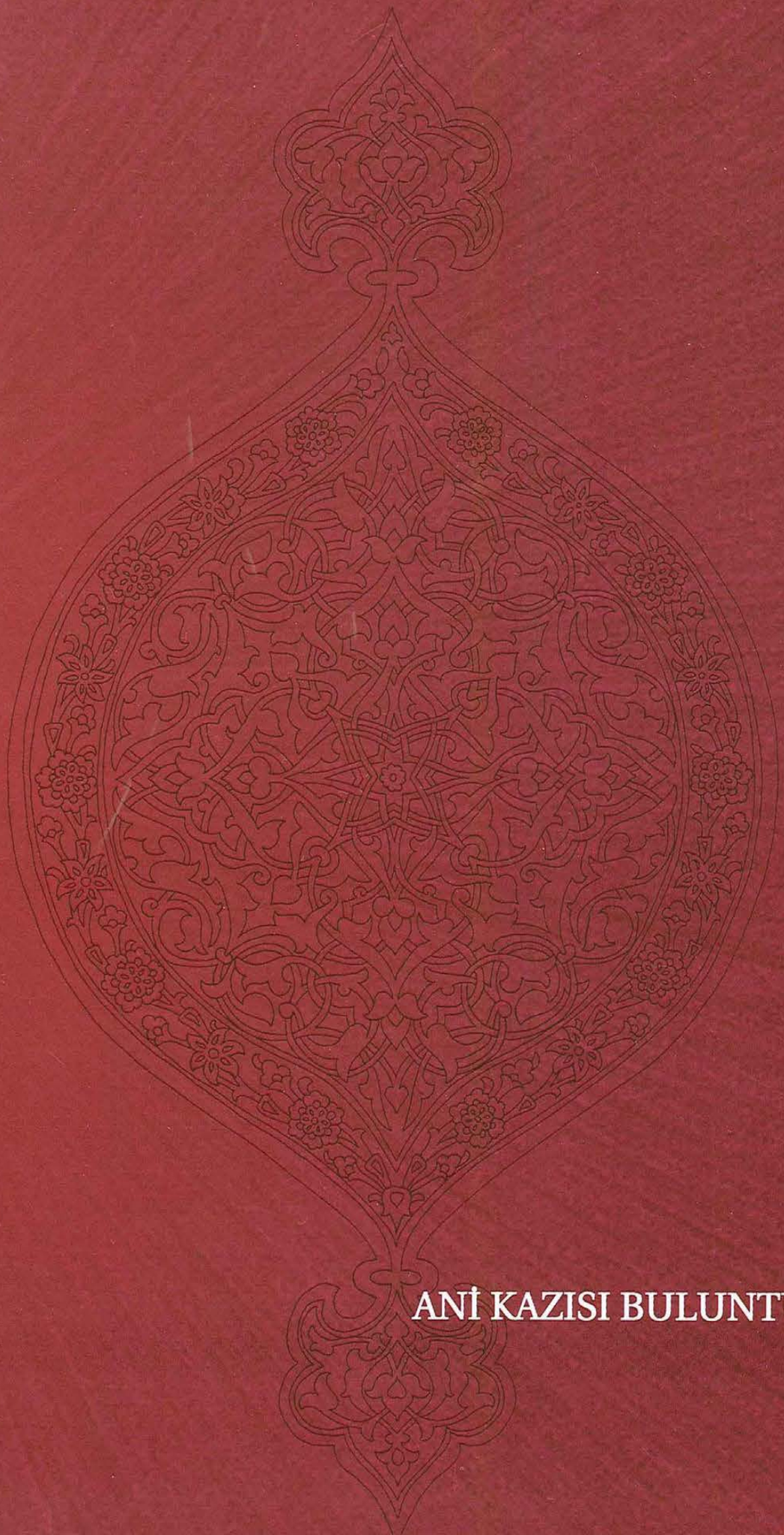


Foto. 10-Kubad Abad Küçük Saray insan yüzü kabartmalı sırsız seramik parça (Foto. R. Arık)

mask şeklindeki insan başı figürü ünik bir uygulamadır[4]. En yakın örneklerini 13. yüzyılda Kaşan'da beyaz hamurlu ve tek renk sırlı seramiklerde görebileceğimiz bu türden süslemenin kırmızı hamurlu ve yeşil sırlı bir seramikte denenmesi ilginçtir.

Sırsız Seramikler

Çoğu kazıda olduğu gibi Kubad Abad kazılarının da en bol seramik buluntu grubu sırsız olanlardır. Hamurları, çoğunlukla kiremit ve krem, daha az örnekte ise gri renktedir. Süslemesiz düz seramiklerin yanı sıra baskı/kalıplama, kazıma ve barbutin teknikleriyle süslenmiş örnekler de bulunmaktadır. Sırsız seramikler içinde günlük kullanım kapları olarak değerlendirilen testiler, maşrapalar, çömlekler, ibrikler ve küpler çoğunluktadır. Bununla beraber türü belirlenemeyen fragmanlar ve kürevi-konik kaplar olarak bilinen sırsız seramikler de ele geçirilmiştir. Barbutin, baskı veya kalıp kullanılarak süslenen kaliteli kaplar üzerinde, zikzaklar, kırık çizgilerden oluşan geometrik kompozisyonlar, bitkisel bezemeli rozetler, damla veya çiçek kabaraları şeklinde motifler bulunurken, insan başı işlenmiş küçük bir parça da dikkati çeker (Foto. 10).



ANİ KAZISI BULUNTULARI



Foto. 2-Kırmızı astarlı ve perdahlı küp (Kars Müzesi)

Ani Kazısı Buluntuları

Beyhan KARAMAĞARALI - Turgay YAZAR



Foto. 1-Kürevi-konik gövdeli kaplar (Kars Müzesi)

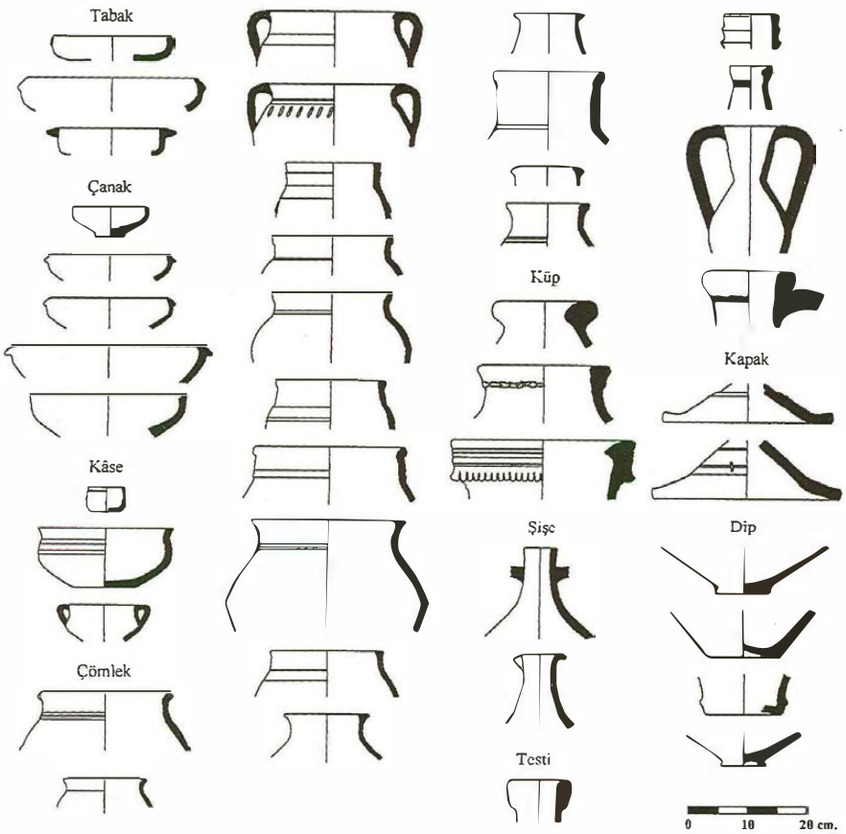
Ani, Kars'a 45 km. mesafede, Türkiye-Ermenistan sınırında, Arpaçay'ın batı kıyısında yer almaktadır. Elimizdeki bilgilere göre 4. yüzyılda küçük bir kale olarak (bugünkü iç kale) Kamsaraganlar sülalesinin elinde bulunan şehrin önem kazanması, 961 yılında Bagrati Krallığı'nın başkenti olması ile başlamıştır. 1045 yılında Bizans yönetimine giren şehir, 1064 yılında Alpaslan tarafından fethedilmiş ve yönetimi Şeddadilere verilmiştir. 1123-1229 yılları arasında Gürcü hakimiyetine giren şehir, 1229 yılında Moğollar tarafından ele geçirilmiştir. Ani'deki Moğol yönetimi 1344 yılına kadar sürmüştür. Ani'nin 14. yüzyılın ikinci yarısından sonra önemini kaybettiği ve depremler sonucu tahrip olması nedeni ile terk edildiği kabul edilmekle birlikte 14-15. yüzyıla ait Ani darplı sikkeler, 18. yüzyıla ait kitabeli seramik buluntular ile 19. yüzyıla ait Osmanlı ve Rus sikkeleri şehrin tamamen terk edilmediğini ortaya koymaktadır[1].

Ani'de 1989-2005 yılları arasında yapılan kazılarda çok sayıda farklı tür, tip ve teknikte seramik ele geçmiştir[2]. Bu seramiklerin tümünü bu kitabın kapsamı içinde ayrıntılı bir şekilde tanıtmak mümkün değildir. Bu nedenle seramikleri genel özellikleri ile ele alıp tanıtmak ve kısa bir değerlendirme sunmak hedeflenmiştir.

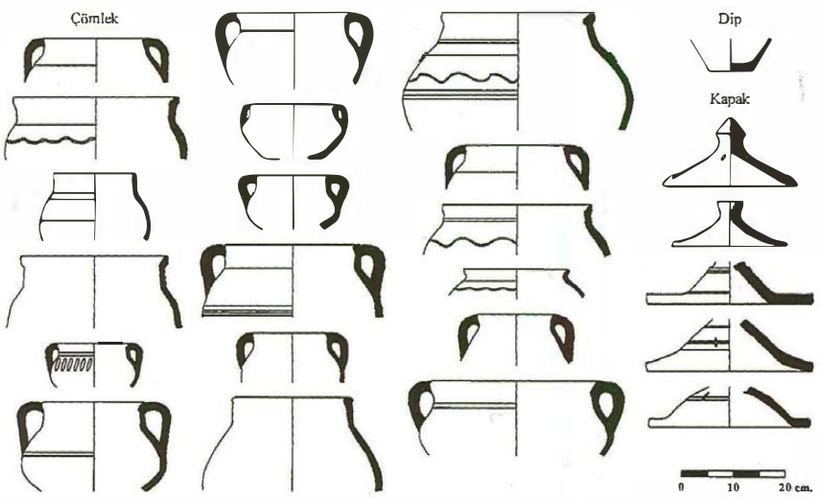
Ani'deki seramik buluntular sırsız ve sırlı seramik olarak iki ana grup oluşturur. Sırsız seramik buluntular kendi

[1]B. Karamağaralı, "Ani", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* I, İstanbul 1998, s. 102-103.

[2]Ani'de ilk kazı çalışmaları 1892-1917 yılları arasında N. Marr, 1965 yılında Kemal Balkan ve 1989-2005 yılları arasında ise Beyhan Karamağaralı tarafından yapılmıştır.



Çizim 1. Yalın-basit seramik türündeki kap tipleri



Çizim 2. Mutfak kabı tipleri

içinde yalın-basit, mutfak kapları ve kırmızı astarlı seramik olarak üç tür içinde ele alınabilir.

1. Sırsız Seramik:

1.1. Yalın-Basit Seramik:

Hamur: Yalın-basit seramik türünde açık kahverengi veya kırmızı renkli hamur, çoğunlukla ince kumlu ve mineral katkılıdır. Örneklerde seyrek küçük-orta boy taşçık, ender olarak da seyrek kireç katkı görülür. Yalın basit seramik türü içinde ayrı bir tip oluşturan kürevi-konik gövdeli sıvı kaplarının, farklı hamur özelikleri vardır. Bu kapların gri renkli hamurları ince kumlu, seyrek organik veya kireç katkılıdır.

Yapım Tekniği: Kapların tamamı çarkta biçimlendirilmiştir. Yüksek ısıda, sert pişirilmiş ve tam okside olan kaplarda, hamur ile kabın dış rengi aynıdır. Kapların iç ve dış yüzeyleri genellikle yalın olmakla birlikte, çömlek gibi bazı büyük formların dış yüzeylerinde ıslak sıvazlama izleri görülür. Az sayıda örnekte kulp ve ağız kenarı gibi bölümlere kırmızı astar uygulanmıştır. Yalın-basit seramik tipi türü içinde ayrı bir tip oluşturan kürevi-konik gövdeli kaplar ise çok sert pişirilmiştir[3].

Kap Tipleri: Yalın-basit seramik türü, kap çeşitliliği açısından Ani'deki en zengin gruptur (Çizim 1). Kap tiplerini; tabak, çanak, kâse, çömlek, küp, şişe ve testi gibi kaplarla, bu kaplara ait kapaklar ve dipler oluşturmaktadır. En sık görülen kap tipleri sığ çanaklar ve çömleklerdir. Diğer türlerde fazla görülmeyen testi ve şişe gibi formlar ile kürevi-konik gövdeli kaplar yalın basit seramik türünün önemli bir grubudur. Kürevi-konik gövdeli kaplar dar ağızlı, kısa boyunlu, alta doğru sivrilen oval gövdeleriyle diğer formlardan farklılaşmaktadır (Foto. 1).

Bezeme: Kapların çoğunluğu bezemesizdir. Bazı örneklerde kabın boyun, gövde veya kapak kısımlarında tek veya belirli aralıklarla yinelenen, birbirine paralel ya da dalgalı hat şeklinde çizi-kazıma bezek yer alır. Az sayıdaki küp parçasının ağız kenarı üzerinde yivli bezeme görülmektedir. Kürevi-konik gövdeli kapların bezemesiz örnekleri olduğu gibi, dış yüzeylerinde kazıma veya baskı bezek bulunan örnekleri de bulunmaktadır (Foto. 1, Çizim 2).

[3]Kürevi-konik gövdeli kapların bazı örnekleri üzerinde sarı astar boya görülmektedir. Bu tip kapların sırlı seramik türü içerisinde yer alan örnekleri de vardır.

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

1.2. Mutfak Kapları:

Hamur: Açık kahverengi veya kırmızı renkli hamurları çoğunlukla ince kumlu, yoğun orta boy siyah taşçık katkılıdır. Bazı örneklerde seyrek orta boy taşçık ile yoğun organik katkı görülür.

Yapım Tekniği: Kapların tamamı çarkta biçimlendirilmiş, yüksek ısıda ve sert pişirilmiştir. Yüzey; bazı örneklerde içte ve dışta ıslak sıvazlamalı, bazı örneklerde ise içte yalın, dışta ıslak sıvazlamalıdır. Az sayıdaki örnekte, dış yüzey kırmızı-siyah, siyah-gri veya kahverengi-gri renklerde alacalıdır.

Kap Tipleri: Mutfak seramiği türünde fazla kap tipi çeşitliliği saptanamamıştır. En yaygın kap tiplerini, çift dikey kulplu, kısa boyunlu, şişkin gövdeli ve geniş düz dipli çömlekler ile bu kaplara ait kapaklar oluşturmaktadır (Çizim 2).

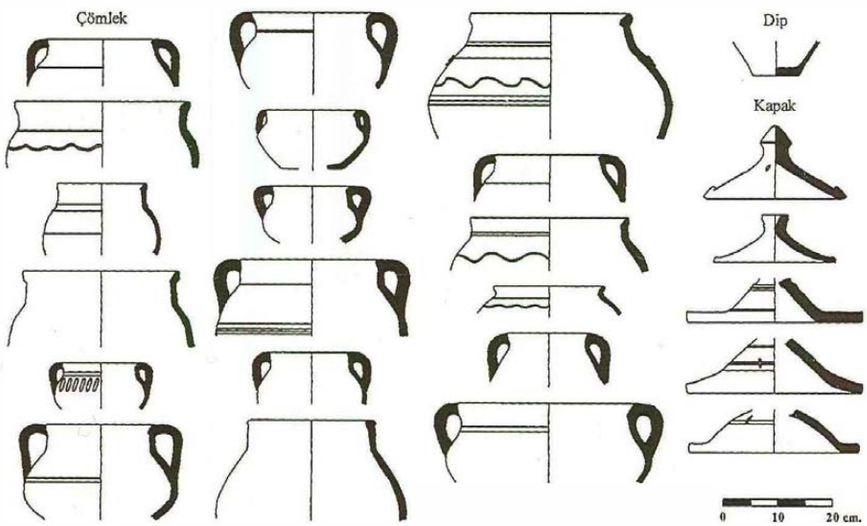
Bezeme: Çoğunlukla boyun, gövde veya kapak kısımlarında tek veya belirli aralıklarla yinelenen birbirine paralel çizgiler ya da dalgalı hat şeklinde çizgi bezek yer alır.

1.3. Kırmızı Astarlı Seramik:

Hamur: Kırmızı veya açık kahverengi renkli ince kumlu hamurlar, seyrek orta boy siyah taşçık ve organik katkılı ya da seyrek orta boy siyah taşçık ve kireç katkılıdır. Bazı örneklerde taşçıklar kap yüzeyinde görülebilmektedir.

Yapım Tekniği: Çarkta biçimlenen seramikler yüksek ısıda ve sert pişirilmiştir. Kaplar genellikle kalın kırmızı astarlı ve perdahlıdır. Az sayıda örnekte ince sürülen astarın dış yüzeyde aşındığı görülür. Bazı örmeklerde astar iç yüzeye uygulanmış, dış yüzey yalın bırakılmıştır. Testi gibi kapalı formlarda astar sadece kabın dış yüzüne uygulanmıştır. Bir kaç örnekte kap gövdelerinin alt kısımları astarsızdır. Küplerlerin çoğunluğu ile az sayıdaki çanak ve çömlek üzerinde silindirik veya damga mühürle yapılan baskı bezekle karşılaşılır. Bazı örneklerde baskı bezekler üzerine, bazı örneklerde ise baskı bezeklerin zeminlerine astar sürülmeyerek renk karşıtlığı yaratılmış ve motifler vurgulanmıştır. (Foto. 2)

Kap Tipleri: Kırmızı astarlı kapları; çanak, kâse, çömlek, küp ve testi gibi formlar ile bu kaplara ait dip ve kapaklardan oluşmaktadır. En yaygın görülen formlar, sığ çanaklar ve kısa boyunlu ya da boyunsuz şişkin gövdeli çömleklerdir (Çizim 3). Çömlekler geniş düz dipliyken, çanak ve kâse gibi küçük kaplar çoğunlukla halka ya da düz kaide diplidir.



Çizim 3. Kırmızı astarlı seramik türündeki kap tipleri

Bezeme: Kırmızı astarlı seramik türünde kazıma, baskı, barbutin ve kakma tekniğinde bezemeyle karşılaşılır. Az sayıda çanak ile yoğunlukla çömleklerin ağız kenarlarının alt kısımları, boyun veya boynun alt kısımları ile gövdenin boyna yakın bölümlerinde paralel yiv veya dalgalı hat şeklinde çizi-kazıma bezekler yer almaktadır.

Kırmızı astarlı kaplar içinde kabartma bant üzerine baskı bezekli seramik grubu dikkat çekicidir. Kabartma bantlar genellikle cidar kalınlığı 1 santimetrenin üzerindeki çömlek ve küpler üzerinde görülür. Kabartma bantlar, 2 ile 5 cm. arasında değişen genişlikte ve 0.1 ile 0.5 cm. arasında dışa çıkıntılıdır. Bazı örneklerde, gövdedeki yatay kabartma bantlarla birlikte, gövdenin üst kısımlarında, bazı örneklerde ise kulplar üzerinde dikey şeritler halinde baskı bezek yer almaktadır.



Foto. 3-Kırmızı astarlı seramiklerdeki baskı-bezek örnekleri



Foto. 4-Kakma tekniğinde bezenmiş kırmızı astarlı ve perdahlı seramik (Kars Müzesi)

Baskılarda silindir veya damga mühür kullanılmıştır. Kapların bezenmesinde figürlü, geometrik, bitkisel, yazı, kullanım eşyaları ve mimari unsurlar gibi farklı motifler kullanılmıştır (Foto. 3). Figürlü bezemede iki farklı üslup saptanmaktadır. İlk üslup daha şematik ve stilizedir. Figürler dış hatları ile ayrıntısız verilmiş, vücut oranlarına dikkat edilmemiştir. Daha az sayıdaki kapta görülen ikinci üslupta ise, bezeme gerçeğe daha yakındır. Figürlerde oranlara dikkat edilmiş, vücutlar daha ayrıntılı verilmiştir. Figürlü süslemede insan, kuş, geyik, at, aslan, köpek, boğa ve keçi gibi figürlerle karşılaşılır. Yüz veya giysilerinde kimlik belirten ayırt edici bir unsur bulunmayan üçgen vücutlu insan figürleri cepheden, hayvan figürleri ise yandan betimlenmiştir. Kaplarda, mühür türüne göre değişen iki farklı geometrik bezeme görülür. Silindir mühürlerle yapılan geometrik bezemeler, figürlü iki sahneyi birbirinden ayırmak veya dolgu motifi olarak kullanılmıştır. Motifler genellikle paralel iki çizgi arasına yerleştirilen üçgenler ile dairelerden oluşur. Dolgu olarak ise iç içe daire motifleri kullanılmıştır. Damga mühürlerle yapılan geometrik bezemelerin, kompozisyon içinde sahneleri ayıran bir işlevi yoktur. Genellikle şeritler halindeki tekerlek, iç içe daire ve farklı kol sayılarındaki yıldızlardan oluşan bu motifler kabın bezemesini oluşturur. Bitki motifleri, birbirini takip eden hayvan veya karşılıklı duran hayvanlar arasına yerleştirilmiş, ince bir dalın iki yanındaki yapraklardan ibarettir. Kullanım eşyaları, kompozisyonun bir unsuru olan veya figürlerin ellerinde tuttukları nesnelerdir. Bunlar, içi yuvarlak meyvelerle dolu ayaklı kâseler, haçlar, ayaklı eşkenar dörtgen biçiminde belirtilen nesneler ile insan figürlerinin ellerindeki kargılardır. Bazı figürlerin ellerinde asaya benzer tanımlanamayan nesneler vardır. Mimari unsur olarak ise burmalı sütunlar görülmektedir. Bu sütunlar, sahneleri birbirinden ayırmak için kullanılmıştır.

Kırmızı astarlı bir örnekte kakma ve kazıma tekniği ile yapılan farklı bir bezeme ile karşılaşılır (Foto. 4). Bu örnekte düz ve baklava oluşturacak şekilde çapraz çizilen ince şeritlerin kesişme noktalarına kobalt ve firuze renkli sırlı seramik parçaları kakılmıştır.

5. Sırlı Seramik:

Hamur: Ani'deki sırlı seramiklerde kırmızı ve beyaz olmak üzere iki farklı hamur tipi görülür. Genellikle tek renk sır, kazıma, geniş ve derin oyma, renkli sıratlına astar boyama ve bazı sır altı boyalı örneklerde kullanılan ince kumlu kırmızı hamurların; katkısız, seyrek küçük ve orta boy taşçık veya kireç katkılı çeşitleri saptanmıştır. Sert pişirilmiş ve tam okside olmuşlardır.

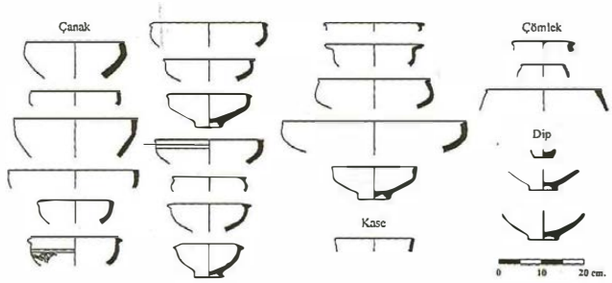
Bazı tek renk sırlı, sır altı boyalı ve tek renk sırlı kabartma örnekler ile sır üstü lüster ve minai tekniğindeki seramiklerde karşılaşılan çok ince kumlu, temiz beyaz hamurlar ise ince organik katkılıdır. Oldukça sert pişirilmiş ve tam okside olmuşlardır.

Yapım Tekniği:

Birkaç küçük boyutlu kap dışında tümü çarkta biçimlenen seramikler; tek renk sır, tek renk sırlı kabartma, kazıma, geniş ve derin oyma, renkli sıratlına astar boyama, sır altı boyama minai ve lüster tekniklerinde üretilmiştir.

Tek renk sır, kazıma, geniş ve derin oyma ve renkli sıraltı astar boyama tekniğindeki örnekler genellikle beyaz astarlıdır. Birkaç örnekte krem renkli astarla karşılaşılır. Astar genellikle yoğun ve kalın bir tabaka halinde uygulanmıştır.

Seramiklerde yeşil ve tonları daha yoğun olmak üzere şeffaf, açık mavi, yeşil, sarı ve hardal renkli sırlarla karşılaşılır. Sır genellikle kabın sadece iç yüzeyine uygulanmış, dış yüzey yalın bırakılmıştır. Az sayıda örnekte hem



Çizim 4. Sırlı seramik formları

[4] *Bu örnekte kullanılan kırmızı hamur, yalın-basit seramik türü içindeki kürevi-konik gövdeli kapların hamurundan farklıdır.*



Foto. 5-Kazıma tekniğinde bezenmiş tek renk sırlı testi (Kars Müzesi)

iç, hem de dış yüzey sırlıdır. Bazı örneklerde dış yüzeyde sadece kap kenarlarının sırlandığı görülür. Az sayıda örnekte iç ve dış yüzeyde farklı renkte sır kullanılmıştır. Sır altı boyama tekniğindeki seramiklerde genellikle siyah, kahverengi veya yeşil renk boyama görülür. Tümü beyaz hamurlu olan lüster ve minai tekniklerinde üretilen kaplarda opak beyaz sır kullanılmıştır. Kapların hem iç hem de dış yüzeyleri sırlıdır.

Kap Türleri: Sırlı seramiklerde yoğunlukla çanak, çömlek, kâse, testi ve bu kaplara ait diplerle karşılaşılır (Çizim 4). Sırlı bir örnek ise kürevi-konik gövdeli kap formundadır[4].

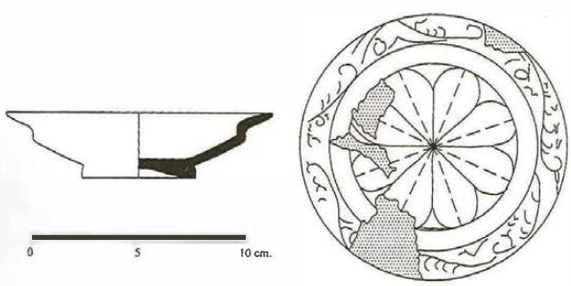
Bezeme: Ani'deki sırlı seramiklerde farklı teknik ve türde bezemelerle karşılaşılır. Tek renk sırlı seramikler genellikle bezemesizdir. Kazıma ile derin ve geniş oyma tekniğinde üretilen seramiklerde bezeme genellikle kap içlerindedir. Sadece testi formlu bir kapta dış yüzeyde bezeme tespit edilmiştir (Foto. 5). Kapların ağız kısımları genellikle bezemesizdir. Az sayıda örnekte ağızda serbest elle yapılan çizi-kazıma bezek yer alır.

Kap içlerinde genellikle şeritler halinde çizi-kazıma bezek görülmektedir. Bazı örneklerde şeritler boş bırakılmış, bazı örneklerde ise şeritlerin içerisine daire veya dikdörtgen biçimli geometrik formlar ile çeşitli şekillerde kıvrımlar oluşturan çizi bezeme yapılmıştır. Kapların düzleşen dip kısımları basit geometrik, bitkisel, spiral ya da kıvrım dalı andırır çizgisel motiflerle bezelidir. Kap diplerine yapılan çiçek, spiral, yıldız veya baklava motifleri diğerlerine göre daha düzgün ve iyi tasarlanmıştır (Çizim 5). Bir kapta tespit edilen kuş tasviri kazıma tekniği ile yapılmış tek figürlü örnektir.

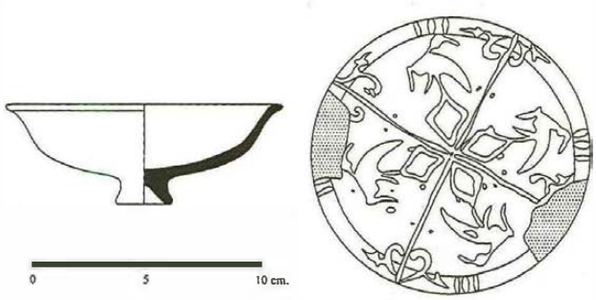
Renkli sır altına astar boyama tekniğindeki seramik örnekleri, bezemeleri açısından kazıma tekniğindeki örneklere göre daha özenlidir. Örneklerin çoğunluğunda



Foto. 6-Açık mavi sır altında astar boyalı seramik (Kars Müzesi)



Çizim 5. Kazıma tekniğinde bezeli tek renk sırlı örnekler (Kars Müzesi)



Çizim 6. Sıratlı boyama tekniğinde tabak (Kars Müzesi)



Foto. 7-Sıratlı boyama tekniğinde testi (Kars Müzesi)



Foto. 9-Lüster kâse (Kars Müzesi)

kıvrım dal ve yapraklardan oluşan bitkisel motifler tercih edilmiştir. Bazı örneklerde motifler, kap yüzeyini dolduran veya bölümleyen geometrik formlar oluşturmaktadır (Foto. 6).

Sır altı boyama tekniğindeki seramiklerde hamur tiplerine göre değişen farklı bezeme üslupları görülür. Kırmızı hamurlu örneklerin tamamına yakınında serbest elle yapılan çizi-kazıma tekniğindeki basit bitkisel ve geometrik motifler yeşil veya kahverengi boyalarla boyanmıştır. Bazı örneklerde boyaların fırça ile sürülmeyip akıtıldığı görülür. Beyaz hamurlu örneklerdeki sır altına siyah boya ile yapılan bitkisel ve figürlü bezemeler daha itinalıdır. Bu örneklerden Kars Müzesi'nde bulunan bir tabakta kap yüzeyi dört bölüme ayrılmış, bu bölüntülerin ortalarına, aynı yöne bakan, kanatları hafif açık, ayakları baklavalar oluşturup kap merkezinde birleşen uzun bacaklı ve gagalı kuş figürleri yerleştirilmiştir. Kabı bölümleyen hatların kenarlarında ise kıvrım dal ve rumilerden oluşan bitkisel bezeme yer almaktadır (Çizim 6).

Testi formundaki diğer bir kabın boyun kısmındaki şerit içine yazı taklidi motifler, gövdesine ise bitki motifleriyle dönüşümlü olarak kullanılan, bir bitki motifinin iki yanındaki, birbirlerine veya yanlara doğru bakan kuş figürleri yerleştirilmiştir (Foto. 7).

Tek renk sırlı kabartma tekniğinde bezeli seramiklerden üçünde farklı şekillerde biçimlenmiş insan yüzlerine (Foto. 8), bir seramiğin ele geçen ağız kısmında ise sülüs yazıya yer verilmiştir.



Foto. 8-Kabartma tekniğinde bezeli tek renk sırlı seramik parçaları (Kars Müzesi)

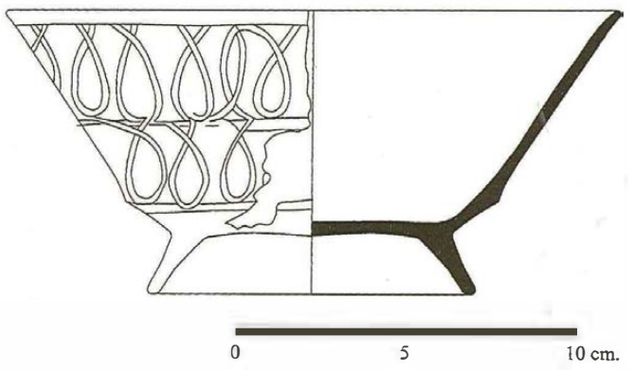
Ani'de minai en az görülen tekniklerden biridir. Minai tekniğindeki aynı kaba ait olduğu anlaşılan parçalarda kırık çizgi ve taklit küfi yazı düzenlemeleri ile karşılıklı yerleştirilen kuşlardan oluşan figürlü süslemeye yer verilmiştir. (Foto. 9).

Ani'deki lüster örnekler bezemeleri açısından daha önemli bir grup oluşturmaktadır. Bu örneklerden günümüzde Kars Müzesi'nde korunan bir kâse hem iç, hem de



Foto. 10-Lüster tekniğinde sekiz kollu çini (Kars Müzesi)

Ani'deki lüster seramikler içinde en dikkat çekici olanları Çarşı kazısında ele geçen sekiz kollu yıldız biçimli bir çini ile I. Numaralı Konut kazısında ele geçen sekiz kollu yıldız biçimli bir çiniye ait parçadır. Çarşı kazısı sırasında bir küpün içerisinde tam olarak ele geçen sekiz kollu yıldız biçimli çininin kenarlarında ince şerit halinde nesih hat ile Farsça bir beyit yer almaktadır (Foto. 11)



Çizim 7.Lüster kâse (Kars Müzesi)

dış yüzey bezemesi ile dikkat çekicidir. İçte, kâsenin dip kısmında yuvarlak bir madalyon içinde figürlü, kenarlarında ise şeritler halinde düzenlen figürlü, bitkisel ve yazı taklidi bezeme vardır. Dip kısmındaki yuvarlak madalyonun ekseninde zemin çizgisi üzerinde bir ağaç yer almaktadır. Ağacın iki yanında zemin çizgisi üzerine yerleştirilmiş türleri tam olarak saptanamayan ağaca dönük birer kuş ile bağdaş kurarak oturan iki insan figürü bulunmaktadır. Ağaçtan çıkan ince, çiçekli bahar dalları, iki yanına doğru eğilerek insan figürlerinin üzerini örtmektedir. Profilden verilen figürler bitkisel motiflerle bezenmiş elbiseler içindedir. Tabağın kenarlarında farklı genişliklerdeki dört şerit vardır. Diğerlerine göre daha geniş olan içteki ilk şeritte tığ şeklinde çıkıntıları olan daire biçimli motifler, ikinci şeritte ise çevresi bitkisel motiflerle doldurulan ve türleri tam olarak saptanamayan hayvan figürleri bulunmaktadır. Üçüncü şerit boş bırakılmıştır. Dördüncü şeritte küfi yazı düzenlemesi vardır (Foto. 10). Tabağın dış yüzeyi yaklaşık eş boyutlu iki şeride bölünmüş, şeritlerin içleri düğümler oluşturarak ilerleyen çizgisel bezemeyle doldurulmuştur (Çizim 7).



Foto. 11-Lüster tekniğinde haç biçimli çini parçası (Kars Müzesi)



Foto. 12-Lüster tekniğinde bir kaba ait hayvan biçimli kulp (Kars Müzesi)

دانی که چراست ای پسند دیدهٔ من	Dâni ki çerâst ey pesedîde-i men
پر اشک دو دیدهٔ ستم دیدهٔ من	Pur eşk do dîde-i sitem dîde-i men
می گشاید ز أبروی لب تو	Mî guşâyed (?) ..... leb-i to
أب از دهن مردمک دیدهٔ من	Âb ez dehen-i merdumek-i dîde-i men
یادم چو از این عزم سفر می أید	Yâdem çu ez in azm-i sefer mi âyed
بن من همه خوش دل بسر می أید	Ber men heme hoş-dil be-ser mi âyed
گلگون سرشکم که چو أب است روان	Gulgûn şirişkem ki çu âb est revân
وز کرم روی او (؟) در می ید	Ve'z kerem-i rû-yi û (?) der mî âyed

Ey sevdiğim, zulüm görmüş iki gözüm niçin yaşla dolu olduğunu bilir misin?

Çünkü gözbebeğim senin dudağından su alır (?) ...

Bu yolculuk aklıma gelince benim gönlüm hep hoş olur.

Su gibi akmakta olan gül renkli gözyaşım, onun yüzünden cömertliğiyle akmaktadır[5].

Çininin alt kısmında, eksende zemin çizgisi de oluşturan su unsuru ve üzerinde bir servi ağacı yer almaktadır. Servinin iki yanında birbirlerine dönük, başları haleli iki figür yerleştirilmiştir. 3/4 profilden gösterilen uzun saçlı figürlerde Uygur prens ve prenseslerinde görülen başlık ve saç tuvaleti görülür. Ablak yüzler, ince kaşlar ve çekik gözler dikkat çekicidir. Figürlerden biri altıgen şeklinde (bağa kabuğu) bölümlenmiş, diğeri ise bitkisel dekorlu elbise giymektedir.

Ani'deki lüster seramikler içindeki diğer iki önemli örnek Çarşı kazısında ele geçen haç formlu (Foto. 12) bir çiniye ait olduğu anlaşılan parça ile üzerindeki pulları nedeniyle leopar olması muhtemel hayvan biçimli bir kulptur. Haç biçimli çiniye ait parça üzerinde kıvrım dal, palmet ve rumilerden oluşan bitkisel bir bezeme yer almaktadır.

Değerlendirme:

Ani'de 1998-2005 yılları arasında sürdürülen kazı çalışmalarında, çok sayıda farklı tür ve tipte seramik ele geçmiştir. 1908-1917 yılları arasında Marr tarafından yapılan kazılar da dahil bugüne kadar yapılan çalışmalarda, bir kaç üçayak dışında seramik üretimi yapıldığını kanıtlayacak bir fırın bulgusuna rastlanmamıştır. Ani ve yakın çevresinde ele geçen buluntular, bu bölgede seramik üretimi yapılan bir merkez olması gereğini ortaya koymakla birlikte, bu merkez henüz tespit edilememiştir. Marr[6], en azından bir bölümünün Ani'de üretilmiş olabileceği kanaatini belirtse de, mevcut verilerle Ani seramiklerinin üretim yerleriyle ilgili kesin bir kanaat belirtmek zordur.

Ani'de 1998-2005 yılları arasında yapılan kazılarda ele geçen seramikler sırlı ve sırsız olmak üzere iki ana grup oluşturur. İlk grubu oluşturan sırsız örneklerde yalın-basit, mutfak kapları ve kırmızı astarlı olmak üzere üç tür saptanmıştır. Bu türler içinde yalın-basit seramik ve mutfak kapları bütün kazı alanlarında karşılaşılan en yaygın buluntu grubunu oluşturur. Kap tipleri açısından ortak özellikler gösteren yalın-basit seramik ve mutfak kapları hakkında ayrıntılı çalışmaların olmaması tarihlendirilmelerini zorlaştırmakla birlikte, Ani şehrinin tarihi gelişimi dikkate alınarak 9 ile 14. yüzyıl gibi geniş bir zaman dilimi arasına yerleştirmek gerekir.

Yalın basit seramik türü içinde ayrı bir tip oluşturan ve az sayıda örneği bulunan kürevi-konik gövdeli sıvı kapları çarşı kazısı sırasında topluca ele geçmiştir. Birkaç örneği Marr[7] tarafından yapılan kazılarda da ele geçen bu tür kapların benzer örnekleri ile Ermenistan'da Dvin[8], Nahcivan'da Ören Gala[9], İran'da Rey[10] ve Anadolu'da Samsat[11] gibi birçok merkezde karşılaşılmakta ve çoğunlukla 10 ile 13. yüzyıllar arasına tarihlenmektedir. Ani örneklerini buluntu yeri de dikkate alınarak 12-13.yüzyıllara tarihlemek uygun olacaktır.

Ani'deki sırsız seramikler içinde kırmızı astarlı ve baskı bezekli seramikler üzerinde önemle durmak gerekir. Mühürle baskı bezeme yapımı, Neolitik dönemden itibaren Anadolu, Mezopotamya ve İran'da yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Ani'deki baskı bezekli seramiklerin erken örneklerle motif ve kompozisyon açısından benzerliği yoktur. Buna karşın Ani'de ele geçen baskı bezekli kaplar ile, 11. yüzyıla tarihlenen Dvin[12] ve12-13. yüzyıllara tarihlenen Nahcivan Ören Gala[13] seramikleri arasında gerek form, gerekse de motif ve kompozisyon açısından yakın benzerlik vardır. Ani'deki baskı bezekli, kırmızı astarlı ve parlak perdahlı seramikler yüzey buluntusu olarak ele geçenlerin dışında, Büyük Hamam, Küçük Ha-

[5] *Farsça metni Türkçeye çeviren Dr. Hicabi Kırlangıç'a teşekkür ederim,*

[6] N. Marr, *Ani Knijnaya Istoriya Goroda i Raskopki Na Mecte Gorodişa*, Leningrad-Moskva 1934, s. 86-87, 94-96.

[7] N. Marr, a.e., res. 199-201.

[8] R. M. Djanpoladyan; "Sferokoniçeskie Sosodi iz Dvina I Ani", *Sovetskaya Arheologiya*, 1(1958), s. 201-213.

[9] L. T. Guzalian, "Paleoepigraficeskie Materiali iz Raskopok Oren-Kala", *Srednevekovie Pamyatniki Azerbaidjana*, Moskva 1965, 2. 56-89, res. 21-22.

[10] R. Ettinghausen, "The Uses of Sphero-Conical Vessels in The Muslim East", *Journal of Near Eastern Studies*, 24 (1965), s. 218-229.

[11] G. Öney, ""1978-79 ve 81 Yılı Samsat Kazılarında Bulunan İslâm Devri Buluntularıyla İlgili İlk Haber", *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, 1(1982), s. 71-80; L. Bulut, "Kabartma Desenli Samsat Ortaçağ Seramikleri", *Sanat Tarihi Dergisi*, 7(1994), 1-18.

[12] N. Stephanian-N. A. Tchakmatchian, *L'art Decoratif de L'Armenia Medievale*, Leningrad 1971, 30, res. 58.

[13] R. Efendi, *Azerbaycan'ın Dekoratif Senetleri*, Bakü 1976, s. 34, res. 11.

mam, Çarşı ile I ve II Numaralı Konut kazılarında ele geçmiştir. Büyük Hamam, en geç 1092 yılına[14], Küçük Hamam, Çarşı ve Konutlar ise 11-13. yüzyıl arasına tarihlenmektedir. Bu tarihler Dvin ve Ören-Gala'da ele geçen seramiklerin tarihleri ile paralellik gösterir. Bu veriler ışığında baskı bezekli, kırmızı astarlı ve perdahlı Ani kaplarını 11-13. yüzyıllar arasına tarihlemek uygun gözükmektedir[15].

Ani seramiklerinin ikinci grubunu sırlı seramikler oluşturur. Sırlı seramiklerde tek renk sır, kazıma, geniş ve derin oyma, renkli sıraltına astar boyama ile lüster ve minai tekniğinde örneklerle karşılaşılır. Bu örneklerden tek renk sır, kazıma, geniş ve derin oyma, renkli sıraltına astar boyalı ve kırmızı hamurlu örnekler çok geniş bir coğrafyada 9. yüzyıldan itibaren yaygın olarak görülen seramik tipleridir. Bu nedenle bu seramikleri kesin olarak tarihlemek ve nereden geldiklerinin tespiti zordur. Ancak Ani'de Çarşı, I ve II Numaralı Konut, Büyük Hamam, Küçük Hamam gibi kazı alanlarında yoğun olarak ele geçen ve yerel atölyelerde üretildiklerini düşündüğümüz bu seramikleri 11 ile 14. yüzyıllar arasına yerleştirmek uygun olacaktır[16].

Ani'de az sayıda ele geçen sır altı siyah boyalı ve tek renk sırlı kabartma örneklerle minai ve lüster tekniğindeki seramiklerde beyaz hamur kullanılmıştır. Diğer sırlı örneklerden hamurları açısından farklılaşan bu örneklerin ithal mallar olduğunu düşünmek gerekir. Sır altı siyah boyalı örneklerden Kars Müzesi'ndeki iki seramik, kuşlu bezemeleri ile Ahlat ve Nahcivan Ören-Gala'da ele geçen seramiklere benzerlik gösterir. Ahlat kazılarında ele geçen ve 13. yüzyıla tarihlenen kuşlu iki örnek[17] ile 12. yüzyılın sonları ile 13. yüzyılın başlarına tarihlenen kuşlu bir Örengala[18] seramiği, Ani'deki örnekleri 13. yüzyıl içerisine yerleştirilmemizi sağlamaktadır.

Ani kazılarında ele geçen tek renk sırlı üç parçada görülen insan yüzü şeklindeki kabartmaların benzerleri Marr tarafından yapılan kazılarda da ele geçmiştir. Marr tarafından yapılan kazılarda ele geçen tamama yakın bir kap, bu yüzlerin kabın dış yüzeyinde belirli aralıklarla tekrarlanan kabartmalar olduğunu göstermektedir[19]. Bu tür kabartma desenli seramiklerin erken örnekleriyle ile Suriye'de Rakka, İran'da ise Keşan, Rey ve Nişapur gibi merkezlerde 12. yüzyıldan itibaren karşılaşılmaktadır[20]. Bu seramiklerin Doğu Anadolu'daki örnekleri ise 11. yüzyıl ile 13. yüzyıl arasına tarihlenmektedir[21]. Bu örneklerden hareketle Ani'deki kabartma bezekli seramikleri 11-13. yüzyıla yerleştirmek mümkündür.

Ani'de minai tekniğinde tek bir kap ele geçmiştir. Kap üzerindeki zikzaklar ile sahte çiçekli kûfi yazı düzenlemeleri 12-13. yüzyıllarda Keşan'da üretilen minailerle benzer özellikler göstermektedir[22]. Bu örneklerden hareketle Ani'de ele geçen minai parçaları 12. yüzyılın sonları ile 13. yüzyılın başlarına tarihlemek uygun olacaktır.

Lüster seramiklerin tarihlenmesi motif ve kompozisyon özellikleri dikkate alınarak daha kesine yakın olarak yapılabilmektedir. Kars Müzesi'nde bulunan kâsenin (Foto. 9) yakın örnekleri 1170-1220 yılları arasında Keşan'da üretilen lüsterlerdir[23]. Gerek kasenin içinde yer alan ağaç ve insan tipleri, gerekse kasenin dış bezemesi ile Keşan lüsterleri arasındaki yakın benzerlik, bu kâsenin 1170-1220 yılları arsında Keşan'da üretilen bir kap olabileceğini ve buradan ithal edildiğini düşündürmektedir. Aynı tarihler haç biçimli çini parçası içinde önerilebilir.

Lüster tekniğindeki diğer bir örnek olan sekiz kollu yıldız biçimli çinin yakın örnekleriyle yine İran'da karşılaşılmaktadır. Abaka Han'ın (1265-1281) Taht-ı Süleyman'daki av köşkünde yer alan kenarları nesih yazılı yıldız biçimli çiniler bu örneklerdendir. Bu örneklerin bazılarında han ve hatun yan yana oturmakta ve altta bir su unsuru yer almaktadır. Bazı örneklerde ise farklı türde hayvan figürlerine yer verilmiştir[24]. Kenarlarında yazı şeritleri bulunan bu örnekler Ani'de ele geçen sekiz kollu yıldız çininin İran menşeli ve 13. yüzyılın sonları ile 14. yüzyıl başlarına ait olduğunu göstermektedir.

---

[14] K. Balkan, "Büyük Selçuklu Sultanı Melikşah'ın Adı Anılan İki Anî Parası", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, I (1981), s. 47-54.

[15] Bk. T. Yazar-T. Değirmenci, "Ani Kazılarında Ele Geçen Baskı Teknikli Sırsız Seramikler", *I. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları Sempozyumu 9-11 Nisan 1997*, İzmir (Bildiriler), İzmir 1998, 151-161, Lev. 1-9.

[16] Marr tarafından yapılan kazılarda ele geçen örnekler için bkz. B. A. Şelkovnikov, *Polivnaya Keramika İz Paskopok Goroda* Ani, Erivan 1957. Benzer örnekler icn. Bk. J. Soustiel, *La Céramique Islamique*, Paris 1985; K. Dark, *Byzantine Pottery*, Charleston 2001; O. Watson, *Ceramics From Islamic Lands*, London 2004.

[17] N. Karamağaralı,, "Ahlat kazılarında Ortaya Çıkarılan Seramikler", *Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara 1991, s. 264-65, 275-76, res. 63, 69.

[18] L. T. Guzalian, *a.g.m.*, s. 75, res. 41.

[19] B. A. Şelkovnikov, *a.g.m.*, s. 51-53.

[20] E. J. Grube, "Raqqa-Keramik in der Sammlung des Metropolitan Museums in New York", *Kunst des Orients*, 1/5 (1963), s. 42-78; *Islamic Pottery of the Eight to the Fifteenth Century in the Keir Collection of Hans P. Kraus*, New York, 165-169.

[21] L. Bulut, *a.g.m*, s. 17; S. Bilici, "Sırlı Seramik Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* 2, Ankara 2006, s. 520-521.

[22] O. Watson, *a.g.e.*, s. 363-369.

[23] O. Watson, *a..e.*, s. 348, 353.

[24] R-E. Naumann, *Takht-ı Süleyman*, München 1976, levha 5a-b.



AHLAT SIRLI SERAMİKLERİ



Ahlat Sırlı Seramikleri

Nakış KARAMAĞARALI



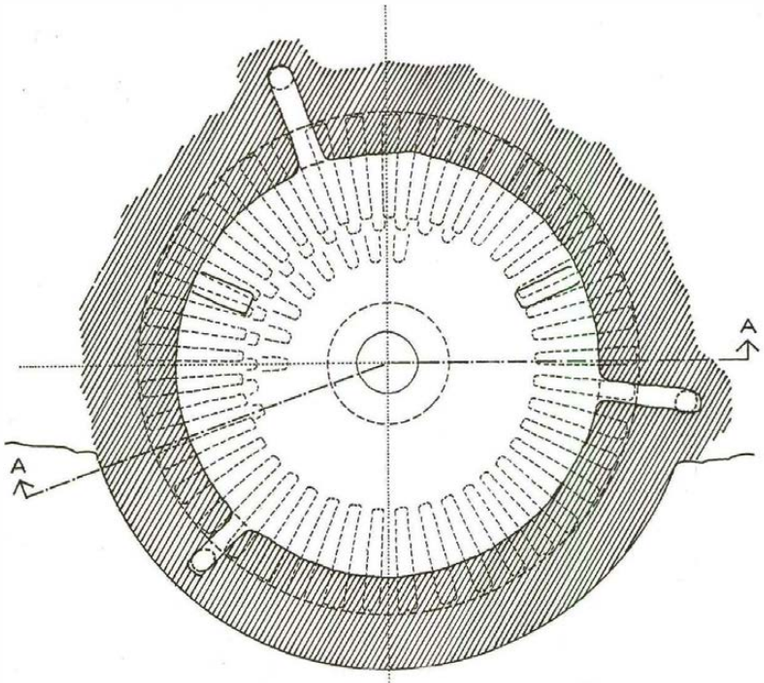
Foto. 1- Ahlat, Seramik fırını (Foto. H. Karamağaralı)

Ahlat ve çevresi 928-992 yılları arasında Bizans'ın, 992 den sonra Mervanoğullarının hakimiyetine girmiştir. 1041-1050 tarihleri arasında Mervanoğulları Selçuklu tabiyetini kabul etmiş, Ahlat Malazgirt Savaşı sırasında akıncıların üssü olmuştur. Sultan Melikşah zamanında şehir Emir Sunduk'un ve 1100 yılında ise Azerbaycan Meliki Sökmen'in eline geçmiştir. Ermenşahlar adını taşıyan bu devletin merkezi Ahlat olmuş, şehir 1207'de Eyyubiler'in hakimiyetine girmiştir. Ahlat 1229 yılında Harzemşahlar'ın işgaline uğramış, 1230'da Alaeddin Keykubad tarafından Anadolu Selçuklu İmparatorluğu'na katılmış; 1244 yılından itibaren Moğolların idaresine geçmiştir. Daha sonraları Celayirliler, Karakoyunlu-Akkoyunlular ve 1503'te Safavilerin eline geçen şehir, 1515 yılında Çaldıran Savaşı'ndan sonra Osmanlı topraklarına katılmıştır[1].

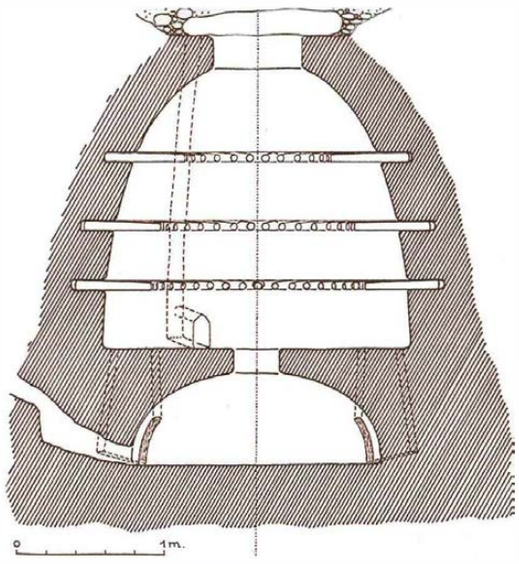
Yazılı kaynaklar ve günümüze kadar gelebilen eserler Ahlat'ın XIII.yy. ortalarına kadar büyük bir ticaret, ilim ve sanat merkezi olduğunu, bu sebeple Belh ve Buhara'ya verilen Kubbetu'l-İslam ününün Ahlat'a da verildiğini göstermektedir[2]. Ahlat'ın, mimari kalıntılara göre 4.5 x 11

[1] A. Gabriel, *Voyages archeologiques dans la Turquie Orientale*, I, Paris 1940, s. 194-242; O. Turan, *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*, İstanbul 1993, s.83-123; F. Sümer, *Selçuklular Devrinde Doğu Anadolu'da Türk Beylikleri*, Ankara 1990, s.47-64.

[2] O. Turan, a.g.e., s.120; B. Karamağaralı, *Ahlat Mezartaşları*, Ankara 1992, s.42.



Çizim 1: Ahlat seramik fırını-plan (Yılmaz Önge)



Çizim 2: Ahlat seramik fırını-kesit (Yılmaz Önge)

km.lik bir alanı kaplaması, 7 mezarlığının bulunması, 13. yüzyıldaki bir depremden sonra 12.000 hanenin Eski Kahire'ye göç etmesi[3], şehrin büyüklüğü ve nüfusu hakkında bir fikir verebilir. Ahlat'lı mimar ve sanatkarlar bütün Van Gölü çevresinden başka, Selçuklu Türkiyesi'nin çeşitli yerlerindeki tamamen özgün eserlerin de yaratıcısıdır[4]. Bilebildiğimiz kadarıyla, hiçbir Anadolu şehrinde bu kadar çok ve büyük eserler meydana getirmiş sanatkar yetişmemiştir. Böyle büyük ve zengin bir sanat ve ticaret merkezinde sanatın, bu arada seramik ve çiniciliğin de gelişmiş olması doğaldır. Nitekim, Ahlat kazılarında, büyük depremlerin ve istilaların şehri mahvetmiş olmalarına rağmen, sayısız seramik parçasının bulunuşu, Ahlat'ın aynı zamanda bir çini merkezi olabileceğini düşündürmüştür.

Ahlat'ta 1967'te başlayan çalışmalarda mezar taşlarının temizlenmesi ve yerel olarak "akıt" denilen kurgan tarzındaki mezarların ortaya çıkarılması sırasında çok miktarda seramik parçası ele geçmiştir. 1974 yılı araştırmaları sırasında ise, Taht-ı Süleyman Mahallesi'nin doğuya bakan yamacında, tamamen toprak altında kalmış bir seramik fırını bulunmuştur[5] (Çizim: 1-2, Foto.1). Ocak (ateşlik), ateşin yukarı çıktığı delikler, koniler, küçük kapları pişirmek için tepsiler, üçayaklar, curuflar, fritler de dahil olmak üzere fırın malzemesiyle (Foto. 2) ve fırın duvarlarındaki sır bulaşıklarıyla beraber ortaya çıkartılan bu fırın, bir Selçuklu seramik fırınının nasıl çalıştığını bütünü ve detayları ile tam olarak yansıtan ilk örnektir ve XIII.yy.ın ikinci yarısına tarihlendirilmektedir. Ahlat seramiklerinin çeşit ve sayısal zenginliği Xll-XIV.yy.larda burada, çok sayıda başka seramik fırınının da faaliyette olduğunu düşündürmektedir.

Seramik ve çini fırınları yapım malzemeleri ve kullanılış biçimleri dolayısıyla sağlam olmayan yapılar olduğundan Ortaçağ'a ait bilinen bütün

[3] Evliya Çelebi, *Seyahatname,* IV, İstanbul 1938, s.138-139; İbn Şeddad (çev. Ş. Yaltkaya), *Baybars Tarihi*, İstanbul 1941, s.66. Baybars Tarihi'nde bu depremin 674/1275-76 yılında meydana geldiği kayıtlıdır. Evliya Çelebi ise 1246 tarihini vermektedir.

[4] Konya Alaeddin Camii'nin minberini yapan el-Hac Mekki bin Bergi, Divriği Ulu Camii ve Daruşşifası'nı yapan Hurşah, Tercan Mama Hatun Türbesi'ni yapan Ebu'n-Nema b. Mufaddalu'l Ahval, Gevaş Halime Hatun Türbesi'ni yapan Esed b. Havend ve Kayseri-Nevşehir yolu üzerindeki Alay Han'ını yapan hep Ahlatlı mimar ve sanatkarlardır. Ayrıca mezartaşlarında da 22 Ahlatlı sanatkarın imzası okunmaktadır.

[5] B. Karamağaralı, "A Ceramic Oven Discovered in Ahlat", *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapest, 1978, p.479-494; B. Karmağaralı. " Ahlat'ta Bulunan Bir Çini Fırını", *İlahiyat Fak. San. Tar. Enst. Yıllığı*, Ankara 1981, s.67-93. Ahlat'ta çini fırını bir kayalığın tepesine inşa edilmiştir. Fırın, aralarında 1,5-2 cm. kalınlığında harç bulunan 4,5-5 cm. kalınlığında tuğlalarla örülmüş olup, alttaki ateşlik kısmı ile, seramiklerin pişirildiği üst haznesi iki kat halinde görülebilmektedir. Üst katta, kapların üzerine yerleştirildiği konilerin bir uçları fırının arka duvarının içine yerleştirilmiş olarak yan yana sıralanmakta ve ızgara oluşturmaktadır. Üstünün kubbemsi bir şekilde sonuçlandığı anlaşılmaktadır.



Foto. 2- Ahlat, Fırın malzemeleri (Foto. H. Karamağaralı)

seramik ve çini fırınları ancak kazılar sonunda ortaya çıkarılabilmiştir. Behrami'nin Kaşan[6] ve Gurgan'da[7] Sauvaget'nin Rakka'da[8] Field ve Prostow'un Afrasiyab'da[9] (Semerkant), Wilkinson'un Nişapur'da[10] Waage'nin Antakya'da[11] Naumann'ın Taht-ı Süleyman'da[12] Mesut Recep Neya'nın İran'da Tel İblis'te[13] Aslanapa'nın Kalehisar'da[14] ve Meinecke'nin Fustat'ta[15] bulunan çini fırınları ile ilgili yayınları sayesinde bu konuda bilgi sahibi olabilmekteyiz. Gerek Ahlat'taki, gerek diğer yerlerdeki bu fırınlar, İran'da çini ve seramik imalatı hakkında 1301'de eser vermiş olan Ebu'l-Kasım'ın *"sahura"* dediği tipe uymaktadır[16]. Bugün hala Konya Sille'de benzer tipte seramik fırınları kullanılmaktadır.

Genelde fırınların civarında kırık ve bozuk seramiklerin atıldığı bir çöplük bulunur. Ahlat'ta bu çöplüklerden iki tanesini biliyoruz. Bunların içinden sıratlına mavi-beyaz ve lüster tekniklerinde seramik kırıkları çıkmıştır. Gerek fırınları, gerek malzemesi, gerekse bozulmuş kapların atıldığı çöplükleri ile Ahlat'ın tam bir seramik üretim merkezidir.

Ahlat seramikleri 1967-1991 arasında yapılan kazılarda çıkan parçalara göre değerlendirilmektedir. Bunlar Meydanlık Mezarlığındaki "akıt" denilen tümülüs tarzı mezarlar, gene mezarlık alanı içinde yer alan "Geçici Yerleşim Yeri", Zaviye, Küçük Hamam, Çifte Hamam, Camii, Bezirhane

---

[6] M. Behrami, "Contribution a l'Etude Ceramique Musulmane de l'Iran", *Athar-e Iran*, III/2, 1938 s.225-229.

[7] M. Behrami, *Gurgan Faience*, Cairo 1949, s.125-126, lev. 10.

[8] J. Sauvaget,; "Tessons de Rakka", *Ars Islamica*, XIII-XIV, 1948, s.34.

[9] Field, H.- E. Prostow; "Archaeological Investigation in Central Asia, 1917-1937", *Ars Islamica*,V/2, 1938, s.237-240.

[10] C.K. Wilkinson , "The Glazed Pottery of Nishapur and Samarkand", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1961, s.102-116; C.K., Wilkinson, *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*, New York 1973: pl.XXVIII-XLII.

[11] O., Waage, "The Glazed Pottery", *Antioch on- the- Orontes* , IV, Part I: Ceramics and Islamic Coins, Wisconsin 1948, s.101-102.

[12] R., Naumann, "Eine Keramische Werkstatt des 13. Jahrhunderts auf dem Taht-ı Süleyman", *Beitrage zur Kunstgeschichte Asiens (In Memoriam Ernst Diez)*, İstanbul 1963, s. 301-307; R. Naumann , "Brennöfen für Glasurkeramik", *Istanbuler Mitteilungen*, XXI, 1971, s.173-190 Pl.54-60.

[13] M. R. Neya, "Der Cihan Ferhenk ve Hüner Çini Güzered" , *Hüner va Mardam (Art and People)*, 1969, s.56.

[14] O., Aslanapa, Keramiköfen und figurlische Keramik aus Kalehisar , *Anatolica*, I, 1967, s. 135-142.

[15] M., Meinecke, "Die Mamlukischen Fayencemosaikdekorationen: Eine Werkstat aus Tabris in Kairo (1330-1350)", *Kunst Des Orients* , Wiesbaden 1976, s. 124-128.

[16] H. Ritter, - J. Ruska- F. Sarre- E.Winderlich; "Orientalishe Steinbücher und Persische Fayencetechnik", *Istanbuler Mitteilungen*, 3, 1935, s.40-47; Allan, J.W. ; "Abu'l Qasim's Treatise on Ceramics", *Iran*, XI, 1973, s.111-120.

kazıları ve fırın çöplüklerinden çıkmıştır. Bir kısmı ise satın alma yoluyla müzeye intikal etmiş parçalardır. Ahlat seramiklerinin incelenmesi, kap formlarının, kullanılan hamurun, seçilen süsleme tekniğinin ve hatta kompozisyon şemalarının birbirinden bağımsız olmayıp, birinin seçiminin diğerlerinin seçiminde de rol oynadığını göstermiştir. Örnekler incelendiğinde bu bağlamda belli tercihlerin olduğu ortaya çıkmaktadır. Seramik ustasının elinde halihazırda bulunan hamur, plastisitesine ve dokusuna bağlı olarak form seçimini belirleyebileceği gibi, patronaj ya da sipariş de kabın formunu belirlemede öncelik kazanabilir. Hamur ile süsleme tekniği arasındaki ilişkiye bakıldığında da, kesin olarak söylenebilir ki, belli renk, gren, gözenek, doku özelliklerine sahip hamurlar, belli süsleme teknikleri için tercih edilmiştir. Hamur, form ve süsleme tekniği bir arada düşünülüp tasarlanması gereken unsurlardır. Hatta motiflerin seçimi ve kompozisyon şemasının belirlenmesi de belli ölçüde tekniğe ve kabın formuna bağlıdır.

Malzeme

Hamur: Ahlat seramiklerinde hamurun terkibi ile ilgili olarak kırmızı hamurlularda kiremit renginin açık, normal ve parlak turuncu, beyazın ise çiğ beyazdan krem rengine çalan tonları ile, devetüyü renginin açık ve koyu tonları görülmektedir. Genellenecek olursa, kiremit renkli hamurların iri grenli, devetüyü hamurların bazen ince, bazen iri grenli ve beyaz hamurların da ince grenli olduğu görülmektedir. Fırınlamaya bağlı olarak kaplar az ya da çok gözeneğe sahiptir. Hamurun dokusunun sık ya da gevşek olması da hamurun kimyasal bileşimine bağlı olmakla beraber, daha çok fırınlama ile ilgilidir. Gevşek dokulu olanların az, sık dokulu olanların ise çok fırınlanmış olduklarını söyleyebiliriz. Hamurlarda her rengin pek çok tonunun, farklı gren özelliklerinin ve dokularının görülmesi toprakların farklı yerlerden alınmasına ve terkiplerinin farklı olduğuna işaret etmektedir. Bu durum aynı zamanda, ayrı ayrı çalışan atölyelerin bulunduğunu da göstermektedir. Ahlat'ta kırmızı ve beyaz hamurdan yapılmış seramik buluntularının sayısı aşağı yukarı denktir. Toprakların temin edildiği yerleri tespit edemedik. Bunların büyük kısmının yerel olduğu muhakkaktır. Ancak bir kısmının ithal edildiği düşünülebilir.

Astar: Sulandırılmış kaolin ve kuvartz karışımı olan astar, üzerine sürüldüğü hamurun rengini kamufle etmek ve yüzeyi pürüzsüzleştirerek bezemeye hazırlamak için kullanılır. Ahlat'ta kırmızı hamurlu kaplarda oldukça kıvamlı ve kalın bir tabaka halinde sürülmüş beyaz astarla karşılaşılmaktadır. Buna bağlı olarak, astar üzerine sürülen renk ve sırlar gerçek rengini tam olarak yansıtabilmektedir. Diğer taraftan astarın bazı beyaz hamurlu kaplarda da yüzeyi pürüzsüzleştirip bezemeye zemin hazırlamak amacıyla kullanıldığı, devetüyü hamurlularda ise her iki amaca da yönelik kullanıldığı görülmektedir. Astar çiğ beyaz değildir, bazen "kirli beyaz" tonunda görülebilmektedir, iç yüzlerin tümünü kaplayan astarın dış yüzlerde ise her zaman tamamen kullanılmayıp, sıklıkla kabın ağız kenarında veya gövdenin profil yaptığı yere kadar sürüldüğü görülmektedir. Astarların diğer önemli bir özelliği de hamurla çok kuvvetli bütünleşmesi ve bu sebeple çok dayanıklı olmasıdır. Sırların döküldüğü pek çok örnekte astar hala durmaktadır. Bunların dışında, az da olsa, astar sürülmemiş kırmızı hamurlu parçalara da rastlanmıştır. Diğer taraftan Ahlat seramiklerinde astarın birkaç farklı teknikte bezeme amacıyla kullanılmış olması da, ayrıca belirtilmesi gereken bir özelliktir. Bu durumda astarın kabı daldırma yöntemiyle değil, fırçayla sürüldüğünü düşünmek gerekir (bkz. süsleme teknikleri).

Sır ve Renk: Ahlat seramiklerinde sgraffito ve champlevé gibi kazıma ve oyma, "delik işi" türleri ve sıraltı tekniklerinde kurşunlu şeffaf sır, sırüstü tekniklerinde kalaylı opak sır kullanıldığı anlaşılmaktadır. Şeffaf kurşunlu sırlar tamamen renksiz ve şeffaf olmayıp, genellikle hafif yeşile kaçan tonda, bazen kirlice ve hafif bulanıktır. Kalın sürülmüş olan bu sırların, iri parçalar halinde çatlayarak yüzeyden kabuklar halinde dökülme eğilimi gösterdiği görülür. Bu durum, bu tip sırların yüzey ile güçlü bir bağ oluşturmadığını göstermektedir. İthal olduğunu düşündüğümüz bazı nadir kaplarda ise (ör: Sultanabad denilen kap türü), geneldeki örneklerden farklı olarak çok daha kaliteli, tam şeffaf ve renksiz, oldukça ince, çatlamamış bir sır görülmektedir. Firuze şeffaf sırlar ise genel olarak, renksiz şeffaf sırlara göre çok daha kaliteli, sağlam, yüzeyle güçlü bağları olan, kabarıp dökülmeyen ve şeffaflık açısından daha başarılı sırlardır. Tek renk sırlı desensiz kaplar ile sgraffito ve champlevé bezemeli kapların tek renk sırlı örneklerinde oldukça kaliteli,

kurşunlu yeşil, firuze, kobalt mavisi, sarı renkli sırlar görülmektedir. Çok renkli sgraffitolarda ise, renklerin şeffaf sıraltına pigment boya mı yoksa renkli sır mı olduğu konusu net değildir. Zira her iki türlü örnek de görülebilmektedir. Bu konu ancak kesit analizleriyle kesinlik kazanabilecektir.

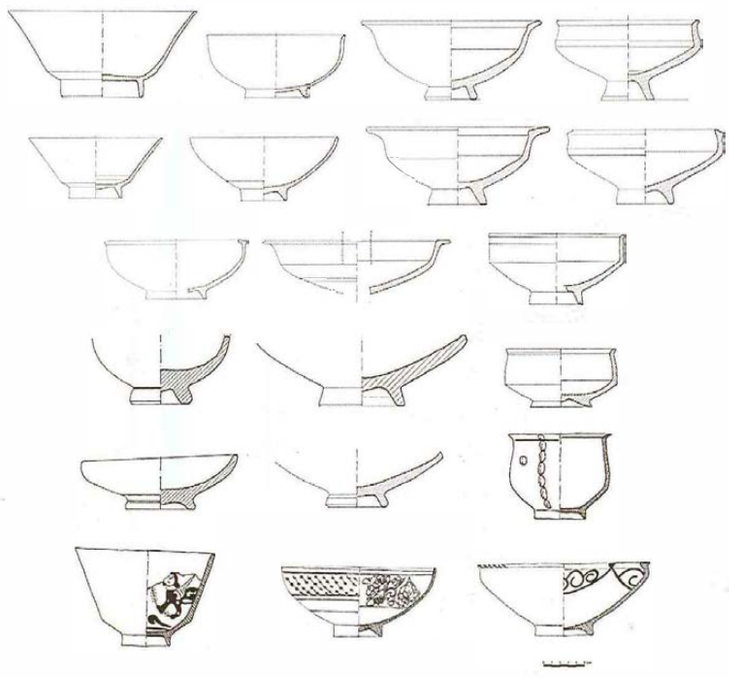
Kalaylı opak sırlar ise opasite açısından başarılı, yani yoğun örtücülüğe sahiptir. Beyaz olanları lüster ve minai tekniklerinde görülürken, firuze opak sır üzerine bezemeli minai örnekleri Anadolu'da Ahlat'a mahsus nadir örnekler olarak önem taşımaktadır. Diğer taraftan beyaz zemin üzerine kobalt mavisi-siyah ya da firuze-mor bezemeli kapların teknik olarak opak beyaz sır üzerine renkli pigmentlerle mi, yoksa şeffaf sıraltına pigmentler sürülerek mi yapıldığı problemi, sgraffitolardaki gibi kesit analizi gerektirmektedir. Parlaklık ise ayrı bir nitelik olarak hem şeffaf, hem opak sırlarda görülebilmektedir. Ayrıca toprak altındaki şartlara bağlı olarak parlak sırların matlaştığı, şeffaf sırların opaklaştığı örnekler de mevcuttur.

Bakır, manganez, kobalt, antimon, kalay gibi çeşitli maden oksitlerinden elde edilen pigmentler ise gerek sıraltında, gerekse sırla karıştırılıp renkli sır olarak kullanılmaktadır. Sıraltı süslemelerde, siyah, kobalt mavisi, yeşil ve kırmızı renk görülürken, yeşil, kahverengi, sarı, firuze ve mor her iki şekilde de kullanılmış olmalıdır. Kobalt mavisinin sırüstünde lüster tekniğinde kullanılması, firuzenin opak sır olarak minai tekniğinde kullanılması ise Anadolu'da başka örneğini bilmediğimiz uygulamalardır.

Form: (Tablo:1-2)

Formun belirlenmesinde eldeki hamurun nitelikleri ve kap çeşidine duyulan ihtiyaç dışında, prestij hediyesi ya da mezar hediyesi olarak verilen siparişler de rol oynamaktadır. Bu durum kapların büyüklüklerini yani ölçülerini etkilemektedir. Ölçülerdeki farklar atölye ve dönem farkına da işaret edebilir.

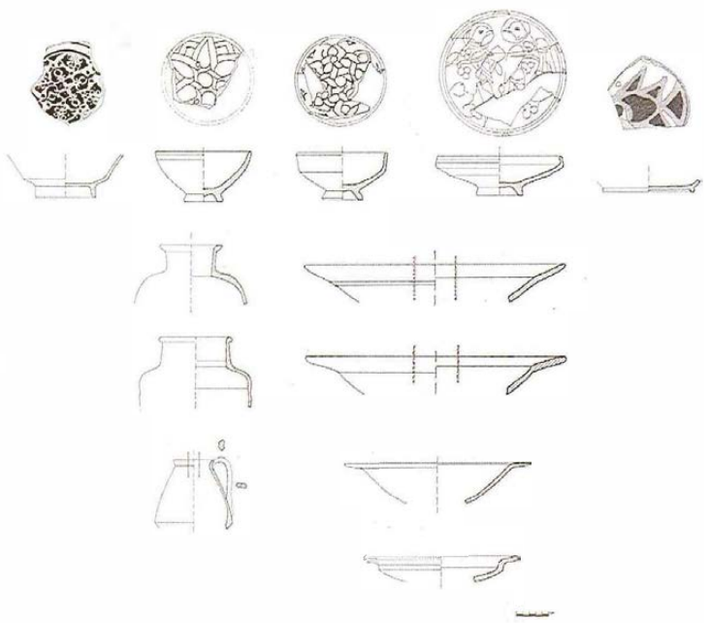
Ahlat'ta, değişik form ve ölçülerde kase gibi açık formlu derin kaplar; tabak türü açık formlu sığ kaplar; ibrik, vazo, kavanoz, maşrapa gibi kapalı formlu ve boyunlu derin kaplar; kandil, hokka ve silindirik ilaç kapları ele geçmiştir.



Tablo 1. Ahlat sırlı seramiklerinde görülen formlar (Kesitler Sevilay Atmaca, desenler Güzin (Altan) Ayrancıoğlu)

Açık formlarda derin kap çeşitlemeleri dip, gövde ve ağız profillerindeki farklılıklarla incelenebilir:

Dipler, istisnalar hariç, genellikle halka kaidelidir. Kaideleri cidar kalınlığı, yükseklik ve çap öl-



Tablo 2. Ahlat sırlı seramiklerinde görülen formlar (Kesitler Sevilay Atmaca, desenler Güzin (Altan) Ayrancıoğlu)



Foto. 3- Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)

çüleriyle değerlendirdiğimizde; cidar kalınlıkları çoğunlukla kalından inceye doğru gitmekte, bunu sayısal olarak aynı kalınlıkta devam edenler ve inceden kalına doğru gidenler izlemektedir. Cidar kalınlıkları 0,15-0,8 cm. arasında değişkenlik göstermektedir. Kaideler, alçak (0,9 cm. ve altı), orta (1-1,5 cm.) ve yüksek (1,6 ve üstü) olmak üzere üç gruba ayrılabilir. En fazla örnek orta yükseklikteki kaidelerde olup, bunu yüksek ve alçak kaideler izlemektedir. Çaplar ise küçük (5 cm. ve altı), orta (5-8 cm.), büyük (8 cm. ve üstü) olarak gruplandırılabilir. Ancak çap ölçülerinin formun oluşumunda belirleyici bir rol oynamadığı, kap büyüklüklerine orantılı bir şekilde büyüyüp küçüldüğü görülmektedir.

Gövde profilleri, genel olarak 3 gruba ayrılabilir: düz kenarlı, içbükey köşesiz ve içbükey köşeli profilli kaplar. ***Düz kenarlı kaplar,*** kabın kaideye yakın alt kısmında, gövdenin hemen başlangıcında köşe yaptıktan sonra ağıza kadar düz olarak ve açılarak çıkan, ağız kısmının da gövdeyi takip ederek düz sonuçlandığı kap formlarıdır. ***İçbükey köşesiz kaplar,*** kaideden sonra hiç köşe yapmadan içe doğru dairesel profil çizen kaplardır. ***İçbükey köşeli kaplar,*** genellikle ağıza yakın yerde, bazen de gövdenin ortalarında köşe yaptıktan sonra dik çıkan, veya içe dönüp daralan ya da dışa dönüp açılan kenarlara sahip kaplardır. Bunların dağılımına bakıldığında, ağırlığı içbükey köşeli kaplar oluşturmakta, bunu içbükey köşesiz kaplar ve düz kenarlı kaplar izlemektedir. Bir örnekte ise kulplu ve gövdesi hafif dışbükey, açık formlu bir derin kapla karşılaşıyoruz. Bu kap çift kulplu olabileceği gibi, bir tarafında emziği de bulunabilir (Foto.3).

Ağız profilleri, düz biten basit ağızlar, içe çekik ağızlar, dışa çekik ağızlar olarak gruplandırıldığında, hemen hemen üç gövde profilinde de her tip ağzın görülebildiği ortaya çıkmaktadır, ancak kullanım sıklıkları farklıdır. Gövdesi düz kenarlı kaplarda ağız da gövdeyi takip ederek düz biten basit ağız formunda sonuçlanmaktadır. Gövdesi içbükey köşesiz kaplarda, her üç ağız profili de görülmektedir. Gövdesi içbükey köşeli kaplarda ise, en fazla çeşitleme görülmektedir: Köşe yaptıktan sonra dik çıkan gövdelilerde düz biten basit ağızlar ve dışa çekik ağızlar, köşeden sonra içe dönüp daralan gövdelilerde her üç ağız profili de görülmektedir. Köşeden sonra dışa dönüp açılan gövdelilerde ise, düz biten basit ve dışa çekik ağızlar tesbit edilmiştir. Bunların içinde sayısal olarak en fazla yoğunluğu içbükey köşeli kaplarda ağzı dışa çekik olanlar oluşturmaktadır. Dışbükey köşesiz ve köşeli profile sahip kaplarda görülen dikkat çekici bir özellik de, birçok örnekte ağızların geniş bir yüzey oluşturarak sonlanmasıdır.

Bunların dışında Ahlat'ta yine kase formunda, ancak iki yanında hayvan şeklinde kulpları olan açık kap formları dikkat çeken örnekler arasındadır. Kaplan, leopar türü kedigillerden olan bu kulpların sıraltı ya da sırüstü teknikleriyle süslenmiş olmaları, ait oldukları kapların da günlük kullanımdan ziyade, muhtemelen hediye maksatlı özel olarak üretilmiş kaplar olduğunu göstermektedir. Bir kısmının ise kapakları olduğunu yine hayvan biçimli tutacaklarından anlıyoruz.

Ahlat buluntuları arasında yer alan ilgi çekici bir hayvan figürini, gene üç boyutlu olarak tasarlanmış küçük bir ayıcıktır(?). Tek renk sırlı bu parçanın, alt kısmında herhangi bir kopma izi bulunmaması dolayısıyla, bir tutacak değil, oyuncak olabileceği kanaatindeyiz (Foto.4).



Foto. 4- Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ



Foto. 5-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)

Sığ kaplar ise sayıca derin kaplara göre daha az olup, örneklere bakıldığında gövde kısmının köşe yapmadan, yanlara doğru iyice açılarak devam ettiği, ağızlarının ise dışa çekik olduğu görülmektedir. Ahlat'taki sığ kap formlarının da hemen hepsinde ağız kenarları geniş yüzeyler oluşturarak sonlanmaktadır. Ahlat'taki tabak formlarının hepsinde ağız kenarlarının geniş yüzeyler oluşturarak sonuçlandığı görülmektedir. Tabaklar kaselere göre daha sığ kaplar olduklarından, doğal olarak kap yükseklikleri daha az, ağız çapları ise çok daha geniş olup, 34 cm. i bulan örnekler vardır. Bunların dışında Ahlat'ta yine kase formunda, ancak iki yanında hayvan şeklinde kulpları olan açık kap formları da en dikkat çeken örnekler arasındadır. Kaplan, leopar türü kedigillerden olan bu kulpların sıraltı ya da sırüstü teknikleriyle bezenmiş olmaları, ait oldukları kapların da günlük kullanımdan ziyade, muhtemelen hediye maksatlı özel olarak üretilmiş kaplar olduğunu göstermektedir. Bir kısmının ise kapakları olduğunu yine hayvan şekilli tutacaklarından anlıyoruz.

Kapalı formlu, boyunlu derin kaplar olan ibrik, maşrapa, vazo, kavanoz, şişe gibi formlarda ise, gövdeden sonra ağıza geçerken çeşitli yüksekliklerde olabilen boyun kısımlarına, ibrik ve maşrapada bunlara eklenen emzik ve sap kısımlarına, gövdelerde ise silindirik veya çokgen formlara rastlıyoruz. Ahlat'ta bu formların tümüne ait örnekler ele geçmiştir, ancak bilhassa Zaviye kazısı sırasında bütüne yakın olarak ele geçen ve restore edilen lüster tekniğindeki ibrik çok güzel ve değerli bir parçadır (Foto. 5). Sekizgen bir gövde, yüksek ince bir boyun, ince köşeli bir kulp ve yine köşeli, ucu dar bir emziğe sahiptir. Vazo ve kavanoz grubuna giren kaplarda ise genelde köşesiz silindirik gövdeli, bazen yüksek, bazen kısa boyunlu, ağzı hafifçe dışa dönük ya da düz sonuçlanan formlar görülmektedir. Sayısı daha az olmakla birlikte basık tombul gövdeli, ince uzun boyunlu şişe formunda örnekler de ele geçmiştir. Kapalı forma sahip ibrik (Foto. 5), maşrapa (Fo-

to. 6), kavanoz (Foto. 7,8), şişe (Foto. 9) gibi örneklerin şeffaf sıraltına renkli bezeme, firuze sıraltına siyah bezeme, lüster, tek renkli sır, rölyef teknikleri gibi farklı süsleme tekniklerinde süslendiği görülmektedir. Bunların haricinde kandil, hokka vb. küçük kaplar (Foto. 10) ile ilaç kapları (albarello) (Foto. 11) da çok sayıda ele geçmiştir.



Foto. 6-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



Foto. 7-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



Foto. 8-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



Foto. 9- Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



Foto. 10-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



Foto. 11-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



Foto. 12-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)

Bunların haricinde kandil, hokka ve ilaç kabı niteliğinde küçük kap formları da bol miktarda ele geçmiş; bir adet de tek renk sırlı, hiçbir kopma izi taşımayan, oyuncak olduğunu düşündüğümüz minik bir ayıcık bulunmuştur.

Teknikler:

Yapım Teknikleri: Ahlat seramiklerinde çarkta, kalıpla ve elle biçimlendirme görülmektedir. Özellikle kırmızı hamurlu kaplarda çark izleri açıkça görülürken, plastisitesi daha az olan, daha ince ve kırılgan beyaz hamurlu kaplarda çarktan çok kalıpla biçimlendirme yapıldığı anlaşılmaktadır. İbrik ve diğer kulplu ya da kapaklı kap formlarında kulp, sap, emzik gibi kısımlar ayrıca elde biçimlemdirilerek gövdeye eklenmiştir. Büyük boyutlu ibrik, vazo, küp gibi kaplarda gövdenin alt ve üst yarısının ayrı ayrı çarkta yapıldıktan sonra elde birleştirilmiş olması da muhtemeldir.

Süsleme Teknikleri: Ahlat seramiklerinde Büyük Selçuklu, Yakın Doğu ve Orta Asya'da Ortaçağ'da görülen hemen hemen bütün seramik süsleme teknikleriyle karşılaşılmaktadır. Anadolu'da ise bu kadar çeşitli süsleme tekniğinin bir arada görüldüğü başka bir merkez bilmiyoruz. Bu durum 20 civarında süsleme tekniğinin görüldüğü Ahlat'ın döneminde ne kadar büyük bir seramik üretim ve ticaret merkezi olduğunu bir kez daha göz önüne sermektedir. Barbutin, rölyef (Foto. 12), "delik işi" ya da "ajur" olarak nitelendirebileceğimiz (Foto. 13) hamuru biçimlendirilmesi sırasında uygulanan teknikler; sgraffito, champlevé (Foto. 14) gibi kazıma ve oymaya yönelik teknikler; astarla bezeme ve astar akıtma gibi asta-



Foto. 13-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



Foto. 14-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



Foto. 15-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)

rın bezeme elemanı olarak kullanıldığı teknikler (slip); tek renkli sır (Foto. 6,7,9,10); firuze sıraltına siyah (Foto. 16-19), firuze sıratlına renkli (Foto. 15), şeffaf sıraltına siyah, şeffaf sıraltına renkli ve şeffaf sıraltına siyah-kobalt mavisi (ya da patlıcan moru-turkuaz) (Foto. 26,29) bezeme gibi sıraltı teknikleri; lüster (Foto. 21,23), minai (Foto.20), lajverdina (Foto. 20c) gibi sırüstü tekniklerinde, ayrıca seladon tekniğinde kaplar kazılarla ele geçen seramik süsleme tekniği örnek-



Foto. 16-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



Foto. 19-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



Foto. 17-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



Foto. 20-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



Foto. 18-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



Foto. 21-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



Foto. 22-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)

leridir. Bu süsleme tekniklerinin bir kaçının bir arada kullanıldığı da görülmektedir. Özellikle tek renkli kapların aynı zamanda rölyef, delik işi, ajur tekniklerinde bezendiği örnekler vardır. Bunların içinde minai, lajverdina, bazı sıratlı örnekleri ile seladonun ithal edilmiş olduğunu, diğerlerinin ise sayılarının çokluğu, seramik çöplükleri ve sahura tipi fırınlar dikkate alındığında, Ahlat'ta üretilmiş olduklarını söyleyebiliriz.

Motif- Kompozisyon:

Ahlat seramikleri motifler ve kompozisyonlar bakımından da inanılmaz bir çeşitlilik göstermektedir. Bunların türlerine ve niteliklerine göre gruplandırmak mümkündür. Motifleri, kompozisyondaki ağırlıklarına göre, ana motif, yardımcı motif ve doldurma motifi olarak gruplamak mümkündür. Türlerine göre ise, geometrik, bitkisel, insan, hayvan, ikonografik ve yazı motifleri olarak gruplandırılabilir.

Bugüne kadar bildiğimiz çeşitli temaların yanı sıra işlenen konuların içinde güncel hayat (janr) sahnelerinin bulunması da ilgi çekicidir. Günlük elbisesi içinde saç örgülü bir kadın (Foto. 22d), yün eğiren bir figür, gagasını tüylerinin arasına



Foto. 23-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)

sokarak tüylerini temizleyen kaz (Foto. 23b) ve balıkçıllar (Foto. 17) kabından su içen eşekler (Foto. 24a) v.b. motifler Ahlat'a has görünmektedir.

Motifler:

Geometrik motifler: Genellikle çizgiler, üçgenler, baklavalar (Foto. 25b), daire (Foto. 25c) çintemani (Foto. 8) ve benekler, spiraller, madalyon ve daire parçaları, yıldız (Foto. 12), yıldız-haç (Foto. 23a), geçme ve örgülerdir. Geometrik motifler, başta sgraffito olmak üzere, her teknikteki, sığ ve derin kapların enli ağız kenarları ve içleri ile nadiren kapalı formların dış yüzlerini süslemekte kullanılmıştır.



Foto. 24-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)

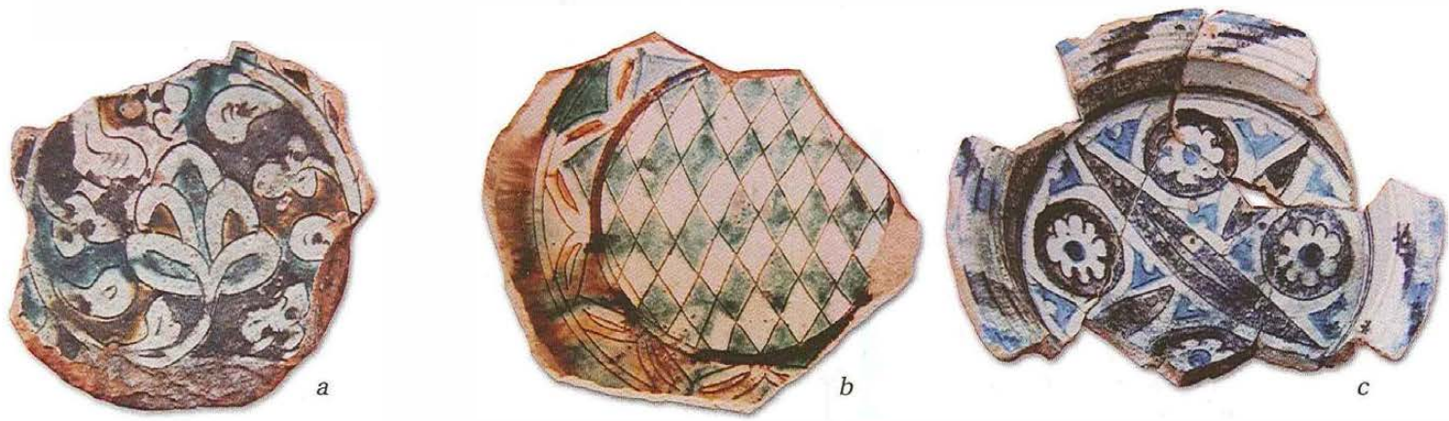


Foto. 25-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)

Bitki Motifleri: Bitki motifleri de Ahlat seramiklerin de önemli bir yer tutar. Rumiler, palmet ve yarı-palmetler, kıvrımdallar, yapraklar ve hayat ağacı motifleri görülür. Kıvrımdal ve yapraklar daha çok ana motifler arasındaki boşlukları doldururlar ya da kulpları süslerler (Foto.15, 20c). Ancak kabın tümünü kaplayarak tek başına ya da geometrik motiflerle karıştırılarak ana motifi oluşturduğu örnekler de pek çoktur (Foto. 25a,c,d, 18, 21). İğne yapraklı dallar boşluklara serpiştirildiği gibi, konunun esas figürünü de çerçeveleyebilir (Foto. 16,19). Yaprakların çok yoğun kullanıldığı bir örnek Sultanabad denilen kap türünde karşımıza çıkmaktadır (Foto.26b). Hayat ağacı ise, kompozisyonun esasını oluşturur ve cenneti temsil etmesiyle ikonografik bir motiftir. Hayat ağacının stilize edilmiş olarak bir çok kapta karşımıza çıkmaktadır (Foto.26c). Haşhaş da yine cenneti ve ölümsüzlüğü temsil etmesiyle pek çok kapta yer alan ikonografik bir elemandır. Bitkisel motifler kapların hem iç, hem dış yüzlerinde ve bilhassa sıraltı ve sırüstü tekniklerinde yoğun biçimde olmak üzere, sgraffito kaplarda da kullanılmıştır.

İnsan motifleri: İnsan motifleri genellikle sgraffito, lüster ve şeffaf sıraltına bezemeli kapların ortaları ve ağız kenarlarında, bazen tümüne yayılmış olarak iç yüzlerinde; ibrik, vazo gibi kapalı formların dış yüzlerinde, ayrıca mask ve güneş gibi ikonografik tasvirlerde kullanılmıştır. Yüzler genellikle yuvarlak ve dolgun, kaşlar ince ve kavisli, gözler çekik ve kuyrukludur ve karşıya değil yana bakar (Foto. 22a,b,c). Bu yüz yapısı Doğu Türkleri'nde ve Moğollarda görülür. Başlık tipi ya da vücut yapısı gibi bazı özelliklerin dışında, kadın ve erkek tiplerini ayırmak çok güçtür. Saçlar iki yanda ve omuz hizasında, uçları dışa kıvrık



Foto. 26-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)

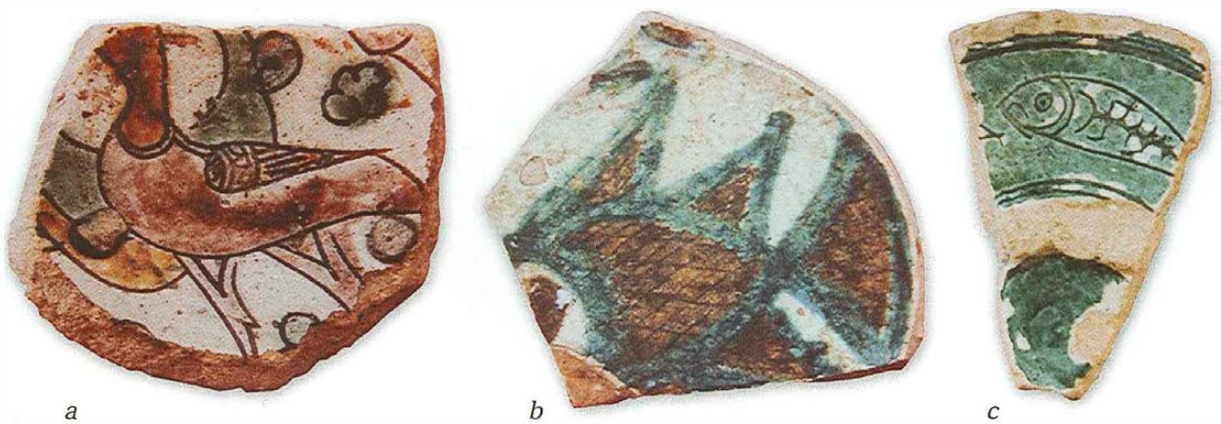


Foto. 27-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)

(Foto. 5, 23a, 33a,b), bir örnekteki kadın figüründe ise iki yanında belik olarak görülmektedir (Foto. 22d). İnsan motifleri genel bir tipte çizilmiş olmalarına rağmen, yüzlerindeki benler ve değişik süslü başlıkları ile prens ya da üst düzey yöneticilerini temsil ettikleri açıktır. Kıyafetler entari ya da kaftanı hatırlatır (Foto. 26a). Bazı insan figürlerinin içinde yer aldığı kompozisyonla birlikte ikonografik bir anlam taşıdığını düşünmek mümkündür.

Hayvan motifleri: Ahlat seramiklerinde rastladığımız hayvan figürleri şaşırtıcı bir çeşitliliğe ve çokluğa sahiptir. Bunlar genellikle ana motif olarak kullanılmış olup çeşitli balıklar (Foto.27b-c), çeşitli kuşlar (Foto.24f, 27a), ördek (Foto.24e), kaz (Foto.23b), eşek (Foto.24a), fil (Foto.24d, 33a), at (Foto.26a, 33b), ceylan (Foto.26b), tavşan(?) (Foto.24b) ve çeşitli kedigiller(Foto.7c, 20b) motif olarak kullanılmıştır. En kalabalık grubu kuşlar oluştururken, bunu kedigiller ve balıklar izlemektedir. Bir örnekte başlarında hale bulunan karşılıklı iki kuş görülmektedir ki, muhtemelen ikonografik bir anlam içermektedir. Bir fil ve iki adet de at motifi içeren üç örnekte ise hayvanlar, üzerlerinde binicileriyle görülmektedir. Farklı bir uygulama olarak aslan başları, kapların ayaklarını oluşturacak şekilde üç boyutlu olarak, ya da rölyef kapların gövdelerinde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, kaz, leopar ve kaplan, motif olarak kullanımları dışında, kapların iki yanında sap veya kapaklarda kulp olarak da kulla-



Foto. 28-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)

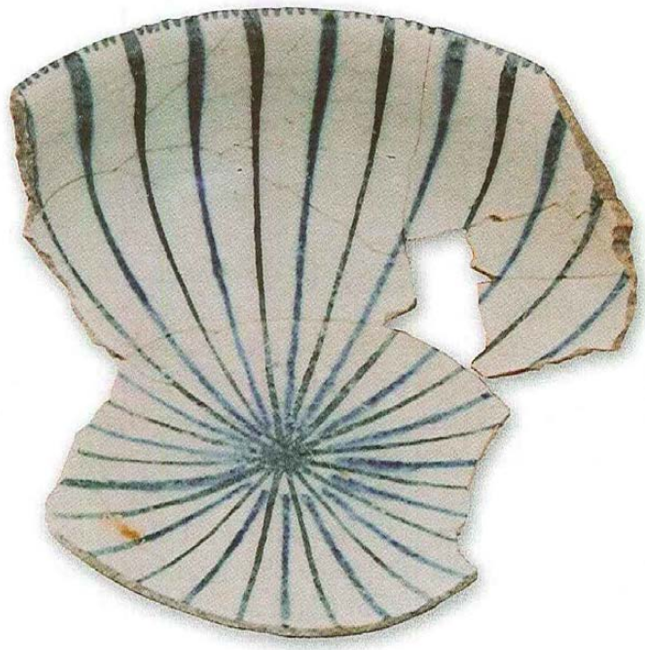


Foto. 29 - Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)

nılmıştır. Hayvan üslubunda özellikle gözlerin insan gözü biçiminde ve bazılarının kaşlı olarak tasvir edilmiş olması dikkat çekicidir. Hayvan motiflerine başta sgraffito olmak üzere, lüster ve sıraltı tekniklerinde, sap ve kulp olarak kullanımlarına ise, lüster, minai ve firuze sıratlına siyah bezeme tekniklerinde rastlanmaktadır. Bunlara oyuncak olduğunu düşündüğümüz yeşil sırlı küçük ayı (?) figürinini de eklemek gerekir (Foto.4).

Fantastik motifler: Siren (Foto.31c), sfenks (Foto.16) ve ejder (Foto.31b) gibi fantastik varlıklar ve bunların dışında tamamen ikonografik bazı figürler de kullanılmıştır. Özellikle üç kulaklı bir cin (Foto.32a), boynuzlu ve alnı damgalı bir insan(?) figürü (Foto.30) ve iki adet sırlı mask (Foto.32b,c) başka yerlerde rastlamadığımız ilgi çekici örneklerdir. Bir kabın orta kısmına işlenmiş olan insan yüzlü güneş motifini (Foto.31a) de bu ikonografik parçalara katabiliriz. Bunların nazara ve kötü ruhlara karşı evlerde bulundurulan tılsımlar olduğunu düşünüyoruz. Daha çok sgraffito tekniğinde görülen fantastik ve ikonografik motifler, tek renk sırlı ve firuze sıratlına siyah bezeme olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Yazı motifleri: Ahlat seramiklerinde çeşitli tekniklerde yazı veya yazı taklidi bezemelere rastlanmaktadır. Sülüs, kûfî ve hatta kuşlu kûfî yazılar bir bezeme elemanı olarak sığ ve derin kapların iç yüzünde ağız kenarlarında, ortasında ve bazen yüzeyin tümünde, dış yüzlerinde ise ağız kenarlarında karşımıza çıkmaktadır. Boyunlu derin kapların ise boyun hizasında kullanılmıştır. Bu yazıların büyük kısmı kanaatimizce taklittir (Foto.12). Bunların haricinde aynı kelimenin veya yazıya benzetilmiş şekillerin tekrarından ibaret bezemeler de özellikle ağız kenarlarında sıkça görülür. (Foto.18,19,28). Gerçek yazı olanların bir kısmı *"Allah"* kelimesi, ayet ya da hadis gibi dini nitelik taşırken, bazı örneklerde stilize olarak "sahibine..." kelimesinin kısaltılmışı olan *"lisa"*, bazılarında da *"bereke"* (Foto.15) sözcük-

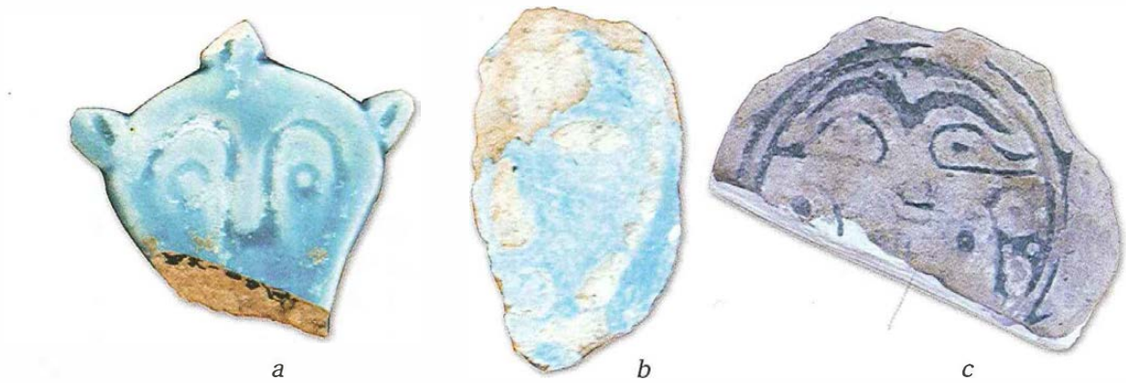


Foto. 30-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



a b c

Foto. 31-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



a b c

Foto. 32-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)



a b

Foto. 33-Ahlat Seramikleri (Foto. H. Karamağaralı)

leri yer almaktadır. Bunların kullanan kişiye hayatında iyi dileklerde bulunan hediye kapları oldukları düşünülebilir. Yazılar ve yazı taklitleri başta firuze sıratlına siyah ve sırüstüne lüster bezemeliler olmak üzere, şeffaf sıraltına kobalt mavisi/siyah, minai ve daha seyrek olarak da sgraffito ve champlevé teknikli örneklerde görülmektedir. Sgraffito bezemeli bir kap parçasında, büyük kısmı kaybolmuş ve okunamayan bir sanatkar imzası, bir diğerinde de 624/1224 tarihi vardır.

Kompozisyonlar

Form kompozisyonu birinci derecede belirleyen faktördür. Kabın derinliği, açık veya kapalı bir forma sahip oluşu, buna göre dışının mı, yoksa içinin mi görüneceği, katı kuralara bağlı olmamakla birlikte, ustanın tasarlayacağı şemayı büyük ölçüde etkilemektedir. Zaten örneklere bakıldığında açık forma sahip bir derin veya sığ kap ile kapalı forma sahip bir sürahinin kompozisyon şemalarının farklı olduğu görülür. Malzeme ise direkt olmamakla birlikte süsleme tekniğinin ve motiflerin seçimi dolayısıyla dolaylı olarak kompozisyonu etkilemektedir. Teknikle kompozisyon şemaları arasında da bir ilişki vardır. Belli tekniklerde belli kompozisyon şemalarının tercih edildiği anlaşılmaktadır. Motifler ise kompozisyon şeması göz önüne alınarak seçildiğinden ve yerleştirildiğinden motif ile kompozisyon arasında çok yakın bir ilişki vardır. Her motifin her kompozisyon şemasında kullanılmaya uygun olmadığı anlaşılmaktadır.

Ahlat'ta görülen kompozisyon şemaları, motifler esas alındığında, aynı grup motiflerden oluşan kompozisyonlar ve farklı grup motiflerden oluşan karma kompozisyonlar olarak iki genel gruba ayrılabilir. Bunun dışında kompozisyonlar oluşturdukları şemalara göre, ağız kenarında, hem ağız kenarı hem dipte, tüm iç yüzde ve iç yüzün çeşitli şekillerde bölümlere ayrılmasıyla oluşturulmuş kompozisyonlar olarak incelenebilir. Bunların içinde en yaygın olanı, kase, tabak türü açık formlarda tercih edildiği görülen, kabın tamamını kaplayan kesintisiz kompozisyonlardır. Bunlar en çok sgraffito, firuze sıraltına siyah bezeme, lüster, minai, opak beyaz sır üzerine kobalt mavisi/siyah bezeme, opak beyaz sır üzerine çok renkli bezeme tekniklerinde görülmektedir. Özellikle sırüstü ve sıraltı bezemeli kaplarda dış yüzlerin de belli bir şema dahilinde tasarlandığını söyleyebiliriz. İbrik, vazo, küp gibi boyunlu derin kaplarda ya da kapalı formlarda ise ya kabın tüm dış yüzeyi kesintisiz bir kompozisyonla süslenmekte, ya da lüster ibrikte olduğu gibi, gövde, omuz, boyun, kulp ve ağız kısımları ayrı kompozisyonlarla süslenmektedir.

Sonuç

Ahlat sırlı seramiklerinin kırmızı hamur grubunda olanları iri, devetüyü renkli olanları bazen iri, bazen ince; beyaz hamurlu olanları ise ince grenlidir. Genellikle kuvartz miktarı fazla, mika ve taşcık katkısı azdır. Fırınlamaya ve hamurun niteliğine bağlı olarak sert veya gevşek dokulu olabilmektedir; ancak genellikle iyi pişirilmiştir. Astar genellikle hamurla oldukça sıkı bağ oluşturmaktadır. Şeffaf sırlarda sır kalitesi değişkenlik göstermekle birlikte, genellikle kurşun miktarının fazla olduğu, ancak bazı örneklerde sırın tamamen saydam olmayıp; sarı, yeşil, griye çaldığı ve lekeli olduğu gözlenmektedir. Kalaylı opak sırlar kremimsi beyaz tonda ve oldukça lekesizdir. Formun ve bezeme tekniklerinin hamur grubuyla, seçilen kompozisyonların ise bunların hepsiyle bağlantılı olduğu ortaya çıkmaktadır. Buna ilave olarak kap formları bazı dönemsel özellikleri yansıtmaktadır. Kaidelerin alçak, gövdelerin daha yayvan, ağız çaplarının daha geniş olması genelde 13.yüzyılın ilk yarısına kadar görülür. İl-

hanlı döneminden itibaren kaide ve boyun yüksekliklerinin arttığı, kap gövdelerinin önceye göre daha dik çıktığı, ağız çaplarının daha küçüldüğü gözlenmektedir. Bu durum bir dönem üslubunun varlığını göstermektedir.

Ahlat'ta bugüne kadar dört seramik fırınının ve iki de seramik çöplüğünün bulunmuş olması ve bu çöplüklerdeki bozuk parçalar arasında sıraltına kobalt mavisi-siyah çizgili kaplardan, lüster bezemeli kaplara kadar farklı tekniklerde seramik parçalarının karışık olarak görülmesi bunların Ahlat'ta yapılmış olduğunu göstermektedir. Temizlenerek ortaya çıkarılan fırının iç duvarlarına, üç ayaklar ve fırın tepsilerine bulaşmış yeşil, kahverengi, özellikle firuze sırların görülmesi, curuflar arasında sır topaklarının ve sır yapımında kullanılan fritlerin bulunması da bu görüşü desteklemektedir. Ayrıca hatalı yapılmış parçaların yanı sıra "biscuit" fırınlamasından sonra sırlanmadan bırakılmış sgraffito parçaların bulunması da, yine bunların Ahlat'ta yapılmış olduklarını ortaya koymaktadır.

Açıklığa kavuşturulması gereken önemli bir nokta, Ahlat'ta bulunan seramiklerden önemli bir miktarının XIII-XIV. yy.lara tarihlendirilen Rey, Kaşan, Rakka, Sultanabad seramikleri ile olan benzerliğidir. Bu dönem seramiklerinin belli merkezlere (ekollere) kesin olarak atfedilemeyeceği görüşü seramik üzerinde çalışanlar arasında yaygınlaşmıştır E. Grube, Gürgan'da bulunan lüster kaplar ile Rey, Kaşan ve Sava'da çıkanlar arasında büyük bir benzerlik olduğunu söylemektedir[17]. Rey ve Kaşan seramiklerinin benzerlerinin Gürgan'da bulunması ile kuzeybatı İran'da Taht-ı Süleyman'daki kazılarda çıkan parçaların Rey ve Kaşan'dakilerle aynı özellikleri göstermesi[18], başlangıçta ayrı ayrı merkezlerde yapılmış olsalar dahi, özellikle İlhanlı döneminde ayrı merkezlerden bahsedilemeyeceğini ortaya koymuştur. Keza, Fehervari ve Meinecke de belli merkezlerden bahsetmenin güç olduğunu belirtmektedir[19]. Meinecke, Tebriz'deki sanatkarların Fustat'a gelerek 1330-1350 yılları arasında çalıştıkları görüşünü ileri sürmüştür[20]. Bu durumda özellikle Moğol istilasının hemen öncesinde ve Moğol hakimiyeti zamanında ayrı ayrı merkezlerin özelliklerinin birbirine karıştığı; artık tek tek merkezlerden ve bu merkezlerin seramik özelliklerinden kesin farklarla bahsedilemeyeceği ortaya çıkmaktadır. Ahlat da, Moğol istilasından sonra, çeşitli seramik ekollerine ait özelliklerin birbirine karıştığı ve bir arada görüldüğü bir seramik merkezi haline gelmiştir[21]. Bu durum, yani geniş bir bölgede bir devir üslubunun doğuşu, Moğol istilasının sonuçlarından biridir. Bunun yanı sıra, XII. yy.da görülen ve İlhanlılar ortadan kalktıktan sonra da devam eden göçmen veya gezici sanatkarların, Ahlat'a da gelerek ürünler vermesi söz konusu olabileceği gibi, Ahlatlı sanatkârların da Anadolu dışındaki merkezlerde çalışmış olmaları mümkündür. Ahlat ile Rakka seramikleri arasındaki çok yakın benzerlikler dikkat çekicidir. Fustat'ta benzer kapların görülmesi ise, bunların 1275-76 depreminden sonra Mısır'a göç etmiş olan Ahlatlı sanatkârlar tarafından yapılmış olabileceklerini akla getirmektedir. Ahlat seramiklerinin gerek süsleme teknikleri, gerekse motif ve kompozisyonlar açısından Anadolu'daki diğer merkezlerden[22] ziyade, Anadolu dışı merkezlerle olan ilişkisi tespit edilmiştir[23].

---

[18] R. Naumann, a.g.e.1963, s.301-307.

[19] G. Fehervari, *Islamic Pottery. A Comrehensive Study Based on the Barlow Collection,* London 1973, s.88-89; E, Grube, a.g.e. s.211-212; M. Meinecke, a.g.e., s.124-128.

[20] M. Meinecke, a.g.e., s.124-128.

[21] N. Karamağaralı, *Ahlat Kazılarında Ortaya Çıkarılan Seramikler*, Hacettepe Ün., Sosyal Bilimler Ens., Basılmamış Y. Lisans Tezi, Ankara 1991; N. Karamağaralı, "Ahlat Seramikleri", *IX. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi,23-27 Eylül 1991,* I, Ankara 1995, s.38.

[22] Korucuepe, Aşvan Kale, Eski Kahta, Eski Malatya Nekropolü, Kubadabad Sarayı , Samsat, Kalehisar, Harran, Alişar Höyük ve Antakya bu merkezlerden en önemlileridir.

[23] N. Karamağaralı, *Ahlat Kazılarında Ortaya Çıkarılan Seramikler*, Hacettepe Ün., Sosyal Bilimler Ens., Basılmamış Y. Lisans Tezi, Ankara 1991.

Ahlat'ta çıkan ve gerek büyük ölçüde bütünlenebilmesi, gerek niteliği bakımından en önemli buluntusu sayabileceğimiz lüster tekniğinde yapılmış ibriğin (Foto.5) parçaları, kazı sırasında Zaviye'nin güneydoğu köşesinde, bozulmuş ve dağılmış bir mezarın hemen kuzey tarafında insan kemikleri ile bir arada bulunmuştur. Bu durum ibriğin bozulan ve yan taşları devrilen bir sandukaya konulduğunu göstermektedir. Minai tekniğinde yapılmış olan kapların ince ve çok kolay kırılabilir olması nedeniyle, esasen gündelik kullanım eşyası değil, mezar ya da prestij hediyesi olarak üretildiğini kabul etmek gerekir. Bu durum, Ahlat ibriğindeki gibi, yine kolay kırılan ve zahmetli kaplar olan lüster kaplar için de düşünülebilir. Ahlat'taki Zaviye'nin güneyinde, ona bitişik olarak yer alan akıtta, mumyalamış izlenimi veren bir iskeletin dağılmış kemikleri ile beraber bulunmuş olan bütün bir çanak ve kırık çanak parçaları da düşüncelerimizi doğrular niteliktedir[24]. Mezarlara kap konulması eski Türk geleneğinde mevcuttur. Nitekim Ahlat'ın Meydanlık Mezarlığı'ndaki yüzey araştırmaları ve kazılar sırasında da sayısız seramik kırıkları bulunmuştur. Türklerin eski geleneklerinin İslam'ı kabullerinden sonra da devam ettiği bilinmektedir. Ahlat'ta da, Orta Asya'daki kurgan tipi mezar geleneğinin sürdüğü görülmektedir. Bu mezara at ve kap-kacak konulması da bu geleneğin uzantısı olmalıdır[25].

İran'da özellikle Rey, Kaşan ve Sava'da bulunmuş ve dünya müzelerine dağılmış olan minai ve lüster tekniğindeki figürlü tabakların bir kısmında ölümle ve cennetle ilgili sahnelerin yer alışı da aynı geleneğe bağlanabilir. Ahlat'ta minai ve lüsterlere ilave olarak sgraffito bir kapta karşılaştığımız başları haleli karşılıklı iki kuş figürü de, bu kapların kutsallığını ve bunların insanların ölümden sonraki hayatlarında da kullanılmak üzere yapıldığını düşündürmektedir. Kuşların dışında sık karşılaşılan hayat ağacı ve haşhaş motifleri de bu inançlarla ilgilidir. Fantastik motifler bölümünde sözü edilen firuze sırlı üç kulaklı "cin"; firuze ve yeşil sırlı insan yüzlü iki mask, sgraffito tekniğindeki insan yüzlü güneş ve boynuzlu, alnı damgalı insan yüzlü figür muhtemelen nazar ve büyü kültüyle alakalı olup, Orta Asya'dan Ahlat'a gelen etkileri, bilhassa Şamanist etkileri yansıtıyor olabilir. Mezartaşlarından kümbet mimarisine, seramiklerdeki çoğunluğu Moğol yüzlü ve başlıklı figür tiplerinden, bir çok yerde karşımıza çıkan ejder, tavus kuşu, lotus, daire gibi Asya kökenli motiflere kadar, Moğollarla gelen Kafkasya-Türkistan etkisi ve kültürü, 13. yy.da ve 14. yy. başında Ahlat'a tümüyle hakim olduğundan, inançlarla bağlantılı bir takım unsurların da görülmesi doğaldır.

Ahlat buluntuları, mimarisi bir kenara bırakılsa bile, seramik fırınları, seramiklerinin çok çeşitli süsleme teknikleri, formları, zengin motif ve kompozisyonları, içerdiği değişik konuları bakımından Anadolu'nun, hatta Yakın Doğu'nun büyük bir seramik merkezi ile karşılaştığımızı göstermektedir. Sadece ticari değil, kültürel anlamda da önemli bir merkez olduğu tarihi kaynaklardan, kazılardan ve ayaktaki eserlerden anlaşılan Ahlat, bilhassa Kafkasya, Türkistan ve Yakın Doğu tesirlerinin Moğollar vasıtasıyla Anadolu'ya taşınmasının önemli göstergelerinden biridir.

[24] A. Ş. Beygu, *Ahlat Kitabeleri*, İstanbul 1932, s.81-82. Beygu, mezarın yanında bulunan bu kaplardan tüm olanının dönemin PTT müdürü tarafından alındığını kaydetmektedir. 1967 yılındaki yüzey araştırması sırasında Haluk Karamağaralı da bu akıtın içinde, iskeletin yanında kırık seramik parçalarına rastladığını , ayrıca burada at iskeleti parçalarını da gördüğünü bana söylemiştir.

[25] N. Karamağaralı, " Bazı Ortaçağ İslam Seramiklerinin Yapılış Amacı Üzerine", *Uluslararası IV. Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, 4-7 Kasım 1997*, Ankara 1999, s.23-29.

AKŞEHİR KURTARMA KAZISI SERAMİKLERİ

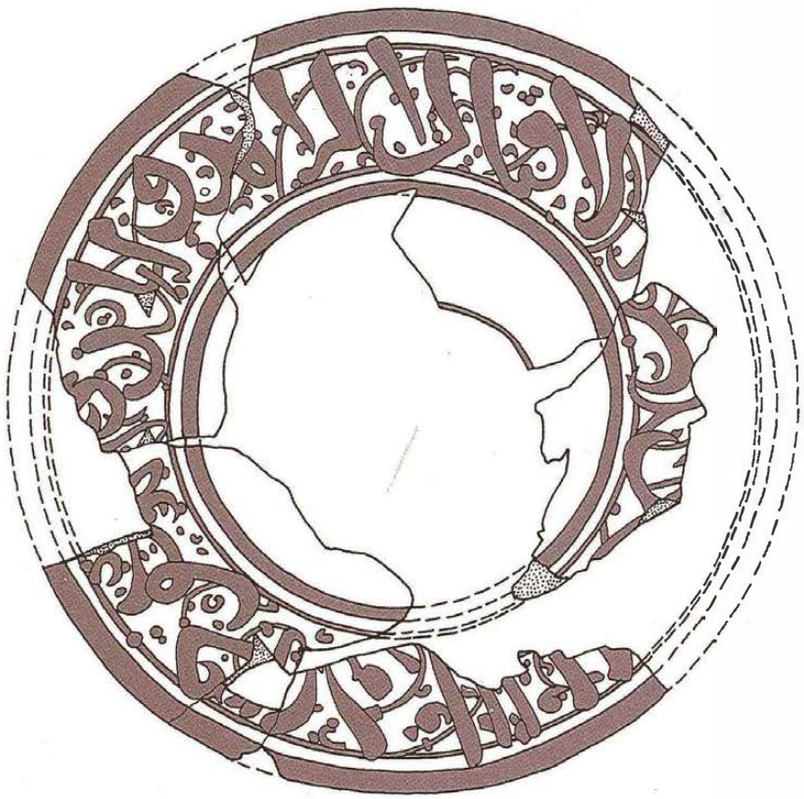


Foto. 5-Sgraffito teknikli yeşil sırlı matara, Akşehir (Foto. S. Gök Gürhan)

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

Akşehir Kurtarma Kazısı Seramikleri

Sevinç GÖK-GÜRHAN



Çizim. 4-Sıraltı teknikli kap, Akşehir (Çizim S. Gök. Gürhan)

Akşehir, geçmişi Hitit ve Friglere kadar uzanan, Kral Yolu olarak adlandırılan ve Sart'tan başlayarak Ninova'ya kadar devam eden, ticaret yolu kavşağında, Doğu Roma/Bizans döneminde Constantinapolis'i Suriye'ye bağlayan posta yolu üzerinde yer alan önemli bir askeri karakol merkezidir[1]. Selçuklu komutanlarından Kutalmış oğlu Süleyman tarafından 1077 ve 1086 yılları arasında gerçekleştirilen fetih döneminde alınarak, bir Selçuklu kenti yapılmıştır. Kaynaklarda, Türklerin XI. yüzyılda başlayan fetih hareketleri nedeniyle, Bizans İmparatoru Manuel tarafından, 1146 yılında, Philomelion (Akşehir) halkının Nicomedia'ya (İzmit) naklettirildiği ve kentin terk edildiği belirtilmektedir. Akşehir, Selçuklu Sultanı I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in (1192-1196) saltanat yıllarından başlayarak imar edilmeye başlanmış ve subaşılık merkezi olmuştur. Selçuklu çağında çeşitli dönemlerde ikta olarak verilen kent, Selçuklulardan sonra, Eşrefoğulları ve Hamidoğulları topraklarına katılmıştır. 1381 yılından itibaren çeşitli dönemlerde Osmanlı egemenliğine girip çıkan kent, 1467 yılından sonra Osmanlı egemenliğine geçmiştir[2].

[1] M. Yusufoğlu, "Akşehir Tarihine Bir Bakış", *Anıt,* S.4, Mayıs 1949, s.19; K. Özcan, "Akşehir", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Devri Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat),* C.2, Ankara, 2006, s.183-187.

[2] K. Özcan, *a.g.m.,* s.183.



Foto. 1-Üçayak, fırın ayağı, cüruf ve kalıp benzeri kaplar, Akşehir. (Foto. S. Gök Gürhan)

Akşehir, özellikle Anadolu Selçuklu döneminin önemli merkezlerinden biridir ve buna bağlı olarak bu döneme ait mimari yapılar açısından da son derece zengindir. Bu yapıların bir kısmında zengin çini süslemeler bulunmaktadır[3]. Ancak, son dönemlerde yapılan kazılara kadar, Akşehir seramikleri hakkında herhangi bir bilgi mevcut değildi. 2000, 2001 ve 2004 yıllarında, Akşehir Müzesi, Selçuk Mahallesi'nde, Anıt Meydan olarak anılan alanda (bugün Cumhuriyet Meydanı olarak geçmektedir) kurtarma kazıları gerçekleştirmiştir[4]. Dış kale surlarının bir kısmının ortaya çıkarıldığı bu kazılar esnasında Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait seramikler bulunmuştur.

Akşehir'de yapılan kurtarma kazıları iki önemli sonuç vermiştir. Bu sonuçlardan birincisi yoğun seramik buluntusu elde edilmesidir. Bugüne kadar hiç bilinmeyen ve yalnızca çinileri ile dikkati çeken Akşehir'in, seramik alanında da çeşitli tekniklerde örneklere sahip olduğu ortaya çıkmıştır. İkinci önemli sonuç ise seramik malzemenin yanı sıra fırın malzemelerinin de bulunmuş olmasıdır. Bu malzemeler, Akşehir'de bir seramik üretiminin varlığını kanıtlar niteliktedir[5].

Seramik Üretimine İlişkin Veriler ve Malzeme Analizi

Akşehir'de yapılan kurtarma kazılarında ortaya çıkarılan seramiklerin bir kısmı tam ve tama yakın, büyük bir kısmı da kırık parçalardan oluşmaktadır. Bir bölümü profil veren bu örnekler sayesinde, seramikler hakkında genel bir değerlendirme yapılabilmektedir. Kazılarda özellikle aynı seramik kaba ait parçalar, farklı kodlarda ele geçmiş, farklı dönemlere ait örnekler bir arada bulunmuştur. Seramiklerin bir bölümü sur dışında ele geçmiştir.

Kazılarda, seramikler haricinde, seramik üretiminde kullanılan malzemeler de bulunmuştur. Bu malzemeler içerisinde; üçayaklar, fırın ayakları, hatalı seramikler ile cüruf denilen fırın kalıntıları ve kalıp benzeri buluntular yer almaktadır (Foto. 1).

[3] G. Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları,* Ankara, 1978, s.102; G. Öney, "Akşehir Sarayaltı Mahallesinde Bulunan Selçuklu Saray Çinileriyle İlgili Yeni Görüşler", *Sanat Tarihi Dergisi, Yard. Doç. Dr. Lale Bulut'a Armağan,* S.XIV/1, Nisan 2005, İzmir, s.225-240; Ö. Bakırer, "Selçuklu Döneminde İnşa Edilen Bazı Akşehir Yapılarında Malzeme Kullanımı", *Sanat Tarihi Araştırmaları, Prof. Dr. Haşim Karpuz'a Armağan,* Konya, Şubat 2007, s.52; Y. Demiralp, *Akşehir ve Köylerindeki Türk Anıtları,* Ankara, 1996.

[4] Seramikleri çalışmamda büyük yardımları olan Akşehir Müzesi Müdürü Arkeolog Ömer Faruk Türkan'a çok teşekkür ederim.

[5] Geniş bilgi için bkz. S. Gök Gürhan, *"Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Anıt Meydan'da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)"*, E. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir, 2007.



Foto. 2-Sıraltı teknikli kap, Akşehir. (Foto. S. Gök Gürhan)

Fırın malzemeleri içinde önemli bir yere sahip olan ve seramiklerin birbirlerine yapışmasını önlemek amacıyla kullanılan üçayaklar; seramik hamuru ile yapılmış, kiremit kırmızısı renkli ve sırsızdır. Üçayakların yüzeylerinde ve özellikle üçgen prizma şekilli ayaklarında, sır akıntıları mevcuttur.

Fırın içerisinde kullanılan ve fırın raflarının aralarına yerleştirilen ayaklardan ise bol miktarda bulunmuştur. Bu ayaklar sayesinde raflar birbirinden ayrılabilmekte, böylece farklı türdeki kaplar birbirlerine zarar vermeden pişirilebilmektedir. Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı tarafından Ahlat'ta ortaya çıkarılan seramik fırınlarının kesitlerinden anlaşıldığı üzere, belirli yüksekliklerde, bir ucu toprak içinde, diğer ucu da fırın boşluğunda kalan ayaklar, birer raf görevi görmektedir[6]. Örnekler kahverengi/kiremit kırmızısı renklidirler ve seramik hamuruyla yapılmışlardır. Çok sert bir yapıya sahip olan hamur, kum katkılıdır. Fırın ayaklarının hemen hemen hepsinin üzerinde firuze, mavi, yeşil ve mor renkli sır akıntıları bulunmaktadır.

Fırın malzemeleri içerisinde yer alan ve cüruf olarak adlandırılan bir takım oluşumlar bulunmuştur. Seramik fırınları içerisinde ateşin yakıldığı cehennemlik kısmında odunun yanması sonucu ortaya çıkan kül ve gazlar, fırın içinde dolaşırken fırının duvarlarına ve tavanına çarparak, zamanla camsı yüzeyli, gözenekli amorf bir tabaka oluşturmaktadır. Özellikle odun külü içerisinde yer alan silica, alüminyum ve potasyum bileşikleri nedeniyle camsı bir görünüm oluşur. Yüksek ısıya maruz kalan fırının tuğlaları da bu oluşumun içine dahil olabilmektedir. Akşehir'de tespit ettiğimiz örnekler, siyaha yakın grimsi renktedir. Üzerlerinde yer yer delikler görülmektedir. Normal koşularda seramiklerden cüruf olmaz. Ancak çok yüksek ısılara maruz kalmış olan seramik parçalarında da bozulmalar görülebilmektedir. Seramik üretimi yapılan merkezlerde, fırın malzemelerinin yanında bu cüruflara rastlanmıştır.

Buluntular içerisinde, yapan usta için bir hezimet olsa da bizim için önemli olan hatalı seramikler mevcuttur. Özellikle sır fırınlaması yapılırken birçok seramik defolu hale gelebilmektedir. İncelenen seramikler içerisinde bazı seramik parçaları oldukça önemlidir. Bir örnekte, şeffaf mor renkli sıraltına siyahla boyamanın yapıldığı seramik parçası, başka bir, sırlı seramiğe yapışmıştır. Şefaf yeşil tek renk sırlı ikinci örnekte ise, seramik kap parçasının sırı, merkezde toplanmış ve 3 mm'lik bir sır katmanı oluşturmuştur. Ayrıca fırın içerisinde seramikler üst üste istiflenirken birbirlerine yapışmalarını engelleyen üçayakların, kaplara yapışmasından dolayı kalan izler görülmektedir[7].

Fırın malzemeleri ile hatalı seramiklerin varlığı, Akşehir'de bir üretimin olduğunu kanıtlar niteliktedir. Ancak görüşlerimizi destekleyecek fırın ya da atölye tespit edilememiştir. Dönem dönem, ihtiyaç gereği yapılan kazılarda çok verimli sonuçlara ulaşılabileceği de düşünülmemektedir. Çünkü şehrin en işlek merkezinde yapılan kurtarma kazıları, birbirlerinden bağımsız ola-

[6] B. Karamağaralı, "Ahlat'ta Bulunan Bir Çini Fırını", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, S. III, Ankara, 1981, s.68.

[7] B. Karamağaralı, "A Ceramic Oven Discovered in Ahlat", *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapest, 1978, s.479-494; M. Çeken, *Hasankeyf (1991, 2001-2003 Yılı Kazı Buluntusu Fırın ve Atölyeleri ile Seramik Malzemeleri*, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Basılmamış Doktora Tezi) Ankara, 2005, s. 49 Foto. 35-36.

rak, yeni binalar yapılmak istendiğinde gerçekleştirilebilmektedir. Yine de dar bir alanda yapılan bu çalışmalarda dahi yoğun bir seramik malzeme ile karşılaşılmıştır. Büyük bir bölümü kırık ve küçük parçalardan oluşan bu malzemenin varlığı, daha yoğun bir seramik kullanımının olduğunu da göstermektedir.

Akşehir seramiklerinin hamur, sır ve astar özellikleri, O.D.T.Ü. Arkeometri Bölümü öğretim üyeleri tarafından, Bilimsel Araştırma Projesi (BAP) kapsamında incelenmiştir[8]. Bu analizlere göre genel olarak seramiklerde silikat, feldispat, kil ve mika grubu mineraller ile diğer renk verici minerallere rastlanmıştır. En yaygın mineral silikatlardır (kuvars). Bol miktarda kuvarsın yanında gözlenen diğer mineraller biyotit ve hematittir. Az ölçüde feldispat, hornblend, kalsit ve piroksen mineralleri de bulunmuştur. İncelenen örneklerin çoğu metamorfik kayaç (kuvarsit ve şist gibi) açısından oldukça zengindir. Kireçtaşı, çört ve yüzey kayacı parçalarına da rastlanmıştır. Örneklerin çoğunda hamuru oluşturan minerallerin tane boyutu orta ve iri taneli, bazı örnekler ise ince taneli gruba girmektedir. Hamur yapısında gözeneklilik oranın yüksek ve gözeneklerin bir kısmının mikritik kalsitle dolgulu olduğu saptanmıştır. Örneklerde krem, sarı/krem ve kırmızı rengin değişik tonlarının kullanıldığı gözlenmektedir. Pişirme sıcaklığının çok yüksek olmadığı ve muhtemelen pişirmenin 900°C'nin altında gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Renk oluşumunda demir, bakır ve molibdenin etkin elementler olduğu anlaşılmıştır. Astar genelde hamura göre daha ince tanelidir ve kuvars içermektedir. Bazı örneklerde, bu taneler killi bir ortamda dağılmış olarak gözlenmiştir. Analiz edilen sırların hepsinde yüksek miktarda molibden bulunmuştur[9].

Akşehir'de yerel bir seramik üretimine ilişkin verilerin ortaya konması ve seramiklerin arkeometrik yöntemlerle bütün alt yapısının incelenmesi, bir diğer önemli konunun aydınlatılmasını, yani seramik hamurunun hammaddesi olan kilin nereden getirilmiş olabileceğinin tespitini gerektirmektedir. M.T.A. tarafından Konya ve civarında yapılan araştırmalarda Akşehir'de kil yatağı tespit edilememiştir. Akşehir'e 40 km. uzaklıkta yer alan Doğanhisar'da ise büyük bir kil yatağı bulunmaktadır. Bu kil yatağı bugün Türkiye'nin birçok bölgesine kil göndermekte ve bu killer döküm, granit ve fayans kili olarak kullanılmaktadır. Doğanhisar'daki kil yatağından alınan analiz raporlarına göre örneklerde, kili oluşturan silikat ve feldispat grubu minerallerin bulunduğu gözlenmiştir[10]. M.T.A.'nın yapmış olduğu araştırmalarda, yine Akşehir'e yaklaşık 40 km. uzaklıktaki Ilgın'da da kil yatakları tespit edilmiştir[11]. Ancak, kısıtlı imkânlarla yapılan analizler ile kil yataklarından alınan sınırlı örneklerle, hammaddenin kaynağını söylemek imkânsızdır. Çünkü seramik hamuru bir mineraller bileşenidir. Kesine yakın sonuçlar uzun soluklu yapılacak olan arkeometrik, jeolojik ve petrografik çalışmalar sonucunda alınabilir. Ancak, analiz raporları, Akşehir'deki seramiklerin yapımında kullanılan kilin çevredeki kil yataklarından, özellikle Doğanhisar'dan getirilmiş olabileceğini göstermektedir.

Akşehir'de Tespit Edilen Kap Türleri

Akşehir buluntuları içerisinde; derin kaplar (kâse/çanak), testiler, sürahiler, çok işlevli kaplar (kürevi-konik formlular), kandiller, mataralar, kapaklar ve lüleler bulunmaktadır.

Derin Kaplar (Kâse/Çanak): Buluntular içerisinde yoğun grubu oluşturan derin kaplar, konik-kademeli çukur gövdeli, konik çukur gövdeli, yarı küresel gövdeli, yayvan gövdeli ve kademeli çukur gövdeli olmak üzere çeşitli gruplara ayrılmaktadırlar. Bu örnekler alçak, orta ve yüksek kaidelere sahiptirler. Kaideler halka tiplidir ve

[8] Bu proje içerisinde yer almamı sağlayan hocam Prof. Dr. Gönül Öney'e ve Prof. Dr. Ömür Bakırer'e çok teşekkür ederim.

[9] Analiz sonuçları için bkz. B. Kırmızı-Ş. Demirci-A.G. Türkmenoğlu-Ö. Bakırer-E. H. Göktürk, "13. Yüzyıl Akşehir Sırlı Seramiklerinin Arkeometrik Yöntemlerle İncelenmesi Yeni Sonuçlar" *21. Arkeometri Sonuçları Toplantısı, 30* Mayıs-3 Haziran 2005, Dösim Basımevi, Ankara, 2007, s.115-124. B. Kırmızı-Ş.Demirci- Ö. Bakırer-T. Yaşar, "13. Yüzyıl Akşehir Sırlı Seramiklerinin Arkeometrik Yöntemlerle İncelenmesi ve Yeni Sonuçlar" *22. Arkeometri Sonuçları Toplantısı,* sözlü bildiri.

[10] Whole Rock ICP Analysis, Tokluoğlu Madencilik, Jun. 28, 2004, British Columbia.

[11] O. Bektimuroğlu, *Konya İli, Ilgın İlçesi Civarındaki Kil Yatakları Hakkında Ön Rapor,* Mart 1978, Ankara, Endüstriyel Hammaddeler Dairesi.

genellikle dışa eğimli ve profillidir. Derin kaplar sıraltı, sgrafito ve slip teknikleri kullanılarak bezenmiştir. Örneklerin hiçbiri tam değildir. Ancak birkaç örnekte parçalar birleştirilerek, kapların 3/1'i ya da 3/2'si tamamlanmaya çalışılmıştır (Foto.2).

Testiler: Bu gruptaki örneklerin tamamı sırsızdır. Bir bölümü baskı ve barbutin tekniğiyle bezenmiştir. Sırsız ve bezemesiz örnekler daha az bir grubu oluşturmaktadır.

Baskı ve barbutin tekniğiyle süslü testilerin iki parça halinde imal edildikleri anlaşılmaktadır[12]. Gövdenin orta kısmına yakın bir bölümünden birleştirilen iki parçanın birleşme yerleri, kapların iç kısımlarında net bir şekilde algılanmaktadır. Testilerin iç kısmı görünmediği için çok özenilmemiş, iki parça birleştirilirken iç kısımda kalan hamur parçası kabaca sıvanarak bırakılmıştır. Gövde parçaları yarım küre formludur. Boyun kısımları konik şekillidir. Halka tipli yüksek kaidelere sahiptirler. Ele geçen boyun ve ağız parçalarında, gövdenin boyun ile birleştiği bölümlere süzgeç yerleştirildiği görülmektedir.

Gövde, boyun, kulp, emzik ve kaide bölümlerinden oluşan bezemesiz sırsız testiler, yumurta biçimli bir gövde formuna sahiptirler. Gövde kaideden itibaren genişleyerek yükselmekte ve üst kısımda şişkin bir görünüm kazanmaktadır. Boyun kısımları silindirik profillidir. Gövde ile boyun arasında herhangi bir geçiş ya da profil yoktur. Örneklerin tamamında ağız kısımları eksiktir ve tamamı tek kulpludur. Gövdenin üst bölümüne yerleştirilen emzikler ise silindirik bir forma sahiptir. Örneklerin tamamı düz kaidelidir.

Sürahiler: Akşehir seramikleri içerisinde üç adet yeşil tek renk sırlı ve bir adet de sırsız sürahi örneği bulunmuştur. Gövde, boyun, kulp ve kaide bölümlerinden oluşan sürahilerin, bir kısmında dışa doğru genişleyen küresel bir gövde vardır. Bir kısmında ise gövdenin alt ve üst kısmı kürevi biçimlidir. Örneklerin boyun kısımları koniktir ve gövde ile boynun birleşmesi, birkaç kademeden oluşan profillerle sağlanmıştır.

Çok İşlevli Kaplar (Kürevi-Konik Formlular): İslâm dönemi kazılarında ortaya çıkarılan buluntular içerisinde önemli bir grubu, araştırmacılar tarafından *Kürevi-Konik Kaplar* olarak adlandırılan ve işlevi konusunda tartışmaların bulunduğu seramikler meydana getirmektedir[13]. Akşehir seramikleri içerisinde de yoğun olarak görülen kürevi konik formlu kapların ne için yapıldığı konusunda çalışma yapan araştırmacılar bu seramikleri, cıva kabı, parfüm kabı, el bombası, ateş körüğü, kandil topu ve içki kabı (fuqqa) olarak işlevselleştirilmiştir[14]. Bazı araştırmacılar bu kapların cıva kabı olabileceğini ve cıvanın da özellikle tıp alanında kullanıldığını belirtmektedirler. Ancak, İslam tıbbında cıvanın neredeyse hiç kullanılmadığı anlaşılmaktadır. En önemli İslam tıpçısı olan İbn-i Sina'nın "El-Kanun Fi't Tıbb" adlı eserinde civa, *Ziybak* olarak tanıtılmaktadır ve nasıl elde edildiği doğada nasıl bulunduğu konusunda kısa bir bilgi verildikten sonra hangi amaçla kullanıldığı anlatılmaktadır. Cıvanın kullanımı anlatılırken, süslenme, cerahat ve yaralar ile gözlerde oluşabilecek zehirli etkilerden de kısaca bahsedilmektedir. Özellikle gözde cıvanın kullanımı sonucu görme kayıplarının gerçekleştiği belirtilmektedir[15]. Ayrıca, son yıllarda yapılan İslam tıbbına ilişkin çeviri kitaplarında cıvanın kullanımına ilişkin ifade ya da metin tespit edilememiştir[16].

Bütün zorlayıcı fiziksel özellikler dikkate alındığında kürevi-konik formlu kapların gerçekten

---

[12] Geniş bilgi için bkz. G., Tunçel, *Anadolu'da Türk Devri Prese Süslemeli Sırsız Seramikler (XIII. Yüzyıl Sonuna Kadar)*, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Doktora Tezi), Ankara, 1992.

[13] R. Ettinghausen, "The Uses of Sphero-Conical Vessels in The Muslim East", *Journal of Near Eastern Studies*, 24 (Jan-Oct. 1965), 218-229; A. Ghouchani and C. Adle, "A Sphero-Conical Vessel As Fuqqa_a, or a Gourd for "Beer", *Muqarnas, An Annuel on Islamic Art and Architecture*, Vol. 9, Leiden 1992, pp.72-81; G. Tuncel, "Sırsız Seramik Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat)*, C. 2, Ankara, 2006, s.526-527.

[14] Bkz. dip not 13.

[15] İbn-Sina, *El-Kanun Fi't Tıbb*, Türkçe'ye Çeviren Prof. Dr. Esin Kâhya, İkinci Kitap, Ankara, 2000, s.226-227.

[16] A.H. Bayat-N. Okumuş, *Muhammed bin Mahmûd-ı Şirvânî, Mürşid (Göz Hastalıkları)*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları Ankara, 2004; A. H. Bayat, *Abdülvehhâb bin Yûsuf ibn-i Ahmed el-Mârdâni, Kitâbu'l-Müntehab Fi't-Tıb (823/1420)*, İnceleme-Metin-Dizin-Sadeleştirme-Tıpkıbasım, İstanbul, 2005.



Foto. 3-Firuze tek renk sırlı çok işlevli kap (kürevi-konik formlu), Akşehir. (Foto. S. Gök Gürhan)

özel/önemli bir amaç için üretildiği düşünülebilir. Ancak özel ve önemli bir amaç için yapıldıysa, tespit edilenler kadar yoğun bir buluntu elde edilmemesi gerekmektedir. Bütün İslam dünyasını ve coğrafyasını düşündüğümüzde yüzlerce örneğine rastladığımız bu kapların çok nadir ve çok pahalı bir sıvıyı taşıdığı fikrinden vazgeçmemiz gerekecektir. Şekil özellikleri nedeniyle çoğu araştırmacının kesinlikle sıvı bir maddenin taşındığı, koyulduğu ya da depolandığı konusunda hem fikir oldukları gözlenmektedir.

Araştırmacıların öne sürdüğü, el bombası, ateş körüğü, ateş tutuşturucusu, kandil topu fikirlerine, bu kapların kullanım alanlarını ve bezeme özelliklerini göz önüne alarak şüpheyle bakmaktayız. Yalnızca savaşlarda kullanılan el bombalarının, zor kırılabilen ve patlamayacak bir madde ile yapılmış olması olası görünmemektedir. Ayrıca amacı tamamen tahrip ve yok etmek olan bir malzemenin üzerini süslemek, sırlamak, bazı örneklerde olduğu gibi kadın isimleriyle bezemek çok mantıklı değildir. Ateş körüğü ve ateş tutuşturucusu fikirleri oldukça zorlayıcıdır. Çok dar bir ağzı ve iç hacmi bulunan kaplardan ateş körüğü yapmak kanımızca çok zahmetli bir iştir. Ayrıca bu işlerde kullanılmak üzere, çok daha pratik malzemeler vardır.

Kürevi-konik formlu kaplarla cıvanın taşınması ve depolanması konusunun da kabul edilebilir ve kabul edilemez yönleri bulunmaktadır. Belli bir buharlaşma ısısı olan cıvanın geçirgen olan sırsız kaplardan buharlaşabilme ihtimalinin olup olmadığı konusu da tartışılmalıdır. Özgül ağılığı 13.6 gram olan ve oldukça ağır bir metal olan cıva ile kürevi-konik formlu bir kabın içi doldurulmak istendiğinde, yaklaşık 2040 gram (2 kilo 40 gram'a yakın) cıva harcanabildiği saptanmıştır. Bu da cıva dolu bu kabın ciddi bir ağırlığının olduğunu göstermektedir. Kürevi-konik formlu kaplar, cıvanın taşınması için yapıldığı düşünülse bile ağırlığı nedeniyle bir kişinin yanında rahatça taşıması pek mümkün görünmemektedir.

Kürevi-konik formlu kapların parfüm şişesi olarak kullanıldığı önerisi bir çok araştırmacıya göre daha kabul edilebilir bir fikirdir. Çok fazla uçucu özelliğe sahip olan parfümlerin neden bu sırsız kaplara konulduğu problemdir. Her ne kadar kabın küçük ağzından, damla damla dökülebilmesi bir avantaj gibi görünse de, parfümün kabın içerisinde ne kadar zaman muhafaza edilebileceği şüphelidir. İslam sanatında çok yoğun bir parfüm kullanımının varlığı bilinmektedir. Çok çeşitli çiçek ve özlerden elde edilen parfümler, ticaret yoluyla birçok ülkeye yayılmış, bütün İslam dünyasında gelişmiştir[17].

Bütün görüşler ve buluntular göz önüne alınmasına karşın maalesef kesin bir sonuca varmak mümkün olamamıştır. Örneklerin çeşitli kullanım alanlarını işaret etmesi ve yoğunluğu, bir noktada odaklanmamızı engellemektedir. Ancak yine de bu kapların birçok amaca hizmet ettiğini, özelliklede parfümcülükte ve eczacılıkta kulla-

[17] A. Bakır, "Ortaçağ İslam Dünyasında Parfümcülük", *Kutsal Dumandan Sihirli Damlaya: Parfüm,* İstanbul, 2005, s.52.



Foto. 4-Firuze tek renk sırlı kandil, Akşehir. (Foto. S. Gök Gürhan)

nılmış olabileceği düşünülmektedir. Bu nedenle kürevi-konik formluları "çok işlevli kaplar" olarak adlandırmayı uygun bulduk.

Çok işlevli kaplar, ağız, boyun ve gövde bölümlerinden oluşmaktadır. Kaideleri yoktur ve dip çapları çok dar olduğu için bu kısım ayrı bir bölüm olarak değerlendirilmemektedir. 10'u sağlam, 23 adet kap bulunmaktadır. Örneklerin bir kısmında ağız, kürevi şekillidir ve boyna ince, yuvarlak bir hatla bağlanmaktadır. Bir kısmında ise ağız dışa bombeli bir şekilde genişlemiş ve içe doğru 45 derecelik bir açı verilerek boyunla birleştirilmiştir. Ağız kısmında bulunan delik yuvarlaktır ve çapı oldukça dardır. Örneklerin hemen hepsinde ağız genişliğinin 0.8 cm. ila 1 cm. arasındaki değerlerde olmak üzere değişiklik gösterdiği görülmektedir. Boyun kısmı, çeşitli formlarda ve kademeli bir şekilde işlenmiştir.

İncelenen eserlerin gövde kısımları yekparedir ve boyun ile ağız sonradan eklenmiştir. Kırık parçaların iç kısımlarında kalan parmak izlerinden bu eserlerin çarkta yapılmış olduğu söylenebilir. Ancak çarkta çekilemeyecek kadar kalın cidarlı olan ve formu itibariyle elde yapılmış olması gereken örnekler de vardır. Kapların iç bölümlerinin genişliği yaklaşık 5 cm. ile 6.6 cm. cidar kalınlığı 1.5 cm. ile 2 cm. arasında değişmektedir. Yükseklikleri tespit edilebilen örneklerin yüksekliklerinin 10.1 cm. ila 13.5 cm. arasında değiştiği gözlenmektedir. Bu kaplarda gövde kürevi-koniktir. Ancak bir örnekte gövdenin kürevi bölümünde altı adet beşgen pah vardır (Foto.3). Aynı zamanda firuze tek renk sırlı olan bu örneğin benzerine yayınlarda rastlayamadık.

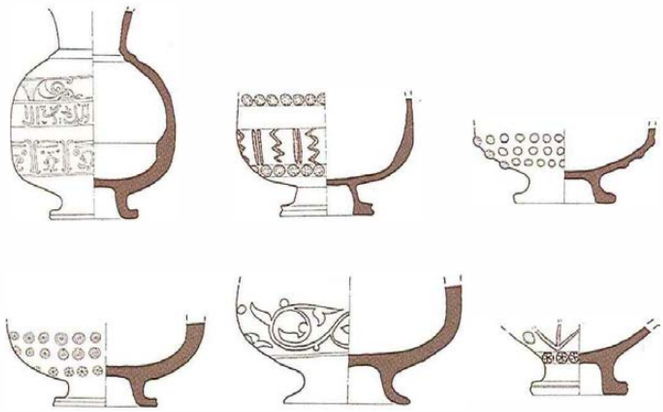
Kandiller: Akşehir seramikleri içerisinde 21 adet kandil bulunmaktadır. Bu kandiller yeşil, firuze ve kahverengi/hardal sarısı tek renk sırlıdır. Örneklerin sırlarında bozulmalar görülmektedir. Kandiller, hazne ve gövde formlarına göre basık küre, çokgen ve yayvan gövdeli olmak üzere 3 gruba ayrılmaktadır. Tek kulplu, tek fitilli olan kandillerde, ince bir boyunla gövdeye bağlanan ağız, ince bir dudakla sonlanmaktadır. Ağız çapları 2.7 cm. ila 3.2 cm. arasında değişmektedir. Hazne, ağız ve fitillerdeki yağ kalıntıları ile yanık izlerinden, örneklerin tamamına yakınının kullanılmış oldukları anlaşılmaktadır. İç kısımları dolu olan kulplar, gövdeden başlayıp ağız kısmında sonlanmaktadır. Elle şekillendirilmiş olan kulpların uç kısımları spiral yaparak içe kıvrılmaktadır. Beşgen pahlarla gövdenin çokgen yapıldığı örnek ise bir adettir. Gövde birbirine eş 5 pahla, beşgen bir forma sokulmuştur (Foto.4). Bu forma sahip örnek tespit edemedik. Genellikle yuvarlak ya da basık elips gövdeye sahip örnekler bulunmaktadır. Ancak benzer gövde formu olmasa da firuze tek sırlı örnekler görülmektedir[18].

Tek fitilli, yayvan gövdeli kandiller diğerlerinden farklı olarak açık bir hazneye sahiptir. Yayvan gövde yanlardan yükseltilmiştir. Ağız kenarının bir ucu basılarak fitillik meydana getirilmiştir. Orta kısımda yaklaşık 3 cm. yüksekliğinde silindir kesitli birer çıkıntı bulunmaktadır. Kulp yoktur. Fitilliğin karşısındaki kenarda yer alan bir tutamakla taşınıyor olmalıdır[19].

Mataralar: Akşehir buluntuları içerisinde yalnızca bir adet matara bulunmaktadır. Sağlam olan matara, boyun, gövde ve kulp kısmından oluşmaktadır. İki kulplu küresel gövdeli mataranın ön yüzü bombeli, arka yüzü ise düzdür. Bu tipteki kaplar genellikle ön ve arka parçalar olmak

[18] B. Karamağaralı, "Ahlat Seramik Ekolü", *İslam İlimleri Enstitüsü Dergisi,* V, Ankara, 1982, s.401, Res. 27-28.

[19] S. Redford, "Excavations at Gritille (1982-1984) The Medieval Period, A Preliminary Report", *Anatolian Studies,* 36, 1986, s.130, res.12; S. Mitchell, *Avşan Kale, Rescue Excavations Eastern Anatolia* (Oxford, 1980), Monograph No:1, s.105, 176 Fig.60, s.108, 180 fig. 64; S. Bilici, "Alanya-Selçuklu Sarayı Seramikleri", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan, 10-13 Ekim 2001, Bildiriler,* İzmir, 2002, s.150, şek. 16.

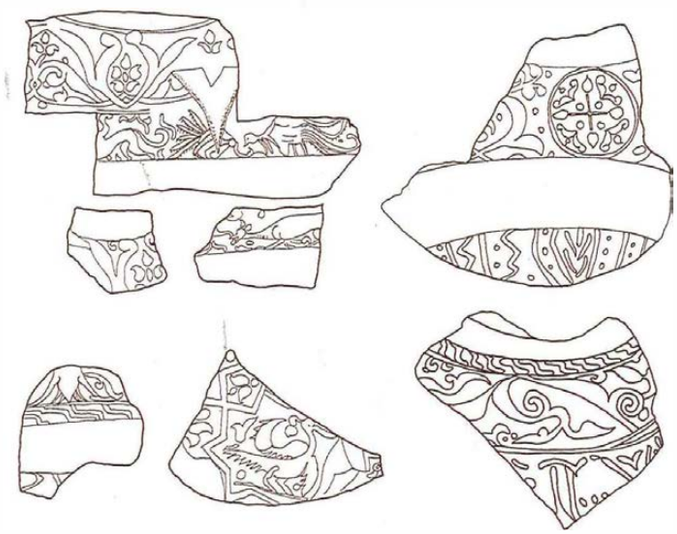


Çizim 1- Baskı ve barbutin teknikli testiler, Akşehir. (Çizim S. Gök Gürhan)

üzere, iki parça halinde yapılmakta, daha sonra birleştirilmektedir. Ağız ve kulplar ayrı olarak yapılıp gövdeye eklenmiştir. Gövde ince yuvarlak bir boyunla ağıza bağlanmaktadır (Foto.5). Ağız ince bir dudakla sonlanmaktadır. Gövde üzerinden başlayıp boyuna bağlanan kulplar iki adettir ve yuvarlak kesitlidir. Kaidesi yoktur ve yuvarlak bir dip bölümüne sahiptir. Sgraffito tekniğiyle bezenmiş mataranın ön yüzü düğümlü dairelerle süslenmiştir. Ayrıca, gövdenin orta kısmında ve boyun bölümünde usta işaretine benzer bir motif bulunmaktadır. Matara form açısından Anadolu Selçuklu ve Artuklu dönemi sırsız mataralarına oldukça benzemektedir[20]. Ancak süslemeler dikkate alındığında Selçuklu ve Bizans dönemine ait benzer örnek bulunamamıştır. Bu nedenle bu matarayı bir döneme mal etmek, şu andaki bilgilerimiz ışığında doğru görünmemektedir.

Kapaklar: Akşehir seramikleri içerisinde çeşitli kapak formları da yer almaktadır. Sırlı ve sırsız olan kapaklar içerisinde 3 farklı form vardır. Üst kısmı koni, alt kısmı silindir biçimli, silindirik disk biçimli ve silindirik biçimli kapak formları görülmektedir. Tamamı tutamaklıdır. Örnekler şeffaf firuze sıraltı, yeşil tek renk sırlı ve sırsızdır. Sırlı ve sırsız kapakların yayınlanmış çok örneği yoktur. Anıcak özellikle Samsat'ta benzer kapak örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Form açısından benzer olmasa da firuze sıraltına siyahla boyamanın olduğu bir kapak örneği Samsat seramikleri içerisinde yer almaktadır[21].

Lüleler: Akşehir seramikleri içerisinde, Osmanlı dönemine ait lüleler de bulunmuştur. Geç tarihli olan bu lülelerde, silindir çanaklı, yuvarlak çanaklı, diskli ve lale tipli olmak üzere dört çeşit tip görülmektedir. Erken tarihli lüleler içerisinde yer alan silindir çanaklı lüle küçük çanaklıdır. Çanak altında tüteklik çıkıntısı yoktur. Yuvarlak çanaklı lüle, erken dönem örneklerinden daha büyük bir hazneye sahiptir. Yuvarlak çanaklı bu örneğin silindir biçimli bir tütekliği bulunmaktadır. Tütekliğin ağzı, bombeli bir halka ile sonlanmaktadır. Tütek uzantısı kaburgalı değildir ancak V şekilli olarak uzanmaktadır. Tütek uzantısı yalnızca konturlarla belirlenmiştir. Diskli lüleler ise en yoğun grubu oluşturmaktadır. 12 adet diskli lüle vardır. Bu örneklerde lülelerin çanak dipleri disk şekillidir. Tütek uzantıları genellikle diskin orta kısmına kadar uzanmaktadır. Bu alanda dikdörtgen bir kaburga oluşmaktadır. Diskler; kenarları düz, boncuk bordürlü, dışbükey-geniş dilmeli ve dilimli olarak ayrılmaktadır. Lale tipli lüle örneği ise bir adettir. Diskli lülelerin ardından moda olan bu tip lülelerde, çanak lale biçimlidir ve çanak yüzeyi fasetalıdır[22].

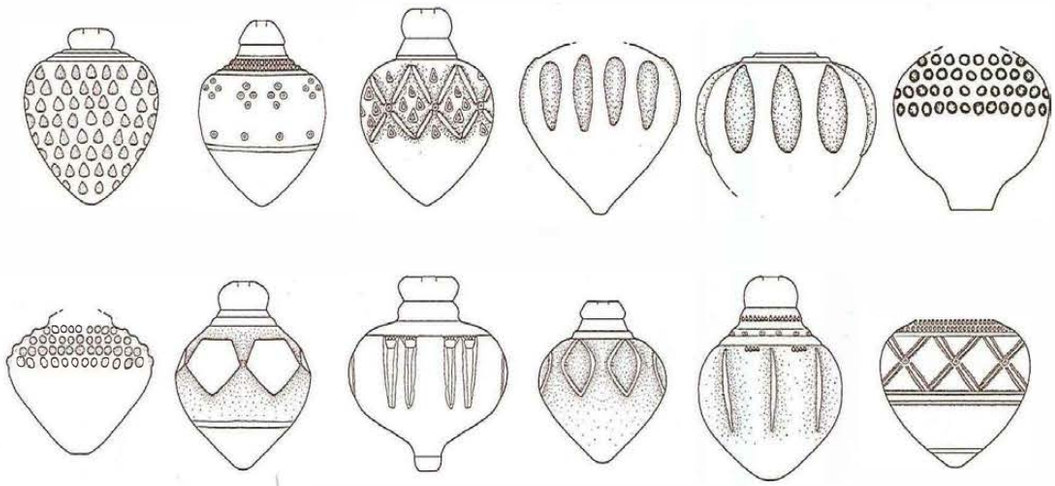


Çizim 2- Baskı ve barbutin teknikli testi parçaları, Akşehir. (Çizim S. Gök Gürhan)

[20] G. Tunçel, "Matara Biçimi Sırsız Kaplara Anadolu'dan 12-13. Yüzyıla Ait Örnekler", *XII. Türk Tarih Kongresi,* Ankara, 1999, s. 633-648.

[21] L. Bulut, *Samsat Ortaçağ Seramikleri (Lüster ve Sıratlılar)*, İzmir, 2000, şek.4/R.

[22] Bkz. A. Yener, "Tütün Lüleleri ve Antalya-Kaleiçi'nde Bulunan Örnekler", *Arkeoloji ve Sanat*, S.119, İstanbul, 2005, s.94-113; E. Bakla, *Tophane Lüleciliği,* İstanbul, 1993.



Çizim 3-Baskı ve barbutin teknikli çok işlevli kaplar (kürevi-konik formlular), Akşehir (Çizim S. Gök Gürhan)

Süsleme Teknikleri ve Bezemeler

Akşehir seramikleri, çeşitli formlarda ve çeşitli işlevlere sahip, gerek Anadolu dışı, gerekse Anadolu içinde örneklerine sıkça rastladığımız Türk İslam dönemi seramiklerinin tamamen paralel örneklerini sunmaktadırlar. Baskı ve barbutin, sıraltı, sgraffito ve slip teknikli örnekler görülmektedir. Ayrıca, seramikler içerisinde boyama ve astarlı örnekler de bulunmaktadır.

Sırsız, Baskı ve Barbutin Teknikli Örnekler: Akşehir'de bulunan baskı ve barbutin tekniğiyle süslenmiş seramikleri testiler ve çok işlevli kaplar (kürevi-konik formlular) oluşturmaktadır. Örneklerde, krem, sarı ve kiremit kırmızısı renkli, gözenekli hamur kullanılmıştır. Baskı ve barbutin tekniği kullanılarak süslenen testilerin gövde yüzeyleri, bordürlere ayrılmış ve bu bordürlerin içleri, bitkisel, geometrik, figürlü, yazı ve yazı taklidi motiflerle bezenmiştir (Çizim 1). Bitkisel motiflerde; palmet, rumi, kıvrımdal, yaprak ve çiçek motifleri, geometrik bezemelerde ise; daireler, çok kollu yıldızlar, zikzaklar, menderes ve zencirek motifleri ile atlamalı olarak yerleştirilmiş dikdörtgen şeritler ve spiraller kullanılmıştır. Önemli bir grubu ise figürlü süslemeler oluşturmaktadır. Kuş ve yırtıcı hayvanlardan oluşan bu süslemeler testilerin üzerinde bordürler halinde verilmiştir[23] (Çizim 2).

Çok işlevli kapların (kürevi-konik formlular) büyük bir bölümü baskı ve barbutin tekniklidir. Örneklerin yüzeyleri, özellikle de kürevi kısımları, geometrik ve bitkisel motiflerle süslüdür. Bu süslemelerde damla motifleri, kabartmalı dairevi kabaralar, uzun dikdörtgen şeritlerle meydana getirilmiş baklava dilimleri, dikine yerleştirilmiş ince hatlar, beşgen pahlar ile rölyefli iri kabaralar görülmektedir (Çizim 3). Motifler tek başlarına görülebildiği gibi farklı motiflerin birlikte kullanıldığı örnekler de mevcuttur. Genel olarak hamur ve form açısından benzer özellikler gösteren bu grup seramikler de bezemeler de aynıdır[24].



Foto. 6-Sıraltı teknikli kap, Akşehir. (Foto. S. Gök Gürhan)

[23] G. Tunçel, "Sırsız Seramik Sanatı", ..., s. 525-531; G. Tunçel, "Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki Testiler", ..., s.545-553.

[24] A. Yener, "Antalya Kaleiçi'nde Bulunmuş "Kürevi-Konik Kaplar", *Arkeoloji ve Sanat,* S. 105, Kasım-Aralık 2001, İstanbul, s.17-20, s.20, resim 1; A. Ghouchani and C. Adle, "A Sphero-Conical Vessel As Fuqqa_a, or a Gourd for "Beer", s.72-92; R. Ettinghausen, "The Uses of Sphero-conical Vessels in The Muslim East", 218-229.



Foto. 7-Slip teknikli kap, Akşehir. (Foto. S. Gök Gürhan)

Sıraltı Teknikli Örnekler: İncelenen seramikler, şeffaf firuze sıraltına siyahla boyama ve şeffaf renksiz sıraltına çok renkli boyama olmak üzere iki başlık altında toplanmaktadır. En yoğun grubu şeffaf firuze sıraltına siyahla boyama örnekleri oluşturmaktadır. Şeffaf renksiz sır altına boyama örneklerinde kobalt mavisi, kahverengi, patlıcan moru ve siyah renklerle bezeme yapılmıştır. Örnekler içerisinde bir parçada şeffaf mor sıraltına siyahla boyama görülmektedir. Altındaki sırlı parçaya yapışık olan bu örnek tektir.

Sıraltı teknikli örneklerde, açık pembe renkli, gözenekli bir hamur yapısı vardır. Seramiklerde astarlı ve astarsız örnekler bulunmaktadır. Bu örneklerde; bitkisel, geometrik, figür, yazı ve yazı taklidi motifler görülmektedir. Stilize çiçek, yaprak, sarmaşık motiflerinin yanı sıra haşhaş ya da narçiçeği motifi ile lale motifinin güzel örnekleri bulunmaktadır. Yazı bordürleri yoğun olarak kullanılmıştır. Bir bölümü tamamlanan kabın bütün yüzeyinin, okunabilir sülüs yazı ile işlendiği görülmektedir (Çizim 4). Yazı okunabilir olmasına karşın, eksikler nedeniyle bir anlam çıkarılamamıştır. Süslemelerde okunabilir yazı motiflerinin yanı sıra yazı taklidi süslemelerin de kullanıldığı dikkati çekmektedir (bkz. Foto. 2).

Şeffaf renksiz sıraltına çok renkli boyama tekniğiyle yapılmış olan bir seramik parçasının üzerinde iki hayvan figürünün ayrıntıları görülmektedir. Kabın sağ kesiminde bir hayvan figürünün gövdesi ile kanadı vardır. Kanadın ucu içe doğru kıvrılmıştır. Sol alt kesimde ise başka bir hayvanın başının üst kısmı dikkati çekmektedir. Figürün kaşı ve kirpikleri de bulunmaktadır. Bu tarz figürlü süslemeler daha çok Beyşehir Kubadabad Sarayı kazılarında ele geçen sıraltı teknikli çinilerde görülmektedir. Hayvan figürleri (kartal, kuş) ya da fantastik yaratıklara (siren, sfenks) benzeyen bu figürün seramik üzerinde örneği bilinmemektedir. Ancak, Kubadabad Sarayı çinilerinde benzer figürlü süslemelerle karşılaşılmaktadır[25] (Foto.6).

Sıraltı teknikli kapların büyük bir bölümünün dış yüzeylerinde, eğik elips biçimli kıvrık çizgiler ile çengel motifleri tekrarlanmıştır. Dış yüzeyde yer alan bu süsleme motifleri oldukça yaygındır[26].

Sgraffito Teknikli Örnekler: Akşehir'deki sgraffito teknikli örneklerde, kırmızı renkli, gözenekli ve mika katkılı hamur kullanılmıştır. Bu grup seramiklerde, tek renk sırlı, çok renkli boyalı ve akıtmalı örnekler bulunmaktadır. Tek renk sırlı örneklerde, açık/koyu yeşil ve kahverengi/hardal sarısı renkler görülür. Çok renkli boyalı örneklerde, açık/koyu yeşil, açık/koyu sarı ve patlıcan moru renkler, şeffaf renksiz sır altına uygulanmıştır. Akıtmalı örnekler de ise açık/koyu yeşil ve

[25] R. Arık, *Kubadabad,* Ankara, 2000, s.121 res. 157, s. 123 res. 164.

[26] L. Bulut, Samsat Ortaçağ Seramikleri, şek.3/I, J, K, L, M; R. Arık, "Kubad-Abad 1990 Yılı Kazı Çalışmaları" *XIII. Kazı Sonuçları Toplantısı,* II, 27-31 Mayıs 1991 Çanakkale, Ankara, s.466 res.8; N. Yardımcı, "1986 Dönemi Harran Kazı Restorasyon Çalışmaları", *IX. Kazı Sonuçları Toplantısı,* I, Ankara, 6-10 Nisan 1987, Ankara, s.160 res. 25.

açık/koyu sarı renk vardır. Süslemelerde, bitkisel, geometrik, figürlü ve yazı taklidi motifler kullanılmıştır. Bitkisel bezemelerde palmet motifinin çeşitli tipleri görülmektedir. Geometrik bezemeler ise çoğunlukla birbirinin tekrarı halindedir. Özellikle kapların ağız kısımlarında yer alan bordürlerde uç kısımları birleşen elips biçimli motifler sıklıkla tekrarlanmıştır. Örneklerde; altıgen yıldız ile yıldız kollarını çevreleyen iç bükey hatlar, üçgenlerden oluşan motifler, çarkıfelek motifi benzeri sarmal bezemeler ile tam ve yarım halka motiflerinden oluşan bezemeler görülmektedir[27].

Seramikler içerisinde sgraffito tekniğiyle yapılmış insan figürlü bir adet kap bulunmaktadır. Figürün yüzünün büyük bir bölümü ile başlığının bir kısmı mevcuttur. Figürün badem gözleri, sol kaşına bağlı olarak aşağı inen burnu bulunmaktadır. Başlığında sola kıvrık uçları bulunan spiral motifler tekrarlanmıştır. Hayvan figürlü örneklerde ise, yırtıcı kuş, tavus kuşu ve siren figürleri görülmektedir.

Slip Teknikli Örnekler: Bu örnekler, kırmızı renkli hamurludur ve örneklerin tamamı derin kaplar grubu içerisinde yer almaktadır. Örneklerde astara açık/koyu sarı ve yeşil boya katılmış ve açık/koyu şeffaf kahverengi sırla sırlanmıştır. Bir örnekte astar kendi renginde, yani krem renkli olarak bırakılmıştır ve şeffaf renksiz sırlıdır. Slip tekniği kullanılarak bezenen seramik kaplardaki bitkisel motifler son derece stilize bir üslup çizmektedir. Kabın bütün yüzeyini kaplayan ve diğer süsleme motiflerine göre daha hantal bir görüntü sergileyen bezemelerde, kıvrımdallar ile bunlar üzerinde yer alan küçük yapraklardan oluşan süsleme kompozisyonu dikkati çekmektedir. Geometrik motiflerde ise, düzensiz benekler, zikzaklar, daireler, yıldız motifleri ve spiraller görülmektedir (Foto. 7). İç ve dış bezemeleri farklılık gösteren bu kaplarda sarı, yeşil ile açık ve koyu kahverengi renkler kullanılmıştır[28].

Tek Renk Sırlı Örnekler: Derin kap (kâse/çanak), kandil, testi, kapak ve çok işlevli kaplar (kürevi-konik kaplar) yeşil, firuze ve çok az da olsa kahverengi/hardal sarısı tek renk sır kullanılarak sırlanmıştır. Bu örnekler, gözenekli, çok ince taneli ve kırmızı renkli hamurludurlar. Birkaç örnekte firuze tek renk sırlı seramiğin barbutin tekniğiyle meydana getirilmiş stilize çiçek motifleriyle bezendiği görülmektedir. Bu süslemelerin benzerleri sıraltı teknikli örneklerde de vardır.

Boyalı ve Astarlı Örnekler: Sırsız seramikler içerisinde yer alan yumurta gövdeli bir testi örneğinin boyalı olduğu dikkati çekmektedir. Astarsız kırmızı renkli seramik üzerine dalgalı-diyagonal hatlarla, krem renkli boya kullanılarak bezeme yapılmıştır[29].

Astarlı örnekler içerisinde ise Osmanlı dönemine ait lüleler bulunmaktadır. Çok kaliteli bir kille kalıplama tekniği kullanılarak yapılan lüleler, 'gülbahar' adı verilen özel bir kille astarlanmıştır. Akşehir'deki lüle örneklerinde krem ve kırmızı renkli hamur ve astar kullanılmıştır. Osmanlı döneminde birçok kentte, birçok atölye kurulmuştur. Özellikle İstanbul Tophane lüleleri, 19. yüzyılın en kaliteli örneklerini vermiştir. Akşehir lülelerinin büyük bir bölümü de Tophane lülelerindendir. Stilize bitkisel ve geometrik bezemelerle süslenmiş olan lüleler, gerek yurt içindeki müzelerde ve kazılarda ortaya çıkarılan lülelerle, gerekse yurt dışındaki örneklerle tamamen paralel özelliklere sahiptirler[30].

Sonuç olarak; Akşehir'deki kazılar sonucunda ortaya çıkarılan seramiklerin -lüleler hariç- Anadolu Selçuklu döneminin süsleme teknikleriyle bezendiği görülmektedir. İncelenen örnekler süsleme tekniklerinin yanı sıra form ve motifle-

---

[27] R. Arık, "1987 Malazgirt Yüzey Araştırması", *VI. Araştırma Sonuçları Toplantısı,* 23-27 Mayıs 1988, Ankara, res. 1-2; L. Bulut, "Samsat Ortaçağ Sgraffito ve Champlevé Seramikleri", *Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları,* İstanbul, 1996, şek.2a,d,f, şek.6a.

[28] G. Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslememesi ve El Sanatları,* Ankara, 1978, s.133, res. 89.

[29] S. Redford, *The Archaeology of The Frontier in The Medieval Near East: Excavations at Gritille, Turkey,* Boston, 1998, s.123 figure 3:4 F, s.129 figure 3:7 A-D; V. Poulsen, *Hama, Fouilles et Recherches, 1931-38,* Chapitre III, Bd. II, "Les Poteries", Copenhague, 1957, fig. 966-975.

[30] A. Yener, "Tütün Lüleleri ve Antalya-Kaleiçi'nde Bulunan Örnekler", s.95; B. Ersoy-S. Beliaeva, "Özi Kalesi (Ukrayna-Ochakiv) Arkeolojik Çalışmaları", *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi, Bildiriler 4-7 Kasım 1997,* Ankara, 1999, s.268, s.445 res.7.

riyle de Kubadabad, Ahlat, Samsat ve Alanya gibi Ortaçağ İslam dönemi seramikler açısında yoğun buluntular veren merkezlerdeki seramikler ile form, malzeme ve motif açısından benzer özelliklere sahiptir[31]. Ayrıca, örneklerine kaynaklarda rastlamadığımız, beşgen gövde formuna sahip kandil, kürevi bölümü beşgen pahlı çok işlevli kap (kürevi-konik formlu) ile sgraffito teknikli yeşil sırlı matara da ilginç örnekler içerisinde yer almaktadır.

Akşehir sırlı seramiklerinde görülen genel özellik ise; sırlama yapılırken çok özenilmemiş olmasıdır. Kaliteyi düşüren bu uygulamada, sırlama yapılırken dış yüzeyin tamamı ve kaide sırlanmamıştır. Birçok örnekte sır, kabın dışında akmalar yapmış ve toplanmıştır. Akşehir'de ortaya çıkarılan seramiklerin gerek büyük bölümünün kırık/hatalı olmasından gerekse çok çeşitli dönemlere ait malzemenin bir arada bulunmasından dolayı kazılar esnasında bir çöplüğün tespit edilmiş olabileceği söylenebilir. Ancak, gerekAnadolu'daki gerekse Anadolu dışındaki sırlı seramikler incelendiğinde, bu tarz sırlamanın yaygın olduğu, kapların dış kısımlarında, özellikle alt bölümlere pek özenilmediği dikkati çekmektedir[32].

Anadolu Selçuklu döneminin en gözde süsleme tekniklerinden biri olan sıraltı tekniği, 12.-13. yüzyıllarda özellikle Rakka'da çok yoğun olarak görüldüğü için Rakka tipi olarak da adlandırılmaktadırlar[33]. Büyük Selçuklu döneminde de çeşitli örnekleri görülen sıraltı teknikli seramikler, Anadolu Selçuklu dönemi yerleşim merkezlerinden Kubadabad, Alanya, Samsat ve Ahlat'da yoğun olarak bulunmuştur[34]. Bu seramikler, Anadolu Selçuklu döneminin en parlak evresinin yaşandığı 13. yüzyılda üretilmişlerdir.

İslam sanatının en yaygın süsleme tekniklerinden biri olan sgraffito tekniği 9. ve 14. yüzyıllar arasında, Anadolu, Irak, İran, Suriye ve Mısır'da, görülmektedir[35]. Ancak özellikle Bizans döneminde, bu süsleme tekniği çok tercih edilmiştir. Sgraffito tekniğinin erken örnekleri, Çin'de Tang hanedanlığı döneminde, 7.-9. yüzyıllardan itibaren görülür. Çin etkili sgraffito örnekler, İslam coğrafyasında yayılmış, özellikle, Samarra'da gelişerek Anadolu'yu etkilemiştir. Anadolu'nun birçok yerleşim merkezinde Selçuklu öncesinde ve Selçukluyla çağdaş Bizans döneminde yaygındır[36]. Anadolu'da birçok merkezde Bizans dönemine ait örnekler bulunmuştur. Özellikle 11. ve 12. yüzyıllardaki Bizans süslemelerinde kullanılan motifler, İslami motiflerle çok paraleldir. Anadolu Selçukluları döneminde ise Bizans dönemine göre sgraffito tekniğiyle daha az örnekle karşılaşılmaktadır. Bu örneklerin 12.-13. yüzyıllar arasında üretildikleri kabul edilmektedir[37].

İslam seramik sanatında Abbasiler döneminden başlayarak kullanılan, özellikle 10. yüzyıl Samanoğulları döneminde çok özgün örnekler sergileyen slip tekniği, Anadolu'da Bizans döneminde yoğun olarak görülmektedir[38]. Anadolu Selçukluları döneminde ise slip teknikli örneklerle daha azdır. Kubadabad ve Alanya kazılarında slip teknikli seramikler bulunmuştur[39].

---

[31] S. Bilici, "Sırlı Seramik Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat),* Ed. Ali Uzay Peker ve Kenan Bilici, 2, Ankara, 2006, s. 521; L. Bulut, Samsat Ortaçağ Seramikleri (Lüster ve Sıraltılar), s.9-17; R. Arık, Kubadabad,..., res.242-245; L. Bulut, "Samsat Ortaçağ Sgraffito ve Champlevé Seramikleri", s.31-46; B. Karamağaralı, "Ahlat Seramik Ekolü", s. 391-462; G. Öney, "Selçuklu Seramik Sanatı", *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı,* Ed. Doğan Kuban, İstanbul, Ekim, 2002, s.375-379.

[32] E. J. Grube, *Cobalt and Lustre,* The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Editor Julian Raby, New York, 1994, s.120,131,133,136,146,149,165; E.J. Grube, *Islamic Poterry,* of the Eight to the Fiftenth Century in the Keir Collection, London, 1976, s.136, 165, 166, 169, 217.

[33] L. Bulut, Samsat Ortaçağ Seramikleri,.., s.16-17.

[34] S. Bilici, "Sırlı Seramik Sanatı",..., s. 521; L. Bulut, Samsat Ortaçağ Seramikleri,.., s.9-17; R. Arık, Kubadabad, ..., s. 165-176; S. Bilici, "Alanya-Selçuklu Sarayı Seramikleri",..., s.151-152.

[35] L. Bulut, "Samsat Ortaçağ Sgraffito ve Champlevé Seramikleri",..., s.38; S. Bilici, "Sırlı Seramik Sanatı",..., s.519; V. Poulsen, "Les Poteries", ..., s.232-235.

[36] S. Bilici, "Sırlı Seramik Sanatı",..., s.516.

[37] L. Bulut, "Samsat Ortaçağ Sgraffito ve Champlevé Seramikleri", s.38; S. Bilici, "Sırlı Seramik Sanatı",..., s.519; V. Poulsen, "Les Poteries", ..., s.232-235.

[38] L.Doğer, "İzmir Arkeoloji Müzesi Koleksiyonları'ndaki Sualtı Buluntusu Slip Teknikli Bizans Seramikleri", *Adalya,* III (1998), İstanbul, 1999, s.179-194.

[39] S. Bilici, "Sırlı Seramik Sanatı",..., s.516.

Sırsız kapların baskı ve barbutin tekniği kullanılarak süslendiği örnekler Antik dönemlerden itibaren görülmektedir. Araştırmacılar özellikle Takrit'deki Hristiyanlar tarafından bu tekniğin çok kullanıldığını belirtmektedirler. İslam devrinde baskı ve barbutin teknikli seramikler büyük bir gelişim göstermiştir[40]. Özellikle 12-14. yüzyıllar arasında büyük bir bölümü Güneydoğu Anadolu civarı ile Suriye ve Irak bölgelerinde üretildiği düşünülen bu seramiklerin benzer formlar ve benzer süsleme özellikleri gösterdikleri görülmektedir. Baskı ve barbutin tekniğiyle süslenmiş testi örneklerinin Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesi civarında üretildiği kabul edilmektedir. Paris Louvre Müzesi'nde sergilenen ve 1215-16 tarihli sırsız kap ile Münih Etnografya Müzesi'nde yer alan testi üzerindeki "Al Amid" (Diyarbakır) yazısı bu seramiklerin yapım yerleri ve tarihleri hakkında çok daha kesin sonuçlara varılması konusunda yardımcı olmaktadır[41]. Baskı ve barbutin bezemeli sırsız kapların yoğun olarak bulunduğu önemli merkezlerden biri olan Samsat örneklerinin de, genel olarak 12. yüzyıl sonları ila 13. yüzyılın ortalarına kadar olan dönemde üretilmiş olduğu kabul edilmektedir[42]. Akşehir'de bulunan baskı ve barbutin teknikli testi örnekleri, doğu ve güneydoğu Anadolu seramikleriyle benzer teknik, form ve süsleme özelliği gösterse de daha küçük boyutlu olmaları ve malzeme açısından diğer seramiklerle aynı özellikleri göstermeleri nedeniyle yerel üretim oldukları söylenebilir.

Anadolu'da ortaçağ katmanları içerisinde sırsız ve üzeri diyagonal hatlarla boyanmış testi örneği azımsanmayacak kadar çoktur. Samsat, Gritille ve Avşan Kale ile Hama buluntuları içerisinde benzer örnekler bulunmaktadır. Bu örnekler 12-13. yüzyıllarda üretilmişlerdir[43].

Tek renk sırlı seramikler, Anadolu Selçuklu dönemin yaygın tekniğidir. Çok çeşitli merkezlerde ve çeşitli kap türlerinde görülmektedir. Genellikle yeşil, firuze, kahverengi ve hardal sarısı renkli sır kullanılmıştır. Kandiller tek renk sırlı seramikler içerisinde en yaygın grubu oluşturmaktadır. Kubadabad, Alanya ve Ahlat'da bulunan örnekler 13. yüzyıla tarihlendirilmektedirler[44].

Akşehir'deki kurtarma kazıları lokal bir alanda yapılmıştır. Sur çevresinde yapılan bu kazılar esnasında ortaya çıkarılan buluntular herhangi bir stratigrafi gözetilmeden kaldırılmıştır. Kazılar esnasında ortaya çıkarılan Anadolu Selçuklu dönemine ait seramiklerin yanında Selçuklu sikkeleri bulunmuştur. Ancak bu sikkelerin künyeleri hakkında bilgi yoktur. Ayrıca, 2004 yılında gerçekleştirilen kazılar esnasında büyük bir define daha bulunmuştur. Ancak, bu definedeki paraların tamamı Osmanlı dönemine ait olduğu için tarihlendirme konusunda herhangi bir katkısı yoktur.

12. yüzyılın sonlarından itibaren Türk egemenliği altında imar faaliyetleri başlayan Akşehir'de özellikle 13. yüzyılın başlarında yapılaşmanın gerçekleştiği görülmektedir. Kentteki yapılar da 13. yüzyılın çeşitli dönemlerine tarihlenmektedir[45]. Akşehir seramikleri, malzeme, form, teknik ve süsleme özellikleriyle çeşitli Anadolu Selçuklu merkezlerinde bulunan 12.-14. yüzyıl seramik örnekleriyle benzer özellikler göstermektedir. Bütün bu veriler ışığında, Akşehir seramiklerini, lüleler hariç 13.-14. yüzyıla tarihlendirmek mümkün olmaktadır. Osmanlı dönemine tarihlenen lülelerin ise form ve malzeme özellikleri dikkate alındığında 17.-19. yüzyıllar arasında yapılmış oldukları anlaşılmaktadır.

---

[40] G. Tuncel, "Sırsız Seramik Sanatı"...., s.530.

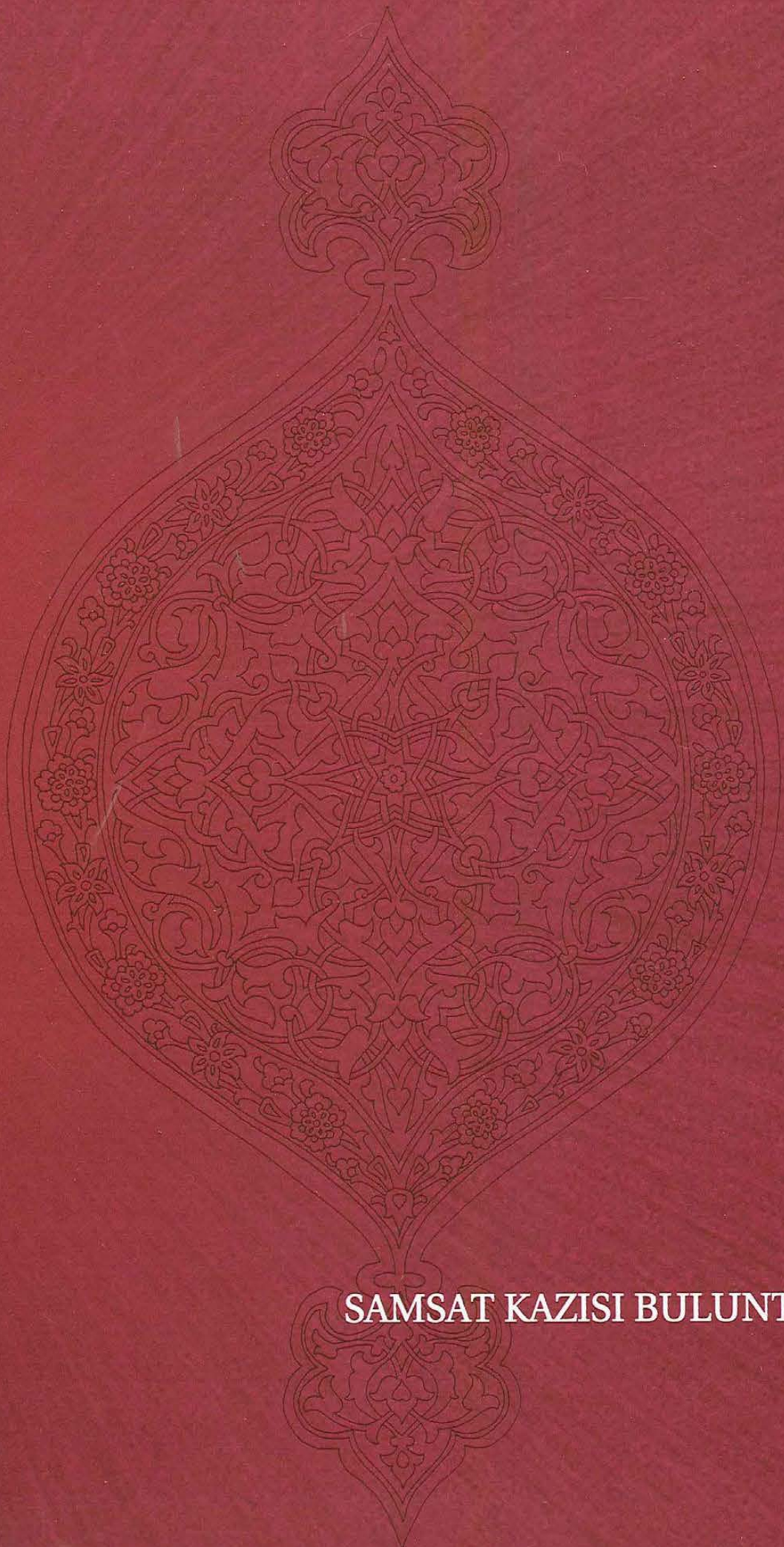
[41] G. Tunçel, "Sırsız Seramik Sanatı", ..., s. 526.

[42] Bkz. L. Bulut, "Kabartma Desenli Samsat Ortaçağ Seramikleri",..., s.1-18; G. Tunçel, "Sırsız Seramik Sanatı", ..., s. 526.

[43] S. Redford, The Archaeology of The Frontier in The Medieval Near East...., s.123 Figure 3:4 F, s.129 Figure 3:7 A-D; S. Redford, "Medieval Ceramics from Samsat, Turkey", *Archeologie Islamique,* 5 (1995),.p.70 figure 6 /L,N,O, p.72 figure 7, p.73 figure 8; S. Mitchell, Aşvan Kale, Keban Rescue Excavations Eastern Anatolia,.., p.124, fig. 99; V. Poulsen, "Les Poteries",.., fig. 966-975.

[44] S. Bilici, "Sırlı Seramik Sanatı",.., s.520; G. Öney, Anadolu Selçuklu Mimari Süslememesi ve El Sanatları,..., s.131, res. 87; B. Karamağaralı, "Ahlat Seramik Ekolü", s.425; S. Bilici, "Alanya-Selçuklu Sarayı Seramikleri",..., s. 150, şek.16; S. Bilici, "Alanya Tersanesi Seramik Buluntuları", *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler,* Ankara, 2001, s.113, resim 16.

[45] Y. Demiralp, *a.g.e.*; Ö. Bakırer, *a.g.m.*, s.52.



SAMSAT KAZISI BULUNTULARI



Samsat Kazısı Buluntuları

Lale BULUT



Foto. 1-Şeffaf Renksiz Sırlı Kâse (Foto. G. Öney)

Tarihte Samsat

Eski ve ortaçağların başkentlerinden ve önemli kalelerinden biri olan Samsat (tarihte: islam öncesinde Samosata, islami devirde Sümeysat), kuzeydoğuda Kahta, güneybatıda Göksu çaylarının arasında kurulmuş, Adıyaman iline bağlı bir ilçe merkezidir. Bir zamanlar Fırat nehrinin batı kıyısındaki ovada bütün heybeti ile yükselen anıtsal Samsat Höyüğü, yaklaşık olarak kuzey-güney doğrultusunda 250 m. uzunlukta, doğu-batı doğrultusunda 150 m. genişlikte ve ovadan 50-60 m. yükseklikteydi. Samsat Höyüğü, Güneydoğu Anadolu Projesi'nin kapsamında kazısı sürdürülen höyüklerin en büyüğü idi. Bölge, Atatürk Barajı'nın tamamlanmasının ardından, höyük dahil olmak üzere Fırat ovasını kaplayan baraj gölünün suları altında kalmıştır.

Samsat Höyüğü çok eski ve yoğun bir tarihi geçmişe sahiptir. Kazılarda bulunan zengin ve çeşitli malzeme bunu kanıtlar. Samsat'ın tarihinin gelişmesindeki en önemli faktör, Fırat nehrinin burada kolay geçit vermesi, önemli askeri ve ticari yolların kavşağında bulunmasıdır. Samsat, Urfa üzerinden kuzey Suriye'ye ve Malatya üzerinden Anadolu düzlüğüne açılan geçide hakim konumdaydı. Konumunun önemi nedeniyle yüzyıllar boyunca çeşitli egemenliklere sahne olan Samsat, Samosata adı ile I. Antiochos'un



Foto. 2-Şeffaf Renksiz Sıraltı Kâse (Foto. N. Özgüç)

(M.Ö. 69-34) Komagene kırallığının başkenti idi[1]. Hititler, Hurriler, Asurlular, Urartular, Babilliler, Aramiler, Medler, Persler, Grekler, Romalılar, Bizanslılar, Ermeniler, Haçlılar, Emeviler, Abbasiler, Hamdaniler, Selçuklular, Artuklular, Eyyubiler, Moğollar, Türk Memlukları, Osmanlılar devir devir bölgede egemenlik süren medeniyetlerdir[2].

Samsat'ta islam egemenliği 7. yüzyılda başlar. Şehir ilk kez 639 yılında Arapların istilası ile islam hakimiyetine girer. 814 yılında Abbasi halifesi Amr devrinde Abbasilere bağlanan ve uzun bir süre islam egemenliğinde kalan Samsat, 9. yüzyılın ortalarından itibaren, Bizans-Arap arazisi arasındaki sınır bölgesinde bulunan konumu dolayısıyla, sık sık birbirleriyle çarpışan bu iki devletin orduları tarafından tahrip edilmiş ve el değiştirmiş görünmektedir. 931-959 yılları arasında şehir, müslüman Hamdaniler ve Bizanslılar arasında el değiştirir. 10. yüzyılın başında Samsat, Malatya ile birlikte Abbasilerin Mezopotamya'daki sınır bölgelerinde, doğrudan doğruya halifeye bağlı ortak bir vergi bölgesi ve önemli birer merkez durumundadır. Roma ve Erken Bizans dönemlerinde büyük öneme sahip bir sınır şehri olan Samsat, ortaçağ dönemine gelindiğinde küçülmüştür. Ancak hala kuzey Suriye'yi Urfa ve Malatya üzerinden doğu anadolu platosuna bağlayan ana ticaret yolunun üzerindeki en önemli nehir geçidine hakimdir. Bir yandan dağlık Anadolu ile alçak rakımlı Suriye arasında, diğer yandan ise dönemin Akdeniz'deki ve iç bölgelerdeki egemen güçleri arasında bir orta konumda bulunan Samsat'ın önemi, ağırlıklı olarak, önemli bir ticaret yolu üzerindeki hayati nehir geçidini koruyan bir sınır bölgesi kalesi olmasından kaynaklanmaktadır[3]. İslam coğrafyacıları ve tarihçileri tarafından Samsat, ortaçağda Sümeysat diye adlandırılır ve sağlam bir kale olarak tanımlanır[4].

Samsat, 1096 tarihinde Artuklu Emiri İl Gazi'nin oğlu Balduk adlı bir Türk emirin eline geçer ve böylece 1096-1097 yılları arasında şehir ilk kez Türk hakimiyetine girer. Franklar ve Ermeniler şehri almak için çeşitli akınlar yaparlar. 12. yüzyıl başlarında Samsat'ın Ermeni ve Franklar arasında el değiştirdiği görülür. 1114 yılında büyük bir depremde Samsat harap olur. 1150 yılında şehir, Bizanslılara satılır. Aynı yıl Mardin Artuklular'ından Timurtaş, Samsat'ı Bizanslılardan alır. Samsat'ın alınışından iki yıl sonra Timurtaş ölür ve yerine oğlu Necmeddin Alpi geçer. Bundan sonraki yirmibeş yıl içinde Samsat, Artukluların Mardin kolunun bir iktası olarak bir emirden diğerine geçer[5]. 1982 yılında Prof. Dr. Nimet Özgüç başkanlığında Samsat Höyüğü'nde yapılan kazı-

[1] N. Özgüç, "Sümeysat Definesi", *Belleten,* C. XLIX, S. 195, Ankara 1985, s. 441.

[2] T. Goel, "Samosata Archaeological Excavations, Turkey 1967", *National Geography Society Reports 1967,* Projects, Washington D.C. 1974, s. 85.

[3] I. Demirkent, "Sümeysat", *İA,* C. II, İstanbul 1970, s. 233-235; H. Hellenkemper, "Burgen der Kreuzritterzeit in der Grafschaft Edessa und im Königreich Kleinarmenien", *Geographica Historica,* I, Bonn 1976, s. 74; E. Honigman, *Bizans Devletinin Doğu Sınırı* (Çev. F. Işıltan), İstanbul 1970, s. 55-142; S. Redford, "Medieval Ceramics from Samsat, Turkey" *Archéologie Islamique,* 5, 1995, s. 56.

[4] T. Goell, age, s. 92, 93.

[5] I. Demirkent, age, s. 235; E. Honigman, age, s. 70; H. Hellenkemper, age, s. 74-76; S. Runciman, *Haçlı Seferleri Tarihi (Kudüs Krallığı ve Frank Doğu),* C. II, Ankara 1987, s. 725-726; C. Cahen, "Le Diyar Bakr au Temps de Premiers Urtukides", *Journal Asiatique,* 1935, s. 254, 262.

lar sırasında, höyüğün kuzeyinde, kalenin İslam devrine ait kulelerinden birinin enkazı içinde çıkan kitabede, Hasankeyf Artuklularından Davut oğlu'nun (1148-1176) adı geçer. Kaleyi yaptıran Fahreddin Karaarslan'dır. Buradan yola çıkılarak Samsat'ın, Nurettin Zengi'nin ölümünden sonra Selahaddin Eyyubi'nin zaptına (1188) kadar Artukluların elinde bulunduğu anlaşılır[6]. 1170'de Suriye'deki büyük deprem Samsat'ı da etkiler. Bunun sonucunda kale duvarları yenilenir. 1188 de Selahaddin Eyyubi'nin Samsat'ı almasıyla, şehirde Eyyubi dönemi başlar. 1238'de Saadettin Köpek komutasındaki Selçuklu ordusu Samsat Kalesi'ni kuşatır ve bölge Selçuklu hakimiyetine girer. 13. yüzyılın ortalarında Samsat'ın stratejik önemi yavaş yavaş azalır[7]. Samsat buluntuları 13. yüzyıl ortalarından itibaren azalmaya başlar ve 14. yüzyılda son bulur. Yöreye bu çağlarda hakim olan Memlukların, depremden harap olmuş Samsat'a ilgi göstermedikleri ve bölgeyi Gerger ve Kahta'dan yönettikleri anlaşılır[8].



Foto. 3-Şeffaf Renksiz Sıraltı Kâse (Foto. L. Bulut)

Samsat Kazıları

Anıtsal Samsat Höyüğü'nde ilk olarak Amerikalı arkeolog Theresa Goell tarafından 1964 ve 1967'de iki sezon sürdürülen kazılarda, iç kale höyüğünün tepesinde ortaçağa ait katmanlar ortaya çıkarılmıştır. Bu kazıların sonuçları, Samsat'ın İslam arkeolojisi için son derece önemli bir merkez olduğunu ortaya koymuştur. T. Goell bu kazılarda, özellikle I. tabakada, Selçuklu sarayı olarak adlandırdığı ve bir avlu çevresinde genişleyen büyük bir yapı kompleksini ortaya çıkarmıştır[9]. Doğu yöne, yani Fırat nehrine doğru basamaklarla teras halinde inilen, oldukça iyi inşa edilmiş yapı, iç kale höyüğünün tepesindeki konumu, boyutları, büyük drenaj sistemi ve su tesisatları, mutfak, kilerler, ambarlar, ahırlar, avlular gibi pek çok fonksiyon içeren yapılarıyla, bir hükümdar sarayı için oldukça uygundur. Sarayı yaptıranların, kaleyi güçlendiren Artuklular olduğu kabul edilir[10]. Bu kazılarda ele geçen islami devire ait malzeme bugün Gaziantep, Adıyaman ve Arıkara Arkeoloji müzelerinin depolarındadır. Buluntular arasında T. Goell'in 12. – 13. yüzyıllara tarihlediği çok çeşitli teknik, renk ve desenleri içeren islam seramikleri büyük yer tutar. T. Goell'in kazılarında bulunan bu seramikler, S. Redford tarafından yayınlanmıştır. Redford bu çalışmasında Amerika'daki Goell arşivine ait çizimleri, notları ve katalogları esas almıştır[11].

T. Goell'in kazılarından sonra uzun bir süre unutulan höyük, Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nin yönettiği Atatürk Barajı Kurtarma Kazıları Projesi kapsamına alınarak, Arıkara Üniversitesi öğretim üyesi Prof. Dr. Nimet Özgüç başkanlığındaki büyük bir ekip tarafından kazılmaya başlar. Pro-

[6] N. Özgüç, age, s. 445, res. 15.

[7] H. Hellenkemper, age, s. 76; C. Cahen, *Pre-Ottoman Turkey,* London 1968, s. 123-240; H. W. Duda, *Die Seldschuken Geschichte des Ibn Bibi,* Kopenhagen 1959, s. 206, 207, 216.

[8] G. Öney, "1978-79 ve 1981 Yılı Samsat Kazılarında Bulunan İslam Devri Buluntuları İle İlgili İlk Haber", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi,* E. Ü. Ed. Fak. Yay., İzmir 1982, s. 72-73.

[9] T. Goell, age, s. 83-109.

[10] Bk. S. Redford, " Medieval... ", s. 61; İç kalede ortaya çıkarılan Artuklu kitabesi için bk. N. Özgüç, age, s. 444-445.

[11] Bu malzeme arasında, bizim burada ele alacağımız seramik tekniklerinin her grubundan örnekler mevcuttur. Bk. S. Redford, " Medieval...", s. 55-80. Bizim burada sunduğumuz seramik malzeme, Prof.Dr. Nimet Özgüç başkanlığında yürütülen kazılara aittir.



Foto. 4-Şeffaf Renksiz Sıraltı Testi (Foto. L. Bulut)

jenin en büyük ve en önemli höyüğü olan Samsat'ta 1978 ve 1989 yılları arasında düzenli olarak yürütülen kurtarma kazılarında, iç kale höyüğünde ve aşağı şehirde iki kat halinde incelenen ortaçağlar, IX.-XIII. yüzyılların islam sanatı için son derece zengin malzemeler sunar. Buluntular, şehrin bu dönemde yoğun bir iskana sahne olduğunu bize gösterir. En son 13. yüzyılda ve onarılarak kullanıldığı kabul edilen tahkimatlı saray, ona bağlı hamam, surlar ve çok sayıda ev incelenmiştir. Mimariye bağlı olarak ele geçen çoğu Selçuklu ve Eyyubi sikkeleri, seramik, cam, madeni eser ve günlük eşya, zengin bir taşınır kolleksiyonu meydana getirir. Seramikler, bir kültür kavşağı şehrinin karakterine uyacak ölçüde çeşitlidir[12]. Ele geçen Ortaçağ İslam seramik malzemesinin zenginliği nedeniyle, bu eserleri incelemek için Prof. Dr. Gönül Öney, kazı üyesi olarak devreye girmiş ve kazılarda toplanan islam devri seramiklerini, ilk olarak bilim dünyasına sunmuştur[13]. İki yıl kazı üyesi olarak çalışan Prof. Dr. Gönül Öney, idari işlerinin yoğunluğu nedeniyle 1987 yılında, Samsat İslam devri seramiklerini çalışma görevini tarafımıza devretmiştir[14]. Biz bu tarihten itibaren, Adıyaman Müzesi deposunda ve kısmen de teşhirde olan malzeme üzerinde çalışmalarımızı sürdürmüş bulunmaktayız.

Seramikler

Samsat'ta 1978-1989 yılları arasındaki kazılar sırasında ele geçen buluntular arasında büyük yer tutan ortaçağ islam seramik malzemesi, şimdiye kadar Anadolu'da hiçbir merkezde görülmediği kadar yoğun ve çeşitlidir. Seramikler höyükte; büyük ölçüde iç kaledeki saray, çevre yapıları ve kısmen de aşağı şehirde ele geçmiştir. İslam seramik sanatının bilinen bütün tekniklerinden çok sayıda örneğin yer aldığı Samsat seramikleri, tekniklerine göre; sıraltı, lüster, sgraffito, champlevé, slip, kabartmalı ve kabartmasız olarak tek renk sırlı, akıtma sırlı ve yine kabartmalı ve kabartmasız olarak sırsız olmak üzere gruplanır. Seramikler arasında küçük bir grubu ise çeşitli import örnekler oluşturur. Seramiklerden sırsızlar ve tek renk sırlı seramiklerin bir grubu günlük kullanım ve mutfak eşyasını, diğer sıraltı, lüster, sgraffito, champlevé, slip gibi gösterişli seramikler ise büyük olasılıkla, saray kesimine hitap eden lüks örnekleri oluştururlar[15].Orta Doğu Teknik Üniversitesi Restorasyon Bölümü laboratuarlarında 'ince kesit'leri (thin section) hazırlanan seramiklerin bütün gruplarının hamur, astar, sır yapıları, kalınlıkları, Munsell renk kataloğuna göre renkleri ve pişirme dereceleri tespit edilmiştir[16].

Sıraltı Teknikli Seramikler

Çok sayıda bütün ve fragman halindeki sıraltı teknikli seramikler, Samsat ortaçağ sırlı seramiklerinin % 17'sini oluştururlar. Samsat'ta bu seramikler, şeffaf renksiz sıraltına çok renkli desenli ve şeffaf firuze renkli sıraltına siyah desenli örnekler olarak iki gruptur:

---

[12] N. Özgüç, age, s. 445.

[13] Bk. G. Öney, " 1978...", s. 71-80; G. Öney, "Samsat Kazılarında 12.-13. Yüzyıl Seramiği", *D.E.Ü. Güzel San. Fak. 2. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri,* İzmir 1984, s. 218-227; G. Öney, "Erken Dönem Anadolu Türk – İslam Seramiği (12.-14. Yüzyıllar)", *Antika,* "Çini" Özel Sayı, 27, İstanbul 1987, s. 16-22.

[14] Beni kazı ekibine dahil ederek, bu seramikleri çalışmama imkan sağlayan ve desteklerini esirgemeyen hocalarım Prof. Dr. Nimet Özgüç'e ve Prof. Dr. Gönül Öney'e teşekkürlerimi sunarım.

[15] Bu konuda yapılan çalışmalar için bk. Dipnot 13; ayrıca bk. L. Bulut, *Samsat İslami Devir Sırsız ve Tek Renk Sırlı Seramikleri,* E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora tezi, İzmir 1991; L. Bulut, "Kabartma Deserili Samsat Ortaçağ Seramikleri", *Sanat Tarihi Dergisi,* S. VII, E.Ü. Ed. Fak. Yay., İzmir 1994, s. 1-18; L. Bulut, "Samsat Ortaçağ Sgraffito ve Champlevé Seramikleri", *Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları,* İstanbul 1996, s. 31-46; L. Bulut, *Samsat Ortaçağ Seramikleri (Lüster ve Sıraltılar),* İzmir 2000.

[16] Bk. L. Bulut, Samsat İslami...; L. Bulut, Samsat Ortaçağ Seramikleri.

Şeffaf Renksiz Sıraltına Çok Renkli Desenli Seramikler

Bu seramiklerde kirli beyaz ve orta sertlikte kumlu hamur kullanılmıştır. Aynı tip hamur, Samsat'ın şeffaf firuze renk sıraltına siyah desenli seramikleri, lüster grupları ve tek renk firuze ve mor sırlı seramiklerinde de kullanılmıştır. Seramiklerde, her iki yüze ilk fırınlamadan önce beyaz astar tabakası sürülmüştür. Desenler, sıraltına kobalt mavisi, siyah, yeşil, mor, bordo ve kahverengiyle boyanmıştır. Her iki yüzü kaplayan, fazla kaliteli olmayan renksiz şeffaf sır tabakası, dış yüzlerde kaideleri kaplamaz, genellikle gövdenin alt kısmında son bulur. Çok kalın olan sır tabakası kapların dış kısımlarında çoğu kez aşağıya doğru akan damlalar oluşturur. Kalın tabakalarda ve damlalarda sırın rengi yeşilimsidir.

Kazılarda bu gruptan çoğunlukla kâse ve tabak çeşitleri ele geçmiştir. Buluntular, bütün örnekler ya da fragmanlardan oluşur. Kâseler dışında az olmakla birlikte tek kulplu maşrapa, vazo gibi farklı formlar da mevcuttur. Kâseler arasında farklı formlar göze çarpar. Bunlar kısa ayaklı, koni biçimli gövdeli çukur kâseler; hafif yüksek ayaklı yarı küresel gövdeli çukur kâseler ve kısa ayaklı yayvan küresel gövdeli dışa dönük kenarlı büyük tabaklardır.

Seramiklerde süslemeleri bitkisel, geometrik, figürlü ve yazı taklidi kompozisyonlar oluşturur. Kâselerde süslemeler esas olarak iç yüzlerdedir. Dış yüzlerde çoğunlukla basit dalgalı çizgiler veya zincir benzeri kenar bordürleri göze çarpar. Desenler iç yüzlerde bazen kâse göbeğini kaplayan madalyonlar ve kâse kenarını dolaşan kalın bordürler halinde, bazen ışınsal düzenlemede, bazen de serbest kompozisyonlar şeklindedir. Bu desenlerin aynı gruptan çok sayıda fragman buluntusunda birbirini tekrarlaması, seri üretime



Foto. 5-Beyaz Lüster Kâse (Foto. L. Bulut)

işaret eder. Figürlü örnekler, yine kâselere ait birkaç tüm örnek ve çok sayıda fragman olup, bunlarda; bitkisel motifler arasında tek ya da simetrik duran çift kuşlar, benekli atların üzerinde başı haleli süvari veya avcılar, bağdaş kuran kaftanlı insanlar, bitkisel zemin üzerinde zıplayan tavşan ve çift balık figürleri yer alır. Vazo ve maşrapalarda dış yüzlerde yer alan bezemeler de, kâselerdeki motifleri içeren yatay bordürler ya da dikey çizgisel düzenlemeler şeklindedir.

12. yüzyıl sonu ve 13. yüzyıl başlarında Samsat örneklerine çok benzer seramikler Suriye'de Rakka, Hama ve Rusafa'da bulunmuştur. Baalbek ve Fustat'ta da benzer örnekler vardır. İlk ve en bol örnekler Rakka'da bulunduğundan bu tip sıraltı seramikler "Rakka Tipi" diye tanınırlar. Samsat seramiklerinde görülen form ve desenleri, söz konusu Suriye seramikleri arasında da buluruz Örneklerin birçoğu özellikle Rakka seramiklerini tekrarlar[17]. Anadolu'da Beyşehir Kubadabad Sarayı ve diğer Selçuklu saraylarının kazılarında çok yoğun olarak bulunan bu tip sıraltı çiniler desen, renk, sır ve teknik bakımdan Samsat ve Suriye seramiklerine benzerlik gösterir[18].

[17] Kıyaslama için bk. V. Porter, *Medieval Syrian Pottery,* Ashmolean Museum Oxford, 1981, s. 31-34; E. J. Grube, "Raqqa-Keramik in der Sammlung des Metropolitan Museum in New York", *Kunst des Orients,* IV, Wiesbaden 1963, s. 42-78; V. Poulsen, *Hama. Fouilles et Recherches 1931-38, Chapitre III, Bd. II, "Les Potteries"*, Copenhaque 1957, s. 169- 195.

[18] G. Öney, "Interaction between 12th and 13th Century Syrian Underglaze Pottery with Figural Decoration and Anatolian Seljuk Palace Tiles", *Sonderdruck aus Damaszener Mitteilungen,* Band.II, Mainz 1999, s. 365-369, Taf. 48-49; R. Arık, *Kubadabad. Selçuklu Saray ve Çinileri,* İstanbul 2000. Özellikle, Samsat kâselerini süsleyen, profilden verilmiş simetrik çift kuş figürlü düzenlemelere, Kubadabad Sarayı çinileri arasında sıkça rastlanır.



Foto. 6-Mavili Lüster Kâse (Foto. L. Bulut)

Anadolu'nun çeşitli merkezlerinde yürütülen kazıların ortaçağ tabakalarında, Samsat örnekleri kadar yoğun olmasa da benzer çeşitli seramikler bulunmuştur[19]. Bu döneme ait kazılar ilerledikçe verilerin de artacağını düşünüyoruz. Samsat'taki bu grup seramiklerin zenginliği ve çeşitliliği, ayrıca hatalı, yapışık imalat ürünlerinin yanısıra, bisküvi fırınlamasından sonra desenlendirilip, sırlanmadan yarım bırakılmış parçaların bulunması, fırın malzemesi olan üç ayakların mevcudiyeti, bunların bölgede yapılmış olduğu düşüncesini desteklemektedir. Anadolu'da bu dönemdeki zengin çini geleneğinin varlığı ortadadır. Böylesine zengin bir çini üretiminin bulunduğu Anadolu gibi büyük bir bölgede, sırlı seramik üretiminin varlığı da, bizce tartışılmazdır. Samsat seramiklerinin Suriye örnekleriyle büyük benzerlik göstermesi, bazı araştırmacılara bunların Suriye'den ithal edildiğini düşündürse de, bize göre bu örnekler, 12. – 13. yüzyıl Artuklu ve Eyyubi dönemlerinde oldukça büyük bir yerleşim yeri ve yerel bir yönetim merkezi olan Samsat'ın bölgesel üretimidir. Bazı örnekler, sarayın gereksinimini karşılamak için ve ticaretin bir sonucu olarak ithal edilmiş olabilir[20]. Samsat ile Suriye örnekleri arasındaki yakın benzerlikler, Suriye'den gelen seramik ustalarının, beraberlerinde geleneklerini ve bir anlamda da bölgedeki seramik modasını Anadolu'ya getirmeleri sonucunda oluşmuştur diyebiliriz.

Şeffaf Firuze Renkli Sıraltına Siyah Desenli Seramikler

Bu tip seramiklerde kirli beyaz ve orta sertlikte kumlu hamur kullanılmıştır. Üst yüz, astar yerine iyice cilalanmıştır. Desenler, şeffaf firuze renkli sıraltına siyahla boyanmıştır. Örneklerde her iki yüzü kaplayan kalın sır tabakası bugün çok çatlamış durumdadır ve hatta bazı örneklerde süslemenin seçilmesini zorlaştırmaktadır. Bu tip buluntuların çoğu, irili ufaklı kâselerdir. Az olmakla birlikte vazo, kavanoz, kandil gibi formlar da mevcuttur. Seramikler, bütün örnekler ve bol fragmandan oluşur. Kâseler, şeffaf renksiz sıraltı örneklerle aynı formlara sahiptir. Vazo ve kavanozlarda, kaideden yukarı doğru genişleyen ters armut biçimli gövde formu hakimdir. Firuze sıraltına siyah dekorlu bu tip vazolar, özellikle 13. yüzyıl Suriye (Rakka) örnekleri arasında oldukça yaygındır ve o bölgeye özgü bir form olarak tanınır. Seramiklerde, kâselerin dış yüzleri basit dalgalı çizgiler ve zikzaklardan oluşan bordürlerle süslenir. Esas olarak iç yüzlerde yer alan bezeme, oldukça zengin ve çeşitlidir. Bunlarda, şeffaf renksiz sıraltı örneklerdekine benzer düzenlemelerin yanısıra, özelikle büyük yayvan tabaklarda daha farklı kompozisyonlar da göze çarpar. Süslemede bitkisel, geometrik, yazı ve yazı taklidi motifler dikkati çeker. Şeffaf renksiz sıraltı seramik grubundan farklı olarak, Samsat'ta bu gruptaki mevcut seramiklerde figürlü kompozisyonlara rastlanmaz. Vazo ve kavanozlarda da benzer süslemeler görülür. 12.- 13. yüzyıl Suriye

[19] Bk. B. Karamağaralı, "Ahlat Seramik Ekolü", **A. Ü. İl. Fak. İslam İlimleri Enstitüsü Dergisi**, S. 5, Ankara 1982, s. 391-462; N. Akgül, (Karamağaralı), "Ahlat Seramikleri", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Bildiriler,* I. Cilt, Ankara 1995, s. 35-46; R. Arık, "Selçuklu Döneminin Malazgirt Buluntuları", *Sanatsal Mozaik,* S. 5, İstanbul 1996, s. 14-22; M. O. Arık, *Hasankeyf, Üç Dünyanın Buluştuğu Kent,* İstanbul 2003; R. Arık, Kubadabad Selçuklu...; N. Yardımcı, "1985 Harran Kazı ve Restorasyon Çalışmaları", *VIII. Kazı Sonuçları Toplantısı,* Ankara 1986, s. 273-296; S. Redford, "Excavations at Gritille (1982-1984): The Medieval Period. A Preliminary Report", *Anatolian Studies,* Vol. XXXVI, London 1986, s. 103-136.

[20] Bk. S. Redford, "Medieval...", s. 66.



Foto. 7-Mavili Lüster Kâse (Foto. G. Öney)

Rakka bölgesinde çok bulunduklarından, diğer sıraltı grup gibi "Rakka tipi" diye tanınan bu seramiklerin benzerleri İran Selçuklularında da görülür. Samsat'ın bu grubunda rastlamadığımız figürlü kompozisyonlar, daha kaliteli olan İran örneklerinde boldur. Samsat seramiklerinin süslemeleri, daha gevşek dokulu hamurları ve kalın sırları Suriye örneklerini çok hatırlatır[21]. Suriye firuze sıraltı seramikleri arasında figürlü örnekler enderdir. Suriye etkisinde üretilen Samsat örneklerinde bugüne kadar figürlü örneğe rastlamamış olmamız da doğaldır. Kazılara devam edilebilseydi, büyük olasılıkla Samsat'ta bu gruptan az da olsa figürlü örnek ele geçerdi diye düşünüyoruz. Anadolu Selçuklu yerleşme alanlarının yüzey buluntularında ve kazılar sonucunda bu tip seramik fragmanları bol olarak bulunur. Hatta bu kazılarda bazı bütün kaplar da ele geçmiştir[22]. Beyşehir, Kubadabad ve diğer Selçuklu saraylarının çinileri arasında, özellikle haç formlularda yine bu tip firuze sıraltına siyah desenli örnekler çok yaygındır ve sarayların neredeyse bütün duvarlarını süsler. Bu civarda yapıldığı kabul edilen bu çiniler, Anadolu Selçuklu geleneğinde bu tip seramik ve çini üretiminin varlığını kanıtlar. Ahlat, Hasankeyf ve Beyşehir Kubadabad Sarayı'nda, yerel üretimi kanıtlayan çini fırınları ele geçmiştir[23]. Sayıca çok yoğun olan Samsat firuze sıraltı seramiklerinin de Anadolu yapımı olması son derece olağandır.

Samsat 1981 kazılarında şeffaf kobalt mavisi sıraltına siyah bezemeli çok küçük birkaç fragman bulunmuş, ancak buluntuların devamı gelmediği için burada ayrı bir gruplandırma altında ele alınmamıştır. Kâselere ait olduğu anlaşılan fragmanlarda, bordürler arasında bitkisel zeminli nesih yazı süslemesi dikkati çeker. Samsat'ta çok ender olan bu seramiklerin hamur, sır kaliteleri ve bezemelerindeki incelik, bunların yörede üretilmeyip, Suriye'den ithal edilmiş olduğunu düşündürür. Anadolu'da Beyşehir Kubadabad Sarayı buluntuları arasında bu tip çinilere rastlanır[24].

Lüster Teknikli Seramikler

Samsat kazılarında üst tabakalarda Abbasi ve Büyük Selçuklu Devri'ne ait az sayıda lüster fragmanı ele geçmiştir. Bunlardan Abbasi devrine ait bir vazo, restorasyonla tümlenmiştir. Büyük olasılıkla ithal olan bu seramikler, devirlerinin üstün kaliteli ince, porselen gibi sert ve beyaz hamurlu örnekleridir. Samsat'ın yerel imalatı olduğunu düşündüğümüz ve kazılarda bol olarak ele geçen diğer lüster seramikler, Samsat sırlı seramikleri arasında oldukça büyük bir grubu (%29) meydana getirirler. Lüster, bir sırüstü boyama tekniğidir. Bu seramiklerde sırüstüne boyanan maden oksitlerin içeriğine göre, seramik üzerinde sarımsı yeşilden kırmızımsı kahverengiye ka-

[21] Kıyaslama için bk. V. Poulsen, age, s. 157- 182; V. Porter, age, s. 16-43; E. J. Grube, " Raqqa...", s. 52-57.

[22] Bk. R. Arık " Selçuklu...", s. 18,19; R. Arık, " Kubadabad Çinileri Tarihi Aydınlatıyor", *Sanatsal Mozaik*, S. 2, İstanbul 1995, s. 18; B. Karamağaralı, " Ahlat...", s. 400-401; N. Akgül (Karamağaralı), age, s. 41,44,45; M. O. Arık, age, s. 249; S. Redford, " Excavations...", s. 119,120,130.

[23] Bk. B. Karamağaralı, "Ahlat'ta Bulunan Bir Çini Fırını", *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, III, Ankara 1981, s. 67-94 ; R. Arık " Kubadabad Çinileri...", s. 23; M. O. Arık, age, s. 240-256.

[24] Bk. R. Arık, " Kubadabad Çinileri...", s. 21.



Foto. 8-Firuze Renkli Sıraltı Kâse (Foto. L. Bulut)

dar değişen tonlarda parlak yüzeyler oluşur. Samsat örneklerinde lüster boya, çoğunlukla kahverengi tonlarındadır. Bu seramikler Samsat'ta beyaz lüsterler, mavi süslü beyaz lüsterler, mor lüsterler ve kobalt mavisi lüsterler olmak üzere dört ayrı tipte karşımıza çıkarlar:

Beyaz Lüsterler

Bu seramiklerde kirli beyaz, kumlu hamur kullanılmıştır. Hamur ile sır arasında ince bir astar tabakası bulunur. Lüsterler arasında en bol grubu oluşturan bu seramiklerden, kazılarda çeşitli boyda bütün kâseler ve bol miktarda kâse, tabak, vazo ve kandil fragmanı ele geçmiştir. Kâse formları sıraltı örnekleriyle aynıdır. Kâselerin yalnızca iç yüzlerinde yer alan, yeşilimsi, kalın, şeffaf sır tabakası üzerindeki kahverengi tonlu lüster bezeme, büyük ölçüde aşınmıştır. Kâselerde süsleme kompozisyonu çoğunlukla; içleri soyut bitkisel ve yazı taklidi desenli yatay bordürler, kabın içini tamamen dolduran soyut bitkisel bezemeler ve bir örnekte olmak üzere dairesel madalyonlar içerisindeki kuş figürlerinden meydana gelir. Kuş figürlü büyük lüster tabak, üslup ve bezeme bakımından diğer lüsterlerden farklılık gösterir. Eser, Suriye'nin Fatımi etkili erken dönem lüsterlerine yaklaşır. Buna çok benzeyen lüster kâseler, Mısır Fatımi seramikleri arasında bol olarak bulunur[25]. Samsat örneklerinin bazılarında, Suriye lüsterlerinde yaygın olan, lüster boyamanın üzerinin kazınarak, ayrıntı desenlemelere gidildiği görülür. Kâseler dışındaki vazo, kandil, maşrapa gibi fragmanlar arasında; soyut bitkisel desenler ve bordürler arasında yan yana sıralanmış av hayvanı figürleri karşımıza çıkar. Samsat beyaz lüster seramiklerinin çok benzerleri Suriye lüsterleri arasında mevcuttur. Suriye'de 12. yüzyıl başında Fatımiler devrinde, Samsat lüsterlerinin biraz daha iyi kaliteli örnekleri üretilmiştir. Mısır'da Fatımi Hanedanlığı'nın düşmesi üzerine (1171) buradan ayrılarak Suriye'ye gelen seramik ustaları, Orta Suriye'de bir site olan Tell Minis'de, Fatımi atelyeleri ile ilişkili dekoratif stilde lüsterlerin yapıldığı bir seramik endüstrisini başlatırlar[26]. Samsat lüsterlerinin büyük çoğunluğu, Hama ve Rakka kazılarından çıkan 12. yüzyıl ortası – 13. yüzyıl ortası Atabek ve Eyyubi devri lüster kâseleriyle paralellik gösterir[27]. Suriye'deki geleneğin yine Suriyeli ustalarla Anadolu'ya girmesi doğaldır. Lüster seramikler Anadolu'da Samsat dışında, az olmakla birlikte Ahlat, Harran, Hasankeyf, Gritille ve Kubadabad kazılarında ele geçmiştir. Fakat, bunlardan özellikle Ahlat örnekleri Samsat lüsterlerinden oldukça farklı görünüşte ve kalitede eserler olup, İran lüsterlerini anımsatırlar[28]. Beyşehir Kubadabad Sarayı kazılarında çok sayıda bulunan yıldız formlu lüster çiniler, Samsat örneklerine benzeyen kirli beyaz, kumlu hamurlu ve kalın çatlaklı sırlıdır. Kubadabad çinilerinin bölgede yapıldığı, imalat artığı örneklerle ve fırın buluntusuyla kanıtlanmıştır. Samsat lüsterlerinin de

[25]Benzer örnekler için bk. H. Philon, *Early Islamic Ceramics,* Benaki Museum Athens, Ninth to Late Twelfth Centuries, London 1980, s. 208, 245-247.

[26] Bk. V. Porter, O. Watson, " Tell Minis Wares", Syria and Iran, Three Studies in Medieval Ceramics, *Oxford Studies in Islamic Art,* IV, Oxford 1987, s. 175-191.

[27] Kıyaslama için bk. V. Poulsen, age, s. 137-155; V. Porter, age, s. 27.

[28] Bk. B. Karamağaralı, " Ahlat...", s. 406-407; N. Yardımcı, age, s. 291; M. O. Arık age, s. 241; S. Redford, " Excavations...", s. 119-120,130,136; R. Arık, " Kubadabad Selçuklu...", s. 166.

bölgede yapılmaması için hiçbir neden yoktur. Örneklerin sayıca çokluğu da, hem yerli üretimin varlığını destekleyen bir unsur, hem de Anadolu'da lüster teknikli seramiklerin nadir olduğu düşüncesinin aksini gösteren bir kanıttır.

Mavi Süslü Beyaz Lüsterler

Bu tip lüsterlerde, kirli beyaz, gevşek kumlu hamur üzerine ilk fırınlamadan önce beyaz astar çekilmiş, şeffaf sır altına kobalt mavisiyle çizgiler, yazı bordürleri, stilize şekiller, benekler çizilmiştir. Mavi süsleme sır içine karışmıştır. Kalın sır tabakası yeşilimsi ve çatlaklıdır. Kahverengi tonlarındaki lüster bezeme, sır üstü uygulamadır. Kazılarda bu gruptan koni biçimli kâseler, yayvan küresel gövdeli, dışa dönük kenarlı iri tabaklar, bütüne yakın bir vazo ve bol fragman ele geçmiştir. Bu seramikler diğer lüsterlere göre daha kalın ve ağırdır, fakat süslemeleri oldukça zengindir. Muhtemelen diğerlerinden farklı bir atelyenin ürünüdürler. Kâselerin ve tabakların iç yüzlerini, vazo ve diğer fragmanları donatan bezemede: zengin bitkisel kompozisyonlar, madalyonlar, benekler, yazı ve yazı taklidi desenler dikkati çeker. Süslemede, bazı örneklerde kahverengi lüster zemin içerisindeki boş alanlar dekoru oluşturur, bazen de beyaz zemin üzerine lüsterle dekor verilir. Mavi boyama, süsleme alanlarını sınırlayıcı veya, yazı, palmet gibi çeşitli motifleri belirleyici olarak kullanılmıştır. Koni biçimli kâselerin dış yüzlerinde, ağız kenarlarında, spiral şeklinde kıvrımlar yapan soyut bezeme bordürleri görülür. Bu tip lüster seramik ve çinilere Anadolu'da, az da olsa Ahlat ve Hasankeyf buluntuları arasında rastlanır[29]. Bu grup lüsterlerin çok benzerleri 12. yüzyıl sonu- 13. yüzyıl başı Suriye Atabek ve Eyyubi devrinde yaygındır. Bu teknik, İran lüster seramiğinde ve özellikle 13. yüzyıl sonu- 14. yüzyıl İlhanlı devri mimarisinde çini kaplama olarak yaygın kullanım alanı bulur[30].



Foto. 9-Firuze Renkli Sıraltı Kâse (Foto. G. Öney)

Mor Lüsterler

Bu tip lüsterlerde kirli beyaz kumlu hamur üzerine ince beyaz astar ve kalın tabaka halinde mor sır kullanılmıştır. Kazılarda bu gruptan yalnızca koni biçimli çukur kâseler ele geçmiştir. Dış yüzleri süssüz olan kâselerde, iç yüzde mor sır üzerine uygulanan yeşilimsi sarı lüster bezeme, gerek sır renginin koyuluğundan, gerekse lüsterin aşınmasından dolayı zor seçilir. Fazla özenli olmayan süsleme, beyaz lüster kâselerdeki düzenlemeleri tekrarlar; bitkisel süslemeli yatay bordürler, kısa diyagonal hatlar ve bir örnekte balık figürü göze çarpar. Bu tip lüsterler 12.-13. yüzyıl Suriye bölgesinde enderdir, Hama'da az miktarda benzerine rastlanır. Mısır'da da 11. yüzyıl sonu- 12. yüzyıl başlarına ait ender örnekler bulunur[31]. Anadolu'da Beyşehir Kubadabad Sarayı yıldız formlu lüster çinilerinin aralarında, Samsat örnekleri gibi mor lüster bezemeli haç biçimli çiniler mevcuttur. Kubadabad çinilerinin Anadolu yapımı olması, Samsat örneklerinin de bölgesel üretimini destekler. Samsat kabartma desenli tek renk sırlı seramikleri arasında mor sırlı kâseler boldur.

[29]Bk. M. O. Arık, age, s. 243; N. Akgül (Karamağaralı), age.

[30] Bk. V. Poulsen, age, s. 199-203; E. J. Grube, " Raqqa...", s. 60-69; K. Von Folsach, *Islamic Art, The David Collection,* Copenhagen 1990, s. 93-110; G. Öney, *İslam Mimarisinde Çini,* İstanbul 1987, s. 38-40.

[31] Bk. H. Philon, age, Pl. XXVII, B, s. 250, fig. 552.



Foto. 10-Firuze Renkli Sıraltı Kâse (Foto. G. Öney)

Kobalt Mavisi Lüsterler

Kazılarda bu gruptan sadece birkaç fragman ele geçmiştir. Bu tip lüsterlerde ince gözenekli kirli beyaz, kumlu hamur üzerine beyaz astar ve şeffaf kobalt mavisi sır uygulanmıştır. Kahverengimsi sarı lüster bezeme, koyu mavi zemin üzerinde zor seçilir. Fragmanların koni biçimli çukur kâselere ait olduğu anlaşılmaktadır. Kâselerin yalnızca iç yüzlerini kaplayan bezemede soyut bitkisel şekiller ve kûfi yazılar dikkati çeker. Kobalt mavisi lüster seramik fragmanlarına Anadolu'da Samsat dışında Malazgirt kazısı buluntuları arasında rastlanmıştır[32]. Kobalt mavisi, renk olarak Anadolu Selçuklu sıraltı teknikli çinilerinde, ve yine Anadolu'nun, özellikle de Samsat'ın şeffaf renksiz sıraltı seramiklerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Kobalt mavisi lüster seramikler 12. – 13. yüzyıllarda İran'da Büyük Selçuklu Devri'nde ve Suriye'de Şam bölgesinde üretilmişlerdir[33]. Samsat örneklerinin sayıca azlığı bunların Suriye'den ithal edilmiş olduklarını akla getirmektedir. Anadolu'da ileride gerçekleşecek kazıların ışığında bu konuda daha çok eser ve bilgi kazanılacağı kuşkusuzdur.

Sgraffito ve Champlevé Teknikli Seramikler

Bu seramikler bütün Ortaçağ Anadolu örnekleri gibi, Samsat'ta da oldukça yoğun bir grup oluştururlar. Bütün ve çok sayıda fragman halindeki sgraffito ve champlevé seramikler, Samsat ortaçağ genel seramik grubunun %21'i gibi kalabalık bir bölümünü oluşturur. Sgraffito örnekler champlevé seramiklere göre daha kalabalık bir gruptur ve bunlar arasında bütün kaplar da bulunur. Champlevé seramikler irili ufaklı fragmanlardan ibarettir. Yaygın olarak yüksek ayaklı ve kısa ayaklı kâse, kulplu testi, vazo gibi eserler yapılmıştır. Seramiklerde çoğunlukla kiremit kırmızısı, deve tüyü, çok az olarak da gri ve koyu kahverengi, kırmızı renklerde hamur kullanılmıştır. Bunlar arasında da çeşitli tonlar ve ufak veya iri gözenekli hamurlar görülür. Seramiklerde her iki yüzde, ilk fırınlamadan önce beyaz astar kullanılmıştır. Astar kalınlığı iki grupta farklıdır: sgraffitolarda ince champlevélerde daha kalın astar kullanılmıştır. Sgraffitolarda kazınan yivler, champlevélerde ise oyulan alanlar örneklerin çoğunda kahverengi veya siyahla boyanır. Sgraffito seramiklerde şeffaf yeşilimsi kalın sır içine, bezemeyi zenginleştirmek üzere yer yer koyu yeşil, kahverengi, kirli sarı sır karıştırılır. Ender olarak tek renk yeşil, sarı, kahverengi sırlı sgraffitolara da rastlanır. Hayvan figürlü tek bir fragman ise, bu teknikte benzerine daha önce hiç rastlamadığımız kobalt mavisi tek renk sırlıdır. Her iki yüzü kaplayan sır oldukça kalın ve çatlaklıdır. Champlevé seramiklerde her iki yüzü kaplayan şeffaf sır bazı örneklerde renksiz, bazı örneklerde ise yeşil renklidir. Her iki grup seramikte de sır tabakası dış yüzlerde ayakları kaplamaz, genellikle gövdenin alt kısımlarında son bulur. Bu seramiklerde soyut bitkisel, geometrik, yazı ve yazı taklidi kompozisyonlar, insan ve hayvan figürlerinden oluşan süslemeler göze çarpar. Fragmanlarda karşımıza çıkan insan figürlü örneklerden çoğu kaftanlı, bağdaş kuran sultan figürleridir. Bu figürler havaya kaldırdıkları ellerinde büyük içki bardakları tutarlar. Bu tip kadehler tutan hükümdar figürleri erken islam sanatında 9. – 10. yüzyıl Abbasi lüster seramiklerinde de karşımıza çıkarlar. Bunlara çok benzeyen örnekleri Anadolu Selçuk-

[32] Bk. R. Arık, " Selçuklu...", s. 22.

[33] Bk. E. J. Grube *Islamic Pottery of the Eight to the Fifteenth Century in the Keir Collection,* New York 1972, s. 241, fig. 180, 181.



Foto. 11-Firuze Renkli Sıraltı Kâse (Foto. L. Bulut)

lu ve Suriye sgraffito kâseleri arasında buluruz. Bu tip bardaklar Suriye Eyyubi devri cam eserleri arasında çok yaygındır ve Samsat kazılarında da bu tip cam bardaklar bulunmuştur[34]. Fragmanlar halinde ele geçen hayvan figürlü örneklerden en kalabalık grubu kuş figürleri oluşturur. Diğer hayvan figürleri ise tavşan, arslan, köpeğe benzeyen bir hayvan ve horoza benzeyen bir örnektir. Sgraffito seramikler erken İslam sanatında 9. – 13. yüzyıllar arasında Irak, İran, Suriye ve Mısır'da, Abbasi, Selçuklu, Atabek, Fatımi, Eyyubi ve Memluk devrinde bol olarak kullanılır. Anadolu'da Ortaçağ boyunca Selçuklu ve ve Bizans sanatında yaygın olarak kullanılırlar. Bunlar Kıbrıs'a, çeşitli Akdeniz ülkelerine ve Kırım'da Chersonese'ye kadar yayılmışlardır. Samsat Sgraffito ve champlevé seramiklerinin benzerlerine Anadolu dışında İran Büyük Selçuklu, Mısır Fatımi ve Suriye Eyyubi devri eserleri arasında rastlarız[35]. Sgraffito ve champlevé tipi seramikler Anadolu'da gerek yüzey buluntusu olarak, gerekse kazıların ortaçağ tabakalarında bol fragman halinde ele geçer, çeşitli müzelerde de çok sayıda örnek bulunur[36]. Bu seramiklerin tarihlerini ve kökenlerini belirlemek zordur. Bu tip örnekler Anadolu'da 11. ve 14. yüzyıllar arasında İslam ve Hristiyan bölgelerinde form, teknik, renk, kalite ve bezeme açısından birbirlerine benzer biçimde üretilmiştir. Ancak bazen buluntu yeri, süsleme karakteristiği ve üslup İslam-Hristiyan ayrımı yapmamızı kolaylaştıracak ipuçları verir. Samsat örnekleri 12. – 13. yüzyıl Suriye ve aynı devrin Anadolu Selçuklu ve Bizans malzemesiyle paralellik gösterir. Samsat'ın Ortaçağ boyunca İslam ve Hristiyan egemenlikleri arasında sık sık el değiştirmiş olması dolayısıyla bu grup seramiklerin arasında Bizans örneklerinin de yer alması mümkündür. Ancak seramiklerimizin çoğunluğu motif ve figür stili açısından islami örneklere uyan eserlerdir ve büyük olasılıkla yörenin atelyelerinde üretilmişlerdir.

Slip Teknikli Seramikler

Samsat kazı buluntuları arasında bu teknik, genellikle diğer tüm bölgelerde olduğu gibi, champlevé teknikli kâselerin dış yüzlerine uygulanmış olarak karşımıza çıkar. Slip denilen astar tabakası oldukça kalındır. Kabartma bezemeyi kaplayan şeffaf sır, yeşil, kirli sarı, kahverengi ve beyaz renklerdedir. Fragmanlarda süslemeleri; soyut bitkisel motifler, rozet çiçekler, zencirek bordürleri ve dalgalı hatlar oluşturur.

İslam sanatında 9.-10. yüzyıllardan itibaren örneklerine rastlanan slip tekniğinin Anadolu'dan çeşitli örneklerine Hasankeyf, Korucutepe, Kubadabad ve Alanya kazılarında rastlanmıştır[37].

---

[34] Kıyaslama için bk. G. Öney "Thoughts on Glass Beaker Fragments Found During the Samsat (Samosata) Excavations in Adıyaman", *Aspects of Art and Iconography: Anatolia and its Neighbors, Studies in Honor of Nimet Özgüç,* Ankara 1993, s. 461-466; G. Öney, "Human Figures on Anatolian Seljuk Sgraffito and Champlevé Ceramics", *Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn,* Malibu 1981, s. 113-125; V. Poulsen, age, s. 233.

[35] Bk. P. Morgan – J. Leatherby, "Excavated Ceramics from Sirjan" *Syria and Iran, Three Studies in Medieval Ceramics, Oxford Studies in Islamic Art,* IV, Oxford 1987, s. 73-78; H. Philon, Early...,s. 263-269; V. Poulsen, age, s. 233-235.

[36] Anadolu'daki sgraffito ve champlevé seramikler hakkında geniş bilgi ve örnekler için bk. S. Bilici, " Sırlı Seramik Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat),* 2, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006, s. 516-520.

[37] Bk. M. O. Arık, age, s. 247; G. Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları,* Ankara 1992, s. 133; S. Bilici, "Alanya-Selçuklu Sarayı Seramikleri", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan,* Bildiriler, İzmir 2002, s. 149.



Foto. 12-Firuze Renkli Sıraltı Vazo (Foto. L. Bulut)

Tek Renk Sırlı Seramikler

Samsat sırlı seramiklerinin %35'ini tek renk sırlı örnekler oluşturur. Bu gruptan çok sayıda bütün eşya ve fragman ele geçmiştir. Bunlar yeşil, sarı, kahverengi, firuze ve mor renklerde sırlı eşyalardır.

Tek renk sırlı seramiklerin en kalabalık grubunu yeşil, sarı, kahverengi sırlı seramikler oluşturur. Bunlarda hamur rengi kırmızı, deve tüyü, kiremidi, kahverengi ve gri gibi çeşitli tonlardadır. Örneklerde, hamurla sır arasında ince, beyaz astar tabakası bulunur. Astar, şeffaf ve renkli sırın ana rengini korumasına yardımcı olur. Aksi takdirde, hamur rengi sırı etkiler. Bazı renkli hamurlu vazo ve testilerde iç kısımlarda astar kullanılmadığından, sırın rengi buralarda değişir. Yeşil, sarı, kahverengi sırlı seramiklerden, vazo, testi, kâse gibi bazı örneklerde, ana sır renginin içine, değişik renkerde sırların akıtılmasıyla hareketli yüzeyler elde edilmiştir.

Firuze ve mor sırlı seramiklerde kirli beyaz, kumlu hamur kullanılmıştır. Firuze sırlı seramiklerde, mikroskopik incelemeler sonucunda, astar kulanılmadığı anlaşılmıştır. Çünkü bunların ince ve kaliteli olan beyaz hamuru sırı bozmayacağından, astar kullanımını gerektirmemiştir. Bunlarda, sırlanacak yüzey çok iyi perdahlanmıştır. Bu işlem, ıslak bir bez veya el ile sulandırılmış aynı cins kilin, sırlanacak yüzeye sürülmesiyle yapılmıştır. Mor sırlı seramiklerde hamurla sır arasında astar mevcuttur.

Tek renk sırlı seramiklerde, kapların genellikle her iki yüzü de sırlanır. Sır, çoğu zaman dış yüzeylerde kaideleri örtmez, bazen yarıda kesilir ve kalın damlalar halinde aşağıya akar. Örnekler arasında en yaygın sır rengi, çeşitli tonları içeren yeşildir. Bunu sırayla, kahverengi ve sarı sırlılar izler. Firuze ve mor sırlılar, aynı yoğunlukta daha az örneklerdir.

Samsat tek renk sırlı seramiklerinde eşya formları oldukça çeşitlidir: Bunlar, irili ufaklı, tek ve çift kulplu testiler; tek kulplu maşrapalar; kulpsuz vazolar; üç tutamaklı küresel gövdeli kaplar,kavanoz ve kapaklar; kısa ve yüksek ayaklı çukur, yayvan küresel, koni gövdeli kâseler; çok ve çeşitli formda kandil ve de tek örneği bulunan küçük boyutlu, oldukça güzel bir sehpadır.

Samsat'ta firuze sırlı seramiklere ait fragmanlar arasında, hayvan figürlü iki biblo örneği mevcuttur. Figürlerin yalnızca boyun ve gövde kısmına ait olan fragmanlar, aslan figürünü hatırlatır. İran Büyük Selçuklu ve Suriye Eyyubi devri seramikleri arasında bu tip figürlü biblolar yaygındır. Anadolu'da Ahlat ve Hasankeyf kazı buluntuları arasında bu tip bibloların daha da çeşitli örneklerine rastlanmıştır. Ahlat örneklerinin bazılarının kulplara ve seramik kap ayaklarına ait oldukları anlaşılmaktadır[38].

Firuze ve mor sırlı seramikler arasında bulunan bir kâse grubu, form, teknik ve bezemeleriyle, diğer örneklerden ayrılır. Bunlar, kabartma desenli koni biçimli çukur kâselerdir. Örneklerin çoğunda ağız kenarları tırtıklıdır. Kâselerde, kabartma olarak göbekte dilimli rozet, kenarlarda ise, kûfi yazıyla kaynaşan veya tek başına, kalın bitkisel bezeme kuşağı yer alır. Bu seramiklerdeki kabartma desenler kalıp baskı yöntemiyle elde edilmiştir. Erken İslam devrinde, kalıplama tekniğinde kullanılan kandil ve kâse kalıpları bulunmuştur. Anadolu'da Hasankeyf kazılarında bulu-

[38] B. Karamağaralı, " Ahlat'ta...", s. 71, res.20; M. O. Arık, age, s. 244-245.

nan seramik fırınlarında da silindir formunda kalıplar ele geçmiştir[39] Bu tip seramiklerin 12. yüzyıldan erkene ait olamayacağı belirtilir[40]. Bu gruba en yaklaşan örnekler Rakka, Keşan, Rey ve Nişapur'da bulunan seramiklerdir[41]. Anadoluda benzer örnekler Harran'da ve az sayıda olmak üzere Alanya kazılarında ele geçmiştir[42].Samsat'taki kazılarda çok az eksikle, bütüne yakın olarak ele geçen firuze sırlı sehpa, tek örnektir. Fragmanlar arasında da benzeri bulunmamaktadır. Altıgen formlu örnek, kalıp baskıyla desenlendirilmiş mimari formlar ve geometrik desenleri içermektedir. Anadolu Ortaçağ İslam seramik sanatının bugüne kadar bilinen örnekleri arasında paralelini bulamadığımız sehpa, Anadolu dışı yakın doğu islam seramik sanatı için yabancı değildir. Tek renk sırlı sehpanın benzerlerine Rakka ve İran'da rastlamaktayız.

Bütün islam ülkelerinde bol olarak rastlanan tek renk sırlı seramikler Anadolu Selçuklu döneminde de çok yaygındır. Anadolu'daki kazıların ortaçağ tabakalarında bu gruptan çok sayıda eser ele geçer. Bu seramikler çok büyük olasılıkla yerel üretim örnekleridir. Bu gruptaki kâselerin bazılarının içlerinde, fırınlama sırasında kullanılan üç ayakların izlerinin bulunması da, bunların ithal edilecek kadar lüks ve özenli örnekler olmadığını gösterir.

Sırsız Seramikler

Samsat seramik buluntularının % 80'ini sırsız örnekler oluşturur. Kazılarda bu gruptan çok bol bütün eşya ve fragman ele geçmiştir.Anadolu'da şimdiye kadar bilinen 12.-13. yüzyıl Artuklu, Selçuklu devri seramikleri, çoğunlukla saray kesimine hitap eden lüks malzemeden oluşmakta, günlük kullanıma ait kaba işlenmiş seramikler ise, çoğunlukla fragmanları içeren sınırlı sayıda örnekler olduğundan, fazla tanınmamaktaydı. Bu alanda ilk kez, Ortaçağ'da önemli bir kale- saray



Foto. 13-Sgraffito Kâse (Foto. G. Öney)

olan Samsat'ta, lüks seramiklerin yanı sıra, askerlerin ve hizmetkârların kullandıkları anlaşılan çok sayıda sırsız mutfak ve günlük kullanım eşyası ele geçmiş bulunmaktadır. Seramikler; kendi içlerinde de farklı formlara sahip olan testi, maşrapa, küp, kavanoz, kâse, çok emzikli kap, küp ve pişirme kabı kapağı, matara, keklik avı kafesi, lazımlık, kandil, parfüm kabı, pipo, çalgı aleti veya oyuncak, fırın malzemesi üç ayak gibi eşyaları içeren çok zengin bir kolleksiyondan oluşmaktadır.

Samsat sırsız seramiklerinin lüks grubunu, kabartma desenli eserler oluşturur. Örnekler, mataralar, testi fragmanları, küp fragmanları, parfüm kapları ve kandiller olarak gruplanır. Bunlardan bütün, bütüne yakın ve fragmanlar halinde ele geçen mataralar, grubun en çekici örnekleridir. Bu eserlerin çoğunda kirli beyaz renkte, çok ince gözenekli, sert bir hamur kullanılmıştır. Bazı örneklerde hamur rengi pembemsi ve daha yumuşaktır. Astar kullanılmayan bu seramiklerde kalıp baskı (prese) tekniğiyle elde edilen bezemeler hafif kabartmalı, çok girit ve zarif işlenmiştir. Bunlar, kalıpta desenlendirilmiş iki basık yarım kürenin karşılıklı birbirine veya bazı örneklerde genişlik sağlayan yan yüze birleşmesiyle

[39] Bk. A. Klein, J. Zick – Nissen, E. Klinge, *Islamische Keramik. Hetjens Museum,* Düsseldorf 1973, s. 115 fig. 145, s. 120 fig. 155, s.121 fig. 157; M. Oluş Arık, age, s. 251.

[40] Bk. E. J. Grube, " Raqqa...", s. 48-49.

[41] Bk. Dipnot 40, s. 48-51; V. Porter, age, s. 36-37; A. Klein, J. Zick-Nissen, E. Klinge, age, s. 120- 130.

[42] S. Bilici " Sırlı...", s. 521.

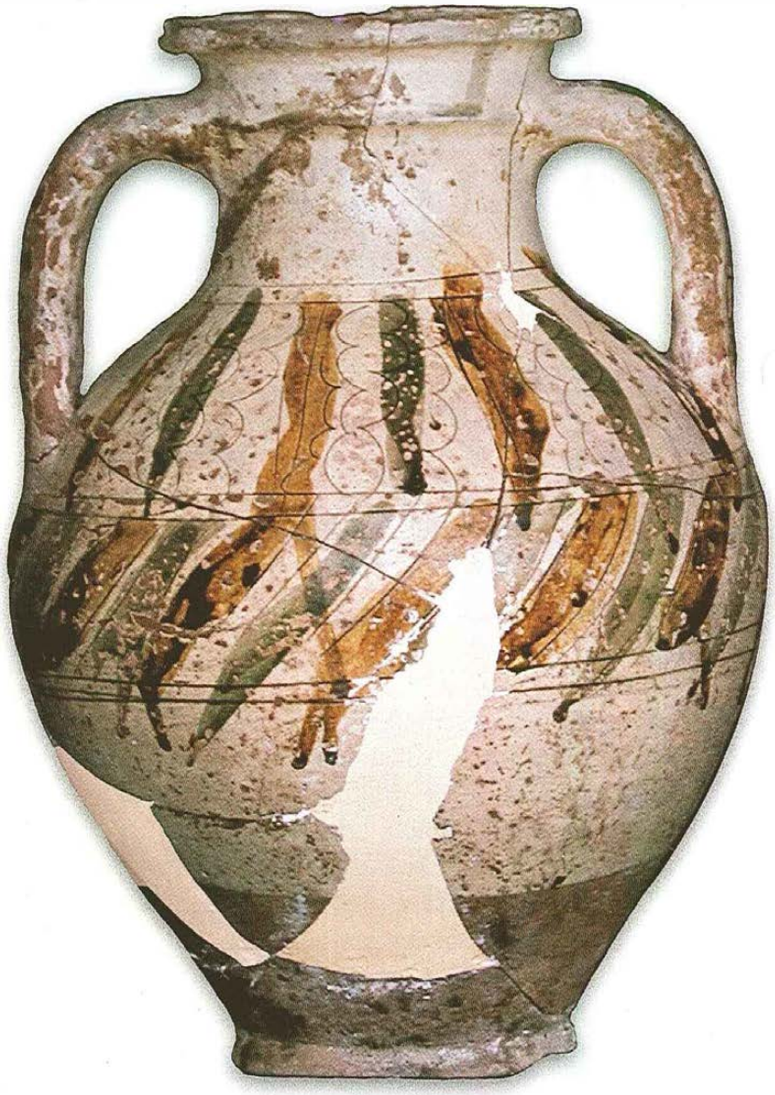


Foto. 14-Sgraffito Testi (Foto. G. Öney)

oluşan basık küresel gövdeli, çarkta biçimlenmiş profilli silindir boyunlu ve gövdeyi boyuna bağlayan simetrik çift kulplu bir forma sahiptir. Dışa doğru bombe yapan dairesel cepheler, eserlerin bazılarının her iki yüzünde birbirine eş bezemeye sahiptir, bazılarında ise ikinci yüz daha farklı ve sade desenlendirilmiştir. Dairesel yüzlerdeki bezeme, genellikle ortada bir madalyon ve onu çevreleyen kalın kuşaklar şeklinde düzenlenmiştir. Örneklerde, bitkisel zemin üzerinde neshi yazı kuşakları, ok ucu motifleri, zikzaklı balık sırtı desenleri, eşkenar dörtgenler içerisinde tavus kuşu figürleri, rozet çiçekler, inci dizileri, saç örgüsü bordürleri ve sarmal hatlar, başlıca süsleme motifleridir. İki matarada karşımıza çıkan ve birbirinin eşi olan neshi yazılar, sahibine iyi dilekler dileyen sözler içerir[43]. Samsat'taki bu yazılı mataralar, çeşitli yayınlarda yer alan, "Anadolu'daki bu tip kapların hiçbirinde yazı ve yazı taklidi motiflere yer verilmediği" görüşünün aksini kanıtlamaktadır. Çeşitli yayınlarda "hacı mataraları" olarak isimlendirilen[44] bu tip örnekler, Türk sanatında İslamiyet öncesi devirden beri kullanılagelmiştir[45]. Ortaçağ İslam dönemi örneklerinin kaynağı Kuzey Mezopotamya (Irak, İran, Suriye ve Güneydoğu Anadolu)'dır. F. Sarre; Münih Völkerkunde (Etnografya) Müzesi'nde bulunan bu gruptan küçük bir kabın üzerinde " al Amid" baskısının bulunması dolayısıyla eserin Diyarbakır'da imal edildiğinin kesinlik kazandığını, bu tip kabartmalı kapların bütün Güneydoğu Anadolu'da yaygın olduğunun anlaşıldığını belirtir. Yazar, bütün Dicle vadisinde Takrit'te Tell Hüseyin'de, Baalbek kazılarında bu tip kabartmalı kapların ve mataraların bulunduğunu söyler[46]. Samsat mataralarının paralelleri bütün Kuzey Mezopotamya, dolayısıyla da Güneydoğu Anadolu bölgesinde yaygın olarak görülür. Bu mataralar İslam sanatında özellikle Memluk devrinde yaygınlaşır[47]. Samsat örneklerine çok yaklaşan mataraların Hama'da bol olarak bulunması, bu yörenin geleneksel beraberliğini gösterir[48]. Samsat örnekleri kanımızca bölgenin yerel imalatıdır.

Samsat kabartmalı seramik grubunun diğer örnekleri, testi fragmanlarıdır. Bunların bir grubunda oldukça ince ve sert olan hamur, krem, bej ve pembemsi renklerdedir. Örneklerin bazılarında hamur kalınlığı 2 mm.ye kadar incelir,

[43] Bk. L. Bulut " Kabartma...", s. 5-7.

[44] Bk. ; F. Sarre, *Die Keramik im Euphrat und Tigris Gebiet,* Berlin 1921, s. 17.

[45] Bk. Dipnot 43, s.7.

[46] Bk. Dipnot 44, s. 16-17.

[47] Samsat mataralarının benzerleri konusunda geniş bilgi için bk Dipnot 43, s.7; ayrıca bu konuda bk. G. Tunçel, " Matara Biçimli Sırsız Kaplara Anadolu'dan 12.-13. Yüzyıla Ait Örnekler", *XII. Türk Tarih Kongresi, Bildiriler,* II, Ankara 1999, s. 633-648.

[48] Kıyaslama için bk. V. Poulsen, age, s. 249-259.

bazılarında 5 mm. ve daha kalındır. Diğer grupta ise daha yumuşak ve kiremidi, kalın çeperli hamur göze çarpar. Bunlardan bir kısmının yüzeyinde beyaz astar tabakası bulunur. Fragmanlardan anlaşıldığına göre bu örnekler, boyuna doğru daralan şişkin karınlı, kısa ayaklı forma sahiptir. Bazılarında kırılmış olan kulpların yerleri bellidir. Bu testilerin çoğunda, bölgede yaygın olarak uygulandığı şekilde bezemeler gövdenin üst kısmında, kalın bordürler içerisinde verilmiş, alt kısımlar süslemesiz bırakılmıştır. Bunlarda gövdenin kabartma bezemeli üst kısmıyla, bezemesiz alt kısımları ayrı kalıplarda biçimlendirilmiş, sonradan orta kısımlarından birleştirilerek gövde oluşturulmuştur. Bu kaplarda bezemeler kalıp baskıyla, barbutin (yapıştırma) ve bazen de kazımayla elde edilmiştir. Hafif kabartmalı ve oldukça zarif verilen bezemede, karşılıklı durarak hayat ağacını tutan fantastik hayvanlar, bitkisel zemin üzerinde koşan tavşanlar ve av hayvanları, madalyonlar içerisinde zarif işlenmiş kuş figürleri, spiral bordürler, tam olarak okunamayan neshi yazılar, rozet çiçekler, göz biçiminde yapıştırma benekler, damlalar ve kazıma yollar görülür. Bu tip seramikler 12.-13. yüzyıllarda İran, Suriye ve Güneydoğu Anadolu'da yaygın olarak görülür. Samsat örnekleri, bölgedeki eserlerle de tam bir paralellik gösterir[49]. Münih Völkerkunde Müzesi'nde bulunan "al Amid" baskılı seramik parçada adı geçen Diyarbakır, F. Sarre'ye göre bu tip seramiklerin üretim merkezidir[50]. Bu tip seramiklerin İran, Suriye ve Anadolu'da benzer desenler göstermesi, bize, bezemede kullanılan kalıpların bölgeden bölgeye taşındığını düşündürür.

Kabartma desenli fragmanlardan bir kısmı büyük küplere aittir. Bunların hamurları kirli beyaz renkli ve iri gözeneklidir. Astar kullanılmayan seramiklerde desenler kalıp baskı, barbutin ve kazıma teknikleriyle elde edilmiştir. Bezemede, heykel şeklinde maske yüzlü insan başları, kemerli mimari mekanlar içerisinde cepheden verilmiş, ayakta duran şematize insan figürleri, spiral kıvrıkdallar, çengel, benek, rozet çiçek, saç örgüsü motifleri dikkati çeker. İri gözlü, kalın kaşlı şematize insan figürleri, bütün kuzey Mezopotamya, Fırat, Dicle bölgesinde yaygın olan barbutin kaplarda yer alır. G. Migeon, bu figürlerin Hitit karakterli olduğunu söyler[51]. Bu küplerin benzerleri Anadolu'dan İran ve Suriye'ye kadar uzanır, dolayısıyla Dicle-Fırat vadisinde çok yaygındır. Bağdat, Louvre, Berlin Dahlem, Londra British ve Victoria and Albert, New York Metropolitan, İstanbul Türk ve İslam Eserleri ve Mardin müzelerinde bunların seçkin örnekleriyle karşılaşırız. Mezopotamya ve çevresinde bunlara "Habb" adı verilir[52]. Bağdat Müzesi'nde bulunan bu küplerden biri, kendi hikayesini anlatan habb'ların tek örneğidir. Süslemeli barbutin küpün üzerindeki neshi yazılı şiirsel anlatım şöyledir: "İçinde şifa olan suyun habb'ıyım. İnsanlığın susuzluğunu gideririm. Bu özelliğimi, kızgın



Foto. 15-Kahverengi Sırlı Testi (Foto. L. Bulut)

[49] Kıyaslama için bk. G. Tunçel, "Sırsız Seramik Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat)*, 2, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2006, s. 525-531.

[50] Bk.Dipnot 44, s. 16-17.

[51] G. Migeon, *L'Orient Musulman*, Paris 1922, s. 15.

[52] Bk. G. Reitlinger, "Unglazed Relief Pottery From Northern Mesopotamia", *Ars Islamica*, XV-XVI, Baltimore 1951, s. 12.



Foto. 16-Yeşil Sırlı Testi (Foto. G. Öney)

alevlere atıldığım gün çektiğim acılarımın erdeminden aldım."[53]. Barbutin küplerin adı geçen müzelerde tüm olarak bulunan örnekleri, form ve bezeme açısından oldukça gösterişlidir. Süslemelerde yoğun olarak heykelsi insan ve hayvan figürleriyle karşılaşılır. Bunlar arasında, özellikle büyük boyutta, kolyeleri ve başlarındaki görkemli taçlarıyla oldukça ayrıntılı verilen "Uygur" tipindeki kadın yüzleri dikkat çekicidir[54]. F. Sarre, bu figürlerin eski yakındoğu tanrıçalarını taklit ettiklerini söyler[55].

Kazılarda irili ufaklı birkaç fragman halinde ele geçen bazı küp örnekleri, diğerlerinden oldukça

[53] Bk. Dipnot 52, s. 21.

[54] Bu kadın başlarıyla ilgili bk. L. Bulut, "Painted and Moulded Masks on Barbotine Ware Jars from South-Eastern Anatolia and Their Iconographic Significance", *10th International Congress of Turkish Art*, Genéve, 17-23 September 1995, Genéve 1999, s. 191-195.

[55] Bk. Dipnot 44, s.13.



Foto. 17-Firuze Renkli Sırlı Küresel Kap (Foto. G. Öney)

farklıdır. Kırmızı renkte çok sert hamurlu olan fragmanların dış yüzü, Roma devri "Terra Sigilata"larına benzer şekilde koyu kırmızı renkte cilalıdır. Örneklerin üzerinde mühür baskıyla verilmiş dikdörtgen çerçeveler içerisinde yeleli aslanlar, dairesel alanlar içerisinde tavus tipi kuşlar, yine madalyon içerisinde maske şeklinde insan başı, altı kollu yıldızlı ve geometrik motifli küçük madalyonlar, üçgenler ve rozet çiçekler dikkati çeker. Bunların bazılarında yine baskıyla verilmiş "VVI" ve " VP" harfleri yer alır. Bunların bir usta veya atelye işareti olduğu kabul edilebilir. F. Sarre, bu tip seramiklerin geç antik dönemde epeyce yaygın olduğunu, özellikle Takrit'te Hristiyan Aramiler'in bu tekniği çok kullandıklarını belirtir. Yazar, Susa bölgesinde ve Samarra'da islam öncesinde bu seramiklerin bolluğuna dikkati çeker ve İslami devirde bu geleneğin azalarak sürdüğünü söyler[56]. E. Herzfeld, bu örneklerin Takrit'te Ermeni Hristiyan ustalar tarafından yapıldığını düşünmektedir[57]. Benzer küp parçaları farklı damgalarla bütün Dicle boyunda Samarra

[56] Bk. Dipnot 44, s. 10-13.

[57] Bk. Dipnot 44 s. 11.



Foto. 18-Firuze Renkli Sırlı Sehpa (Foto. G. Öney)

ve Azerbaycan'da Örenkale'de bulunmuştur[58]. Bu küplerin kıymetli seramik nakleden kaplar olduğu düşünülmektedir.

Kabartmalı sırsız seramikler arasında, fonksiyonu çok tartışılan, bu nedenle de farklı farklı isimlendirilen, küçük şişecik biçiminde seramikler bulunmaktadır. Samsat kazılarında bütün ve fragmanlar halinde ele geçen bu eşyalar yumurta formlu, ince gözenekli çok sert (stoneware) yeşilimsi gri, deve tüyü ve kiremidi renklerde kalın hamurludur. Örneklerin çoğu, gri, kızıl kahve ve kırmızımsı astarlıdır. Alt uçları sivri, üst kısımları şişkin olan bu eşyaların profilli boyunları ve küre biçimli ağızları vardır. Ağızların ortasında, içlerindeki değerli sıvıyı ancak damla damla akıtabilecek, silindirik, dar delikler bulunur. Seramiklerin alt uçlarının sivri oluşu nedeniyle, sert bir zemin üzerinde dik olarak duramayacaklarından, bunların alt kısımlarından kum kaplarına gömülerek veya boyun kısımlarındaki derin yivlere geçirilen iplerle asılarak kullanıldığını düşünmekteyiz. Örneklerin çoğunun yüzeyi, kalıp baskıyla elde edilmiş badem şekilli kabartmalarla sık bir şekilde dolgulanmıştır. İran, Suriye, Irak ve Anadolu'da sık rastlanan bu kapların, Konya İnce Minareli Medrese ve Karatay Medresesi Müzesi'ndeki örneklerde olduğu gibi çeşitli Anadolu müzelerinde yeşil ve firuze sırlı olanlarına bol rastlanır. Anadolu'daki çeşitli kazıların Ortaçağ tabakalarında da bu tip seramikler bulunur. Ahlat kazılarında sırsız örneklerin yanısıra, patlıcan moru sırlı bir örnek de ele geçmiştir[59]. Bu tip seramikler Yakın-doğu'da Baalbek, Al-Mina, Rakka, Hama, Gurgan kazılarında da bulunmuştur[60]. Çeşitli sanat tarihçiler, bu eşyaların el bombası, ateş üfürücüsü (körük), lamba ağırlığı, yağ kabı, kandil, şakül, civa veya parfüm kabı

[58] Bk. Dipnot 44, s. 10-13; A. Klein, J. Zick- Nissen, E. Klinge, age, s.31, fig. 18.

[59] Bk. B. Karamağaralı, " Ahlat...", s. 399, 400, res.21.

[60] Bk. A. Klein, J. Zick- Nissen, E. Klinge, age, s. 118; V. Poulsen, age, s. 274-278.

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ



Foto. 19-Sırsız, Kabartmalı Matara (Foto. G. Öney)

olabileceğini öne sürmüşlerdir. Biz, bu seramiklerin el bombası, kandil, lamba ağırlığı ve şakül olarak kullanıldıklarını düşünmüyoruz. El bombaları parça etkisi yapan madeni eşyalardır ve seramik bir bombanın parçalanıp sıçradığında fazlaca bir etki yapmayacağı kesindir. Eğer ağırlık olarak yapılmış olsalardı, bu kez de içlerinin dolu olması gerekirdi. Kandil olmaları için ise, eserlerde is ve yanık izleri bulunmalıydı. Oysa bu örnekler, az miktarda değerli bir sıvıyı alacak kadar küçük ölçülerde, içi boş şişeler biçimindedir. Eserlerin yüzeylerinin kabartma desenlerle bezenmiş olduğunu, hatta sırlı benzerlerinin de bulunduğunu ve ağız açıklıklarının sıvıyı damlalar halinde akıtacak şekilde küçük tutulduğunu dikkate alırsak, bunların büyük olasılıkla parfüm veya vücut yağı gibi değerli sıvıları saklamak amacıyla yapıldıklarını kabul edebiliriz.

Yüzyıllardan beri her devirde yaygın olarak kullanılagelen kandiller, Samsat sırsız seramikleri arasında kalabalık bir grup oluştururlar. Örneklerin büyük bir kısmı, kalıp baskıyla elde edilmiş kabartma desenlidir. Kabartmalı kandillerde kirli beyaz ve bej renkte, ince gözenekli, sert hamur kullanılmıştır. Bazılarının yüzeyi deve tüyü, açık kahverengi ve krem renklerde astarlıdır. Az olmakla birlikte astarın üzeri boyalı örnekler de



Foto. 20-Sırsız, Kabartmalı Kandil (Foto. L. Bulut)

vardır. Oval formlu olan bu kandillerde, genellikle yağ deliği ve keskin karın hattı arasında kalan alanlar, profilli şeritler arasında yer alan kabartma badem şekilleri, rozetler ya da diyagonal şeritlerle bezelidir. Anadolu'daki kazıların Ortaçağ tabakalarında bu tip kandiller ele geçer. Samsat kandillerine çok benzeyen örnekler komşu höyük Gritille ve Aşvan Kale'nin Ortaçağ tabakalarında bulunmuştur[61]. Bu tip kandiller Emevi, Abbasi dönemlerinde de yaygındır. Emevi dönemi örnekleri arasında kalıp olarak kullanılan modeller de ele geçmiştir. Hama kazılarında da benzer kandiller bulunmuştur[62].

Kazılar sırasında dört adet bütüne yakın, pek çok da fragman halinde çeşitli pipo örnekleri bulunmuştur. Pipoların bulunduğu yerde bol miktarda ok ucu, savunmada kullanılan taş ve madeni küreler ve madeni külçeler bulunmuştur. Bu da askerlerin barındıkları veya çevreyi gözetledikleri alanda arada keyif için pipo kullandıklarını gösterir. Bu çağda Anadolu'da tütün henüz bilinmediğinden, pipoyla keyif verici başka birşeylerin içildiği anlaşılmaktadır. Pipolar, çok ince ve sert, kahverengi, kırmızı, deve tüyü, daha az olarak da koyu gri renkte hamurludur. Örneklerin yüzeyleri Roma "Terra Sigilata" seramikleri gibi kahverengi, deve tüyü ve krem renk cilalıdır. Bazılarının üzeri zarif kabartmalar ve kazımalarla süslenmiş, bazıları ise ebru desenli boyanmıştır. Bezemeler, anlamı tam olarak okunamayan neshi yazı bordürleri, balık pulu motifleri, zikzaklar, badem şeklinde kabartmalar, üçgenler, baklava motifleri ve volutlardan oluşur. Anadolu'da çeşitli kazıların ortaçağ tabakalarında benzer pipo fragmanları bulunmuştur. Zaman içerisinde bunlar daha çok yayınlanıp tanıtıldıkça, bu konudaki bilgilerimiz de artacaktır. Samsat pipolarına benzer Ortaçağ örnekleri Baalbek ve Hama kazılarında da ele geçmiştir [63].

Kabartma desenli Samsat sırsız seramiklerinin büyük bir kısmı, 1185 ve 1260 arasındaki tarihleri içeren sikkelerin yoğun olarak ele geçtiği tabakalarda bulunmuştur. Bu duruma göre eserler, bu dönemlerde bölgeye hakim olan Artuklu, Selçuklu ve Eyyubi devri örnekleridir.

Samsat sırsız seramiklerinin en büyük grubunu günlük kullanım eşyaları oluşturur. Anadolu'da bugüne kadar bilinen 12.-13. yüzyıl Ortaçağ islam devri seramikleri, çoğunlukla saray kesimine hitap eden sırlı, lüks eşyayı oluşturmakta, günlük kullanmayla ilgili kaba işlenmiş sırsız seramikler



Foto. 21-Sırsız, Boyalı Testi (Foto. L. Bulut)

[61] Bk. S. Redford, *The Ceramic Sequence From Medieval Gritille,* Se Turkey, U.S.A.,1989, s.146,147; S. Mitchell, *Aşvan Kale, Keban Rescue Excavations, Eastern Anatolia,* I. Hellenistic, Roman and Islamic Sites, Ankara 1980, s. 119,120,209.

[62] Bk. V. Poulsen, age, s. 265.

[63] Bk. V. Poulsen, age, s. 278, 280, 281 fig. 1069 – 1082; F. Sarre, *Keramik und Andere Kleinfunde der Islamischen Zeit von Baalbek,* Berlin, Leipzig 1925, s. 20.

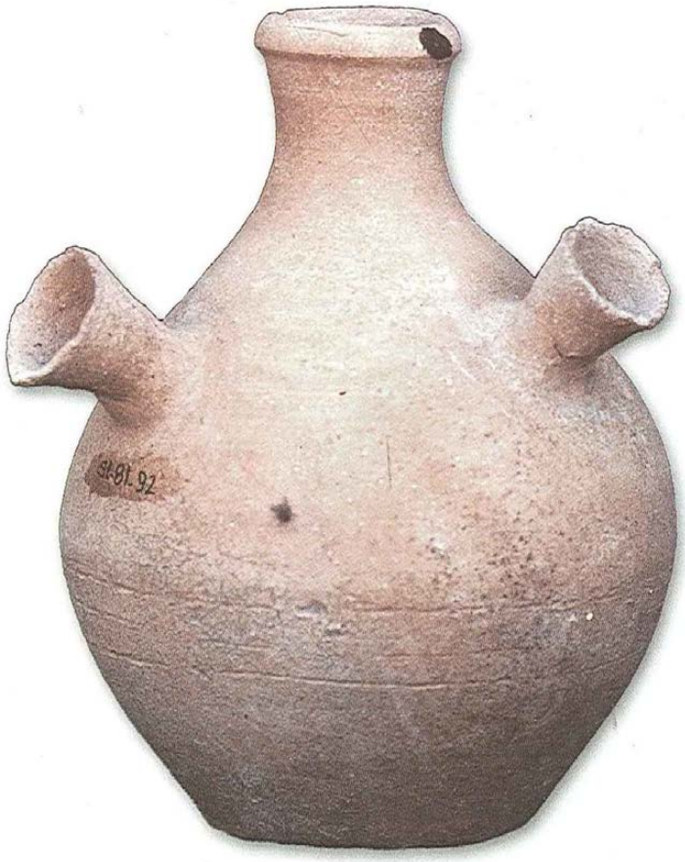


Foto. 22-Sırsız, Çok Emzikli Kap (Foto. G. Öney)



Foto. 23-Sırsız, Keklik Avı Kafesi (Foto. G. Öney)



Foto. 24-Minai Kâse Fragmanı (Foto. N. Özgüç)

ise, çoğunlukla fragmandan öteye gitmeyen sınırlı sayıda örnekler olduğundan pek tanınmamakta ya da diğerlerinin yanında ikinci sınıf eserler olarak kaldığından, pek önemsenmemekteydi. Bu alanda ilk kez güneydoğuda stratejik bir kale-saray olan Samsat'ta, lüks seramiklerin yanı sıra hizmetkarların ve askerlerin kullandıkları anlaşılan çok sayıda sırsız, basit eşya ele geçmiş bulunmaktadır. Samsat'ın bu seramik grubu, Anadolu Ortaçağ islam seramik sanatı alanında büyük bir boşluğu dolduracak düzeydedir. Sayılamayacak kadar çok örneği bulunan bu seramikler, eşya türü ve formu açısından da son derece çeşitlilik arz eder. Eserler: testiler, pişirme kapları (maşrapalar), küpler, kâseler, bir kısmı pişirme kaplarına, bir kısmı ise küplere ait kapaklar, çok emzikli kaplar, keklik avı kapları, lazımlıklar, kandiller ve fırın malzemesi olan üç ayaklar gibi çok çeşitli eşya türlerinden oluşur. Seramikler basit kazıma, boyama ve elle çökertme teknikleriyle bezenmiştir. Kazıma tekniğinde, hamur yaşken ince uçlu bir aletle veya tarakla oluşturulan çizgisel bezemeler dikkati çeker. Çökertme tekniğinde ise yine seramik hamuru yaşken elle çökertmek yöntemi ile yapılan gamze şeklinde oyuklar görülür. Samsat sırsız seramik-

leri içerisinde testi, pişirme kapları, kâse ve kapak gruplarında örneklerin bir kısmı, çoğunlukla astarsız yüzeye fırça ile sürülen kırmızı, kahverengi ve siyah renklerde yatay, düz-diyagonal veya dalgalı-diyagonal yollar, bazen de soyut bitkisel desenler şeklinde boyanmış olarak karşımıza çıkar. Bu tarz boyalı seramikler bölge için tipiktir. Bu teknikte bezenmiş seramiklere, komşu höyük olan Gritille'nin ve Aşvan Kale'nin Ortaçağ tabakalarında da rastlanır fakat, bunlar sayısal olarak Samsat örnekleri kadar yoğun değildir. Hama kazısı buluntuları arasında da bu tür boyalı örnekler bulunmuştur[64]. Genellikle Samsat'ta bulunan sırlı seramiklerle büyük benzerlik gösteren Hama ve Rakka malzemesi arasında bol olarak sırsız seramik kap bulunmuştur. Burada bulunan formların, profil ve bezemelerin farklı oluşu, Samsat ve diğer bölge örneklerinin tamamen yerli imalat olduğunu gösterir.

Testiler, sırsız seramikler içindeki en yoğun gruptur. Bunların arasında tek ve çift kulplu, yumurta ve küresel gövdeli, emzikli ve emziksiz çok çeşitli formlarla karşılaşırız. Örneklerin tümünde gövde ve boyun çarkta, kulplar elde biçimlendirilmiştir. Kiremidi, kahverengi, kırmızı, deve tüyü renkte hamurlu olan örneklerin bir kısmı kırmızı, kahverengi, deve tüyü, krem, pembe ve siyah tonlarda astarlıdır. Örneklerin yüzeyleri basit kazıma ve boyama bezemelidir. Samsat testilerinin formunda örnekler, bütün Kuzey Mezopotamya (Suriye, Irak, İran) ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi ortaçağ yerleşmelerinde oldukça yaygındır.

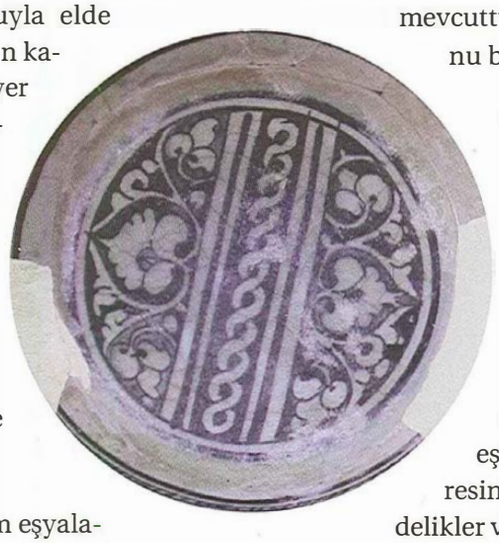
Pişirme kapları olarak da isimlendirdiğimiz tek ve çift kulplu seramikler, testilere yakın kalabalık bir grup oluştururlar. Bunlar da testiler gibi kendi içlerinde kulplarına, gövde biçimlerine ve boyutlarına göre çeşitlilik gösterirler. Örneklerde gövde ve boyun çarkta, kulplar elde biçimlenmiştir. Hamur rengi kahverengi, kırmızı ve deve tüyüdür. Bazılarında dış yüzeylerin iyice kararmış olması, bunların devamlı ateş üzerinde kullanılan pişirme kapları olduğunu kanıtlar. Az bir bölümü astarlı olan örneklerde astar rengi beyaz, krem, pembe ve kırmızı tonlardadır. Yüzeyleri, tıpkı testiler gibi basit kazıma ve boyama desenlidir. Anadolu'da çeşitli Ortaçağ yerleşmelerinde bu tip pişirme kapları bol olarak bulunur. Benzer örneklere 11.-13. yüzyıl Mezopotamyasında da sık rastlanır. Özellikle Hama, Rakka, Rusafa buluntuları arasında çok sayıda benzer örnek bulunur.

Sırsız büyük depolama küpleri, ilginç bir şekilde sarayın Şirin Kule diye adlandırılan bölümünde kuyu gibi dar ve derin bir hücrede, doğal halinde ele geçmiştir. Aynı yerde çok sayıda sırsız ve sırlı seramik de bulunmuştur. Bu çukur, erzak deposu veya T. Goell'in düşündüğü gibi, Moğol istilası sırasında eşyanın saklandığı bir bölüm de olabilir[65]. Erzak ve su küpleri olarak kullanıldığı anlaşılan eserler, kazılarda beş bütün parça ve çeşitli fragman halinde ele geçmiştir. Yumurta gövdeli örneklerin bazıları kulpsuz, bazıları da çift kulpludur. Bunlarda hamur rengi kahverengi, kırmızı ve deve tüyüdür. Çoğu astarsız olan küplerin astarlı olanlarında astar rengi kırmızı ve kızıl kahverengidir. Bunlarda bezeme, gövdenin üst kısmında basit kazıma hatlar şeklindedir. Bu küplerin paralelleri Ortaçağ'da Güneydoğu Anadolu ve Mezopotamya bölgesinde bol bulunur.

Sırsız örnekler arasında yer alan kâseler, koni biçimli gövdeli ve yarı küresel gövdeli olmak üzere iki farklı formdadır. Bu gruptan bol olarak bütün örnek ve fragman ele geçmiştir. Kiremidi, kahverengi, kırmızı, deve tüyü, pembe ve gri hamurlu bu seramiklerden bir kısmı astarlıdır. Astar rengi pembe, kırmızı, kahverengi tonlarındadır. Bunların bazılarında bezeme basit kazıma yivler, testiler ve pişirme kaplarında olduğu gibi bazılarında ise kahverengi ve kırmızı boyama yollar şeklindedir. Sırsız seramik kâseler, Ortaçağ'da Anadolu ve Mezopotamya geleneğinde çok yaygındır.

[64] Bk. S. Redford, " Excavations..." s. 124, 127, 128, 129; S. Mitchell, age, s. 124,215; V. Poulsen, age, s. 265 fig. 966-975.
[65] T. Goell age, s. 97-100.

Samsat kazılarında ele geçen sırsız kapakların tümü yassı dairesel disk biçimlidir. Bunlarda kulplar, bir kısmında ortada küçük bir tutamak biçiminde, diğerlerinde ise kapağın merkezi ile ağız kısmını birleştiren halka şeklindedir. Bu gruptan bütün ve fragman olarak ele geçen örneklerde deve tüyü, kiremidi, kahverengi ve gri gibi çeşitli hamur renklerine rastlarız. Örneklerin bazılarında deve tüyü ve kiremidi astar kullanılmıştır. Kapaklardaki bezeme, kazıma, parmakla bastırılarak çökertme, bazı örneklerin kenarlarında ise parmakla dışa kıvırma yoluyla elde edilmiştir. Bu şekilde bezenen kapakların bazıları ayrıca, yer yer kırmızı ve kahverengi renklerde boyanmıştır. Ölçülerden anladığımız kadarıyla bunların bir kısmının pişirme kaplarına, bir kısmının da küplere ait olduğunu söyleyebiliriz. Bu tür kapakların benzerleri Güneydoğu Anadolu, Kuzey Suriye ve İran'da bulunur[66].



Samsat sırsız günlük kullanım eşyaları arasında ilginç bir grubu, fonksiyonunu tam olarak bilemediğimiz, bu nedenle de formunu esas alarak "çok emzikli kaplar" diye isimlendirdiğimiz eşyalar oluşturur. Bunlar, kazılarda altı adet bütün eser olarak ele geçmiştir. Örnekler şişkin küresel gövdeli, düz tabanlı ve biri üstte diğerleri ise yanlarda olmak üzere emzik gibi ağzı açık beş çıkışı olan kaplardır. Deve tüyü renginde hamurlu olan kapların tümü astarsız ve bezemesizdir. Bunların kazılarda kaleye ait kule içinde ele geçmiş olduklarını dikkate alırsak, grup halde kullanılan keyif verici bir madde veya içki kapları olduğunu düşünebiliriz. Kaplar, muhtemelen aynı anda birkaç kişinin emziklere takılan borular veya kamışlar vasıtasıyla bu maddeleri kullandığı eşyalardır. Bu tip kapların benzerlerine Anadolu'da hiç rastlamadık. Mısır'da Şarm el Şeyh'deki batık gemi kazılarında yirmi adet benzer eşya ele geçmiştir ve bu eşyalar "afyon içilen Türk nargileleri" olarak isimlendirilmişlerdir. Şarm el Şeyh'te bulunan kaplar, bizim örneklerimizden bir hayli geç, 16.-17. yüzyıllara tarihlendirilmektedir[67]. Hama kazısı buluntuları arasında, üstte beş çıkışı olan bir kap mevcuttur, fakat bunun da fonksiyonu bilinmemektedir[68].

Sırsız günlük kullanma eşyaları arasında, kuş, muhtemelen de keklik avı kafesi olarak kullanılan iki bütün örnek ele geçmiştir. Bunlar kavanoz formunda, kapaklı, şişkin gövdelerinde üçer tane dikdörtgen şeklinde pencere açıklığı bulunan eşyalardır. Bu açıklıkların çevresinde karşılıklı simetrik küçük delikler vardır. Kuşun kaçmasını önlemek amacıyla, bu deliklere ip veya tel geçirilerek kafes pencere oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca kapak ve ağız kenarlarında da birbirine denk düşen delikler bulunur. Bu da kapakların gövdeye bağlandığını gösterir. Deve tüyü ve kiremidi renkte hamurlu seramikler, astarsız ve bezemesizdir. Yöre halkı, buna benzer kapların halihazırda keklik avında kullanıldığını, av esnasında bu kapların içine konulan dişi kekliğin ötüşüne gelen erkek keklikler kolayca avlandığını belirtmiştir. Bundan da anlaşılıyor ki ortaçağdaki bu gelenek aynı yörede yüzyıllar boyu devam etmiştir. Bu eşyaların gerek Anadolu, ge-

[66] Samsat örneklerine en yaklaşan kapak buluntuları komşu höyük Gritille'de ele geçmiştir, bk. S. Redford, " Excavations...", s. 119, 129.

[67] Bk. A. Raban, "The Shipwreck off Sharm-el-Sheikh", *Archaeology*, 24, 1971, s. 151-152.

[68] Bk. V. Poulsen, age, s. 268-269 fig. 997.

rekse Anadolu dışı seramik sanatı örnekleri arasında benzerlerine rastlamadık. Şu andaki bilgilerimizle bu kaplar, Samsat için tipik örnekler olarak oldukça önemlidir.

Kazılarda üç bütün örnek halinde ele geçen ve iç kısımları sararmış olan örnekler büyük bir olasılıkla lazımlık olarak kullanılmaktaydı. Silindir formlu, düz tabanlı, çif kulplu örnekler deve tüyü, açık kiremidi hamurlu ve astarsızdır. Örneklerden ikisi bezemesiz, biri basit kazıma desenlidir. Gerek Anadolu, gerekse Anadolu dışında bu örneklerin benzerlerine rastlamadık.

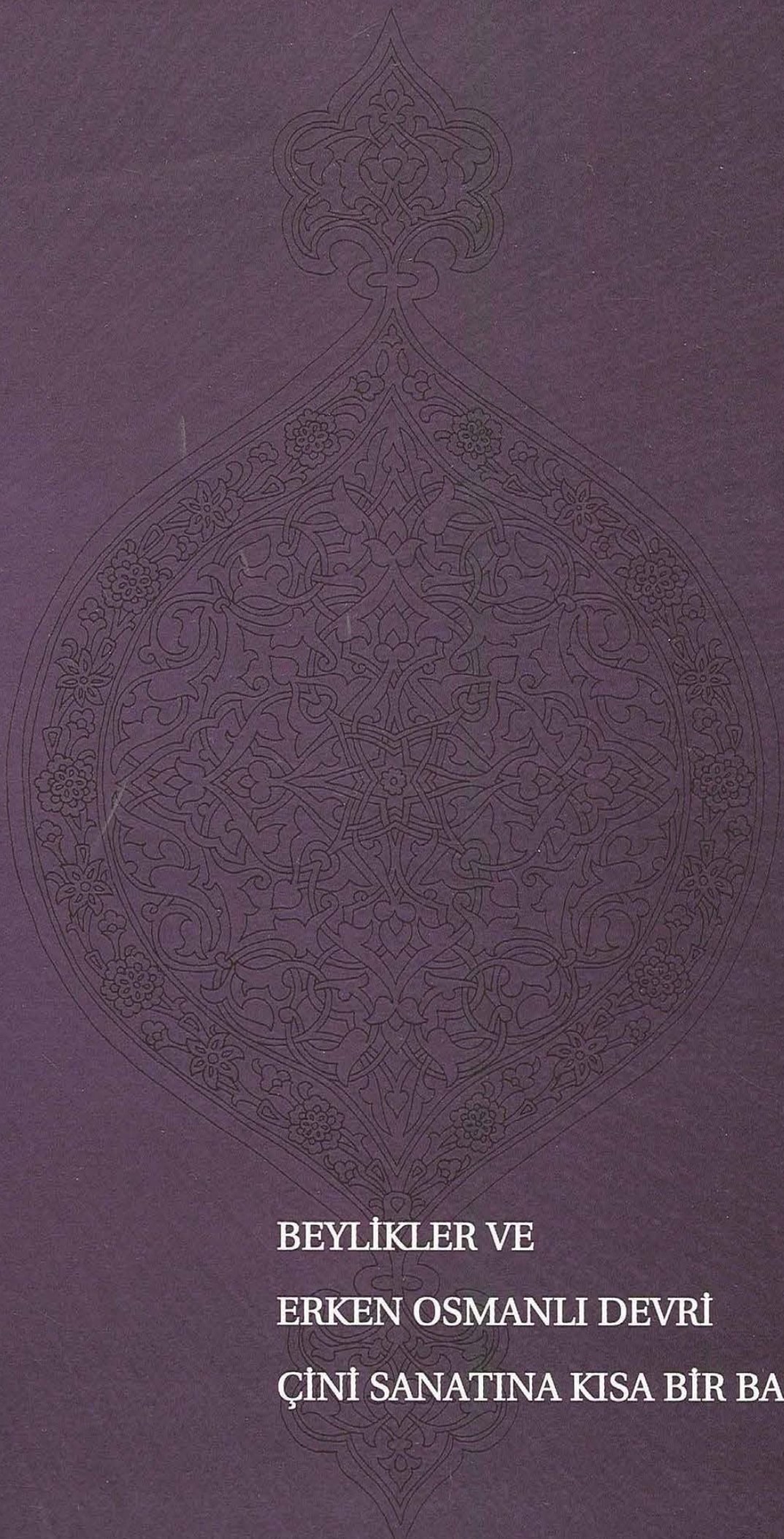
Yüzyıllar boyunca her devirde aydınlanma amacıyla kullanılan kandiller, Samsat sırsız seramikleri arasında kalabalık bir grup oluştururlar. Bunlar kulplarına, formlarına ve hamur renklerine göre oldukça çeşitlilik gösterirler.

Sırsız seramikler arasına sağlam ve tek örnek olarak, uzun tutamaklı, küresel gövdeli bir eşya ele geçmiştir. Sallayınca ses çıkarması için eşyanın içerisine minik taş parçaları konmuş, gövdesinin alt kısmına ise, sesin çıkabilmesi için tuzluk gibi delikler açılmıştır. Bunun, oyuncak ya da günümüzde de farklı malzemelerden yapılmış benzerleri bulunan bir çalgı aleti olduğunu düşünmekteyiz. Samsat sırsız seramik buluntuları arasında, sağlam tek bir örnek halinde küresel biçimli, içi boş bir kumbara mevcuttur. Kumbaranın üst kısmında para atma açıklığı mevcuttur. Bütün bu örnekler, Samsat sırsız günlük kullanım seramiklerinin zenginliğini ve çeşitliliğini ortaya koyan eserlerdir.

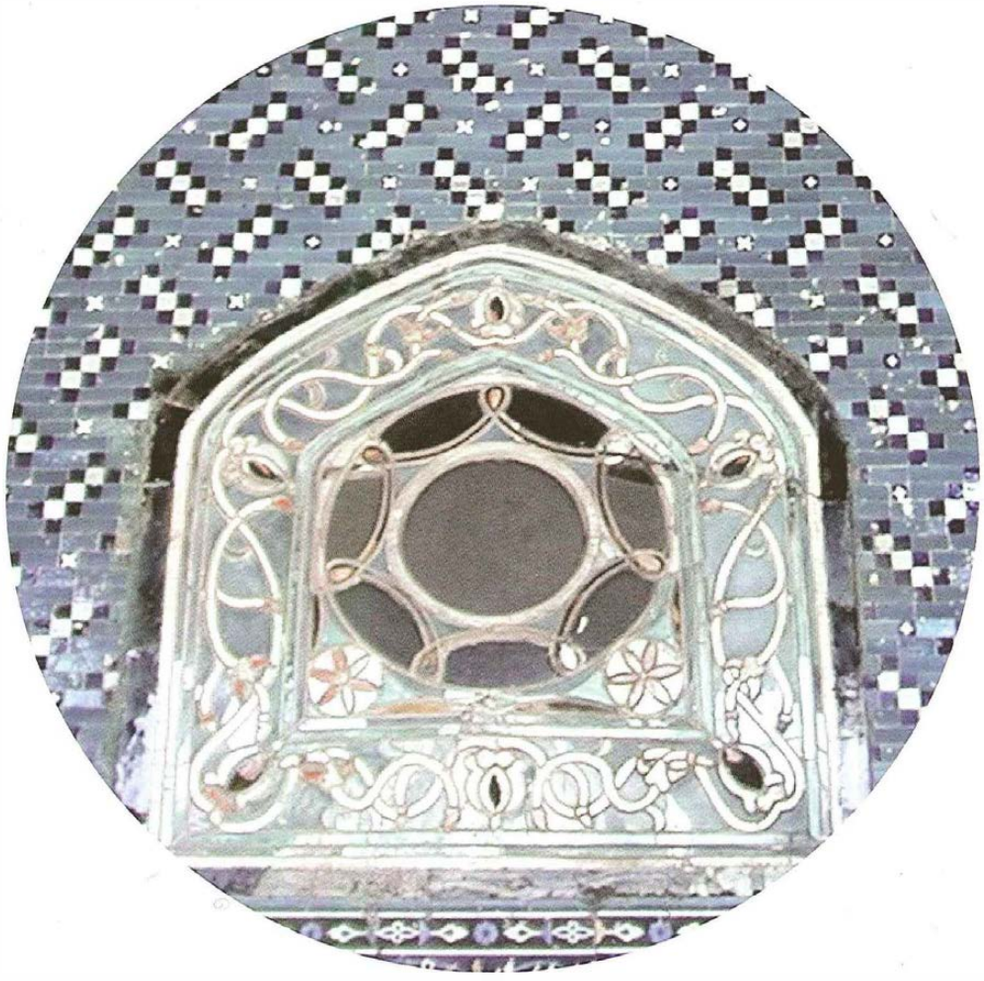
Samsat kazıları sırasında fırın malzemesi olarak, bütün ve fragmanlar şeklinde ele geçen üç ayaklar deve üyü, kirli bej renkli hamurlu örneklerdir. Bu tür örnekler seramik üretiminin yapıldığı her yörede yaygın olarak bulunur. Bunlar, Samsat'taki bölgesel seramik üretiminin en önemli kanıtlarından biridir. Samsat kazıları esas olarak iç kale höyüğünde yoğunlaştırılmıştır. Muhtemelen seramik atelyelerinin bulunduğu aşağı şehir, höyük kadar geniş kapsamlı araştırılamamıştır. Çünkü kazılar sırasında burası yerleşim bölgesi ve halkın tarlasıydı. Eğer aşağı şehirde arzu edildiği gibi etraflı kazılar gerçekleştirilebilseydi, seramik üretimine dair atelyelerin büyük olasılıkla burada bulunabileceğini düşünmekteyiz. Bu kadar yoğun seramik eserin bulunduğu Samsat gibi önemli bir merkezde yerel üretimin olmaması kanımızca mümkün değildir.

Samsat kazılarının son ortaçağ tabakalarında ilk tabakalara kıyasla daha az olarak ithal seramikler ele geçmiş bulunmaktadır. Bunlar tek renk sırlı ve kabartmalı Emevi dönemi fragmanları, Abbasi dönemi akıtma sırlı ve figürlü lüster seramikleri, İran Keşan bölgesi lüster fragmanları, tek bir örnek halinde ele geçen binici figürlü güzel bir İran minai seramik fragmanı, yine İran Büyük Selçuklu Dönemi'ne ait uzakdoğu etkili "pirinç taneli" diye adlandırılan seramik fragmanları ve çok nadir olarak görülen Çin seladon seramiklerine benzer fragmanlardır. Bütün bu seramikler hamur yapıları, kaliteleri, profil ve desenleri itibariyle Samsat'ın bölgesel üretimine tamamen yabancı, dış kaynaklı eserlerdir. Samsat'ın zengin tarihi geçmişi ve Suriye-Anadolu arasındaki ticari konumu göz önüne alındığında, büyük yerel seramik endüstrisinin yanı sıra dışarıdan ithal edilen değerli seramiklerin bulunması da son derece doğaldır.

BEYLİKLER VE ERKEN OSMANLI DÖNEMİ ÇİNİ VE SERAMİK SANATI



BEYLİKLER VE ERKEN OSMANLI DEVRİ ÇİNİ SANATINA KISA BİR BAKIŞ





Tire Yeşil İmaret Camii (Yahşi Bey Camii) minaresi (Foto. G. Öney)

Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış

Sevinç GÖK GÜRHAN

Anadolu'da Türk-İslam dönemini başlatan Selçuklu devletinin, siyasi iktidarını yitirmesinin ardından, farklı yörelere hakim beyler tarafından çeşitli beylikler kurulmuştur. Karamanoğulları, Saruhanoğulları, Aydınoğulları, Eşrefoğulları, Hamidoğulları, Germiyanoğulları, Menteşeoğulları, Candaroğulları, Pervaneoğulları, Ramazanoğulları, Ertanaoğulları ile Osmanoğulları, XIV. yüzyılda, hüküm sürdükleri alanlarda belirli güçlere sahipken, XV. yüzyıldan itibaren dengeler değişmeye başlamış, Osmanlılar Anadolu'nun büyük bir bölümüne hakim olmuştur. Bu güç değişimi, kabaca ikiyüz yıllık bir devri kapsayan dönemin **"Beylikler ve Erken Osmanlı Devri"** olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Sanat anlayışının değişmeye ve gelişmeye başladığı Erken Osmanlı devrinde, Klasik Osmanlı sanatının de temelleri atılmıştır.

Anadolu Selçukluları döneminde görülen çini teknikleri ve süsleme kompozisyonları, Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde de kullanılmaya devam etmiştir. Her ne kadar dönemin siyasal ve ekonomik koşulları, yapıların yoğun bir şekilde çini ile bezenmesini engellemiş olsa da, bu döneme ait eserlerin bir kısmında, son derece özgün çini süslemeli örnekler görülmektedir. Selçuklu döneminde başta Konya olmak üzere birçok merkezde çini üretimi yapılırken, XV. yüzyıldan itibaren, özellikle İznik, Osmanlı döneminin çini üretim merkezi olmuştur. Bu dönemde ayrıca Kütahya, Bursa ve İstanbul gibi çeşitli merkezlerde de çini üretimi yapılmıştır[1].

[1] Bkn. G. Öney, *Türk Çini Sanatı*, İstanbul, 1976, s.63.

Bu bölümde, Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi çinili eserlerine kısaca değinilmekte, çeşitli çini teknikleriyle süslenmiş yapılar kısaca tanıtılmaktadır. Bursa ve Edirne'deki çini bezemeli örnekler ise **"Bursa ve Edirne Eserleri Işığında Çiniler"** bölümünde ayrıntılı olarak ele alınmaktadır.

Beylikler döneminde, Anadolu Selçuklu mimarisinde kullanılan sırlı tuğla, çini-mozaik, tek renk sırlı düz ve yaldızlı çinilerden oluşan süsleme programı, benzer teknik ve kompozisyon özellikleri ile devam etmiştir. 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 bulmuştur.

Selçuklu mimarisinden tanıdığımız ve çiniye göre, daha dayanıklı olan ***sırlı tuğla,*** genellikle yapıların dışında, özellikle minarelerde görülür. XIV-XV. yüzyıl Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde, sırlı tuğla bezemeli minare sayısında azalma görülür[2]. Bu döneme ait minarelere örnek olarak; **Birgi Ulu Camii** (1312-13), **Manisa Ulu Camii** (1376-77), **İznik Yeşil Camii** (1378/1391-92) (yenilenmiş) (Foto. 1), **Filibe Hüdavendigar Camii** (XIV. yüzyıl ikinci yarısı), **Bergama Güdük Minare** (XIV-XV. yüzyıl), **Ankara Karaca Bey Camii** (1427), **Tire Yeşil İmaret** (1441) ve **İznik Mahmud Çelebi Camii** (1442-1443) verilebilir. Ancak araştırmacılar, az sayıdaki minare örneklerinde yer alan sırlı tuğla süslemenin, bütün gövdeyi kaplayacak şekilde yoğunluk kazandığı üzerinde durmaktadırlar[3]. Anadolu Selçukluları döneminde, sırlı tuğla ile çininin birlikte kullanıldığı gözlenir. Beylikler devri minarelerinde ise süsleme daha çok sırlı tuğla ile yapılmıştır. Bu dönemde, Anadolu Selçukluları dönemine ait bazı minare örneklerindeki gibi, gövde dilimli ve yivli değildir. Gövde üzerinde girift çini-mozaik bordürler ve kitabe şeritleri de yoktur[4]. Bununla birlikte, **İznik Yeşil Camii** ile **Tire Yahşi Bey İmareti**'nin minarelerinde, çini-mozaik tekniğinde yapılmış yıldız motiflerinin, sırlı tuğlalar arasına yerleştirildiği görülmektedir[5].

Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi sırlı minare örneklerinde, renk sayısının arttığı dikkati çekmektedir. Selçuklular döneminde görülen firuze, patlıcan moru ve kobalt mavisi renklerin yanı sıra, yeşil, beyaz ve sarı renkler de süslemeye katılmıştır[6]. Renk programı zenginleşen **Manisa Ulu Camii**, **Bergama Güdük Minare**, **İznik Yeşil Camii** ve **Tire Yeşil İmaret**'in minarelerinde, geometrik karakterli motifler tercih edilmiştir. Anadolu Selçukluları döneminde bir kaç minare örneğinde görebildiğimiz, baklavalı örgülerden oluşan, geometrik karakterli süslemeler, Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde inşa edilmiş sırlı tuğla bezemeli minarelerin büyük bir kısmını kaplamaktadır[7]. Bu dönemde, silis oranı yüksek hamurun içerisinde, Anadolu Selçukluları'nda olduğu gibi, bağlayıcı madde özelliğini taşıyan kireçli kalker sırça kullanılmıştır[8]. Hamur ile sır arasına astar çekilmemesi, Anadolu Selçukluları, Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi çinilerinin ortak özelliğidir. Ancak bu dönemde, Anadolu Selçukluları çinilerinden farklı olarak, kullanılan sır içinde kurşun da yer almaktadır[9].

Anadolu Selçukluları dönemi yapılarının bir kısmında, özellikle de bazı türbelerin dış cephelerinde, çini ile birlikte sırlı tuğlanın da kullanıldığı görülür[10]. Yapıların içlerinde; kemer, tonoz, eyvan, kubbe, kubbe geçişleri ile duvarlarda, çini malzemeye ek olarak sırlı tuğlanın da yer aldığı dikkati çekmektedir[11]. Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi-

---

[2] Bkn. A. O. Uysal, "Erken Osmanlı Döneminde Sırlı Tuğlalı Minareler", *X. Türk Tarih Kongresi, Ankara 22-26 Eylül 1986, Kongreye Sunulan Bildiriler,* V. Cilt, Ankara, 1994, s.2349-2367; G. Öney, *a.g.e.,* s.49-52.

[3] Bkn. A. O. Uysal, *a.g.m.,* s.2351; Ö. Bakırer, *Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı,* C.I, Ankara, 1981, s.48.

[4] Bilgi için bkz. G. Öney, *Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV. Yüzyıl (1300-1453),* Ankara, 1989.s.37.

[5] Bilgi için bkz. A. O. Uysal, *a.g.m.,* s.2366.

[6] Bkz. G. Öney, *Beylikler Devri Sanatı...,* s.37; A. O. Uysal, *a.g.m.,* s.2366; Ş. Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi,* İstanbul, 1986, s.202.

[7] Bkz. A. Osman Uysal, *a.g.m.,* s.2366.

[8] Bkn. Ş.Yetkin, *a.g.e.,* s.160.

[9] *Aynı yer,* s.202.

[10] G. Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları,* Ankara, 1978, s.95; Ş. Yetkin, *a.g.e.*; G. Öney, *Türk Çini Sanatı...,* s.36-39.

[11] G. Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi...,* s.96; G. Öney, *Türk Çini Sanatı...,* s.27-36.

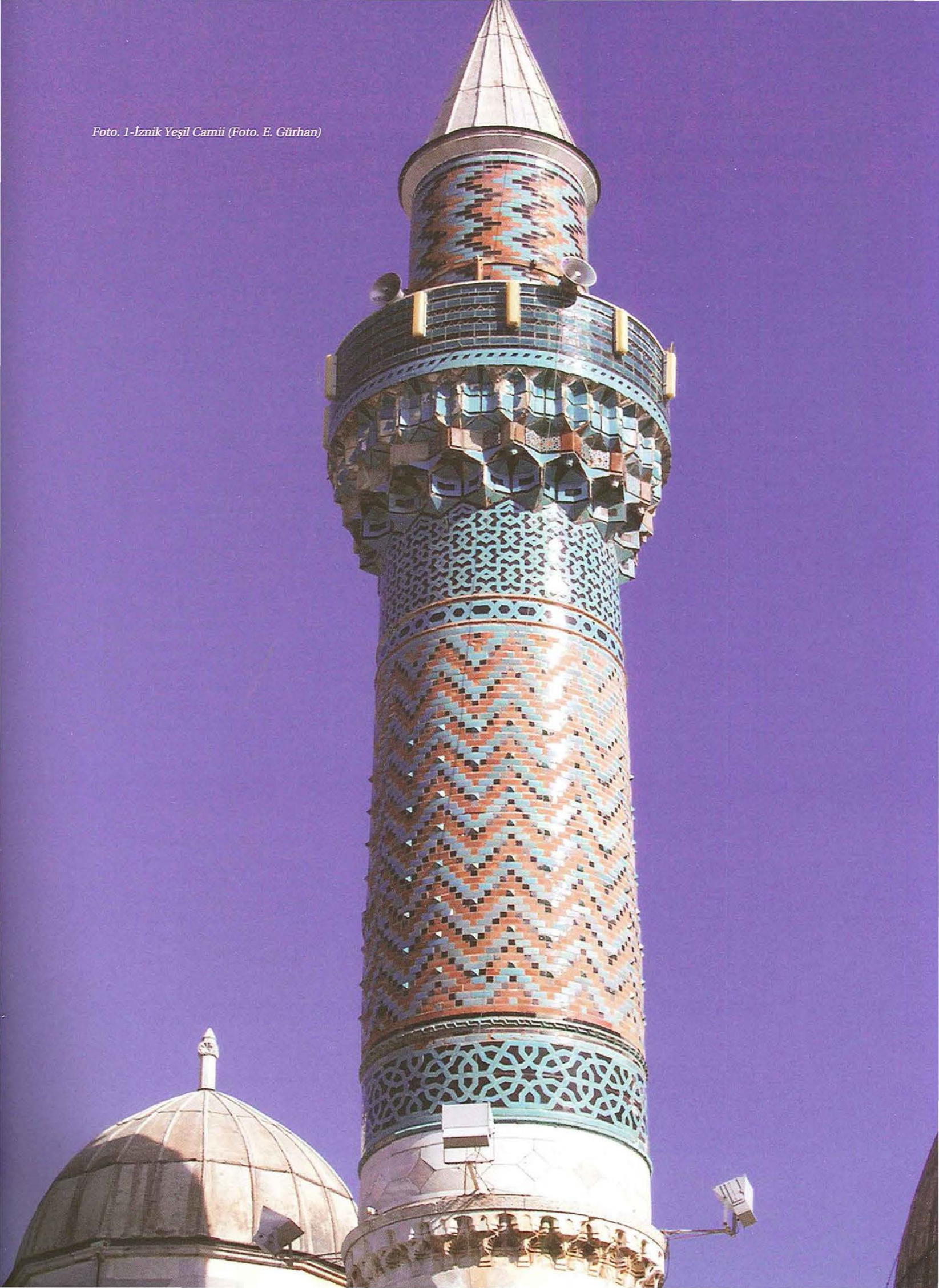


Foto. 1-İznik Yeşil Camii (Foto. E. Gürhan)

ne ait **Beyşehir Eşrefoğlu Camii** (1297-99), **Birgi Aydınoğlu Mehmed Bey Türbesi** (1334), **Sivas Güdük Minare Türbesi** (1347) ve **Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi**'nin (XV. yüzyıl ikinci yarısı) süslemelerinde de bu gelenek devam eder ve çini ile birlikte sırlı tuğla da kullanılmıştır.

Anadolu Selçuklu dönemi eserlerinin süslenmesinde kullanılan tekniklerin başında gelen ***çini-mozaik*** tekniğinin, Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde fazla ilgi görmediği dikkati çekmektedir. Beylikler dönemi eserleri içerisinde sayabileceğimiz; **Beyşehir Eşrefoğlu Camii**, **Beyşehir Eşrefoğlu Türbesi** (1301), **Konya Tahir ile Zühre Mescidi** (XIV. yüzyıl), **Birgi Ulu Camii** (Foto. 2), **Birgi Aydınoğlu Mehmed Bey Türbesi**, **Selçuk İsa Bey Camii** (1373) (Foto. 3), **Karaman Hatuniye Medresesi** (1382) **Gaferyat Köyü Ulu Camii** (XIV. yüzyıl), **Konya Karaarslan Mescidi** (XIV. yüzyıl başı), **Konya Hasbey Darülhuffazı** (1421), **Ermenek Ulu Camii** (1302) ile **İlisra Köyü Ulu Camii** (XIV. yüzyıl) gibi çeşitli yapıların çini mozaik süslemeleri, Selçuklu geleneğini sürdüren örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Beylikler dönemine ait yapıların içerisinde, gerek teknik açıdan, gerekse süsleme kompozisyonları açısından Selçuklu devri eserlerini en çok hatırlatan yapı, Beyşehir Eşrefoğlu Camii'dir[12]. Yapının kemerli girişi, mihrabı ve mihrap önü kubbesindeki süslemeler ile Konya Karatay Medresesi'nde yer alan çini süslemeler arasında yoğun bir benzerlik gözlenmektedir[13]. Aydınoğulları tarafından yaptırılan Birgi ve Selçuk'taki eserlerde yer alan çini-mozaik süslemeler, teknik açıdan Anadolu Selçuklu örnekleriyle birlik gösterse de, geometrik desenleri ve sade kompozisyonlarıyla, farklı bir çizgidedirler[14]. Gerek renk çeşitliliği, gerekse motif zenginliği ile Selçuklu ve Beylikler dönemi örneklerinden ayrılan XV. yüzyıl Erken Osmanlı dönemine ait **Bursa Yeşil Camii**, **Bursa Yeşil Türbe** ve **İstanbul Çinili Köşk** (Foto. 4) gibi birkaç yapıda çini-mozaik süslemenin varlığı dikkati 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 yaldızlı çiniler,*** Anadolu Selçukluları, Beylikler ve Erken Osmanlı ile Klasik Osmanlı döneminin en yaygın çini tekniğidir. Anadolu Selçukluları döneminde, gerek dini, gerekse sivil yapıların duvarlarının kaplanmasında kullanılan tek renk sırlı çini plakalar, bu dönem için karakteristik olan firuze, patlıcan moru, beyaz ve kobalt mavisi renklerle sırlanmıştır. Beylikler dönemine ait bir kaç yapıda az da olsa, tek renk sırlı çini süslemeyle karşılaşmaktayız. **Karaman Hatuniye Medresesi** (1382), **Karaman İbrahim Bey İmareti** (1432) ve **Kütahya Germiyanoğlu II. Yakup Bey Türbesi** (1428-29) (Foto. 5) gibi eserlerde tek renk sırlı çiniler, sade ve basit süsleme kompozisyonlarıyla dikkati çekmektedirler.

Tek renk sırlı çiniler, Osmanlı dönemi yapılarında daha yoğun olarak kullanılmıştır. Yapıların içinde geniş yüzeyleri kaplayan bu çiniler, bazı örneklerde oldukça sade kompozisyonlar meydana getirmektedir. **İznik Orhan Camii** (1335), **Bursa Orhan Camii** (1339-40), **Bursa Koca Naib Camii** (XIV. yüzyıl ikinci yarısı) gibi yapılarda tek renkli ve aynı forma sahip sırlı çiniler görülebilmektedir. Bununla birlikte, bir çok örnekte, farklı renkteki ve farklı formdaki sırlı çiniler bir araya getirilerek süslemeler oluşturulmuştur. **Bursa Yeşil Camii** (1419-24), **Bursa Muradiye Camii** (1425-26), **Bursa Muradiye Medresesi** (1425-26) **Bursa Cem Sultan Türbesi** (1479), **Bursa Şehzade Mahmud Türbesi** (1507) ve **Bursa Şehzade Ahmed Türbesi'nin** (1514) duvar yüzeyleri, farklı renk ve formdaki tek renk sırlı çinilerle kaplanmıştır. Şehzade Mahmud ve Bursa Şehzade Ahmed Türbesi her ne kadar XVI. yüzyıl eserleri olsalar da, XV. yüzyıl örnekleriyle aynı üslup birliği içerisindedirler.

Tek renk sırlı çini plakaların çok yaygın olmayan bir diğer kullanımı ise, bu çini plakaların üstlerine altın varaklarla süsleme yapılmasıdır. Anadolu Selçuklu dönemi eserleri olan **Konya Karatay Medresesi** (1251) ve **Divriği Ulu Camii Türbesi**'ndeki sandukada (1228) altın yaldızlı, bitkisel bezemeli çini plakalar dikkat çekmektedir[15]. Görünümü oldukça zenginleştiren bu uygulama, muhtemelen çok daha fazla yapıda tekrarlanmıştı. Ancak sır üstü olan bu tekniğin, özellikle insan faktörü göz önüne alındı-

[12] Yapı hakkında geniş bilgi bkz. G. Öney, *Türk Çini Sanatı...*, s.52; Ş. Yetkin, *a.g.e.*, s.125-127; Ö. Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları*, Ankara, 1976, s.201-203.

[13] Ş. Yetkin, *a.g.e.*, s.197.

[14] Ş. Yetkin, *a.g.e.*, s.198.

[15] Bilgi için bkn. Y. Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme, Erken Devir, I (1300-1453)*, İstanbul, 1979, s.65

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANES

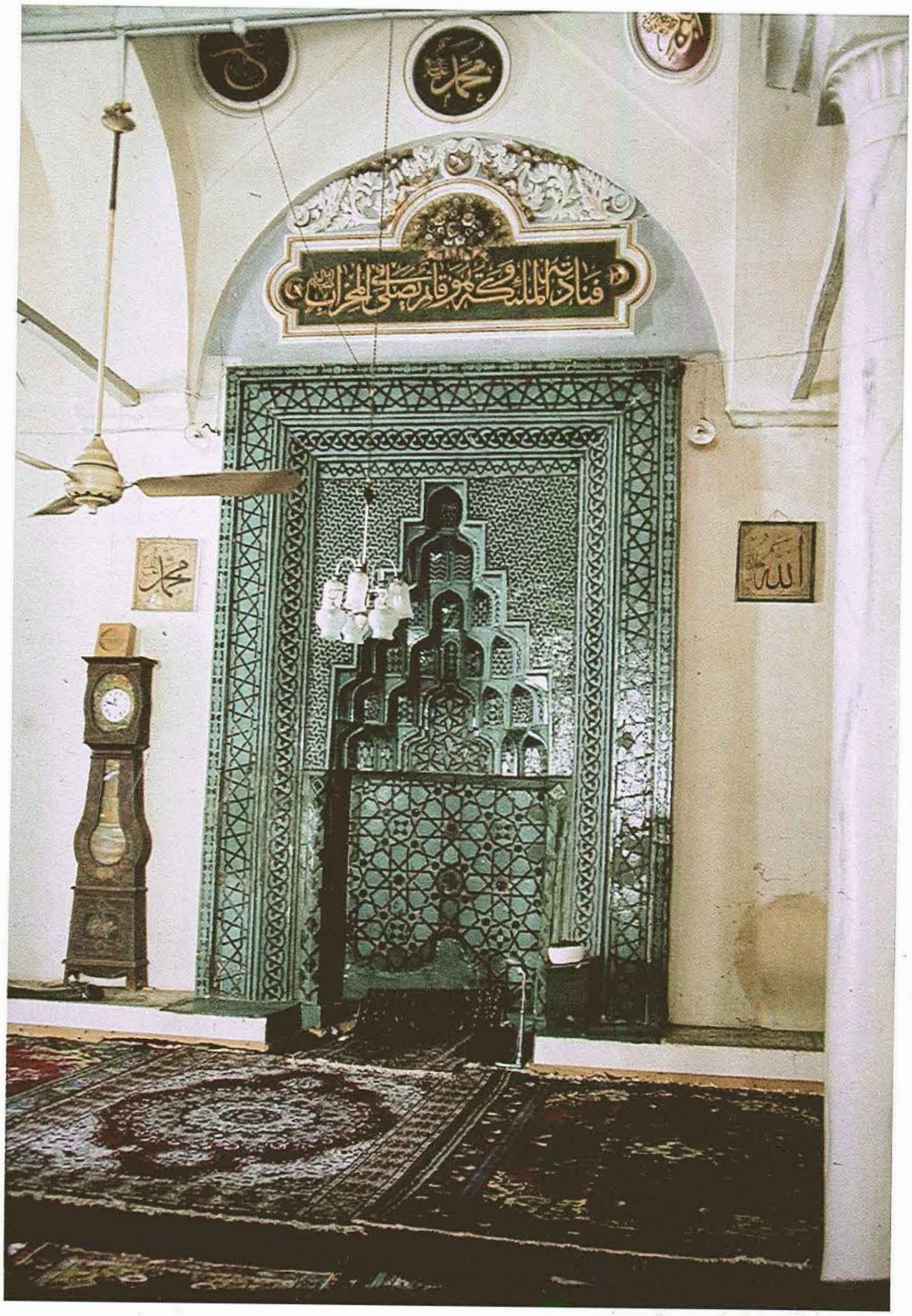


Foto. 2-Birgi Ulu Camii (Foto. G. Öney)



Foto. 3-Selçuk İsa Bey Camii (Foto. Ege Ü.Sanat Tarihi Arşivi)

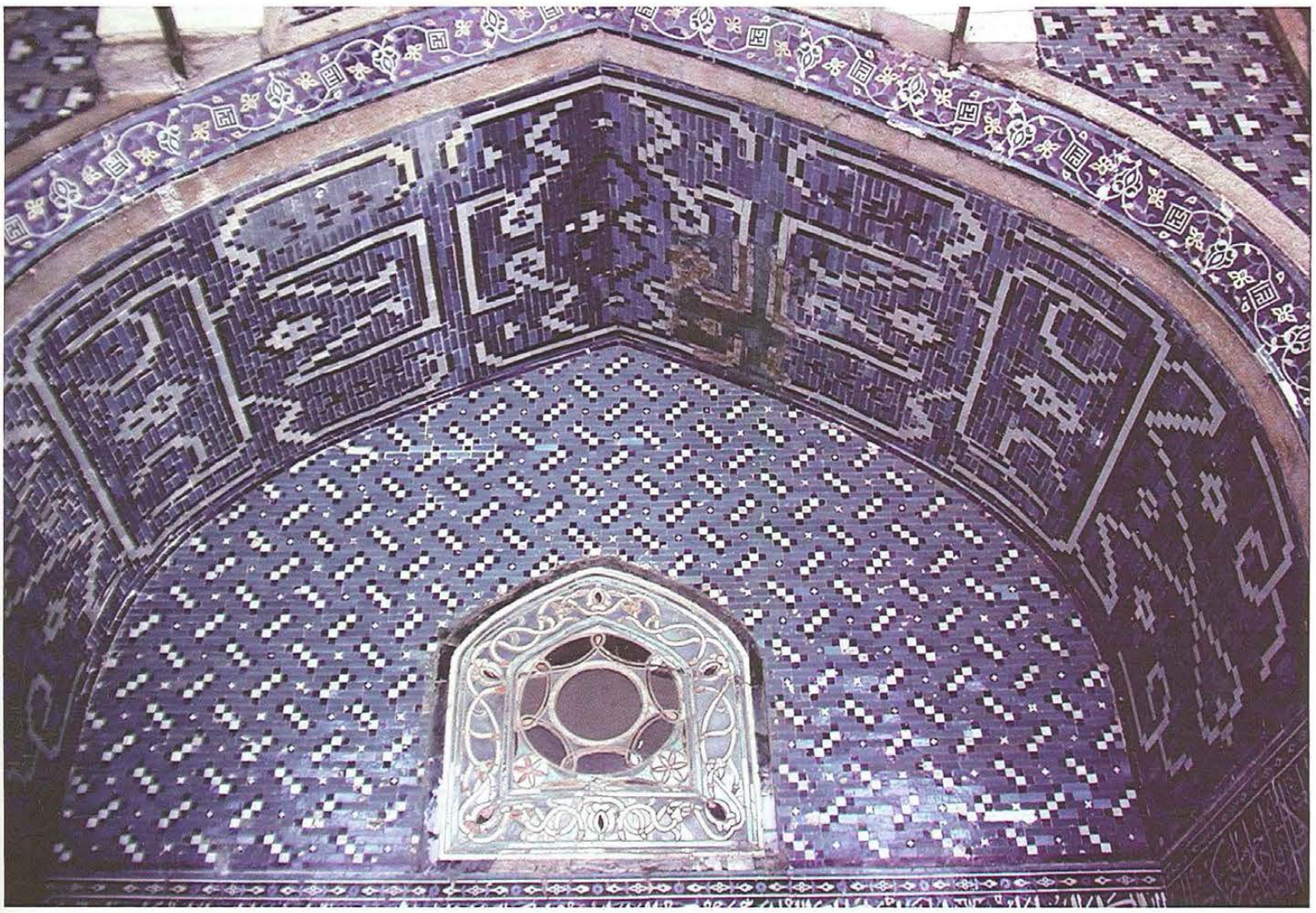


Foto.4-İstanbul Çinili Köşk (Foto. G. Öney)

ğında, günümüze ulaşması pek mümkün olmamıştır. Bu tekniğin çeşitli örnekleri Osmanlı döneminde görülmektedir. Özellikle Bursa ve Edirne örneklerinde, **Bursa Yeşil Camii** (1419-24), **Edirne Şah Melek Camii** (1429), **Bursa Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi** (1479) ve **Bursa Şehzade Mahmud Türbesi'nde** (1507), altın yaldızlı süslemenin seçkin örnekleriyle karşılaşılmaktadır.

Bir anlamda İran'dan ithal edilen ve Anadolu'da ilk olarak Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde kullanılan ***renkli sır tekniği,*** çini sanatında yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Bursa yapılarının neredeyse tamamına yakınına damgasını vuran bu teknikle süslü örnekler parmakla sayılacak kadar az olmasına karşın, gerek tekniğin işlenişi, gerek motif ve kompozisyon zenginliği, gerekse renk armonisiyle, Erken Osmanlı dönemi çini sanatının karakteristiği niteliğindedir. **Karaman İbrahim Bey İmareti** (1433), **Kütahya Germiyanoğlu II. Yakup Bey Türbesi** (1428-29), **Kütahya İshak Fakih Türbesi** (1433), **Bursa Yeşil Camii, Bursa Yeşil Türbe, Bursa Yeşil Medrese** (1419-24), **Bursa Muradiye Camii** (1425-26), **Bursa Muradiye Medresesi** (1425-26), **Edirne Muradiye Camii** (1436), **Hasankeyf Zeynel Türbesi** (XV. yüzyıl ikinci yarısı) (Foto. 6), **İstanbul Çinili Köşk** (1472), **Bursa Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi, Bozöyük Kasım Paşa Camii** ve **Hamamı** (1526) ve **İstanbul Yavuz Sultan Selim Türbe-**



Foto. 5-Kütahya, 2. Yakup Bey Türbesi (Foto. G. Öney)

si (1532) renkli sır tekniğiyle süslenmiş yapılar içerisinde yer almaktadır.

Erken Osmanlı döneminin çini alanında bir diğer önemli katkısı ise zengin paralellerini seramik alanında gördüğümüz ***mavi-beyaz*** olarak adlandırılan, sıraltı teknikli çinilerin ortaya çıkmasıdır. Renk ve desen açısından Uzakdoğu Çin porselenlerinden etkilerin görüldüğü bu çinilerde, palmet ve rumilerin yanı sıra şakayıklar, krizantemler ve sarmaşıklar kullanılmıştır. Özellikle çini alanında bir yenilikler dönemi olan bu devirde, hamur kalitesi ve farklı desen özellikleriyle diğer çinilerden oldukça ayrı bir görünüşe ve kaliteye sahip olan mavi-beyaz teknikli çinilerle çeşitli yapılar süslenmiştir. **Bursa Timurtaş Hamamı** (XV. yüzyıl başı), **Edirne Muradiye Camii, Edirne Üç Şerefeli Camii** (1437-48), **Amasya Sultan Bayezid Camii** (1486), **Bursa Yeşil Türbe'de Sitti Hatun Sandukası** (1421, yapının tarihi), **Bursa Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi, Bursa Şehzade Mahmud Türbesi** (1507), **Bursa Şehzade Ahmed Türbesi** (1514), **Gebze Şehzade Ahmed Türbesi** (XVI. yüzyıl başı) ve **Manisa Valide Sultan Camii** (1522) mavi-beyaz sıraltı teknikli çinileriyle süslü, son derece özgün örneklere sahip eserler arasında verilebilir.

XIV. ve XV. yüzyıl Beylikler ve Erken Osmanlı çini sanatı, XIII. yüzyıl Anadolu Selçuklu dönemi ile XVI. yüzyıl Klasik Osmanlı devri arasında bir köprü görevi üstlenerek, yeni anlatım ve tekniklerle de zenginleşmiş, Türk çini sanatının önemli dönemlerinden birini oluşturmuştur.

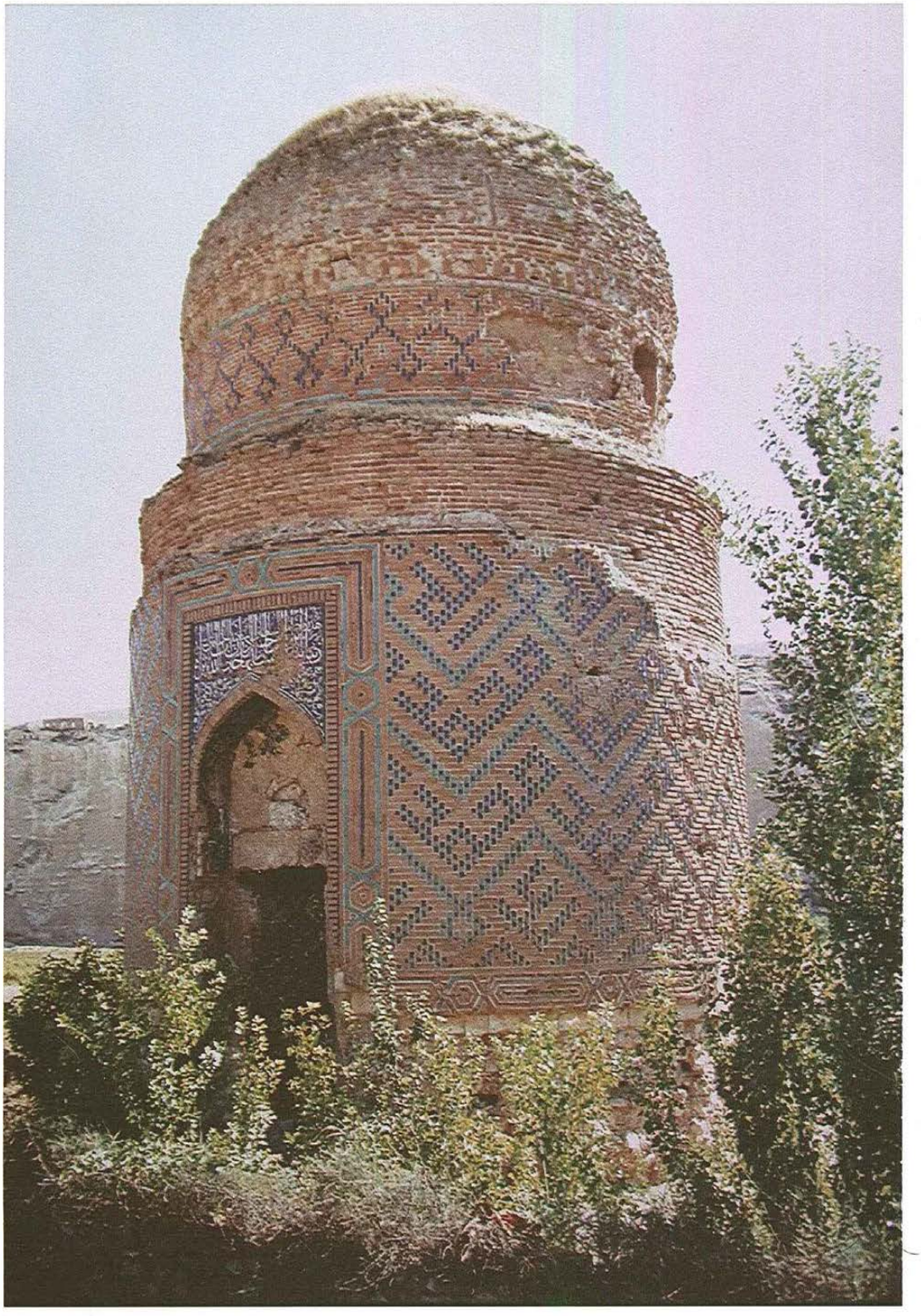
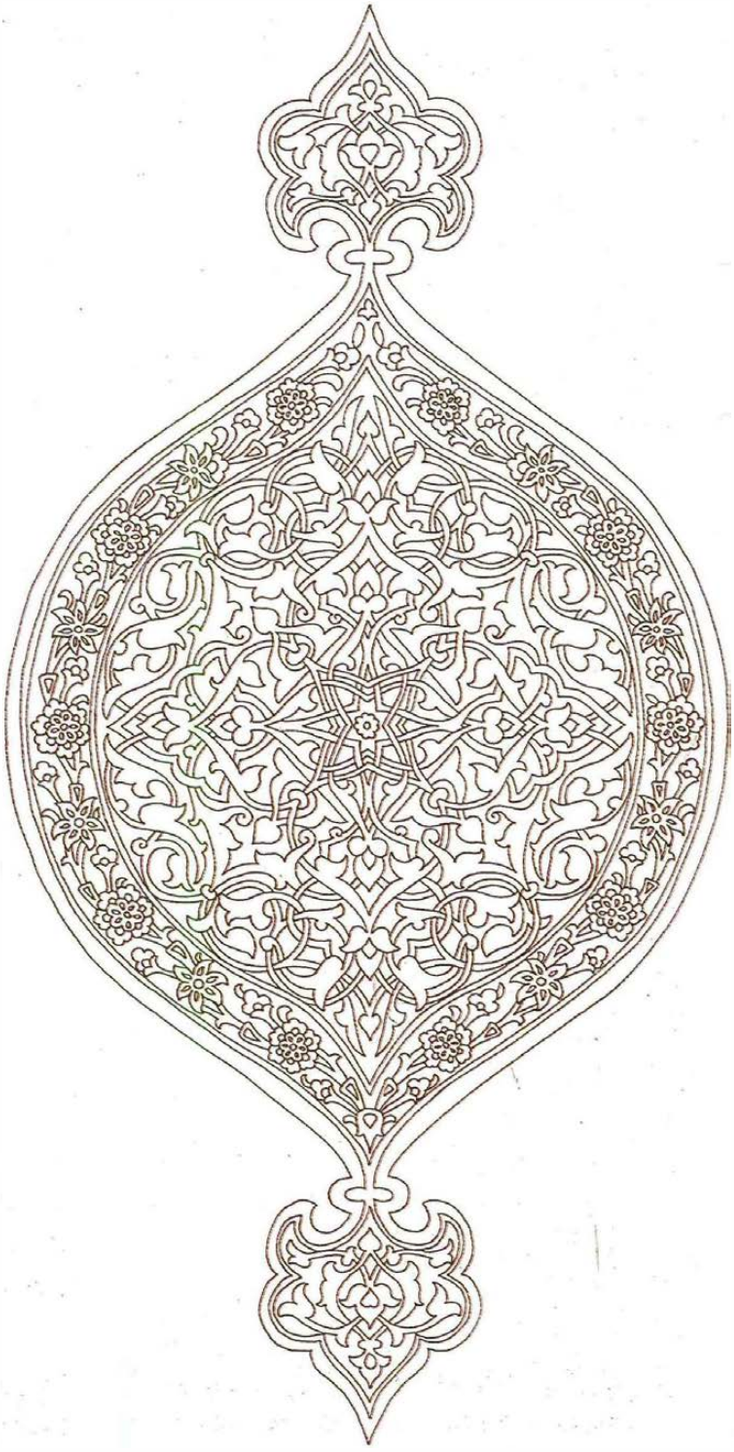


Foto.6-Hasankeyf, Zeynel Bey Türbesi (Foto. G. Öney)

BURSA VE EDİRNE ESERLERİ IŞIĞINDA ÇİNİLER



Bursa ve Edirne Eserleri Işığında Çiniler

Sevinç GÖK GÜRHAN



Foto. 1-Bursa Muradiye Camii (Foto. S. Gök Gürhan)

Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılmasının ardından kurulan çeşitli beyliklerden biri olan Osmanlılar, XIV. yüzyılın başlarından itibaren özellikle batıya doğru yayılmaya başlamışlardır. 1326 yılında ele geçirilen Bursa, 1335 yılında Orhan Gazi tarafından başkent yapılmıştır. Bu tarihten itibaren hızla gelişmeye başlayan Bursa, siyasi ve kültürel açıdan önemini her zaman korumuş, ilk Osmanlı padişahlarının tahta çıkışlarına sahne olmuştur[1]. XIV. yüzyılın başlarından, XV. yüzyılın ortalarına kadar; Orhan Bey (1324-1362), I. Murad (1362-1389), Yıldırım Bayezid (1389-1402), I. Mehmed (Çelebi) (1413-1421) ve II. Murad (1421-1451) olmak üzere beş padişah devletin başına geçmiş ve Bursa'da, bir çok dini ve sosyal yapı inşa ettirmiştir[2]. Başa geçen bütün padişahlar, dönemlerinin ihtişamını yansıtan ve isimlerini taşıyan külliyelerle Bursa şehrine damgalarını vurmuşlardır.

Balkanlar ile Anadolu'yu birbirine bağlayan yol üzerinde yer alan ve geçmişi Traklar'a kadar uza-

[1] Bkz. K. Baykal, *Bursa ve Anıtları,* Levent, 1982, s.6-25; Y. Oğuzoğlu, "Osmanlı Döneminde Bursa", *Bursa,* Ankara, 1996, s.36-45; M. Öz, "Osmanlı Beyliği (1300-1389)", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat),* Editörler Ali Uzay Peker-Kenan Bilici, Ankara, 2006, s.125-131; H. Kuruyazıcı, "Bursa Maddesi", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* C.I, İstanbul, 1997, s.304.

[2] A. Demir, "Bursa", *Erken Osmanlı Sanatı,* İstanbul, 1999, s.97.

nan Edirne ise, 1362 yılında Osmanlılar tarafından alınmış ve çok kısa bir süre sonra, 1368 yılında Osmanlıların başkenti olmuştur[3]. Osmanlı Devleti'ne uzun yıllar başkentlik yapmış olan Edirne, yine sultanlar ve devlet ileri gelenlerinin inşa ettirdiği eşsiz yapılarla donatılmıştır. Fatih Sultan Mehmed'in 1453 yılında İstanbul'u almasının ardından başkent İstanbul'a taşınmıştır. Bursa ve Edirne kentleri başkent oldukları dönemde olduğu gibi, İstanbul'un başkent olmasından sonra da önemlerini yitirmemiş, Osmanlı Devleti'nin önde gelen merkezlerinden biri olarak kalmaya devam etmişlerdir. Fatih Sultan Mehmed'in ölümünün ardından yaşanan taht kavgaları esnasında, II. Bayezid'le savaşan Şehzade Cem, Bursa'da sultanlığını ilan etmiş ve adına para bastırmıştır[4]. Osmanlı hanedanlığının iç kavgalarının büyük bir kısmına sahne olan Bursa, aynı zamanda, sultanların, şehzadelerin ve ailelerinin türbelerinin bulunduğu bir şehir olarak dikkati çekmektedir. Edirne ise başkentin İstanbul'a alınmasına karşın sultanların uzun süre ikamet ettiği bir kent olarak kalmaya devam etmiştir.

Bu iki eski başkent, XIV. ve XV. yüzyıllarda birçok eserle taçlandırılmıştır. Gerek dini gerekse sosyal yapıların büyük bir bölümünde çini süslemenin kullanıldığı görülmektedir. Anadolu'da ilk örneklerini Selçuklular dönemi süsleme sanatında gördüğümüz çini, oldukça uzun bir gelişim çizgisi izlemiş ve günümüze kadar varlığını devam ettirmiştir. Anadolu Selçuklu dönemi eserlerinin önemli bir bölümünde yer alan çini bezeme; gerek teknik çeşitliliği, gerekse motif zenginliği ile göz kamaştıran bir düzeye ulaşmış, Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde de kullanılmaya devam etmiştir. Her ne kadar dönemin siyasal ve ekonomik koşulları, yapıların hepsinin yoğun bir şekilde çini ile bezenmesini engellemiş olsa da, bu döneme ait eserlerin büyük bir kısmında, son derece özgün çini süslemelerle karşılaşılmaktadır.

Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde sanatçılar, eski teknikleri kullanmanın yanı sıra, yeni teknik arayışları içerisine girmişlerdir. Bu arayışlar sonucu geliştirilen yeni teknikler, Osmanlı dönemi çini sanatında gördüğümüz, çini işçiliğinin temellerini de oluşturmuştur.

Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi çini sanatında, Anadolu Selçukluları sanatında da kullanılan çini-mozaik, tek renk sırlı düz ve yaldızlı çiniler görülür. Ayrıca, bu dönemde ortaya çıkan renkli sır teknikli ve "mavi-beyaz" olarak adlandırılan sıraltı teknikli çiniler de dönemin Türk çini sanatına kazandırdığı yenilikler olarak dikkati çekmektedir.

Çini-Mozaik Tekniğinde Çiniler

Anadolu Selçuklu döneminde yoğun olarak görülen çini-mozaik tekniği, Erken Osmanlı mimarisinde çok fazla kullanılmamıştır. En güzel örneklerini Bursa yapılarında gördüğümüz çini-mozaik tekniği, renk ve desen açısından Anadolu Selçukluları ve diğer Beylikler dönemi eserlerinden ayrılır. Bu dönemde görülen en önemli yenilik, çini-mozaik tekniğinin, renkli sır tekniği ile birlikte kullanılmasıdır[5]. Renkli sır tekniğiyle meydana getirilen süsleme kompozisyonları, çini-mozaik tekniğinde tekrarlanmıştır. Bu çinilerde, firuze, mavi, kobalt mavisi, beyaz, fıstık yeşili ve sarı renkler görülür. Daha sıkışık bir kompozisyonun uygulandığı bu çinilerde, neredeyse derz boşluğu yoktur. Anadolu Selçukluları ve İlhanlılar döneminin aksine bu dönem örneklerinde, Timur devri eserlerinde olduğu gibi, bitkisel desenler, yuvarlak hatlar ve sülüs yazılar kullanılmıştır[6]. Bursa Yeşil Camii (1419-24), Yeşil Türbe (1424-25) ve Muradiye Camii'nde (1425-26) yer alan çini-mozaik teknikli örnekler, Timur devri eserleriyle son derece benzerdir[7].

Renkli sır tekniğiyle yapılmış çinilerin tamamen baskın olduğu Bursa Yeşil Camii'nin müezzin mahfillerinin tavanlarında, mahfilin pencere tavanlarında ve hünkar mahfilinin orta avluya açılan kemerinin karın kısmındaki alanda çini mozaik tekniği kullanılmıştır. Müezzin mahfillerinin düz tavan-

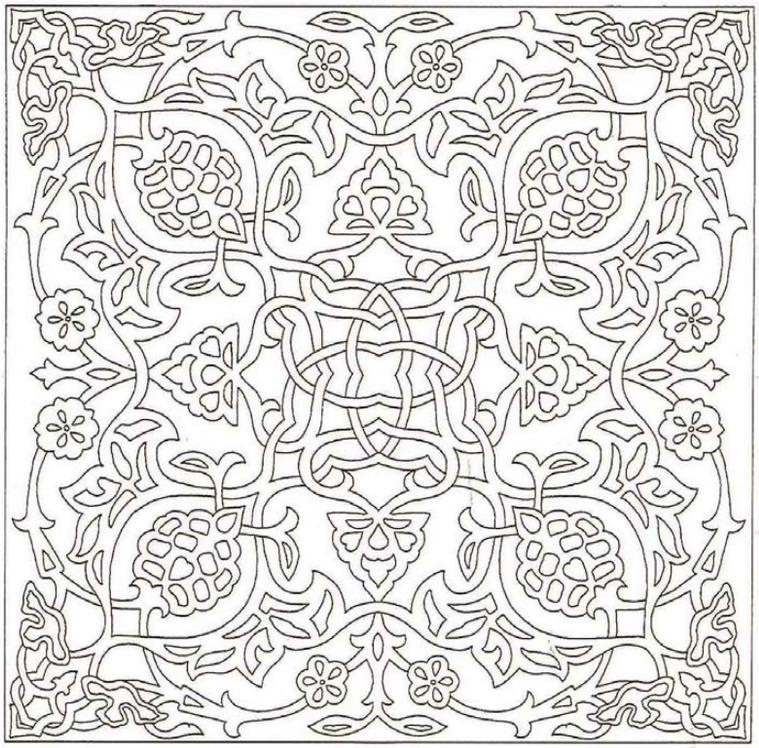
[3] A. Demir, "Edirne", *Erken Osmanlı Sanatı,* İstanbul, 1999, s.178; H. İnalcık, "Edirne'nin Fethi", *Edirne,* Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı, Ankara, 1993, s.137-139; O. N. Peremeci, *Edirne Tarihi,* İstanbul, 1939.

[4] H. Kuruyazıcı, a.g.m., s.305; K. Baykal, a.g.e., s.6-23; P. Tuğlacı, *Osmanlı Şehirleri,* İstanbul, 1985, s.69-80.

[5] Ş. Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi,* İstanbul, 1986, s.202.

[6] G. Öney, *İslam Mimarisinde Çini,* İstanbul, 1987, s.62; G. Öney, "Türk Mimarisinde Çini: 13.-17. Yüzyıllar", *Türk Kültürü ve Kimliği,* İstanbul, 2006, s.109.

[7] Erken Osmanlı dönemine ait çini-mozaik tekniğinin kullanıldığı diğer yapılara örnek, İstanbul Çinili Köşk (1472) ve İstanbul Mahmud Paşa Türbesi'dir (1474). Timur dönemine ait çini-mozaik bezemeli yapılar için bkz. L. Golombek-D. Wilber, *The Timurid Architecture of Iran and Turan,* Princeton-New Jersey, 1988; B. O'Kane, *Timurid Architecture in Khurasan,* California, 1987.



Çizim 1- Bursa Yeşil Camii (S. Gök Gürhan)

larının orta bölümünde büyük bir madalyon yapılmıştır. Bu madalyon içerisinde geçmelerle birbirine bağlanmış palmet ve rumilerden oluşan, son derece girift bir kompozisyon bulunmaktadır. Madalyon, palmet dizisinden oluşan bir bordürle çevrelenmiştir. Madalyonun dışında kalan diğer kesimlerde de, girift bir süsleme dikkati çeker. Palmet, rumi, hatai, rozet çiçekler ve yapraklardan oluşan süslemede, tam anlamıyla bir renk armonisi uygulanmıştır. Zemin renginin ayırt edilemediği süslemede; patlıcan moru, eflatun, sarı, firuze, kobalt mavisi ve beyaz renkler kullanılmıştır. Ayrıca, sırsız bırakılan motiflerin ya da boşlukların kırmızı macunla doldurulduğu görülmektedir[8]. Mahfillerin kuzeydeki koridorlara açılan pencere tavanlarında çini-mozaik tekniğiyle meydana getirilmiş panolar bulunmaktadır. Simetrik olarak düzenlenen bu panolardaki süslemelerde, dilimli rumiler arasına yerleştirilmiş, kozalak benzeri motifler dikkati çekmektedir (Çizim 1). Panonun çevresini, kartuşlar halinde düzenlenmiş bir bordür çevrelemektedir. Köşelere denk gelen kartuşlar içerisinde, hatai ve şakayık benzeri çiçekler görülmektedir. Aralarda yer alan kartuşlarda ise, yazılar bulunmaktadır. Bu yazılar dini konuları içermektedir[9].

Caminin Hünkar mahfili, orta avluya ve gerisindeki mekana Bursa kemerleri ile açılmaktadır. Hünkar mahfilinin Bursa kemerlerinde yer alan süslemeler, yapıdaki diğer örneklerden farklı bir özellik taşımaktadır. Yeşil Cami'yi süsleyen sanatçılar, bu alanda aynı kompozisyonu, iki farklı teknikle, son derece mükemmel bir şekilde işleyerek birleştirmişlerdir. Renkli sır tekniğiyle işlenen kompozisyon, kemerin ortasında çini-mozaik tekniğiyle devam ettirilmiştir. Renkli sırlı alanlarda, geometrik kompozisyonun içi; palmet, rumi, çiçek ve yapraklarla dolgulanmıştır. Bu motifler, firuze, beyaz, fıstık yeşili ve kobalt mavisi renklerle işlenmiştir. Çini-mozaik tekniğinin kullanıldığı alanlarda ise bu motifler -firuze renkli on kollu yıldızlar hariç- altın yaldızla tekrarlanmıştır.

Bursa Yeşil Türbe'nin pencere tavanları çini-mozaik tekniği kullanılarak süslenmiştir. Çok küçük farklarla birbirlerinden ayrılan bu tavan süslemelerinde, ortada yuvarlak bir pano bulunmaktadır. Bu panoların içerisinde, simetrik olarak yerleştirilmiş dört iri palmet, geçmelerle birbirine bağlanmıştır. Madalyonun dışında, köşelere denk gelecek şekilde yerleştirilmiş dört adet damla motifi de görülür (Foto. 8).

Bursa Muradiye Camii'nin son cemaat yerine açılan dört penceresinden üçünün alınlıklarında çini-mozaik tekniğiyle meydana getirilmiş süslemeler görülmektedir. Taçkapının doğusundaki iki pencere alınlığında, bitkisel süsleme vardır. Taçkapıya yakın ilk pencerede, iri palmet, rumi, çiçek, yaprak ve kıvrımdallarla oluşturulan süslemede; sarı, lacivert, firuze, siyah ve beyaz renkler kullanılmıştır. Taçkapının doğusundaki ikinci pencerede ise on kollu yıldızlardan ve beşgenlerden gelişen geometrik bir ağ, süslemeyi oluşturmaktadır. Süslemenin üst kesiminde yer alan on kollu yıldızın içerisine geometrik bir motif yerleştirilmiştir. Bu bezemenin benzeri, taçkapının batısındaki ikinci pencerenin alınlığında da tekrarlanmıştır. Ancak bir kaç küçük ayrıntıyla ve renk düzeniyle farklılık göstermektedir. Geometrik süslemenin alanı, diğer alınlıktaki bezemeye nazaran daha geniş tutulmuştur ve on kollu yıldızın içine çok yapraklı bir çiçek motifi yerleştirilmiştir (Foto. 1).

[8] G. Öney, *Türk Çini Sanatı,* İstanbul, 1976, s.64; Şerare Yetkin, "Türk Çini Sanatından Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı,* II, 1968, s.94.

[9] S. Gök Gürhan, *"Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler"* E. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi), İzmir 2000.

Giriş açıklığının batısındaki ilk pencerenin alınlığında çini yoktur. Bugün kalemişi bir süslemenin bulunduğu bu alınlığın çiniyle bezeli olmaması düşündürücüdür. Ancak yapı, çeşitli tarihlerde meydana gelen yangın ve depremler sonucu tahrip olmuş, birçok onarım geçirmiştir[10]. Muhtemelen bu pencere alınlığındaki çiniler bir dönemde zarar görmüş ve çini yerine kalemişiyle bezenmiştir.

Caminin Bursa kemerli taçkapısının yüzeyi, çinimozaik tekniğiyle işlenmiş, bitkisel bir süsleme ile kaplanmıştır. Oldukça iri palmet ve rumilerin kullanıldığı süslemede ayrıca, küçük çiçekler, hatailer, yaprak ve kıvrık dallar görülür. Bu süsleme genel olarak, taçkapının doğusundaki pencerenin alınlığındaki motifler ile benzer bir kompozisyon oluşturmaktadır.

Tek Renk Sırlı Düz ve Yaldızlı Çiniler

Bursa yapılarında oldukça başarılı örneklerini gördüğümüz tek renk sırlı çiniler, yapıların iç ve dış süslemesinde, geniş yüzeyleri kaplamak için kullanılmıştır. Anadolu Selçukluları, Beylikler ve Erken Osmanlı ile Klasik Osmanlı dönemlerinde yoğun olarak görülen bu çiniler, sırlı tuğla hamuru ile benzer özellikler taşır. Ancak sırlı tuğla hamuruna nazaran, çok daha kaliteli ve sert bir hamura sahiptir[11]. Dönemlere göre hamur renginin farklılaştığı tespit edilmiştir. Anadolu Selçukluları'nda, genellikle sarımsı kül rengi, Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde kırmızı, Klasik Osmanlı döneminde ise kirli beyaz renk görülmektedir. Anadolu Selçukluları, Beylikler ve Erken Osmanlı dönemlerinde, hamur ile sır arasında astar bulunmazken, geç dönem Osmanlı örneklerinde astar kullanıldığı dikkati çeker[12]. Silis oranı yüksek, kaliteli örnekler olan tek renk sırlı çiniler; üçgen, altıgen, kare veya dikdörtgen formlu parçalar halinde düzenlenmişlerdir.

Tek renk sırlı çiniler yapıların iç ve dış süslemesinde kullanılmıştır. Bursa ve Edirne'deki yapıların bir kısmının dış cephesinde çini görülmektedir. Benzerine pek rastlanılmayan bir örnek olan Bursa Yeşil Türbe'nin bütün cephe duvarlarının dikdörtgen, firuze tek renk sırlı çinilerle kaplı olduğu gözlenmektedir. Ancak çeşitli dönemlerde onarımlar geçiren türbenin dış cephesindeki bu çinilerin bir kısmı orijinalliğini yitirmiştir.

Bursa Muradiye Camii'nin son cemaat yeri cephesi, tuğla, taş ve çini malzemenin birlikte, uyumlu şekilde kullanılmasıyla göz alıcı bir görünüm kazanmıştır. Çini, tuğla ve taş malzemeye oranla daha azdır. Saçak altındaki kalın bordür, ince kartuşlarla birbirinden ayrılarak, üç dikdörtgen pano haline getirilmiştir. Bu panolarda, birbiri içerisinden geçen onikigenlerin oluşturduğu bir süsleme görülür. Bütün cephe boyunca devam eden bu süslemede, aynı geometrik kompozisyon tekrarlanmaktadır. Ancak, bu panolardaki çinilerin kullanıldığı yerler farklıdır. Çinilerin bu şekilde kullanılması, süslemenin tek düzelikten çıkmasını sağlamış ve cepheye hareketlilik kazandırmıştır. Cephenin doğu ve batı uçlarındaki panolarda, tuğla ile oluşturulan onikigenlerin içlerindeki altı kollu yıldızlar, firuze renkli çinilerle dolgulandırılmıştır. Diğer yerler beyaz renkli taş kakmalarla bezenmiştir. Orta kesimde yer alan panoda ise diğer iki panonun tam tersi bir uygulama söz konusudur. Burada altı kollu yıldızlar, beyaz renkli taşla verilmiş, bunu çevreleyen bütün alanlar firuze renkli çinilerle kaplanmıştır.

Dış cephesinde az da olsa tek renk sırlı çini plakanın görüldüğü bir diğer yapı da Bursa Orhan Camii'dir (1339-40). Harimin güney cephesinin doğu ucunda yer alan pencerenin iki yanında, dikdörtgen çökertmeler bulunmaktadır. Bu çökertmelerin içi, çini plakalarla dolgulandırılmıştır. Oldukça basit bir kompozisyon sergileyen süslemede, firuze sırlı altıgen çini plakalar, üçgen tuğlalar ile çevrelenmiştir. Bursa Selçuk Hatun Camii'nin (1450) son cemaat yeri cephesinde ise ortada yer alan açıklığın sivri kemerli alınlığında, altı kollu yıldızların oluşturduğu, geometrik bir bezeme dikkati çekmektedir. Sonsuzluk prensibine uygun olarak düzenlenmiş olan süslemede, ortada yer alan altıgen taşlar, lacivert renkli, üçgen çini plakalarla çevrelenmiştir. Tek kubbeli küçük bir yapı olan Koca Naib Camii'nin (XIV. ikinci yarısı) kalkan duvarı üzerinde yer alan dikdörtgen şekilli çökertmede, tuğla ve çini plakaların birlikte kullanıldığı bir kompozisyon görülür.

Tek renk sırlı çinilerin yapı içlerinde çok daha yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bursa Yeşil Camii, Yeşil Türbe, Yeşil Medrese, Muradiye Camii, Muradiye Medresesi (1425-26), Şehzade Mustafa ve Cem Sultan (1479), Şehzade Mahmut

[10] Y. Demiriz, Osmanlı Mimarisinde Süsleme, Erken Devir, I (1300-1453), İstanbul, 1989, s.265; E. H. Ayverdi, *Osmanlı Mi'marisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri (806-855/1403-1451)*, C.II, İstanbul, 1989, s.299-300.

[11] G. Öney, Türk Çini Sanatı..., s.9.

[12] Aynı yer.

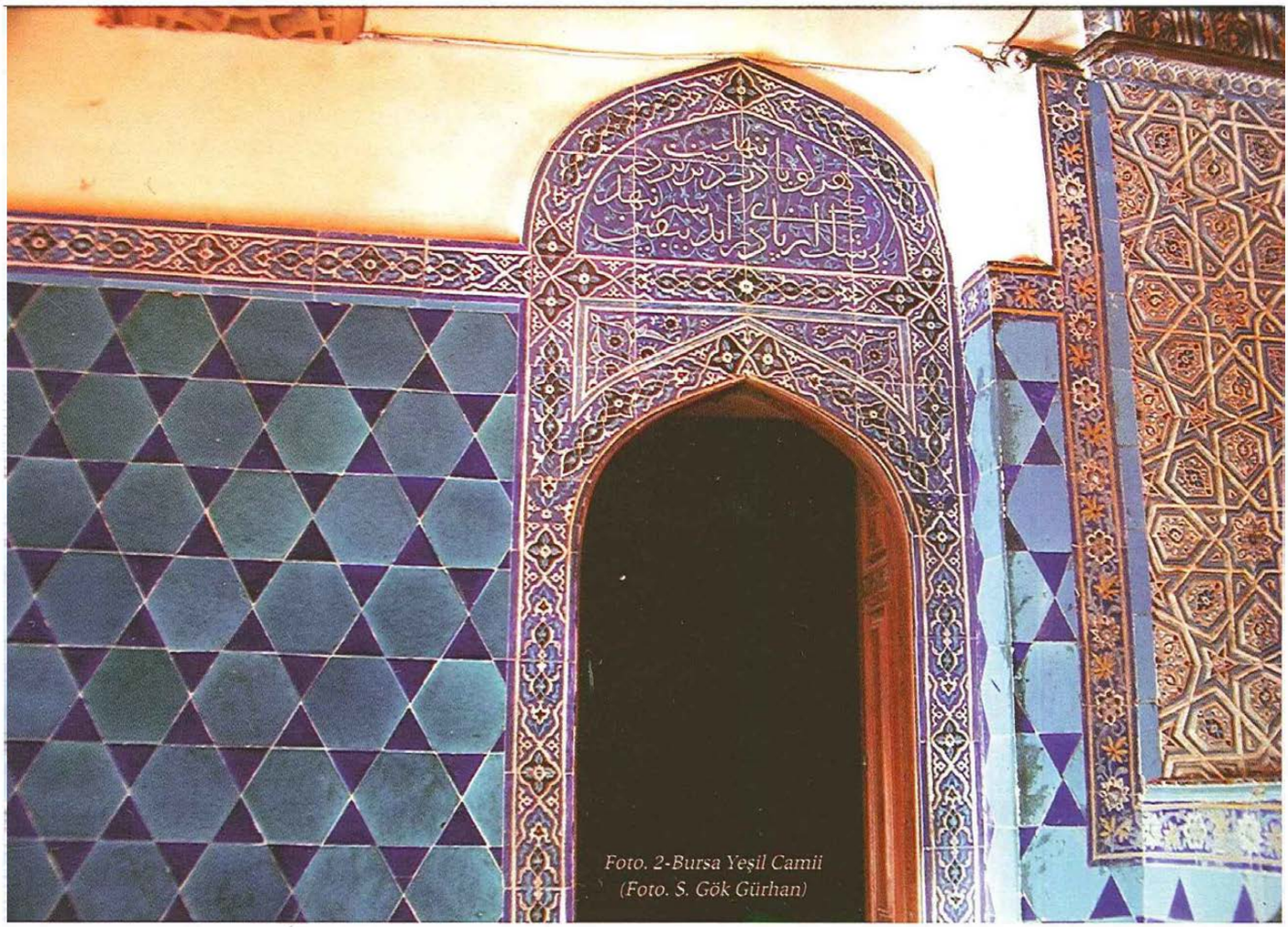


Foto. 2-Bursa Yeşil Camii (Foto. S. Gök Gürhan)

(1507) ile Şehzade Ahmed (1514) türbelerinde; altıgen, kare, üçgen ve dikdörtgen formlu, yeşil, beyaz, kobalt mavisi ve firuze tek renk sırlı çini plakalar kullanılarak geniş yüzeyler süslenmiştir. Yapıların iç mekanlarında, yerden yaklaşık 2 metre yüksekliğe kadar olan alanlar, genel olarak tek renk sırlı çinilerin meydana getirdiği çeşitli geometrik kompozisyonlarla bezenmiştir (Foto. 2).

Yeşil Türbe'de yer alan dört sanduka (Çelebi Sultan Mehmed'in ki hariç) yeşil, firuze, kobalt mavisi ve beyaz renkli tek renk sırlı çinilerle kaplanmıştır[13].

Edirne yapılarından yalnızca Şah Melek Camii'nin (1429) duvarları tek renk sırlı, altıgen çini plakalarla kaplanmıştır. Bu örneklerin büyük bir kısmı tahrip olmuştur ve çok az bir bölümü günümüze ulaşabilmiştir[14]. Ayrıca, caminin alçı mihrabı içerisine gömülmüş şekilde firuze renkli çiniler bulunmaktadır[15]. Alçı içerisine gömülmüş çinilere Edirne'den bir diğer örnek ise Yıldırım Camii'nin (1389-1402) taphane odalarındaki alçı ocaklarıdır. Firuze tek renk sırlı çinilerin alçı içerisine kakma yapılarak işlendiği bu örneklerin bugün bir kısmı tahrip olmuştur.

Tek renk sırlı çinilerin üzeri, bazı örneklerde altın yaldız ile desenlendirilmiştir. Çok yaygın olarak kullanılmayan altınla yaldızlama tekniğinin nasıl yapıldığı konusu, ne yazık ki çok iyi bilinmemektedir. Tek renk sırlı çinilerin üzerine desenler, muhtemelen altın varakların eritilip sürülmesiyle ya da ıstampa ile basılmasıyla meydana getirilmiştir[16]. Genellikle bitkisel karakterli motifler tercih edilmiştir.

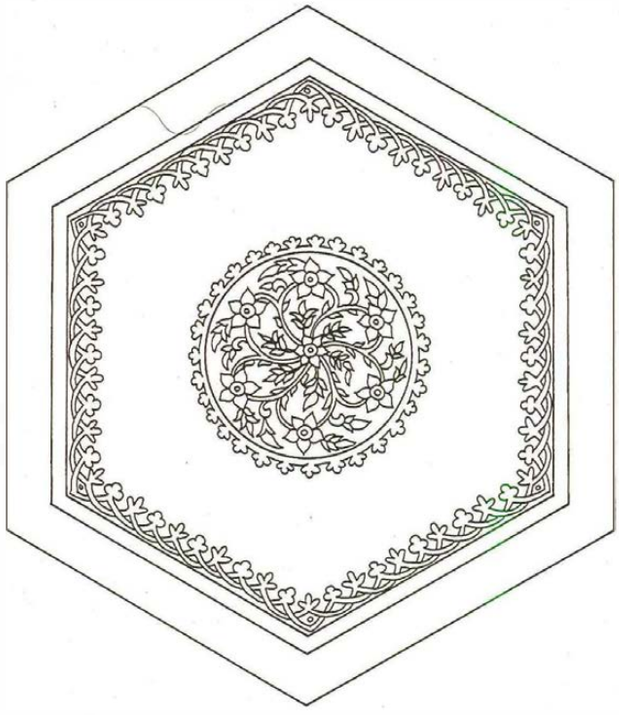
---

[13] Sandukalar, Sitti Hatun (?), Ayşe Hatun, Hafsa Hatun ve Çelebi Sultan Mehmed'in sütninesine aittir.

[14] O. Aslanapa, *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri,* İstanbul, 1949, s.102; S. Bayrakal, *Edirne'deki Tek Kubbeli Camiler,* Ankara, 2001,s.9-23.

[15] B. Ersoy, "Edirne Şahmelek Camii'nin Tanıtımı ve Mimari Özellikleri Hakkında Düşünceler", *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi,* S. VI, İzmir, 1992, s.56.

[16] G. Öney, "Bursa Çinileri", *Bursa,* Ankara, 1996, s.108.



Çizim 2- Bursa Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi (S. Gök Gürhan)

Süslemeler, çininin tamamını ya da orta kısmını kaplar. Altın yaldız, fırınlanmadığı veya çok düşük ısıda fırınlandığı için fazla dayanıklı değildir[17]. Bu nedenle günümüze ulaşabilmiş örneklerin büyük çoğunluğu kötü durumdadır. Çok yaygın olmayan ya da günümüze az bir bölümü kalmış bu çiniler, Anadolu Selçukluları dönemine ait Konya Karatay Medresesi duvarlarında (1251) ve Divriği Ulu Camii Türbesi'ndeki sandukada (1228) görülür[18]. Erken Osmanlı döneminden ise, özellikle Bursa yapılarında daha yoğun olarak kullanılmıştır. Bursa Yeşil Camii, Edirne Şah Melek Camii, Bursa Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi (Çizim 2) ve Bursa Şehzade Mahmud Türbesi'nde tek renk sırlı çinilerin üzeri altın yaldızla bezenmiştir. Bu dönem çinilerinin benzerlerini gördüğümüz Timur devri eserlerinde de altın yaldız kullanımı vardır. Tebriz Gök Mescid (1465) altın yaldız süslemelerin bulunduğu yapılardan biri olarak dikkati çekmektedir[19].

Renkli Sır Teknikli Çiniler

Renkli sır tekniği, Anadolu'da ilk olarak Erken Osmanlı döneminde görülmeye başlar. XV. yüzyıldan XVI. yüzyılın ortalarına kadar, sadece mimari süslemede görülen renkli sır tekniğinde kırmızı hamur kullanılır. Hamur şekillendirildikten sonra üzerine, istenilen desen ya basılarak ya da kazınarak çizilir ve fırınlanır. Renkli sırlarla boyanan çini, tekrar fırınlanır. Diğer tekniklerde olduğu gibi, özellikle erken örneklerde, çini hamuru ile sır arasında astar yoktur. Renkli sır tekniğinin özelliği, bir çini plakanın üzerindeki süslemenin, aynı anda birçok renk kullanılarak meydana getirilmesidir. Dikkat edilmesi gereken nokta ise, renklerin birbiri içerisine karışmasını engellemektir. Bu amaçla sırların arasına balmumu ya da bitkisel yağ-mangan karışımı sürülür. Bu karışımlar fırınlama esnasında yanarak konturları meydana getirirler. Balmumu ile kırmızı, bitkisel yağ-mangan karışımıyla da siyah kontur elde edilir[20]. İspanya'da da uygulanan bu teknikte sır aralarına iplikler yerleştirilerek uygulanmıştır. İpliğin fırında yanması ve yok olması nedeniyle bu tekniğe İspanyolca *kuru iplik* anlamına gelen "Cuerda Seca" da denilmektedir. Kalıplama yöntemiyle de meydana getirilen kabarık yüzeylerin, renkli sırla desenlendirildiği gözlenir.

Anadolu Selçukluları döneminde görülmeyen renkli sır tekniğinin kaynağı, Bursa Yeşil Camii'nde yer alan usta kitabeleriyle anlaşılmaktadır. 1402 Ankara Savaşı'nda Yıldırım Bayezid'in (1389-1402) Timur'a yenilmesi, Anadolu'da siyasi karışıklıkların çıkmasına neden olmakla birlikte, kültürel anlamda bir gelişimin başlangıcını oluşturmuştur[21]. Timur'un Semerkant'a dönerken yanında götürdüğü esirler arasında sanatçılar da vardır. Bu sanatçılar, Timurlu sanatını inceleme olanağı bulmuş ve Anadolu'ya dönmüşlerdir. Bursa Yeşil Camii'nin hünkar mahfilinde yer alan kitabede adı geçen ve bütün süslemeyi idare ettiği anlaşılan Bursalı Ali bin İlyas da bu sanatçılar içerisinde yer almıştır. Muhtemelen Semerkant ve Herat'daki çini süslemelerden etkilenen sanatçı, Anadolu'ya döndüğünde, gördüğü teknik ve süsleme özelliklerini uygulama imkanı bulmuştur. Teknik ve görünüş açısından İran etkili olan renkli sır teknikli çiniler, Nakkaş Ali lâkaplı Ali bin İlyas ile birlikte Anadolu'ya gelen Tebrizli ustalar tarafından yapılmıştır[22]. Özellikle Bursa, Edirne,

[17] Bilgi için bkz. Y. Demiriz, a.g.e., s.19; Gönül Öney, Türk Çini Sanatı..., s.11.

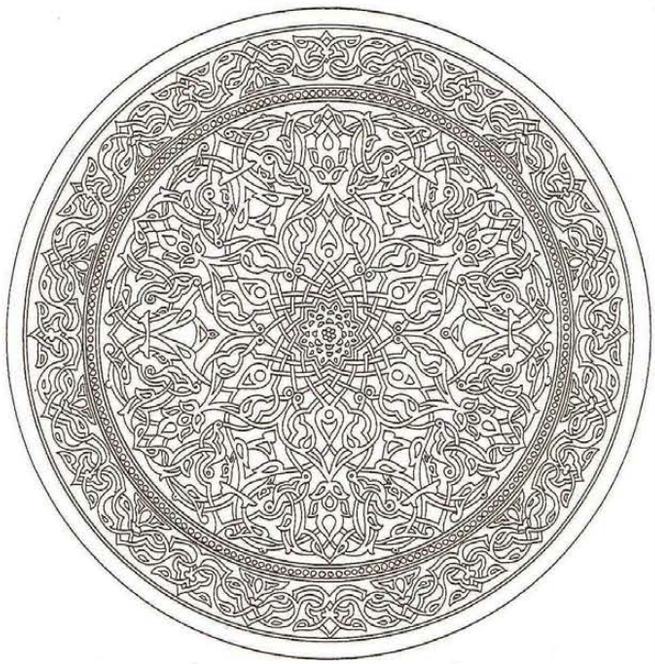
[18] Bilgi için bkz. G. Öney, Türk Çini Sanatı..., s.34-35, 40.

[19] G. Öney, İslam Mimarisinde Çini, s.61.

[20] G. Öney, Türk Çini Sanatı, s.12; Şerare Yetkin, a.g.e., s.205-206.

[21] N. Atasoy-J. Raby, *İznik Seramikleri*, İstanbul, 1989, s.83.

[22] Ş. Yetkin, a.g.e., s.209; G. Öney, Türk Çini Sanatı, s.65; J. Raby, "İslam Seramiğinin Gelişmesi ve Büyümesi -Seramiklerin Getirdiği", *İznik Seramikleri*, İstanbul, 1989, s.83.



Çizim 3- Bursa Yeşil Camii (S. Gök Gürhan)

Kütahya ve İstanbul'da yer alan yapılarda gördüğümüz, son derece kaliteli ve özgün süslemeler ortaya koyan renkli sır teknikli çiniler, Tebrizli ustaların eserleridir[23]. Timur dönemi yapılarından, Meşhed Gevher Şad Medresesi (1418), Herat Gevher Şad Musallası (1417-1437) ve Şah Zinde Türbelerinde (XIV.-XV. yüzyıl)[24] son derece başarılı örnekleri görülen renkli sır tekniği, Bursa Yeşil Camii, Yeşil Türbe, Muradiye Camii ve Edirne Muradiye Camii (1436) ile Edirne Şah Melek Camii'nin süslemelerinde renk ve desen özellikleriyle birlikte tekrarlanmıştır.

Renkli sır tekniğinin erken örneklerinin görüldüğü Bursa'da Yeşil Camii ve Yeşil Türbe süslemeleri, gerek yoğunluğu, gerekse kompozisyonlarıyla eşine az rastlanır örneklerdir. Yeşil Camii'nin mihrabı, müezzin mahfilleri, hünkar mahfili, harim ve giriş eyvanı ve yan eyvanlardaki tek renk sırlı çinilerin üstlerindeki bordürleri ve tabhane mekanlarındaki pencerelerin alınlıkları, tamamen renkli sır tekniğiyle bezenmiştir. Kabartmalı ve kazıma tekniklerinin de görüldüğü bu süslemelerde tekstil karakterli bitkisel bezemeler, geometrik süslemeler ve yazı şeritleri görülmektedir (Çizim 3) (Foto. 3).

Çini, bir zemin döşemesi değildir. Ancak, Bursa Yeşil Camii'nin hünkar mahfilinin zemini, renkli sır teknikli çinilerle bezelidir. Hiçbir dönemde benzerine rastlamadığımız bu örnek, muhtemelen tek örnektir[25]. Hünkar mahfilinin duvarları, tavanı, korkulukları ve zemini aynı geometrik ve bitkisel kompozisyonla kaplanmıştır. Ancak, zemin hariç diğer bölümlerde kabartmalı çiniler kullanılmıştır. Zeminde ise yürümenin ve oturmanın zorluğu düşünülerek düz çiniler tercih edilmiştir.

Bursa Yeşil Türbe'nin taçkapısında, mihrabında, duvarlarında ve Çelebi Sultan Mehmed'in sandukasında renkli sır tekniğiyle yapılmış, kabartmalı ve kazımalı örneklerin de yer aldığı süslemeler bulunmaktadır. Türbenin içinde duvarları kaplayan yeşil tek renk sırlı çinilerin ortasında yer alan büyük şemse motifleri, eşine rastlanmayan bir güzellikte işlenmiştir (Çizim 4).

Mükemmel işçiliği ve süslemeleriyle dikkati çeken Yeşil Türbe mihrabının çinileri, Yeşil Cami mihrabıyla benzer özellikler göstermektedir. Tamamen renkli sır tekniğiyle işlenmiş olan mihrap kavsarası,

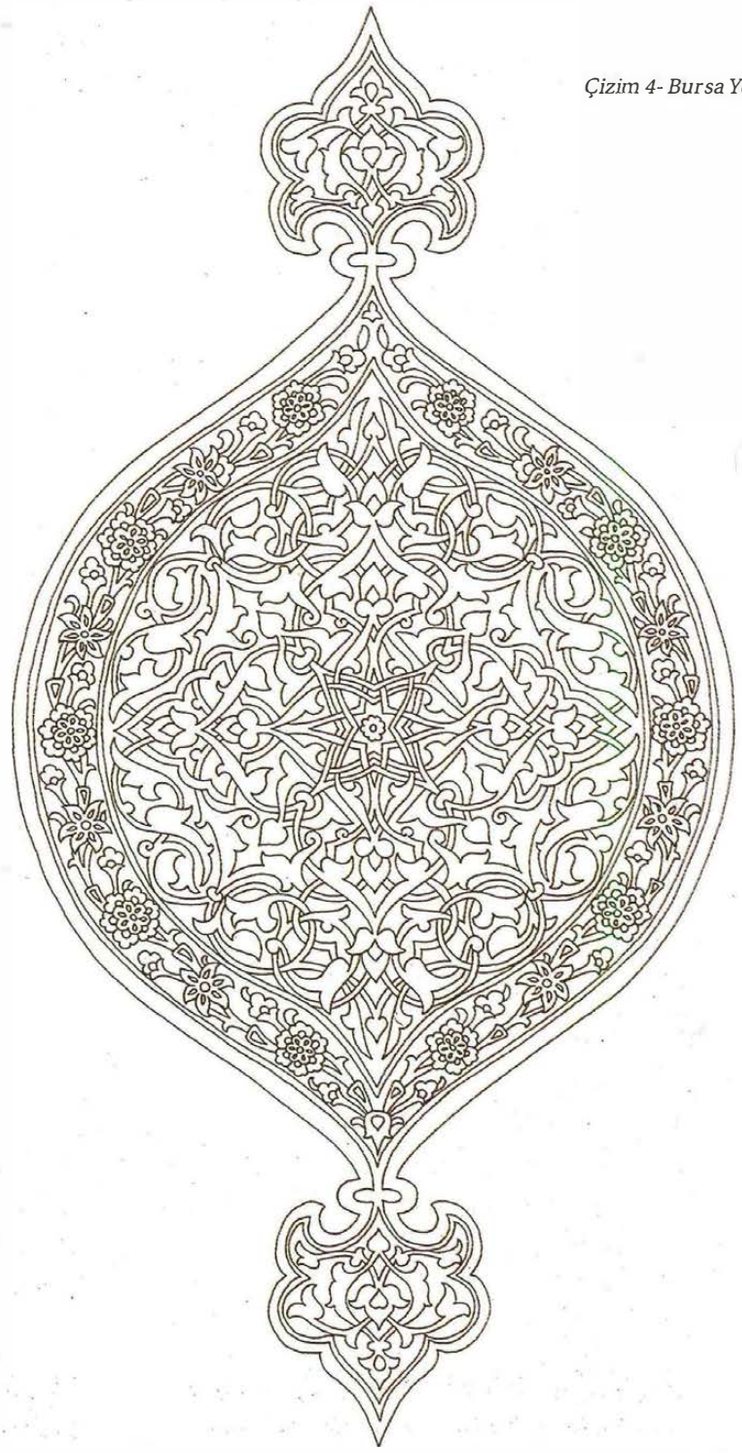


Foto. 3-Bursa Yeşil Camii (Foto. S. Gök Gürhan)

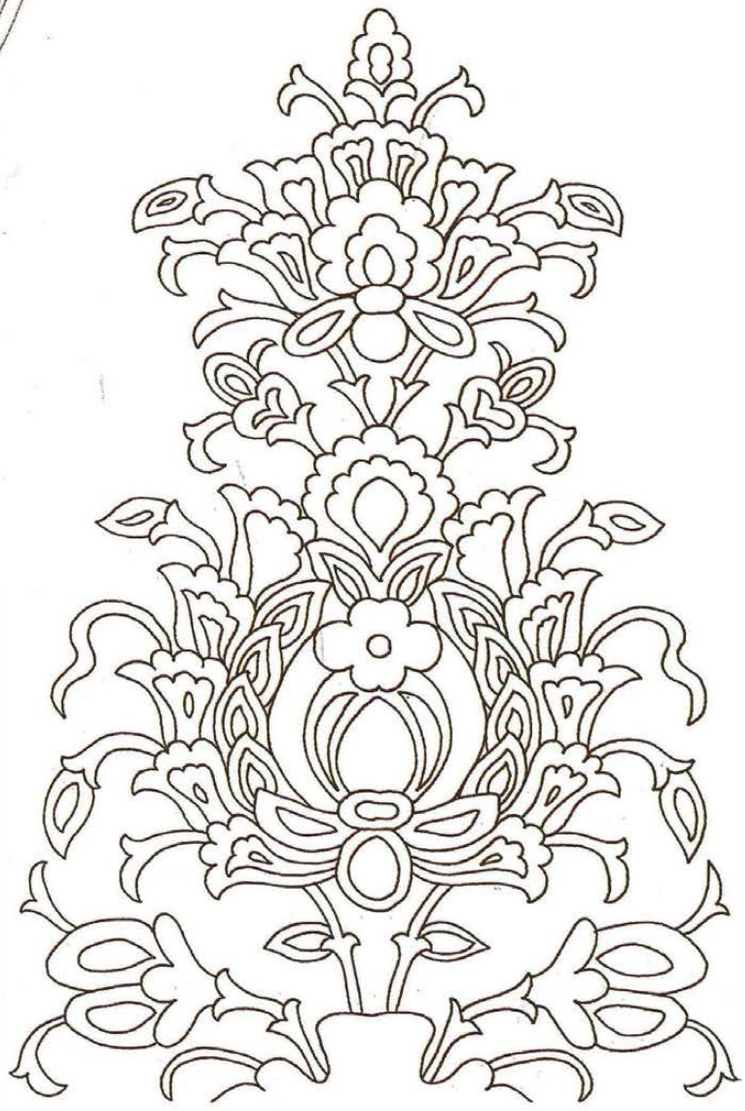
[23] J. Raby, a.g.m, s.88. Bursa ve Edirne'deki yapıların dışında; Kütahya Germiyanoğlu II. Yakup Bey Türbesi (1428-1429), Kütahya İshak Fakih Türbesi (1433), Karaman İbrahim Bey İmareti (1433), Hasankeyf Zeynel Bey Türbesi (XV. yüzyıl II. yarısı), İstanbul Çinili Köşk (1472), Bozöyük Kasım Paşa Camii ve Hamamı (1526) ve İstanbul Yavuz Sultan Selim Türbesi (1532) verilebilir. Bkz. G. Öney, Türk Çini Sanatı.., s.64-65.

[24] Bkz. L. Golombek-D. Wilber, a.g.e.; B. O'Kane, a.g.e..

[25] Ş. Yetkin, "Bursa Yeşil Camii'nin Hünkar Mahfilindeki Çiniden Zemin Döşemesi", *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, Konya, 1993, s.97-102.



Çizim 4- Bursa Yeşil Camii (S. Gök Gürhan)



Çizim 5- Bursa Yeşil Camii Çelebi Sultan Mehmed Lahdi (S. Gök Gürhan)

dört bordür ile çevrelenmiştir. Örgülü sütunçeleri olan mihrap nişi üç yüzlüdür ve nişin dip duvarında dilimli kemerli bir niş daha vardır. Bu nişin içerisinde, kaidelerinin üzerinde Allah ve Muhammed yazan iki şamdan ve bu şamdanların ortasında bir vazo bulunmaktadır. Şakayık, rozet çiçek ve hatai çiçeklerinin yer aldığı vazonun üstünde bir kandil asılıdır. Kandilin gövdesi üzerinde, "Başarıya Ulaştıran Allah'tır" ibaresi yazmaktadır (Foto. 4).

Çelebi Sultan Mehmed'in lâhdi, renkli sır işçiliğiyle göz kamaştırıcı bir güzelliğe sahiptir. Lâhit, firuze tek renk sırlı dikdörtgen çini plakalarla kaplı sekizgen bir setin üzerinde yer alır. Sandukanın üstü ve geniş kenarları kabartmalı sülüs yazılı kitabeyle dolgulanmıştır. Bu kitabede Çelebi Sultan Mehmed'in adı ve ölüm tarihi verilmektedir[26]. Sarı renkli kabartmalı sülüs yazının altında, spiraller oluşturan kıvrım dallar ile bu kıvrım dalların üzerinde yer alan şakayıklar, mine çiçekleri ve yapraklar, son derece canlı ve hareketli bir görünüm taşımaktadır (Foto. 5) (Çizim 5).

Edirne Muradiye Camii'nin mihrabı da renkli sır tekniğiyle işlenmiştir. Ancak, burada Bursa Yeşil Camii ve Yeşil Türbe mihraplarından farklı olarak, mihrapta mavi-beyaz sıraltı teknikli çiniler de kullanılmıştır. Mihrabın kavsara köşelikleri, nişi ve bordürlerinin bir kısmı renkli sır teknikli çinilerle süslenmiştir. Kumaş deseni inceliğinde işlenen bu çinilerde, sırları birbirlerinden ayıran konturlar siyahtır (Foto. 6).

Bursa Yeşil Medrese'nin taçkapısında ve yan eyvan tonozunda renkli sır tekniği görülmektedir. Özellikle tonoz üzerindeki panoda, çok kollu yıldızlardan meydana getirilen geometrik kompozisyon içerisinde palmet ve rumilerden oluşan bitkisel süsleme tekrarlanmıştır.

Bursa Muradiye Camii, Muradiye Medresesi, Edirne Şahmelek Camii ile Bursa Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi'nin tek renk sırlı çinilerini çevreleyen dikdörtgen bordürlerde, renkli sır tekniği kullanılarak meydana getirilmiş, palmet ve rumilerden gelişen benzer bir süsleme tekrarlanmıştır.

Renkli sır tekniğinin uygulandığı çinilerde, realist motiflerin yoğunluk kazandığı ve karmaşık bitkisel kompozisyonların başarıyla uygulandığı dikkati çekmektedir. Çiçekler, yapraklar, şakayıklar, sarmaşıklar, palmet ve rumiler sevilen süsleme motifleridir. Teknik kolaylık nedeniyle bitkisel kompozisyonlar tercih edilmiştir. Bu dönemde genellikle sülüs yazı kullanılmıştır ve kitabe bordürleri, belirli bir düzen içerisinde oluşturulmuştur. İnşa ya da dini içerikli kitabeler, genellikle koyu renkli zemin üzerine, beyaz sülüs yazı ile verilmiştir. Bu sülüs yazının üst kısmında, sarı renkli bir kûfi yazı şeridi daha görülür. Bu yazıların altında ise yapraklı sarmaşık dallardan oluşan bitkisel desenlere yer verilmiştir.

Renkli sır teknikli çinilerde; firuze, lacivert, mavi, siyah, beyaz, sarı, fıstık yeşili ile altın yaldız kullanılmıştır. Ayrıca, renkleri ayıran konturlar, kırmızı ve siyahtır. Bursa örneklerinde kırmızı konturlar altın yaldızla verilmiştir.

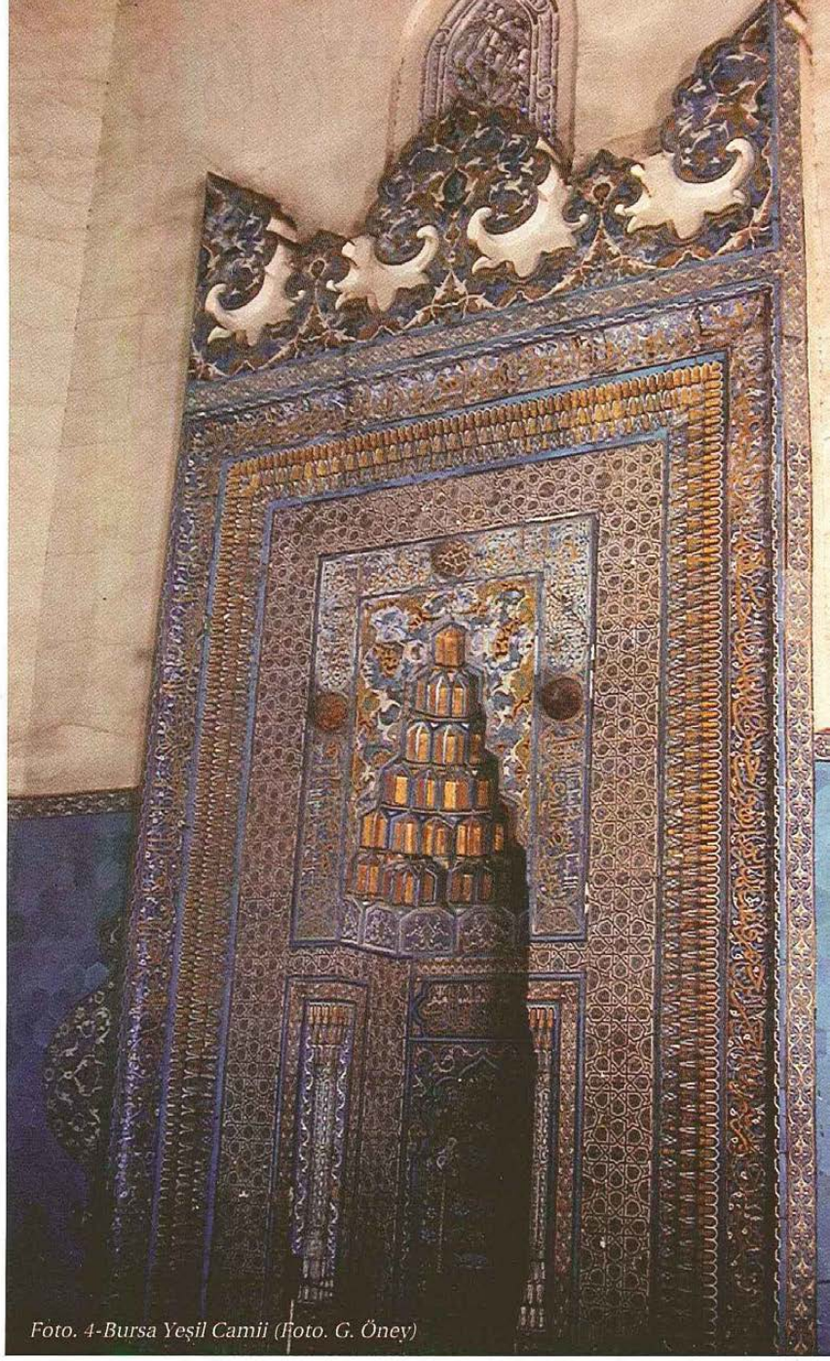


Foto. 4-Bursa Yeşil Camii (Foto. G. Öney)

[26] E. H. Ayverdi, Çelebi ve II. Sultan Murad Devri..., C.II, s.113.

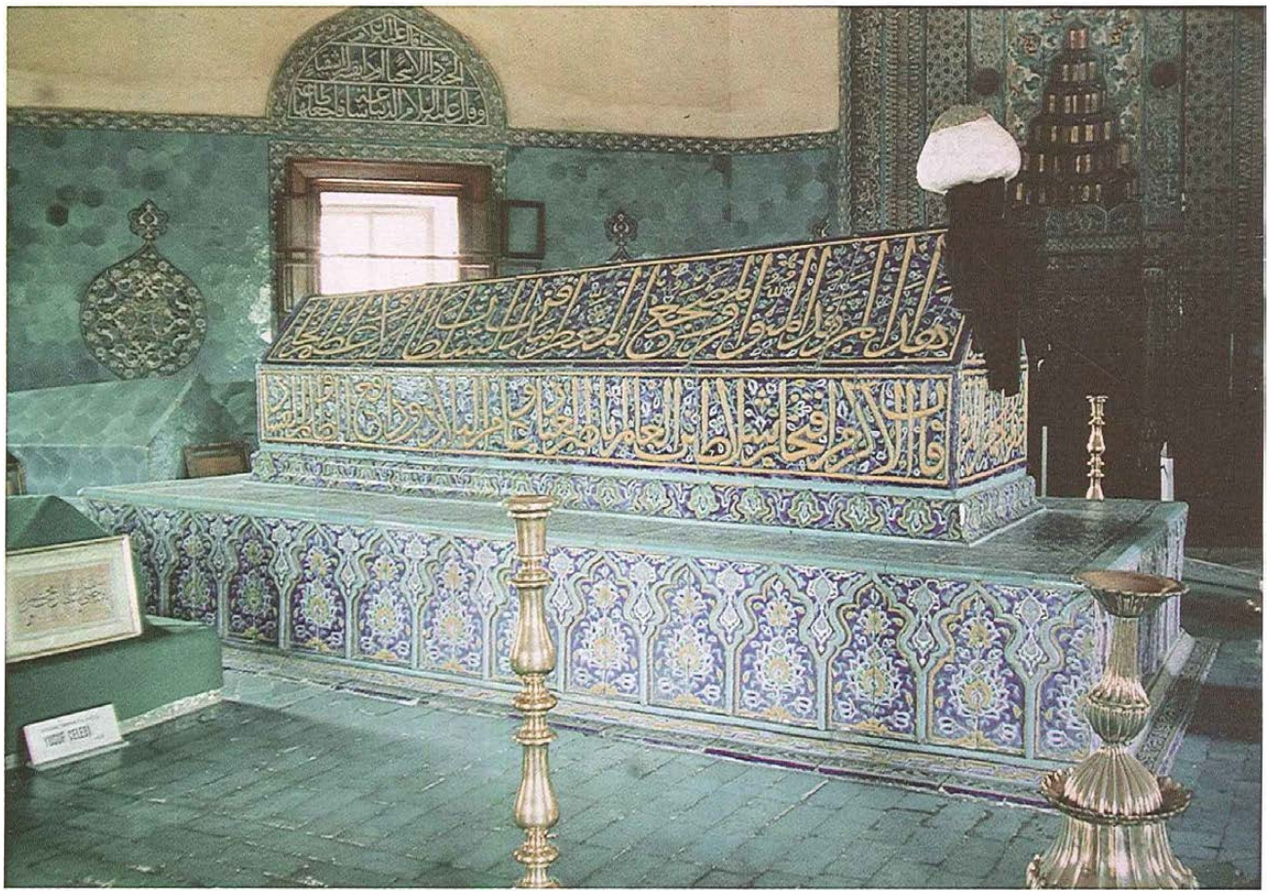


Foto. 5-Bursa Yeşil Türbe (Foto. G. Öney)

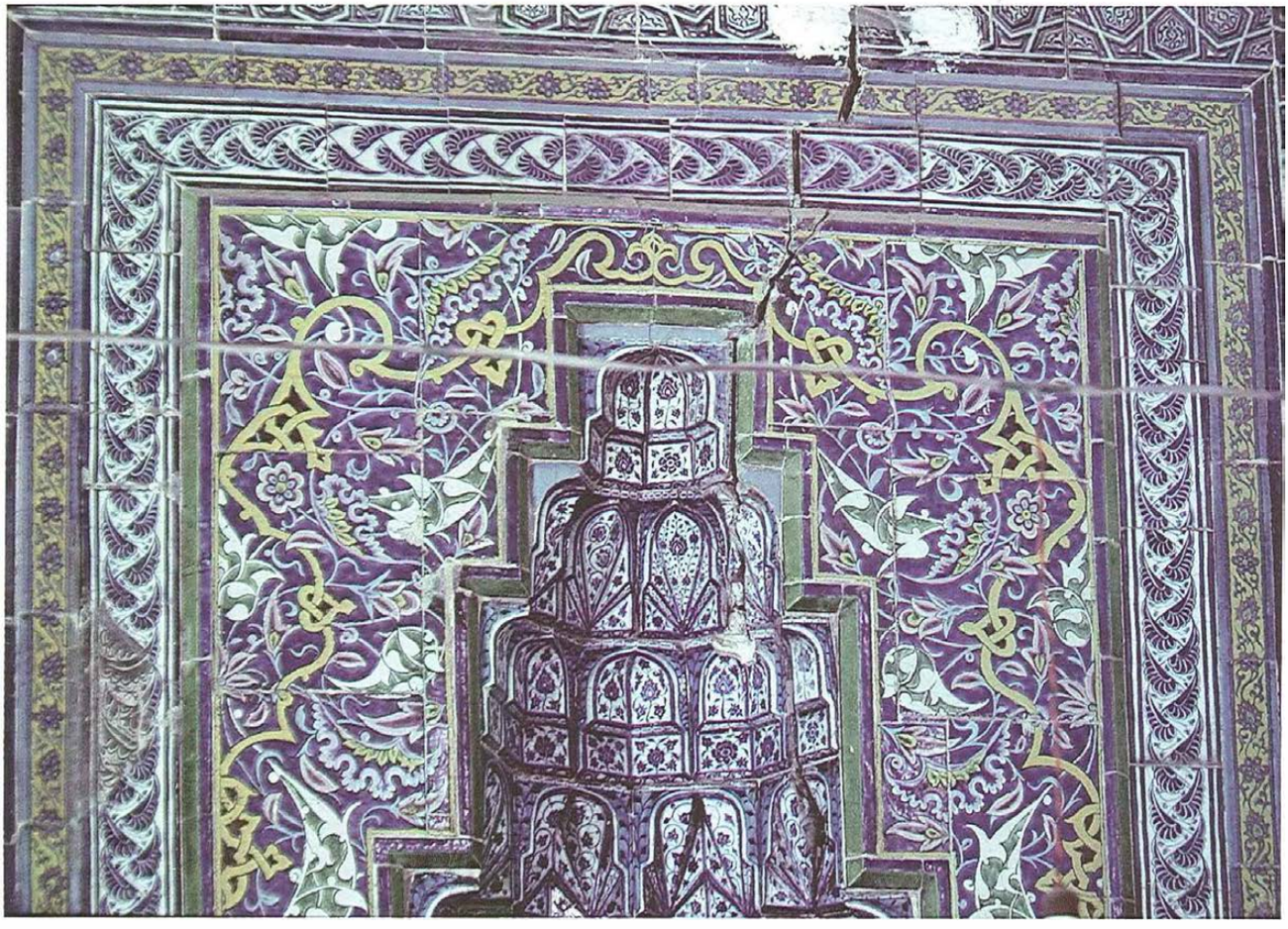


Foto. 6-Edirne Muradiye Camii (Foto. G. Öney)

Renkli sır teknikli çinilerin nerede üretildiği konusu ise tartışmalıdır. Bu çiniler, Osmanlı dönemi çinilerinin üretim merkezi olan İznik'te yapılmamıştır. İznik'te yürütülen kazılarda, sadece renkli sır tekniğinin deneme amacıyla uygulandığı küçük bir parça bulunmuştur[27]. Araştırmacılar, bir çini fırını bulunamamasına karşın Bursa ve Edirne'deki örneklerin, yerel olarak Bursa'da üretildiğini kabul etmektedirler[28].

Kabartmalı çiniler; Anadolu Selçukluları, Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi eserlerinde, sınırlı da olsa kullanılmıştır. Anadolu Selçukluları ile Beylikler dönemi kabartmalı çinileri, üslup açısından benzerlik göstermesine karşın; Erken Osmanlı dönemi örnekleri, Timur devri kabartmalı çinileriyle ortak özelliklere sahiptir. Timur dönemi örnekleri, Selçuklu ve İlhanlı devri çinilerinden teknik ve desen açısından ayrılırlar. Selçuklu ve İlhanlı eserlerinde kabartmalı çiniler kalıpla hazırlanırken, Timur dönemi örneklerinde, kazıma ve kesme yapılır[29]. Bitkisel ve geometrik kompozisyonlar ile sülüs ve kûfi yazıların oluşturduğu kompozisyonların kullanıldığı Timur dönemi eserlerinde, kabartmayla ve oymayla meydana getirilen süslemeler, özellikle taçkapıların bezenmesinde kullanılmıştır. Timur döneminde görülen bu özelliklerin hemen hemen hepsi, Bursa Yeşil Türbe'de tekrarlanmıştır. Taçkapının tamamını süsleyen renkli sır teknikli çinilerin bir bölümü, kabartma ve kazımayla oluşturulmuştur. Ayrıca, bütün yazı bordürleri de, aynı tarz süslemeye sahiptir. Yeşil Cami'de de benzer özellikler görülmektedir. Bu dönemin önemli özelliklerinden biri de, helezonlar oluşturan kıvrım dallardır. Genellikle yazı bordürlerinin altında yer alan bu bitkisel motifler, süslemeye bir kademelenme getirmiştir.

"Mavi-Beyaz" Sıraltı Teknikli Çiniler

Erken Osmanlı dönemi, özellikle çini süsleme alanında bir yenilikler dönemi olmuştur. Bu dönemde, "mavi-beyaz" olarak adlandırılan sıraltı teknikli yeni bir çini grubu daha ortaya çıkmıştır. Anadolu Selçuklu döneminde, saraylarda kullanılan sıraltı tekniğinin, farklı bir uygulaması olan mavi-beyaz çiniler, XV. yüzyılın ilk yarısından, XVI. yüzyılın başlarına kadar olan dönemde görülür. Bu çiniler kuvars yoğunluklu, sert ve beyaz hamurludur[30]. Genel olarak motifler, beyaz zemin üzerine mavi tonlarıyla işlenmiştir. Ancak, koyu zemin üzerine beyaz renkli motiflerle de süsleme yapılmıştır[31]. Ayrıca, Bursa Muradiye türbelerinde ve Edirne Muradiye Camii'nde olduğu gibi, eflatun rengin yer aldığı örnekler de mevcuttur. Mavi-beyaz sıraltı teknikli çinilerin, XV. yüzyıl Çin porselenlerinden etkilenerek yapıldığı çoğunlukla kabul edilen genel bir görüştür[32]. Seramiklerde, palmet, rumi, şakayık, krizantem ve sarmaşıklar ile Çin bulutları, balık pulu ve Çin kayaları başlıca süsleme motifleri olarak dikkati çekmektedir.

"Mavi-beyaz" sıraltı teknikli çinilerin yapım merkezi İznik'tir. İznik kazıları sonucunda bu gruba dahil çok yoğun seramik buluntu ele geçmiştir[33]. Ancak son dönemlerde yapılan araştırmalarda özellikle erken dönem yani XV. yüzyıl "mavi-beyaz" örneklerinin seramik kalitesi ve bileşimleri nedeniyle İznik örneklerinden ayrıldığı, bu örneklerin İstanbul veya yerli üretimler olduğu belirtilmektedir. Renkli sır tekniğiyle birlikte işlenen bu gruptaki örnekler, Tebrizli ustalara mal edilmektedir[34].

Yapım yeri yanlışlıkla Haliç olduğu düşünülen bir grup mavi-beyaz çini grubunda ise (Haliç işi), beyaz zemin üzerinde, çengel gibi kıvrık yapraklı dal-

---

[27] 1984 yılında, İznik'te yapılan kazı çalışmaları sonucu ele geçen, İZN/84 BHD kb B RS1 envanter no'lu renkli sır teknikli fragman, İznik Müzesi'nde teşhirde yer almaktadır. Bilgi için bkz. O. Aslanapa-Ş. Yetkin- A. Altun, *İznik Çini Fırınları Kazısı, II. Dönem 1981-1988,* İstanbul, 1989, s.143.

[28] G. Öney, Türk Çini Sanatı..., s.64; Şerare Yetkin, a.g.e., s.209; A. Altun, "İznik Çini ve Seramikleri", *Sadberk Hanım Müzesi, Türk Çini ve Seramikleri,* İstanbul, 1991, s.13; A. Altun-B. Demirsar Arlı, "İznik Çiniciliği", *Tarih Boyunca İznik,* İstanbul, 2004, s.238; G. Öney, "Bursa Çinileri", s.110.

[29] G. Öney, İslam Mimarisinde Çini, s.62.

[30] A. Altun-B. Demirsar Arlı, "İznik Çiniciliği", s.239.

[31] Bkz. Manisa Valide Sultan Camii (1522), Bursa Şehzade Mahmud Türbesi (1507).

[32] G. Öney, "Bursa Çinileri"..., s.112; O. Aslanapa, "Osmanlı Keramik Sanatı'nın Kaynağı ve Gelişimi", *Tarih Boyunca İznik,* İstanbul, 2004, s.183.

[33] O. Aslanapa-Ş. Yetkin- A. Altun, İznik Çini Fırınları Kazısı, II. Dönem 1981-1988...; N. Atasoy-J. Raby, İznik Seramikleri,..

[34] Bu konu hakkında geniş bilgi için Sitare Bakır Turan tarafından hazırlanan "İznik Çinileri ve Seramikler" bölümü.

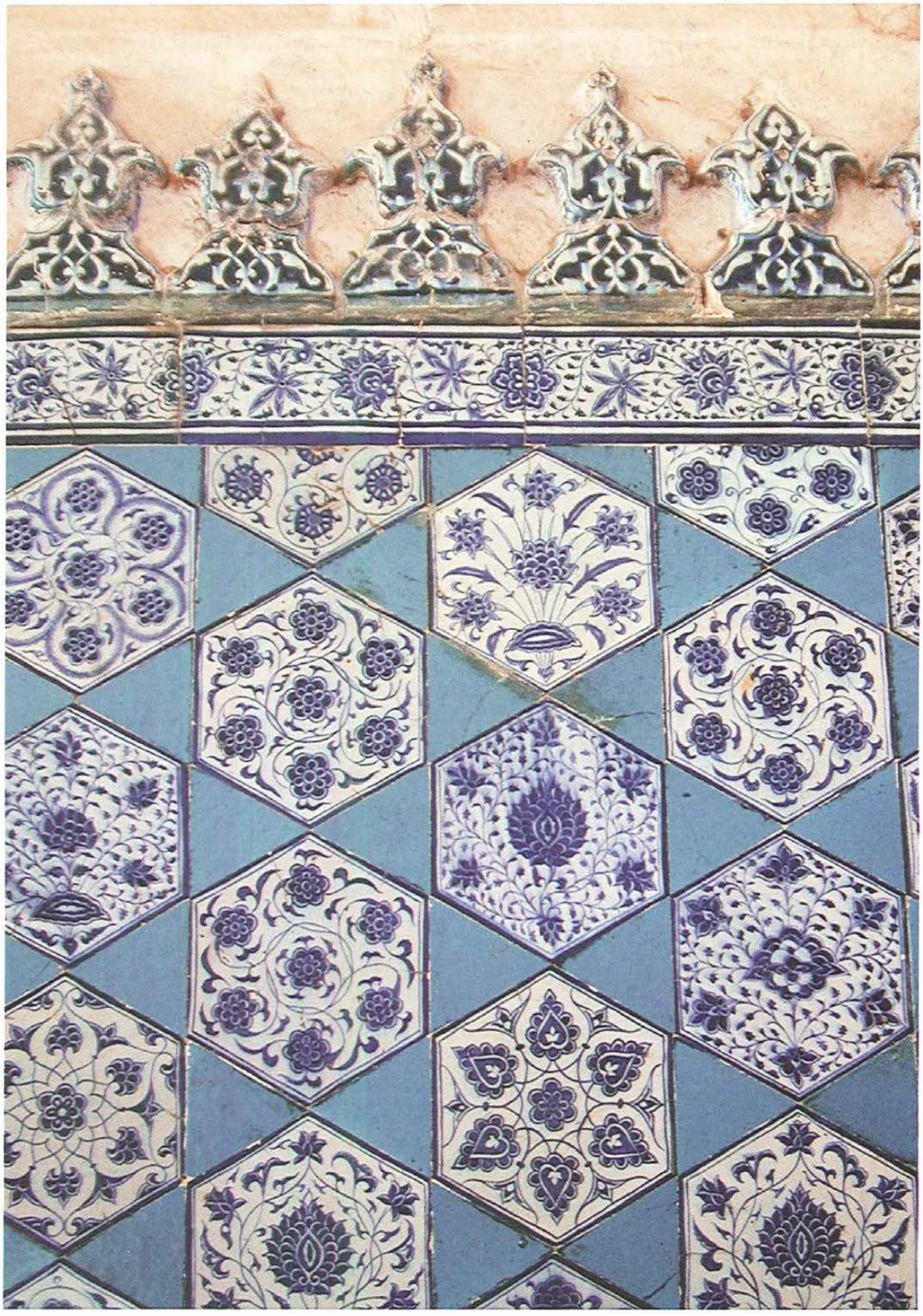


Foto. 7-Edirne Muradiye Camii (Foto. G. Öney)



Foto. 8-Bursa Yeşil Türbe, pencere tavanındaki çini mozaik (Foto. S. Gök Gürhan)

ların oluşturduğu, helezonik sarmaşıklar görülür[35].

"Mavi Beyaz" sıraltı teknikli çiniler; Bursa Yeşil Türbe'de Sitti Hatun sandukasında, Edirne Muradiye Camii, Edirne Üç Şerefeli Camii, Bursa Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi, Bursa Şehzade Mahmud Türbesi ve Bursa Şehzade Ahmed Türbesi'nde görülmektedir[36]. Mimaride çok yaygın bir kullanım alanı bulamayan mavi-beyaz çinilerin seramik alanında çok bol örnekleriyle karşılaşılmaktadır.

"Mavi-Beyaz" sıraltı teknikli çiniler ile renkli sır tekniğinin son derece uyumlu bir şekilde işlendiği Edirne Muradiye Camii'nin mihrabı süsleme özellikleri açısından tek örnektir. Kavsarayı çevreleyen bordürlerde, renkli sır ve mavi-beyaz sıraltı teknikli çiniler birlikte kullanılarak bir armoni oluşturulmuştur. Kavsaradaki mukarnasların tamamı mavi-beyaz çiniler ile kaplanmıştır. Süslemelerde, palmet, rumi, şakayık ve küçük çiçek motiflerinden oluşan bitkisel kompozisyonlar ile çok kollu yıldızlardan gelişen ve sonsuzluk prensibine uygun yapılan geometrik süslemeler görülmektedir.

Bursa'daki eserlerin iç duvarlarının genellikle tek renk sırlı çiniler ile kaplandığı görülmektedir. Edirne Muradiye Camisi'nde ise bu uygulama değişmiş ve Tabhaneli Camisi'nin harimindeki duvarlar tamamen mavi-beyaz sıraltı teknikli altıgen çinilerle kaplanmıştır. Bu çini plakalar toplam 487 tanedir ve bu plakalarda 75 çeşit farklı desenin işlendiği dikkati çekmektedir[37]. Çini plakaların oluşturduğu

[35] N. Atasoy-J. Raby, İznik Seramikleri; A. Kolsuk, "Haliç İşi Denilen İznik Çinileri", *Kültür ve Sanat*, S.5, Ocak 1997, s.52-57; H. İzzet, "İznik Çiniciliği", *Türkiyemiz*, S.17, Ekim 1975, s.27-32.

[36] Bursa ve Edirne'deki yapıların dışında mavi-beyaz çinilerin kullanıldığı yapılara örnek olarak; Amasya Sultan Bayezid Camii (1486), Gebze Şehzade Ahmed Türbesi (XVI. yüzyıl başı) ve Manisa Valide Sultan Camii (1522) verilebilir.

[37] B. Kılıç, *Edirne'deki Erken Osmanlı Devri Eserlerinde Çini Süslemeler*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2000, s.40.



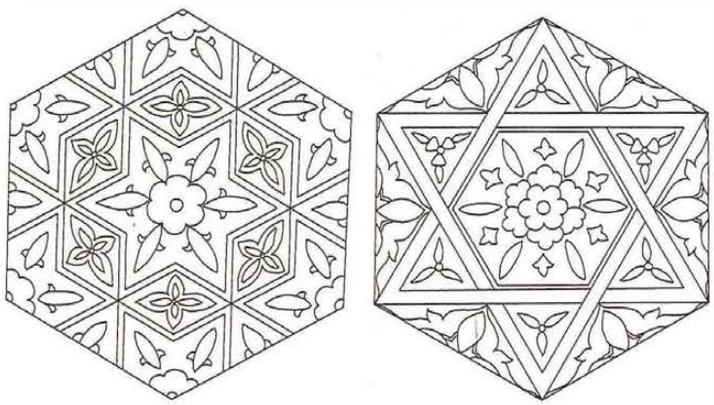
Foto. 9- Edirne Üç Şerefeli Camii (Foto. Ege. Ü. Sanat Tarihi Arşivi)

büyük panoların üst bölümü, palmet formlu çinilerle taçlandırılmıştır. Benzersiz bir güzelliğe sahip olan, geometrik kompozisyonlar ile çoğunluğu bitkisel motiflerden oluşan bu çinilerdeki süslemeler son derece özenli ve özgün örneklerdir. Ancak son yıllarda yapılan hırsızlıklar sonucu bu çinilerin büyük bir bölümü tahrip edilmiştir (Foto. 7).

Bursa Yeşil Türbe'de yer alan Sitti Hatun Sandukası'nın baş, ayak ve etek kısmında, mavi-beyaz sıraltı teknikli çiniler görülmektedir. Firuze tek renk sırlı altıgen çinilerin arasına yerleştirilen üç adet altıgen formlu mavi-beyaz çinide, stilize çiçek motiflerinden oluşan süsleme tekrarlanmıştır. Bu süslemede, ortada yer alan dilimli bir çiçeğin etrafında, ince sapların ucuna yerleştirilmiş üzüm salkımları görülmektedir. İnce dallar, kıvrımlar oluşturarak çiçeğin etrafında dönüyor izlenimi yaratmaktadır. Zemin beyaz, motifler kobalt mavisi renklidir. Edirne Muradiye Camii'nin harim duvarlarını süsleyen çinilerle son derece benzer olan bu çinilerin, bu yapıdan getirildiği veya üretim fazlası olduğu düşünülebilir. Sandukanın eteğinde yer alan ince bordürde ise, atlamalı olarak yerleştirilen hatai ve şakayık çiçekleri ile yapraklar dikkati çekmektedir.

Erken Osmanlı dönemi yapılarından biri olan Edirne Üç Şerefeli Camii'nin avlu revakları üzerindeki iki pencere alınlığında, mavi-beyaz sıraltı tekniğiyle işlenmiş kitabeler ile bitkisel bezemeli bordürler bulunmaktadır. Yapının banisi olan II. Murat'ın adının da geçtiği çini panolarda, zeminde kıvrımdalar üzerinde rumiler ve yaprak benzeri küçük motifler tekrarlanmıştır. Alınlıkları çevreleyen ince bordürlerde ise, düğümlü kartuşlar içerisinde çiçek, rumi ve yaprak motifleri görülmektedir. Kitabe panosunu çevreleyen ince bordürde, beyaz ve mavi renk düzensiz bir şekilde uygulanmıştır (Foto. 9).

Bursa'da Muradiye Külliyesi'ndeki Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi'nin pencere alınlıklarının ortalarına mavi-beyaz çini plakalar yerleştirilmiştir. Altıgen çini plakalar halinde düzenlenmiş olan bu çinilerde, geometrik ve bitkisel motiflerle süsleme yapılmıştır. Türbenin doğu kesiminin kuzey ucunda yer alan pencere alınlığındaki süslemede, bir mühr-ü Süleyman motifi yer alır. Bu motifin ortasında, bir gül çiçeği ve bunu çevreleyen küçük yapraklar bulunmaktadır. Motifi oluşturan üçgenlerin içlerine basit çiçekler işlenmiştir. Ayrıca, kenarlarda kalan üçgen alanlarda karşılıklı duran rumiler



Çizim 6- Bursa Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi (S. Gök Gürhan)

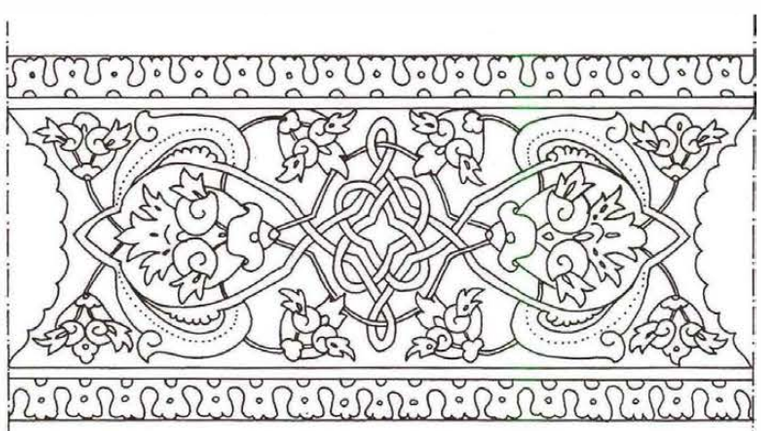
görülmektedir. Güneydeki pencere alınlığında ise, bitkisel bir süsleme vardır. Çok yıpranmış olan çinide yalnızca, ortada ve yanlarda bulunan çiçek motifleri ile küçük yapraklar seçilebilmektedir. Bu süslemede, merkezde bir rozet çiçek ve bu çiçeğin etrafına yerleştirilmiş altı tane şemse motifi dikkati çeker. Tüm motiflerin içi, tam ve yarım palmetler ile rumilerden oluşan bir bezemeyle doldurulmuştur. Ayrıca, şemse motiflerinin köşelerine küçük palmet motifleri de yerleştirilmiştir (Çizim 6).

Yapının batı kesiminde yer alan iki pencerenin alınlığındaki mavi-beyaz sıraltı çinilerde, aynı süsleme kompozisyonu görülmektedir. Süslemede, ortada bulunan altı kollu yıldız ile bu yıldızın etrafında oluşan altıgenler ile geometrik alanların içleri, çiçeklerle bezenmiştir. Ayrıca, üçgenlerin içlerinde de küçük benekler görülmektedir. Bu çiniler de Edirne Muradiye Camii'ndeki süslemeler son derece benzerdir.

Şehzade Mahmut Türbesi'nde ise duvarları tamamen kaplayan firuze ve lacivert tek renk sırlı çiniler, mekana hareketlilik getirmiştir. Bu çinilerin etrafını, mavi-beyaz sıraltı teknikli çini bordür sınırlamaktadır. Bu bordürde, bulut, rumi, küçük çiçek ve şakayık motifleri görülmektedir. Julian Raby'nin "Baba Nakkaş işi" olarak gruplandırdığı[38] bu çini bordüründe ortada bulunan stilize çiçekler, rumilerle çevrelenmiştir. Rumilerin sapları birleşerek düğümlü bir kompozisyon meydana getirmiştir (Çizim 7).

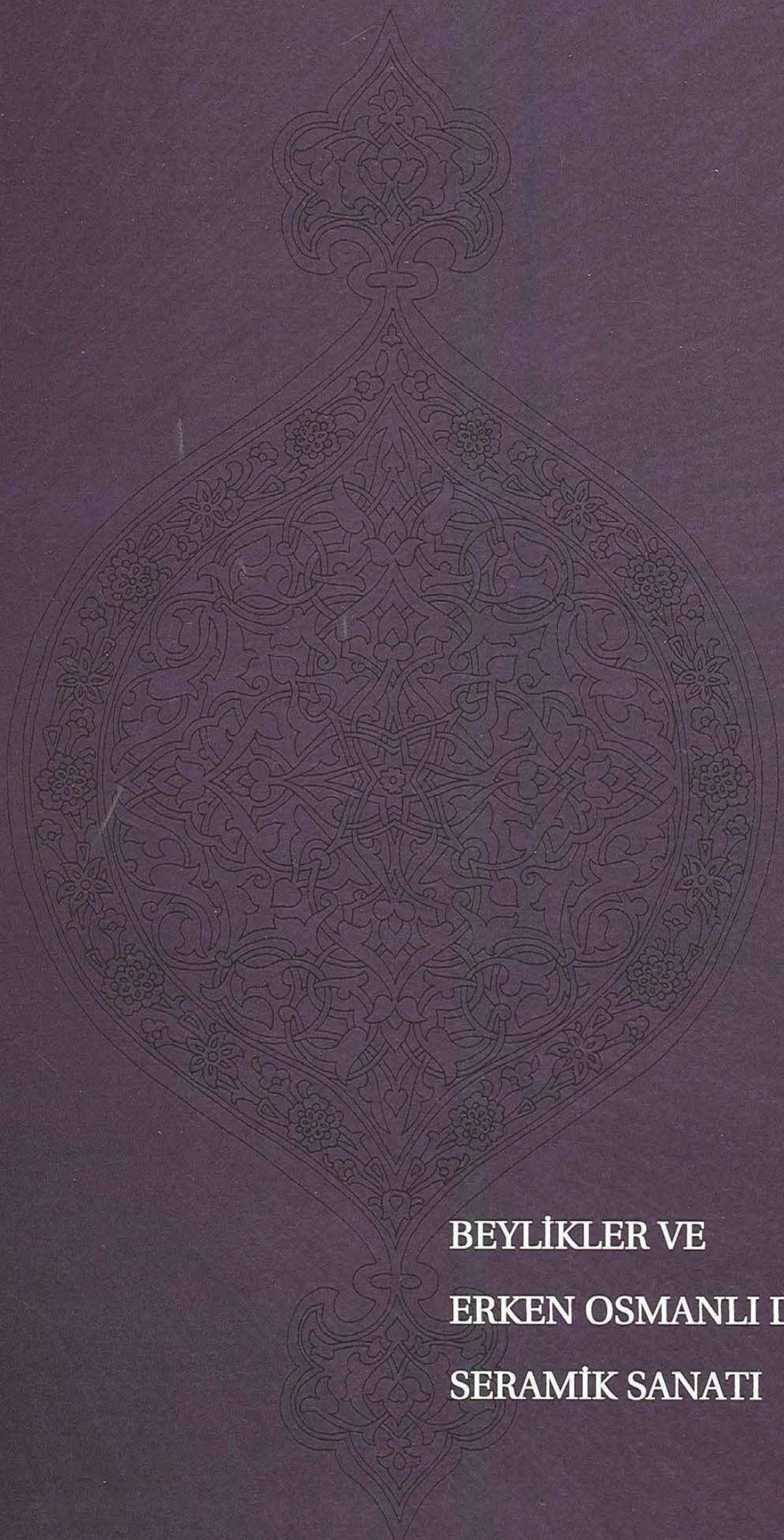
Şehzade Ahmed Türbesi'nde de tek renk sırlı çiniler, "mavi-beyaz" sıraltı tekniğiyle oluşturulmuş çini bordürüyle sınırlanmıştır. Dört yönden çevrelenen tek renk sırlı çiniler, panolar halinde düzenlenmiştir. Mavi-beyaz sıraltı teknikli bordürde, palmet, rumi ve şakayıklar, kıvrımdallarla birbirlerine bağlanmışlardır. Ayrıca, uçlarında palmetler yer alan kıvrımdallar, geometrik geçmeler oluşturarak birleşmektedir. Süslemede motifler, beyaz zemin üzerine mavi tonlarıyla verilmiştir. Bu bordür, pencerelerin etrafını da kuşatmaktadır.

Bursa ve Edirne'deki Erken Osmanlı dönemine tarihlenen yapılar, yoğunlukla dönemin iki önemli tekniği olan renkli sır ve "mavi-beyaz" sıraltı teknikli çinilerle bezenmişlerdir. Ancak, Bursa yapılarında renkli sır tekniğinin ezici ağırlığı hissedilirken, Edirne yapılarında "mavi-beyaz" sıraltı teknikli çiniler göz doldurmaktadır.



Çizim 7- Bursa Şehzade Mahmud Türbesi (S. Gök Gürhan)

[38] J. Raby, a.g.e., s.76-105.



BEYLİKLER VE ERKEN OSMANLI DEVRİ SERAMİK SANATI



İznik Millet Tipi Seramikler İznik Müzesi (Foto. G. Öney)

Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Seramik Sanatı

Nurşen ÖZKUL FINDIK*



Foto. 1-İznik Milet Tipi Seramik İznik Müzesi (Foto. G. Öney)

Anadolu Selçuklu Devleti'nin 1230 Yassıçemen Savaşı'nda İran üzerinde egemen olan Harzemşahlar Devleti'ni yıkılmak üzere yenmesi tüm Orta-Doğu'nun tarihi akışını geri dönülmez bir şekilde değiştirmiştir. Cengiz Han'ın varisleri Moğol İmparatorluğu'nun sınırlarını batıya doğru genişletirken pek de fazla bir direnişle karşılaşmamışlardır. Alaeddin Keykubat'ın ölümünden sonraki taht mücadeleleri Anadolu'da sosyo-ekonomik sıkıntıları had safhaya ulaştırsa da II.Keyhüsrev tek başına otoriteyi sağlamayı başardı[1]. Ancak onun hükümdarlığı sorunları daha da artırdı. Ülkedeki iç sorunları, doğudaki Moğol baskısından kaçan ve Batı Anadolu'ya doğru ilerleyen göçebe Türkmenlerin yarattığı karışıklıklar da eklendi. 1239-1240 yılları arasında Baba İlyas ve müridi Baba İshak'ın başlattığı Babailer isyanı Anadolu Selçuklu ordusunun yıpranması pahasına aşırı bir şiddet uygulanarak bastırıldı[2]. Canını kurtarmayı başaran Babai müritleri de Türkmenler gibi Kastamonu, Kütahya ve Antalya'nın batısındaki uç bölgelerine yönelmişlerdi.

1243 Kösedağ Savaşı yenilgisiyle Anadolu Selçuklu Devleti, Moğol İlhanlı Devleti'nin siyasi ve ekonomik denetimi altına girmiştir. Moğollar Anadolu'yu merkezden atadıkları valilerle yöne-

*Yrd.Doç.Dr. Gazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.

[1] Ayrıntılı bilgi için bkz. Cahen 2002:89-95.

[2] Bkn. A.Y. Ocak, *Babailer İsyanı*, İstanbul 1996, s.124-129.

tirken her geçen gün alacakları vergi miktarını artırmaya çalışmışlardır. Anadolu Selçuklu sultanları Moğol valilerinin denetiminde ülke sorunlarını ihmal etmişler[3]; ödemeleri gereken vergi ve kendi ihtiyaçları için halkın üzerindeki vergi yükünü sürekli artırmışlardır. Bu durum devlet otoritesine bağlılığı azaltmış, Türkmenlerin çoğu Bizans ve Anadolu Selçuklu Devleti arasındaki denetimsiz uç bölgesine kaçarcasına göç etmişlerdir[4]. Böyle bir zemin üzerinde 12.yüzyılın ikinci yarısında kuzey-batı, batı ve güney-batı Anadolu'da birçok Türkmen beyliği kurulmuştur[5].

1204 Haçlı seferinde İstanbul'da Latin krallığı kurulmuş, Bizans imparatoru İznik'i merkez edinerek tekrar İstanbul'u ele geçirmeye çalışmıştır. Bu çalışmaları sırasında Anadolu yakasındaki Bizans halkı imparator Teodoras Laskaris'in ağır vergileri altında ezilmiş, devlete olan bağlılıkları zedelenmiştir. Yeni vergi kaynağı oluşturan uç Türkmenlerinin göçleri imparatoru tedirgin etmenin ötesinde büyük olasılıkla memnun olmasını sağlamıştır. Türkmenlerden önemli bir bölümün paralı asker olarak imparatorun ordusunu güçlendirmesini de sağladığı da bilinmektedir. 1261'de İstanbul'dan Latinleri çıkaran Bizans imparatoru, tüm enerjisini Trabzon Rum İmparatorluğu denetimine geçmiş olan Kuzey Anadolu'yu geri almaya yöneltmiştir. Bu durum Anadolu Türkmen beylerinin kolaylıkla yeni egemenlik alanları elde etmelerine ortam oluşturmuştur.

Anadolu'da kurulan Türkmen beylikleri ağırlıklı olarak göçebelik ve hayvancılığa dayalı bir ekonomik etkinlik sürdürmüşlerdir. Ancak kuruldukları bölgelerdeki yerli halkı haraç güzarlık hukuku içinde yerlerinde bırakmışlar tarım, ticaret ya da esnaflıkla uğraşanların faaliyetlerini hem vergi geliri hem de zaruri ihtiyaçların temini için desteklemişlerdir. Kısa sürede merkez edindikleri şehirler ve egemenlik alanlarında inşa ettikleri cami, medrese, türbe gibi yapılarla buralarda kalıcı olmaya kararlı olduklarını da göstermişlerdir[6].

Uç bölgelerinde ortaya çıkan bir arada yaşama kültürünün her alanda etkileşime açık bir ortam oluşturduğu düşünülmektedir. Türkler ele geçirdikleri yerlerdeki üretimi teşvik ettmiştir. Türk-İslam şehircilik geleneğinin vazgeçilmez unsuru olan Ahi örgütleri dini cepheleriyle uç bölgelerinde cihat ve gaza ile uğraşan Türkmen beylerini desteklemişlerdir. Ancak bu destek sadece dini duygularla sınırlı olmamıştır. Ahiler yeni fethedilen yerleri bağlı oldukları iş kollarının yeni uygulama alanları olarak görmüşlerdir. Cihat ve gaza önderlerinin askeri başarılarından paylarına düşeni almışlar, geniş imtiyazlarla ticaret ve sanatlarını icra etmişlerdir[7].

Orhan Bey döneminde Balıkesir çevresindeki Karesioğulları Beyliği'nin ilhak edilmesiyle başlayan Osmanlı Devleti'nin Anadolu Türk birliğini sağlama çalışmaları I.Murat Dönemi'nde hızlanmış, Yıldırım Beyazid Dönemi'nde zirve noktasına ulaşmıştır. Bu dönemde Maraş yöresindeki Dulkadiroğulları ve Adana yöresindeki Ramazanoğulları beyliğinin dışındaki tüm Anadolu beylikleri Osmanlı egemenliği altına alınmış, hanedan üyeleri kaçarak Timurlu Devleti'ne sığınmışlardır.

1402 Ankara Savaşı Anadolu'da her taşı yerinden oynatmaya yetmiştir. Timur, Yıldırım Beyazid'ın oğullarını farklı şehirlerde kendi egemenliğinde hükümdarlar olarak tahta çıkarıp Osmanlı gücünü parçalamıştır. Ayrıca Anadolu Türk beyliklerini yeniden kurarak hanedanlarını canlandırmıştır. 1402-1413 Fetret Dönemi'nin ardından I. Mehmet ve II. Murad Osmanlı Devleti'ni eski gücüne yükselterek Anadolu Türk beyliklerini tekrar egemenlik altına almaya ağırlık vermişlerdir.

---

[3] Bkn. V. Gordlevski, *Anadolu Selçuklu Devleti*, Ankara 1988, s.64.

[4] Bkn F. Emecen, "Siyasi ve Jeopolitik Dinamikler Hakkında Bazı Mülahazalar (1300-1389)", *İlk Osmanlılar ve Batı Anadolu Beylikler Dünyası*, İstanbul 2001, s.28.

[5] Bk. F.Emecen, "Osmanlılar ve Türkmen Beylikleri (1350-1450)", *İlk Osmanlılar ve Batı Anadolu Beylikler Dünyası*, İstanbul 2001, s.38.

[6] Ayrıntılı bilgi için bkn. F. Emecen, "Tavaif-i Mülükdan Osmanlılaşmaya" *İlk Osmanlılar ve Batı Anadolu Beylikler Dünyası*, İstanbul 2001, s.17-23.

[7] Bk. A.Mikail Bayram, *Ahi Evren ve Ahi Teşkilatının Kuruluşu*, Konya 1991, s.29-30.

II.Mehmet döneminde Karamanoğullarının topraklarının büyük kısmı (Konya dahil) ele geçirmiştir. II. Beyazıt bu beyliği tamamen yıkmış, oğlu I.Selim 1515 yılında Maraş-Elbistan havalisindeki Dulkadiroğulları Beyliğini alarak Anadolu Türk siyasal birliğini kesin olarak sağlamıştır.
Beyliklere yönelik ilk Osmanlı fetihleri ve kısa da olsa Timur'un Anadolu'da üstünlüğü ele geçirmesi, bazı çözümü güç sorunlar yaratmaktadır. Sanat ve kültür açısından aynı zemin üzerinde kurulup gelişen Beylikleri ve Osmanlı'yı birbirinden kesin çizgilerle ayırmak bugün elimizdeki verilerle mümkün değildir. Kesin kategorilerle ayırım yapmak risk taşır. Ancak bölgesel ve dönemsel uygulamalar bazı ayrımlara olanak verebilir. Ayrıca XV.yüzyıl boyunca Osmanlı Devleti'nde yabancı (Türk-İslam dünyasından) usta, sanatkar ve eğitimcilerin görev aldığı bilinmektedir[8]. Bu durum Anadolu'daki Bizans-Türk (Osmanlı) karışımı üretime doğudan Türk-İslam (İlhanlı,Timurlu, Memlük) etkilerinin girmesine de ortam yaratmıştır.

Bu çalışmada Beylikler ve Erken Osmanlı dönemlerinin üretimi olan 1300-1453 arasındaki zaman dilimi içinde üretilen kırmızı hamurlu seramikler incelenmiştir. Bu iki dönem Anadolu Selçuklu Dönemi etkilerinin devam ettiği fakat Osmanlı Dönemini hazırlayan yeniliklerin yavaş yavaş belirdiği geçiş sürecidir. Yukarıda belirttiğimiz gibi zorunlu göçlerle Batı Anadolu'ya gelen Türkmenler yerleştikleri bölgenin malzemesi ve geleneğine uygun olarak yerel üretimi sürdürmüşlerdir.

Beylikler Dönemi çini sanatında Selçuklu geleneğinin hakimiyeti azalarak da olsa devam etmiştir. Hem teknik (sırlı tuğla, çini mozaik ve tek renk sırlı plakalar) hem de süsleme programı ve



Foto. 2-İznik Milet Tipi Seramik İznik Müzesi (Foto. G. Öney)

kompozisyonlardaki benzerlik dikkati çekmektedir[9]. Erken Osmanlı Dönemi'nde çini teknikleri aynı olmakla birlikte üslup, motif ve kompozisyonlarda değişim görülmeye başlamıştır[10]. Bu dönemde çok renkli sır tekniği gibi Timur Dönemi İran kökenli yeni bir çini tekniğinde üretim yapılmaya başlanmıştır. Teknikle birlikte yeni bir bezeme anlayışı da çini sanatına girmiştir[11]. Günümüze ulaşan mimari eserler sayesinde Beylikler Dönemi çini sanatındaki gelişimi ve değişimi takip edebilmemize rağmen seramikte aynı şan-

[8] Ayrıntı için bk. A.Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim*, İstanbul 1982, s.15-30.

[9] Ayrıntılı bilgi için bk. Ş.Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul 1986;G. Öney, Türk Çini Sanatı, İstanbul 1976.

[10] Çini mozaiklerin daha büyük parçalar halinde kesilerek yapılması, kompozisyonların büyümesine dolayısıyla çini levha ya da bordürlerin genişlemesine neden olmuştur.

[11] Çok renkli sır tekniğinin en erken uygulamalarından birisi bugün Çinili Köşk'te bulunan Karamanoğulları Beyliği dönemine ait Karaman İbrahim Bey İmareti (1433) mihrabıdır. Yetkin, bu mihrabı Osmanlı geleneğine doğru ilk adım olarak nitelendirmektedir (1986:199). Aynı şekilde Kütahya Germiyanoğlu II.Yakup Bey Türbesi'nde (1427), Bursa Yeşil Cami (1421), Edirne II.Murat Cami(1436, Bursa II.Murat Cami(1425) gibi örnekleri sıralayabiliriz. Bu teknikte dönem dönem (15, 16 ve 17. yüzyıllarda) az da olsa üretim yapılmıştır.



Foto. 3-İznik Milet Tipi Seramikler İznik Müzesi (Foto. G. Öney)

sa sahip değiliz. Çünkü Beyliklerin hakim olduğu bölgelerde ya yeterince kazı çalışmaları yapılmamış ya da kazı yapılmış yerlerdeki malzemeler yayınlanarak bilim dünyasına sunulamamıştır. Bu yüzden Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi seramik sanatı ele geçen çok kısıtlı malzemelerle değerlendirilmeye çalışılmaktadır. Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Ahlat, Ani, Samsat, Hasankeyf, Korucutepe gibi merkezlerde yapılan kazı çalışmaları sonuçu ele geçen buluntulardan bu bölgelerde 12-16. yüzyıllar arasında tek renk sırlı, sıraltı boyama, kazıma, boyalı kazıma, lüster, akıtma ve sırsız gibi farklı tekniklerde seramik üretimi yapıldığı anlaşılmıştır[12]. Batı Anadolu'da ise Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi seramik üretimine damgasını vuran grup, sıraltı boyama tekniğinde üretilen, Paker'in Beylikler Devri Seramiği, Sarre'nin Erken Osmanlı (Milet işi) olarak adlandırdığı Milet tipi (işi) seramiklerdir[13]. Sırlı seramiklerde bu grubun dışında astar boyama (slip), kazıma, boyalı kazıma, tek renk sırlı ve baskı tekniklerinde seramikler ile sırsız seramikler üretilmiştir. Geçiş dönemi seramiklerinde bugünkü buluntulara göre kırmızı hamur hakimiyeti görülmektedir. Seramik hamuru üretildiği bölgenin kil özelliğine göre farklı özellikler taşır. Seramiklerin iç yüzeyi ince, beyazımsı ya da krem renkli astarla tamamen, dış yüzey kabın yarısına ya da ayak başlangıcına 2-3cm. kalana kadar astarlıdır. Sır genelde, iç yüzeyde şeffaf, renk-

[12] Bk. B. Karamağralı, "Ahlat Seramik Ekolü." *İslam İlimleri Enstitüsü Dergisi,* 5, 1982, s. 391-462; L. Bulut, *Samsat Ortaçağ Seramikleri (Lüster ve Sıraltılar),* İzmir 2000; G. Öney, "1978-79 ve 1981 Yılı Samsat Kazılarında Bulunan İslam Devri Buluntularıyla İlgili İlk Haber." *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi,* I, 1982, s.71-85; O. Arık, *Hasankeyf Üç Dünyanın Buluştuğu Kent,* İstanbul 2003; Ö. Bakırer,"The Medieval Pottery and Baked Clay Objects", *Korucutepe,* 1980, Vol.3, s.189-249.

[13] Ayrıntı için bk. M. Paker, "Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı", *Sanat Tarihi Yıllığı,* I, 1964-65, s.155-182; F. Sarre, "The Seljuk and Early Otoman Pottery of Miletus", *Transactions of the Oriental Ceramic Society,* 1931:27-30; N. Özkul Fındık, *İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri,* Ankara 2001, s. 419-436.



Foto. 4-İznik Milet Tipi Seramikler İznik Müzesi
(Foto. G. Öney)

siz ya da türkuaz renkli, ince ve temizdir. Dış yüzeye renksiz veya yeşil renkli şeffaf sır uygulanmıştır. Form olarak kaba görünümlü, derin, yarı dairesel, dışa çekik, basit ağız kenarlı kaseler ile konik formda, daha küçük ölçülerde, yine dışa çekik kaseler ile sığ, dışa kıvrık geniş kenarlı tabaklar en yaygın kap tipleridir. Bunların dışında çanak, kandil ve kapaklar diğer kap çeşitleridir.

Milet tipi seramikler ilk defa F. Sarre tarafından Beylikler Dönemi yerel üretim olarak 1935 yılında tanıtılmıştır[14]. Daha sonra İznik'te yapılan kazılar, Kütahya'daki hafriyat çalışmaları bu tip seramiğin birden fazla merkezde üretildiğini ortaya koymuştur[15]. Ayrıca Konya, Bursa, Ankara, Balıkesir, İstanbul, Çanakkale, Sivas, Diyarbakır, Hasankeyf, Kastamonu, Alanya, Efes, Sardes gibi Beylik ve Erken Osmanlı merkezleri ile Anadolu'daki birçok Ortaçağ yerleşmesinde ve erken dönem kazılarının Ortaçağ tabakalarında ele geçen parçalar bu seramik türünün geniş kullanım alanına ve üretimine işaret etmektedir. Ankara'da 14-15. yüzyıllara tarihlendirilen camilerin mihraplarında Milet tipi seramikler süsleme unsuru gibi farklı bir işlevle karşımıza çıkmaktadır[16].

Milet tipi seramikler renksiz şeffaf sıraltında önce kullanılan renklere göre tek renk boyama; iki renkli boyama; boya kazıma olmak üzere üç ana gruba ayrılmaktadır. Tek renk boyalılar kobalt mavi, yeşil, siyah; iki renkli boyalılar kobalt mavi-mangenez moru, kobalt mavi-türkuvaz, kobalt mavi-yeşil, kobalt mavi-kırmızı, kobalt mavi-siyah beş alt gruba ayrılırlar. Selçuklu seramik geleneğinin devamı olarak nitelendirebileceğimiz türkuaz sıraltı siyah boyalı Milet tipinde seramikler de belli bir yoğunlugu oluşturmaktadır (diğer örnekler için bkz. Ara Altun, "İznik Kazıları Işığında Osmanlı Çini ve Seramikleri" bölümü). (Foto. 1-4)

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 kompozisyonlarda zenginlik oluşturmayı başarmıştır. İran Kubachi seramikleriyle doğrudan bağlantı kurulan Milet tipinin boya kazıma grubunda, boyama ve kazıma ile iki farklı teknikte bezeme yapılmıştır. Kobalt mavi boyalı iç yüzeyde, boyalar, kazıma tekniğinde değişik desenler oluşturacak biçimde krem rengi astara kadar kazınarak, sırlanmıştır. Sırlama sonucunda kazınan yerlerde açığa çıkan astar nedeniyle, kazıma desenler beyaz ince hatlar halinde görülmektedir.

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 görülmektedir. Erken uygulamalarda geometrik kompozisyonlar daha fazla karşımıza çıkmaktadır. Milet tipinin bilinen motiflerinin yanısıra daha kaba, gelişi güzel boyama üslubunda, özensiz işçilikleriyle geç uygulamalar da vardır. Çin porselenleri etkili 16. yüzyıl seramiklerinde görülen dilimli kenarlı tabakların Milet tipinde de görülmesi ve başka bir tabak parçasında kobalt mavi ile birlikte kırmızı rengin kullanılması bu grubun 16. yüzyıl sonlarına kadar üretildiğini ortaya koymuştur. Ele geçen seramik parçalardan Milet tipi seramik üretiminin 14. yüzyıldan 16. yüzyıl sonlarına kadar devam ettiği anlaşılmaktadır.

Sıraltı boyama İslam dünyasında özellikle İran ve Suriye'de 12. yüzyıldan itibaren yaygınlaşarak ve yoğunlaşarak kullanılmaya başlamıştır. Milet tipi sıraltı seramikleri Kubachi, Kaşhan, Nişapur gibi İran ve Rakka gibi Suriye üretim merkezleri arasında etkileşimin izlerini yansıtmaktadır. Milet tipi seramikler, Beylikler Dönemi'yle birden bire ortaya çıkmış değildir, göçlerin, etkileşimlerin so-

[14] F. Sarre, "Die Keramik Der Islamischen Zeit von Milet" *Das Islamische Milet*, Berlin 1935, s. 69-88; Böhlendorf son dönemlerde Milet'teki çalışmalarda ele geçen üç ayak ve seramik buluntuları tanıtarak bölgede kesin üretimin yapıldığını vurgulamıştır (2007).

[15] Ayrıntılı bilgi için bkn. O. Aslanapa, *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İstanbul 1965; O.Aslanapa,-Ş. Yetkin-A. Altun, *İznik Çini Fırınları Kazısı II. Dönem*, İstanbul 1989; G. Kürkman, *Toprak, Ateş, Sır; Tarihsel Gelişimi, Atölyeleri ve Ustalarıyla Kütahya Çini ve Seramikleri*, İstanbul 2005.

[16] Molla Büyük Mescidi alçı mihrabına küçük parçalar halinde, Hoca Hundi Mescidin mihrabına iki kase, Hacı İvaz Mescidin kuzey duvarına bir Milet tipi tabak yerleştirilmiştir.

nucu özellikle İran ve Kuzey Suriye'de Rakka[17] bölgesinde 12-13. yüzyıl ortalarına kadar üretilen renksiz, şeffaf sıraltı siyah, türkuaz ve kobalt mavi boyalı örneklerin, yeni bir anlayışla ele alınarak Anadolu'ya özgü kullanımın bir sonucudur.

Astar boyama (slip) tekniğinin Batı Anadolu Beylikler Dönemi üretimi henüz net bilinmemektedir. Selçuklu döneminde özellikle kapların dış yüzünde kullanımı yaygındır. Bu uygulama Beylikler Dönemi'nde devam etmiş olmalıdır. Astar ya da "slip" bir tür renkli yada renksiz sulu seramik hamuru, ya da özlü kil, kaolin ve kuartz gibi hammadelerin karışımıyla oluşan solüsyon olarak tanımlanmıştır[18]. Astarın kap yüzeyinde hem örtücü (kapatıcı), hem de bezeme amaçlı olmak üzere iki yönlü kullanımının erken tarihlerden itibaren görülmesi, astarın aslında seramik bezemesinde en eski, en önemli bezeme tekniklerinden ve çeşitlemelerinden biri olduğuna işaret etmektedir. Astar doğrudan saf, kendi rengiyle kullanıldığı gibi içine çeşitli boyalar katılarak arzu edilen renkte de hazırlanmıştır[19]. Astarın doğrudan boya olarak kullanıldığı astar boyama örneklerinde astar fırça ile sürülerek ya da akıtma yöntemiyle kap yüzeyine uygulanmıştır. Astarın rengi sır renginin seçiminde göz önünde bulundurulan bir faktör olmuş, hamurun koyuluğu astarın beyazlığı ile zıtlık oluştururken, üste sürülen sır bu zıtlığı bir bakıma desteklemiştir. Motifler genellikle serbest fırça tekniğinde çalışılmıştır. Astar boyama tekniği diğer seramik bezemeleri gibi, tekniğin ve boyanın sunduğu imkanlar çerçevesinde kendine özgü kaba, iri motif ve kompozisyon özelliklerine sahiptir. İslam dünyasında kabın iç yüzeyinin tamamen astarla kaplanarak düzgün, pürüzsüz, hamur renginden farklı ya da daha açık bir renk oluşturma geleneği, kazıma, derin oyma tekniklerinde kullanımıyla birlikte, 10. yüzyıldan itibaren bezeme dünyasına farklı uygulamalarla girmiştir[20]. Anadolu'da Selçuklu Dönemi'nde astarın hem örtücü hem bezeme amaçlı kullanımı bir arada devam etmiştir. Selçuklu Dönemi astar boya bezemeli seramikler İslam Dönemi seramiklerinden farklı bir üslupta gelişim göstermiştir. İslam seramiklerindeki zengin çeşitlilik yoktur, Bizans örneklerinde olduğu gibi kap içi farklı tekniklerde (kazıma, derin oyma, astar boyama ile) bezenirken, kap dışına sadece astar boyamanın uygulandığı görülmektedir. Kubadabad kazısında, Küçük Saray'da diğer tekniklerde seramiklerin yanı sıra astar boyama tekniğinde parçaların çıktığı bilinmektedir[21]. Korucutepe kazısı buluntuları arasında yer alan kaselerin içyüzü kazıma, derin oyma, dış yüzü, bezemesiz, düz, kazıma ya da bazılarında astar boyama tekniğinde bezemelidir [22]. Bu türün en belirgin örneklerinden biri Hasankeyf kazısında çıkan bir kase parçasıdır. Kase içi açık krem astarlı derin oyma tekniğinde bezemeli, dış yüzü ise astar boyama tekniğinde yazı desenli ve yeşil sırlıdır[23]. Geometrik ve bitkisel motiflerle bezeli bu örnekler 13-14 yüzyıllara tarihlendirilmiştir. Ayrıca G. Öney ve L. Bulut yayınlarında Samsat'ta slip tekniğinde seramiklerin varlığından bahsetmektedirler[24]. Bulundukları yer, biçim, desen, teknik özellikleri dikkate alınarak aynı dönemlere tarihlendirilen astar boyalı başka seramik grubu H. Acun tarafından yayınlanmıştır[25]. Yozgat

[17] İslam seramik üretimi, İran ve Suriye merkezleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. E.J. Grube, *Cobalt and Lustre The First Centuries of Islamic Pottery,* New York 1994, s.253.

[18] Bk. L. Doğer, "İzmir Arkeoloji Müzesi Kolleksiyonları'ndaki Sualtı Buluntusu Slip Teknikli Bizans Seramikleri", *Adalya,* III,1998, s.38-52.

[19]Astarların renklendirilmesinde de metal oksitlerin kalsinasyonuyla elde edilmiş boyalar kullanılmıştır. Kırmızı için seramik hamura demir oksit, yeşil için bakır oksit, kahverengi için demir oksit, mangan oksit, kurşunoksit karışımıyla, bej astar için beyaz killere manganezoksit eklemesiyle elde edilir.

[20]İslam sanatında özellikle 10-11 yüzyıllarda İran ve çevresinde astar boyama tekniğinde bezemeli seramiklerdeki çeşitlilik sonraki dönemlerde devam etmemiştir. Ayrıntı için bkz. E. Grube, a.g.e., s. 63-67, 76-91; G. Fehervari, *Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum,* New York 2000, s.52-64.

[21] Ayrıntı için bk. R. Arık, *Kubad Abad,* İstanbul 2000, s.244.

[22] Ayrıntı için bk. Ö. Bakırer a.g.e., s.221.

[23] Bk O. Arık a.g.e., s.247.

[24] Fakat slip tekniğindeki seramiklerin özelliklerini ayrıntılı tanıtmamışlardır. Bk. G. Öney a.g.e., s.123;L. Bulut a.g.e., s.9.

[25] Yozgat Arkeoloji ve Etnografya müzesinde bulunan 12 parça seramik kap, Yozgat'ın 38 km. güneyinde Osmanpaşa Kasabası önemli Selçuklu yerleşim merkezlerinden biridir Seramik kaplar1980 yılında kasabada ev temel kazısında iki kulplu bir kazan içinde bulunmuştur. Kaplar müzeye getirilmiş, Acun tarafından 7 tanesi incelenerek yayınlanmıştır. Bk. H. Acun, "Yozgat Müzesindeki Selçuklu Kaseleri", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,* Kayseri, 1, 1995, s.6.

yakınlarında bulunan kapların iç yüzeyleri kazıma ve derin oyma, dış yüzleri astar boyama tekniğinde bezenmiştir. Sır içte ve dışta yeşil ya da sarı renktedir. İç yüzeyde yazı taklidi, damla motifi, daire, kuş ve hayat ağacı, dış yüzeyde yazı, zigzag, pars beneğine benzeyen küçük üç daire, dikey ve dairesel çizgiler, noktalar bulunmaktadır. Benzer gelenekte üretilen Ahlat seramikleri 13. yüzyılın ikinci yarısı-15. yüzyıla tarihlendirilmiştir[26].

Astar boyama tekniği, Osmanlı Dönemi seramiklerinde kırmızı ve beyaz hamurlu seramiklerde farklı dönemlerde farklı üsluplarda, Erken, Klasik ve Geç Dönemler olmak üzere üç uygulama ile karşımıza çıkmaktadır[27]. Osmanlı seramik üretim merkezi olan İznik'te gerçekleştirilen kazı çalışmalarında ele geçen astar boyama tekniği ile bezemeli seramiklerin ilk grubunu kırmızı hamurlu örnekler oluşturmaktadır. Seramik kabın iç yüzeyini tamamen ve dış yüzeyin yarısına kadar astar boya ile sadece bezeme yapıldıktan sonra koyu sarı, yeşil, türkuvaz renkli sırlarla sırlanmıştır. Seramiklerin iç yüzey bezemesinde iri, kaba görünümlü, yapraklar, kıvrık dallar, çiçek rozetler, rumi ile palmetlerin birleşmesinden oluşan bitkisel motifler görülmektedir. İznik kazılarında da sırlı ve sırsız, yarı mamül çok sayıda astar boyama tekniğinde tüm ya da tüme yakın seramik parçası ele geçmiş olup, bu kaplar 14.-15. yüzyıl erken Osmanlı örnekleri olarak incelenmektedir.

İslam ülkelerinde özellikle İran bölgesinde 10. yüzyıldan itibaren görülen, 13. yüzyılda yaygınlaşan kazıma tekniği, Anadolu'da Bizans Dönemi'nde 12.yüzyılda hakim olurken, Ortaçağ merkezlerinde erken dönemlere tarihlendirilen (10. yüzyıl) buluntularla da karşılaşmaktayız. Seramik yüzeyini örten astarın kurumadan çizilerek ya da kazınarak kaldırılmasıyla desenler yapıldıktan sonra sırlama işlemine geçilmiştir. Seramiklerin iç yüzeyi tamamen, dış yüzeyi belli bir seviyeye kadar ince, sarımsı koyu krem renkli astarla kaplanmıştır. İç yüzeyde sır, şeffaf, ince ve yaygın olarak türkuvaz, hardal sarısı, kahverengi ve yeşil renklidir. Dış yüzey açık ve koyu yeşil renkli şeffaf sırlıdır. Kazıma, tek renk sırlı seramiklerin bezemesinde büyük çiçek rozet, kıvrık dallardan oluşan bitkisel motifler ile helezon, daire, yarım daire, yıldız, düz ya da dalgalı çizgilerden oluşan geometrik motifler görülmektedir.

Kazıma ve boyama tekniklerinin bir arada kullanıldığı boyalı kazıma tekniğinde, kazıma bezeme yapıldıktan sonra, bunların üzerlerine veya içlerine tek renkle ya da iki, üç renkle boyama yapılmıştır. Renklendirmede bazen boya, bazen de renkli sır kullanılmıştır. Kabın iç yüzeyi, bazen de dış yüzeyi hardalımsı sarı, patlıcan moru, kahverengi ve yeşil renklerle dönüşümlü olarak boyanmıştır. Boyalar serbest fırça hareketleriyle sürüldükten sonra sırlama işlemine geçilmiştir. Kubadabad, Alanya, Kalehisar kazılarında ele geçen tek renk ve boyalı kazıma tekniğindeki seramikler 12.-13. yüzyıllara tarihlendirilmiştir[28]. Selçuklu kazıma tekniğinde bezemeli seramiklerde iç içe geçen zincirler, palmetler, rumiler, radyal çizgiler, insan figürleri görülmektedir. Menteşe Beyliği'nin hakim olduğu Milet'te bölge kilinin özelliğinden dolayı mikalı kırmızı hamurla yapılmış yerel üretim kazıma ve boyalı kazıma tekniklerinde de seramik parçalar bulunmuştur. Beyaz ya da açık krem astarlı, hardal sarı ve yeşil boyalı bu parçalara[29] ek olarak, Barışta'nın yayınladığı, Karaman Kalesi'nden kazıma ve derin oyma tekniğinde bezemeli, yeşil sırlı bir parça ile Konya'dan kazıma tekniğinde bezemeli yeşil sırlı buluntu Beylikler Dönemi seramikleri içinde ele alınmıştır[30].

Korucutepe, Samsat ve Ahlat kazılarında ele geçen buluntular sayesinde 12-14. yüzyıllarda farklı birçok merkezde kazıma tekniğinde sera-

[26] B. Karamağralı a.g.e., s. 391-462.

[27] Klasik Osmanlı Dönemi'nde astar boyama tekniği 16. yüzyılın ikinci yarısında beyaz hamurlu seramiklerde bazı değişikliklerle yeniden uygulanmaya başlanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. N. Özkul Fındık a.g.e., s.30-35, 264-274.

[28] Alanya Selçuklu Sarayı'nda yapılan kazılarda ele geçen seramikler arasında tek renk sırlı ve boyalı kazıma tekniğinde seramikler ele geçmiştir. Ayrıntı için bk. S. Bilici Bilici, "Alanya-Selçuklu Sarayı Seramikleri" *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu Prof.Dr.Gönül Öney'e Armağan Bildiriler*, İzmir 2002, s.141-148.

[29] Böhlendof 2007, kongrede sunulan bildiri.

miklerin üretildiği anlaşılmaktadır. Diğer önemli bir merkez olan Hasankeyf'de ise 14-15 yüzyıllarda özellikle iki ya da üç rengin dönüşümlü olarak kullanıldığı boyalı kazıma tekniğinde seramikler üretilmiştir.

İznik'te yerleşik, kaliteli bir Bizans kazıma tekniğinden sonra, Erken Osmanlı Dönemi'nde kazıma ve boyalı kazıma tekniklerindeki seramikler, dönemin diğer örneklerinde olduğu gibi kaba görünümlü, kalın kazınmış desenleri ile daha özensiz olup kalitesi de düşüktür. Bu seramiklerdeki renkli ya da renksiz şeffaf sır katkılı olmakla birlikte, az da olsa özenli örnekler de kazı çalışmalarında ele geçmiştir. Ancak bu seramik grubunun Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemleri'nde kendi karakteristik üslubunu yaratmış olması dikkat çekicidir.

Erken Osmanlı geçiş dönemi örnekleri olarak değerlendirilen kazıma tekniğindeki seramiklerin, Sardis ve İznik Tiyatro kazısında ele geçen parçalardaki[31] bezemelerin, 16. yüzyıl beyaz hamurlu Osmanlı seramik ve çinilerine uygulanan naturalist çiçek motifleriyle benzerliklerinden dolayı, 16. yüzyıl sonuna kadar devam ettiği anlaşılmaktadır.

Kap yüzeyinin kazıma tekniğine göre daha geniş ve derin oyulmasıyla desenlerin oluşturulduğu oyma tekniği ile boyaların akıtılması suretiyle farklı bir boyama üslubunda desenlerin yapıldığı akıtma tekniği gibi bazı bezeme teknikleri üzerinde çok durulmamıştır. Fakat hem Selçuklu Dönemine hem de sonrasına tarihlendirilen birçok merkezde bu tekniklerde üretilmiş seramiklerle karşılaşmaktayız. Kubadabad kazısında, özellikle Küçük Saray'da akıtma, derin oyma tekniklerinde seramiklerin varlığı tespit edilmiştir. Ahlat ve Hasankeyf kazılarında ele geçen, derin oyma, kazıma tekniklerinin birlikte uygulandığı seramikler 14.-15. yüzyıllara tarihlendirilir. İznik kazılarında ise, Erken Osmanlı Dönemi üretimi akıtma tekniğinde bezemeli tipik yarı küresel formda kaseler bulunmuştur.

İslam dünyasında, Bizans ve Selçuklu dönemlerinde Anadolu'nun her yerinde, günlük yaşamın her aşamasında çok amaçlı kullanılan (depolama, saklama, servis gibi) seramik kapların üretiminde görülen en yaygın teknik tek renk sırlı seramiklerdir. Yeşilin farklı tonlarındaki sır her dönem her bölgede en fazla uygulanan sırdır. Onu türkuaz, firuze, hardal sarısı, kahverengi sırlı örnekler takip eder. Milet buluntuları arasında astarsız, türkuaz sırlı seramikler yer almaktadır[32]. Yine Milet'te varolan fakat diğer bölgelerden henüz yeterince veri elde edemediğimiz, yaygınlığı henüz belirsiz olan baskı tekniğinde kabartma desenli astarsız, yeşil, sarı sırlı ve sırsız seramik parçalar bulunmuştur[33]. Kuzey Mezopotamya geleneğinde sırsız baskı tekniğinde, özellikle testi formunda kaplar Güneydoğu Anadolu bölgesindeki kazılarda çok sayıda ele geçmektedir. Hasankeyf'de olduğu gibi bunların bir kısmı ithal bir kısmı da 14-15. yüzyıl yerel üretimlerdir. İznik'te Erken Osmanlı Dönemi'nde bu tür sırsız baskı bezemeli kaplar görülmemektedir. Fakat günlük hayatta her dönem vazgeçilmez olan suyu soğuk tutan testiler, ibrikler, depolama amaçlı küpler, pişirme kapları ve çömlekler sırsız üretilmiş kap türleri arasında yer alır.

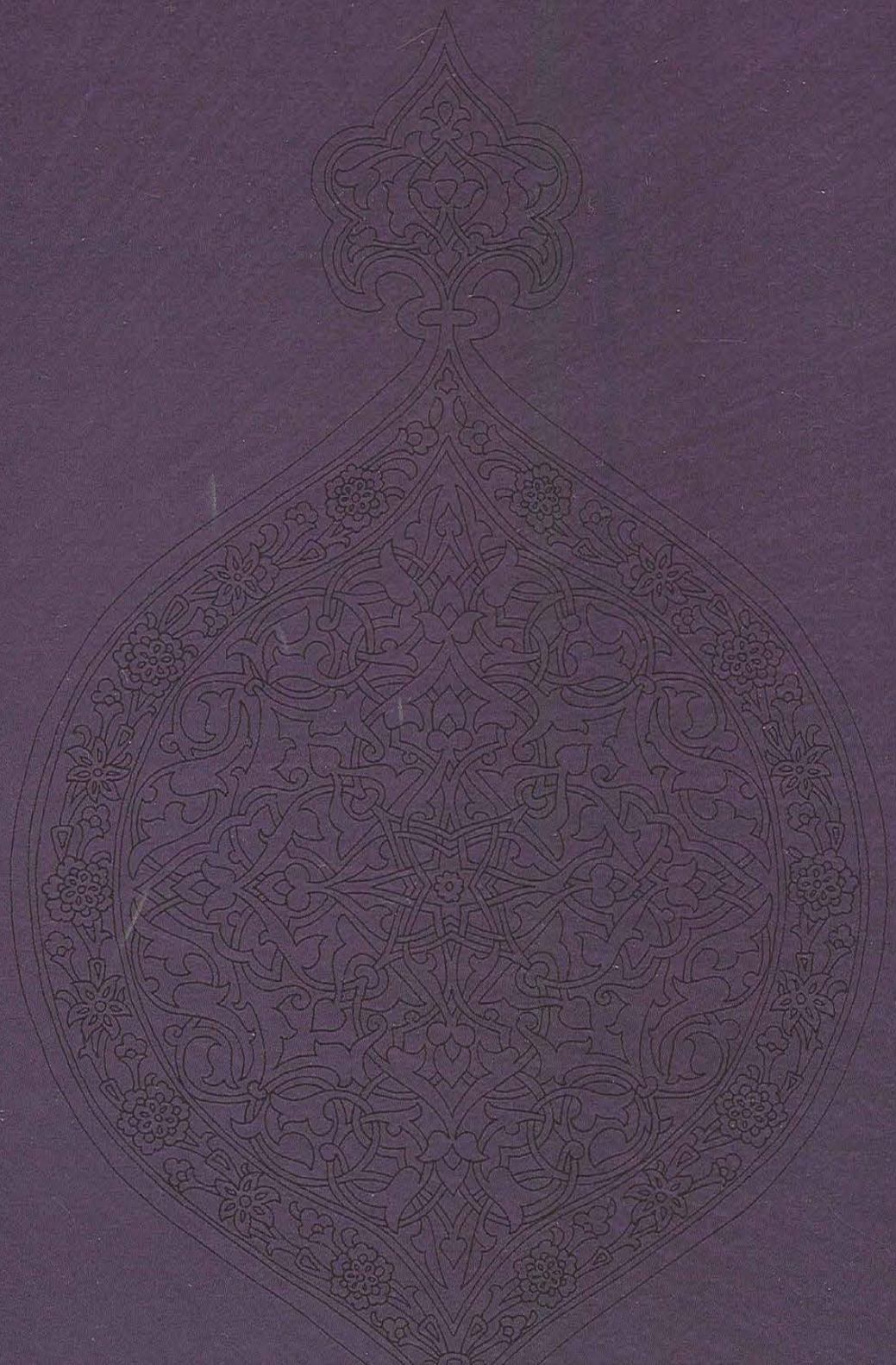
Sonuç olarak Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemleri'nde, bugünkü buluntular doğrultusunda Anadolu Selçuklu geleneğinde üretime devam edilmiş olup, üretimde birçok merkezle etkileşim içinde olunmuştur. Beylikler Dönemi'nde daha önce bilinen bazı seramik teknikleri yeni bir anlayışla ele alınırken, üretimine bu dönemde başlanan (Milet tipi seramiklerde olduğu gibi) bazı seramik teknikleri bu dönemlerle sınırlı kalmayarak varlığını sürdürmüştür. Kırmızı hamurlu seramik kapların üretimi fritli beyaz hamurlu yeni teknolojiye geçilmesine rağmen Osmanlı günlük hayatındaki yerini yüzyıllarca korumuştur.

[30] Bkn. H.Ö. Barışta, *Türk El Sanatları,* Ankara 1998, s.29, Foto. 36-37.

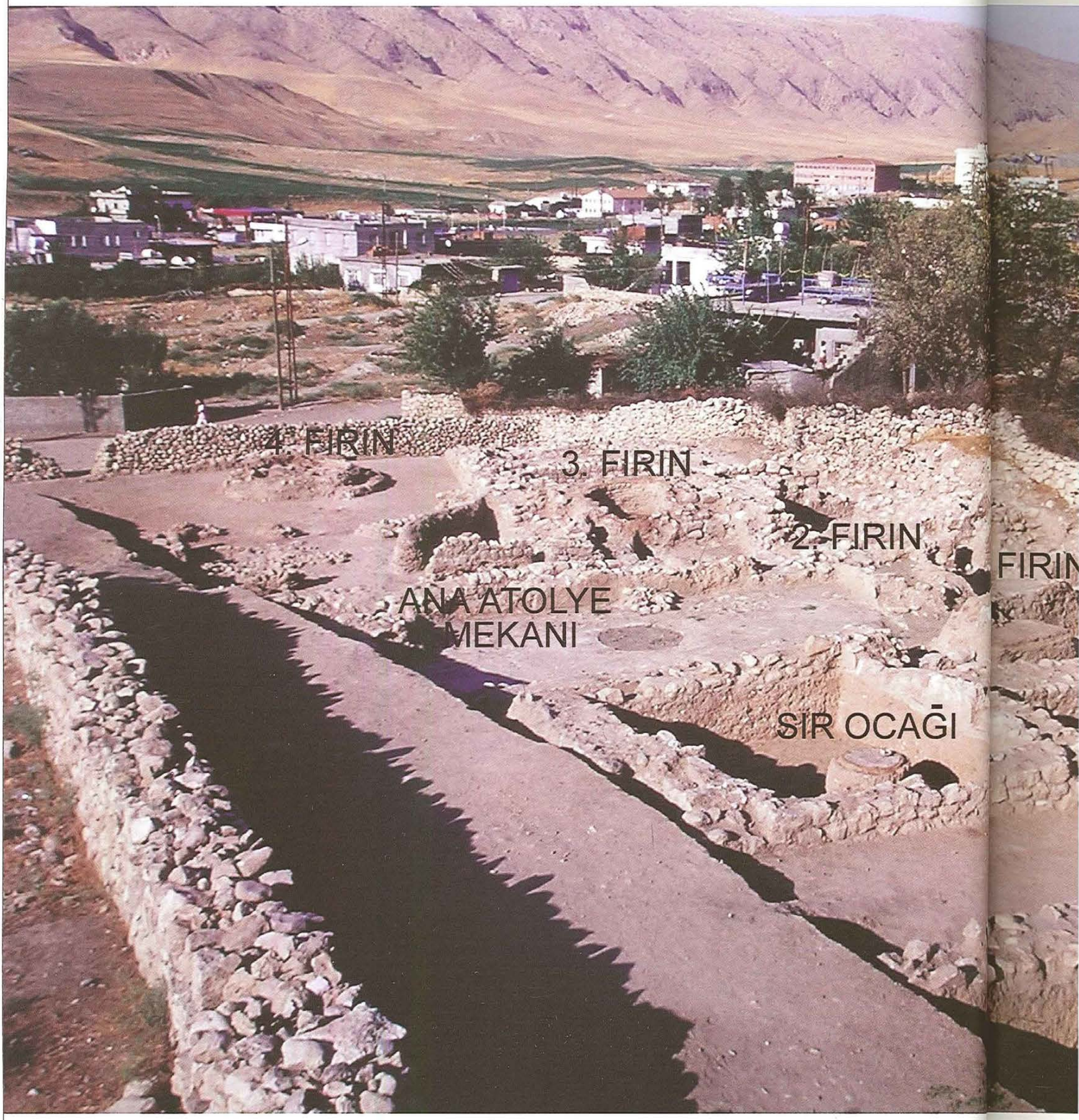
[31] Sardis için bk. H. Crane, "Some Archaeological Notes On Turkish Sardis" *Muqarnas*, IV, 1987, s. 43-57; İznik için bk. N.Özkul Fındık a.g.e., s.90, Fot.78-79.

[32] Ayrıntı için bkn. F. Sarre 1935 a.g.e., s.72.

[33] Bkn. F. Sarre 1935 a.g.e., s.71; Böhlendorf 2007 kongreye sunulan bildiri; İznik'te üretilen tek renk sırlı seramikleri için bk. N. Özkul Fındık, a.g.e., s.126-157.



HASANKEYF KAZISI
SERAMİK FIRINLARI,
ATÖLYELERİ VE SERAMİKLERİ


4. FIRIN
3. FIRIN
2. FIRIN
FIRIN
ANA ATOLYE
MEKANI
SIR OCAĞI

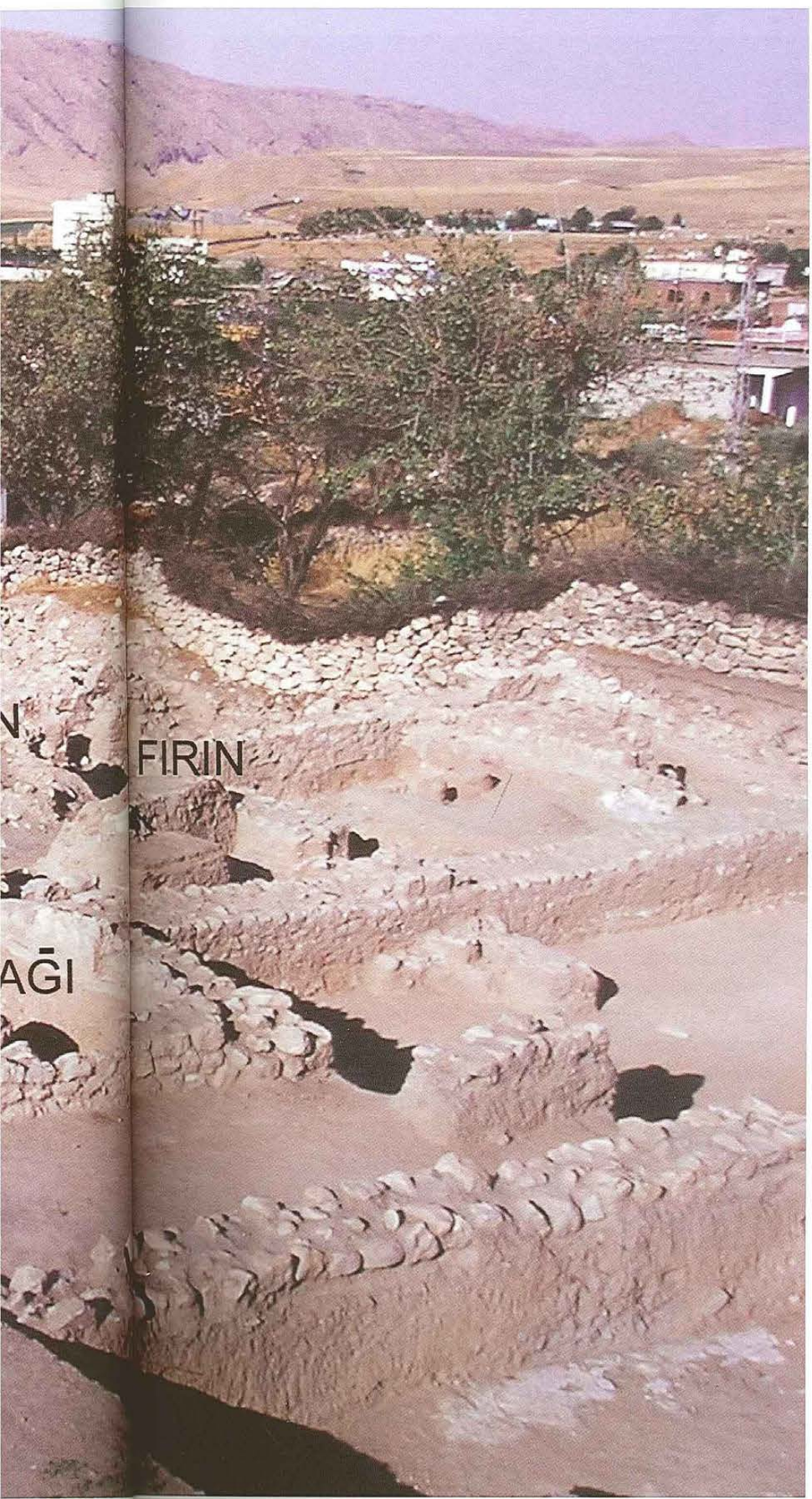


Foto. 1-Hasankeyf, seramik fırın ve atölyeleri kazı alanı (2003 yılı sonu). (Foto. M. Çeken)

Hasankeyf Kazısı Seramik Fırınları, Atölyeleri ve Seramikleri

Muharrem ÇEKEN*

Hasankeyf eskiçağlardan başlayarak, yüzyıllar boyunca süren tarihi ile Güneydoğu Anadolu'nun en önemli ticaret ve kültür kenti kimliğini taşımaktadır. Dicle kenarında yer alan bu görkemli kent, doğal yapısı, planı, bu planın içinde tarihin farklı katmanlarının kanıtları olan yapı gruplarını ve mimari süsleme ile el sanatlarımızın en güzel, en ünik örneklerini bize sunmaktadır. Günümüzde tarihsel değeri ve niteliğinden daha çok baraj suları altında kalma tehlikesi nedeniyle anılan Hasankeyf'te yapılan arkeolojik çalışmalar, aslında kentin görünen kısmı kadar önemli bilgileri barındıran, toprak altındaki gizli kalmış kültür varlıklarını ortaya çıkarmaktadır. Bu anlamda son yıllarda yapılan kazılar ışığında fırın ve atölyelerin bulunuşu ile Hasankeyf'in aynı zamanda önemli bir seramik üretim merkezi olduğu da tespit edilmiş durumdadır. 2001 yılında gerçekleşen bu heyecan dolu gelişme bölgenin seramik sanatı için zengin olan buluntu durumuna da açıklık getirecek, yeni bazı görüşlerin

* Bu konu üzerine çalışmamı teşvik eden eve izin veren hocam Prof. Dr. M. Oluş Arık'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.



Foto. 2-Hasankeyf, seramik fırın ve atölyeleri kazı alanı. (Foto. M. Çeken)

ve sonuçların ortaya konulmasına sebep olacaktır.

Bu bölümde Hasankeyf'te 1991, 2001-2003 yıllarında mevsimlik olarak gerçekleştirilen kazılarda ortaya çıkarılan fırınlar ve seramik malzemeleri konu edilecektir. Kazıların hala devam ediyor olması sebebiyle ortaya konulan görüşler ve eserler belirtilen kazı alanı ve tarihi ile sınırlıdır.

Atölye Mekanları, Fırınlar ve Üretim Malzemeleri:

Hasankeyf'te seramik üretimine dair bulgular kazılara ilk başlandığı yıllarda ortaya konulmuştur. Fakat bunun somut olarak ispatı 1991'deki çalışmalarda aşağı şehrin güneybatısında, Salahiye Bahçeleri yanında yapılan yüzey araştırması ve küçük sondajlarla gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar sırasında iki mekan içerisinde çok sayıda üç ayak bulunmuş, bozuk veya tamamlanmamış seramiklere rastlanılmıştır[1]. 2001 yılında burada sistemli kazılara gidilmiş ve 2003 yılına kadar devam edilmiştir. Bu alanda atölye mekanlarıyla birlikte sekiz fırın kalıntısı ve iki sır ocağı tespit edilmiştir. Hasankeyf'te bu kazı sahası dışında Cami'ul Mardinike olarak bilinen aşağı şehirde Dicle kenarında yer alan kalıntılar içerisinde de bir fırın kalıntısı bulunmuştur.

Atölyelerin ve fırınların özellikle Salahiye Bahçeleri olarak bilinen bu bölgede yoğunlaşması buranın bir meslek grubunu barındıran mahal-

[1] M. O. Arık, "Hasankeyf Kazı ve Onarım Çalışmaları 1991", *XIV. Kazı Sonuçları Toplantısı II*, Ankara 1993, s.447-456.; M. Oluş Arık,"Hasankeyf Kurtarılmalı", *Sanat* Şubat, 2, Ankara 1993, s.17-41.

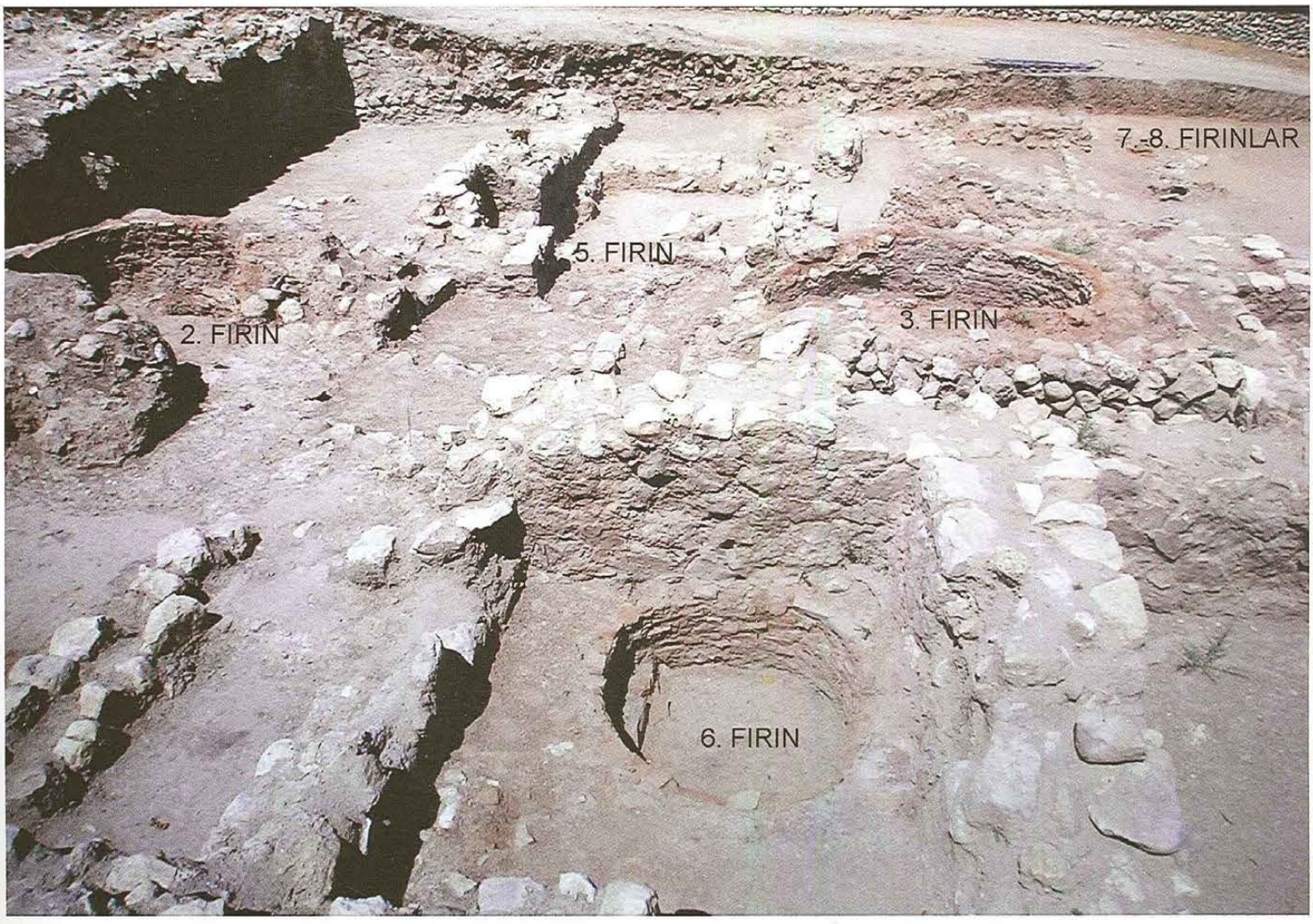


Foto. 3-Hasankeyf, seramik fırın ve atölyeleri kazı alanı. Fırınları yoğunlaştığı bölge. (Foto. M. Çeken)

le/sokak olabileceğini düşündürmektedir. Çevresindeki yerleşimlerin altında kalan bu alanın kazısının yapılması zor olsa da, sonuçlandığında bu durumu aydınlatacaktır.

Kuzey güney doğrultusunda dikdörtgen bir alanda yer alan mekanlar, karmaşık planlı, birbiri içine girmiş, bazen birbirini kesen, farklı katmanlar da içeren özellikler göstermektedir. Fırınlar kimi zaman mekanların arasında, kimi zamanda bağımsız şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu halleriyle bazı mekanların kullanım amaçları tespit edilebilmekte, bazılarının ise ne amaçla yapıldıkları anlaşılamamaktadır. Kalın bir tabaka oluşturacak şekilde sıvanmış odaların ve teknelerin, çamur karıştırma ve çökeltme havuzları oldukları söylenebilmektedir. Bu türden odalarda künkler ve drenaj delikleri bulunmaktadır. 1. fırının içinde yer aldığı büyük dikdörtgen mekan ve 3. fırının güneydoğusunda bulunan mekan bu işleve sahip olmalıdır. Bu mekanlara giren ve çıkan künkler yer almaktadır.

Çömlekçi çarkının bulunduğu yer ana atölye mekanları olarak kabul edilmektedir. Buralarda çömlekçi çarkının yanı sıra, teknelerde kullanılmayı bekleyen hazırlanmış çamurlar yer almalıdır. Hasankeyf'de, 1. fırının da içinde bulunduğu mekanın yukarıda belirtilen özelliği ile birlikte böyle bir işleve sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu mekanın ortasında 1.28 m. çapında zeminde düzgün kazılmış bir çukur vardır. Bunun çömlekçi çarkının alt bölümünün yerleştirildiği bir bölüm olabileceğini düşünülmektedir.

Alanın ortasında 1991'de tespit edilen ve kazısı 2001 yılında tamamlanan, zemin seviyeleri birbirinden farklı olan iki mekan bulunur. Kuzeyde olanı daha aşağıda bir zemin koduna sahip olup dışarı açılan bir kapısı yoktur. Bu mekanın, basa-



Foto. 4-Hasankeyf, seramik fırın tipleri (2. ve 3. fırın). (Foto. M. Çeken)

maklı bir açıklıkla güneyindeki bitişik olan mekana kapısı vardır. Bunlar seramik depolamaya yarayan yerler olmalıdır.

Bazı mekanların fırınları da içlerinde barındırdıkları görülmektedir. Bazı fırınların da hemen yanında küçük mekanlar vardır. Bunların yakacak odunlar için yapılmış oldukları düşünülebilir. Bu türden mekanların işlevleri tahmin edilebilmektedir. Bunların yanı sıra bir çok mekanın fonksiyonu konusunda fikir yürütmek zordur. Bazılarının aynı zamanda yapılmadıkları görülmektedir. Bir biri üzerine yapılaşma tespit edilebilmektedir. Kullanım süresi dolan veya çöken fırınların hemen üzerine veya yanına yeniden inşa edilmesi söz konusudur.

İslam seramik üretim merkezlerinde yapılan bazı kazılar sonucunda ortaya çıkarılmış atölye ve fırın kompleksleri, Hasankeyf örnekleriyle benzer özellikler göstermektedir. Yapılaşma tasarımlar birbirinden farklı da olsa kullanım alanlarının işlevleri aynıdır. Tornanın bulunduğu, havuzların, hamur teknelerinin, malzemenin depolandığı mekanların, kurutma odalarının, yakıtların konduğu mekanların, yapının içine veya dışına yapılmış fırınların ve sır hazırlama ocaklarının ortak özellikleri vardır. Bu işle uğraşan meslek grupları genellikle ailelerdir ve bunların evleri atölyelerin hemen yanında olabilmektedir. Atölyelerin kapalı mekanlar olması önemlidir. Çünkü kötü hava koşullarından veya güneşten korunan yerler olması, bütün bir yıl boyunca çalışabilmeleri için gerekli ortamı sağlamaktadır.

Hasankeyf'te atölye mekanlarının içinde veya bağımsız olarak ortaya çıkardığımız sekiz fırından ikisi, bize çok iyi bilgi verecek nitelikte günümüze kadar ulaşmıştır. Mekan içinde yer alan 1., 2., 3., 5. ve 6. fırından 2. ve 3.'sü sağlama yakın-



Foto. 5-Hasankeyf, silindir baskı kalıpları. (Foto. M. Çeken)

dır. 6. ise farklı bir işleve sahip olduğunu düşündüğümüz kurutma fırını şeklindedir. Fırınlar mekanların bir kenarına yerleştirilmiş, bazen mekanın duvarlarıyla sınırlı kalmamış, bir mimari çerçeve içerisine yerleştirilmiştir.

Hasankeyf seramik fırınları, geleneksel üstten havalandırmalı Ortaçağ İslam fırınlarına uygun bir şema gösterirler. Altta ateşlik, üstte ise pişirme bölümünden oluşan iki kademelidirler. Oval veya dairesel planlıdırlar. Çapları 1.80-2.30 m. arasıdır. Ateşlik toprağa kazılmıştır, tuğlayla örülerek sıvanmıştır ve kemerli bir kanalla dışarı açılan ağızları vardır. Bu şekilde ısı kaybı en asgari düzeye indirilmektedir. Tavanı aynı zamanda pişirme bölümünün zeminini oluşturmaktadır ve basık kubbe şeklindedir. Bu bölüm deliklerden oluşan ızgara biçimindedir. Pişirme bölümü de tuğla ile örülü, sıvalı, kubbemsi bir örtü ile kaplıdır. Üst bölüm bazı fırınlarda taş duvarlarla desteklenmektedir. Sağlam olanlardan anlaşıldığı üzere, ateşlik 1.25 m. pişirme bölümü ise 1-1.5 m. yüksekliğindedir.

Pişirme bölümlerinin hiç biri sağlam olarak günümüze ulaşmamakla birlikte, en iyi durumda olan 3 numaralı fırında duvarların 40-50 cm. kadarı kalabilmiş olup bütünü hakkında önemli bilgiler vermektedir. Anlaşıldığı kadarıyla, yukarıda bir baca bırakılıyor ve kaplar istiflendikten sonra burası bir kapakla kapatılıyordu. Seramiklerin istiflenmesi üç ayaklarla sağlanmaktadır. Fırında çökmüş imalat hatası buluntulardan da anlaşılacağı üzere beş veya altı kap üst üste dizilebilmektedir. En altta düz bir zemin elde etmek için ise halka kaideli plakalar kullanılmıştır. Bu-



Foto. 6-Hasankeyf, üç ayaklarla istiflenmiş fırında çökmüş seramikler. (Foto. M. Çeken)

nun dışında pişirme bölümünün duvarlarında raf oluşturabilecek her hangi bir buluntuya 2003 yılı kazıları sonu itibariyle rastlanılmamıştır. İznik'te Milet-işi olarak bilinen sır altı teknikli seramiklerinde bu şekilde istiflendiği bilinmektedir[2]. Taht-ı Süleyman kazılarında, Nişapur kazılarında ve Anadolu'da Ahlat kazılarında ortaya çıkan fırınlarda, pişirme bölümünde raflara dayanak teşkil edecek kazık yuvaları ve pişmiş topraktan silindir şeklinde kazıklar ele geçirilmiştir[3]. Bu kazıklar pişirme bölümünün duvarlarında raflar oluşturmakta, seramikler bunların üzerine ya tek başına yerleştirilmekte veya üç ayaklarla istiflenmektedir.

Fırınların boyutları, pişirilecek seramiğin tekniğine ve sayısına göre değişebilmektedir. Isının yüksek derecelere çıkabilmesi ve bunu koruyabilmesi için fırınların boyutları da, bulunduğu yer de değişebilmektedir. Genellikle bu türden fırınların ateşlik bölümleri toprağa kazılarak yapılıyordu, bu sayede ısı kaybı en az seviyeye düşürülüyordu. Üst bölüm ise atölye mekanlarının arasında, mimari bir çerçeve içinde yer almakta, böylece hem hava şartlarından etkilenmeden ısı korunmakta hem de fırının bu bölümünün yüksek ısıdan patlaması önlenmektedir. Bağımsız olan fırınlarda ise üst bölümün daha kalın duvarlarla örülmesi gerekmektedir.

[2] Bkz. O. Aslanapa, - Ş. Yetkin, - A. Altun, *İznik Çini Fırınları Kazısı 1981-1988 II. Dönem*, İstanbul 1989.; N.Ö. Fındık, *İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri*, Ankara 2001.

[3] R. Naumann, "Brennöfen für Glasurkeramik", *Istanbuler Mitteilungen*, Band 21, Tübingen 1971, s.173-190, tafel 54, 56.; B. Karamağaralı, "Ahlat'ta Bulunan Bir Çini Fırını", *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Enstitüsü Yıllık Araştırma Dergisi*, III, Ankara 1981, s.68.



Foto. 7-Hasankeyf, şeffaf türkuaz sırlı siyah boyalı sıraltı seramik. (Foto. M. Çeken)

Fırınların bulunduğu yer, çevresinde çıkan seramikler ve diğer buluntular ile boyutları da fırının hangi türden seramikler için kullanıldığına açıklık getirmektedir. Özellikle 1., 2. ve 3. fırınlar ölçüleri itibariyle birbirine yakın özelliklere sahiptirler. Çevrelerinde çıkan seramikler de bu fırınlarda pişirilen seramikler hakkında bazı ipuçları vermektedir. Gerçi Hasankeyf'te bu durum, çeşitli sebeplerden dolayı çok karmaşık olsa da buluntu yoğunluğundan dolayı bunu söylemek mümkündür. Bu fırınların çevresinden, sırlı seramiklerin yoğun olarak çıktığı tespit edilmiştir. Fakat kazılar sırasında bahsetmiş olduğumuz fırınların içinden hiçbir seramiğin çıkmadığı da gözlenmiştir. Çevresinde çıkan seramiklere, bulundukları yerlere ve boyutlarına bakarak bunların sırlı seramik üretiminde kullanılan fırınlar olduğunu düşünebiliriz. Dördüncü seramik fırını boyut itibariyle hepsinden büyüktür ve çevresinde yoğun olarak sırsız seramikler ele geçirilmiştir. Bu anlamda bağımsız bir mimari özellik gösteren bu fırın, daha düşük ısı gerektiren sırsız seramik üretiminde kullanılmış olmalıdır.

Fırınların ateşlik kısmında sırça hazırlamaya yarayan yalak, tekne v.b. bölümler yoktur. Hasankeyf'te bu görevi küp gövdesine benzeyen ve küp boyunlarıyla oluşturulmuş küçük bacaları olan ocaklar üstlenmiştir.

Fırın ve atölye kazısında doğal olarak seramik üretiminin değişik aşamalarında kullanılan çeşitli malzemelerin çıkması beklenir. Hasankeyf'de bu türden üç ayaklar, plakalar, diskler, çeşniler ve kalıplar gibi ustanın atölyede seramik yaparken veya fırında pişirirken ihtiyaç duyduğu farklı malzemeler ele geçirilmiştir.

Hasankeyf'in ilginç atölye malzemelerinden biri disklerdir. İçbükey yayvan kaidesiz bir kap gibi görünen bu malzemenin ana maddesi seramik hamurudur. Bunlar ya çömlekçi çarkı mantığıyla



Foto. 8-Hasankeyf, şeffaf türkuaz sırlı boyalı sıraltı seramik. (Foto. M. Çeken)

döngüsel hareketten yaralanmak üzere kullanılan disklerdir (dönek). Yada hamuru özleştirmek için yoğurmada kullanılan bir kap olabilecek malzemelerdir. Altında yer alan kaygan bir taş üzerinde döndürülerek üzerindeki seramik hamuruna şekil verilebilmektedir. Daha çok basit sırsız kaplarda kullanılır. Anadolu'da günümüzde hala geleneksel usulde sırsız seramik yapan atölyelerde karşılaşabileceğimiz bir malzemedir.

Fırınlama aşamasına geçmeden yine atölyede kullanılan bir malzeme de, seramiğin yüzeyinde süsleme yapmaya yarayan silindir baskı kalıplarıdır. Bunlar seramik hamurundan yapılmış olup üzerlerinde çeşitli türde süslemeler bulunmaktadır. Seramik yaş iken, hamurun üzerine çok fazla bastırmadan, kalıbın ortasındaki deliğe bir alet geçirilerek, döndürülmek suretiyle yapılan işlem sonucunda kalıptaki motiflerin seramiğin yüzeyine geçmesi sağlanmaktadır. Fırın ve atölye bölgesinde yapılan kazılar sırasında beş tane bu türden malzeme ele geçmiştir. Silindir biçiminde yapılan baskı kalıpları daha çok ince süsleme kuşakları oluşturmak için kullanılmaktadır. Seramik sanatında sırlı veya sırsız seramiklerde baskı yöntemiyle kabartma ya da oyma şeklinde yapılacak süslemeler için kullanılan farklı kalıpların varlığını bilmekteyiz. Bunlar arasında mühür baskı kalıpları; kabın formunun tamamını da oluşturabilecek büyük kalıplar bulunmaktadır. Hasankeyf'te silindir kalıplar dışında başka kalıplara rastlanılmamıştır.

Hasankeyf kazılarında, fırınlamada kullanılan malzemelerin başında gelen ve seramik istiflemeye yarayan üç ayaklar, çok sayıda bulunmuştur. Seramik hamurundan yapılmış olan bu türden malzemeler kullanılacakları kabın boyutuna göre şekillendirilmektedir. 2,5 cm. ile 15 cm. arasında çok çeşitli ölçülere sahiptirler. Üzerlerinde süslemeleri olan özellikli üç ayaklar da bulunmaktadır.

Sırlı Seramikler

Hasankeyf fırın ve atölyelerinde üretilen seramiklerin çoğunluğu da sırlı seramiklerdir. Bu grupta çok sayıda bütün veya bütüne yakın, türü belirlenebilen, ya da kırık parçalar halinde seramikler bulunmaktadır. Özellikle bu grupta çoğunluğu oluşturan fragmanlar, ağız ve kaide parçaları şeklinde kâse ve tabaklara ait olup, biçim tipolojisi belirlemede önemlidirler.

Sıraltı tekniğinde seramikler, sır renklerine göre alt başlıklarda incelenmiştir. Çoğunluğu turkuaz, yeşil ve renksiz şeffaf sırlı seramiklerdir. Bunlar içerisinde benzer türde ve biçimde eserler olmakla beraber, form olarak birbirinden farklılık gösteren seramikler de yer almaktadır. Sıratlı tekniğinde incelediğimiz seramikler şeffaf turkuaz, şeffaf yeşil, şeffaf renksiz ve şeffaf lacivert sırlıdır.

Bu gruptaki seramiklerde kâse ve tabak türleri çoğunluğu oluşturur. Bazı ünik türler sınırlı sayıda ele geçmiştir. Bir fincan, sadece boyun ve ağzı kalabilmiş bir küp ve bir kapak diğer türü belirlenebilen örneklerdir.

Sıraltı seramiklerde kullanılan hamur rengi, ço-

ğunlukla kiremit kırmızısının açık ve koyu tonlarında olup, gri ve beyaz renkte olanları da bulunmaktadır. Bazı hamurlar fırınlama esnasındaki değişimden dolayı gerçek rengini vermeyerek bozulmakta, hatta aynı hamur üzerinde farklı renkler ve tonlar meydana gelmektedir.

Sıraltı tekniğindeki seramiklerin ince kesit analizlerinde, hamurun özelliğine bağlı olarak tekniklere göre farklı hammaddeler tespit edilmiştir. Kiremit kırmızısı hamurlu şeffaf turkuaz sıraltı seramiklerin hamurunda kuvars, feldspat, kırmızı demir oksit ve kaya parçaları bulunmaktadır. Şeffaf renksiz sıraltı seramiklerin hamurunda kuvars, feldspat, siyah opak mineraller kullanılmıştır. Beyaz hamurlu seramikler de kuvars ağılıklıdır. Hamur, yapılan analizler sonucunda 950 C° pişirilmiş diyebiliyoruz[4].

Sıraltı teknikli seramiklerde kullanılan astarlar krem veya beyaz renkte olup hamurun, sırın ve süslemenin özelliğine göre değişmektedir. Özellikle beyaz hamurlu sıraltı seramiklerde hamurun renk özelliğini koruması için beyaz astarla kaplandığı görülmektedir. Seramiklerin iç yüzleri tamamen astarla kaplanmıştır. Dış yüzde ise seramiğin sırlanış durumuna ve süslemesine göre değişmekle birlikte, genellikle ağız kenarını veya gövdenin yarısını örtmektedir.

Bu seramikler içerisinde şeffaf turkuaz sıraltı teknikli seramiklerin sır kalınlıklarının analiz sonucunda 1 mm. kadar olduğu tespit edilmiştir. Fakat bu durum bütün yüzeyde aynı değildir, sırlandıktan sonra pişirilinceye kadar geçen sürede yer yer kalınlaşmalar ve incelmeler meydana gelmektedir. Turkuaz rengin çeşitli tonlarını görebilmekteyiz. Bazen çok temiz şeffaf sır kirlenmekte ve koyulaşmaktadır. Bazı örneklerde boya ile sırın temas ettiği bölgelerde de sır tonunda farklılaşmalar oluşmaktadır. Bu seramiklerin çoğunluğunda sır, küçük çatlaklıklar, kabarcıklar ve



Foto. 9-Hasankeyf, şeffaf yeşil sırlı siyah boyalı sıraltı seramik. (Foto. M. Çeken)

[4] İnce kesit analizleri, X-ray kırınımı ve hamurun kimyasal kompozisyonu için bkz. H. Göçmez-M. Çeken-G. Yanık, "The Characterization of Ancient Ceramic From Hasankeyf", *Key Engineering Materials*, Volume 264 until 268 Euro Ceramic VIII 2004, p.2407-2410.



Foto. 10-Hasankeyf, şeffaf renksiz sırlı lacivert boyalı sıraltı seramik. (Foto. M. Çeken)

matlaşmalar meydana getirmektedir. Çatlaklıklar hamurla arasındaki genleşme katsayısının farkından dolayıdır. Kabarcıklar ise, ya hamurun bünyesindeki kaya parçacıklarının yüzeye vurması; ya hava kabarcıklarının tamamen buharlaşmaması; ya da sırın içinde bulunan keskin kuvars minarelerinin erimemesinden oluşur. Bunlar tam pişirmenin sağlanamadığı veya verimli olmadığı durumlarda ortaya çıkan sonuçlardır. Sadece turkuaz sırlar için değil, diğer bütün sırlarda da görülen durumlardır.

Sırlar, sıraltı süslemenin yapılacağı alanlarla sınırlı kalmayıp, astarlanmış olan tüm yüzeye uygulanmaktadır. İç yüz tamamen, dış yüz ise ağız kenarından kaideye doğru 2-3 cm. kalınlığında veya gövdenin dış yüzünün yarısını geçer bir şekilde sırlamıştır. Bilinen nadir bir kaç örnekte kaide dahil tüm yüzey sırla kaplanmıştır.

Turkuaz sıraltı seramiklerde farklı bir sırlama uygulaması da dikkati çekmektedir. İçyüz şeffaf turkuaz, dış yüz ise şeffaf yeşil sırla kaplanmış seramikler bulunmaktadır.

Turkuaz şeffaf sıraltı teknikli seramiklerin çoğunluğunda sırın altında siyah renkte boyalarla süsleme yapılmıştır. Fırça ile şablon kullanmaksızın serbest sürülerek yapıldığı anlaşılan siyah renkteki boyaların, bazı motiflerde üzerleri ince bir aletle kazınarak, desen ayrıntıları işlenir.

Açık şeffaf turkuaz renkli sırın kullanıldığı bazı seramiklerde, sır altına çok renkli boyamanın yapıldığı örnekler farklı ve ilginç bir süslemeyi meydana getirmektedir. Temiz şeffaf sırın altına kobalt mavisi ve yeşil, kobalt mavisi ve siyah, kobalt mavisi, yeşil ve siyah gibi bazen iki, bazen de üç farklı renk süsleme de kullanılmıştır. Kobalt mavisi rengin sır altında hafif dağılmalar meydana getirmesi bezemeye farklılık katmaktadır. Bu türden sıraltına çok renkli uygulamanın örneklerini, İslam seramiklerinde görmek mümkündür. Fakat bilinen örneklere dayanarak, kiremit kırmızısı hamur üzerinde şeffaf turkuaz sıratlına farklı renklerde yapılan süslemeler Hasankeyf'e özgü seramikler olarak görülmektedir.

Bazı örneklerde, iç yüzde uygulanan sıraltı tekniğinde bezemelere dış yüzde oyma süslemeler eşlik etmektedir.

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

12. ve 13. yüzyıllarda çok revaçta olan ve beyaz çini hamuru üzerine uygulanan şeffaf turkuaz sıratlına siyah boyalı seramikler Rakka örnekleriyle daha çok tanındığı için "Rakka tipi" diye anılmaktadırlar. Fakat aynı tekniğin Rakka ile çağdaş Anadolu Selçukluları, İran Selçuklularında da görüldüğünü söyleyebiliriz. Şeffaf turkuaz sıraltı tekniğinin kırmızı hamur üzerine 14. yüzyıldan başlayarak Osmanlı döneminde de kullanımı devam etmiştir.

Şeffaf yeşil sıraltı tekniğinde yapılmış olan seramikler Hasankeyf üretimine dair bazı özellikleri nedeniyle önemlidirler. Kiremit kırmızısı hamurun üzerine yeşilin bütün tonlarını görebileceğimiz şeffaf sırlarla kaplanmışlardır. Krem rengi astarın kullanıldığı bu tür seramiklerde, sır kabın iç yüzünü tamamen kaplamış, dış yüzde de ağız kenarında veya gövdenin yarısına kadar uygulanmıştır. Hepsinde süsleme yeşil şeffaf sıratlına siyah renkte boyalarla yapılmıştır. Bazı seramiklerde süslemeyi oluşturan siyah renklerin çevresinde sarı renk oluşumları izlenmektedir, sır bu bölgelerde sarıya dönmüştür bu durum Hasankeyf üretimine özgün yaygın bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Boyaların çevresindeki sarı rengin boyanın ve sırın özelliğinden kaynaklandığı ortadadır. Bunlar üzerinde herhangi bir kimyasal analiz çalışması yapılmadığı için şimdilik tam nedenini açıklayabileceğimiz somut bilgiler vermek mümkün görünmemektedir. Daha çok tek renk sırlı seramiklerde kullanılan bu sır rengi, Anadolu Selçuklu beyaz hamurlu seramiklerde sınırlı sayıda karşımıza çıkmaktadır[5]. Bu sır renginin tercih edilen bir başka uygulaması ise sıraltı tekniğinin bir varyasyonu olan slip tekniğindeki seramiklerdir.

Şeffaf renksiz sıraltı tekniğinde incelemiş olduğumuz seramikleri kiremit kırmızı hamurun kullanıldığı örnekler ile beyaz hamurun kullanıldığı örnekler olarak ayrı ayrı değerlendirmek gerekmektedir. Hasankeyf'te üretilen kaliteli seramiklerin en önemlilerini bunlar oluşturmaktadır.

Hamuru kiremit kırmızısı olan seramiklerde çoğunlukla beyaz, bazen de krem rengi astar kullanılmıştır.

İç yüzde sır her zaman şeffaf renksiz olmasına rağmen dış yüzde yeşil veya turkuaz şeffaf sır kullanılabilmektedir. Dış yüzeyde ağız kenarından itibaren 2-3 cm. kalınlığında veya seramiğin gövdesinin yarısına kadar yada dış yüzeyin tamamına sürülmektedir. Bazı seramiklerin dış yüzünde champlevé (oyma) tekniğinde süslemeler mevcuttur.

Süslemeyi meydana getiren renkler şeffaf sıraltı tekniğindeki seramiklerde çok zengin bir çeşitleme sunmaktadır. En çok kullanılan, kobalt mavisi ve lacivert diyebileceğimiz renklerdir. Bu renkler tek başına kullanılabildiği gibi turkuaz, yeşil, patlıcan moru, siyah, kahverengi, kırmızıya yakın bordo renklerle de, iki, üç veya dört renk çeşitlemeleriyle beraber süslemede yer almaktadırlar.

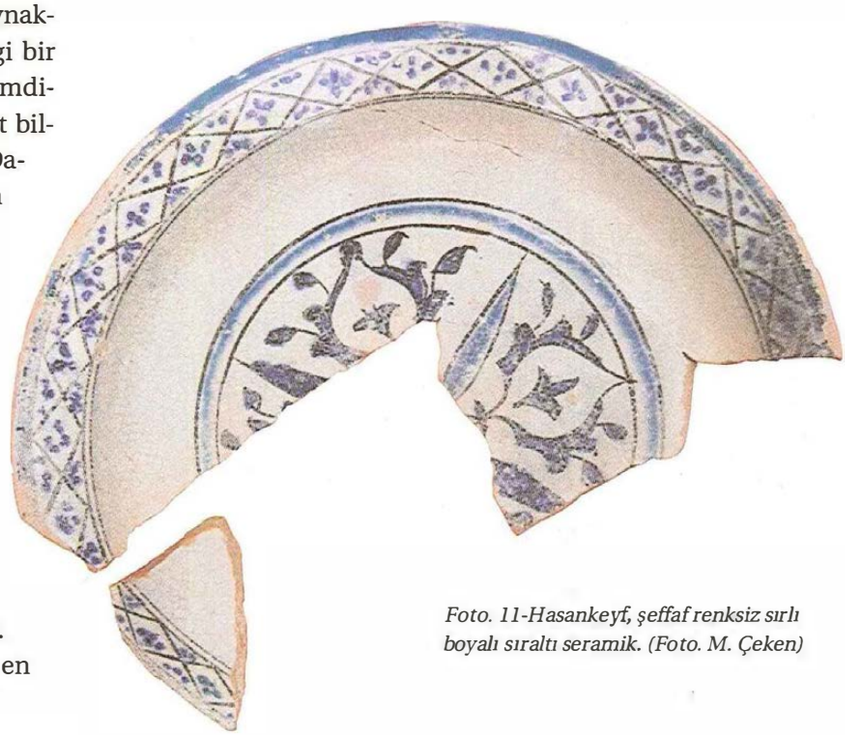


Foto. 11-Hasankeyf, şeffaf renksiz sırlı boyalı sıraltı seramik. (Foto. M. Çeken)

[5] Bazı Anadolu Selçuklu örnekleri için Bkz. R. Arık, *a.g.e.*, s.168.

Süslemeler konturlu veya kontursuz olabilmektedir. Motifler ya serbest fırça darbeleriyle yapılmakta yada renkli kontur çizgileriyle sınırlandırılmakta içleri boyanmaktadır.

Beyaz hamurlu Osmanlı seramiklerinde gördüğümüz çok renkliliğin kırmızı hamur üzerinde son derece başarılı olarak uygulandığını Hasankeyf şeffaf renksiz sıraltı seramiklerinde görmekteyiz.

Selçuklu çinilerinde şeffaf sıraltına renkli boyalarla yapılan süslemeler bilinmektedir. Fakat 14. yüzyıldan itibaren aynı teknik kırmızı hamur üzerine yapılmaya başlanmıştır. Yaygın olarak "Milet Tipi" seramikler olarak bilinen seramikler için üretim yeri olarak İznik bilinmektedir. Kütahya, Çanakkale gibi merkezlerde de bulunan bu tip seramiklerin bu bölge dışında, Hasankeyf'de yerel üretim boyutunda en az İznik kadar zengin buluntuyla var olması, buranın üretimde ve işçilikte tecrübeli ve diğer merkezlerden haberdar önemli bir yer olduğunu ortaya koymaktadır. Hasankeyf'de bu türden seramiklerin de İznik'le çağdaş olarak 14. yüzyıldan itibaren üretildiği ortadadır.

Beyaz renkte hamurun kullanıldığı şeffaf renksiz sıraltı seramikler sınırlı sayıda ele geçirilmiştir. Hamurları; ya sık dokulu sert yada gevşek dokulu çabuk dağılabilen özelliklere sahiptir. Özellikle gevşek dokulu olanlar Selçuklu çini hamuruna çok benzemektedir. Bu türden İznik seramikleri ile karşılaştırdığımızda süslemeleri benzemekle birlikte hamur yapıları çok daha değişiktir.

Hepsinde beyaz astar kullanılmıştır. Şeffaf renksiz sır kaliteli olmakla birlikte, bazı seramiklerde matlaşmış, kabarcıklar ve incelmeler meydana gelmiştir.

Sır altında mavi, gri, turkuaz, yeşil, lacivert, kırmızı gibi renkler görülebilmektedir. Mavi-beyaz üsluba giren, mavi, lacivert ve grinin tek başına beyaz astarla kontrast oluşturacak şekilde kullanımı veya mavi-turkuaz, mavi-yeşil gibi iki rengin bir arada kullanımı söz konusudur. Mavi, turkuaz ve yeşil gibi üç rengin beraber kullanıldığı süsleme; mavi, turkuaz, yeşil, siyah, mercan kırmızısı çok renkli boyalı seramikler de ele geçirilen Hasankeyf fırın buluntusu arasındadır.

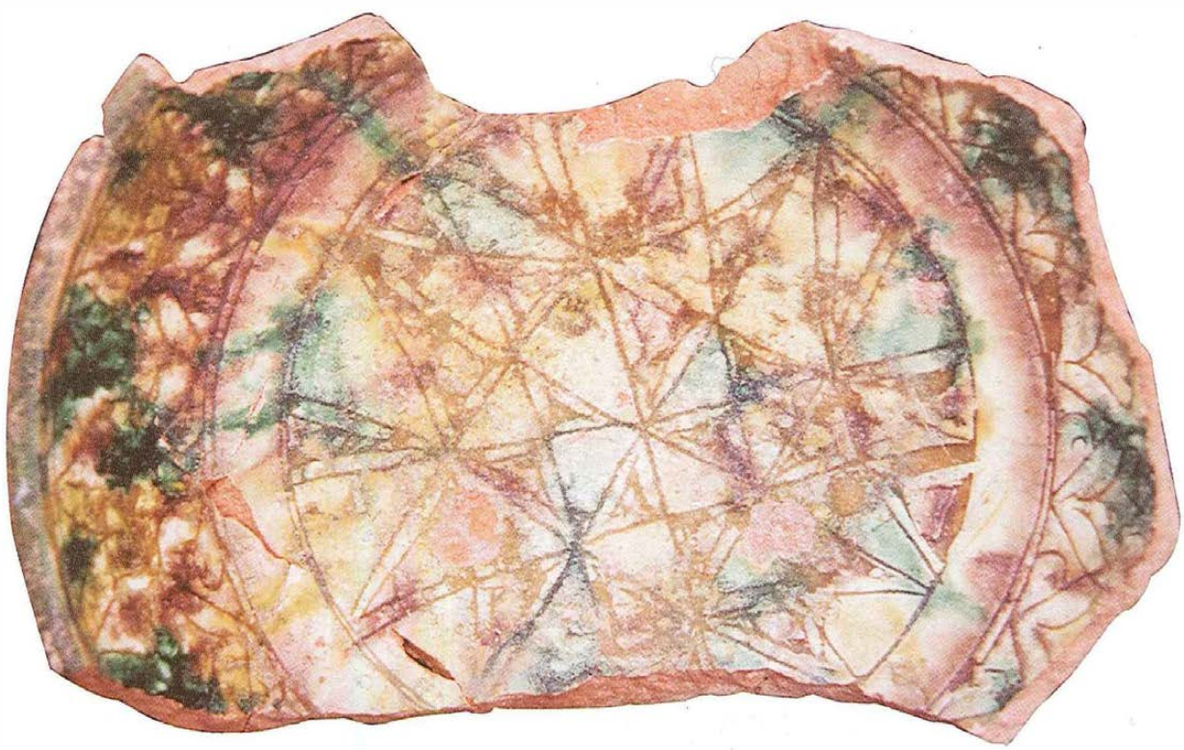


Foto. 12-Hasankeyf, sgraffito seramik. (Foto. M. Çeken)



Foto. 13-Hasankeyf, balık figürlü sgraffito seramik. (Foto. M. Çeken)

Kazılarda beyaz hamurlu tamamlanmamış seramiğe rastlanılmamıştır. Bu seramiklerin Hasankeyf'de mi üretildikleri, eğer burada üretildiyseler bu fırınlarda mı imal edildiği sorusu, belki de kazıların ilerleyen sonuçlarına göre açıklık kazanacaktır. Fakat hamur yapılarından dolayı yerel üretim de olma ihtimali yüksek gibi görünmektedir.

Şeffaf lacivert sıraltı tekniğinde tek örnek olan seramik, kiremit kırmızısı renkte hamura sahip olup, krem rengi astarlı ve siyah boyalı özellikler göstermektedir.

Kırmızı hamurlu sıraltı seramiklerde çoğunlukla süsleme iç yüzde yer alır, fakat ender de olsa bazı örneklerde dış yüzde de süslemeler görülmektedir.

Sıraltı tekniğinde tam formları belirlenebilen örneklerden hareketle, iç yüzde bazı kompozisyon şemaları tespit edilebilmektedir. Bu şemalar merkezde oluşan madalyonun çevresinde gövdeden ağız kenarına kadar geniş bir bölümün süslenmesi şeklinde düzenlemeler; merkezde bir madalyon, ağız çevresinde dar bir bordür ve arasında kalan bölümün süslenmesinden oluşan düzenlemeler; merkezde bir madalyon, ağız kenarında dar bir bordür ve arasında kalan bölümün süslemesiz bırakıldığı düzenlemeler şeklindedirler.

Tespit edilebilen bitkisel motifler palmet, kıvrık dal, rumi, gül bezek şeklinde sıralanabilirler. Geometrik motifler on köşeli yıldız, zikzak, üçgen, baklava dilimi, diyagonal çizgiler, çarkıfelek, yarım kaz ayağı , zencerek, dört kollu yıldız, altı kolu yıldız, spiral, nokta şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Birkaç örnekte balık ve türü tespit edilemeyen figürlü süslemeler görülmektedir. Bunların yanı sıra Hasankeyf'e ait yerel aşırı stilize edilmiş bir çok motifle de karşılaşılmaktadır.

Slip tekniğinde seramikler fragmanlar halindedir. Kiremit kırmızısı hamur üzerine slip boyalarla desen yapılmış ve şeffaf sırla kaplanmışladır. Sadece slip tekniğiyle, veya dış yüzünde slip, iç yüzünde sgraffito tekniğiyle yapılmış örnekler bulunmaktadır. Slip tekniğinin kullanıldığı yüzeylerde astar kullanılmamıştır. Örnekler şeffaf



Foto. 14-Hasankeyf, tek renk sırlı kandil. (Foto. M. Çeken)

renksiz sırlı, şeffaf yeşil sırlıdır ve bir fragmanda şeffaf lacivert sırlıdır.

Hasankeyf'te üretildiğini, tamamlanmamış seramiklerden dolayı, kesinlikle söyleyebildiğimiz slip teknikli örnekler, İslam seramik sanatında erken dönem örnekleriyle görülmeye başlar[6]. Anadolu Selçuklu seramik[7] sanatında da karşılaştığımız bu teknikteki seramikler Erken Osmanlı seramikleri arasında ve İznik'te de görmekteyiz[8]. Hasankeyf' slip seramiklerinin de bu fırınlarda 14. yüzyılda üretildiğini düşünmekteyiz.

Sgraffito tekniğiyle yapılmış seramikler Hasankeyf fırın kazıları sırasında en yoğun ele geçirilen buluntular arasındadır. Esasen sıraltına uygulanan bir teknik olan sgraffito, seramik yüzeyinin üzerine sürülen astar üzerinde sivri uçlu aletlerle kazıma süslemeler yaparak seramiğin sırlanmasına dayanır. Eğer astar üzerindeki kazıma oyma şeklinde yapılırsa champlevé tekniğinde süsleme

[6] 9-10. yüzyıllarda Nişapur, Semerkant ve Afrasiyap'ta çok başarılı örneklerle sunulan bu seramikler son derece revaçtadır. Bu örnekler için bkz. C.K. Wilkinson, *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period. The Metropolitan Museum of Art,* New York 1967.

[7] Anadolu'da Kubadabad Sarayı, Kalehisar, Korucutepe kazılarında slip tekniğinde seramikler bulunmuştur. Bunun yanı sıra Türkiye'nin çeşitli müzelerinde slip teknikli bu dönem örnekleri bulunmaktadır. O. Aslanapa, "Keramiköfen und Figürlische Keramik aus Kalehisar", *Anatolica,* I, 1967, s. 135-142; R.Arık, *Kubadabad ....,;* Ö. Bakırer, "The Medieval...",s. 189-249.; H. Acun, "Yozgat Müzesindeki Selçuklu Kâseleri", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,* Cilt1, Ankara 1995, s.1-12.

[8] Bkz. O. Aslanapa- S.Yetkın- A.Altun, *İznik Çini ...,* İstanbul 1989.; N.Özkul Fındık, *a.g.e.,* s. 30-36.

ortaya çıkmış olur. Teknik seramik üzerinde tek başına olduğu gibi slip ve akıtma gibi, başka tekniklerle de birlikte uygulanabilir.

Sgraffito ve champlevé tekniğiyle süslenmiş seramiklerden tam form örneklere dayanarak çoğunluğunun kâse ve tabak türünden olduğu görülmektedir.

Hepsi, seramik sanatındaki bütün sgraffito seramiklerde olduğu gibi kiremit kırmızısı hamurun koyu veya açık tonunda renge sahiptirler. İnce kesit analizi sonucunda hamurun yapısında kuvars, feldspat ve siyah - opak minareller tespit edilmiştir.

Sgraffito ve champlevé tekniğinde seramiklerde hamur üzerinde krem astar kullanılmıştır. İç yüzün tamamına dış yüzde ise sırlamaya bağlı olarak ağız kenarında veya gövdenin yarısına kadar astarla kaplanmıştır.

Hasankeyf sgraffito ve champlevé teknikli seramiklerde çok çeşitli renkte şeffaf sırlar kullanılmıştır. Sırları renksiz, açık yeşil, koyu yeşil, sarımsı yeşil, hardal sarısı ve kahverengi olarak sıralayabiliriz. Bu sırlar üzerinde çoğunlukla akıtma renkler görülmektedir. Yeşil, patlıcan moru, kahverengi, sarı, hardal renginde akıtma olarak kullanılan renkler çok çeşitlidir.



Foto. 15-Hasankeyf, tamamlanmamış sıraltı teknikli seramik. (Foto. M. Çeken)

Bazı örneklerde yalnızca champlevé tekniğinin uygulandığı görülmekte olup; bunlarda tek renk sır uygulanmıştır. Sırlar hardal sarısı ve koyu yeşil renktedirler.

Hasankeyf sgraffito seramiklerinde uygulanan ve özgün bir durum olan, ilginç bir sır kullanımıyla karşılaşılmaktadır. Daha önce sıraltı seramiklerinde gördüğümüz iç yüzde ve dış yüzde farklı renkte şeffaf sır kullanımını sgraffitoda tespit edebiliyoruz. Bazı örneklerde iç yüz şeffaf açık yeşil renkte olup dış yüz ağız kenarından itibaren 3-4 cm. kadar şeffaf turkuaz sırla kaplanmıştır.

İslam sanatında ilk kez Abbasilerde görülen bu tekniğin Mısır, Suriye, Irak, İran ve Anadolu gibi geniş bir alana yayılmış olması özellikle deniz ticareti ile gelişen hareketliliğe bağlanmaktadır. 13. yüzyılda Al-Mina, Hama, Atlit gibi merkezlerde Suriye'de gelişen bir stilin 14-15. yüzyılda etkilerini bir çok bölgede görmekteyiz. Anadolu'da Hasankeyf'te de yoğun olarak ele geçirdiğimiz sgraffito seramiklerin yerel özellikleri harmanlayarak Suriye stilini 14. yüzyılda burada uygulandığını söyleyebiliriz.

İç yüzünde bir insan başı resmi bulunan **tek bir parça minai teknikli seramik** fırın alanı kazıları sırasında bulunmuştur. Gövdesi beyaz hamurlu sık dokulu ve serttir. İç ve dış yüzde süsleme görülmektedir. Siyah, yeşil, sarı, kahverengi ve kırmızı renkte boyalarla süsleme yapılmıştır. Büyük Selçuklular zamanında 12. yüzyılda İran'da icat edilen bu teknik, bu bölge dışında sadece Anadolu'da Konya'da II. Kılıçarslan Köşkü çinilerinde ve Ahlat kazısı seramiklerinde birkaç parça üzerinde görülmektedir. Hasankeyf'te küçük bir fragman halinde bulunan minai teknikli seramiğin üretim yeri konusu kazıların sonuçlanmasına bağlı olarak yorumlanabilecek bir durumdur.

Hasankeyf fırın ve atölye kazı alanında ele geçirilen en yoğun seramik gruplarından birisi de **tek renk sırlı** örneklerdir. Bunlar kâse, tabak, kandil, maşrapa ve testi gibi farklı türde çok sayıda seramikle karşımıza çıkmaktadır.

Çoğunluğu kiremit kırmızısı renkte hamura sahiptir. Birkaç parça seramikte krem renkli hamur görülmekte olup astarsız, gözenekli ve gevşek dokuludur. Tek renk sırlı kırmızı hamurlu seramiklerin yapısında kuvars, feldspat, kırmızı demir oksitler ve kaya parçacıklarına rastlanılmıştır. Hepsinde krem renkli astar kullanılmıştır.

Turkuaz, yeşil ve hardal en çok kullanılan sır renkleridir. Ender birkaç örnekte lacivert sır kullanılmıştır. Çoğunluğu şeffaf olmakla birlikte opak sırlar da uygulanmıştır. Bazı seramiklerde iç yüzey hardal sarısı, dış yüzey ağız kenarı yeşil sırla kaplanmıştır. Bu yöntemi, daha önce sıraltı ve sgraffito seramiklerde de görmüştük.

Seramik bulunan her bölgede az veya çok tek renk sırla her zaman karşılaşılabilir. Genellikle halk için kullanım seramiği olarak, seri biçimde üretilen bu türden örneklerin Hasankeyf fırınlarından çıkması da doğaldır. Hasankeyf tek renk sırlı seramiklerde uygulanan sır renklerindeki çeşitlilik belli bir zevki, tercihi ve zenginliliği ifade etmektedir.

Hasankeyf fırın ve atölye kazılarında tamamlanmamış seramikler de ele geçen veriler arasındadır. Doğal olarak, bir fırın kazısında beklenen buluntular arasında olan bu tür seramiklerden bol miktarda çıkarılmıştır. Bu seramikler tamamlanmamış, sırlanmadan veya bir kısmı sırlanmış olarak yarım kalmış seramiklerdir. Bunların hangi teknikte yapılmaya başlandığı anlaşılabilmektedir. Sadece hamur fırınlaması yapılmış, ancak bunun üzerinde başka hiçbir işlem yapılmamış seramikler; astarlanmış olanlar (ki bunlar ya tek renk sırlı seramik olarak yada üzerine boyama yapılmak üzere yarım bırakılmış seramiklerdir) ,

sıraltı, slip ve sgraffito tekniğinde yarım kalmış seramikler olarak gruplandırılabilirler.

Sırsız Seramikler

Sırsız seramikler, hem fırın ve atölyeler hem de diğer kazı alanlarında en yoğun grubu oluşturan buluntulardandır. Çoğu kırılmış parça halinde ele geçen buluntular formu belirlenebilen testi, maşrapa, matara, kapak, kâse, küp ve kürevi-konik kap türlerindedir.

Hasankeyf fırın kazılarından ele geçen sırsız seramiklerde hamur krem, gri, açık veya koyu kiremit kırmızısı renkte, sık dokulu, ince gözenekli ve sert, gevşek dokulu ve gözenekli olabilmektedir.

Özellikle bazı hamur renkleri dıştan içe doğru farklı renk tonlamaları meydana getirebilmektedir. Bunun sebepleri, sırsız seramiklerde de krem rengi astar kullanımı veya fırınlamadaki hatalardan kaynaklanmaktadır.

Sırsız seramik hamurlarının fırınlama sıcaklığı 400-600 °C arasında olmaktadır. Çok yüksek derecelerde hararet gerektirmediğinden daha büyük boyutlu fırınlarda pişirilmeye müsaittirler. Hasankeyf'te özellikle fragman halindeki sırsız seramikler 4. fırın çevresinde yoğun olarak bulunmuştur. Bu durum, diğer fırınlara göre daha büyük olduğunu ve çevresinde destek duvarları olmadığını bildiğimiz 4. fırında, sadece sırsız seramik fırınlamasının yapıldığını ortaya koymaktadır.

Sırsız seramiklerde baskı, kazıma ve barbutin teknikleri kullanılarak süslemeler yapılmıştır. Bazı sırsız seramikler üzerinde baskı tekniğinin, kazılar sırasında ele geçirilen silindir kalıplarla yapıldığı görülmektedir.

Sırsız seramiklerin bir kısmında hiç süsleme görülmezken bazılarında kazıma tekniğiyle düz çizgiler şeklinde basit bezemeler yer alır. Bitkisel motifler kazıma tekniğinde yapılmış süslemelerde yan yana sıralanmış basit çift yapraklar biçiminde; baskı tekniğinde yapılmış süslemelerde üst üste ince bir şerit oluşturacak şekilde sıralanmış kıvrık dal rumi kompozisyonları veya küçük çiçek motifleri biçimindedir. Geometrik motifler düz çizgiler, dalgalı çizgiler, baklava dilimleri, zik zaklar, damla, daire ve yıldız şeklindedirler.

11. yüzyıldan itibaren Dicle ve Fırat nehirleri çevresinde kendi karakteristik özelliklerini ortaya koyan bu türden seramikler Anadolu'da Samsat, Ahlat, Korucutepe, Harran, Anadolu dışında Samarra, Halep, Rakka ve Hama'da yaygın olarak bulunmaktadır.

Hasankeyf'te fırın kazısı dışında da çok sayıda fragman halde kaliteli baskı teknikli sırsız seramikler çıkmıştır[9]. Bu parçaların Artuklu Döneminde çok gelişmiş olan sırsız seramiklerin paralelleri olduğunu düşünmekteyiz. Fakat fırınlarda ele geçirilen sırsız seramiklerin süslemesinde daha özensiz uygulamalar söz konusudur. Bunlar konumuz olan fırınların üretim yaptığı 14. yüzyıldan kalma sırsız seramikler olmalıdır.

Seramik, özellikle sırlı seramik üretimi ustalık gerektiren ve belli bir bilgi birikimi sonucu ortaya konulan zor bir iştir. Hasankeyf'te üretimin olanağını ve devamını sağlayan en önemli etkenler desteğin ve talebin olmasıdır. Kazılar daha sonuçlanmasa da, burada yerel talebe cevap verecek nitelikte köklü bir üretim geleneğinin kendine has malzeme ve süsleme özellikleriyle var olduğu görülmektedir. Belki de, Hasankeyf'te üretime dair fırın ve atölyeler bulunmasaydı çıkan seramikler hep İznik, Irak, Suriye gibi bölge üretimlerinin ithali olarak yorumlanmaya çalışılacaktı. Seramiklere bakılarak ayrıca şu da söylenebilir; Hasankeyf çevresindeki bütün üretim merkezlerinden ve etkilerden haberdar, bunları taklit eden ve özümseyen, yeni sentezler ortaya koyan bir seramik üretim merkezidir.

[9] M. O. Arık, *Hasankeyf*... s. 251-253.

OSMANLI DÖNEMİ
ÇİNİ VE SERAMİK SANATI



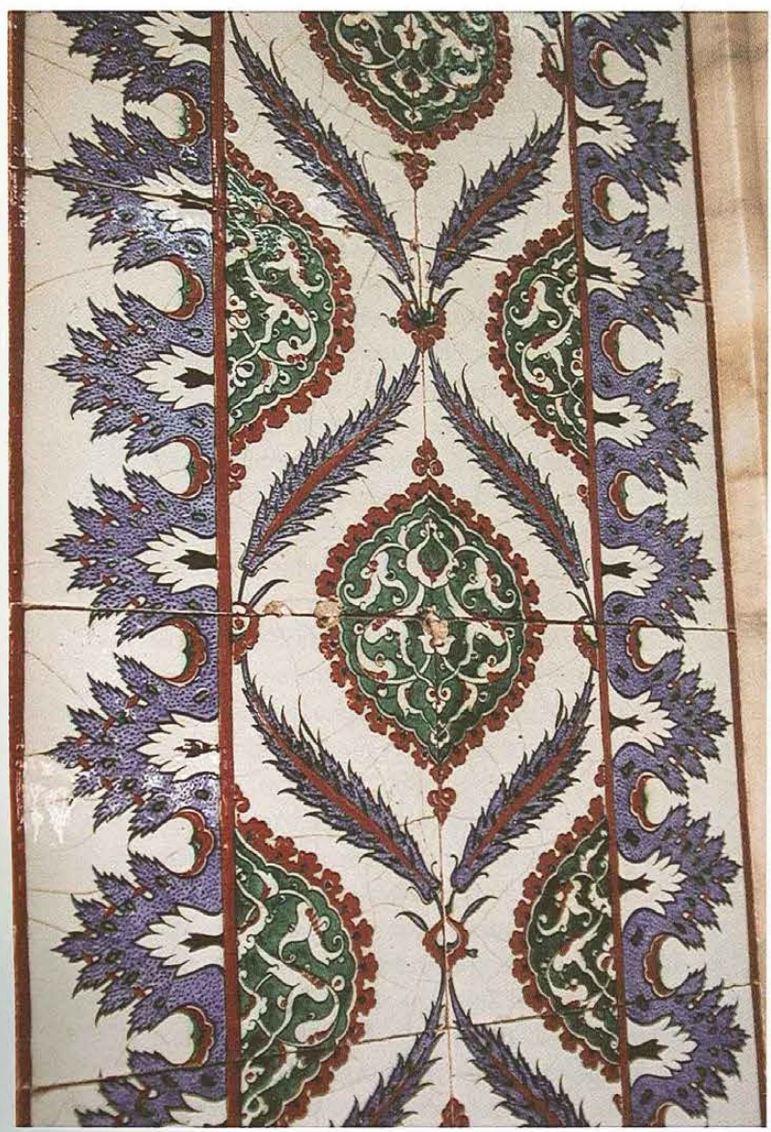
MİMARİ KİŞİLİK VE ÇİNİ



Edirne Selimiye Camii Çinisi (Foto. G. Öney)

Mimari Kişilik ve Çini

Selçuk MÜLAYİM



Edirne Selimiye Camii Çinisi (Foto. G. Öney)

Osmanlı mimarisinde ulaşılan noktayı kavramaya çalışırken, mekânlar ve hacim arayışları kadar, yapıların görsel sunuluşlarını da ele almak gerekiyor. Çünkü bütünsel etki, sadece ölçülerdeki büyüklükler ya da ayrıntılardaki teknolojik buluşlarla sınırlı kalmıyor; seçkin bir mimari okul yaratılırken, başarı, mimari süslemedeki ölçülendirmeyle de öne çıkıyor. Bir başka deyişle konu, sadece büyük kubbe inşa edebilmek ya da çok renkli, binbir çeşit rumî ya da hatayileri yüzeylere işlemek değil; tüm bunları kuşatan ve ölçülendiren bir kimlik duygusuyla ilgilidir. O güne kadar bilinen inşaat teknolojileriyle süsleyici unsurları üstün bir tasarım anlayışıyla birleştirdikleri için klasik çağın Osmanlı ustalarını, her şeyden önce rasyonel düşünen ve davranan insanlar olarak tanımlayabiliyoruz.

Yaklaşık 600 yıllık bir süreci paylaşarak art arda gelen sanatçı kuşakları, İslâm mimarisinde ilk kez, mimariyi farklı bir bütün olarak kavradıkları için, Osmanlı mimarlık kültürünü ayrıcalıklı bir formülle ortaya koyabilmişlerdi. Kent siluetini, sokak dokusunu ve yapıları başlı başına etkili kılan bu ayrıcalıkta mimariyi oluşturan unsurlardan herhangi biri öne çıkarak dengeyi bozmuyor; bu süreç, yüksek nitelikli yapı teknolojilerinin ölçü ve esaslarda buluştuğu, bu nedenle de "klasik" olarak tanımladığımız zirveye doğru yükselirken, çini dekorasyonun mimarideki payı da yeni ölçülere göre belirlenmiş oluyor. Geniş

bir coğrafi alana yayılarak, Safevî ya da Memluk kültür çevrelerinden ayrılan mimari plastiğin işlevi dışa vururken, çini malzemenin dekorasyondaki yeri ve konumu da kendiliğinden belirlenmiştir. O halde, Osmanlı mimarisini sadece çağdaşlarından değil; Selçuklu ve Beylik öncülerinden de ayıran başlıca çizgilerden biri, mimari süslemedeki katkı paylarının daha ince bir duyarlıkla bütüne katılmış olmasıdır. Bu bağlamda çininin yapıya uygulanmasında benimsenen anlayış, kalemişi, malakârî ya da taş süslemelerden çok farklı değildir. Mimari plastikte farkedilen belirgin tutumu, çağdaşı kültür çevreleri kadar, bir bakıma coğrafi vârisi olduğu Bizans mimarisiyle de karşılaştırdığımızda, konunun bir zenginlik ve ihtişam gösterisinden öte, bir kimliğin ileri sürülüşü olarak da tanımlayabiliyoruz. Şu halde sorun, bölgesel etkileşimler, ulaşılan teknolojik düzey, ekonomik güç, vb., sanat tarihçilerinin sıklıkla kullandıkları bilinen parametreleri aşan bir üslup arayışının göstergesi olduğundan, büsbütün dikkat çekicidir.

Yerel kaynak ve hammadde baskısının her yapı tipinde az-çok hissediliyor olması beklenen bir sonuçtur. Daha da ileri giderek, fonksiyonalist kuramcılar gibi düşünürsek, malzeme ile onun belirlediği teknolojilerin ancak sınırlı formlara izin verdiği gerçeğini de bir ölçüde kabul edebiliriz. Böylece, yerellikten kaynaklanan tutuk, saplantılı ve bağlayıcı bir stil özelliği karşımıza çıkacaktır. Bu ilişki, taşınması ekonomik olmayan inşaat malzemesini kullanmak zorunda olan mimaride büsbütün önem kazanır. Bölge ve toprağın mimarlıktaki etkilerini tartışmıyoruz. Ele alacağımız sorun; bu etkilerin boyutları yanında, inşaat süreci yaratılırken siyasal ideallerin ya da ruhsal modellerin tasarımı hangi ölçülerde etkileyebildiğidir.

Jeolojik yapının sunduğu ve belirlediği hammadde kaynakları, İç Asya, Horasan ve Mezopotamya'da, sulandırılmış çamuru insanın hizmetine verdiğinden, binlerce yıl boyunca kalıplara dökülen kerpiç veya tuğla şantiyelere ulaşan başlıca malzeme olmuştur. Hangi kültür çevresinde olursa olsun, yeterli ve elverişli taş ocaklarının bulunmadığı bölgelerde anıtsal mimariyi amaçlayarak yapı inşa etmek isteyen her girişim tuğlaya başvurmak zorunda kalmıştır. O halde tuğla, böyle bir coğrafya için seçilmiş bir malzeme olmaktan çok, tekdüze kaynak altyapısının sunabildiği yegâne doğal malzemedir.

Çininin, tuğla ile aynı hamurdan besleniyor olması, her iki malzemenin uzun süre birlikte, yakın ve almaşık kullanılmalarını gerektirmiş, biçim yaratmadaki beraberliklerini kolaylaştırmış, doğal kaynak birliği, ekonomik boyuttan, estetik boyuta kadar farkedilen akrabalık süreçlerine fırsat tanımıştır. Bu nedenle, çiniyi tek başına irdelemek yeterince anlamlı sonuçlar vermiyor. Sorun, her şeyden önce toprağa bağlı bir hammadde sorunudur. Şu farkla ki; tuğlanın yüksek sayılarda üretimi ile çininin daha az bir üretimle yeterli olması yapıların coğrafi dağılmadaki örneklerini de bir ölçüde detaylandırmıştır. Taşınabilir küçük eşya üretiminde kullanılan malzemenin (fildişi, sedef, değerli taş, yün, yapağı, deri, maden, boya vb.) tersine, büyük miktarlarda kullanılması gereken inşaat malzemesinin taşıma maliyeti, bu tür malzemeyi kullanacak ustalar için sınırlayıcı ve belirleyici olmuş, sonuçta aynı malzemenin tüm imkânlarını son sınırlarına kadar kullanabilen fakat aynı zamanda muhafazakâr davranan yerel üslupların ortaya çıkması kolaylaşmıştır. Kaynağa ya da ocağa yakın bulunması nedeniyle oldukça ağır, fakat tutarlı bir teknolojiye göre ilerleyen yerel üslup, bu merkezlerden uzaklaştıkça, doğal olarak malzemeden de uzaklaştığı için, daha farklı üretim ve biçim tarzlarına başvurmak durumunda kalmaktadır. Bu bağlamda, İslâm kültür ve sanatının özgün bir uzantısı halinde, Rum ülkesinin derinliklerine doğru ilerleyen Türklerin ortaya koydukları mimaride tuğla ve çini kullanımlarının yeni anlayış ve arayışlarla melez üsluplar yaratması şaşırtıcı değildir. Küçük Asya'nın batı kıyılarına doğru yürüyen Osmanlılar, tuğla ve çiniyi bölgeye özgü kullanım süreçlerinde değerlendirirken, klasik çağa kadar stilistik bakımdan her adımda tazelenen (*genius loci)* kimlikler sergilemişlerdir.

Düşünülebilir ki; kil yataklarından uzaklaştıkça inşaat sürecindeki kullanım oranı azalan toprak kökenli malzeme, artan değeri dolayısıyla, yüksek verim alma endişelerinin ağır bastığı özgün ve dikkatli denemelere yönelmek zorunda kalacaktır. Kubadabad Selçuklu Saray çinilerinin deve kervanlarıyla İran'dan getirildiğini varsayarsak, yerli nakkaşlar açısından tasarım endişesine gerek kalmıyor. Tam tersine; 13. yüzyıl figürlü çi-

nilerinin Konya bölgesinde, bilinmeyen bir nakkaşhânede tasarlanıp, yine buradaki fırınlarda pişirildiğini kabul edeceksek, bu kez hem üslup ve ikonografi sorununu çözeceğiz, hem de söz konusu yerel fırınların 14. yüzyılda neden söndürüldüğünü açıklamak durumunda kalacağız. Çini sorununun, malzeme-hammadde kaynaklarına dayalı boyutunu, tuğla üretimiyle birlikte düşünürsek, belki bu gibi soruların cevaplarını da içeren daha anlamlı sonuçlara varabileceğiz.

Klasik dönem Osmanlı yapıları için, giderek tuğlanın her anlamda terk edildiği varsayımı, bütünüyle yanlış olmasa bile, yeterince açıklayıcı ve yapısal çözümleyici bir düşünceyi ifade etmiyor. Şöyle ki; eğer Bizans mimarisi gibi köklü bir geleneğe dayalı örnekleri Anadolu'nun batısında hatta Balkanlar'da görmeseydik; aynı bölgelerde boy gösteren klasik Osmanlı mimari cephelerinde neden tuğladan kaçınıldığı sorusu karşısında, sadece yerel malzeme lojistiği ile cevap vererek tertemiz bir sonuca varabilirdik. Çünkü öteden beri coğrafi etkenin rolünü gözü kapalı kabullenerek basmakalıp bir şey öğrenmiştik: Tuğla Doğu'nun, taş Batı'nındır. Bu kabakesim genelleme en azından Balkanlar'da ve Marmara bölgesinde iflas etmiş gözüküyor.

Yoğun tuğla örgüsünün hareketlendirdiği Bizanslı cepheler ve kiremit örtüler yüzlerce yıl Romalı halkın görsel çevresinde bilindik bir manzara olduğuna göre ve Bizanslı mimarların 1000 yıl boyunca tuğlayı Horasan ya da İran'daki fırınlara ısmarlamadıklarına göre, Byzantion, Nikea ve Balkan şehirlerine yakın kil yatakları hep mevcuttu. Bu bölgelerin kültürel vârisi olan Osmanlı tarihsel katmanına geçmezden önce, akla gelen soruyu soralım: Bizans inşaat geleneği neden Roma'nın taş duvar örgüsünü terk etti ve aynı bölgede kendi yapılaşmasını sürdüren Osmanlılar, Bizans'ın çıplak tuğla örgülerini neden devam ettirmediler? Fetihlerle genişleyen topraklarda devraldıkları kil yatakları ve yetenekli Bizans duvarcılarına rağmen, Osmanlı patronları neden tuğla fasadlara karşı tavır aldılar? sorusu, bizi, malzemedeki dönüşüm ve tercihlerin anlamını irdelemeye zorluyor.

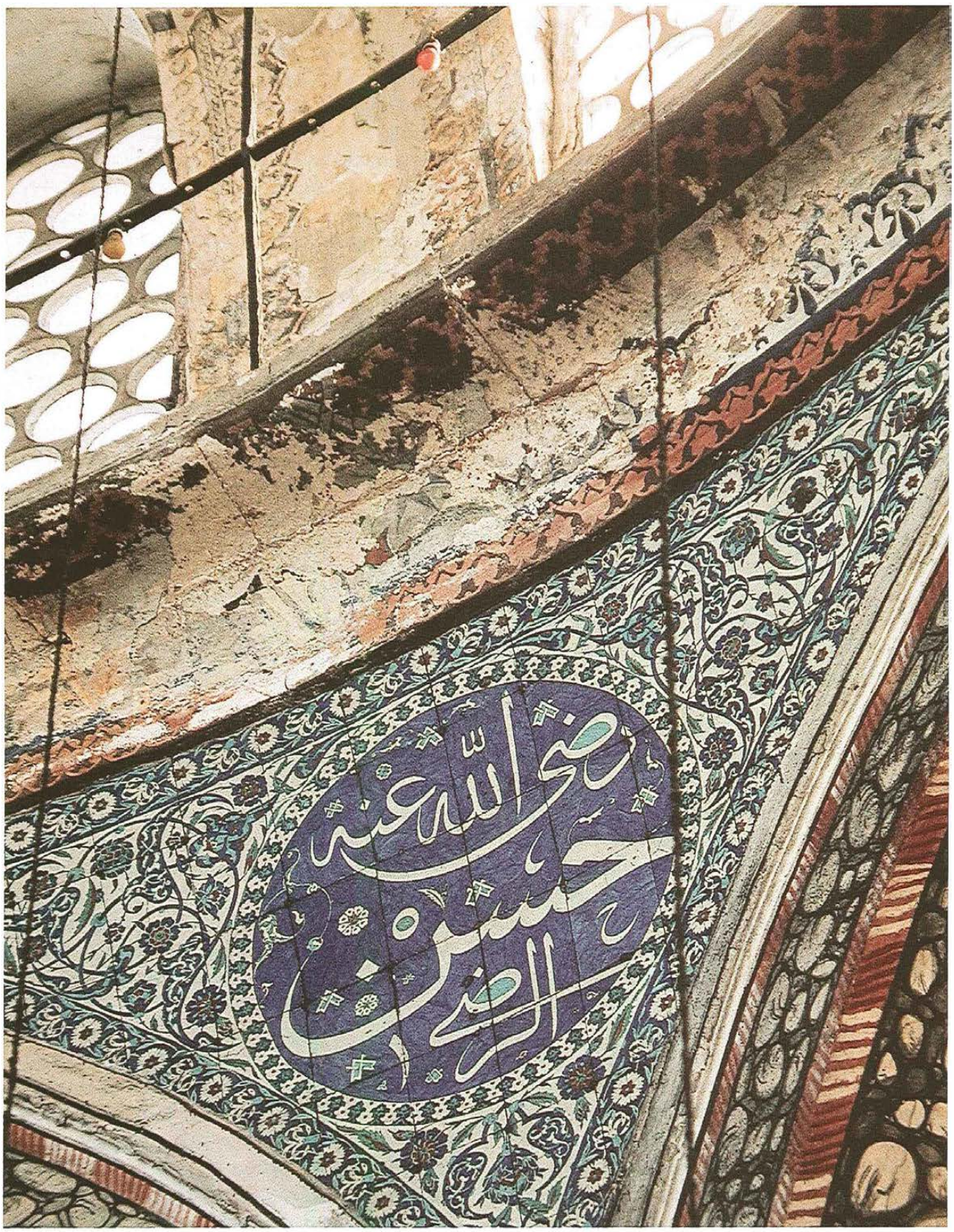
İznik Nilüfer Hatun İmareti (1388)'nde ilginç oyunlar oynadıktan sonra farklı bir doğrultu izleyen Osmanlı cephe dokuları, çok âni olmamakla birlikte taşa dönüş konusunda kararlıdırlar. Yol ayırımındaki bu kararlılık, daha doğudaki erken tarihli örneklerde çoktan kendisini belli etmişti. Divriği Külliyesi (1228/9)'nde ne taçkapılarında ne de duvar örgülerinde tuğla ve çiniye yer verilmediği halde yüzey tasarımları yeterince ilginçtir. Çinisiz ve tuğlasız cephesiyle Divriği Külliyesi'nin bu duruşu, onu hem Konya hem de İran-Asya eksenindeki eserlerden koparıyor.

Bizans'ın, tuğlayı dış cephelerde sere-serpe kullanmasında belki mistik bir tutku, belki de henüz nedenini bilemediğimiz muhafazakâr bir ısrar sürmekteyken, sur duvarlarına uygulanan asal malzeme tuğla değil; taştı. Eğer sadece dayanıklılık başlıca endişe olsaydı, ne Aya Sofya ne de Aya İrini tuğladan yapılmazdı. Hal böyleyken aynı coğrafyadaki Osmanlılar'ın, klasik sürece yaklaştıkça daha çok taşa bağlanmaları, hiç kuşkusuz tuğlanın ekonomik imkânlarından değil; özgür bir stil yaratma arzusundan kaynaklanıyordu. Gözden kaçan bu husus öylesine açık mesajlar veriyor ki; bir zamanlar pagan Roma gibi, aynı bölgeyi sahiplenen Osmanlılar da mabetlerinde ve büyük programlı devlet yapılarında tuğla fasad görmekten hiç hoşlanmadılar. İlginçtir ki, doğup büyüdükleri ve içinde öldükleri evler hep ahşaptı.

Roma ve Osmanlı gibi iki uygarlığın arasında yer alan Bizans mimari kültürü açıkça tuğlayı tercih etmişti. Üç katmanlı kültür pastasının orta katı büsbütün farklıysa, bu katmanda yaşayanların sosyolojik dinamiklerini, inanç sistemini ve ruhsal eğilimlerini daha yakından gözlemek gerekmez mi? Bir varsayımdır ama, bir inşa malzemesi olarak kullanılan tuğla, üzeri sıvanmadan, olduğu gibi, çıplak sunulduğuna göre, kırmızı renkli tuğlanın simgesel anlamından söz etmek acaba fazla mı spekülatif olur?

Bizans sur duvarlarının, yer yer tuğla kuşaklı da olsa, taş bloklarla örüldüğüne değinmiştik. Kent içindeki kutsal yapılarda kullanılan tuğlanın kırmızı-kahverengi olması, çilekeşlik, dünya nimetlerinden uzak durmanın bir işareti olamaz mı? Ya da İsa'nın kanına delalet etmez mi? Bu sorular şimdilik böylece kalsın, fakat onları büsbütün çöpe atmayalım.

Pek çok kişi farkında değildir ama, Osmanlı mimarisinde örtü sistemi, tonozlar ve kubbelerin



İstanbul Rüstem Paşa Camii Çinileri (Foto. G. Öney)

neredeyse tamamı tuğla örgüdür. Hiç de küçümsenmeyecek ölçülere varan bu örtü malzemesi, dıştan kurşun levha, içten sıva ile örtülmüştür. Açıkça bellidir ki; yerli yerinde ve azımsanmayacak ölçülerde kullanılan bu malzeme özenle gizlenmektedir. Ancak bazı sivil yapılarda (İstanbul, Sandal Bedesteni ve Cevahir Bedesteni en iyi örnekler gibi gözüküyor) iç mekânda tuğla görülebilse bile, dışta örtü altına alınmıştır. Klasik dönem Osmanlı mimarisinde, dış yüzeyde doku hareketi ve anlam sapmalarına yol açabilecek her türden renk uygulamalarından kaçınıldığı açıktır. Camiler başta olmak üzere, dış yüzeylerde tuğla kullanımı en aza indirilmiş, bu arada çini uygulamalar da içeriye doğru çekilerek, özellikle nakışlı ve sırlı malzeme kapalı hacimlerde sergilenmiştir. O halde, şu anda, mimaride çini kullanımı için yeni bir paragraf açmamız gerekiyor.

Bizans dünyasında nakışlı, figürlü, sırlanmış ve fırınlanmış seramik üretilmektedir. Aynı şekilde, Bizanslı ustaların İslâm ülkelerindeki çini uygulamalarının da farkında olmaları gerekir. Biliyoruz ki, Bizans'ın doğu eyaletlerine komşu bölgelerdeki İslâm mimarisinde tuğla-çini beraberliği bol bol sergilenmekteydi. Tüm bu koşullarda, iç mekânlarda mozaik ve fresk gibi tekniklerin tercihi, kuşkusuz Antik Çağ'ın söz konusu tekniklerine daha yakın olduklarını gösteriyor. Söz konusu teknikler figüratif İncil ikonografisini anlatmaya uygundu. İsa'nın Vaftiz edilmesi gibi bir sahne çini panolarda da pekâlâ anlatılabilecekken bu yola başvurulmadığına göre, sorun malzeme ve teknikten kaynaklanmıyor; sürecin fresk ve mozayik üzerinden ilerlemesi, Helenizm ile bir akrabalık arayışından kaynaklanıyor. Şöyle düşünelim: düğümlü dokuma tekniği ile üretilen halı, bir iç mekân yaygısı olarak, Türklerin ve aynı coğrafyayı paylaşan diğer toplumların ayrılmaz parçasıydı. Bizans coğrafyasında düğümlü dokuma tekniği biliniyordu. Ancak Bizans halısı'ndan söz edemiyoruz. Çünkü bu kültür çevresi, böyle yaygı türünü tercih etmedi, ondan uzak durdu. Sebebi ne olursa olsun, çini, Bizans'ın mimari plastiğinde ve dünya tasarımında gündem dışıdır.

Osmanlı mimarları kısa bir süre, çiniyi yapıların dış yüzlerinde uyguladıktan hemen sonra bundan vazgeçtiler. Bu tutum, tasarım yöntemleri ve motif çözümlemelerinden daha önemli ve öncelikli gözüküyor. Uzun bir süre yaşamış olan tuğla-çini beraberliği, Osmanlı mimarisinin dış yüzeylerinden içeriye doğru çekilirken, bu arada tuğlanın büsbütün örtü altına alınması, Erken Osmanlı mimarisinin başlıca tutumlarından biri olarak dikkati çekiyor. 14. yüzyıl sonunda, Bursa Nilüfer Hatun İmareti ile Anadolu'daki son gösterilerinden birini tamamlayan zengin tuğla örgü, bir süre daha varlığını sürdürmüş, fakat örtü sisteminde yaşayan bu doku, gizlenerek sonuna kadar devam etmiştir. Anıtsal mimari küfeki taşına dönüşürken, dış yüzeylerdeki çini belirgin şekilde azaldığından, daha eski dönemlerden kalan ya da sayıca az rastlanan birkaç yapı halkın dilinde: "sırçalı/yeşil/çinili" adlarıyla anılır olmuştur. İznik'teki Yeşil Cami, Bursa'daki Yeşil Türbe, İstanbul'daki Çinili Köşk, çinilerin dış yüzeylerdeki baskınlığına bağlı olarak daha çok takma isimleriyle tanınmışlardır. Bu yapılar Tebriz ya da Buhara'da bulunuyor olsalardı çinili oluşları muhtemelen bu derecede dikkati çekmeyecekti.

Sivas İzzeddin Keykâvus Şifahânesi (1217)'nde taş beden duvarları, taçkapı ve dış kütleye yansıyan tuğla bir kümbet formuna karşılık, çini süsleme programı iç mekâna çekilmiş, dönemin en zengin uygulamalarından biri eyvan cephelerinde sergilenmiştir. Buradaki uygulama, yukarıda sözünü ettiğimiz Erken Osmanlı denemelerinin habercisi gibidir.

Osmanlı mimarları için malzeme seçeneğinin artmış olması, en uygun olanı seçme fırsatlarını verirken, küfeki kesme taş giderek daha çok tercih edilmiştir. Jeolojik yapının sunduğu kaynaklar ya da hammaddenin ulaştırılması vb. koşullar bu yönelişte sanıldığı kadar etkin olmamıştır. Gereğinde Batı Anadolu'daki antik kalıntılardan, hatta Baalbek'ten devşirme yapıldığına göre, malzeme lojistiğini abartmamak gerekir. Çini için de aynı şey geçerlidir. Çünkü bu malzeme sadece dış yüzeylerden çekilmiş, iç mekânlarda ise uygulanmaya devam edilmiştir.

Osmanlı mimari plastiğindeki çinili uygulamalar, yapının işlevine göre anlamlı sonuçlar vermektedir. Cami, her kesimden Müslümanın beş vakit zaman ayırdığı, bu işlevini hiç kaybetmeyen bir yapı türü olduğu gibi, minberinde hutbe

okunduğundan aynı zamanda politik bir merkezdi. Çoğu kez kentin odak noktasını teşkil eden bu yapı, ölçüleri büyüdükçe Sultan ya da vezir'in prestij göstergesine dönüşmüş ve bânisi olan yöneticinin adıyla anılmıştır. O halde yöneticinin otoritesini en çok yansıtan cami mimarisinin süsleme programının da özenle tasarımlanmış olması beklenen bir sonuçtur.

Sultaniye'deki Olcaytu Hüdâbende Türbesi, kasnağından kubbe zirvesine kadar çinileriyle çok uzaklardan farkedilen bir yapı. Bu uygulama Semerkand'daki Şah-ı Zinde yapılarına bağlanabiliyor. Isfahan'daki pek çok cami ve medresenin örtü sistemleri bir mücevher kutusunun kapağı kadar görkemlidir. Kubbet'us-Sahra, topraktan kasnak bitimine kadar çiniyle kaplı olduğu gibi, kubbesi altın parıltılarını etrafa saçıyor. Moskova'daki Vasili Blajenni (St. Basil) Katedrali bir pastanın katmanları ya da bir bukalemun kadar renkli. Lahor, Kâbil veya Fatihpur'dan onlarca örnek sayılabilir. Ancak, bütün bunlardan binlerce kilometre uzakta yapılmış örnekler bambaşka arayışlar içinde. İstanbul, Beşiktaş Sinan Paşa Camisi (1555)'nde duvar örgülerinde küfeki sıralarının arasına tuğla kuşakları atılmakla yetinilmiş. Eyüp Zal Mahmut Paşa Camisi (1579 öncesi) de yine benzer bir dokuyla karşımıza çıkıyor. Her ikisinde de toprak malzeme olarak sadece tuğla işin içine katılıyor. Bu uygulamanın bir zenginlik göstergesi olduğunu düşünmek zor. Bu yapılardan biri, bir Kapdan-ı Derya, diğeri bir vezir için yapıldığına göre, Kanunî döneminin selâtin camilerinde yapı duvarları tuğladan arındırıldığına göre, burada bir ikilem yoktur. Tersine, klasik dönemde iyice göze batar hale gelen bir kural vardır; otoritenin en üst basamağı, çini şöyle dursun tuğladan bile uzaklaşmakta, taşa yönelen bir yalınlık arayışını neredeyse mimari bir ilke haline getirmektedir.

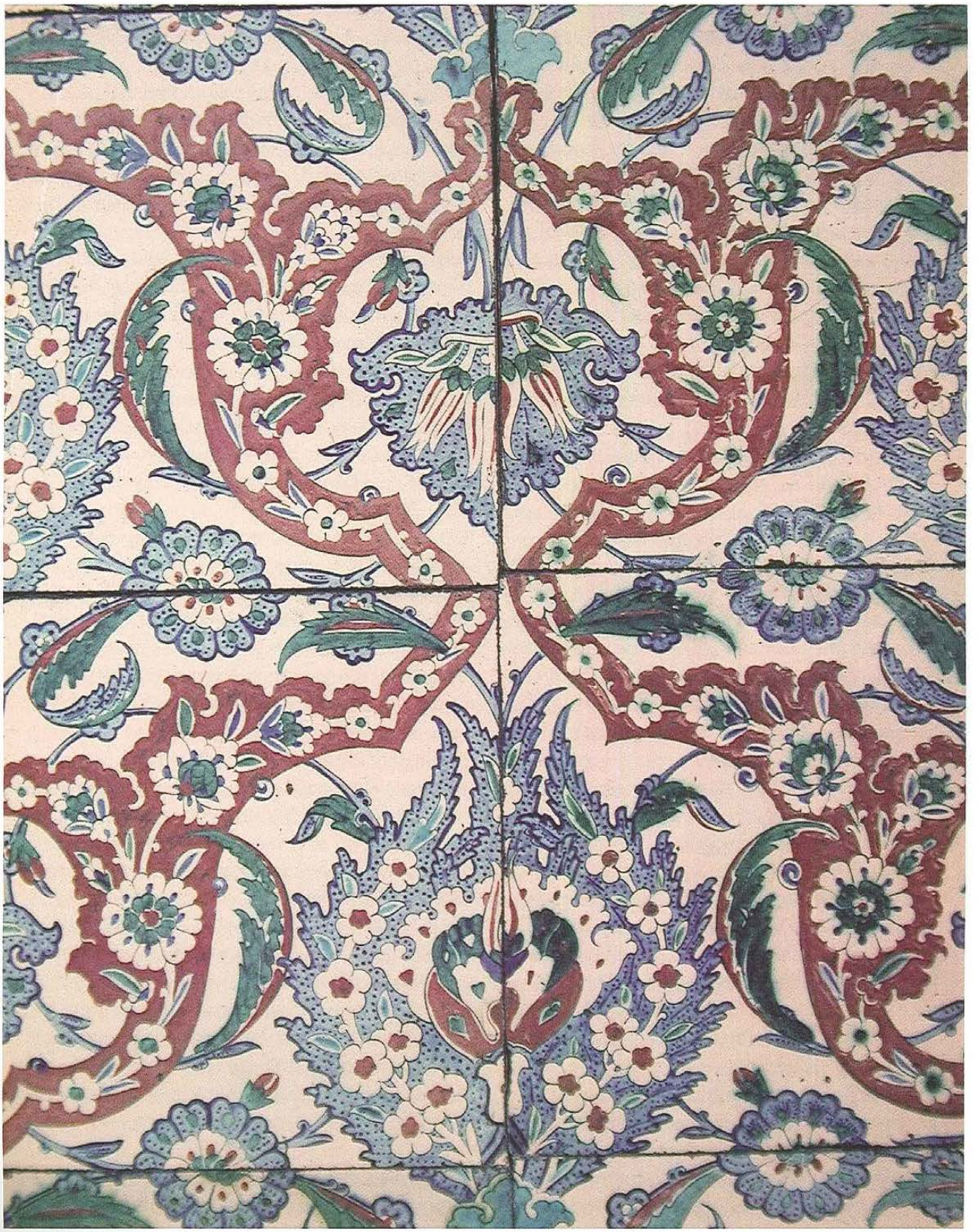
Osmanlı camisi, kent siluetine İslâm dünyasının görkemli fakat aynı zamanda en renksiz kubbesini getirmiştir. Üstelik renk bağlamındaki bu durgunluk, minareler ve çatı seviyesinden başlayarak toprağa kadar inmektedir. Çiniden nasibini almamış bir mimari kütlenin nasıl bu derecede etkili olabildiği sorusu yanında, başlıca selâtin camilerine girildiğinde, bu bağlamda neden her şeyin değiştiği temel tartışma konumuzdur. İçdış ayırımında anahtar rollerden birini çini kaplamalar üstlendiğine göre, dekorasyon programını yönlendiren bir düşünce ilkesi ya da bir ruhsal model olması gerekiyor. Bir başka deyişle, bir kapıdan içeri adım atmakla nelerin değişebileceğini, simgesel bir girişin Müslüman'ı nasıl bir ortama dahil ettiğini, fiziki ortamı tanımlayan alt başlıklarla irdelememiz gerekiyor.

İbadet, fânilere cennet bahçelerini vaadederken, aynı anlayış, insanı ebedi dünyaya ve cennete geçirecek bir başka kapı, yani türbe için de geçerlidir. Şu halde belirli Osmanlı yapı tiplerinde tezyinat, salt bina süslemesi anlamına gelmiyor; anlam boyutu yapıların içine girildiği anda çözülebiliyor.

Kurşun kaplanmış kubbeyi, küfeki cepheleri daha gösterişli bir malzeme olan mermere başvurmadan dış dünyaya kabul ettiren estetik, revaklı avluda ölçülü bir renk oyunu hazırlamıştır. Bu ortamda yarı-kapalı bir alana girildiğinden, pencerelerin sağır kemer aynalarında çini uygulama için yeterli ve elverişli bölmeler ayırılmıştır. Son cemaat yerinde de namaz kılınması ve büyük camilerde bu alanın oldukça yüksek avlu duvarlarıyla dış dünyadan ayrılmış olmasına rağmen, burada çiniye ayrılan küçük yüzeylerin sınırları çizilmiştir. Buradaki çini panolar ya da yazı kuşakları, genellikle taş polikromi, mukarnas, rozet ve madalyonlarla birlikte, daha da canlanacak olan iç mekâna bir hazırlık niteliğindedir.

Çinideki zenginliğin zirvesi sayılan Eminönü Rüstempaşa (1560/61)'da canlanan kaplamalar ancak büyük kemer üzengilerine kadar tırmanabildiğinden, iç mekânda bile bir sınırlamadan söz edebiliriz. 13. yüzyıl Selçuklu eserlerinde (Konya Karatay Medresesi, İnce Minareli Medrese) geçiş ve örtü elemanlarında yer alan çini unsurlar, Osmanlı mimarisinde iç mekân dekorasyonunun nasıl bir değişim yolu tuttuğunu gösteriyor. 16. yüzyıl anlayışında çini, hem iç mekâna alınmış hem de örtü ve geçiş sistemlerinin alt seviyelerinde tutulmuştur.

Dış cephelerdeki yalın kesme taş uygulamasını İslâm enternasyonali bağlamında, ekonomik güç, prestij ya da emperyal düşünce vb. ile açıklamak, kanıt, ispat ve karineden yoksundur. Biliyoruz ki, Moğol aristokrasisinin İlhanlı-Timurlu geleneğinde inşa ettirdikleri en seçkin eserlerde



İstanbul Rüstem Paşa Camii Çinileri (Foto. G. Öney)

çini, dış yüzeylerin en zengin malzemesiydi. Daha önceleri, Sultaniye'de Olcaytu Hüdabende Türbesi (1313) ile başlayan bu çizgi, Semerkand'da Gur Emir (1405) ve benzeri yapılarla kendisini dışa vuran istek, olağanüstü pırıltılar ve renkli yüzey tasarımlarıyla pek çok insanın bugün bile hayran olduğu uygulamalardır. Asya'daki eyvan ve pişlaklar yoğun bir çini kaplamaya sahne olurken, belki de yeterince düz, çorak ve renksiz olan bozkır peyzajına canlılık katma isteği ile öne çıkıyordu. Kubbe kasnağının yüksek tutulması, soğan biçimi verilmiş kubbenin yukarıya doğru uzatılması da arazinin yatay sonsuzluğuna karşı dikey ve kıvrımlı tezatlar yaratma endişesinden kaynaklandığı gibi, bununla yetinmeyen yerel beğeni yapılara renkli ve parlak bir dış kabuk eklemeyi de alışkanlık haline getirmişti.

Ş. Yetkin (1929-1995) bir yazısında şunu isabetle vurgulamıştı: "Osmanlı mimarisinin bu en ihtişamlı devrine imza atmış olan mimar (Sinan'ı kastediyor), isteseydi yapıların kubbesini bile çini kaplamak imkanına sahipti." Gerçekten de, alem altından abdest musluklarına kadar çinilerle kaplanmış bir Süleymaniye'ye sahip olduğumuzu düşünelim. Acaba, böylesine renk ve ışık cümbüşüne boğulmuş bir yapıyı nasıl kabullenecektik. Kütle kompozisyonu, kemer-pencere ilişkileri, genel cephe düzeni, özetle, mimarın davranışına esas olan ideolojiyi aynı derecede güçlü kavrayabilecek miydik? Bu ve benzeri soruların cevabı hem çok basit hem de karmakarışık bir denklemin anlaşılmasına bağlı.

Rüstempaşa örneği, klasik Osmanlı çinilerini bütün zenginliği ile iç mekâna yansıtırken seçkin ve farklı uygulamaları ileri sürer. Kadırga Sokullu'da yer yer gezinen çini panolar, mihrabı kuşatan kemeri örten perde duvarın iç yüzünü bütünüyle kaplar. Ancak gerek bu örneklerde, gerekse Kasımpaşa Piyale Paşa, Süleymaniye ve Edirne Selimiye'de, mermer mihraplar çini bir dikdörtgenin merkezindedir. Kemer aralarındaki ters üçgenlerinde çini dolgular ise mimarinin mantığı ile çelişmiyor; kemer sırtıyla hemen üstündeki yatayın oluşturduğu arkitektonik ifadeyi büsbütün vurguluyor.

Mukarnasları çini kaplamalı Selçuklu, Beylikler ve Erken Osmanlı mihrapları eskilerde kalmıştır. Kubbenin içini çini kaplamak şöyle dursun, Klasik çağda pandantiflerin üst sınırını geçen çini uygulamasına rastlamak güçtür. Yukarı çıktıkça azalan sırlı plakalar, yerini kalemişine bırakmaktadır.

Hangi plan tipi ya da şema kullanılırsa kullanılsın, Osmanlı mimarisinde iç mekân çizgilerinin kudreti, parlak detaylı süsleme endişesiyle çelişmektedir. Bunun da ötesinde, iç mekândaki pek çok eklenti (muhtes) unsurun özgün ibadet kurallarıyla (litürjiyle) ilgisi yoktur. Boy saatleri, yerli yersiz konmuş şamdanlar, kristal avizeler ve hatta Hünkâr Mahfili'ni ayıran madeni şebekelerin çoğu sonradandır. Tüm bunlar ve yoğun çini kaplama, sonsuz ve köşesiz bir evreni anlatan kubbenin etkisini azaltan unsurlardır. Tıpkı bunlar gibi, klasik çağda aşırı parlak çinilerle dikkati dağıtan renk oyunlarının sorumlusu Sinan değildir. Çünkü bunlar mimarinin ana konusu değildir. O, belki taş ustalarına daha yakındı.

Osmanlı mimarisinin mantığı, kronolojik evrimin başından sonuna kadar tezyinatta çini kullanımını, öncelikle bir iç-dış ayırımı ilkesine bağlamıştı. Öyle ki; her türlü yabancı üslubun denendiği geç devir örneklerinde bile dış mekânda çiniden uzak durulmuştur. İlginçtir ki, Oryantalist olarak tanımladığımız tasarımcılar ve hatta Neoklasikler bile, dışta çini uygulama yönteminde ölçülü davrandılar, uygulamayı duvar yüzeylerinde genişletmedikleri gibi minare ve kubbelere tırmandırmadılar. Dış etkilere alabildiğine açık denemelere ve tüm frapanlıklarına rağmen Geç Dönem Osmanlı mimarisinde çininin taşkınlıklarını göremiyoruz. Daha çok Balyan geleneği ile temsil edilen farklılaşma yüzünü Avrupa'ya çevirdiğinden, Ampir, Barok ve Rokoko uyarlamaları çinisiz katılımları getirmekte, ardından Avrupalı mimarların getirdikleri unsurlar ise, İran-Asya çağrışımlı gerçek Doğu'ya değil; Mısır'dan Fas, Tunus ve hatta Endülüs'e kadar uzayan bir başka İslâm mimarisinin çinisiz formlarını öne çıkarmaktaydı.

Çini, plakalar üzerinde taşınan renkli nakışlarla yapı yüzlerini örtmek üzere hazırlanmış, tam anlamıyla dekoratif bir malzemedir. İran ve Orta Asya'da, bu malzemenin mimariye katkıları, Semerkand, Herat ve Belh'te sergilenirken, Safevî Dönemi İran cami, medrese ve türbelerine de çini elbiseler giydirilmişti. Yukarıdan beri karşılaş-

tırmalarla sürdürdüğümüz tartışma çerçevesinde diyebiliriz ki; Osmanlı mimarları, dış cephedeki mafsallanmayı ancak çok-renklilikten uzak tutabildikleri ölçüde başarıya ulaşacaklarını anlamışlardır. Yükseldikçe daralan taş bina kütlesini örten kubbelerin kurşunla kaplanması da bu bağlamda ön şart olmuştu. En soyut ve düz anlatımlı çini plakalar bile, sonuçta sır ve renklerde ifadesini bulacağından, en gösterişsiz çini yüzeyler bile dış mimariyle uyuşmakta zorluk çekecek, akışı bozacak, gün ışığında parlayan renkleriyle dikkatleri üzerine çeken yüzeyler, dış kütle anlatımını farklı bir yerlere götürecektir. Taş malzemeyi işleyerek kabartmalarda ölçülü bir gölge-ışık oyunu arandığı olmuş, arka plandaki malzemeyle aynı naturadan gelen motif-zemin ilişkisi tek rengin ya da mat bir malzemenin uyumuyla pekişmiş, çinisiz bir tercihin başarısı kanıtlanmıştır. Eyyubî-Memluk geleneğinin uzantılarını yansıtan renkli taş kakma ve dolgular en azda tutularak, yeterli ölçüde renk etkisiyle, parlama ve yansımaların önüne geçilmiştir. O halde diyebiliriz ki; Osmanlı sengtraşları, dış mimarinin anlatımına gölge düşürecek frapanlıklardan dikkatle uzak durabilmişlerdir. Prizmatik küpler, çokgen tamburlar ve en üstte yarım kürelerden oluşan saf geometrik anlatımın, daha çok renkli ayrıntıların sanatı olan çiniyle bağdaşmayacağına karar verilmiş, yeterince arkitektonik olmayan bu örtücü malzeme içeriye taşınarak, yalın kütle kompozisyonunun dış görünüşünü etkileyecek bir süs mimarisi daha baştan reddedilmiştir.

Çininin dış cephelerden uzak tutulması, ekonomik zorunluluk, yerel malzeme temini vb. parametrelerin çok ötesinde, biçimsel sonuçları doğru çözümlenmiş bir idealden kaynaklanmaktadır. Osmanlı camilerinin dış yüzlerine bakarak, İslâmî dünya görüşü ile fiziki çevre arasında çok sıkı bağlantılar olduğunu ileri sürmek bir kez daha zorlaşıyor. Bir başka deyişle, dış cephede neden çini kullanılmadığını anlamak için Buhara'dan Endülüs'e kadar geçerli dine dayalı bir mimari gelenek düşüncesini ilk sıraya almak gerekmiyor. Evrensel bir inanç sistemi şöyle dursun, bölgenin öz materyali bile anıtsal süslemeyi belirlemekte yetersiz kalabiliyor. Karşılaştırmalar ve topyekün değerlendirmeler, Osmanlı ile çağdaş Timurlu ve Safevî eserlerinin daha çok kültürel davranış farklılıklarıyla ayrı ayrı şekillendiklerini kanıtlıyor.

Osmanlı siyasetine ilişkin çağrışımlarla, buna en uygun görünüşü yaratmak isteyen Hassa Mimarları'nın tasarımları örtüşürken, mimari mekânlardaki iç-dış ayırımında yeri tekrar belirlenen çini, Asya ile Akdeniz arasındaki bir coğrafyada yeni bir kavrayış farkıyla ortaya konuyor. Açıktır ki, giderek daha karmaşık strüktürleri deneyen Sinan okulunun mantığı, tezyinatı, ancak kendi çizgisine uyabildiği ölçüde kabul edebilmişti. Bu yüzden dış yüzeylerde, çininin yükleyeceği oyunlar hafif bulunmuş, mimariyi en iyi yansıtan gözenekli bir taşın mat beyazı, kurşunun kurşunîsi bu nedenle tercih edilmiştir. Böyle bir pitoreske sahip olan Osmanlı cephelerine çininin ne katabileceği veya olmamasıyla nelerin kaybedilmiş olduğu uzun uzun tartışılabilir. Bütün kişiselliğimizle şunu ileri sürebiliriz ki; Süleymaniye'yi çini kaplamakla, çatısına heykeller sıralamak arasında fazlaca fark yoktur. Abartılı süs ve illüzyondan uzak durduğu için o yapı kendi klasiğinin zirvesindedir. Burada, ne Bizans'a, ne İran'a ve ne de Selçuklu'ya özenmeyen, kendinden başkasına benzemeyi reddetmiş soylu ve sakin bir benlik duygusunu bu yüzden hissediyoruz.

Sinan, Davut Ağa ya da Sedefkâr'ın eserleri karşısında duran ortalama bir Tebrizli'yi ilk bakışta yanıltan algılama, bir başka deyişle, büyük bir Osmanlı eserinin dış yüzündeki çinisizlik, bizi, aynı yüzeyleri çini kaplamalı hayal etmekten çok ötelere götürür. Konumuz sadece çini, dolayısıyla genelde bir tezyinat konusu olarak kalabilseydi, her şeyi nakkaşların ağzından dinleyip, bunlarla yetinebilirdik. Oysa günümüzde yoğun ve titiz motif çözümlemeleri yapan uzmanlar bile, çini tasarım tarihi ve mimari-çini ilişkilerinin açıklanmasında ciddi sorunlarla yüzyüzedirler. Konu; çini, ahşap, mermer ya da bir başka malzemenin tercihler dengesindeki payını belirleyip, yerel şantiye işletmeciliğinin basit cevaplarıyla yetinmekten çok, politik bir gösterge olarak yükselen Osmanlı mimarisindeki belirli bir tarzı hangi malzeme türlerinin daha doğru anlatabileceği sorununda düğümleniyor. Klasik geleneğin bu temel ilkeyi benimseyip detaylandırma yöntemi öylesine duyarlıklı ve açıktır ki; her şeyden önce çini uygulamasının iç-dış ayırımındaki yeri kesinleşirken, İslâm mimarisinin yakın ve uzak akrabalarından ayrılma kararı da verilmiş oluyordu.



OSMANLI SANATINDA BİR ZİRVE
İZNİK ÇİNİ VE SERAMİKLERİ

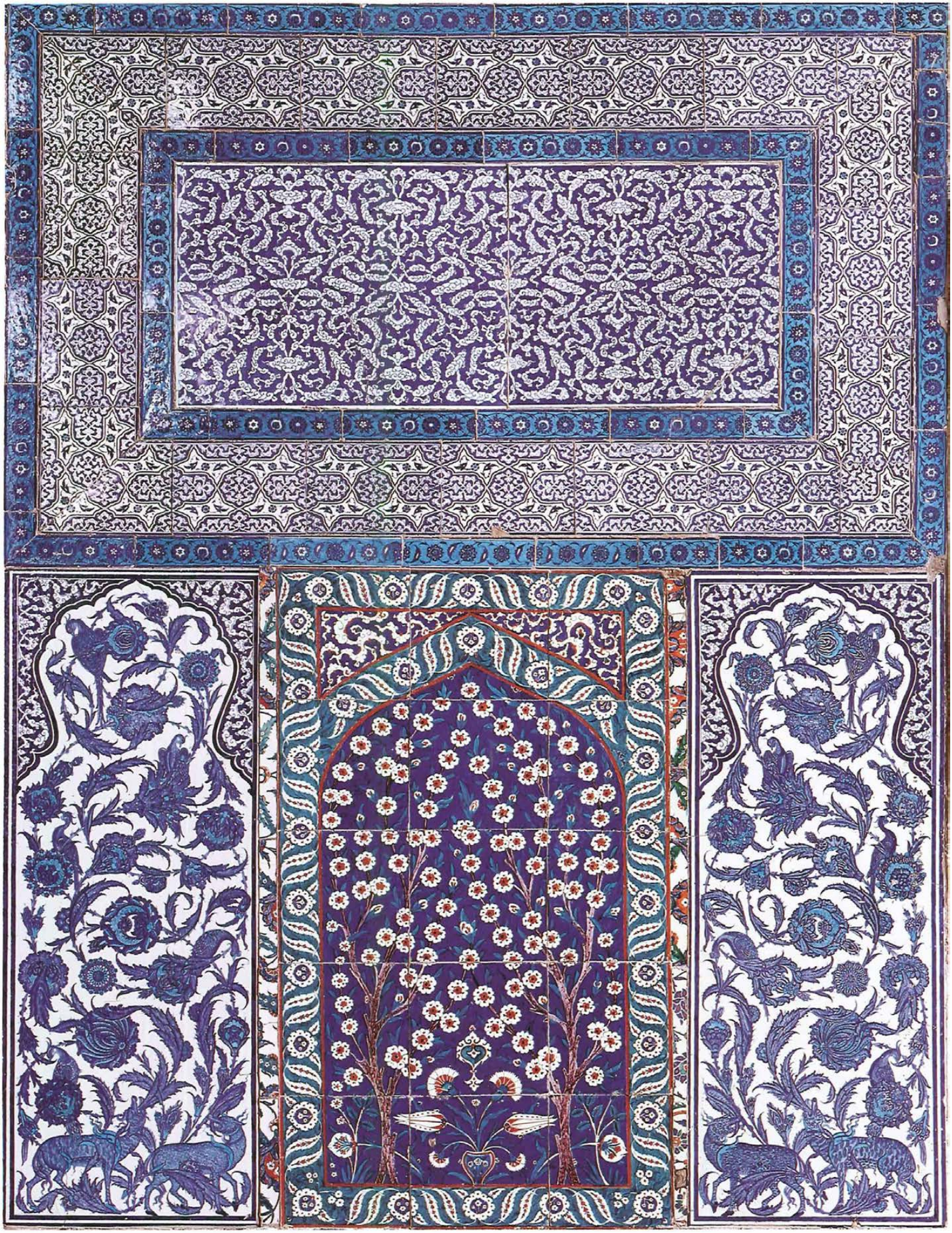


Foto. 1-Topkapı Sarayı, Sünnet Odası çinili cephe, 16. yy. (Foto: İ. Akşit arşivi)

Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri

Sitare TURAN BAKIR

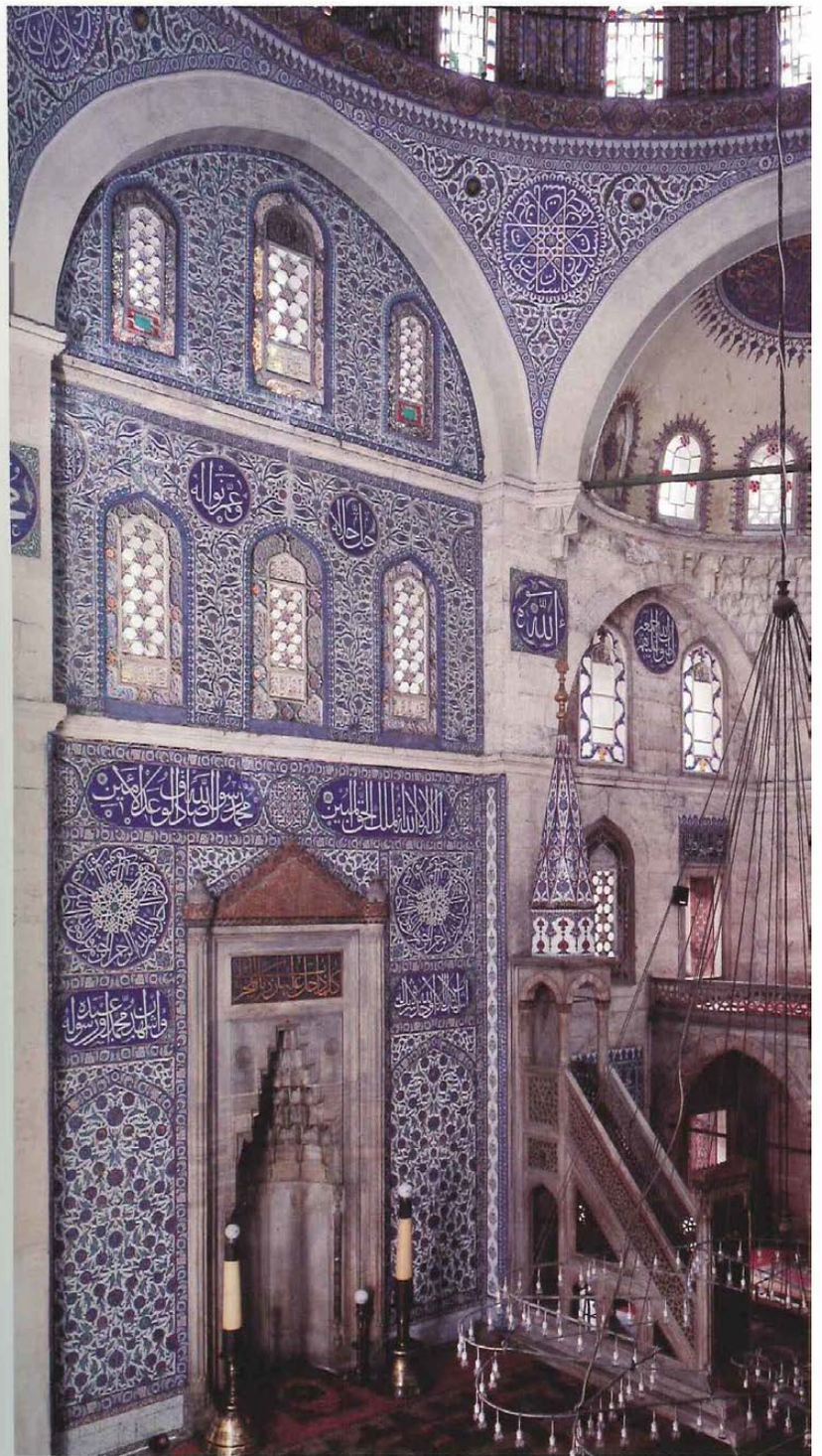


Foto. 2-Kadırga Sokollu Camii, 16. yy'ın 2. yarısı (Foto: İ. Akşit arşivi)

Eski adı Nikaia olan İznik şehri, bugün Bursa iline bağlı, antik çağlarda adı Askania Limne olarak bilinen 25 kilometrelik İznik Gölü'nün ucunda, dağlarla çevrili bir coğrafya içinde yer alır.

Kaynaklar şehrin kuruluş tarihini M.Ö.4. yüzyıla kadar dayandırır. Roma ve Bizans hâkimiyetinden sonra İznik, 1071 Malazgirt zaferiyle Osmanlı'nın ilk başkenti olmuştur. 13. yüzyılda Haçlı seferleri sırasında tekrar Bizans hâkimiyetine geçen şehir, 1331 tarihinden itibaren tamamen Osmanlı topraklarına katılmıştır. Bu dönemde Orhan Gazi tarafından birçok yapı inşa edildiği ve İznik'in böylece önemli bir kültür merkezi kimliği kazandığı bilinmektedir.

Yayınlar İznik'in Bizans döneminde iki Ökümenik Konsil'e ev sahipliği yaptığından söz eder.[1] Bu durum Hristiyanlık tarihi açısından şehrin önemini vurgulayan dikkate değer bir özelliktir. Diğer taraftan yazımızın asıl konusunu oluşturan ve İznik'i Osmanlı tarihi açısından değerli kılan ise dünyaca ünlü çini ve seramikleridir.

[1] A. Altun / B. D .Arlı, "Kazılar Işığında İznik Çiniciliği", *Seramik Dergisi*, Eylül-Aralık, 2003, s. 58.



Foto. 3-Takkeci İbrahim Ağa Camii, 16. yy.'ın sonu (Foto: İ. Akşit arşivi)

Hiç kuşkusuz İznik'te çini ve seramik üretimi birdenbire ortaya çıkmamıştır. Aynı topraklarda Roma, Bizans, Anadolu Selçuklu ve Beylikler Döneminde sırlı ve sırsız üretim tekniklerinin olduğunu, yapılan araştırma ve kazılar kanıtlamaktadır. Anadolu topraklarında yaşanan kültür çeşitliliğinin yanı sıra Mezopotamya, Mısır ve Orta Asya'da bilinen İslâm seramik geleneklerinin de erken dönemlerde İznik üretiminde etkili olduğu bir gerçektir. Ancak İznik'i İznik yapan asıl büyük gelişme 15. yüzyıl ortalarından itibaren teknolojide yaşanan değişimle birlikte kendini gösterecek ve 17. yüzyılın sonuna kadar devam edecektir.

Sanat tarihçileri İznik'in bir üretim merkezi olarak bu derece ön plana çıkmasını çeşitli nedenlere bağlar. Bunlardan biri İznik şehri başkent İstanbul'a yakındır ve İstanbul'u Anadolu'ya ve İpek Yolu'na bağlayan ticaret yolu üzerindedir.[2] İstanbul'a yakınlığı sayesinde nakliyenin kolaylaştığı ve harcamaların asgari düzeyde tutulduğu düşünülmektedir. Çini ve seramik üretiminde yakacak olarak odun kullanan atölyeler için İznik ve çevresi bol ağaçlı ormanlarıyla üretime kaynak sağlayan elverişli bir bölgedir. Seramik yapımı için gerekli olan malzeme de civardaki verimli topraklardan elde edilebilmektedir.

Tüm bunların yanı sıra 15. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş bir coğrafyaya yayılan topraklarında yapılan sayısız külliye ve binada bezeme unsuru olarak çininin kullanılması İznik üretimine sonsuz bir destek oluştur-

[2] G. Öney, "Çini ve Seramik", *Osmanlı Uygarlığı 2,* Ankara, 2004, s. 699.



Foto. 4-Gülbenkyan Müzesi, Ulama çini, 16. yy'ın 2. yarısı, İznik, (Foto: S. Bakır)

muştur. Bu uygulamalar özellikle Kanuni döneminde Mimar Sinan'ın yapılarında çiniyi tercih etmesiyle doruk noktasına ulaşır.

Osmanlı arşivleri çini ve seramik üretiminin nasıl geliştiğine dair çok belirleyici olmasa da önemli ipucları verirler. Çinicilerin veya nakkaşların isimleri, nereli oldukları, ne kadar ücret aldıkları, hangi tarihler arasında hizmet verdikleri hakkında sarayın *Ehl-i hiref* defterlerinden bilgi alınmaktadır. *Narh defterleri* ise, kap türleri, boyutları ve fiyatları hakkında bilgi edindiğimiz belgelerdir. Bunların yanında padişahın verdiği veya kabul ettiği hediyelere ait kayıtlara *Hediye defterleri*'nden, çeşitli mal varlıkları ile ilgili ve benzeri işlemlere ait belgelere ise *Muhallefat Defterleri*'nden ulaşmaktayız. [3]

Erken Osmanlı Döneminde Mavi-Beyaz Çiniler

İznik'te Selçuklu ve Beylikler döneminde seramik ve çini üretiminin varlığına değinmiş, 15. yüzyılın ortaları, 16. yüzyılın başında İznik'te

[3] N. Atasoy, "Osmanlı Belgelerindeki İznik Seramikleri" *İznik*, / Londra, 1989, s. 25-29.



Foto. 5-Gülbenkyan Müzesi, Çini köşebent, 16. yy.'ın 2. yarısı, İznik, (Foto: S. Bakır)

teknolojik açıdan önemli bir değişim yaşandığını belirtmiştik. Söz konusu değişimin başlangıcı, kırmızı hamurlu çini ve seramiklerin yerini alacak olan beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı, parlak şeffaf sırlı, sır altı tekniğinde *mavi-beyaz* çini ve seramik grupları ile birlikte ele alınır. Bu grubun teknik ve tasarım özelliklerine geçmeden önce 15. yüzyılın ilk yarısından itibaren renkli sır tekniğinde (cuerda seca) çinilerle birlikte yapılarda yer alan mavi-beyazların öncü örneklerine değinmek gerekir.

Uzun yıllar İznik olduğu öne sürülen, son yıllarda ise saray belgelerine dayandırılarak Tebrizli ustalara atfedilen ve yerel üretimler olarak değerlendirilen erken mavi-beyaz sır altı tekniğinde çiniler, farklı hamur yapılarıyla İznik çinilerinden ayrı ele alınmaktadır. Sanat tarihçi J. Raby, 15. yüzyıl mavi-beyazların Osmanlı döneminde yapılmış fritli seramiklerin ilk örnekleri olduğunu, Tebrizli ustaların kullandığı frit teknolojisinin İran'a has alkalili frit olduğunu, İznik'te ise bu hamurdan farklı kurşunlu frit kullanıldığını belirtmektedir.[4]

Öncü örnekler olarak nitelendirdiğimiz mavi-beyaz çiniler, şeffaf sır altına kobalt mavisinin tonları, türkuaz ve nadiren de mor ve eflâtun renklerle işlenmiştir. Genellikle altıgen, üçgen, dikdörtgen ve dar bordür parçalarından oluşan

[4] J. Raby, *İznik*, Londra, 1989, s. 88.

kompozisyonlar, simetrik, merkezi, ulama, veya serbest şemalı çeşitleriyle pano ve alınlıklarda da karşımıza çıkarlar. Hatâyi, rumî gibi stilize bitkisel motiflerin basit düzenleme ve yazı bezemelerinden oluşan çini desenlerinin, 16. yüzyılda Osmanlı döneminde gelişmiş örneklerini göreceğimiz mavi-beyaz seramik gruplarına temel teşkil ettiği düşüncesi hâkimdir.

16. yüzyılda, seramik bölümünde etraflıca ele alacağımız üslûp gruplarının gelişimini, erken mavi-beyaz çinili yapıların arasında, Bursa Yeşil Türbe'de Sitti Hatun Lahti'nde (1421), Edirne Üç Şerefeli Camii (1437-47), Bursa Cem Sultan Türbesi (1479) ve Edirne Muradiye Camisi'nin (1436) 37 değişik desende altıgen formlu mavi-beyaz çinilerinde izlemek mümkündür. 16. yüzyılın ilk yarısında bunları, Bursa Şehzâde Mahmut Türbesi (1506-7), Bursa Şehzâde 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 eder. Sayısız örneğini dönemin seramik uygulamalarında gördüğümüz *Baba Nakkaş Üslûbu*'na ait ilk çini örneklerin, Bursa Şehzâde Mahmut Türbesi'ndeki bordür çinileri olduğu düşünülmektedir. İki farklı desenin kullanıldığı bordürlerde, II. Beyazıt dönemi tezhiplerindeki gibi, kobalt mavi zeminde bazı alanlar altın yaldızla bezenmiş, motifler daha az detaylı ve sivri uçlu çizilmiştir. Bursa Şehzâde Ahmet Türbesi'ndeki Baba Nakkaş üslûbuna ait bordür çinileri I. Selim dönemi çinileriyle benzerlik gösterir. Beyaz zemin üzerinde motifler açık kobalt mavisi renklidir. Manisa Valide Camisi'nde mihrap duvarında bulunan iki mükemmel alınlığın da Baba Nakkaş desenle-

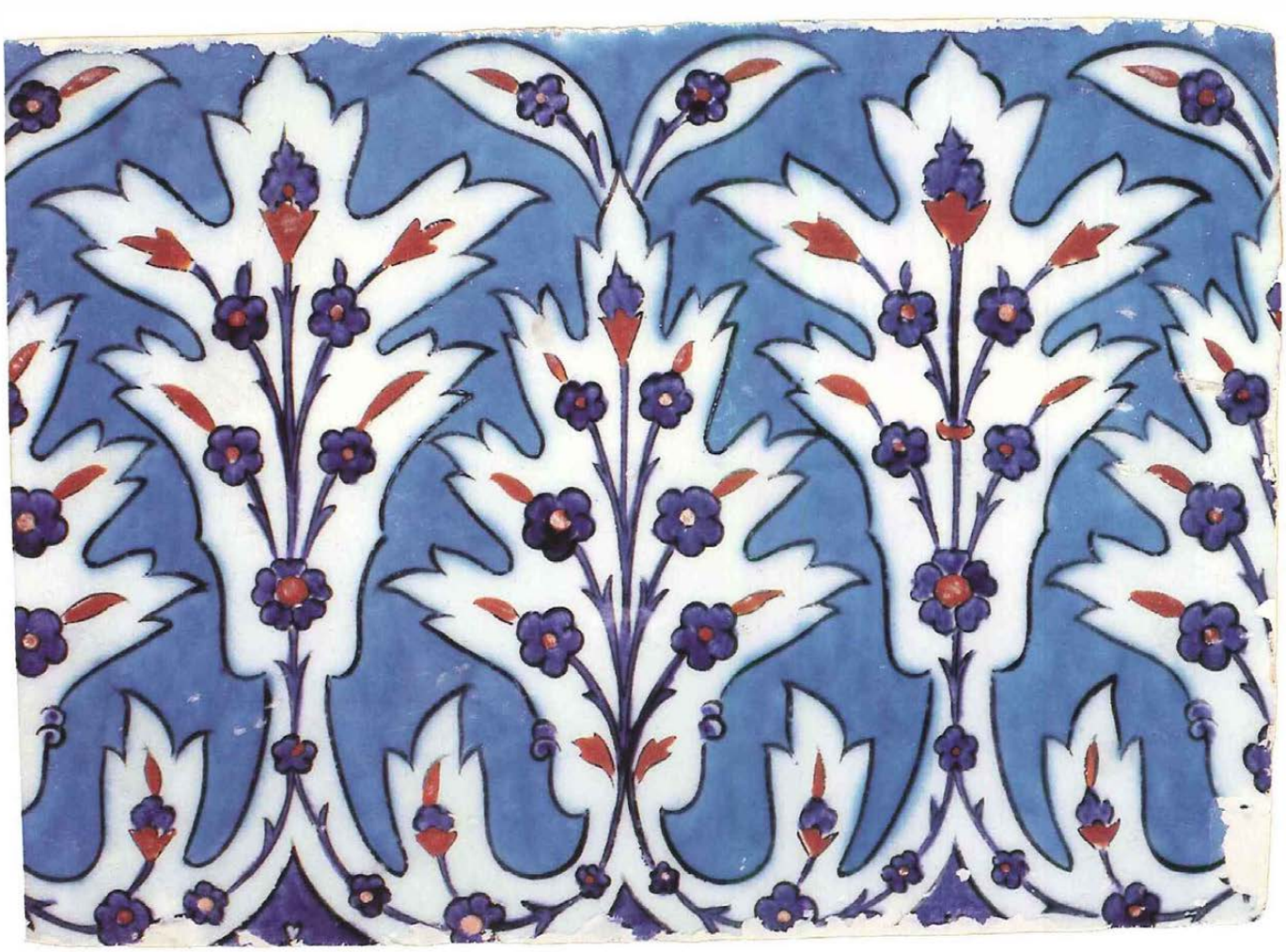


Foto. 6-Gülbenkyan Müzesi, Bordür çini, 16. yy.'ın 2. yarısı, İznik, (Foto: S. Bakır)

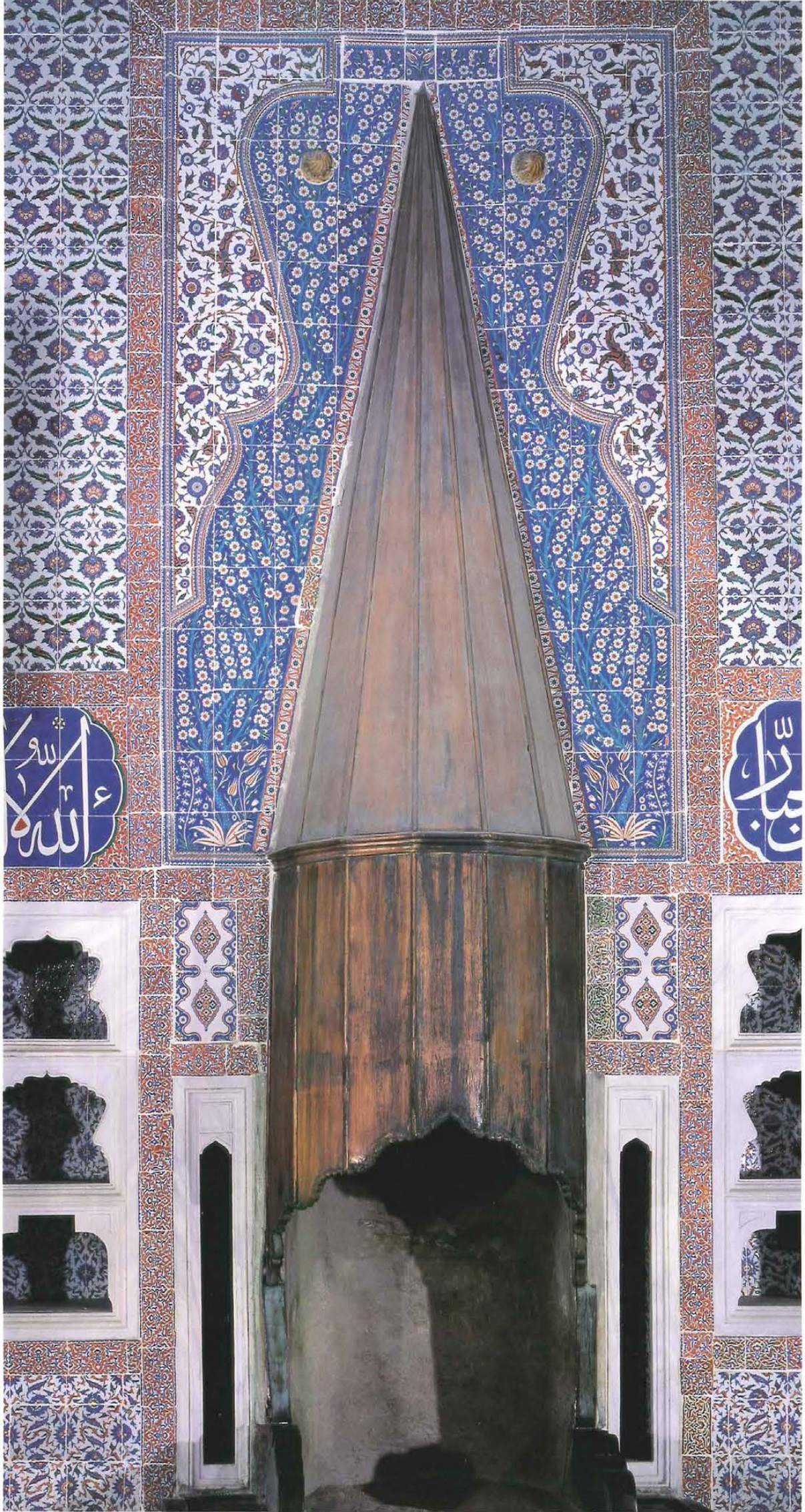


Foto. 7-Topkapı Sarayı, III. Murad Odası, Çinili Ocak, 16. yy'ın 2. yarısı, İznik (Foto: İ. Akşit arşivi)



Foto. 8-Sultan Ahmet Türbesi, Çini pano detay, 17. yy. , İznik (Foto: İ. Akşit arşivi)

riyle düzenlendiği görülmektedir.[5] Gebze Çoban Mustafa Paşa Türbesi'nde bir başka üslûp olan *Haliç İşi* desenlerini hatırlatan sır altı tekniğinde çiniler görülür. Aynı üslûbun yapılardaki bir diğer örneği, Edirne Üç Şerefeli Camisi'nin avlusunda iki pencere alınlığında karşımıza çıkar. Cami'nin kûfi ve sülüs hatlı kitâbelerinin zemininde yer alan bezemelerde Haliç işi seramiklerden bildiğimiz çiçek motifleri yerine rumî motifleri kullanılmıştır. Söz konusu üslûbun klasik dönem desen anlayışını tam anlamıyla yansıtan tek örnek ise Berlin Dahlem'deki İslâm Sanatları Müzesi'ndeki kırık çini parçasıdır.[6]

16. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen çinilerin, İznik üretimi veya yerel üretimler olduğunu kabul eden araştırmacıların yanında, son yıllardaki çalışmalarda sarayda veya İstanbul'da bulunan "Kaşihâne-i Hassa" (sarayın çini atölyeleri) çinicilerine ait olduğunu benimseyen görüşler de bulunmaktadır.

Sünnet Odası Cephesi çinilerinin 16. yüzyılın ilk yarısına ait olduğu anlaşılmaktadır. Belgeler Bağdat Köşkü'nün yerinde olan, 1633'de yanan Sultan Süleyman'a ait bir köşkten geriye kalan çinilerin, 1641 yılında yenileme çalışmaları sıra-

[5] Bu konuda detaylı bilgi için Bk. J. Raby, "Sultan II. Bayezid Devri Seramikleri" ve "Sultan I. Selim Devri Seramikleri", *İznik,* Londra 1989, 90-100 / N. Dönmez, "Osmanlı Dönemi Mavi-Beyaz Çinilerinde Desen" *Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu 16-18 Kasım 2006, Bildiriler* Cilt 2, İzmir-Türkiye, s. 439-450.

[6] J. Carswell, "Ceramics" *Tulips, Arabesques & Turbans,* London, 1982, s. 80, Res. 61c.

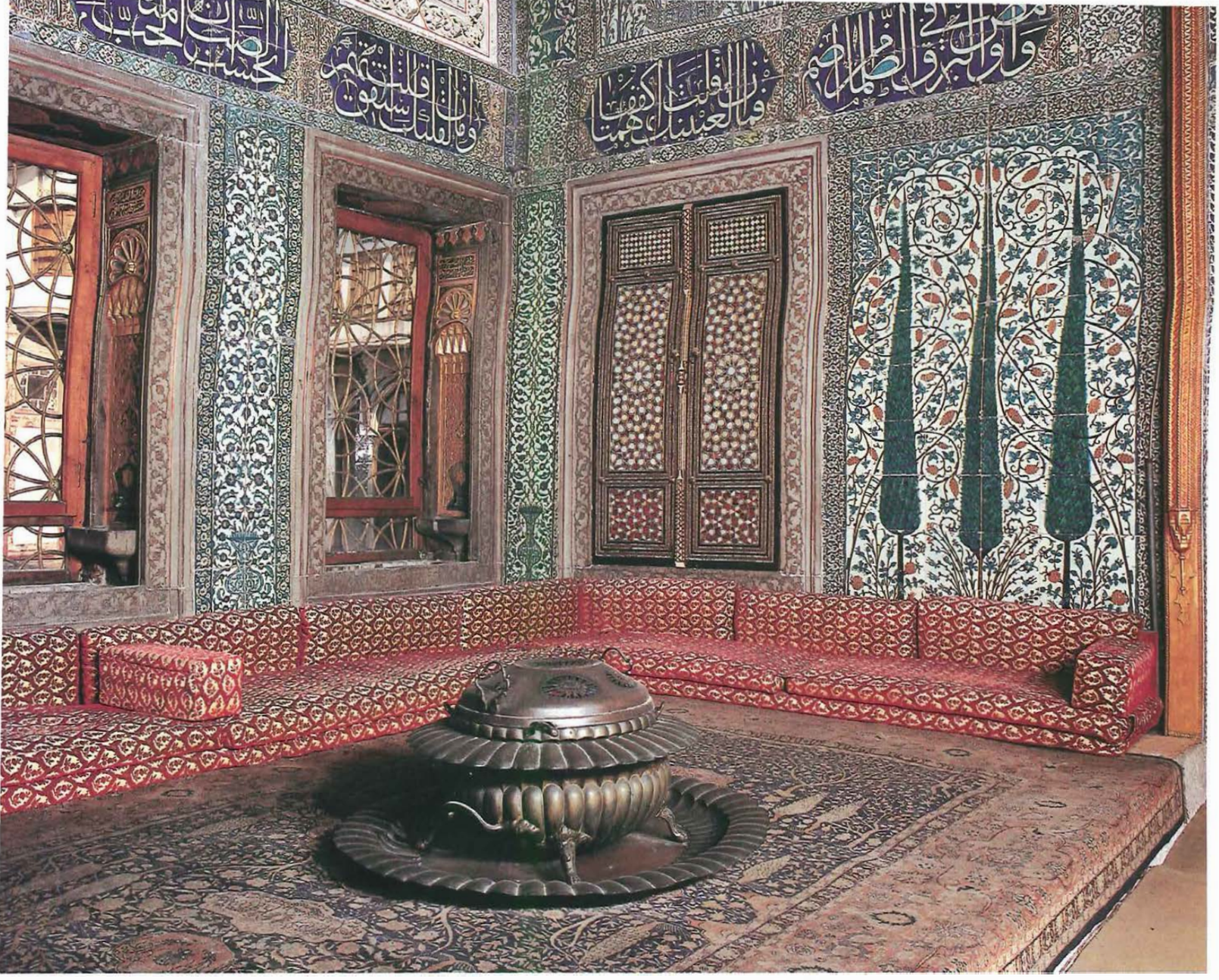


Foto. 9-Topkapı Sarayı, Veliaht Dairesi, 17. yy. İznik (Foto: İ. Akşit arşivi)

sında Sünnet Odası Cephesi'ne yerleştirildiği ve erken tarihli olduğunu göstermektedir.[7]

G. Necipoğlu makalesinde en ince detaylarıyla tartıştığı 16. yüzyılın ilk yarısına ait mavi-beyaz çinileri, saray defterlerinde İznik'te üretildiğini gösteren bir kayda rastlanmadığı gerekçesiyle 1527-28 yıllarında İstanbul'da saray atölyelerinin başında olan Ali Usta ve atölyesine atfetmektedir. Ayrıca 16. yüzyılın ilk yarısında çinilerde İstanbul ile İznik üretiminin teknik ve bezeme açısından yakın benzerlikleri olduğunu, İstanbul'un sarayın himayesinde nakkaş ve çinicilerin işbirliği ile başarılı işler yaptığını, İznik'in ise daha az başarılı örneklerle buna eşlik ettiğini belirtir. Ancak 1530 ve 40 yıllarından itibaren İznik'in İstanbul atölyeleriyle direk bağlantı içine girmiş olabileceği görüşündedir.

İslâm sanatında 14. yüzyıldan beri bilinen *Saz Üslûbu*'nu Osmanlı sarayında uygulayan saray nakkaşı Tebrizli Şah Kulu'dur. Kağıt üzerine siyah mürekkep ve fırça ile yapılan minyatür sanatının farklı bir üslûbu olarak yorumlanan bu çalışmalar orman teması içinde, irileşmiş sık dişli yapraklar, hatâyi üslûbu motifler ve hayvan figürlerinden oluşmaktadır. B. Mahir mavi-beyazların İstanbul'da yapıldığını destekleyen araştır-

[7] G. Necipoğlu, "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth Century Ceramic Tiles", *Muqarnas*, 7, 1990, s. 141,152.

malarında, Sünnet Odası Cephesindeki çinilere yansıyan saz üslûbundaki "kylin"li ve kuşlu yekpâre panoların, mükemmel teknik, tasarım ve işçilikleri yüzünden sarayda baş nakkaş olan Şah Kulu ve yardımcıları tarafından yapılmış olabileceğini vurgulamaktadır.[8] 16. yüzyılın ilk yarısına ait seramiklerde ise saz üslûbunu tasarım açısından bire-bir yansıtan örneklere, Viyana'da bir müzede bulunan balıkçıl kuşlu tabağın dışında rastlamıyoruz. Ne var ki 16. yüzyılın ortalarından itibaren çini ve seramiklerin bezemelerinde bu üslûbu hatırlatan benzer desenlerin uygulandığına tanık olmaktayız.

Ehl-i hiref defterlerinde 15. yüzyılın başından itibaren Ali bin İlyas, Özbek asıllı Baba Nakkaş, Habib Usta, Abdal Razzak, Burhan gibi usta ve nakkaşların isimleri tespit edilmiştir. Ayrıca 16. yüzyılda Şah Kulu ve onun öğrencisi Kara Memi'nin saray nakkaşları olarak adları geçmektedir. 16. yüzyılın ikinci yarısında ehl-i hiref defterlerinde çinici ustaların sayısında azalma görülür. Bu durum Sinan'ın mimarbaşılığa getirildiği 1550-85 yılları arasında, yapıların yoğun çini bezeme ihtiyacını karşılayamayan saray atölyelerinin zaman içinde tamamen İznik'e yönelmesi olarak yorumlanmaktadır. Saray fermanları 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İznik'e verilen siparişlerin arttığını kanıtlayan veriler içerir. Belgeler bu dönemde çinilerle bezenecek yapıların süsleme programlarının, Mimar Sinan'ın denetiminde saray nakkaşhanesinde hazırlandığını ve İznik atölyelerinde uygulandığını göstermektedir.

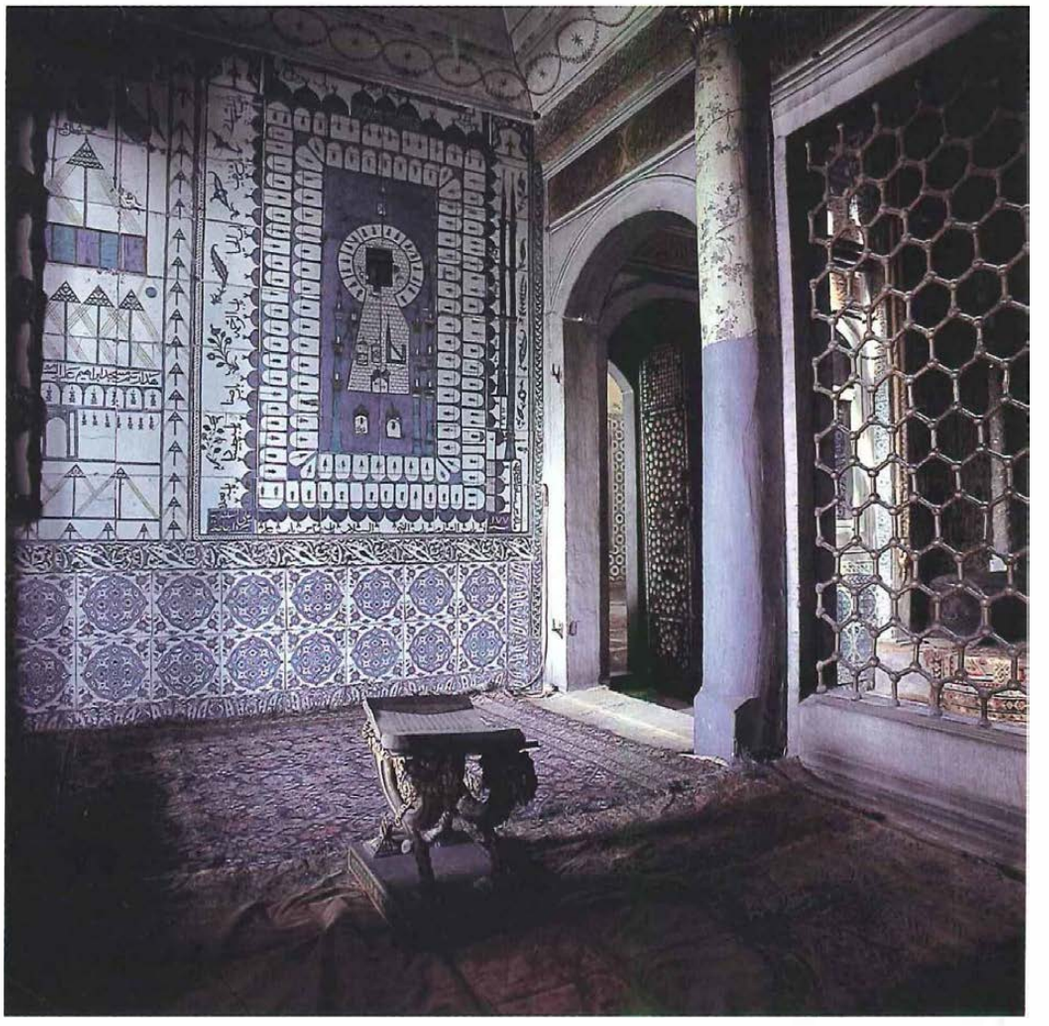


Foto. 10-Topkapı Sarayı, Valide Sultan Dairesi, Kâbe ve Medine tasvirli çini panolar, 17. yy. İznik (Foto: İ. Akşit arşivi)

[8] B. Mahir, "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 1*, İstanbul, 1986, s. 130

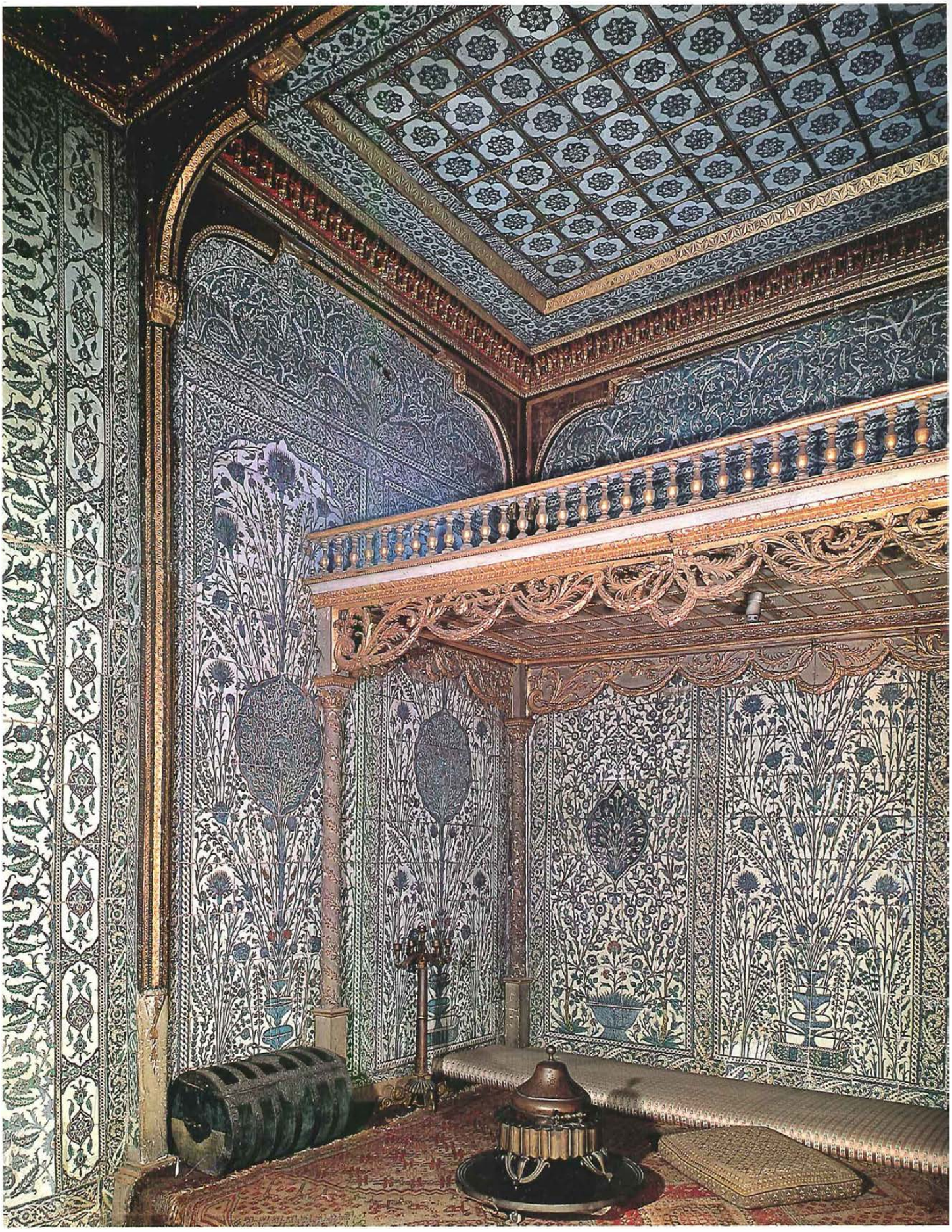


Foto. 11-Topkapı Sarayı, Valide Sultan Yatak Odası, 17.yy. İznik, (Foto: İ. Akşit arşivi)

Mavi-Beyaz İznik Seramikleri

İlk olarak 1963 yılında O. Aslanapa tarafından başlatılan ve günümüzde de A. Altun'un başkanlığında sürdürülmekte olan İznik kazıları, Türk çini ve seramik tarihinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu çalışmalar, 14. yüzyıldan itibaren İznik'te üretilmeye başlayan sır altı tekniğinde kırmızı hamurlu *Milet tipi* seramiklerin varlığına işaret ettiği gibi, 15. yüzyılın sonu ve 16. yüzyılın ilk yarısından itibaren bu topraklarda sert beyaz hamurlu sır altı tekniğinde seramik üretimini kanıtlayan kesin bulgular içermektedir.

Birçok yayında mavi-beyaz seramiklerin üretimi Osmanlı sarayının Çin porselenlerine olan hayranlığına dayandırılmaktadır. 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 bilinmektedir. Osmanlılar Çin porselenlerini farsça kökenli olan fağfur kelimesiyle tanımlamışlardır. Bir kabın porselen olduğunu belirleyen faktörler arasında vurulduğunda çıkardığı güzel tınısıdır. Bu yüzden "Bir vur bin ah işit kâseyi fağfurdan" vecizesi söylenmiştir.

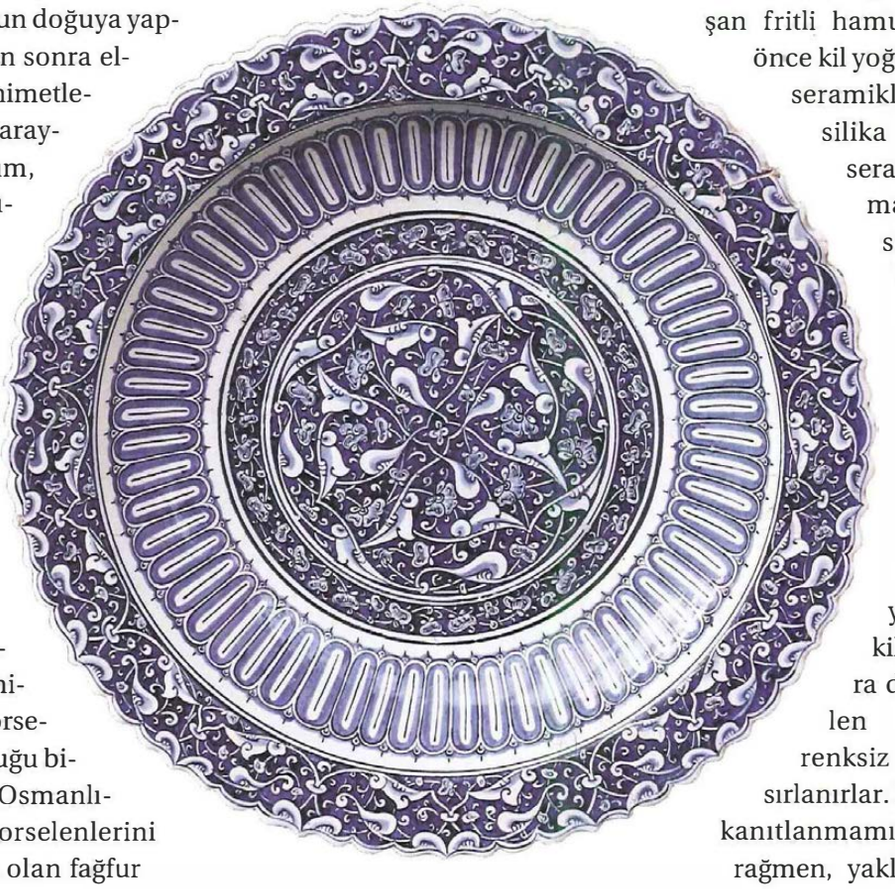


Foto. 12-Mavi-beyaz tabak, Çinili Köşk, 16.yy'ın ilk yarısı, İznik (Foto: İ. Akşit arşivi)

Hiç kuşkusuz, Çin'e ait sağlam ve beyaz gövdeli ışıltılı porselenler ve bunların desenleri İslâm seramik ustalarının ilgisini çekmiştir. Hatta belgelerden Çin porselenlerinin benzerlerinin yapılması için İznik'e siparişler verildiğini biliyoruz. Bugün birçok koleksiyonda 17. yüzyıl sonuna kadar bu türden örneklerin üretildiğini kanıtlayan İznik seramikleri bulunmaktadır. Ne var ki İznik mavi-beyazlarının tamamen Çin etkili ürünler olduğunu söylemek büyük haksızlık olur. İslâm dünyasında seramik üretimi 9. yüzyıldan beri var olan bir gelenektir. Özellikle Selçuklular döneminde İran'da ve Anadolu'da önemli bezeme teknikleri ve üslûpları geliştirilmiştir. 16. yüzyılda karşımıza çıkan örnekler ise bu geleneğin birlikte harmanlandığı Osmanlı'ya has bir üslûp olarak incelenmelidir.

16. yüzyılın ilk yarısında üretilen, porselene benzeyen mavi-beyaz seramiklerin hamurları silika, cam frit ve beyaz kilden oluşan fritli hamurdur. Daha önce kil yoğunluklu olan seramiklerin yerini silika yoğunluklu seramiklerin almasıyla daha sert, beyaz ve daha sağlam formların oluşmasına olanak sağlanmıştır. Beyaz hamurun üzerinde ince beyaz astar çekildikten sonra desenlendirilen seramikler, renksiz şeffaf sırla sırlanırlar. Kesin olarak kanıtlanmamış olmasına rağmen, yaklaşık 900 °C de pişirildikleri kabul edilir. Çömlekçi tornasında veya genellikle de kalıplama tekniğiyle zengin çeşitte ve farklı boyutlarda formlar üretilmiştir. Bunlar düz veya çukur tabaklar, ayaklı-ayaksız kâseler, leğen gibi açık formlar; bardak, sürahi, kavanoz, askı top, vazo, divit, matara, şamdan gibi kapalı formlardır. Türk çini ve seramik tarihinde yeni bir sayfanın açılması olarak yorumlanan bu yeni alt yapının, değişik renk, motif ve üslûplarla 17. yüzyılın sonuna kadar İznik'te devam ettiği bilinmektedir.



Foto. 13-Mavi-beyaz kandil, Çinili Köşk, 16.yy'ın ilk yarısı, İznik (Foto: İ. Akşit arşivi)

16. yüzyılın başında mavi-beyaz seramiklerde ustalık gerektiren girift tasarımlar mükemmel bir işçilikle uygulanmıştır. Desenlerde ağırlıklı olarak mavinin tonları görülür. Türkuaz, zeytin yeşili, siyah ve grimsi mavi renkli seramikler, üslûp ve dönem benzerlikleri yüzünden aynı grubun içinde incelenirler.

Sanat tarihçiler mavi-beyaz seramikleri tarih, üslûp, motif ve renklerine göre farklı şekilde sınıflandırmıştır. Bu konuda son yıllarda yapılan en detaylı çalışma J. Raby'e aittir. Yazar *İznik* kitabında kendi içlerinde on, on beş yıllık zaman aralıklarına yerleştirdiği grupları Baba Nakkaş, Helezonî Tuğrakeş Üslûbu (Haliç İşi), Ustaların Üslûbu, Çin porselenlerinin etkisi altında olanlar, Geç devir mavi-beyaz seramikler olarak adlandırmaktadır. N. Ö. Fındık ise İznik Tiyatro kazı buluntularına dayandırarak hazırladığı kitabında, beyaz hamurlu Osmanlı seramiklerini bazı değişik alt başlıklarla benzer şekilde sınıflandırmıştır.[9] Diğer taraftan A. Altun, tümü İznik fırın ve atölyelerinde üretilen bu seramiklere dekorlarındaki desen üslûplarına göre isimler yakıştırmanın bazı soru işaretleri oluşturabileceğine dikkati çekmektedir.

Mavi-beyaz grubun kazılarda yoğunlukla ele geçen buluntular ve dünya müzelerinde bulunan seramik koleksiyonlarını üslûp gruplarına göre ele aldığımızda en erken grup *Baba Nakkaş Üslûbu*'dur. 15. yüzyılda saray nakkaşlarının önde gelen isimlerinden olan Baba Nakkaş, kendi üstlerine dönük yapraklarla, yuvarlak hatlı hatâyi üslûbu motifler, yazı, rumî, bulut ve geometrik motiflerden oluşan grubun yaratıcısı olarak kabul edilir. Yayınlar Baba Nakkaş desenlerin, Çin etkisinin sınırlı etkisinin yanında, 15. yüzyıl Timurlu sanatının izlerini taşıyan, Osmanlı'ya has bir üslûp olduğunu, 16. yüzyılın sonuna kadar üretilmeye devam ettiğini vurgulamaktadır. Ayrıca çok çeşitli formlarıyla Baba Nakkaş seramiklerin maden sanatının izlerini taşıdığı görüşü benimsenmiştir. A. Lane, bu üslûbun ilk örneklerini Fatih Sultan Mehmet dönemi ile ilişkilendirmiştir.[10] Girift ve kuralcı tasarımlara sahip, yoğun hatâyi, rumî ve zencereklerden (bezeli ince bantlar) oluşan kapların zeminleri, koyu kobalt mavisi ile beyaz alan bırakılmadan renklendirilmiştir. II. Beyazıt döneminde koyu kobalt mavisi yerini daha açık bir tona bırakmıştır. Desenlerin bu dönemde sadeleştiği, hatâyi, rumî motiflerinin irileştiği, düğüm ve bulut motiflerinin desenlerde kullanılmaya başladığı tespit edilmektedir. Baba Nakkaş'ın üçüncü evresi olarak öne sürülen I. Selim döneminde motifler beyaz zemin üzerinde kobalt mavisinin tonları ile boyanmıştır. Kanuni Döneminde üslûbun desen özelliklerini yitirmeye başlamasıyla birlikte yeni arayışlara girildiği görülmüştür.

Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesine dayanarak İstanbul Haliç'te üretildikleri sanılan *Haliç İşi Seramikler* (Helezonî Tuğrakeş Üslûbu) mavi-beyaz seramiklerin bir diğer grubunu teşkil eder. Bu ismin verilmesinde İstanbul Aksaray'da ve Postane kazılarında çok sayıda örneğe rastlanması da etkili olmuştur. Ancak bu bulguların içinde üretime tanıklık eden herhangi bir veriyle karşılaşılmamış, asıl üretim merkezinin İznik olduğu kanıtlanmıştır.

16. yüzyılın ilk yarısında Haliç işi seramiklerde kullanılan renkler kobalt mavisinin tonları, türkuaz, zeytin yeşili ve siyahtır. Tasarımlar çizilen helezonlar üzerinde belli aralıklarla yerleştirilen küçük çiçek ve yapraklardan oluşur. Yuvarlaklar oluşturan helezonların birleşen noktalarında, deseni monotonluktan uzaklaştıran, şemse, madalyon, düğüm gibi içi rumîlerle bezeli yuvarlak bazen de köşeli küçük formlar yerleştirilmiştir. Çiçeklerin arasında virgül biçimli yapraklar ve çengel şeklinde fırça darbeleriyle yapılmış zarif uygulamalar görülür. Bezeme, kapların tüm yüzeyini kaplar ve beyaz zemin üzerinde yer alır. Kayseri Keykubâdiye Köşkü'ndeki türkuaz sır altına siyahla bezeli çini karolar, Haliç işi bezemenin kökenini 13. yüzyıla götürmektedir.[11] Bu üslûbun çinili eserlerdeki örneklerinden Mavi-beyaz çiniler başlığı altında söz etmiş ve benzerlerinin 16. yüzyıl çinili yapılarında yok denecek kadar az olduğuna tanık olmuştuk.

[9] Farklı sınıflandırma için Bk., N.Ö. Fındık, *İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri*, Ankara, 2001, s. 169-210

[10] A. Lane, *Later Islamic Pottery*, London, 1957, s. 57-58

[11] O. Aslanapa, Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı, Res. 5-6, s. 31-43



Foto. 14-Mavi-beyaz sürahi, 16. yy'ın ilk yarısı, İznik, Sadberk Hanım Müzesi, (Foto: Müze arşivi / S. Taşkın)

Mavi-beyazların bir diğer grubu olan, *Ustaların Üslûbu* seramikler; Raby tarafından saray üslûplarından bir kaçış olarak yorumlanmıştır. Bu grupta titizlikle düzenlenen girift tasarımlardan çok, basit ve çabuk çizilebilen düzenlemeler yapılmıştır. Erken natüralist üslûp olarak da nitelendirebileceğimiz seramiklerde lâle, karanfil, ayn-i sefa, sümbül gibi çiçek ve tomurcuklar, sadeleşmiş hatâyi motifi ve yapraklar, hayvan, nadiren insan figürleri dikkati çeker. Motiflerin 16. yüzyılın ikinci yarısında kullanılacak olan natüralist üslûp çiçeklere göre küçük çizildiği gözlenmektedir. Bir grup tabakta ortadaki desen; bir vazo veya masanın üzerindeki vazodan çıkan simetrik şemalı çiçek demetlerinden oluşur. Bunların çanak kısımları Çin porselenlerinde görülen radyal desen şemasına sahip çiçek gruplarıdır. Dışa doğru kıvrılan tabak kenarlarının bordürleri bazen radyal basit çiçek grupları, tekrar eden sade penç, hatâyi motifleri, rumî, bazen de kaya-dalga motifiyle düzenlenmiştir. Kaya-dalga motifi ilk olarak Çin'de Sung döneminde 13. 14. yüzyıllarda resim sanatında, 14. ve 15. yüzyıllarda Yuan ve Ming döneminde porselenlerde kul-

lanılmıştır.[12] Osmanlı'da ise 16. yüzyılın ikinci yarısında ve 17. yüzyılda tabakların bordür bezemesinde küçük değişikliklerle birçok tabağa uygulanmıştır.

Ustaların üslûbunda tabakların yanında, genellikle küçük boyutta sürahi, bardak, ibrik, *İtalyan Mayolika'* larında sık görülen Haliç İşi seramiklerde de kullanılan *tondino* tabak formlarına rastlarız. Desenlerde natüralist üslûp çiçekleriyle birlikte basit Baba Nakkaş motiflerinin de birlikte uygulandığı dikkati çeker. Renklendirme, beyaz renk zemin üzerine, mavi-beyaz seramiklerin belirgin özelliği olan kobalt mavisinin tonları ve türkuazla yapılmıştır.

Osmanlı sarayının Çin porselenlerine olan hayranlığından söz etmiştik. Bir taraftan kendi üslûplarını geliştiren saray nakkaşları ve İznikli ustaların sınırlı da olsa Çin porselenlerinin bire-bir, bazen de desen ve formlarından etkilenerek çok benzer üretim yaptıkları bir gerçektir. Bunlar dünya müzelerinde karşımıza çıkan, *Yuan modeli, Üzüm salkımlı tabaklar, Lotus demeti tabaklar, Çiçekli kıvrımlı tabaklar, Lien Zu kâseleri, Seladonlar* (Mertebani) ve *Beyaz seramik grupları'* dır.[13]

14. yüzyılın ortasına tarihlenen ortası arslan figürlü *Yuan Modeli* olarak anılan İznik üretimi bir tabak, bugün Berlin'de bir müzede bulunmaktadır. 16. yüzyılın başlarına tarihlenen mavi-beyaz tabağın neredeyse olduğu gibi taklit edildiği tespit edilmektedir. Ancak bu uygulama daha sonraki örneklerde sadece tabağın kenarındaki kaya dalga motifinin taklit edilmesi şeklinde sürdürülmüştür.

Diğer taraftan Ming döneminde *Üzüm salkımlı tabaklar*'a olan ilginin daha büyük olduğu söylenebilir. Bu tabakların Çin porselenlerinin üzüm salkımlı iki temasına bağlı olarak yapıldıkları görülmektedir. 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 kullanır. Üzüm salkımları tabağın ortasında yer alırken, çanakta radyal çiçek demetleri, kıvrık dallı çiçekler veya dilimli alanlar tasarlanmıştır. Dilimli veya düz kenarlı tabakların bordürleri genellikle kaya-dalga motifi ile bezelidir. Üzüm salkımlı tabakların 16. yüzyılın başından itibaren 17. yüzyılın sonuna kadar farklı renk ve üslûplarla birlikte sınırlı sayıda üretildikleri bilinir.

15. yüzyılda Çin'de üretilen *Lotus (hatâyili) demetli tabaklar* da seramikçiler tarafından taklit edilmiştir. Kökleri ile birlikte çizilen bulut formundan dağılan çiçek demetinde ortada iri bir hatâyi motifi bulunması karakteristik özellikleridir. Bordürde genellikle kıvrık dallı akan bir desen veya kaya-dalga motifi bulunur. *Çiçekli kıvrım dallı tabaklar*" yine 15. yüzyılın Çin mavi-beyazlarının etkisiyle üretilmiştir. Ortada ana bir motiften kıvrık dallarla ayrılan motifler bulunur. Çanakta radyal çiçek bezemeler tekrar eder, bordürde ise kesintisiz süren çiçekli kıvrık dallı veya kaya dalga motifleri vardır.

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

Yuan ve Ming döneminin *seladon* taklitlerinin İran ve Mısır'da üretildiği, "Yeşil İznik çinisi" olarak da narh defterlerinde adının geçtiği bilinmektedir. İstanbul Saraçhane kazılarında gri-yeşil sırlı, kalın gövdeli birçok seladon taklidi ele geçmiştir. Bu durumda seladon kapların İznik örneklerini kanıtlayan belirgin bir örneği bulunmamaktadır. Ancak Topkapı Sarayındaki zengin Yuan ve Ming seladonlarının varlığı ve bunların zehirli bir maddeyle teması halinde kırıldığı veya renk değiştirdiğine inanıldığı göz önüne alınırsa, Osmanlı sarayının bu gruba ne kadar değer verdiği anlaşılacaktır.

16. yüzyılın başında yapılan İznik "beyaz seramik" taklitleri, Ming döneminin beyaz seramiklerinden esinlenmiştir. Raby, Bursa ve Selanik'te

[12] Y. Crowe," İznik and the Chinese Manner: waves and vines", *5th International Congress of Turkish Art*, Budapest, 1978, s. 207

[13] J. Raby, a.g.e., "Çin Porselenlerinin Etkisi", s. 121-128

birçok tabak parçası çıkarıldığını söz konusu döneme ait bütün örneğe rastlanmadığını söyler. 16. yüzyılın ikinci yarısına ait İznik kazılarından çıkarılan büyük parçada ise, mavi renk kullanılmıştır.

Şam Tipi Seramikler

Ustaların üslûbu başlığı ile incelediğimiz mavi-beyaz seramiklerin, basit ve çabuk çizilen desenlere sahip olduğunu, bunların lâle karanfil gibi natüralist üslûp çiçeklerine öncülük ettiğini belirtmiştik. *Şam Tipi (veya Şam İşi)* seramikler bu grubun bir uzantısı olarak değerlendirebilir, mavi-beyazlardan sonra, mor ve zeytin yeşilinin katılımıyla çok renkliliğe geçiş dönemi seramikleri olarak da ele alınabilirler. 16. yüzyılın ortalarına, 1535-60 gibi kısa bir zaman aralığına tarihlendirilmişlerdir. İznik kazılarından çıkan imalât artığı ürünler, fırın ve çok sayıda seramik kap, bu grup seramiklerin İznik'te üretildiğini kanıtlamıştır.

İznik üretimi söz konusu seramiklere Şam tipi diyerek haksız bir niteleme yapılmıştır. Aynı yüzyılın ikinci yarısında benzer renkte ve sır altı tekniğindeki örneklerinin Suriye Şam'daki yapıların çini bezemesinde karşılaşılması bu yanılgıyı doğurmuştur. 1516 yılında Suriye'nin Osmanlıların eline geçmesiyle beraber, parlak dönemini yaşayan Osmanlı seramiklerinin etkilerinin Osmanlı'nın hâkimi olduğu topraklarda kendini göstermesi son derece doğaldır. Araştırmalardan, Süleymaniye Camii çinileri için Kudüs'te Kubbetüs Sahra'nın restorasyonunda çalışan Abdullah Tebrizi'nin başkanlığında bir ekibin Şam'a gittiğini ve daha sonra buraya yerleştiklerini anlıyoruz.[14] Elimizdeki veriler Şam'daki yapıların çini bezemelerinin yerel üretim olduklarını, teknik açıdan çok zayıf olan bu örneklerin desenlerinin İznik kopyalarından öteye gitmediğini açıkça ortaya koymaktadır.

İznik üretimi Şam tipi seramikler, beyaz pürüzsüz hamurları ve kaliteli şeffaf sırları itibariyle 16. yüzyılın ilk yarısının teknik özelliklerini yansıtırken, soluk fakat ustalıkla kullanılan yeni renkleri, motif ve kompozisyon anlayışları ile mavi-beyazlardan ayrılırlar. Renk paletine kobalt mavisi türkuaz ve siyahın yanında, zeytin yeşili, mor ve eflâtun eklenmiştir. Koyu kobalt mavisi ve mor koyu olarak tek başına sürüldüğü gibi, bazen de açık ve koyu olmak üzere aynı alanda iki tonda kullanılmıştır. Mor renk nadiren açıktan koyuya sürülür.

Şam tipi seramiklerin üretim tarihi için en önemli kanıt, 1549'da yapılmış *Musli* imzalı cami kandilidir. Kanuni döneminde Kudüs'teki restorasyon sırasında Kubbet-üs Sahra'ya gönderilen kandil bugün Londra'da British Museum koleksiyonundadır. Kandilin ayak kısmındaki kitâbeye tarih düşülmüş, nakkaşın ve İznik çevresi evliyalarından Eşrefzâde Rumî'nin adı verilmiştir. Bu kandilin boynu olmayan kırık bir eşi yine British Museum'dadır. Desenler türkuaz, kobalt mavisi, siyah ve yeşil renklerle boyalıdır. Rumî, bulut, düğüm motifleri ve sülüs yazılar bordürlerle ayrılan alanlara yerleştirilmiştir. Ayrıca boyundaki en ince bordürün Ustaların Üslûbunu hatırlatan basit lâle demetleriyle bezendiği dikkati çeker. O tarihte renk paletinde olduğu düşünülen mor, bu örnekte yoktur. Mor rengin olduğunu da aynı dönemde çinide karşımıza çıkan örnekler belirler. J. Raby, Şam tipi seramikleri Musli'nin meslektaşlarına ve yardımcılarına bağlar ve Musli atölyesinin günün en önemli atölyesi olabileceğini öne sürer.

Anadolu'da Şam tipi çinilerin örneklerine sadece iki yapıda karşılaşılmıştır. Bunlardan biri, Mimar Sinan'ın eseri İstanbul Silivrikapı'daki Hadım İbrahim Paşa Camisi (1551) diğeri ise Bursa Yeni Kaplıca'dır. (1552-53) Hadım İbrahim Paşa Camisi'nde mihrabın üzerinde, kobalt mavisi, türkuaz ve grimsi yeşil renklerin kullanıldığı kitâbeli bir çini alınlık bulunur. Bu panodaki karoların nispeten büyük olduğu dikkati çekmektedir. Dışarıda daha küçük alınlıklar ve kobalt mavisi zeminde yazı aralarında açık mor renkli çiçeklerin yer aldığı dairesel bir çini pano görülür.[15]

Bursa Yeni Kaplıca çinilerinin Rüstem Paşa tarafından yapılan restorasyon sırasında Timurtaş Hamamı'ndan getirtildiği bilinmektedir. Ebced

[14] A. Kuran, *Sinan - The Grand Old Master of Ottoman Architecture,* İstanbul, 1987, s. 74-78.

[15] Detaylı bilgi için Bk.: Ş. Yetkin,"İstanbul'da Silivrikapı'daki Hadım İbrahim Paşa Camii'nin Çinilerindeki Özellikler", *İ.Ü. Sanat Tarihi Yıllığı XIII,* İstanbul, 1988, s. 199-211.

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ



Foto. 15-Mavi-beyaz tondino tabak, 16. yy'ın ilk yarısı, İznik, SHM, (Foto: Müze arşivi, S. Taşkın)

hesabıyla 1552-53 tarihi düşürülen camekânlı bölüme girişin üzerindeki Rüstem Paşa'nın çini ithaf kitâbesi nakil değildir ve restorasyon tarihini belirlemektedir. J. Carswell çinilerin özelliklerine dayanarak bunların Şam tipinin en erken örnekleri olabileceğinden söz eder.[16] Çoğunluğu altıgen formlardan oluşan çiniler, hamamın halvet hücrelerinde kullanılmıştır. Altıgen çinilerin yanında, dikdörtgen bordürler ve çiniyle kaplı alanların üst bölümünü sonlandıran üçgen çiniler yer alır. Hamamın halvet köşelerinde dikey yerleştirilmiş türkuaz renkli bordürler bulunur. Desenli çiniler, sır altına mavi, türkuaz, yeşil, mangan moru renkleriyle boyanmış, konturlarda kahvemsi bir renk kullanılmıştır. 1540-50 arasının motif ve renk özelliklerini gösteren sekiz farklı örnekten oluşan çinilerin desenleri, bir geçiş dönemini inkâr etmeyen çeşitliliktedir. Lâle, karanfil, sümbül, bahar dalları, hatâyi ve penç motifleri, bir önceki üslûpları hatırlatan simetrik, merkezi ve serbest desenli olmak üzere değişik kompozisyon temalarına sahiptir.

Şam Tipi'nin yapılardaki örneklerinin yanında, Lizbon Kalust Gülbenkyan Müzesi'nde ve bir benzeri Paris, Musée des Arts Décoratifs'de bu-

[16] J. Carswell, "The Tiles in the Yeni Kaplıca Baths at Bursa", *Apollo* July, 1984, s. 43.



Foto. 16-Şam İşi tabak, Çinili Köşk, 16. yy'ın ortası, İznik, (Foto: İ. Akşit)

lunan mükemmel tasarımlı bahar dallı bir pano dikkati çekmektedir. 16. yüzyılın ortalarına tarihlediğimiz pano 161x62 cm. ölçülerindedir. Konturda kobalt mavisi, motif ve zeminde kobalt mavisinin tonları, türkuaz ve zeytin yeşili renkler kullanılmıştır. Bahar dallı desen üst üste iki karo için hazırlanmış ve yan yana tekrar edilmiştir. Özellikle yeşil renge, kaliteli işçilik ve farklı kompozisyon kurgusuna dayanarak bu panoyu Şam tipine dahil etmekteyiz.

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, kayadalga bezemeler ve zeminlerde balık pulu dokular görülür. Çintamâni ve ince bantlarda zencerek motifleri yine bu grubun bilinen örnekleridir. Bazı kaplar bitkisel üslûbun yanında sülüs ve nesih yazı çeşitleriyle bezenmiştir. Ayrıca yüzyılın başından beri uygulanan hatâyi, rumî, saz üslûbu tasarım örnekleri Şam Tipi seramiklerde kullanılmaya devam etmiştir. Bunlar bazen bir tek üslûbu yansıtan seramikler, bazen de farklı üslûpların bir arada harmanlandığı seramik kaplar olarak karşımıza çıkarlar.

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

Tabaklar merkezi, simetrik veya asimetrik desenlerden oluşur. Simetrik veya asimetrik desenlerde başlangıç noktası genellikle tabağın alt bölümündedir. Ayaklı çukur kâseler, Şam tipinde karşılaşılan hem içi hem de dışı bezeli popüler formlardandır. Yoğunlukla tabak, cami topu ve kâselerin yanında vazo, kavanoz, sürahi, kandil,

ibrik gibi formların boyun, karın ve varsa ayak bölümleri alanlara ayrılarak desenlendirilmiştir. Şam tipi seramiklerinde 16. yüzyılın ortalarından itibaren çini üretiminin ön plana çıkmasıyla sarayın kontrolü dışında dar gelirlilere hitap eden basit ve çabuk tasarlanan seramik ürünlere de rastlamak mümkündür. Şişkin karınlı kulplu küçük sürahi ve maşrapalar gibi, mavi zemin üzerine beyaz desenli örnekler bunlar arasında sayılabilir. Şam tipi seramikler yurt içi ve yurt dışında çeşitli müze ve koleksiyonlarda karşımıza çıkar.

Çok Renkli "Kırmızılı Sır Altı Tekniğinde" Çiniler (16. yüzyılın 2. yarısı / 17. yüzyılın ortası)

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

Mavi-beyaz ve Şam tipi örneklerden sonra bu dönemde, dünya müzeleri ve koleksiyoncuların haklı ilgisini çeken yeni bir çini ve seramik grubuyla karşılaşmaktayız. Literatürde Rodos'tan satın alındığı bilinen, Paris Cluny Müzesi'nde bulunan çok sayıda seramik örneğe dayanarak uzun yıllar "Rodos İşi" olarak adlandırılan çini ve seramiklerin bugün İznik'te yapıldığına dair bir kuşku bulunmamaktadır. Yayınlarda çeşitli isimlerle yer alan çok renkli çini ve seramikleri biz de G. Öney'in kullandığı şekliyle çok renkli *Kırmızılı sır altı tekniği* (veya Kırmızılı İznik Seramikleri) adı altında ele almanın doğru olacağı kanaatindeyiz.[17]

Bu grubun başarısının, teknik ve estetik açıdan mükemmeli yakalayan formlarının yanı sıra, renklerinde, zengin çeşitte motif ve desenlerinde gizli olduğunu vurgulamak gerekir. 16. yüzyılın ilk yarısında ağırlıklı olarak tercih edilen kobalt mavisinin tonları, türkuaz, nadiren yeşil ve siyah renk paleti, 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 bürünmüştür. Kırmızılı sır altı tekniği çini ve seramiklerinde karşılaşılan renkler arasında kahverengiyi de saymak gerekir. Ancak bu renk daha çok ağaç gövdeleri ve dallarında kullanılmıştır.

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

Mor renk; Erken Osmanlı dönemi yapılarında renkli sır tekniğinde, sır altı tekniğinin Milet tipi İznik seramiklerinde ve yazımızda ele alınan Şam tipi grubunda görülür. Kırmızılı sır altı tekniğinde mor rengin Hürrem Sultan Türbesi, Kanuni Türbesi ve Rüstem Paşa Camisi'nin çinilerinde kırmızı ile birlikte kullanıldığı dikkati çeker. Bu rengin uzaktan bakıldığında diğer renklerin arasında zayıf kalması zamanla bu rengin yok olmasına neden olmuştur.

[17] Adlandırma için Bk.: G. Öney, *İslâm Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, 1987, 72 / A.y., "Çini ve Seramik", Osmanlı Uygarlığı 2, Ankara, 2004, s. 725.

16. yüzyılın ilk yarısında siyah rengin varlığına Haliç İşi seramiklerde değinmiştik. Yüzyılın ikinci yarısında Süleymaniye Camii kandilinde, Hürrem Sultan Türbesi'nde ve Rüstem Paşa Camisi'nde siyah rengin geniş alanda kullanımına tanık olsak da, sonraları siyah (yeşilimsi siyah) sadece konturlarda yer alacaktır.

Çok renkli kırmızılı sır altı tekniğinde bazı renklendirme ilkelerinden söz etmek mümkündür. Bunlardan kırmızı kabarık olarak boyanırken, yeşil ve türkuaz renkler tonlama yapılmaksızın tek renk olarak, kobalt mavisi ise açık ve koyu tonlar kullanılarak sürülmüştür. 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 bezenmiştir. Zemin renklerinde koyu kobalt mavisi sıklıkla tercih edilmiş, bazı örneklerde zeminler türkuaz, yeşil ve kırmızı renklerle boyanmıştır.

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

Kırmızılı sır altı tekniğinde, hatâyi, rumî ve saz üslûpları ile birlikte, 16. yüzyılın ikinci yarısı için önemli bir yenilik olan natüralist üslûpta desenlerle karşılaşırız. Kompozisyonlarda daha çok lâle, karanfil, sümbül ve gül motifleri kullanıldığından bu grup "Dört çiçek üslûbu" olarak da nitelendirilir. Mavi-beyaz seramiklerde Ustaların üslûbu grubunda ve Şam tipi seramiklerde natüralist üslûp çiçeklerinin varlığından söz etmiştik. Ancak 16. yüzyılın ikinci yarısında kırmızılı sır altı tekniği ile beraber natüralist üslûp motiflerinin mükemmel örneklerle zenginleştiği, tasarımların Osmanlı kimliği içerisinde büyük bir olgunluğa ulaştığı gözlenmektedir. Bu gelişimde, 1557 yılında saraya baş nakkaş olan, Şah Kulu'nun öğrencisi ve natüralist üslûbun yaratıcısı Karamemi'nin rolü büyüktür. Bu zengin repertuvarın ilk örneklerini Karamemi'nin tezhiplerinde görürüz.

Çinide kullanılan natüralist çiçeklerin boyutları tezhiplerdeki gibi, doğaya uygun stilize edilmiştir. Bu yüzden hatâyi üslûbunda olduğu gibi, geniş alanlara yayılarak çizilmek yerine, genellikle panolardaki desenlerin çıkış noktalarının yanlarında veya madalyon, şemse, köşebent formlarında kullanılmışlardır. Simetrik, serbest ve ulama şemalar tüm çini bezemelerde olduğu gibi bu grupta da benimsenmiştir. Aykırı bir örnek olan Kadırga Sokollu Camisi'nde (1572) mihrap duvarının üzerinde görülen natüralist çiçekler, farklı bir tasarım anlayışı ile yukarıya doğru irileşerek çizilmiştir. Çok yüksekte olan motiflerin iri olması aslında detayların algılanması için akılcı bir yaklaşımdır. Sokollu Camisi'nin tasarımını üstlenen baş nakkaş ve ekibinin hem çok cesur hem de çok zevkli olduğuna hiç şüphe yoktur.

Çinilerle bezeli yapılarda, lâle, karanfil, gül, sümbül motiflerinin yoğunluğunun yanı sıra, bahar dalları, zambak, süsen, peygamber çiçeği, zerrin, Manisa lâlesi, afyon motifi, kokulu menekşe, üzüm salkımları, servi ağacı, meyveli ağaçlar, kandil, vazo formları, mermer taklidi desenler, sülüs, nesih kitâbeler, "S" şeklinde soyut formlar, kuvvet sembolü çintamâni gibi zengin çeşitte motifler kullanılmıştır.[18] Kuş figürleri daha çok sivil yapılarda görülür. 17. yüzyılda üzerinde tarih ve sanatçı imzası bulunan Kâbe ve Medine tasvirli panolar da dönemin çini özelliklerini belirlemesi açısından önemli uygulamalardır.

Yayınlarda çini ile bezeli dini yapılarda kullanılan çiçek zenginliğinin bazı sembolik anlamlarla yüklü olduğu üzerinde durulmaktadır. Örneğin çinilerde ilk örneğini renkli sır tekniğinde Şehzâde Mehmet Türbesi'nde (1548) gördüğümüz lâle motifinin Arap harfleriyle yazıldığında Allah kelimesiyle aynı harflerden oluşması dikkat çekicidir. Servi ağacının yine Allah kelimesinin ilk harfi olan elife benzetildiği ve sonsuzluğu simgelediği görüşü yaygındır. Peygamberin teninin ko-

[18] Çiçek tanımlamaları konusunda en detaylı çalışma Prof. Dr. Yıldız Demiriz'e aittir. Bk.: "Çini Bahçesi", *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, İstanbul, 1998, s. 163-197.

kusu ile gül motifi bağdaştırılır. Bahar dalları yapıların en önemli yerlerinde kullanılır, cennetteki bolluk ve yeşilliği çağrıştırırlar. 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 hatâyi, hayvansal kökenli olduğu düşünülen rumî ve Çin kökenli bulut motifleri, kırmızılı sır altı tekniği çini ve seramiklerinde bir yenilik olarak gözükmese de 16. yüzyılın ikinci yarısında natüralist üslûpla birlikte zenginleşen ve gelişen özgün tasarımlar olarak önem kazanırlar. Söz konusu motiflerin harmanlandığı kompozisyonlar analiz edildiğinde, belli ilke ve prensiplere sahip oldukları açıkça görülmektedir.

Hatâyi motifinin kaynağı Orta Asya'ya dayanır. Bu motif adını Çin Türkistanı'ndan Hatay'dan almıştır. Türk bezeme sanatında bolca kullanılan hatâyi; şakayık, gül, nar çiçeği gibi çok çeşitli çiçeğin stilize edilmiş şeklidir. Bu motiflerin yer aldığı tasarımlar ise hatâyi üslûbunu oluşturur. Çiçeğin boyuna kesiti olan hatâyi çiçeği, üstten görünümü olan penç motifi (rozet), gonca, sap ve yapraklar üslûbun ana bezeme unsurlarıdır. Helezonî motifler gerektiğinde boşlukları dolduran veya dalların akış yönünü değiştiren yardımcı ögelerdir. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapılardaki zengin çeşitlilikleri şaşırtıcı boyuttadır.

Anadolu Selçuklu dönemi, rumî motifinin üslûplaşarak çinili yapılarda yaygın olarak kullanıldığı dönemdir. Selçuklu'nun Anadolu'ya gelişiyle Doğu Roma İmparatorluğu'nun hâkimiyetindeki Anadolu toprakları "Diyar-ı Rum" adı altında anılmış, Selçuklular'a "Rum Selçukîleri" denmiştir. Selçuklularla gelişen bezeme tarzı da "rumî" adını almıştır. Bezemelerde rumî üslûbunu oluşturan ana unsurlar rumînin kendisi, orta-bağ ve tepelik motifleridir.

Kırmızılı sır altı tekniğinde kullanılan renklere ve motiflerin belli özelliklerine değindikten sonra, söz konusu dönemin çinilerini, mimari yapıyla olan ilişkileri açısından ele almak, belirtilen ilke ve prensiplerin nasıl geliştiğini daha doğru ortaya koymamıza yardımcı olacaktır. Bezeme programının mimariyle ilişkilendirilmesi dendiğinde, aklımıza gelen ilk isim kuşkusuz Mimar Sinan'dır. Titizlikle sarayda hazırlanan süsleme programlarının Sinan'ın kontrolünde İznik'e sipariş edildiği bu sayede kaliteli üretimin uzun yıllar sürdürüldüğü bilinmektedir. Cami ve türbelerde çini bezemeler mimari ögelere bağlı, belli kurallar içinde gelişir. Çinili alanlar yapının mimari strüktürünü belirleyecek şekilde mimar tarafından önceden tespit edilmiştir. Çini kaplamalar mihraplarda, mihrap yan duvarlarında, pencere ve kapı alınlıklarında, pandantiflerde, nadiren minber külâhında, kuşak yazılarında, son cemaat yeri duvarlarında kullanılır. Bu alanlar pano, süpürgelik, ulama çini, bordür formlar, kemerli veya dikdörtgen alınlıklar, köşebentler içinde yapıyla uyum sağlayacak şekilde desenlendirilir ve renklendirilir.

Bu çinilerin desen kurguları incelendiğinde sürekli tekrarlanan belli kompozisyon şemalarına sahip oldukları görülmektedir. Bu şemalar desenin tasarlandığı alana ve nakkaşın zevkine göre çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. 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 ayrılırlar. Bordürler; tek, çift veya üç ana dal üzerinde ilerleyen kıvrık dallı şemalar, tepelik bordürler, rumîli ve bulutlu bordürler olarak farklı şemalarla düzenlenmiştir. Süpürgelik çiniler yapıların iç mekânlarında çini ile kaplı alanın en alt sırasını oluştururlar. Bordür anlayışıyla iki yandan ulanarak tasarlanırlar. Panolar; mihrap yan duvarları, son cemaat yeri, mihrap nişi gibi yapıların en önemli yerlerinde görülür. Çoğunlukla simetrik nadiren serbest kompozisyon anlayışına sahip bu formlarda desen çıkışı, zeminden bir vazo veya yaprak kümesinden yapılmıştır. Ortada bir madalyon veya şemse formu, kemerli örneklerde köşebentler ve üst bölümde kitâbe yer alabilir. Panoların zeminindeki ana tema hatâyi üslûbu ve natüralist üslûp çiçeklerle bezeli olabilir. Vazo, göbek ve köşebentlerde natüralist üslûp çiçekleri, rumî veya bulut desenler en sık rastlanan uygulamalardır. Hatâyi, rumî, natüralist üslûp çiçekleri aynı alanda birlikte yer alsalar da, aynı dalın üzerinde çizilmemişlerdir. Bu dönem-



Foto. 17-Astar teknikli sürahi, 16. yy'ın 2. yarısı, SHM, (Foto: Müze arşivi / Selamet Taşkın)

de bazı istisnai örnekler dışında bu ilkenin tüm çini desenlerinde benimsendiği gözlenir. Mihraplarda mihrap nişi, mihrap kavsarası, panolar, köşebentler, mihrabın varsa taç bölümü, kitâbesi, kemeri taşıyan sütunçeleri çini ile kaplıdır. Bu dönemde mihrabın mermer olduğu örneklerde mihrap yan duvarları çinilerle kaplıdır. Genellikle mihrap nişinin ve kavsaranın yüksekliği duvarlarda yer alacak çininin yüksekliğini belirler.

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

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. Murad Türbesi'nde (1599) sözü edilen tasarımların muhteşem örneklerini görmek mümkündür. Ayrıca Topkapı Sarayı Harem'de, özellikle de III. Murad Odası'nda dönemin mükemmel teknikte çini bezemeleri yer alır.

Çok Renkli "Kırmızılı Sır Altı Tekniğinde" Seramikler (16. yüzyılın 2. yarısı / 17. yüzyılın ortası)

Bir önceki bölümde, saraydan yapılan yoğun siparişlerin de etkisiyle 16. yüzyılın ikinci yarısında çini sanatında yaşanan büyük gelişmeyi etraflıca inceledik. Aynı dönemde seramik üretiminin bu gelişme karşısında sönük kaldığı görülse de, 16. yüzyılın ikinci yarısı ve 17. yüzyılda seramiklerin benzer teknik, renk ve kalitede üretilmeye devam ettiği bilinmektedir.

Kırmızılı sır altı tekniği seramiklerde kullanılan renkler, kobalt mavisinin tonları, zümrüt yeşili, türkuaz, kabarık mercan kırmızısı, nadiren kahverengi, konturlarda siyahtır. Kırmızı rengin tarihlendirilmesi ile ilgili verilere çini bölümünde yapılardaki örnekleriyle değinmiştik. Londra'da Victoria & Albert Müzesi'nde bulunan Süleymaniye Camisi'ne ait kandilin açık ve ince sürülen, turuncuya bakan kırmızı rengi de seramikler için önemli bir veri teşkil eder.[19]

[19] J. Raby, a.g.e., s. 224.

Yüzyılın ilk yarısına kıyasla daha küçük olan seramik formların çeşitliliği dikkat çekicidir. Vazo, kâse, ibrik, tabak, kandil, askı toplar, şamdan, bardak, matara, kupa formları, divitler bunlardan bazılarıdır. Desenlerde hatâyi, rumî, bulut üslûbu motifleri, natüralist üslûbun yaratıcısı Karamemi'nin çiçeklerinden lâle, karanfil, sümbül, gül, zambak çiçekleri; peygamber çiçeği, zerrin, bahar ağaçları, üzüm-asma yaprakları, servi ağacı gibi motifler kullanılmıştır. Çini desenlerinde sadece sivil yapılarda nadir olarak karşılaşılan hayvan figürlerinin seramiklerde oldukça bol kullanıldığını görmekteyiz. 17. yüzyılda çintamâniler, yelkenli ve kalyonlar, balık pulu, dalga zeminli bezemeler ve insan figürlü desenler bu çeşitliliğin içinde yer alan diğer bezeme unsurlarıdır.

16. yüzyılın ilk yarısından beri üretilen porselene benzer fritli hamur aynı kalitede 16. yüzyılın ikinci yarısında da üretilmeye devam etmiştir. Hamurla sırın başarılı uyumu sayesinde, çatlaksız ve parlak bir zemin elde edilmiştir. Kırmızılı İznik seramiklerine ait kazı buluntuları arasında birçok fırın artığı, yanık parçalar ve üç ayaklar ele geçirilmiştir. Veriler, seramiklerin üç ayak kullanılarak fırınlandığını gösterse de, özel parçalarda üç ayak izine rastlanmaması bazen kasetleme yoluyla formların pişirildiğini düşündürür. Araştırmalar İznik'te dairesel ve dikdörtgen planlı olmak üzere iki tip fırın kullanıldığını göstermektedir. İkisinin de ortak özelliği ateşhâne bölümlerinin toprağın altında, pişirim odasının ise toprağın üzerinde olmasıdır. Dikdörtgen fırınlar ilk pişirim veya kurutma için, dairesel olanlar sırlı son pişirim içindir.[20]

Bu dönemde İznik seramiklerinin tasarım açısından çok zengin bir repertuvara sahip olduğu dikkati çeker. Bu çeşitlilik içinde baş rolde natüralist üslûp düzenlemeler yer alır. Saz üslûbu etkili hatâyili kompozisyonlar, rumî bezemeler simetrik, serbest ve merkezi kompozisyon şemalarıyla çeşitli formlarda özgür bir anlayışla resmedilmiştir. Çoğunlukla yaprak kökten çıkan lâle, karanfil, hatâyi ve yapraklar rüzgarda savrulurcasına bir yöne doğru çizilebildiği gibi, bazen de uzun dallarıyla simetrik şema içinde daha durağan bir düzenleme içinde yer alırlar. Bordürlerde radyal yerleştirilen çiçek buketleri, çoğunlukla da kaya dalga motifleri yaygın uygulamalardır.

Seramik tasarımları arasında dönemin çini desenlerinden adapte edilen desenler bilinen örnekler arasındadır. 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 edilmiştir. J. Raby, "Başak Demetli" başlığıyla ifade ettiği mavi-beyaz seramiklerin ve "Çin etkili seramik örnekleri"nin 17. yüzyılın sonuna kadar devam ettiğini belirtir. 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 karşılaştığımız uygulamalardır.

Bunların dışında, 16. yüzyılın üçüncü çeyreğinde üretilen seramikler arasında, İznik hamur kalitesine sahip, İslâm seramik geleneğinin uzantısı olan *Astar teknikli seramikler* önemli bir gruptur. Bunların zemininde beyaz astar yerine kırmızı, bej, mavi renkli astarlar kullanılmıştır. Desenlerde genellikle zarif bahar dalları ile birlikte diğer natüralist çiçekler göze çarpar. Motifler sır altına, renkli zemin üzerinde bazen kabarık bazen düz olarak beyaz, kırmızı, mavi renklerle boyanmıştır.

Bu dönemde, çini siparişlerinin yapıdan sorumlu mimar tarafından saraya bağlı olarak yönlendirildiği, saray atölyelerinde desenlerin hazırlandığı veya örneklerin İznik'e gönderildiğine değinmiştik. Seramik üretiminde durum biraz farklıdır. Fermanlardan anlaşıldığına göre, özellikle 16. yüzyılın son çeyreğinden itibaren, sarayın çini siparişlerinin azalmasıyla birlikte, İznik'li seramik ustalarının yoğunlukla kendi desenlerini yarattığı, özel siparişlere daha çok yönelmek durumunda kaldığı düşünülmektedir. Bu gelişme, saraydan bağımsız çalışan ve özgür kalan ustaları, motif ve tasarımlarının çeşitlilik kazanması açısından, olumlu yönde etkilemiştir.

[20] A. Altun, Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü, 1998, s. 103.

16. yüzyılın sonuna doğru hayvan figürlü seramik örneklerine rastlarız. Bunlar bitkisel üslûp örnekleri kadar popüler olmasa da Erken Osmanlı örnekleriyle karşılaştırıldığında adından söz ettiren önemli bir gruptur ve 17. yüzyılın sonuna kadar sevilerek üretilmeye devam etmiştir. Kompozisyonlar "hayvan figürlü-bitkisel motifli" veya "orman temalı-av sahneli" olmak üzere iki ana tema üzerine kuruludur. Hayvan figürlü bitkisel motiflilerin en sık rastlanılanları tavus, sülün, güvercin gibi kuş, bazen aslan, nadiren insan başlı kuş gövdeli olarak bilinen siren figürlü tabak tasarımlarıdır. Av sahnelilerde tavşan, geyik, tazı, keklik, aslan gibi hayvanlar ve simurg gibi fantastik yaratıklar resmedilmiştir. Fantastik yaratıklar insanların zorlukları yenmek için yarattıkları hayal ürünü figürlerdir. Antik mitoloji kaynaklı bu figürler Osmanlı'da anlamını yitirmiş dekoratif ögeler olarak karşımıza çıkar. Av sahneli formlarda zemin rengi çoğunlukla yeşile boyanmış, hayvan figürleri beyaz bırakılmıştır.

İznik seramiklerinin Akdeniz, Balkanlar, Yakın Doğu ve Avrupa'ya ihraç edildiği bilinmektedir.[21] 16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı seramikleri Avrupa'da sipariş ve taklit yoluyla geniş kitlelere ulaştırılmıştır. Bunlar çoğunlukla yurt dışına yollandıktan sonra metal başlıklarla bezenen seramiklerdir. Yurt dışında müzelerde bulunanlar arasında Avrupa Hanedan Armalı seramikler de dikkati çeker.

İznik Çini Ve Seramiklerinin Gerileme Dönemi

17. yüzyılın ortaları çini ve seramik üretiminin verimliliğini yitirdiği ve yüzyılın sonuna doğru düşüşe geçtiği dönemdir. Bu gerileme birçok nedenlere dayandırılır. 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.[22] 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.[23]

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 yanılmıştır. 17. yüzyılın ilk yarısında devam eden bu türden uyarıların en dikkat çekici olanı 1613 tarihli fermandır. Buna göre saray dışı siparişler yasaklanmış, bu emre uymayanların cezalandırılacağı belirtilmiştir.

J. Raby bu noktada önemli bir tespit yapmaktadır. Belgelere dayanarak, 1617 tarihinde yapılan Sultan Ahmet Camii çinileriyle 1557 tarihinde inşa edilen Süleymaniye Camii çinilerinin fiyatlarının aynı olduğunu, bu tarihler arasında yiyecek fiyatları 2.5 katına çıktığı halde çini fiyatlarında hiç değişiklik olmamasının, çinicileri doğal olarak saray dışında ticarete yöneltmiş olacağı görüşünü savunmaktadır.[24] 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 etmiştir. 300 atölyenin bulunması bazı araştırmacılar tarafından abartılı bir sayı olarak düşünülse de çini ve seramik üretiminin hızla gerilediğini gösteren önemli bir saptamadır.

17. yüzyılın ilk yarısında, bir önceki yüzyılın kalitesini sürdüren çinilerle bezeli yapılardan biri 1603 tarihli Damat (Bosnalı) İbrahim Paşa Türbesi'dir. Günümüzde Topkapı Sarayı'nın kütüphanesi olarak kullanılan Ağalar Camii 17. yüzyıl çinileriyle kaplıdır. Mihrap duvarında imzalı ve tarihli (1608) Kâbe tasvirli bir pano bulunur. 1608 tarihli III. Mehmet Türbesi, 1611 tarihli Destâri Mustafa Paşa Türbesi ise 17. yüzyılın

[20] A. Altun, Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü, 1998, s. 103.

[21] G. Öney., "Çini ve Seramik", Osmanlı Uygarlığı 2, s. 725.

[22] F. Kırımlı, "İznik Çinileri ve Cenovalı Çini Tüccarları", *Antika*, İstanbul 1987, s. 50-54.

[23] J. Raby., a.g.e., s. 23.

[24] J. Raby, a.g.e., s. 274.



Foto. 18-Kırmızılı sır altı tekniğinde seramik kupa, 16. yy'ın 2. yarısı, İznik, SHM, (Foto: Müze arşivi / Selamet Taşkın)

ikinci yarısında yaşanacak olan teknik ve estetik gerilemenin erken örneklerindendir. Türbeler'de kullanılan çini motifleri irileşerek kabalaşmış, fırınlama sırasında renklerde akmalar meydana gelmiştir. 1617 tarihli Sultan Ahmet Camisi'nde 16. yüzyılın devşirme çinileri olduğu gibi 17. yüzyılın İznik ve Kütahya çinileri de bulunur. 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 ettiğini biliyoruz. Ardından Sünnet Odası Cephesi'nin kylin'li ve kuşlu panolarının 17. yüzyıl kopyalarının bulunduğu Bağdat Köşkü (1638-39), Üsküdar Çinili Camii (1640), Yeni Camii (1663), Yeni Cami Hünkâr Kasrı ve 1665-67 tarihlerinde Topkapı Sarayının Harem yangınından sonra yenilenen çinileri, 1667-68 tarihlerinde onarım gören Edirne Sarayının bazı bölümleri, Turhan Sultan Türbesi (1684), Topkapı Sarayı Karaağalar Mescidi, Valide Sultan Dairesi (1668), Veliaht Dairesi 17. yüzyıl çinilerinin önemli örnekleri arasındadır.

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



Foto. 19-Kırmızılı sır altı tekniğinde seramik tabak, 16. yy'ın 2. yarısı, İznik, SHM, (Foto: Müze arşivi /Selamet Taşkın)

17. yüzyılda özellikle çini üretiminde olumsuz bir diğer özellik, uygulamalardaki özensiz işçiliktir. Motifler irileşmiş, bozulmuş, kabalaşmış ve konturlar kalınlaşmıştır. Diğer taraftan motiflerin ölçek değişikliğine rağmen, çeşitlilik kazandığı, çini tasarımlarında şematik açıdan bir önceki yüzyılda görülmeyen yenilikler getirildiği de dikkati çeker. Desenlerde hatâyi, rumî, bulut motiflerinin yanında, bilinen natüralist üslûp çiçeklerinin kullanımı sürerken, ağlayan gelin, buhur-u meryem (siklamen), peygamber çiçeği gibi çiçeklerin sıklıkla kullanıldığı göze çarpar. Gül motiflerinin bu dönemde katmerli ve değişik açılardan bakılarak stilize edilmiş örnekleri bulunur. Kur'an'dan ayetlerin yer aldığı mavi zemin üzerinde beyaz bırakılan sülüs yazı istifleri de yapıların vazgeçilmez çini kaplamalarından olmayı sürdürmüştür.

Geçen yüzyıllarda çini ile seramiklerde yaşanan paralellik bu dönemde kaybolmaya başlar. İznik atölyelerinin varlığını sürdürdüğü 17. yüzyılda, sarayın denetimci rolünün gittikçe azalması sonucunda, çinilerin desenlerinde bir standartlaşma dikkati çeker. Seri üretim yaygınlaşmış, hatta sarayın bu ürünleri İstanbul piyasasından temin ettiğine dair kayıtlar bulunmuştur. Diğer taraftan aynı çini desenlerinin çeşitli yapılarda tekrarlandığı tespit edilmektedir. Bunlardan biri 17. yüzyılda Bağdat Köşkü'nde tekrarlanan Sünnet Odası'nın kylin'li ve kuşlu panoları, bir diğeri ise Topkapı Sarayı Ağalar Camisi'nde bulunan, Üs-

küdar Atik Valide Camisi'nin mihrap yan duvarlarında bulunan bahar dallı panolarıdır. Seramik tasarımları bu dönemde, bilinen üslûp ve motiflerin yanında, figürlü örneklerle zenginleşmiştir. Bunların arasında insan ve hayvan figürleri, kalyon, gemi, pagoda, saray ve köşk gibi figürler yer alır. Diğer taraftan seramik form ve ölçülerinde standartlaşma söz konusudur. 16. yüzyıldaki gibi desen kalıpları ile yapılmaya devam eden çini desenleri, seramiklerde serbest elle çizilmiş olmalıdır.

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 aldığına değinilmiştir. 17. yüzyılda bunların yanında saray ve köşklerde çinili ocakların çok popüler olduğu görülür.

Çinili alanlarda en sık karşılaşılan panoların ana temalarında, daha çok hatâyi üslûbu motifler bulunur. Desen panonun alt bölümünden bir vazo veya saksıdan başlatılır. Ağırlıklı olarak mavi ve türkuaz renklerle boyanmışlardır. Bu örneklerin birbirine yakın boyutta çizilen hatâyi motifleri, pano yüzeyinde monoton bir etki yaratırlar. Kemerli, köşebentli, bordürlü ve ortada rumîlerle bezeli şemseli örnekler sık karşılaşılan uygulamalar arasındadır. Hatâyi üslûbu ana temalı panoların yanında, kapalı rumî formlarla alanların ayrıldığı veya içi çiçek bezeli rumî veya bulut helezonlarla hatâyili kompozisyonların tasarlandığı panolar da mevcuttur. Ayrıca bahar ağaçları veya üzüm-asma desenleri ile birlikte servi ağaçlı uygulamalar cami, türbe ve saraylarda rastlanan tasarım çeşitlerindendir. 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 Veliaht Dairesi'nde karşımıza çıkar. 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 almıştır. Uzayan tek bir dalın üzerinde farklı çiçeklerin kullanılması, bir önceki yüzyılın tasarım ilkelerinin çok da önemsenmediğini göstermektedir. Bu dönemin tasarım açısından dikkat çeken bir başka örneği yine Veliaht Dairesi panolarından birinde tespit edilmektedir. Burada şemse göbek alışıldığı gibi panonun ortasına değil, üst bölümüne yakın yerleştirilmiştir.

Yapıların duvarlarının boydan boya çinilerle kaplanması amacıyla geniş alanlarda tercih edilen tasarım şekli, her zaman olduğu gibi ulama şemalardır. 17. yüzyılın ikinci yarısında bu grubun sayısız çeşitte örneği üretilmiştir. Hatâyili, rumîli-hatâyili, şemseli veya çintamânili tasarımlar duvarların bezemesinde yaygın kullanıma sahiptir. Bunlar 16. yüzyılın hareketli ve zarif ulama desenlerine nazaran daha statik ve şematik bir görünüm sergilerler.

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

17. yüzyılın ikinci yarısında İznik'in ayakta kalma çabaları ne yazık ki sonuç vermeyecektir ve 400 yıllık verimli üretim, aynı yüzyılın sonunda atölyelerin kapanmasıyla son bulacaktır. 18. yüzyılın başında çini ve seramik üretim merkezi olarak Kütahya'nın devreye girdiği bilinmektedir. Günümüze kadar kesintisiz olarak üretimini sürdüren Kütahya'da özgün yerel üretimin yanında İznik kopyaları da yapılmaya çalışılmıştır. Ne yazık ki söz konusu üretim hiç bir zaman İznik kalitesine ulaşamamıştır. 18. yüzyılda İznik çini ve seramiklerinin tekrar canlandırılması amacıyla III. Ahmet döneminde Sadrazam Damat İbrahim Paşa tarafından İstanbul'da Tekfur Sarayı atölyeleri kurulduğu bilinir. Ne var ki çok kısa süren bu girişim de bir sonuç vermemiştir. Bu dönemde batılılaşma sürecine giren Osmanlı İmparatorluğu'nun yapılarda çini bezemeyi zamanla terk etmesi ile birlikte çiniciliğin tamamen ortadan kalkması kaçınılmaz olmuştur.



İZNİK KAZILARI IŞIĞINDA OSMANLI ÇİNİ VE SERAMİKLERİ


KUYU
WELL

İznik Kazıları Işığında Osmanlı Çini ve Seramikleri

Ara ALTUN



Foto. 1-İznik Çini Fırınları Kazısı BHD kodlu kazı alanının 2006 yılı görüntüsü (Foto. H. Adıgüzel)

İznik'in tarihi ve kültürel mirasını toplu olarak ve çeşitli yönleriyle ele alan İznik Kazıları, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi disiplininin 1963 yılında başlattığı çalışmalara verilen genel bir isimdir. Bu çalışmalar, Prof. Dr. Oktay Aslanapa'nın 1963 yılı Orhan İmareti ve Hamamı Kazısı ile başlamıştır. İznik, Marmara Bölgesi'nde, aynı adla anılan gölün doğusunda, surlarla çevrili bir kent olup tarih öncesi dönemlere ait sınırlı araştırma yanında, Roma, Bizans ve Osmanlı çağı anıtları ile ilgili yayınlar ve önemli bir çini-seramik üretim merkezi olarak tanınmaktadır. M.Ö. IV. yüzyıldan bu yana izlenebilen tarihi gelişiminde, M.Ö.72 yılında Roma egemenliğine giren İznik, Bizans çağında iki önemli Ökümenik Konsil'e ev sahipliği yapmış, 1071 Malazgirt zaferinin ardından Anadolu'da ilk Türk Başkenti olmuş, I.Haçlı Seferi'nden sonra el değiştirmiş, 1204-1261 arasında İstanbul'un Haçlılar tarafından Latin İşgali altında tutulduğu dönemde alternatif imparatorluk merkezlerinden birisi olmuş, 1331 yılında Orhan Gazi tarafından fethedilerek Erken Osmanlı Dönemi'nin bir kültür merkezi haline gelmiştir. Özellikle XVI. yüzyılda çini ve seramikleriyle dönemin dünyasında tanınmış olan İznik, XVII. yüzyıl sonlarından itibaren eski önemini kaybetmeye başlamış,

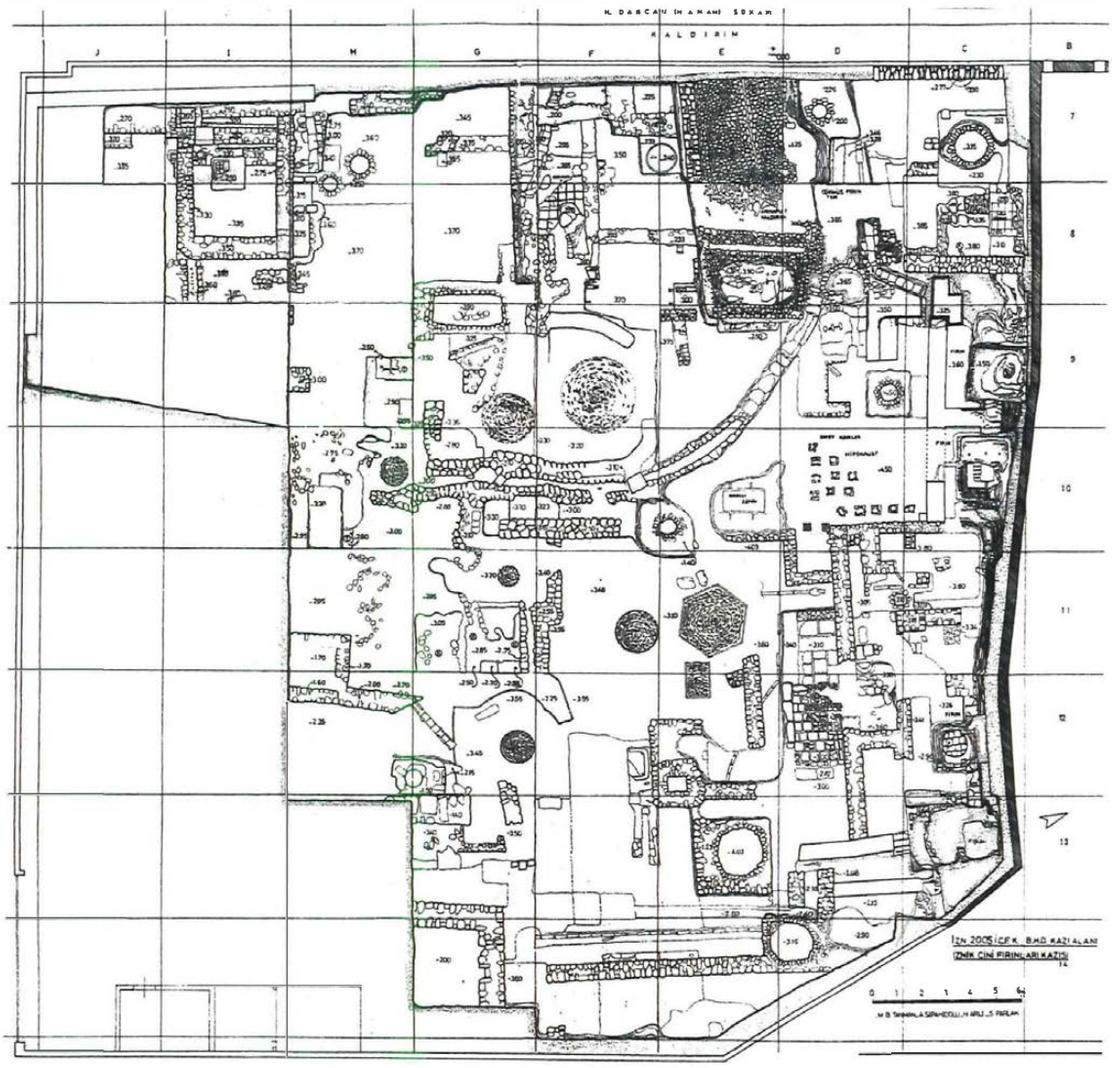


Foto. 2-İznik Çini Fırınları Kazısı BHD kodlu kazı alanı 2006 yılı genel planı
(M. B.Tanman-A.Sipahioğlu-H.Arlı-S.Parlak)

XX. yüzyıl başlarında küçük bir kasaba haline gelmiş, Cumhuriyet dönemindeki gelişmesini 1950'li yıllardan sonra sürdürerek günümüze gelmiştir.

I. Dönem Kazıları (1963-1969):
İznik'teki çalışmalar 1963 yılında sur dışında kalıntıları belirlenmiş olan Orhan İmareti çevresinde başlatılmış, sanat ve mimarlık tarihi terminolojisinde çeşitli isimler önerilen yan mekanlı tipteki ve düz çatılı Orhan Gazi Camii iki yıllık çalışma sonucunda tamamen ortaya çıkarılmış ve bilimsel saptamaları yapılmıştır. Bu arada parçalar halinde bulunup tümlenerek Müze'ye kaldırılan kitabesinden yapının tarihi de 1335 olarak belirlenebilmiştir. 1964 yılındaki çalışmalar sırasında yakınındaki Orhan Hamamı kalıntısı da zemin hizasında belirlenerek planı çıkarılmıştır. Daha sonra 1984 yılı kazılarında burada yeniden çalışılmış ve bu arada küçük bir çini fırını kalıntısının izleri saptanmıştır. Orhan Camii duvarlarının iç yüzünde çoğunun izi kalmış ve kazılarda döküntü halinde bulunan altıgen tek renkli sırla kaplı çini levhaların bir bölümünün erken Osmanlı yapılarında olduğu gibi burada üretilmiş olduğu ihtimali böylece gündeme gelmiştir. Erken Osmanlı şehirciliğinde belli bir strateji ile uygulandığı anlaşılan sur-kale dışı yeni yerleşim için yaptırılan temel yapılardan olan yan mekanlı camilerin erken bir örneğinin İznik'te yer alması bu stratejinin geçmişi hakkında önemli ipucu vermiştir. Bundan sonraki çalışmalar sur içinde çini-seramik konusundaki sondajlara yönelmiştir. Yayınlarda bezeme üsluplarına veya satın alındıkları yerlere göre isimler verilen Osmanlı seramiklerinin ve duvar çinilerinin üretim



Foto. 3-Kazı alanı içinde bulunan koruma altına alınmış çini fırını ateşhaneleri (Foto. H. Adıgüzel)

merkezlerini ve tekniklerini tesbit yanında, üretildikleri fırın ve atölyeleri de açığa çıkarmak için başlatılan sondajlar, üretimin yoğunluğu hakkında şaşırtıcı sonuçlar vermiştir. O yıllarda henüz nüfusu ikibinlerde bir kasaba olan İznik'te sondaj yapılabilecek alan çok olduğundan, yöntem olarak sondajlar tercih edilmiştir. 1965 yılı çalışmalarında bu yolla üç fırın meydana çıkarılmış, çökmüş-yanmış fırında üretimi kanıtlayan pek çok fire malzeme elde edilerek tasnif edilmiştir. Meydana çıkarılan fırınların restorasyonu için Müzeler Genel Müdürlüğü girişimde bulunmuşken kısa süre içinde kalıntılar arsa sahipleri tarafından tahrip edilmiş, kamulaştırma gerçekleşememiş, o zamanın koşulları içinde İznik için önemi kavranamayan bu buluntular için sonradan çok üzüntü duyulmuştur. 1969 yılına kadar düzenli olarak sürdürülen kazı ve sondaj çalışmaları, İznik'te Osmanlı dönemi çini-seramiğinin devirleri, bezeme teknik ve üslupları ile yoğunluğu hakkında önemli saptamaların yapılmasını sağlamıştır. Milet İşi, Haliç İşi, Şam İşi, Rodos İşi gibi isimlerle tasnif ve tarif edilmeye çalışılan Osmanlı seramik ve çinilerinin asıl ve önemli üretim merkezinin İznik olduğu, bozukyanık, üretim firesi çok sayıda buluntu, fırın kalıntıları ve sayılamayacak kadar çok fırın destek malzemesinden anlaşılmıştır. 1965 yılında Türkçe ve Almanca ayrı ciltler halinde yayınlanan Oktay Aslanapa'nın Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı başlıklı kitabı, Diyarbakır, Keykubadiye ve İznik Kazılarının tam envanterini de veren bir yayın olmakla kalmamış, teknik ve üslupları kazılar ışığında yeniden değerlendirilmiş ve kendi alanında çok dikkat çekmiştir. Osmanlı dönemi çini-seramik konusunun uluslararası alanda değerlendirilmesi bundan sonra yeni veriler ışığında farklı biçimde ele alınmıştır. Bu konudaki yayınlar, 1971 ve sonrasında da devam etmiş, uluslararası kongrelerde bildirilerle tartışılmıştır. Özellikle Kalehisar kazılarında da bulunan slip tekniğindeki bezemenin Selçuklu üslubu olarak



Foto. 4-Kazı alanı içinde bulunan koruma altına alınmış çini fırını ateşhaneleri (Foto. H. Adıgüzel)

erken Osmanlı üslubunu etkilemiş ve devamlılığı sağlamış olduğu görüşü vurgulanmıştır. 1969 yılı dahil düzenli olarak sürdürülen sondaj ve kazılar sırasında, İznik'in kültür mirası ile tümden ilgilenen bir ekip oluşmuş, yeni başlayan yapılaşma ve yeni yöntemlerle başlayan inşaat hafriyatı karşısında zamanın koşulları içinde korumaya yönelik çaba sarfedilmiştir. 1968 yılı kazıları sırasında Saraybahçe denilen yerde atık halde bulunarı stuko iç mimari elemanlarının kaynağı tam olarak saptanamamışsa da ayrı bir makaleye konu edilerek tanıtımı sağlanmıştır. 1970, 1971 ve 1972 yıllarında Van Ulu Camii kazısına ağırlık verildiğinden İznik'te ekip elemanlarının kısa süreli yüzey araştırmaları sürdürülmüş, koşullar giderek olumsuzlaştığından İznik çalışmalarına ara verilmiştir. Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü ile İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi adına yürütülen bu çalışmalara I.Dönem İznik Kazıları adını vermek uygun bulunmuştur. İznik'te Ortaçağ Kazısı geleneğini başlatan bu çalışmalar, yoğunluk, fırınların türleri, malzeme ve teknik bakımından önemli veriler sağlamasının yanında, bezeme teknikleri ve üsluplarına dayalı bir yöntemle Osmanlı çini ve seramiğinin devirlerinin saptanması ve yayınlanmasını, en önemlisi olarak da uluslararası bilim çevrelerinde kabulünü gerçekleştirmiştir.

II. Dönem Kazıları (1981 den itibaren):
Zamanın İznik Müzesi Asistanı Necati Ayas'ın, yol çalışmaları sırasında bir fırını kurtarması ve durumu bildirmesi üzerine 1980 yılı Eylül ayında durum rahmetli Prof. Dr. Şerare Yetkin ile birlikte yerinde incelenmiş, Prof. Dr. Oktay Aslanapa başkanlığında bir ekiple çalışmaların yeniden başlamasının uygun olacağı anlaşılmıştır. Bakanlar Kurulu'nun 1981-8/3235 sayılı kararı ile ve Kültür Bakanlığı ödeneğine İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin ek katkısı ile ikinci dönem çalışmaları 1981 yılında yeniden başlatılmıştır. Geçen süre içinde Bursa Müzesi Müdür-

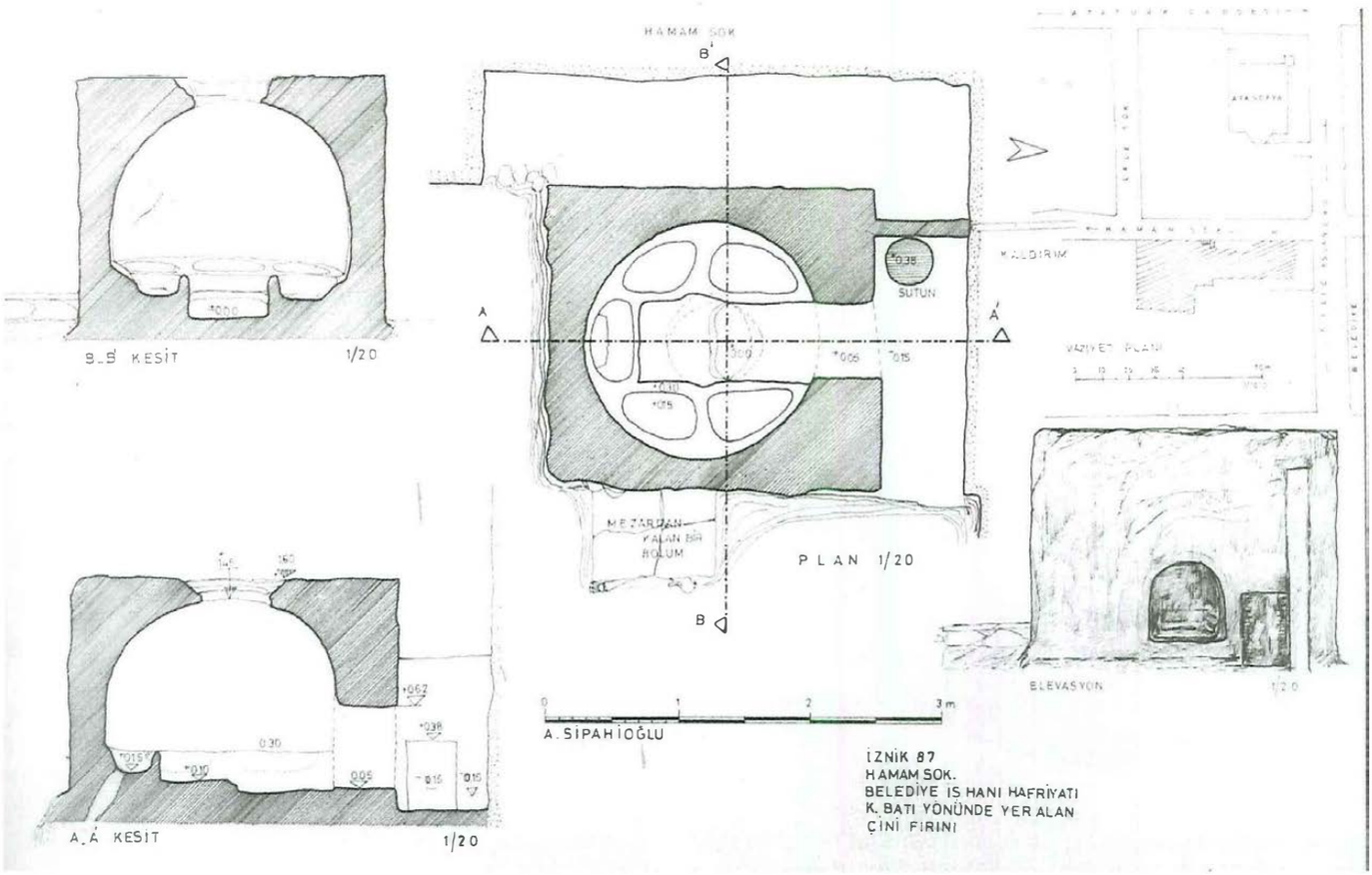


Foto. 5-İznik Belediye iş hanı inşaatı sırasında ortaya çıkarılan bir çini fırını kalıntısının çizimi (Çizim. A. Sipahioğlu)

lüğü'nün İznik Roma Tiyatrosu'nda kurtarma kazısına başlamış olması, 1960 lı yıllarda buradaki sondajlarda keramik buluntularına rastlanmış olması ve yeni ipuçları çerçevesinde, çalışmalar yine sondajlar yolu ile başlamıştır. İlk yıl oniki kadar sondaj alanında kazı yapılmış, Ayasofya apsisi doğusunda geniş bir seramik çöplüğü yöntemine uygun biçimde araştırılmıştır. İlk üç yıl, İznik'te ivme kazanmış olan hızlı yapılaşma ve inşaat faaliyeti göz önüne alınarak boş alanlardaki sondajlara ağırlık verilmiştir. 1983 yılında Belediye Hamamı olarak bilinen II. Murat Hamamı doğusundaki alanda iki sondaj yapılmış, birinci dönem kazılarında aynı alandaki sondaj verileriyle birleştirilince 1984 yılından itibaren bu alanın gridlenerek kazısının gerçekleştirilmesi planlanmıştır. İznik'te çiniciliğin Osmanlı devrinde canlanmaya başladığı kabul edilen II. Murat dönemi hamamı da çalışmalarda röper olmuştur. Nitekim, daha sonra aynı alan doğrultusunda Belediye İş Hanı inşaatı sırasında ekibimizin tespit ettiği sekiz fırının tahribi, bu bölgede 1965 yılında bulunan çökmüş fırın ve batıya doğru olan yolda 1964 yılında bulunan iki fırın göz önüne alınıp paftaya durum işlenince, hamam çevresinde atölyeler bölgesinin yerleşmiş olduğu anlaşılmış ve kaynak verilerini doğrular bir yoğunluk bu çevrede izlenebilmiştir. BHD kodu ile ve ikinci dönem kazılarının 1 numaralı şantiyesi olarak belirlenen alanın kamulaştırılması gereği ortaya çıktıktan ancak dört yıl sonra bu iş gerçekleşebilmiş, bu arada arsa sahiplerinin iyi niyetiyle çalışmalar aksatılmadan sürdürülebilmiştir.



Bakanlık ödenekleri dışında, Edebiyat Fakültesi'nin sağladığı parasal destek giderek sembolik duruma gelmiş, ancak öğrencilerin yol paralarını karşılamıştır.

Foto. 6-İZN/96 ALP IV açmasından Selçuklu dönemi, kalıpla üretilmiş sırlı gövde parçası (Foto. H. Arlı)



Foto. 7-İZN/96 ALP IV açmasından Selçuklu dönemine tarihlenen hayvan figürlü fragman (Foto. H. Arlı)

Başkanlık kurulu, uzman ve öğrencilerin özverileri olmadan yürütülemeyecek duruma gelen çalışmalara ilk kez 1999 yılında İstanbul Üniversitesi Araştırma Fonu'nun desteği talep edilmiş ve olumlu sonuç alınmıştır. Türk Tarih Kurumu da kazıyı desteklemiştir.

İkinci dönem kazılarında ilk üç yıl sondajlara ağırlık verilmekle birlikte amaç belirlenmiştir: Birinci dönem kazıları ile ikinci dönem kazılarının ilk üç yılının verileri İznik'teki yoğunluk ile teknik ve üsluplar konusunda yeterli birikimi sağlamıştır. İkinci dönem çalışmalarında hedeflenen amaç fırınlar, fırınlama teknolojisi ve analizlerde yoğunlaşma, konusunda benzerlerine az rastlanan bir yoğunlukla uğraşan kazıda yeni bir yöntem geliştirilmeye yönelik olarak planlanmıştır. Bazı yeni denemelere ışık tutmak, ortalama üçyüz yıllık bir süreye yayılan üretimi daha ayrıntılı dilimlerle incelemek, buna bağlı olarak İznik'te çok zor olduğu bilinmesine karşın stratigrafiyi belirleyebilmek bu amaca uygun çalışmalar şeklinde ele alınmıştır. 1981-1988 yılı çalışmaları, tüm ayrıntılarıyla 1989 İznik Yılı nedeniyle Türkçe ve İngilizce büyük boy iki ayrı kitapla topluca yayınlanmış ve incelemeye sunulmuştur. 1989 sonrası sonuçları da aynı düzende ikin-



Foto. 8-Osmanlı dönemine tarihlenen kırmızı hamurlu Sgrafitto tekniğinde üretilmiş bir kase (Foto. H. Arlı)



Foto. 9- İZN/96 ALP IV açmasından Selçuklu dönemi, kırmızı hamurlu kalıp örnekleri (Foto. H. Arlı)



Foto. 10-İZN/96 yılı BHD kazı alanı buluntularından Osmanlı dönemine tarihlenen kırmızı hamurlu Slip dekorlu, sırlanmamış, tüm olarak bulunmuş kase (Foto. H. Arlı)

ci bir cilt olarak hazırlanmış olup baskı olanakları araştırılmaktadır.

BHD alanındaki çalışmalar her yıl ortalama üç plankarede ve -4m. kotunda sürdürülebilmektedir. Bu atölye bölgesinde şimdiye kadar dört fırın kalıntısı insitu olarak korunmuş, çökmüş fırın yerleri ile atölyelerin diğer kısımları ortaya çıkmıştır. Ancak en çok uğraşılan bölümler atölyelerin çöplük alanlarıdır. Binlerce fire malzeme ile fırın desteği bu alanlara rastlandığında büyük bir sabırla tasnif edilip temizlenmekte ve değerlendirilmektedir. Bunun için ilk olarak alanda kurulu yıkama istasyonu kullanılmakta, burada ön tasnifleri yapılıp etiketlenen fragmanlar Kazı Kampındaki Envanter İstasyonuna nakledilmektedir. Burada ayrıntılı tasnifleri yapılan parçalar-



Foto. 11-İZN/96 yılı BHD kazı alanından sarı renkli şeffaf sırla sırlanmış Osmanlı dönemine tarihlenen Slip dekorlu tabak parçalarından bir grup (Foto. H. Arlı)



Foto. 12-Kazı alanı buluntularından Osmanlı dönemine tarihlenen Akıtma dekorlu bir kase (Foto. H. Arlı)

sundurma altına alınması da, uzmanlık gerektiren konulardır ve bu konuda uzman desteği alınmaktadır. Alan kazısının bitiminde buradaki fırın kalıntıları, sırsız seramik çöplükleri ve atölye bölümleriyle bir açık hava müzesi düzenlemek, daha da ileri giderek üzeri kapatılarak bu alanın tümünün korumaya alınması projelendirilmektedir. Böyle bir çabanın Dünya çapında tanınan

dan tümleme ve envanterleme işlemine geçilmektedir. Bu çalışmaların ayrıntıları gerek rapor ve yayınlarda gerekse her yıl birkaç kez tekrarlanan çeşitli konferanslarda anlatılmakta ve eleştiri beklenmektedir. Geri dönüşümlü malzeme ile tümlenen parçalar gibi dört fırın kalıntısının alandaki yerlerinde sertleştirilerek



Foto. 13-İZN/96 yılı buluntularından Erken Dönem Osmanlı seramiği olarak bilinen, önceleri Milet işi olarak adlandırılan kırmızı hamurlu tüme yakın bir tabak (Foto. H. Arlı)

Osmanlı dönemi İznik çini ve seramik atölyelerinden bir kesit için hiç de fazla olmayacağına ekip elemanları inanmaktadır. 1981-2006 arasındaki ikinci dönem kazılarına ikiyüz civarında uzman ve öğrenci katılmıştır. Yirmiyedi bakanlık Yetkili Uzmanı ile Kazının çekirdek ekibini buna eklemek gerekmektedir. Aynı süre içinde 338 adedi Envanterli Eser olmak üzere 4135 Envanterli Etüdlük buluntu üzerinde çalışılmış ve teknik fişleri



Foto. 14-İZN/96 yılı buluntularından Erken Dönem Osmanlı seramiği olarak bilinen, önceleri Milet işi olarak adlandırılan kırmızı hamurlu kase (Foto. H. Arlı)



Foto. 15-İZN/04-05 yıllarında birleştirilerek tümlemesi yapılmış Osmanlı dönemine ait beyaz hamurlu, mavi-beyaz dekorlu bir tabak (Foto. H. Arlı)

hazırlanmıştır. İznik Müzesi'nin Etüdlük Buluntu deposu ise tamamen dolmuş durumdadır. Tümü yıkanmış ve tasnif edilmiş, etiketlenmiş torbaları ile damgalı sandıklarında depoya istif edilmiş buluntuların sandık ve torba sayıları bile yoğunluğu ve yapılan çalışmanın gerektirdiği özveriyi anlatabilecek durumdadır.

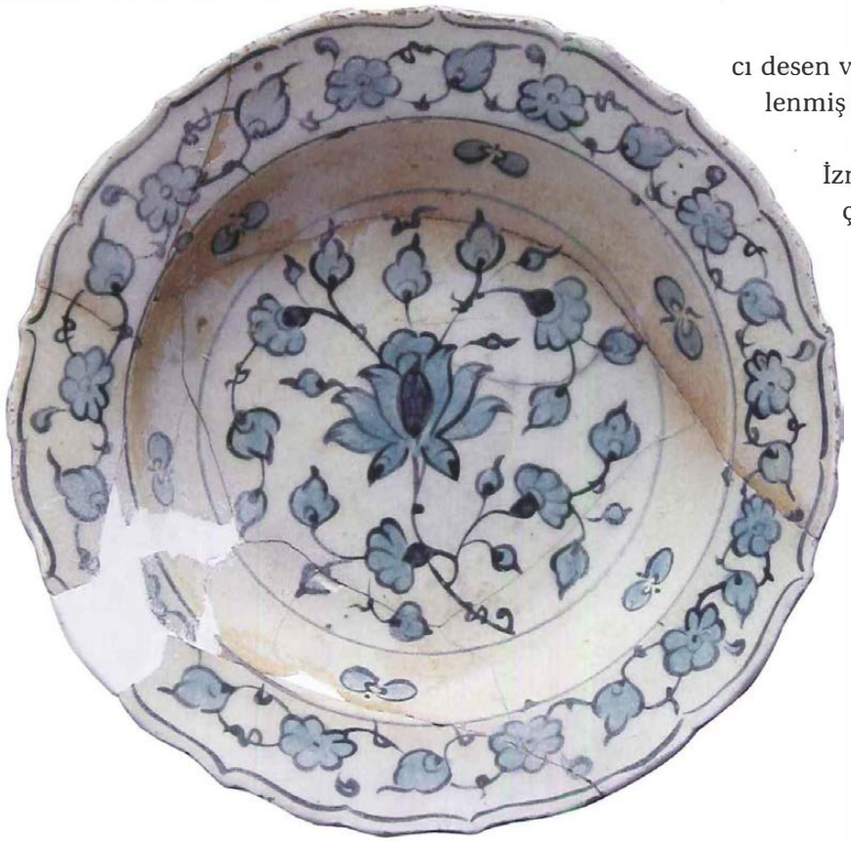


Foto. 16-Tüme yakın mavi-beyaz dekorlu, dilimli ağızlı bir tabak (Foto. H. Arlı)

cı desen ve renk anlayışı katılınca, çağında ünlenmiş ve önemli bir ihraç ürünü olmuştur.

İznik seramiği kapalı ve açık formlardaki çeşitlemesi bir yana, başlıca iki ana grupta toplanabilir: Kırmızı hamurlu ve beyaz sert hamurlu.

Kırmızı Hamur:

Kırmızı hamurlu İznik seramiğini

İznik çini ve seramiğinin kırmızı ve beyaz hamurlu iki döneminden, ikincisi sadece hamurun beyaz ve sert olması ile değil, pişirim tekniği ile de farklılık göstermektedir. Kil yoğunluklu hamur yerine fritli hamurun kullanılmış olması ve porselene yakın sertlikte üretilmesi onun asıl özelliğini meydana getirmiş, buna dönemin şaşırtı-



Foto. 17-Önceleri Haliç işi olarak adlandırılan,beyaz hamurlu Osmanlı dönemi mavi-beyaz dekorlu, şeffaf sır altına spiral hat üzerine stilize çiçek motifleriyle kobalt mavisi kullanılarak dekorlanmış, gruptan tüme yakın bir tabak

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ



Foto. 18-1983 yılında İznik Ayasofyası doğu tarafında yapılan kurtarma kazısından beyaz hamurlu mavi-beyaz dekorlu hayvan figürlü tüm bir kapak (H.ARLI)

üç ayrı teknik ve üslupda incelemek mümkündür. Bunlardan ilki kırmızı hamurlu, astarı çizikleme dekorlu (sgrafitto), bazen akıtmalı, çeşitli renklerde sırlanmış bir seramiktir. Anadolu'da ve Ortadoğu'da Selçuklu ve Bizans çağı Seramiklerinde de uygulanmış bu teknikten, çok sayıda örnek, İznik'te de bulunmuştur. Osmanlı döneminde de basit günlük kullanım seramiği olarak bir süre yapılmış olduğu anlaşılmaktadır.

Kırmızı hamurlu seramiğin İznik'de ikinci tekniği, astar dekorlu (slip) olarak ortaya çıkar. Kalehisar'da da elde edilen bu tip seramik, Osmanlı seramik sanatının Selçuklu seramik sanatı ile açık bir bağlantısı şeklinde değerlendirilmelidir. Kırmızı hamurlu zemin üzerinde inceltilmiş astar maddesiyle yapılan serbest ve hareketli dekor, renkli ve şeffaf sır altında hafif kabarık bir etki bırakarak, daha açık görülmekte, kahverengi, sarı yeşil gibi renkli sır, kırmızı zeminli çukurlarda daha koyu olarak belirmekte ve böylece tek renkli sır ile çok canlı ve hareketli bir görünüm elde edilmektedir.

Kırmızı hamurlu seramiğin üçüncü devresi, bazen "Beylikler Devri Seramiği" şeklinde teklif edilen, ama daha çok Batılı yayınlarda ilk olarak F. Sarre'nin adını koyduğu şekilde "Milet İşi" tanımı ile bilinen beyaz astarlı ve mavi-beyaz dekorlu seramiktir.

Son yılların İznik kazılarının kesinlikle ortaya koyduğu gibi, bu tip seramiğin asıl üretim merkezi İznik olmuştur. Bulunan yanık-bozuk fırın artıkları, üçayak yapışmış örnekler, astarlanıp dekorlanmış fakat henüz sırlanıp pişirilmemiş buluntular ve en önemlisi dolu iken çökmüş bir fırın ve sayıları binleri bulan çok değişik üretim örneği artık bunların asıl üretim merkezinin İznik olduğuna dair bir şüphe bırakmamıştır. Genellikle çukur kase formları ile karşımıza çıkan bu teknikteki parçalar arasında kandil, tas, tabak gibi çeşitli formlara da rastlanmaktadır. 1984 yılı kazılarında insan yüzlü bir parçaya rastlanmış olması ise gerçekten ilgi çekici olmuştur. Kırmızı hamurlu zeminin iç tarafta tamamen astarlandığı bu parçalarda dış taraf ve dip kısmı genellikle astarlanmamıştır. Beyaz astarlı zemin üzerinde genellikle kobalt mavisi serbest dekor göze çarpar. Madeni kapları çağrıştıran radyal hatlar, serbest yaprak desenleri, bazen göbek kısmında yıldızlarla karakteristik hale gelen bu kaplarda benzer kompozisyonlar bulunmakla birlikte tekrara rastlanmaz. Genellikle şeffaf renksiz sırla kaplı olanlar yanında, firuze sırla kaplanmış olanları, Selçuklu devrinin firuze altına siyah dekorlu seramiği ile yakın bağlar kurulmasına imkan verir. İznik kazıları bu tip seramiğin tarihlendirilmesi bakımından, sanılanın aksine, yeterlidir. Üstelik, daha XIV. yüzyıldan başlamak üzere, bu tip seramiğin günlük kullanım seramiği olarak uzun sü-



Foto. 19-İZN/04 BHD alanı G 12 plankaresi buluntularından, önceleri Rodos işi olarak adlandırılan beyaz hamurlu, şeffaf sır altına çok renkli dekorlu bir tabağın ilk buluntu hali (Foto. H. Arlı)



Foto. 19a-Aynı tabağın temizliği yapıldıktan sonraki durumu (Foto. H.Arlı)



Foto. 19b-İZN/04 BHD alanı G 12 plankaresi buluntularından önceleri Rodos işi olarak adlandırılan beyaz hamurlu, şeffaf sır altına çok renkli dekorlu tabağın restorasyon sonrası görünümü (Foto. H. Arlı)



Foto. 20-İZN/83 yılı buluntularından önceleri Rodos işi olarak adlandırılan beyaz hamurlu, şeffaf sır altına çok renkli dekorlu armalı sipariş tabak parçası (Foto. H. Arlı)

re üretilmiş olduğu kanaati İznik kazıları ile kanıtlanmıştır. Osmanlı döneminde de seramik üretiminde İznik ile belirli paralellik gösterdiği son zamanlardaki buluntu ve yayınlardan anlaşılan Kütahya'da da buna benzer bir üretimden söz etmek mümkün olduğu gibi, İznik'te üretimin sürdüğü sürece bu tip seramiğin yapımına devam edildiği de anlaşılıyor. Biz, 1680 tarihli çinicibaşı Mustafa'nın mezar taşına da dayanarak, XVII. yüzyıl sonlarına doğru çinicibaşının hala İznik'de bulunmasını göz önüne alıyor ve bu dönemde İznik'in çini üretiminde merkez olduğunu sanıyoruz. Ancak, bu tip seramiğin en parlak döneminin XV. yüzyıl olduğu genellikle kabul görmektedir. Hamur ve teknik büyük değişiklik göstermediği için ve İznik kazılarında stratigrafiyi tam olarak belirlemek henüz mümkün olmadığından, bu konuda, elde bazı bulgular bulunmasına rağmen, daha fazla ayrıntıya girmek mümkün görülmüyor.

Sert Beyaz Hamura Geçiş:

Beyaz hamurlu İznik seramiğinin başlangıcı genellikle XV. yüzyıla indirilir. Sert beyaz hamurlu, ince ve düzgün şeffaf sırlı bu seramik, çini ustalarının hamurda yaptığı değişiklik yanında dekorlarda da yenilik getirmiştir. Osmanlı sarayına girmeğe başlayan Çin porselenlerinin dekorunun desen değişikliğinde önemli rol oynadığı eskiden beri söylenegelmiştir. 1998 Martı'nda İngiltere'de küçük boy fakat iddialı İznik Pottery kitabında John Carswell, farklı bir kurgu ile İznik seramik ve çinilerini eskiden olduğu gibi değişik etkilere bağlamaktan yarar beklerken kullandığı ve bildiği bilimsel kaynakları referans olarak gösterme gereğini duymadan alanındaki çalışmalarını yayınlamıştır. Ancak, özellikle bu dönemin mavi-beyaz duvar çinilerinde, Bursa'da, Edirne'de yeni bir üslubun doğmuş olduğunu unutmamak gerekir. Formlarda da değişiklik söz konusudur. Derin kaseler bu dönemde de çoğunluktadır. Ancak ayaklı büyük tabaklar, yayvan ve kenarları geniş tabaklar ile kenarları dilimli tabak biçimleri envantere katılmaya başlamış, sürahi, kavanoz gibi kapalı formlar belirgin hale gelmiştir. Başlangıçta dekor mavi-beyaz'dır. Mavi, koyu bir kobalt mavisi iken giderek daha açık hale gelmiş ve sonradan soluk bir firuze katılmıştır. Firuzenin daha belirgin halde mavi-beyaz dekora katılması ise biraz daha sonra olmuştur. Julian Raby, son yayınında mavi-beyaz dekorlu İznik seramiğini ayrıntılı bir tasnife tabi tutarken, Fa-



Foto. 21-Önceleri Rodos işi olarak adlandırılan beyaz hamurlu şeffaf sır altına çok renkli dekorlu, bir vazonun iki ayrı yıla ait parçalarının restorasyon öncesi durumları (Foto. H. Arlı)

tih döneminden itibaren, Osmanlı saray nakkaşlarının etkisini göz önünde bulundurmuş ve Baba Nakkaş, Düğüm Ustası gibi tasniflere yönelerek dekorlarına göre onbeş-yirmi yıllık dönemleri kesinleştirmeyi teklif etmiştir. Bu mavi-beyaz dekorlu İznik seramiklerinin bir grubuna, Evliya Çelebi'nin İstanbul çömlekçi atölyelerinden bahsetmesine dayanılarak "Haliç İşi" adı verilmişti. Genellikle hepsi XVI. yüzyıla maledilen bu seramiklerin İstanbul ve Haliç ile bir ilişkileri bulunmadığı çoktandır bilinmektedir. Tamamen İznik üretimi olan bu parçaların ince spiral kıvrımlara sahip dekoru, daha önce Selçuklu seramiklerinde de vardır. Bunların fermanların ba-



Foto. 21a-İZN/04-05 yıllarında birleştirilerek tümlemesi yapılmış Osmanlı dönemine ait beyaz hamurlu şeffaf sır altına çok renkli dekorlu vazo (Foto. H. Arlı)

şındaki tuğra bezemelerine dayandırılarak "Tuğrakeş üslubu" olarak anılmaları ise yine J. Raby'nin yeni bir teklifidir.

Buğulu Renklerden Kabarık Kırmızıya:
Mavi-beyaz dekora firuzenin katılmasından sonra, XVI. yüzyıl ortalarında buğulu renklerin mor ve yeşilin katılması ile bir grup İznik beyaz hamurlu seramiği daha üretilmiştir. Yanlışlıkla "Şam İşi" adı verilen bu üslup İznik'li Musli ustanın 1549 tarihli Kubbet el Sahra kandili ile başlayan bir gelişmenin sonucu olarak görülür. XVI. yüzyılın ortasından itibaren İznik mavi-beyaz seramiğine, yeşil, firuze, siyah ile birlikte hafif kabarık bir kırmızı katılmakla kalmamış, Osmanlı saray nakkaşhanesinin açık etkisi ve çini siparişlerindeki desenlerin de katkısı ile dekorlarda bir değişiklik görülmeğe başlamıştır. Artık gül, karanfil, sümbül gibi çiçekler, hatai ve rozetler, natüralist eğiliminin ağır bastığı bir dekorlama üslubunu haber vermektedir. Sert ve kaliteli beyaz hamur, pürüzsüz bir zemin ve şeffaf sır altında kabarık kırmızı ise bütün XVI. yüzyılın ikinci yarısının karakteristiği olmuştur. XVII. yüzyıl başlarından itibaren kırmızının yerini giderek kahverengiye dönüşen bir tonun aldığı, zemin ve sırda bozulmalar meydana geldiği gözlenecektir. İlk defa Rodos'dan Cluny Müzesi için satın alınan bir grup tabak yüzünden "Rodos İşi" adı ile tanınan bu seramiklerin Rodos ile hiçbir ilgilerinin bulunmadığı artık herkes tarafından bilinmektedir. Yine de yerleşmiş terimler olarak "Rodos İşi", "Şam İşi", "Milet İşi", "Haliç İşi" terimleri bazen inatla, bazen de tanımlamadaki kolaylık yüzünden kullanılmaktadır.

İznik kazılarında bütün bu teknik ve üsluplardan üretime işaret eden çok sayıda parça yanında Avrupa armalarını taşıyan üretim bozuğu parçalar ile hayvan ve gemi tasvirli buluntular elde edilmiştir. 1989 yılının İznik Yılı olarak anılması yanında İstanbul'da büyük bir serginin açılması, buna bağlı bir sempozyum ile birlikte birisi İznik keramiklerini çeşitli yönleriyle tanıtan N. Atasoy - J. Raby tarafından kaleme alınan, diğeri İznik Kazılarının 1981-1988 sonuçlarını içeren ve O. Aslanapa - Ş. Yetkin - A. Altun tarafından hazırlanan iki kitabın yayınlanmış olması, İznik çini ve seramiğinin uluslar arası boyutlarda bütün yönleriyle yeniden tartışılmasına ve gündeme gelmesine yol açmıştır. Terminoloji ve tarihlemedeki yeni teklifler de bu tartışmaların ışığında yeni bir yön kazanacaktır. Ancak, kazıların sonuçları ve verileri, dekorlamanın yanında, teknik özelliklerin ve stratigrafik analizlerin göz önünde bulundurulmasını gündeme getirecektir.

Duvarlarda İznik:
Seramiğin canlı ve çok değişik gelişimi yanında, İznik çinisinin anıt eserlerin süsleme programında daha kolay izlenebilen bir gelişmesi vardır ve muhakkak ki bu olgu, taşınabilir koleksiyon parçalarından daha etkileyici olmuştur. Yine de yapıların tarihleri ile çinilerdeki üslup ve teknik özellikleri her zaman büyük bir dikkatle değerlendirmek gerekir. İznik'de duvar çinilerinin ilk örnekleri belki de surdışında 1331-1335 tarihli Orhan İmareti'ndedir. Burada daha iyi cins firuze renkli ve düşük kaliteli yeşil renkte altıgen levhalar ile bunların izlerini taşıyan duvarlar ortaya çıkarılmıştır. Yeşil olanlarında üçayak izleri bulunmasına karşılık firuze olanlarında bu izler yoktur. Yapının kitabesi fetihten sonraki tarihi vermekle birlikte, daha kuşatma sırasında bu yapının yaptırıldığı bilinmektedir. Üstelik 1986 yılı kazılarında, hemen yanındaki hamama bitişik basit bir çini fırınının da izleri tesbit edilebilmiştir. Çinilerin fırınlama tekniğine aykırı görülen üçayak izleri taşıyan yeşil altıgenlerin belki de burada acele ile pişirildikleri, fetihten sonra ise bunların yerine firuze ve daha kaliteli olanların yerleştirildiklerini söylemek de mümkündür. 1396 da bitirilen İznik Yeşil Cami'ye adını veren minaredeki sırlı kaplamalar ise sırlı tuğlanın ağırlıkta olduğu, bir tür mozaik tekniğidir ve her iki örnek de tıpkı seramikte olduğu gibi, İznik'deki ilk Osmanlı çiniciliğinin Selçuklu çiniciliği ile yakın bağlantısının göstergeleridir.

Bursa ve Edirne anıtlarındaki beyaz hamurlu ve genellikle mavi-beyaz dekorlu çoğu altıgen çini levhalarda İznik damgası aramak muhakkak ki doğrudur. Ancak, erken Osmanlı dönemi çini sanatına egemen görünen renklisır tekniğindeki çinilerin İznik'te yapıldığına dair kesin kanıtlar elde edilememiştir. Sadece, 1984 yılı kazısında sarı rengin denendiği küçük bir örnekleme parçasına rastlanmıştır. Çok önemli bir buluntu olmasına rağmen genellemeye imkan verebilecek durumda değildir. İstanbul'da Fatih döneminden yapıların çoğunda da Selçuklu mozaik tekniğinin ve renkli sır tekniğinin ağır bastığını düşünürsek,



Foto. 22-Önceleri Rodos işi olarak adlandırılan beyaz hamurlu şeffaf sır altına çok renkli dekorlu, gemili sürahi (Foto. H. Arlı)

ender mavi-beyaz levhalar dışında, saray siparişlerinin de kanıtladığı tarihi belgelerin ışığında, İznik duvar çinilerinin en parlak devrinin Kanuni Sultan Süleyman devri olduğunu rahatlıkla söylemek mümkün olacaktır.

İznik kazılarında çok sayıda seramik elde edilmekle birlikte, duvar çinisi parçasına çok az rastlanmaktadır. Bu durum, genellikle, duvar çinilerinin sipariş olarak hazırlanmasına ve üretimin tamamının sevk edilmiş olmasına bağlanmaktadır. Nihayet, bozuk parçaların bile kapı - pencere aralarında veya az görünecek yerlerde değerlendirilmiş olduğu da bilinen bir gerçektir. Bununla birlikte, özellikle kabarık kırmızı rengin tarihlendirilmesine temel alınan 1557'de bitirilen İstanbul Süleymaniye Camii'nin mermer mihrabının kenar bordüründe görülen çinilerin benzerlerinden iki parça, XVI. yüzyıla tarihlendirilebilen dairesel planlı fırının yakınında bulunmuştur. Yine çoğunluğu koyu mavi zemin üzerinde iri beyaz yazılı kitabe parçaları da elde edilebilenler arasındadır. Kabarık kırmızılı kare çini parçaları da bulunmuştur.

İznik çinilerinin asıl dikkati çeken bölümü kabarık kırmızının hakim olduğu, beyaz zeminli natüralist dekorlu levhalardır. Edirne Selimiye, İstanbul Topkapı Sarayı, Süleymaniye, Rüstem Paşa Camii ve Türbelerdeki çinilerin desenlerinin muhakkak ki aasaray nakkaşhanelerinde, yapıların süsleme programına göre ve mimarbaşının denetiminde hazırlandığını düşünmek gerekmektedir. Aslında, bunu kanıtlayacak yeterli belge de vardır. Diğer bir olgu da desenlerin döneminin diğer sanat dallarında da hakim olan çizgilerden oluşmasıdır. Galiba, aynı dönemin seramiklerinde de benzer desenlerin yaygın olarak kullanılması bu siparişlerin ve ilgili desenlerin etkisiyle gelişen bir yaratma heyecanına bağlanabilir. Tabak boyutlarına göre sipariş çizimlerinin olabileceğini de göz ardı etmemelidir. Ancak, XVII. yüz-

yıl sonlarına kadar "çinicibaşı"nın İznik'de bulunması, tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi, hamur hazırlayanından, sırça çekenine, nakış yapanından fırın yerleştirenine kadar çeşitli kollarda çalışan usta ve işçilerin ortak üretimi olan İznik Çini ve Seramiklerinin ortaya çıkmasında Osmanlı dönemi Türk sanatçılarının yaratma heyecanı muhakkak ki ön planda idi. Bir fermanda Musli ve arkadaşlarını yaraladığından söz edilen Mehmet, Mustafa, belki Tabakzade Mehmet ve Süleyman gibi çok azının adını bildiğimiz bu usta ve sanatçıların bize bıraktığı mirası, anıt eserlerin duvarlarında, müze ve koleksiyonlarda en iyi şekilde korumak görevimiz olmalıdır. Çağdaş çini ve seramik sanatının gelişmesinde onlardan alabileceğimiz çok ders vardır. Taklitlerini üretmeye çalışmak yerine, vermiş oldukları mesajları değerlendirip, aynı heyecanla yeni eserler yaratmak da sanatçılarımızın görevi olmalıdır. Yayınlarda tanıtmanın yanında düzenli sergileme de, bu yolda önemli yer tutmaktadır.

Kazıların Sürekliliği:

İznik çini ve seramiğinin teknolojik değerlendirilmesi için disiplinler arası bir çalışma gerektiği göz önüne alınarak, MTA, Anadolu Üniversitesi, Boğaziçi Üniversitesi Kandilli Rasathanesi ve Deprem Araştırma Enstitüsü ile İstanbul Teknik Üniversitesi'nin ve TÜBİTAK / MAM'ın çalışmalara bilimsel desteği sağlanmıştır. Kandilli grubunun yerinde yaptığı Arkeotektonik incelemenin arkeolojik sonuçlarımızı doğrulaması teşvik edici olmuştur. Bunun yanında İTÜ ile işbirliği sonucunda, Devlet Planlama Teşkilatı destekli İTÜ/DPT 49 projesine dahil olmamız, çok sayıda laboratuar incelemesinin yapılmasını ve uluslararası kongrelere bildiri şeklinde sunulmasını gerçekleştirmiştir. Bu arada biri Yüksek Lisans ikisi Doktora Tezi olmak üzere karakterizasyon ve teknoloji çalışması yapılabilmiştir. Bir diğeri ise Osmanlı çini ve seramiğinin ve İznik üretiminin bu devrinin az rastlanılır figürlü süslemesi konusudur. Sondaj, kazı ve temel hafriyatı denetimleri İznik'de seramik üretiminin kısa süren Selçuklu Dönemi de dahil olmak üzere genel bir çizgide gelişerek sürdürüldüğü yolunda önemli veriler sağlamış ve bunlar yayınlanmıştır.

1980 yılında İznik'te Bursa Müzesi Müdürlüğü'nün kurtarma kazısı olarak başlatılan İznik Roma Tiyatrosu Kazısı ile karıştırılmaması gerekçesiyle ikinci dönem kazılarının adı "İznik Çini Fırınları Kazısı" şeklinde değiştirilmiş olmakla birlikte, İznik'in kültür mirasının tümü Kazı Ekibi'nin ilgi alanında kalmıştır. İkinci Dönem kazılarının başladığı 1981 yılında İznik'teki yapı faaliyetinin giderek artması karşısında koruma çalışmalarına da hız verilmiş, personel bakımından yetersiz kalan İznik Müzesi'ne inşaat hafriyatı izlenmesinde yardımcı olunmuştur. Bu arada imar paftaları üzerinde ekibin dağılarak işlediği anıt eser ve kalıntılar, fişleri hazırlanarak tescil için Bursa Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kuruluna sevk edilmiş ve SİT kararı alındıktan sonra da Koruma Amaçlı İmar Planı Danışmanlığı yapılmış ve uygulamada da konu izlenmiştir.

Çalışmaların sonuçları yukarıda belirtilen büyük boy yayın dışında, Sempozyum bildirileri ile raporlar halinde düzenli olarak sunulmuş, her yıl birkaç tanıtıcı konferans ve uluslararası toplantılardaki bildiriler ile tanıtıcı yayınlar bunları izlemiştir. Ekibin yetişen elemanları da çeşitli konularda yayın ve tanıtma konuşmaları yapmaktadır. İznik Çini Fırınları Kazısı, çok sayıda öğrenciye olanak sağlamanın yanında, yöntem uygulama ve geliştirmede de çaba sarf etmekte ve bu bakımdan Bakanlığın yazılı teşekkür ve takdirini almış bulunmaktadır. Prof. Dr. Oktay Aslanapa'nın başlattığı ve hoşgörüsü ile ekip ruhunun gelişmesini teşvik ettiği çalışmalar, alan, envanter, mali işler gibi sorumlulukların paylaşılmasıyla sürdürülmektedir.

Ekibin çekirdek kadrosunun uyumlu bir çalışma ortamında daha pek çok İstanbul Üniversitesi öğrencisinin de katılabileceği çalışmaları, sonuçlarını gerektiği gibi değerlendirerek ve yayınlamaya devam ederek sürdüreceğine güven ve inancı Bakanlar Kurulu'nun 93/4562 kararı ile Prof. Dr. Ara Altun Başkanlığında yürütülen ve Başkan Yardımcılığını Yrd. Doç. Dr. V. Belgin Demirsar Arlı'nın üstlendiği İznik Çini Fırınları Kazısı Başkanlığından hiçbir zaman eksik olmamıştır. Bir şehir içi kazısı olarak, İstanbul Üniversitesi öğrencilerinin uyumlu ve dengeli çalışmaları ile davranışları yerel yönetimin daima takdirini toplamış, bu da İznikli'lerin kazıya ve çalışanlarına ve konuya ilgilerini arttırmıştır.



KÜTAHYA ÇİNİCİLİĞİ



Kütahya Çiniciliği

V. Belgin DEMİRSAR ARLI

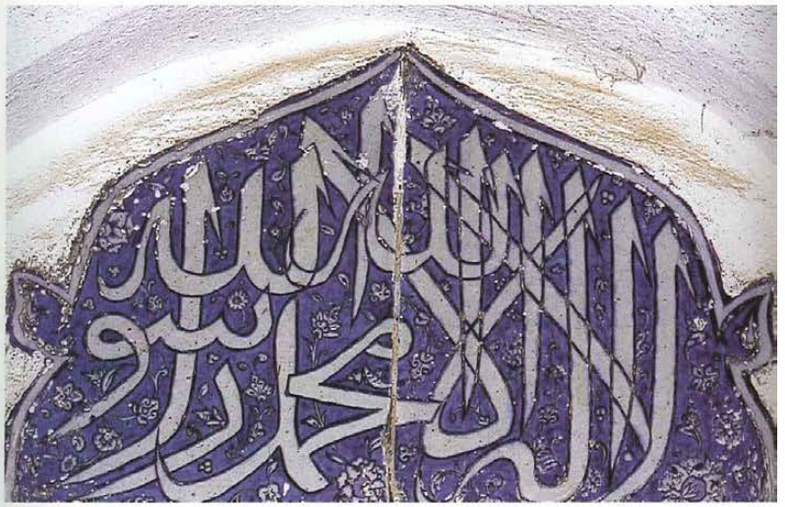


Foto. 2- Kütahya, Kükürt Köyü Camii (Foto H.Arlı).

Hammadde olanaklarıyla yaklaşık olarak M.Ö. III. binden itibaren (Seyitömer ve Çavdarhisar /Aizanoi'daki höyük tipi yerleşimlerde ele geçen pişmiş toprak kapkacak İlk Tunç Çağı'nın ikinci yarısına tarihlenmektedir) kesintisiz olarak günümüze değin seramik üretimini devam ettiren Kütahya'nın adı eski kaynaklarda, Kotiaeion, Kotiaion, Cotyaeium, Catyaium şeklinde geçmektedir. Kütahya Frigya, Lidya ve Pers egemenliğinden sonra M.Ö. IV. yy.da Büyük İskender'in imparatorluğuna dâhil olmuş, Bithinya ve Bergama Krallıklarına bağlı dönemlerden sonra M.Ö. II. yy.da Roma topraklarına katılmıştır. Bizans İmparatorluğu sırasında önemli bir merkez olan Kütahya, 1071 de Selçukluların eline geçmiş, Haçlı seferleri sırasında tekrar el değiştirmiş, XIII. yy. başlarında I.Alâeddin Keykubad zamanında Selçuklular tarafından geri alınmıştır. XIV. yy.ın hemen başlarında egemenliklerini ilan eden Germiyanoğullarının merkezi olan Kütahya 1380'li yıllarda Osmanlı idaresine geçmiştir. Fakat 1402 Ankara Savaşı'nı Osmanlı'nın kaybetmesi üzerine tekrar Germiyanlı toprağı olmuş, ancak 1428 yılında Osmanlı yönetimine girmiştir[1].

[1] Ö. Bilgi, "İslam öncesi Kütahya yöresi seramik sanatı", Toprak, Ateş, Sır, Tarihsel gelişimi, atölyeleri ve ustalarıyla Kütahya çini ve seramikleri, İstanbul 2005, s.15–29; A. Altun, "Kütahya Türk Devri Mimarisi Bir Deneme ", *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan Kütahya*, İstanbul 1981–82, s.180–184.

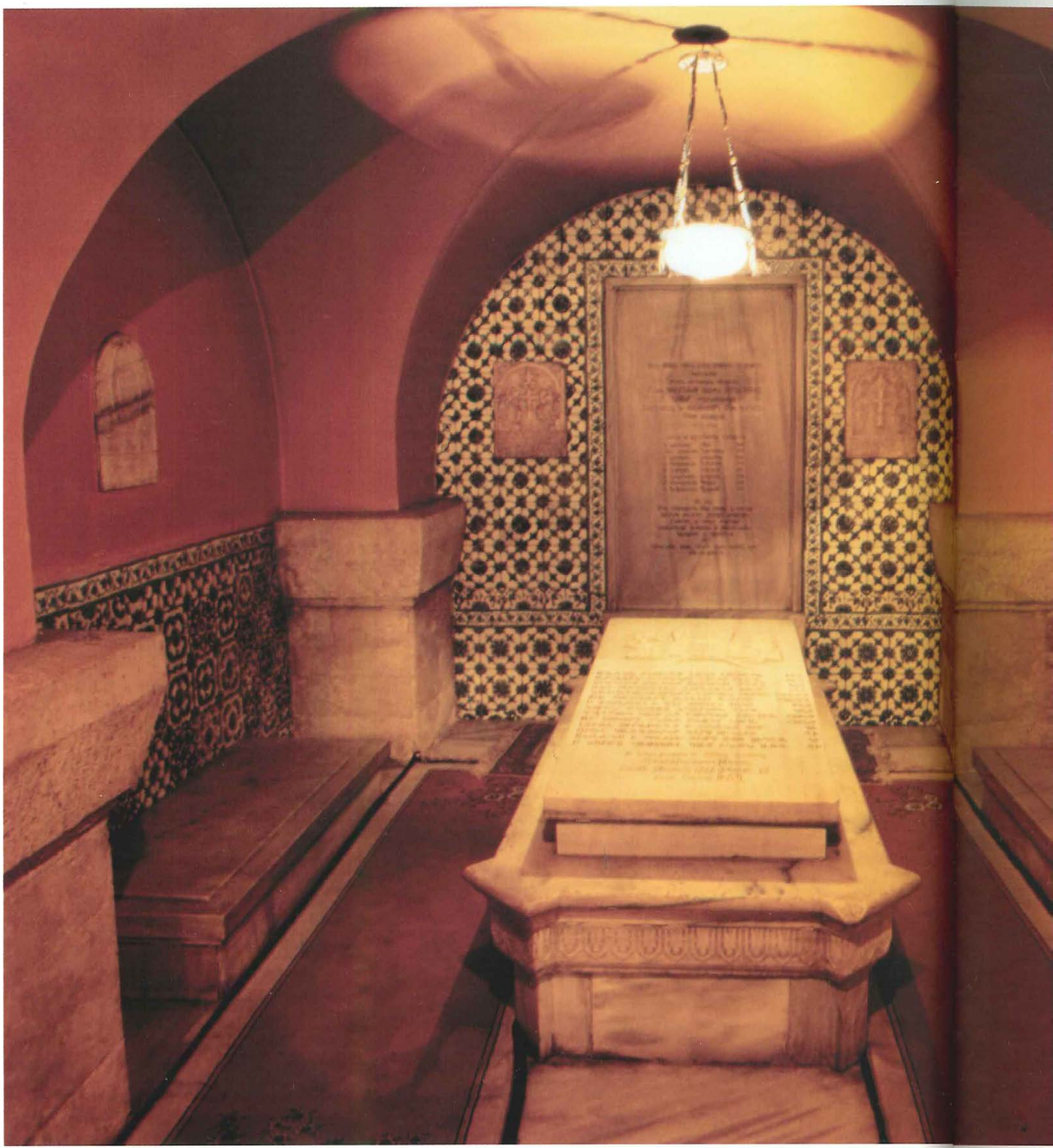


Foto. 3- İstanbul, Kirkor Lusavoriç Kilisesi (Foto H.Arlı).



Kütahya çiniciliğini aydınlatabilecek sistemli kazıların henüz yapılamaması, yazılı belgelerin çeşitli nedenlerle kaybolması ve değerlendirilememesi gibi sebeplerle Türk çinicilik tarihi açısından önemli bir yere sahip olan Kütahya'nın erken Osmanlı dönemindeki durumunu değerlendirmek oldukça zordur. Carswell ve Dowsett, Kütahya Meryem Ana Kilisesi'ne ait vakıf defterindeki 1444–45 ve 1485–86 yıllarına ait kayıtlarda *"çinici"* olarak adı geçen kişilere göre Osmanlı dönemi Kütahya çiniciliğini bu döneme kadar indirmenin doğru olacağı görüşündedirler[2]. Faruk Şahin ise 1979 yılındaki P.T.T. hafriyatı sırasında ele geçen parçalar üzerinde yaptığı çalışmalar sonucunda Kütahya'nın İznik'le çağdaş olduğunu savunmaktadır. Buluntular arasında erken Osmanlı ve Beylikler döneminde üretilen, asıl önemli merkezin İznik olduğu dünyaca kabul edilen, yanlış bir isimlendirmeyle Milet İşi olarak tanınan teknikten parçaların bulunması ve bunların İznik üretiminden ufak farklılıklar göstermesi ile yerli üretim olduğu fikrindedir[3]. Fakat daha önce de belirtildiği gibi bilimsel kazılar yapılmadan, yetersiz parça ile kesin sonuçlara ulaşmak imkânsızdır. Kütahya'nın erken dönemi (Beylikler ve erken Osmanlı) hakkında ancak bilimsel kazılarla elde edilecek verilerin ışığında kesin konuşmak mümkün olabilecektir.

Kütahya'nın bugün için bilinen en erken tarihli çinileri, üretim yerleri konusu kesinlik kazanmamış olmasına rağmen, 1377 tarihli Kütahya Kurşunlu (Kasımpaşa) Camii minaresindeki tek renk sırlı tuğlalar, günümüzde "Çini Müzesi" olarak kullanılan Gök Şadırvan ismiyle de tanınan Ger-

[2] J. Carswell - C. J. F. Dowsett, Kütahya *Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of St. James-Jerusalem,* vol. II, Oxford 1972, p.2.

[3] F. Şahin, "Kütahya Çini-Seramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi", *Sanat Tarihi Yıllığı* (1979–1980), IX-X, İstanbul 1981, s.259–264.



Foto. 1- Kütahya, Saray Camii (Hisarbeyi oğlu Mustafa) 1487 yılına tarihlenen mihrap çinileri (Foto.H.Arlı).



Foto. 4-Kudüs, Surp Hagop Katedrali (Foto.H.Arlı).

miyanoğlu 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 (Bursa Yeşil Külliye'deki bordürlerin benzerleridirler), 1433 yılına tarihlenen İshak Fakih Camii'nin türbe haline dönüştürülmüş son cemaat yerinin sağındaki bölümün duvarlarını ve zeminini kaplayan restorasyon öncesine ait firuze renkli sırlı levhalardır.

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 üretilmiştir. Mavi-Beyaz teknik söz konusu olduğunda Kütahya için daha kesin konuşabilmek mümkündür. Günümüze ulaşmış bu döneme tarihlenen çinili yapılardaki örnekler ve kitabeli seramikler önemli kanıtlardır. 1487 yılına tarihlenen Kütahya Saray (Hisarbeyi oğlu Mustafa) Camii'nin bir kısım çinileriyle (mihrap çinileri ve minber kapı köşelikleri) (Foto. 1 bkn. s.332), 1377 yılında yapılan Kütahya Kurşunlu Camii'nin (Kasım Paşa Camii) 1520 yılında geçirdiği bir onarım sırasında mihrap üzerine yerleştirildiği kabul edilen *"lailaheillallah"* yazılı yekpare çini ve kesin yapım tarihi bilinmeyen Kütahya Kükürt Köyü Camii'nde bugün son cemaat yerinde pencere üstlerinde yer alan iki adet, iki yanında rumi benzeri çıkıntıları olan kaş kemer formlu çini alınlıklar (Foto. 2 bkn. s.329) Mavi-Beyaz teknikte Kütahya'da üretilen özgün çiniler olarak kabul edilir. Şerare Yetkin, Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi içinde yer alan 1528/29



Foto. 5-Kudüs, Surp Hagop Katedrali, Ecmiadzin Şapeli (Foto H.Arlı).

yılına tarihlenen camiyle birlikte yapıldığı kabul edilen türbenin içindeki Mavi-Beyaz zarif çinilerin de Kütahya üretimi olduğu görüşündedir[4]. Kütahya'nın bu dönem çinilerinin hamuru İznik'e göre daha pembemsidir. Ayrıca yapılan analizlerle de bu dönem Kütahya çinilerinde sırda daha fazla kurşun kullanıldığını ortaya çıkmıştır.

İngiltere'de British Museum'da (Godman Koleksiyonu) bulunan, değişik formuyla dikkati çeken küçük boyutlu (17.5 cm. yüksekliğinde) ibrik, dip kısmındaki altı satırlık Ermenice kitabesine göre "*Allahın hizmetkârı Kütahyalı Abraham hatırasına bu yılın 959 (1510), Mart 11'inde*" yapılmıştır. Bu kitabe tarihleme açısından çok önemlidir. Yine aynı koleksiyonda bulunan bir diğer Ermenice kitabeli boyun kısmı kırık şişe (mevcut hali yükseklik: 23cm.), Mavi-Beyaz tekniğin değişik bir uygulaması olan ve yanlış olarak Haliç İşi olarak literatüre geçmiş gruptandır. Kitabesine göre 18 Mart 1529 yılına tarihlenen kap Piskopos Der Mardiros tarafından Ankara Meryem Manastırı için Kütahya'ya sipariş edilmiştir. Bu kitabeli şişe Haliç İşi olarak adlandırılan grubun, Kütahya'da İznik'le çağdaş olarak uygulandığının kanıtıdır. Yine bu şekilde sipariş üzerine yapılan Kütahya seramikleri daha sonraki yüzyıllarda da görülmektedir. Bu geç tarihli örneklerin kitabelerinin, burada verilen örneklerin tersine çok daha belirgin oldukları izlenmektedir.

XVI. yy. başlarına tarihlenen yukarıda sözü edilen kitabeli Mavi-Beyaz seramiklerden sonra XVI. yy. ortalarına gelindiğinde, Rodos İşi olarak tanınan, sır altına çok renkli bezemeli teknikte "Mavi-Beyaz"lar kadar kesin konuşabilmek imkânsızdır. Prof. Dr. Oktay Aslanapa, Rüstem Paşa'nın Kütahya'da Balıklı Mahallesi'nde yaptırdığı medresenin yanında bir de çini imalathanesi kurdurduğunu ve İstanbul Eminönü'ndeki kendi adıyla anılan camisi için (1561) burada çini hazırlattığını belirtmektedir[5]. Buna karşın Kütah-

[4] Ş. Yetkin, "Kütahya Dışındaki Kütahya Çinileri İle Süslü Eserler", *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan Kütahya*, İstanbul 1981–1982, s.84.

[5] O. Aslanapa, *Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri*, İstanbul 1949, s.79.

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ



Foto. 6-Kütahya, Saray Camii (Hisarbeyi oğlu Mustafa)1750/51 tarihli tamiratta eklenen çiniler (Foto H.Arlı).

ya'da, bu dönem çinileriyle kaplı (Rodos İşi olarak tanınan çiniler) tek bir yapı bile günümüze ulaşmamıştır. Bu durum, Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nde belirttiği gibi, şehrin 1612'de Celali Karayazıcı ve Arap Sait zulmünden sonra harap olması ve dolayısıyla da Kütahya'nın eserlerinden önemli bir kısmının XVII. yy. başlarında yok olmasıyla açıklanabilir.

XVII. yy.a gelindiğinde Kütahya çiniciliğinin gittikçe ön plana çıktığı görülmektedir. Kütahya Kadısına yazılmış 1608 yılının bahar aylarına tarihlenen bir fermanda, eskiden olduğu gibi Kütahya'daki Fincancılardan parasıyla bora (klor ve sülfat karışımlı potasyum-sodyum karbonat) alınıp İznik'teki Kaşîcibaşı'na gönderilmesi emredilmiştir[6]. Padişah fermanına gerek duyulması hammadde konusunda İznik ile Kütahyalı ustalar arasında bir anlaşmazlık olduğunu ortaya koymaktadır. Yine aynı tarihlere ait narh defterlerinde artık Kütahya seramiklerinin de İstanbul pazarına girdiği ve İznik seramikleriyle fiyat açısından aralarında çekişme olduğu görülmektedir. 1671/72 de Kütahya'da bulunan Evliya Çelebi, Seyahatnamesinde mahalleleri sayarken "Çinici Kefereler Mahallesi"nden ve Kütahya'nın çinilerinin güzelliğinden söz etmektedir. Bu döneme ait mevcut belgeler XVII. yy.da İznik atölyelerinin Saray'ın siparişlerini zamanında yetiştiremediğini göstermektedir. 1617 yılına tarihlenen Sultan Ahmet Camii'nde İznik ve Kütahya çinilerinin bir arada kullanıldıkları görülmektedir. 1641 tarihli Mahpeyker Kösem Sultan tarafından yaptırılan Üsküdar Çinili Cami'de de Kütahya çinileri kullanılmıştır.

XVII. yy.da gittikçe gerilemeye başladığını gördüğümüz İznik çiniciliği, XVIII. yy.da artık yerini Kütahya çiniciliğine bırakmıştır. 1710 yılında III. Ahmet'in kızı Fatma Sultan'ın sarayı için gerekli çinilerin siparişinin Kütahya'ya verilmesi, İznik'in önemini iyice yitirdiğini göstermektedir. Bu yüzyılda Kütahya çinileriyle süslü yapıların çoğalması da bunun bir başka kanıtıdır. İstanbul Üsküdar Yeni Valide Camii (1708) ve Beylerbeyi Camii'nin (1778) bir kısım çinileri yanında Topkapı Sarayı'nda da dönemin Kütahya çinileriyle pek çok tamir gerçekleştirilmiştir. XVIII. yy.da Kütahya çinileriyle süslenen kiliseler de oldukça yaygınlaşmıştır. Bu yapıların çinilerinde, İznik

[6] N. Atasoy - J. Raby, *İznik Seramikleri*, Londra 1989, s.51, 274.

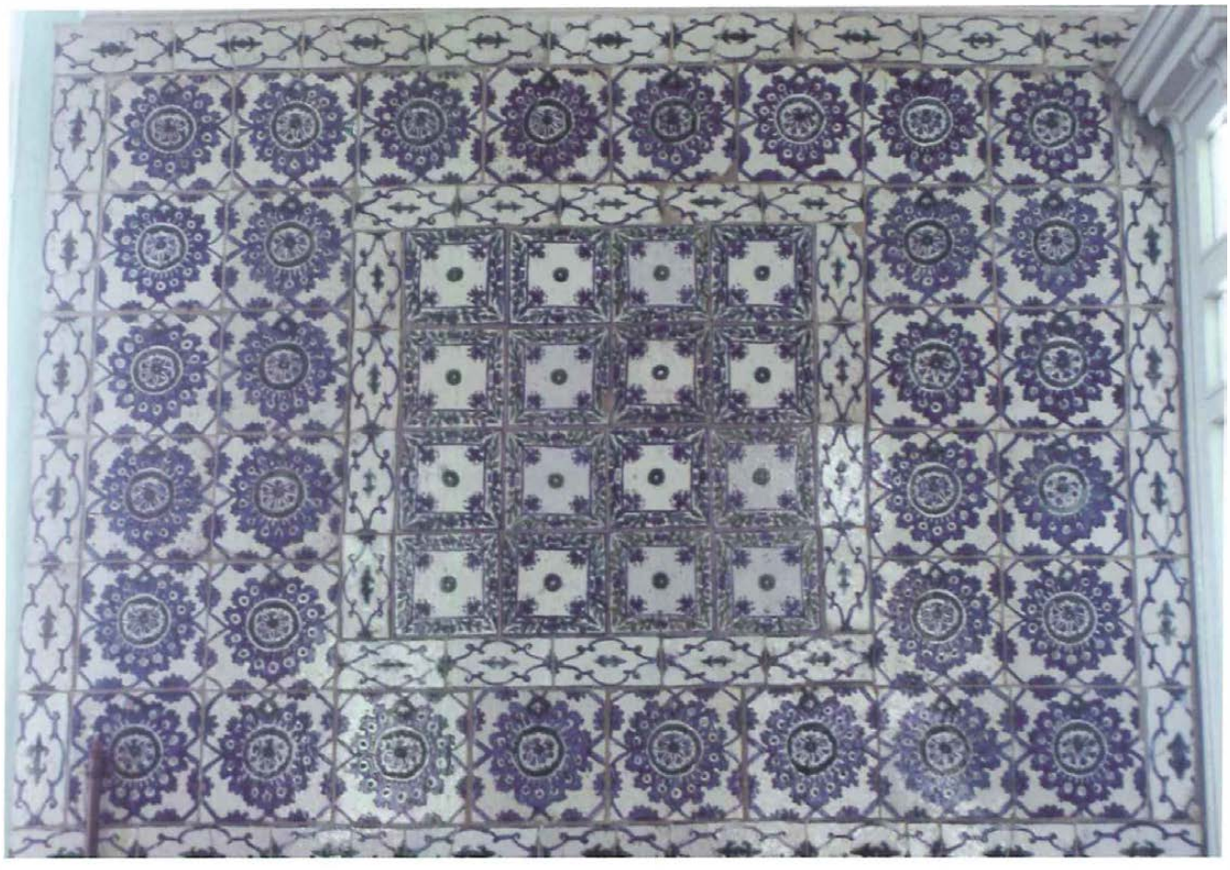


Foto. 7-Isparta, Peygamber Camii (Foto H.Arlı).

çinilerinden üslup açısından bariz farklılık olduğu açıkça görülmektedir. Bunlar genelde, dilimli madalyonlar içindeki çiçek demetleri ve ortadaki çok yapraklı rozetleri çevreleyen fistolu kıvrımlardan oluşan soyut bitkisel motifli, beyaz zemin üzerine kobalt mavisiyle renklendirilmiş çinilerdir. Ayrıca söz konusu çinilerin arasında Ermenice kitabeler, haçlar, melekler, aziz figürleri, Tevrat ve İncil'den alınan sahnelerle süslü karolara da yer verilmiştir. Bu tip çinilerle bezeli yapıların belli başlıları İstanbul Tophane Kirkor Lusavoriç Kilisesi (Foto. 3), Kudüs'teki Surp Hagop (St. James) (Foto. 4), Ankara Surp Astvazazin, Kayseri Surp Karabet, Sivas Surp Nişan ve Venedik St. Lazzaro Manastırları'dır. Kudüs Surp Hagop Katedrali ile ona bağlı diğer kilise ve çok sayıdaki şapellerde Kütahya çiniciliğinin tüm örnekleri görmek mümkündür. Özellikle de ana kilisenin güney cephesine eklenen revakın XVII. kapatılmasıyla oluşturulan Eçmiadzin (Etchmiadzin) Şapeli'nin kuzey ve güney duvarlarında yer alan dini konulu karolar XVIII. yy. Kütahya çiniciliği açısından çok önemlidirler (Foto. 5). Genellikle 17 ile 18 cm. arasında değişen boyutlardaki bu figürlü çinilerin kiliseye kimin tarafından vakfedildiği ve tarihleri altlarındaki kitabelerde belirtilmiştir. Bu şapeldeki figürlü çinilerden 7 tanesinde 1718 ya da 1719 tarihi ve 5 tanesinde de Kütahyalı ailelerin vakfı olduğu bilgilerine rastlanmaktadır. Eçmiadzin Şapeli'nde bu figürlü karolardan başka fistolu olarak tanımlanan karolar, madalyonlu ve haç motifli çiniler de yer almaktadır. Ayrıca ana kiliseye bağlı pek çok şapel yanında Surp Theodore ve Surp Hreşdagabet (Holy Archangel) Kiliseleri'nin de Eçmiadzin Şapeli'nde örnekleri görülen Kütahya çinileriyle kaplı oldukları görülmektedir[7]. Kudüs yanında Kahire'de de örneklerine rastlanılan bu tip çinilere,

[7] Bu çinilerle ilgili daha geniş bilgi için bakınız: J.Carswell- C.J.F. Dowsett, age; B.Demirsar Arlı - H. Arlı, "Osmanlı Dönemi'nde Kudüs: Kent Dokusu, Mimarlık ve Çini Sanatına İlişkin Bir Araştırmanın İlk Sonuçları: Çinili Yapılar", Ortadoğu'da *Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri*, 25-28 Ekim 2000, Hatay-İskenderun, C.II, Ankara 2001, s.536-539, 785-786; B. Demirsar Arlı, "Les Faïences Ottomanes De L'époque Tardive Dans Les Bâtiments Musulmans et Chrétiens De Jérusalem", *Actes du V. Congrés International d'Archéologie Ottomane tenu les* 21, 22 et 23 septembre 2001 sur: Citadelles, Fortifications Militaires & Influences Artistigues Ottomanes, Zaghouan 2003, s.39-42, s.54-60; G. Kürkman, *Toprak, Ateş, Sır, Tarihsel gelişimi, atölyeleri ve ustalarıyla Kütahya çini ve seramikleri*, İstanbul 2005, s.84-107.

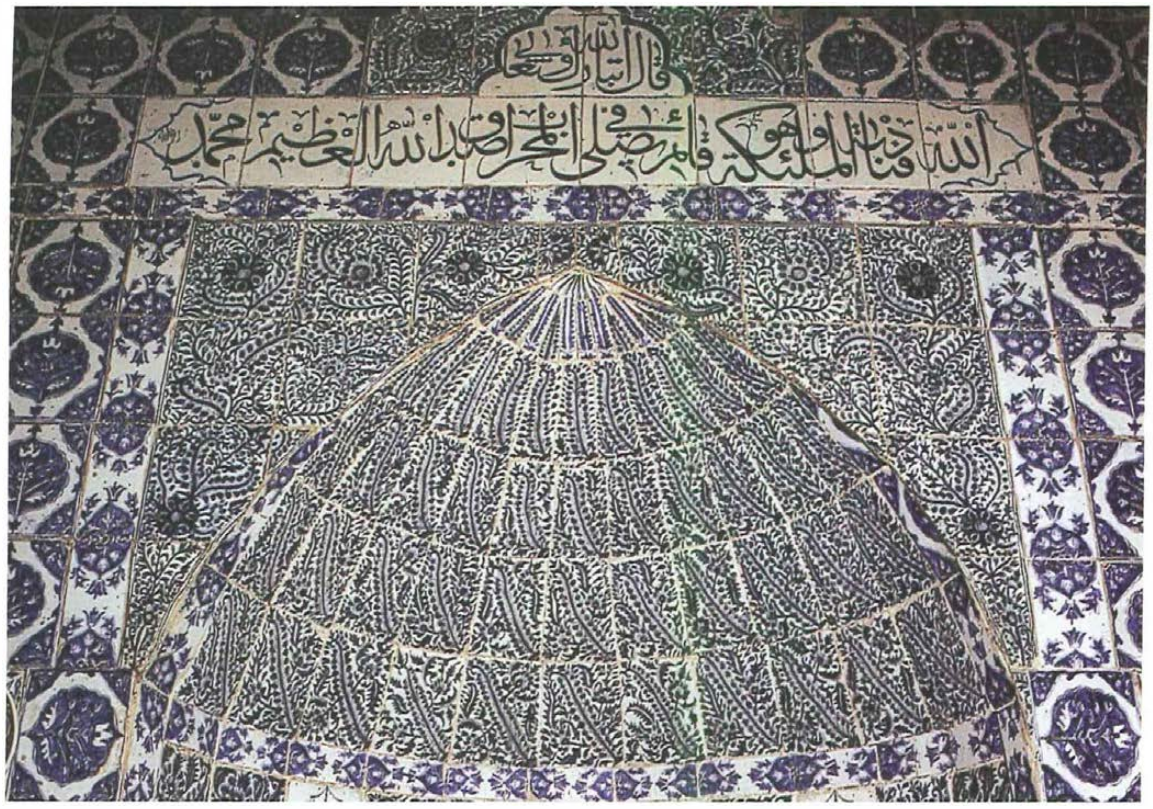


Foto. 8-Kütahya, Alo (Ali) Paşa Camii (Foto H.Arlı).

Anadolu'da pek çok camide de yer verilmiştir. İstanbul Hekimoğlu Ali Paşa Camii (1734), Kütahya Saray Camii'nin (1487) 1750/51 tarihli tamiratında eklenen çinileri (Foto. 6), Kütahya Balıklı Tekkesi (1750), Konya Nakiboğlu Camii (1763) ve Çelik Mehmet Paşa Camii (1764/65), Isparta Abdi Paşa (Kavaklı) Camii (1780–82) (Foto. 7), Antalya Müsellim Camii (1796) ve Kütahya Alo *(Ali)* Paşa Camii (1797)[8] (Foto. 8) örnekler arasında sayılabilir. Ayrıca daha pek çok yapıda yer yer dökülen çinilerin yerine bu tip Kütahya karolarıyla dolgu yapıldığı da görülmektedir.

Çinilerdeki bu ayrım seramiklerde de kendini hemen göstermektedir. Günlük ihtiyaçlara göre belirlenen, İznik'te hiç kullanılmayan formlar ve objeler yanında, renkler açısından da zenginleşme göze çarpar. İznik'in çok renkli sır altına kullanılan yeşil, kobalt, firuze ve mercan kırmızısı -ki Kütahya hiçbir zaman bu renk tonunu aynı başarıyla kullanamamıştır- renklerine XVIII. yy. Kütahya'sında sarı ve mor renkte eklenerek renk yelpazesi iyice zenginleşmiştir. Seramik açısından Kütahya'nın en başarılı dönemi kabul edilen XVII. yy.da çok zarif ve kaliteli örnekler üretilmiştir. Beyaz ya da krem rengi hamurlu, beyaz astarlı, çoğunlukla şeffaf renksiz sırlı bu seramiklerin stilize edilmiş bitkisel motifler yanında, insan ve hayvan figürleri ile dini konulu motiflerle de bezendiği görülmektedir. Form açısından ise bu yüzyılda çeşitlilik dikkat çekicidir. Yaygın olarak küçük boyutlu ~15 cm. çaplı tabaklar (bunlar, aynı zamanda dönemin Kütahya giysileri hakkında fikir edinebileceğimiz, çoğunlukla kadın figürleriyle bezenmiş, gürılük hayattan kesitler yansıtan önemli belgelerdir.) (Foto. 9), fincanlar, mataralar, daldırmalar, gülabdanlar ve askı toplar görülmektedir. Fakat bu canlılığın yüzyılın sonlarına doğru kaybolmaya başladığı, hamur ve bezeme açısından kalitede düşüşün baş gösterdiği izlenmektedir. Bu durumu sadece iki yıl ara ile tekrarlanan, Kütahya çiniciliğinin önemli belgelerinden olan Fincancılar Antlaşmalarından da anlamak mümkündür. Fincancı esnafı ile Saray arasında imzalanan antlaşmalardan 1764 yılına ait olanda 69 kalfa ve 34 ustanın ismi geçerken 1766

[8] Ş. Yetkin, age, s.87–94.



Foto. 9-Tabak, XVIII. yy ikinci yarısı (Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu).

tarihli sözleşmede 20 kalfa ve 37 ustanın ismi yer almaktadır[9]. Bu durum ancak, XVIII. yy.dan itibaren Osmanlı pazarına giren ithal kap kacak nedeniyle Kütahya üretimi malzemeye olan talebin azalmasıyla açıklanabilir (Foto. 10–12).

XIX. yy. başlarından itibaren gerilemeye başlayan Kütahya çiniciliği bu yüzyılın sonlarında durma noktasına gelmiştir. 1893–1908 yılları arasında Kütahya'da Mutasarraflık (Vali) yapan Giritli Fuat Paşa'nın İstanbul'a gönderdiği 1907 tarihli raporda üç yüzyıl evvel çalışmakta olan üç yüz çini atölyesi varken, 1795 de bu sayının yüze indiğini son yıllarda ise sadece Hafız Mehmet Emin Efendi ile Hacı Artin Minasyan atölyelerinin kaldığını ve bunların da kapanmak üzere olduğunu belirtmektedir[10]. XIX. yy.a kadar, gelen siparişlere uygun, başarılı kompozisyonların dışında, daha çok halk sanatı üslubunu aksettiren Kütahya çiniciliğinde, XIX. yy. sonu ile XX. yy. başlarında I.Ulusal Mimarlık Dönemi'nin etkisiyle bir canlanma görülür. Bunda Fuat Paşa'nın sözünü ettiği atölyelerin, özellikle de Mehmet Emin'in (1872–1922) etkisi çok büyüktür. Kema-

[9] G. Kürkman, age, s.84, 108–115.

[10] O. Aslanapa, age, s.113–114.



Foto. 10-Şişe, XX. yy. başı (Kütahya Müzesi).

lettin ve Vedat gibi akıma yön veren önemli mimarlarla çalışan sanatçının, onlardan gelen isteklere uygun, mükemmel panolar ve desenler oluşturduğu görülmektedir. Dönemin mimarlık anlayışı gereği, genellikle XVI. yy. İznik çinilerini hatırlatan renk, desen, teknik özellikleri ve üstünlükleriyle dikkat çeken bu çiniler, İstanbul, Ankara, İzmir, Konya ve Bursa gibi büyük şehirlerde pek çok resmi ve sivil yapının bezemesinde kullanılmıştır. Bu yapıların pek çoğunda *"Ameli Mehmed Emin min telâmizi Mehmed Hilmi, Kütahya"* şeklinde ustasının ismini de belirttiği imzasını kullanan sanatçı, elliye yakın yapının çini süslemesini gerçekleştirmiştir. Sanatçının eserlerinden bazıları şunlardır: Konya Sanayi Mektebi (1900), Kütahya Hükümet Konağı (1907/08) (Foto. 13), İstanbul Suadiye Camii (1907/08) (Foto. 15), İstanbul Sultanahmet Tapu ve Ka-



Foto. 11-Tabak, XX. yy. başı (Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu).



Foto. 12-Soba, XX. yy. başı (T.B.M.M. Dolmabahçe Sarayı) (Foto H.Adıgüzel).

dastro Binası (1910/11), İstanbul Bağlarbaşı Mecit Efendi Köşkü (1912/13), Edirne İttihat ve Terakki Kulübü (1932'den 1952'ye kadar Halk Evi sonrasında Halk Eğitim Merkezi) (1916/17) (Foto. 14), İstanbul Çapa Kız Öğretmen Okulu (1916/17), Bilecik Söğüt Sait Bey Çeşmesi (1916/17), İstanbul Sultanahmet Hapishanesi (1918/19). Sanatçı bu başarılı çinilerin yanında aynı zamanda seramik de yapmıştır. İstanbul'dan Kütahya'da ikamete zorunlu olarak gönderilen mücellit Mehmet Hilmi Efendi yanında hem çiniciliği hem de ressamlığı öğrenen Mehmet Emin Usta seramik yaparak başladığı sanat hayatını 1918 yılından itibaren en önemli müşterisi olan Osmanlı İmparatorluğu'nun çökmesi nedeniyle siparişlerin kesilmesinden sonra yine seramik üreterek sürdürmeye çalışmıştır. Mehmet Emin Usta'nın her fırsatta gururla söz ettiği hocası Mehmet Hilmi'nin Kütahya'da açtığı küçük atölyede ürettiği seramiklerin altlarına "Mehmet Hilmi" diye imza attığı günümüze ulaşan örneklerden tespit edilmektedir[11]. 1892/93 yılına kadar hocasından kalan atölyede sadece seramik üreten Mehmet Emin Usta bu tarihten sonra çini üretimine de başlamış ve işlerini genişletmiştir. 1907/08 yıllarında, Kütahya'da faal

[11] Hafız Mehmed Emin Usta hakkında detaylı bilgi için bakınız: H. Arlı, *Kütahyalı Mehmed Emin Usta ve Eserlerinin Üslubu*, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü yayınlanmamış Sanat Tarihi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1989; Ay., "Mehmed Emin Efendi – Çanakçı Emin", *Osmanlı'da Çini ve Seramik Öyküsü* (Ed. A. Altun), İstanbul (tarihsiz), s.257-264.

olan diğer fabrikanın sahipleri Minasyan Kardeşlerle kurduğu ortaklık sayesinde I.Ulusal Mimarlık Dönemi'nden dolayı artan taleplere ancak cevap verebilmişlerdir. Bu ortaklık dönemin koşulları gereği 1918 yılında dağılmıştır. Minasyan Kardeşlerin daha sonraki faaliyetleri hakkında elde bilgi olmamasına karşın beraber çalıştıkları diğer bir ortak olan David Ohannesyan'ın (1884–1953) çalışmalarını Kudüs'te sürdürdüğü bilinmektedir. 1915 yılında Halep'e yerleşen Ohannesyan'ın Kütahya'dayken tanıştığı diplomat Mark Sykes'la tekrar karşılaşması hayatının akışını değiştirmiştir. 1918 yılında o dönemde İngiliz Mandası olan (1921–1948) Kudüs'e yerleşip dönemin valisi Sir Ronald Storrs'un desteğiyle burada bir atölye kurup çalışmalara başlamıştır. 1922 yılında tam kapasiteyle çalışmaya başlayan fabrikasında ürettiği çini ve seramiklerde amaçladığı başarıya ulaşmış ve buradaki çalışmalarını İngilizlerin Kudüs'ten ayrıldığı 1948 yılına dek aynı titizlikle sürdürmüştür. Daha sonra önce Mısır'a, ardından da Beyrut'a yerleşmiş ve 1953 yılında orada ölmüştür. Mehmet Emin Usta gibi bazı çalışmalarında imza kullanan sanatçının Kudüs'te çini ile bezediği yapıların belli başlıları şunlardır: Sion Dağı'ndaki Surp Pirgiç (Holy Saviour) Manastırı'nın avlusunda bulunan çini kaplı sunak [*"Kütahyalı Tavit Hohannesyan (David Ohannesyan) 1919 yılında Kudüs'te çini işleme sanatını kurdu ve kendi atölyesinde kutsal mihraba hazırladığı çiniyi Surp Pirgiç Manastırına hediye etti. (bütün rahmetlilerinin ölmüşlerinin hatırasına) 1928 yılında, Başpiskopos Yeğişe Turyan'ın Patrikliğinde"* şeklinde bir kitabeye sahiptir](Foto. 18), El-Hüseynî Konağı ya da daha sonraki kullanımıyla American Coloni Oteli'ndeki çini panolar (1926 yılında Kudüs'te David Ohannesyan tarafından yapıldığını belirten kita-



Foto. 13-Kütahya, Hükümet Konağı (Foto H.Arlı).



Foto. 14-Edirne, İttahat ve Terakki Binası (Foto H.Arlı).



Foto. 15-İstanbul, Suadiye Camii'nde Mehmet Emin Ustanın imzası (Foto H.Arlı).

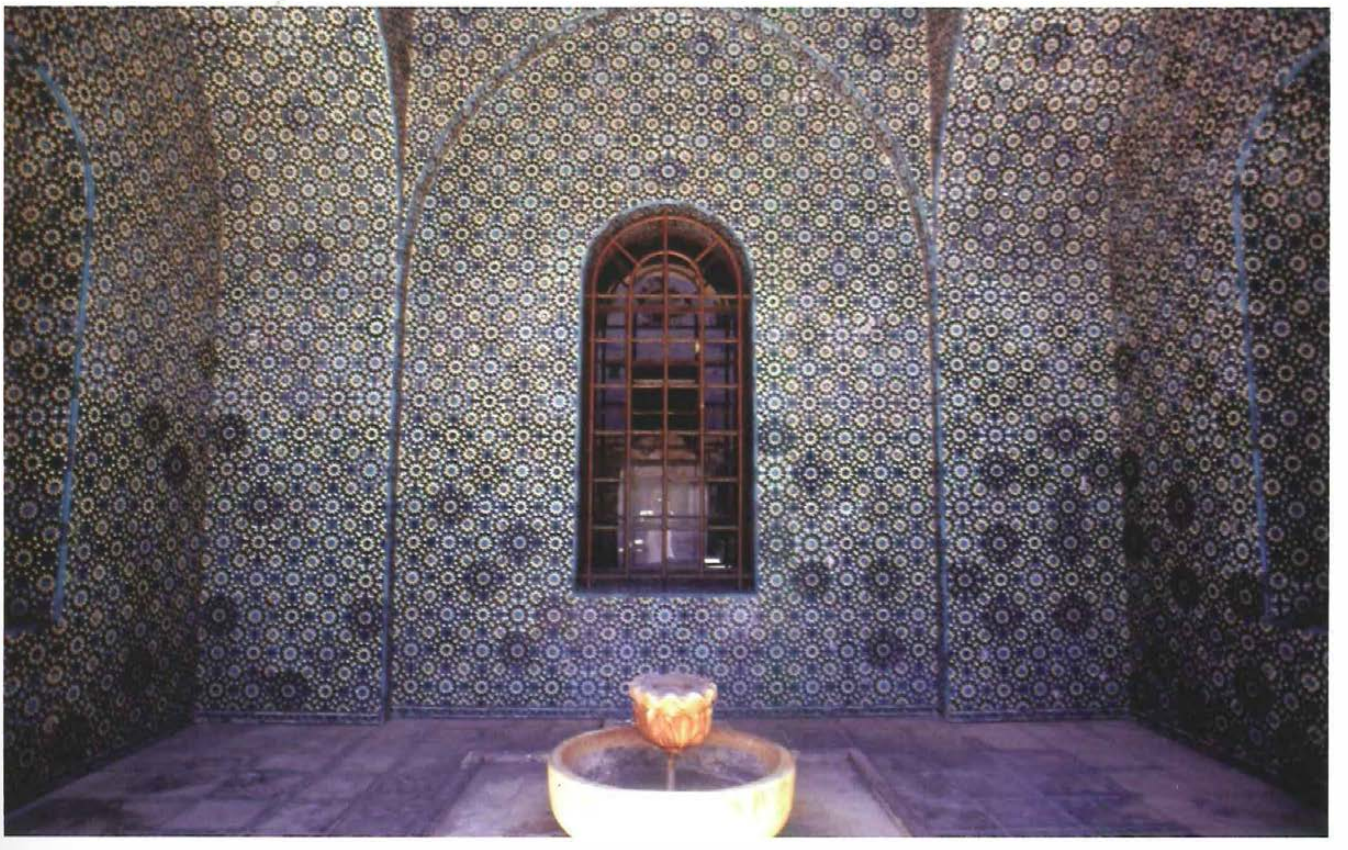


Foto. 16-Kudüs, Rockefeller Müzesi (Foto H.Arlı).



Foto. 17-Kudüs, El Hüseynî Konağı (American Coloni Otel) (Foto H.Arlı).

be soldaki panonun alt köşesindedir) (Foto. 17), İskoç Misafirhanesi'nde çiniler ve Rockefeller Müzesi avlusundaki havuza açılan fıskiyeli kubbeli mekân (buradaki çinilerde renkli sır tekniğiyle Selçuklu üslubunda çalışmıştır) (Foto. 16). Ohannesyan'a mal edilen çini ile bezeli başka sivil mimarlık örnekleri de mevcuttur. Naşaşibî Evi, Araj Evi, Harun er-Raşid Evi, Jalad Evi, Hacı Mahmud Evi, Villa Istepan, Villa Dib, Villa Tahir Dejani, El-Maso Evi tespit edilen çinili yapılardır. Ohannesyan atölyesinde üretilmiş olan bütün çinilerde genellikle klasik dönem İznik motiflerine yer verildiği görülmektedir. Ayrıca bugün Birleşmiş Milletler Karargâhı içinde kalan, İngiliz Vali Konağı'nda, balo salonundaki şöminenin de Ohannesyan tarafından üretilmiş olduğu bilinmektedir. Öte yandan, Harem-i Şerif'in Bab el-Nazir adlı girişindeki Mancakkiye Medresesi'nin (ki 1921/22'den beri Vakıf Binası olarak kullanılmaktadır) önündeki geniş sivri kemerin alınlığı 1921/22 yılına tarihlenen çinilerde David Ohannesyan'ın fabrikasında üretilmiş olmalıdır.

XX. yüzyılda Kudüs'te çinicilik Anadolu'dan giden bir sanatçı sayesinde yeni bir boyut kazanmıştır. Kütahyalı David Ohannesyan'ın Kudüs'te

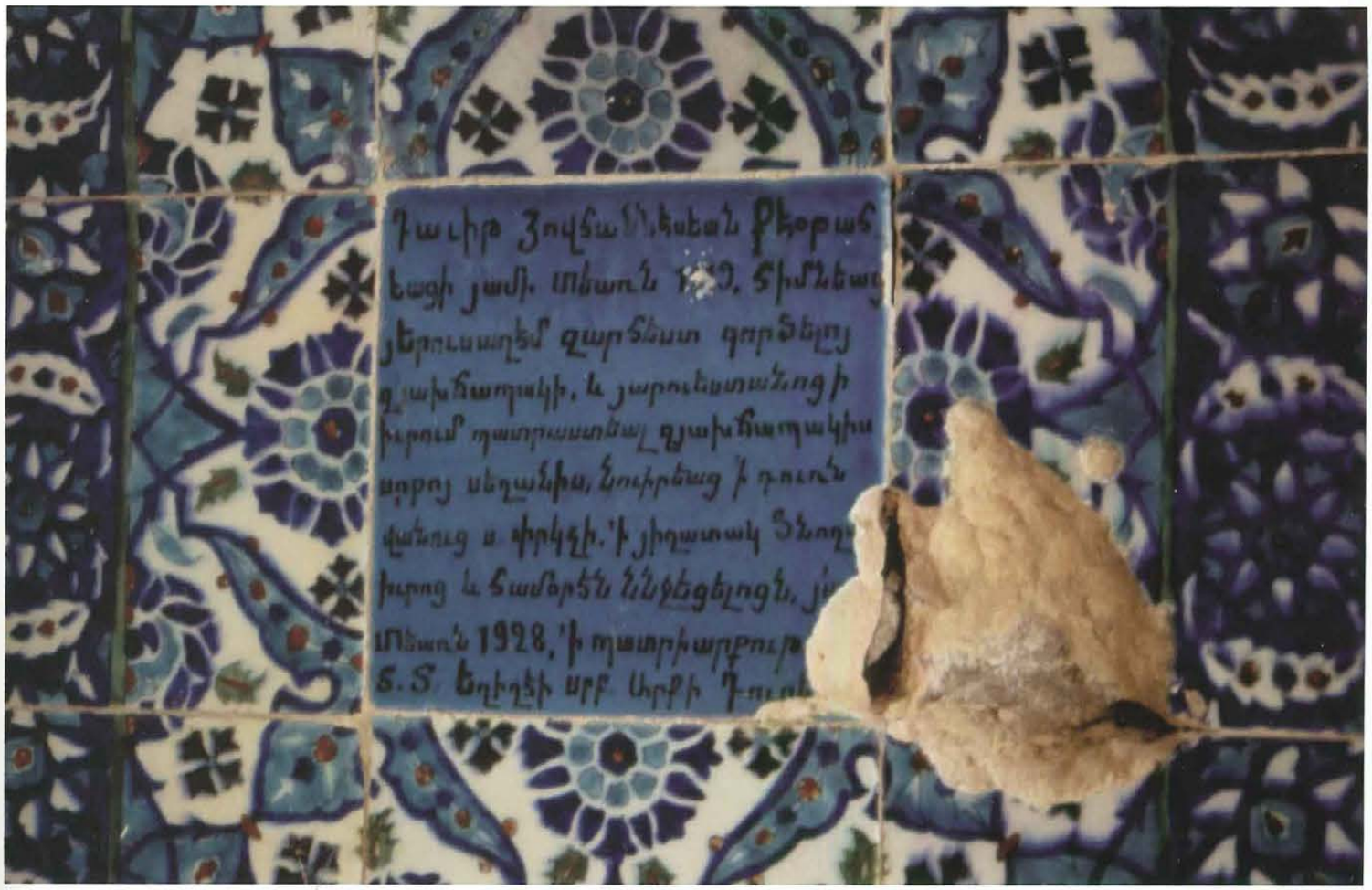


Foto. 18-Kudüs, Surp Pirgiç Manastırı altarında David Ohannesyan'ın imzası (Foto H.Arlı).

ürettiği çinilerin çağdaşı Kütahya üretimi çinilerle üslup birliği içinde oldukları görülür. Türk çini sanatının Neo-Klasik Dönem çinilerinin Kudüs'teki bir tekrarı niteliğini taşıyan bu çiniler Kudüs'ün o döneme kadar kullanılan yerel üretim çinilerinden tamamen farklıdır. Bu çiniler Kudüs'te üretilmelerine rağmen Anadolu üslubunu yansıtmaktadırlar[12].

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan kamu binalarında, yabancı mimarların etkili olduğu geçiş döneminin anlayışına uygun olarak çini süslemenin hemen hemen hiç kullanılmamasıyla Kütahya çiniciliğinde durgunluk yaşanmıştır. II. Dünya Savaşı ile birlikte ithalatın kesilmesi Kütahya'da kullanıma yönelik seramik üretimini canlandırmış, bu dönemde faaliyette olan atölyeler içinden Azim Çini Fabrikası[13] ön plana çıkmıştır. Yakın bir döneme kadar ufak atölyelerde el sanatı şeklinde yaşamını sürdürmeye çalışan Kütahya çiniciliği günümüzde teknolojinin de bu sanata olumlu katkılarıyla çok çabuk gelişim göstermiş ve büyük kitlelere iş imkânı sağlamaya başlamıştır. Günümüzde hem yurt içinde hem de yurt dışında birçok yapının bezemesinde çini önemli bir yer tutmaktadır. Çini ile birlikte yol alan seramik ise halen bir kaç sanatçının özgün form ve desenli başarılı örneklerinin yanında, daha çok klasik dönem İznik seramiklerini tekrarlayan turistik amaçlı bir üretim şeklinde sürmektedir.

[12] David Ohannesyan'la ilgili daha geniş bilgi için bakınız: B. Demirsar Arlı - H. Arlı, age, s.539–541, 786–788; B. Demirsar Arlı, age, s.43–46, 63–68; G. Kürkman, age, s.84, 108, 195, 198–200,202.

[13] A. Altun, "Kütahya Çiniciliğinde Mehmet Çini ve Azim Çini", *Ateşin Yarattığı Sanat Kütahya Çiniciliği* (haz. R. Çini), İstanbul 2002, s.58–60.



TEKFUR SARAYI ÇİNİLERİ VE EYÜP ÇÖMLEKÇİLİĞİ


قطعه
چقدر باید عاید آن
تاریخ کاشی ثمانی نمایان
۴۳

Tekfur Sarayı Çinileri ve Eyüp Çömlekçiliği

Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU



Foto. 7-Tekfur Sarayı- pişmiş toprak kap

İstanbul, Osmanlı İmparatorluğunun uzun yüzyıllar boyunca idari, ekonomik ve kültürel bir başkenti olarak tüm Osmanlı coğrafyasında özenilen ve örnek olarak bakılan bir yaşama biçiminin sergilendiği yerdi. Hanedan sarayı Topkapı'nın bu kentte oluşu ona bir ayrıcalık katmakta, saray beğenisi ve zevkinin saray kurumları aracılığıyla çevresine yayılmasını sağlamaktaydı. Öte yandan yoğun nüfusu nedeniyle ihtiyaçlarının öncelikli olarak karşılanması gereken bir kent konumundaydı. İmparatorluğun birçok yerinden bu kentin ihtiyaçlarını karşılamak üzere günlük kullanım veya lüks tüketim için malzeme ve işlenmiş ürün gelirken, kentlinin gereksinimlerini karşılamak için yerel üretimler de yapılmaktaydı. İşte seramik üretimi de bunlardan biriydi. İstanbul dışında üretilen seramikler sipariş üzerine ısmarlandığı veya kente gönderilip piyasalarda satıldığı gibi yerel olarak ta üretilmekteydi. Gerek sarayda gerekse kentlinin günlük yaşamında önemli bir yer tutan bu yerel seramik üretimler yüzyıllar boyunca farklı tekniklerde, İstanbul'un değişik bölgelerinde, değişik bezeme usluplarıyla ve farklı sosyal kesimlerin gereksinimi, günlük ihtiyacını ve zevkini karşılayacak şekilde üretilmişti. İstanbul Arkeoloji Müzesi gezildiğinde İstanbul'da tarih öncesi dönemlerden beri seramik üretimi olduğu görülmektedir. Seramik hamurunun ham maddesi olan kırmızı ve beyaz

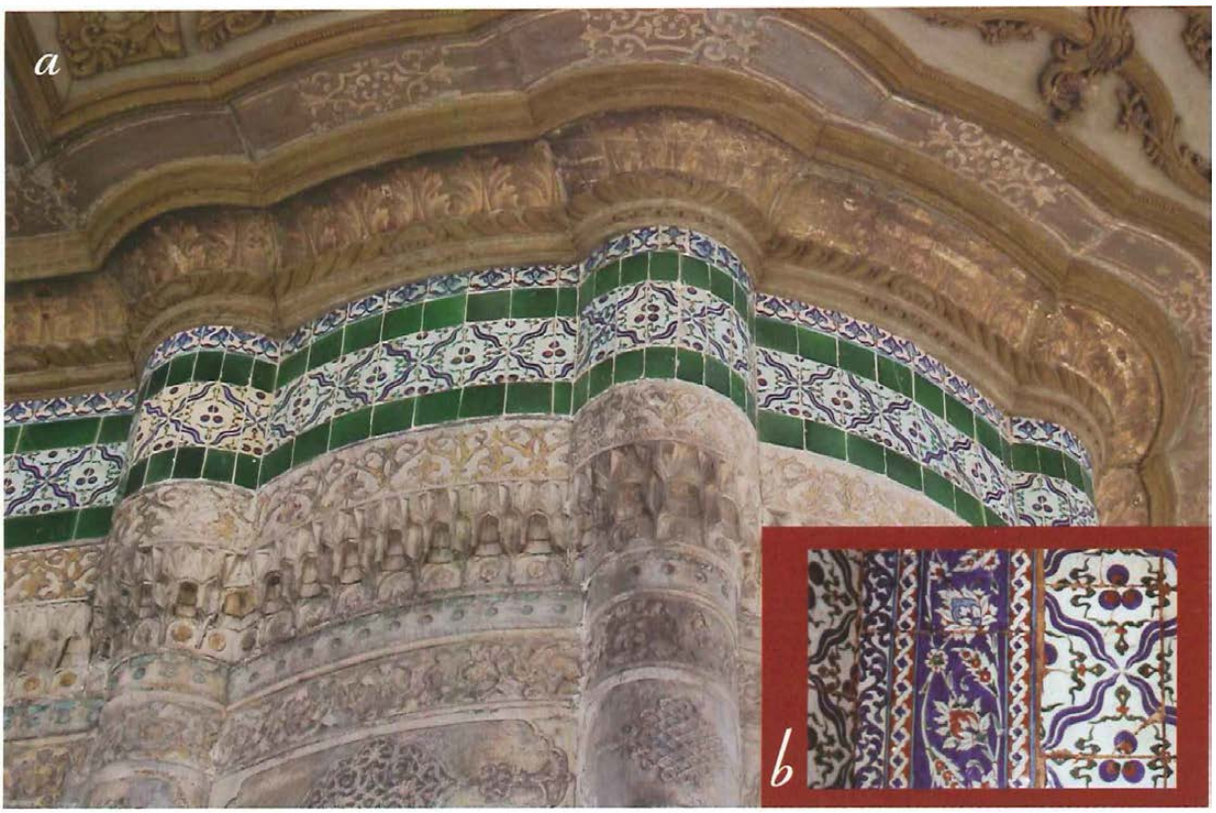


Foto. 1-a) Topkapı III.Ahmet Çeşmesi
b) Hekimoğlu Ali Paşa Camisinden çini pano (Foto. Murat Kocaaslan)

kil İstanbul çevresindeki topraklarda bulunmakta ve tarih boyunca kimyasal olarak birbirine benzer kil yatakları sırlı ve sırsız İstanbul seramik üretiminde kullanılmaktaydı. Tekfur Sarayı çini üretimi ile Eyüp çömlekçiliği de Osmanlı dönemi İstanbul yerel üretimlerinden ikisini oluşturur.

Seramik sözcüğü yüksek ısı da pişirilmiş toprak ürünlere verilen genel bir tanımlamadır; toprak hamurun içerisindeki kimyasal yapıya, kil oranına, hamurun camlaşma ve geçirgenlik derecelerine göre gre, fayans, porselen gibi farklı isimler alır. Çini ise 800-1200 derece arasında pişen sırlanmış killi toprağa verilen isimdir ve fayansla aynı yapıda ve anlamdadır. Bu teknikle, çömlekçi hamurundan farklı olarak , değişik kimyasal maddeler katılarak özel olarak hazırlanmış hamur ve üstüne sürülen sır birleşir ancak porselende olduğu gibi saydam ve carılaşmış bir gövde oluşturmaz. Yüzey emiciliğini kaybederek parlak bir görünüm alır. Osmanlıca'ya Farsça kökenli olarak giren çini sözcüğü arşiv belgelerinde sırlı günlük kullanım eşyalarını belirlemek için kullanılmıştır. Daha sonraları bunlara Arapça kökenli "evâni" denmiş, duvarları bezemek için kullanılan çinilere de "kâşi" denmiştir. Bu tür üretimler İstanbul'da değişik tarihlerde bulunmaktaydı. İstanbul'da on altıncı yüzyılda bir kâşi atölyesi olduğu su yolları haritasından anlaşılmakta ayrıca arşiv belgelerinde "İstanbul Çinilerin"den söz edilmektedir. Topkapı Sarayı içerisinde de bir çini atölyesi olduğu bilinmektedir[1]. On dokuzuncu yüzyılda ise İstanbul'un hangi semtinde üretildiği kesin belli olmayan Eser-i İstanbul damgalı işler, Beykoz'da bir çini fabrikası[2] ve yirminci yüzyıl başında II. Abdülhamid döneminde Yıldız da bir porselen fabrikası İstanbul'daki yerel üretimlerin merkezlerini oluştu-

[1] G. Necipoğlu , "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles", *Muqarnas*, 1990,sayı 7, s.136–170.

[2] F. Yenişehirlioğlu, "Tiles Samples from the Dome of the Rock and their 2th century Restorations", *Proceedings of the 7th International Congress of Turkish Art*, Polish Scientific Publishers,Warsaw,1993, p.267-280.

rur. On sekizinci yüzyıl Tekfur Sarayı çinileri ise İstanbul'daki bu üretimler içerisinde kentin yapılarını da bezeyen bir özelliğe sahiptir. Tekfur Sarayı çinileri ve Eyüp çömlekçiliği ile bilgiler yazılı kaynaklar ve buluntular yanı sıra son yıllarda yapılan kazı, sondaj ve yüzey araştırmaları ile ortaya çıkan yeni bulgularla zenginleşmiş ve bu üretimleri daha yakından tanımamıza olanak sağlamıştır.

Tekfur Sarayı Çinileri

Lale Dönemi olarak bilinen 18.inci yüzyılda, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın başarılı olan eski ve geleneksel üretimleri yeniden ihya etme projesi kapsamında, İstanbul'da bir dokuma atölyesi açtırdığı gibi, İznik'te kalan çini ustalarını da İstanbul'a getirterek, Tekfur Sarayı'nda yeni bir üretimin başlamasına öncülük ettiği bilinmektedir. İznik çini üretimi uzun yıllar İstanbul'daki anıtsal yapıları bezemede kullanılmış, evani üretimi ise kent soylunun sofralarında kullandığı kap, kase ve bardakları oluşturmuştur. Bunlar yurt dışına satılmış veya yurt dışından da özel siparişler almıştır. Ancak on yedinci yüzyılın ortalarından itibaren İznik çini üretimin kalitesinde düşüş başlamış, üretim gerilemiş, kimi İznik kökenli ustalar başka kentlere gitmişlerdir. İznik'le beraber en büyük çini üretim merkezlerinden biri olarak bilinen Kütahya ise İznik'e oranla sarayla ilişkilerinde daha uzak olduğundan, günlük kullanıma yönelik serbest piyasa burada devam etmiş ve özellikle fincan üretim ile ön plana çıkmıştır. İşte Sultan III. Ahmet ve Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın gerileyen İznik üretimini devam ettirebilmek için İstanbul'da Tekfur Sarayı içerisinde İznik'li çini ustalarına yeni bir atölye kurdurtarak yapılacak üretime saray olarak banilik sağlaması böyle bir ortamda gerçekleşmiştir.

Tekfur Sarayı çini imalatı hakkında Osmanlı dönemi arşiv belgelerinde ve on sekizinci yüzyıl tarihçilerinin kitaplarında bilgi bulunmaktadır. Ünlü tarihçi Ahmet Refik tarafından günümüz diliyle yayınlanan bu belgeler Sultan'ın İznik kadısına yolladığı ferman örnekleridir. Sultan III. Ahmet sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşanın girişimleriyle 1718 yılında İstanbul Tekfur Sarayında kurdurmak istediği çini imalathanesi için Kocaeli mutasarrıfına, İznikmid (İznik) kadısına, İznik naibine, Yeniçeri serdarına ve âyân ve ustalara (iş erlerine)bir ferman yollayarak İznik'te bulunan çini (*kâşi*) ustalarından iki kişinin İstanbul'da çini üretmek üzere gerekli malzemeleri ve fırınlarının planları alıp İstanbul'a gelmelerini ve buradaki fırın ustalarına bu işi öğretmelerini buyurur[3]. Fırın planlarının yanı sıra çininin üretilmesi için gerekli diğer ham maddelerin de İstanbul'a gönderilmesi istenmiştir.

İlk üretimin ne zaman başladığı kesin değildir ancak 1721(?) gibi düşünülse de sağlam bir tarihlendirmeyi Eyüp'te Cezeri Kasım Paşa Camisine eklenen 1725 tarihli bir çini levha ile onun yanında bulunan Kâbe betimlemeli pano vermektedir. Ayrıca bu son panoda "İznikli Osman bin Ahmet" ismi yer almaktadır[4]. Tekfur Sarayı çinilerinin yoğun ve düzenli bir bezeme programı içerisinde kullanıldığı yapı ise İstanbul'daki Hekimoğlu Ali Paşa Camisidir. (1734-35). (Foto. 1-3) Tekfur Sarayı üretimi olarak tanımlanan çini panolar diğer yapılarda aynı yoğunlukta kullanılmamış sınırlı sayıda pano Balat Ferruh Kethuda veya Eyüp Cezeri Kasım Paşa camilerinde olduğu gibi mihrap duvarında, Topkapı III. Ahmet Meydan Çeşmesinde yapıyı kuşak olarak dolanmış, (Foto. 1a) Ayasofya Kütüphanesi veya Topkapı Sarayı gibi geniş mekanlarda Kütahya çinileri ile beraber kullanılmıştır. Ancak 1738 yılında Edirne Sarayından çinilerin sökülerek Topkapı Sarayına taşınması üretimin yeterli olmadığı varsayımını geliştirmişti[5] Tekfur Sarayı çini imalatının yüzyılın ortalarına kadar sürdüğü düşünülmektedir. 1756 tarihli, Viyana'dan İngiliz tüccarlar aracılığıyla İstanbul'a çini getirtilmesini buyuran bir ferman genel olarak sözü edilen imalatın durması veya değerini kaybetmesi olarak yorumlanır. Ancak, bu uygulamalarda dönemin zevkinde ve iç mekan düzenlemesi ve bezemelerinde oluşan moda değişikliklerinin de rolü vardır. On altı ve on yedinci yüzyıl minyatür ve gravürlerinde görülen iç mekan betimlemelerinde

[3] A. Refik, "İznik Çinileri", *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, Cilt VIII,İstanbul,1932,s.48-49.

[4] Z. Sönmez, "Türk Çiniciliğinde Tekfur Sarayı İmalatı Çinileri", *Antika*, No.27, Haziran 1987,s.32.

[5] G.Öney, *Türk Çini Sanatı*,İstanbul,1976,s.71.

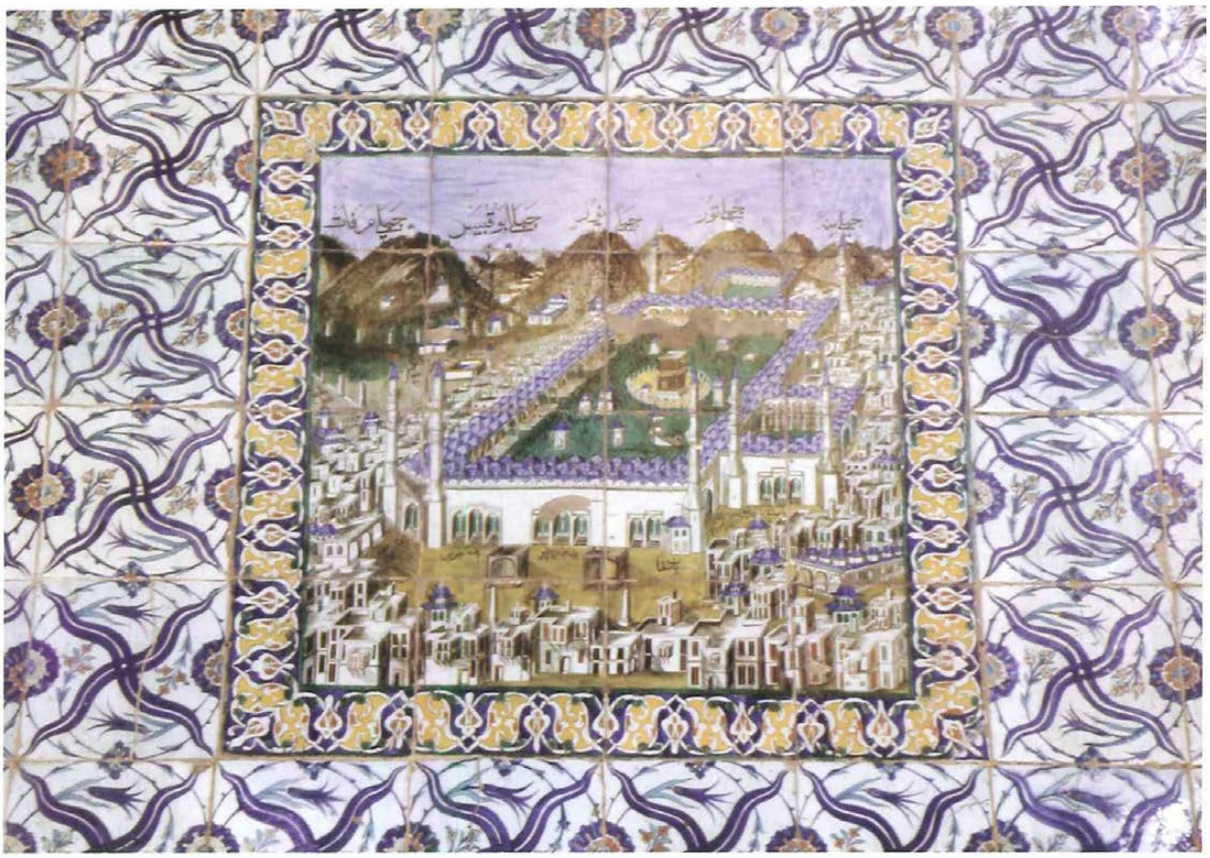


Foto. 2-Hekimoğlu Ali Paşa Camisinden çini pano(Foto. Ahmet Çobanoğlu)

çini süsleme yoğun bir biçimde yer alırken on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl resimlerinde bu tür bezemeye rastlanmaz. On yedinci yüzyılda Fransız sefaretinde çalışan tercüman Antoine Galland'ın Sultan Ahmet ve çevresindeki vezir konaklarında yer aldığını söylediği çini süslemeli odalardan artık uzaklaşılmıştır.

On sekizinci yüzyıl başı Lale dönemi Osmanlı sanatına batılı uslupların girmeğe başladığı bir dönem olarak kabul edilir. Meydan çeşmelerinde üç boyutlu taş kabartma bitkisel bezekler, Avrupa Barok sanatı uslubunda görülen kıvrımlı biçimler, alçı bezemeler, klasik dönem Osmanlı sanatından farklı bir bezemenin saray ve çevresi tarafından tercih edildiğini göstermektedir. Bu yeni usluba, mimari ve mimari bezeme Avrupa'dan gelen örnekler doğrultusunda uyum sağlar ve yenilenirken, çini ustaları yeni modaya uyum sağlayamamış gibidirler; veya çini ustalarının imgesel dünyasını besleyen saray nakkaşları ile çiniciler arasında daha önceki yıllarda var olan bağlantı kopmuş çini ustaları bu nedenle bezeme dünyalarını farklılaştıramamışlardır. Belki on sekizinci yüzyılda saray baniliği ile çini atölyeleri arasındaki kopukluk buna neden olmuş, belki de iç mimari düzenlemelerde boyalı kabartma alçı veya boyalı ahşap süslemenin önem kazanması çini kullanımını demode hale getirmiştir.

On sekizinci yüzyılda yeni kurulacak bir çini atölyesi için Tekfur Sarayının seçilmesi rastlantısal olmamalıdır. Sardes, Milet, İznik gibi Osmanlı öncesi kurulmuş kentlerin hepsinde seramik atölyeleri eski kent surlarına yakındır, adeta duvarın dibinde, rüzgarın ateşe etkisini azaltacak bir korumacılık anlayışı içerisinde kurulmuşlardır. Tekfur Sarayı da böyle bir yapıdır ve hem yapının altında sarnıç bulunması, hem yapının dışında günümüze kadar gelememiş bir kuyu olması burada suyun da rahatlıkla bulunduğunu gösterir. On beşinci yüzyılda burada daha önceden sözü edilen bir kâşi atölyesinin zaten kurulmuş olması[6], yeni kurulacak atölye için de kullanım rahatlığı kanıtlanmış bir mekan sağlar.

[6] Necipoğlu,ay.



Foto. 3-a) Hekimoğlu Ali Paşa Camisinden çini pano
b)Topkapı Sarayı Müzesinden Tekfur Sarayı Çinisi (Foto. M. Kocaaslan)

Tekfur Sarayı, Edirnekapı ile Eğri Kapı arasında bulunan Bizans dönemi kara surları duvarlarından yararlanılarak inşa edilmiştir. Onuncu yüzyılda inşa edilen Blakernai Saray bütünü içinde yer almaktadır ve sur duvarlarının içine yerleştirilen duvarlarla çevrelenerek iki katlı olarak inşa edilmiştir. Yazılı belge olmaması nedeniyle inşa tarihi tam olarak bilinmeyen bu yapının cephe düzenlemesine göre on dördüncü yüzyılda şimdiki görünümü aldığı kabul edilmektedir. Yapının Bizans dönemindeki adı da yirminci yüzyıla kadar belirsiz kalmıştır. Hebdomon Sarayı, Belisarios Sarayı, Konstantin Sarayı veya Porphyrogennetos Sarayı olarak adlandırılan yapıya Osmanlı Döneminde Tekfur Sarayı veya Tekir Sarayı da denmiştir. Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan kaşıkçı elmasının da burada çöp içinde bulunduğu varsayımı yapının saray olmasıyla ilgili hoş bir hikayedir[7].

1995 ve 1999 yılında yapılan kazı çalışmaları sonucunda çini atölyesinin genel düzeni ile ilgili bilgiler ortaya çıkmıştır. Sarayın kapalı bölümünde kuzey- batı tarafında iki fırın ateşliği yıkık olarak bulunmuştur. Bir tanesinin içinde yoğun olarak bulunan kül, yan kısımlarının yıkık ve biçimini kaybetmiş olması bu fırının ikincisine oranla daha eski olduğunu ve yıkılması sonucu yanına ikincisinin yapıldığını gösterir. Her iki ateşlik kısmında da kül, yanmış odun kömürü parçaları, daire ve üçgen sırtlar, cüruf, makaralar vb. fırın malzemeleri bulunmuştur (Foto. 11c). Bunlara bitişik olarak çinicilerin hamura biçim verdiği, boyamaların yapıldığı, kimi parçaların depolandığı atölye yer almaktaydı. Bulunan kil ve sırça parçaları, boyaları toz haline getiren taş havanlar, içerisinde hazır sır kalmış kaplar, fırın ve atölye artıkları bize bu bilgiyi vermektedir. Açık avluda ise daha sonra bekçi kulübesinin yapıldığı yerde bulunan havuzda, gelen toprak su içerisinde süzülmeğe bırakılmakta, etrafında da hamurun içerisine katılacak maddeler için öğütücüler vb. araç gereç bulunmaktaydı. Birinci pişirimden sonra boyanan çinilerin sırları da bu bölgede parçaların üzerine sürülmekteydi.

[7] Yetvart Alyanakyan, "Tekfur Sarayı", *Jamanak*,1945.



Foto. 4-Victoria Albert Müzesi -Fuat Paşa Konağından Gelen Çini Ocaktan Ayrıntı

Tekfur Sarayı fırınları İznik'ten getirilen planlar doğrultusunda İznik'li ustalar tarafından kurulmuş olmalarına rağmen, İznik'te bulunan fırın planlarıyla benzerlik göstermediği gibi, 19.yüzyıla kadar Akdeniz çevresinde hakim olan ve günümüzde de 15-20 yıl öncesine kadar İstanbul Göksu'da kullanılan çömlekçi fırınlarından plan açısından farklılıklar göstermektedir. Her iki fırınında ateşlik kısmı toprak içerisine gömülerek yapılmış ve şimdiye kadar bulunan fırınlardan farklı olarak dairesel planlı ve yalıtım duvarlıdır, ateşlik kısmının cidarı ile yalıtım duvarı arasında oluşan çukurlarda içerisinde kuvartz bulunan beyaz kil çıkmıştır. Bu tür bir malzeme kendi başına bir yalıtım malzemesi oluşturduğu gibi, aynı zamanda alçı veya sıva üretiminde de kullanılmaktaydı.

Tekfur Sarayı çini imalatı İznik çinileri gibi iki pişirimli şeffaf sır altına bezemeli çok renkli çinilerdi. Hamur hazırlandıktan sonra 25X25 cm kare biçimde kalıplanmakta, birinci kez pişirildikten sonra üzerine desenler çizilip boyandıktan sonra şeffaf sırla sırlanmakta ve tekrar fırınlanmaktaydı.

Bu çinilerdeki desen ve kompozisyonlar İznik çinilerinin çoğu kez aynısı veya çok benzeriydi, hatayi uslupta çiçekler, saz yaprakları, kıvrık dal kompozisyonları, sapların salınımı, kompozit yapraklar hep aynı yapılmıştır. Ancak farklılıklar da vardır, özellikle Lale dönemine adını veren buğday başağı biçimindeki lale motifi bu imalatın en önemli bezeklerinden biridir. Çarşamba Mehmet Ağa Camisinin (16. yüzyıl) son cemaat yerindeki pencere alınlıklarının birinde yer alan çini pano Tekfur Sarayı imalatının İznik çinilerinin restorasyonları için de kullanıldığını gösterir; panonun tümü diğer on altıncı yüzyıl panoları ile aynıdır ancak eklenen yeni tip lale motifi panonun Tekfur Sarayı imalatı olduğunu kanıtlar. Böylece Tekfur Sarayı çini üretiminin on sekizinci yüzyıldan önce inşa edilen yapılarda da gerekli onarımlar sırasında kullanılması veya Ayasofya Kütüphanesi ile Topkapı Sarayında olduğu gibi, İznik ve Kütahya çinileri ile beraber kullanılması,



Foto. 6-Tekfur Sarayı- pişmiş toprak konik formlar

her üç üretimi kimi zaman ayırt etmek için kimyasal analizleri zorunlu kılmaktadır.

İznik örneklerine göre daha çok kullanılan diğer bir kompozisyon ise birbirine paralel dalgalı çizgilerden oluşan pars derisi motifi ve çintamani (Foto.1b) kompozisyonlardır. Bu motifler tek başına bir karoyu bezediği gibi altında kıvrık dalların taşıdığı lale motifleri ile de yapılmışlardır (Foto. 3a-b). Genellikle motiflerin çevresinde siyah bir çizgi bulunmaktadır; bu da desenlerin şablonlardan karolara aktarıldığını ve biraz da acele ile boyandığını gösterir. Ancak kimi örnekler de oldukça özenli çizilmiştir. Bu da çinileri boyayan kişilerin el farkını göstermektedir.

Çinilerde görülen diğer ilginç bir kompozisyon ise Mekke ve Kâbe betimlemeli panolardır (Foto. 2). Bunlardan en büyüğü Hekimoğlu Ali Paşa Camisinde bulunmaktadır, daha küçük boyutlu bir panonun parçaları Eyüp- Cezeri Kasım Paşa Camisi mihrabındadır. Benzer bir örneği de Türk-İslam eserleri müzesindir. On sekizinci yüzyıl da Delâ'il el-hayrât kitaplarının ön sayfalarında Mekke ve Medine betimlemeleri karşılıklı sayfalarda yer almakta[8] ve kanımızca çini panolar için örnek oluşturmaktaydı. Bu tür panoların İznik ve Kütahya da da üretildiği bilinmektedir. On sekizinci yüzyılda moda haline gelen bu betimlemelerin yaygınlığını gösteren bir diğer Kütahya imalatı parça ise tek bir karo üzerine çizilmiş ve üzerindeki yazıdan da anlaşıldığı gibi Rüstem Paşa Camisine vakf edilmiştir.

Koyu ve açık mavi, yeşil, kahverengi, siyah ve kırmızının da kullanıldığı bu tür çinilerde desenler ve kompozisyonlar Mekke betimlemeli çinilerin dışında pano düzenlemeleri biçiminde değil daha çok tek kare parça üzerinde tekrarlanan ulama biçiminde kompozisyonlardan oluşur. Ayrıca kenar bordür çinileri de İznik bordürlerini tekrarlar. Kırmızı renk kullanımı azdır. Özenli parçalarda kaliteli İznik örneklerine yaklaşabilmektedir ancak kırmızının tam olarak ortaya çıkamadığı veya kiremit rengi ile kahverengiye kaçtığı örnekler de vardır.

Renk bakımdan Tekfur Sarayı çinilerini İznik çinilerinden ayıran özellik ise sarı rengin kullanılmasıdır. Sarı boya on sekizinci yüzyılda Kütahya



Foto. 5-Tekfur Sarayı- hamur ölçeği

[8] Z. Tanındı "İslam Resminde Kutsal Kent ve Yöre Tasvirleri ", *Orhan Şaik Gökyay Armağanı*. II. Journal of Turkish Studies,1984, no 7, s. 407-437.

ve Tekfur Sarayı imalatında aynı zamanda görülmeğe başlanır. Ayrıca Osmanlı idaresindeki Tunus'ta var olan yerel üretimin de ayırt edici özelliklerinden biridir. Sarı rengin Osmanlı çini sanatında neden on sekizinci yüzyılda görüldüğü ve bu kadar etkin olduğunun yanıtını vermek zordur. Ancak aynı tarihlerde Kütahya'da sarı renkli Çin porselen taklitleri özellikle fincanlarda ve buhurdanlarda görülür. Diğer yandan sarı renk İtalyan mayolica ustaları ile İspanyol (Valencia) seramikçiler tarafında zaten kullanmaktadır ve İtalyan çini sanatı Osmanlı yönetimindeki Kuzey Afrika üretimini de etkilemiştir. Sarı renkli ve hacimli akantus yapraklı Kütahya çinilerinde Valencia yıldızı olarak tanımlanan rozet İtalyan çinileri aracılığıyla Osmanlıya da geçmiştir. Dolayısıyla sarı rengin Osmanlı çini sanatına hangi yoldan girdiği, piyasada çeşitlilik yaratmak için taklit olarak mı, yoksa gelen bir seramik ustası tarafından mı ilk kez kullanıldığını belirlemek oldukça zordur.

Tekfur Sarayı çinileri desenli olduğu gibi tek renk olarak ta üretilmişlerdir. Özellikle koyu yeşil renk kuşak çinileri İstanbul Topkapı Sarayı önündeki III. Ahmet meydan çeşmesinin cephesini taçlandırır (Foto. 1a). Benzer bir yeşil parça ve diğer tek renkli çini parçaları kazı alanında da ele geçmiştir.

Tekfur Sarayı çinilerinin fiziksel özellikleri incelendiğinde İznik çinilerine hem benzer hem de farklı yanları bulunmaktadır. Prof. Dr. Emel Geçkinli tarafından yapılan bu analizler çini hamurda bulunan tuz nedeniyle üretim için kullanılan kilin denize yakın yerden geldiğini göstermektedir. Ayrıca oluşturulan hamur gözenekli ve bazı örneklerde sert, genellikle yumuşak ve ufalanmaya müsaittir. Çini üretimi kısa süreli de olsa iki ayrı kalitede işler üretilmiştir. Tekfur Sarayına sağlanan malzeme kalitesine bağlı olarak çini hamurunun da sertliği değişmektedir. Şeffaf sır ise ince sürülmüştür ve genelde kalitesizdir. İçerisinde hava kabarcıkları ve çatlaklar bulunur. İznik örneklerine göre kurşun oranı daha fazladır, rengi yeşilimsidir. Tekfur Sarayı kazısından çıkan on sekizinci yüzyıl cam matara[9] ile seramik sırın rengi benzemektedir. On dokuzuncu yüzyılda Tekfur Sarayı çevresinde olduğu bilinen cam atölyeleri sarayın doğusunda yer alan sokağa "Şişehane" adının verilmesine neden olmuştur. Böylece Evliya Çelebinin on yedinci yüzyılda var olduğunu söylediği Eğrikapı çevresindeki camcı geleneği 18. yüzyılda seramik geleneğine dönüşerek sır oluşumunu etkilemiş ve ondokuzuncu yüzyılda ise tekrar cama geri dönüş olmuştur.

Bezemeler, yeni tip lale kullanımı dışında, nakkaşların özgün ve yeni desenlerini değil, büyük



Foto. 8-Kırım-Sudak Kalesi deposundan Eyüp yapımı ebruli tabaklar

[9] Ö.Bakırer,"Tekfur Sarayı Cam Buluntuları", *V.Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmalar Sempozyumu*, Bildiriler, Ankara,2001,s.41-56.



Foto. 9-Kırım-Sudak Kalesi deposundan yeşil sırlı Eyüp çömlek örnekleri

olasılıkla çini ustalarının İznik'ten beraber getirdikleri şablonları yansıtmaktadır. İnce ve kalite desenli örnekler Hekimoğlu Ali Paşa Camisi çinilerinde, Louvre müzesindeki Tekfur üretimi panoda görülmektedir. Londra'da Victoria ve Albert müzesindeki Fuat Paşa'nın konağından gittiği bilinen çini ocak ise özgün ve tek bir örnek oluşturmaktadır (Foto. 4) Çini ocağın davlumbazında yedi uyurların isimleri yer almaktadır ve hem çiniler hem de yazılar oldukça özenlidir. Osmanlı kültüründe yedi uyurların isimleri nazara ve kötü göze karşı kullanılmaktaydı[10], yine on sekizinci yüzyılda İsrail'de, Jaffa yerel yönetici tarafından yaptırılan büyük sebil üzerinde de yedi uyurların isimleri taş kabartmada görülür.

Tekfur Sarayı çinilerinin fiziksel özellikleri incelendiğinde İznik çinilerine hem benzer hem de farklı yanları bulunmaktadır. Prof. Dr. Emel Geçkinli tarafından yapılan analizlere göre Tekfur çini hamurlarının bir bölümü İznik çinilerinde olduğu gibi kuvars esaslı olmakla beraber gözenek içermekte ve elle ufalanabilmektedir. Diğerlerinin hamuru ise tamamen farklı olup kil yönünden zengindir. Sır ise kalitesiz olup hava kabarcıkları ve çatlaklar içermektedir. Ayrıca saydam olan sırın rengi yeşilimsidir. Tekfur Sarayı kazısından çıkan on sekizinci yüzyıl cam matara ile seramik sırın rengi benzemektedir. On dokuzuncu yüzyılda bu bölgede üretilen cam şişelerin rengine de yakındır. Yapılan analizlere göre İznik ile Tekfur çinileri arasındaki en önemli fark Tekfur çinilerinin sırlarında kalay oksit bulunmamasıdır.

Tekfur Sarayı çinileri sarı rengin kullanımı, kimi koyu lacivert –beyaz çinilerde saz yapraklarının

[10] Ö.Sert, *Hristiyan ve İslam Kültürlerinde Eshab-ı Kehf (Yedi uyurlar) İnancı*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2001.



Foto. 10-a) Eyüp- Üçayak
b,d) Eyüp-Ebruli kap parçaları
c) Tekfur Sarayı -Fırın malzemesi makaralardan bir örnek
e) Eyüp damgalı tütün lülesi

üç boyutlu barok akantus yapraklarına benzetilmeğe çalışılması ve kimi örneklerin özensizliği nedeniyle on sekizinci yüzyıl Kütahya çinileri ile benzerlik gösterir ve çoğu zaman çıplak göz ile ayırt etmek oldukça güçtür. Hamur ve sırda yapılacak kimyasal analizler ile imalat yeri kesin olarak belirlenebilir. Topkapı Sarayı Haremi, Ayasofya Kütüphanesi gibi mekanlarda her iki üretimin aynı yerde kullanılması çoğu zaman işleri daha da güçleştirir. Bu imalatın İstanbul dışı örnekleri ise yok denecek kadar azdır. Tunus Tabakhane camisinde görülen buğday başaklı çiniler Tekfur Sarayı imalatını andırır, benzer birkaç örnek ise Kahire'de on sekizinci yüzyılda inşa edilmiş camilerde görülebilir. Ancak bunlar Tekfur üretimini taklit eden ve Tunus'ta üretilmiş yerel örnekler de olabilirler.

Tekfur Sarayı çini üretiminin kısa süreli olduğu, üretim olduğu sürece de sayısal olarak aynı anda fazla üretim yapılamadığı anlaşılmaktadır. Tüm malzemesi İstanbul dışından gelen bu imalata talep fazla uzun sürmemiştir. Ancak var olan örnekler Osmanlı çini sanatı içerisinde özgün bir yere sahiptir.

Kazılar sırasında ortaya çıkan en önemli verilerden birisi de Tekfur Sarayı fırınlarında sadece çini değil günlük kullanım eşyasının da üretildiğinin anlaşılmasıdır. Çıkan parçalar ile toprak arasından kalan, topak olarak ele geçen killerin analizi bu tür günlük kullanım eşyalarının Tekfur Sarayı fırınlarında üretildiğini kanıtlamaktadır. Özellikle çapları 20 cm. olan, yuvarlak ayaklı, küçük, sırsız, beyaz kilden yapılmış ve sırlanmadan kalmış kaplar kendi içinde bir bütünlük gösterir. Yeşil sırlı parçalara bakıldığı zaman şamdan, sürahi, ibrikli veya kulplu formlar da bulunmaktadır.

Kırmızı hamurlu parçalar içerisinde ise özellikle kavanozlar, yukarı doğru genişleyerek açılan kap formları, kulplu ve imbikli formlar, güveç kapları bulunmuştur (Foto. 7). Eski Türkçe 2 yazan pişmiş topraktan benzeri olmayan bir kap ise belli büyüklükte seramik bir formun üretimi için gerekli hamurun miktarını belirlemek ve ölçmek için kullanılmaktaydı (Foto. 5). Böyle bu kabın 2 numaralı küp? Testi? için gerekli hamurun ölçüldüğü ve "Pişekar" denilen kişi tarafından tornada çekilmek üzere tornacıya verdiği hamur miktarını belirlemekte idi[11]. Kırmızı hamurun Haliç

[11] Bu isim Göksu Hasan Usta atölyesinde çalışanla yapılan görüşmelerde belirlenmiştir. On altıncı yüzyıl da yazılan ve resimlenen Suranme-i Humayun elyazmasında çörnlekçilerin geçiş sahnesinde bu kişiyi görmek olasıdır.

ve çevresindeki topraktan geldiği de yapılan analizler sonucu belirlenmiştir, Haliç'in temiz tabanına inildiği 22 metre derinliğinden alınan çamur örneği ile Tekfur Sarayı kazı alanında bulunan kırmızı kil, kırmızı hamurlu kap örnekleri, fırın tuğlası ve fırın malzemelerinin hamurları arasında yoğun bir benzerlik çıkmıştır. Böylece on altıncı yüzyılda İstanbul'a gelen gezginler tarafından yazılan, Evliya Çelebi tarafından da onyedinci yüzyılda tekrarlan Eyüp çömlekçilerin Haliç çamurunu kullandığı gözlemleri doğruluk kazanmaktadır. Ancak Kemerburgaz vb köylerde bulunan kil yataklarındaki toprağın dereler aracılığıyla Haliç'e ulaştığı düşünülürse toprağın her iki taraftan da alınabileceği görülmektedir.

Kazılarda bulunan diğer özgün bir üretim ise hangi amaçla kullanıldığı belli olmayan, kalıplanarak dört değişik boyutta (3-7 cm. arası) üretilmiş 3000 adet ele geçen yumurta biçiminde üstü açık ağızlı formlardır (Foto. 6). İstanbul'da sadece Tekfur Sarayı fırın kazılarında ele geçen bu formların sayısal fazlalığı ve değişik boyutlarda olması nedeniyle henüz tanımlanamayan bir üretimin kalıpları olarak kullanılması olasıdır. Kullanıldıktan sonra kırıp atılabilecek gibi olan bu kalıplar metalurjiye bağlı bir üretimi de akla gelmektedir.

Tekfur Sarayı ve çevresi sadece İstanbul'da dört duvarı ile ayakta kalan tek Bizans dönemi yapısı değil aynı zamanda İstanbul mahallelerinden birinde ki değişik üretimlerin tarihi bakımından da önemlidir ve tüm bu özellikleri nedeniyle bir açık hava müzesi olarak korunmalıdır.

Eyüp Çömlekçiliği

Kaba kırmızı hamurdan yapılan günlük kullanım eşyalarına çömlek denir. Çömlek, Türkçe kökenli bir sözcüktür ve aslı "çölmek"tir. Süzülmüş çamurdan mamul toprak kap anlamında kullanılır. Osmanlı döneminde çok kullanılan çömlekler sadece yemek pişirmek için değil, malzeme depolamak, turşu yapmak, su koymak için kullanıldığı gibi, madeni para kabı olarak ta kullanılmıştır. Kahve çömlekten yapılmış tavalarda kavrulurdu. Her evin en az bir su küpü muhakkak vardı. Zeytinyağlar, sirkeler değişik boyutlardaki küplerde saklanır, yoğurtlar bu kaplarda mayalanır, türlüler bu güveçlerde pişerdi. Yemek pişirilen kap çeşitleri, tabaklar, şerbet kaseleri, bardaklar, çanaklar, kavanozlar, çaydanlıklar hep çömlektendi. Sürahi, ibrik gibi emzikli formlar yanı sıra su boruları yani künkleri ve hatta evlerin bacalarını da çömlekçiler üretirdi. Çiçek geleneğinin çok yaygın olduğu Osmanlı toplumunda saksı üretimi önemli bir yer tutardı. İstanbul'da üretilen çömlekler yanı sıra Enez, Selanik, Dimetoka, Çanakkale, Gaziköy gibi İstanbul dışından gelen çömlekler de Eyüp pazarında satılırdı. Bunların kimi şeffaf sırla kaplanır kimi ise sırsız olurdu.İstanbul'da çömlekçi atölyeleri Sultan Abdülaziz'in annesi Valide Sultan'ın 1856 tarihli vakfiyesinde olduğu gibi, gelir getiren yerler olarak vakf edilen imalathaneler arasında bulunurdu. Eyüp Çömlekçiler Mahallesi de, Osmanlı döneminde on beşinci yüzyıldan itibaren 1936 yılına kadar kesintisiz olarak çömlek üretilen bir yer olmuştur.

Çömlekçiler Mahallesi Eyüp bölgesinin bir semtidir. Defterdar civarında, eski Balçık iskelesinin batısında kalan bu bölgede "Çömlekçiler", Çömlekçiler Arkası "Arpacı Hayreddin" ve "Künkçü çıkmazı" sokakları isimlerini uzun yıllardan beri korumaktadırlar. İstanbul'un 20. yüzyıl başında yapılan sigorta haritalarında ve 1934 yılı İstanbul Şehir rehberinde aynı sokak isimleri görülmektedir. Evliya Çelebi'nin 17. yüzyılda sözünü ettiği ve son atölyenin 1936 da kapandığı Çömlekçiler Mahallesi'nde, üretimin kesintisiz olarak devam etmesi, kuşkusuz ki sokak adlarının da değişmeden günümüze kadar gelmesinde rol oynamıştır.

Eyüp çömlekçiliği ile ilgili ayrıntılı bilgiyi, 17. yüzyıl seyyahlarından Evliya Çelebi vermektedir. Bu esnafı "çömlekçiler" ve "çömlekçiler attarı"(tüccarı) olarak tanımlayan Evliya Çelebi, Eyüp'te, Defterdar'da, yolun iki tarafında bu esnafa ait ikiyüz elli adet çanakçı, çömlekçi ve bardakçı dükkanı olduğunu yazar. *"Kağıthane ve Sarıyer'den getirilen çamur ile maşraba, desti, sürahi imal edilmekteydi"*der. Buradaki üretimi Çin ve İznik üretimleriyle karşılaştıran Evliya Çelebi, özellikle üretilen yeni testilerden içilen suyun tadının ayrı bir lezzette olduğunu yazar.

Çömlekçiler arasında çok usta olanlarının bulunduğunu ve 40-50 kuruşa alınabilen destilerin saraya hediye edilebilecek kalitede olduğunu yazar.

18. yüzyılda Eremya Çelebi Kömürcüyan'da Defterdar İskelesi yakınında, çömlekçiler denilen mahallede çömlek fırınları ve karhaneleri bulunduğunu belirtir. Çanak, çömlek testi, tabak, bodoc testiler ve türlü yağ, bal, şarap ve su kapları üretildiğini yazar. Eremya Çelebi, bu çömleklerin topraklarının beyaz ve kokulu olduğunu, kaplar üzerinde suyun tadını metheden beyitlerin yazılı bulunduğunu söyler. İnciciyan da buradaki 40 imalathanede İstinye ve Büyükdere tepelerinden getirilen kil ile her türlü çömleğin imal edildiğini yazar. 19. yüzyıl başında yazılmış Bostancıbaşı defterlerine göre Defterdar İskelesinden sonra Mustafa Hasekinin iki göz kayıkhanesi ve Beyhan Sultan Sarayından sonra yer alan Balçık İskelesi, çömlekçiler tarafından kullanılmaktaydı. Günümüzde yıkılmış olan bu iskele, eski Feshane binasının güneyinde bulunmaktaydı.

Çömlekçiler Mahallesinde bulunan mescit, hamam gibi yapıların tarihlerine ve yerlerine bakılacak olursa günümüzde bu mahalle çok az değişikliklere uğramıştır. Yirminci yüzyıl başına tarihlenebilecek 2–3 katlı ahşap ve kâgir eski evlerin yanı sıra 2-3 katlı yeni kâgir binalar da bulunmaktadır. Evlerin tümünün sokağa cephesi vardır ve arkalarında küçük bir bahçe bulunmaktadır. Bu bahçeler de zamanında çömlekçi atölyelerin var olduğunu hayal etmeliyiz. 1995, 1999 ve 2001 yılında yapılan yüzey araştırmaları ve sondajlarda bu mahallede iki atölyenin yeri belirlenmiş ve malzemelerin incelenmesi sonucu tarihçilerin sözünü ettiği ancak arkeolojik olarak tanımlanmayan bu üretimin değişik tarihli örnekleri ilk kez belirlenmiş ve yayınlarda "on dokuzuncu yüzyıl kaba İstanbul Çömleği[12] diye geçen çömleklerin bu mahallede yapıldığı anlaşılmıştır. Evliya Çelebinin sözünü ettiği İznik çinileri kalitesindeki parçalar bulunmadığı gibi, İznik çinilerinin mavi- beyaz bir grubunu oluşturan ve Haliç İşi olarak yıllarca tanımlanan parçalar da ele geçmemiştir.

Eyüp'te de kırmızı ve beyaz killi, yeşil ve tonları, açık sarı, koyu hardal, kahverengi sırlı kap, kase, tabak, şamdan vb. eşyalar yapılmıştır.(Foto. 9) Sırsız mutfak kapları, elekler, kenarı baskılı büyük veya üçayaklı yayvan kaplar Saraçhane kazılarında da çıkmıştır ve yüzyıllar boyunca İstanbullunun ne tür maddi kültürü olduğunu göstermesi bakımından ilginçtir. Küçük açık ve kapalı formlar, çaydanlıklar, kulplu testiler, ibrikler, kavanozlar, değişik boyutlarda su küpleri, kahve tavaları günlük yaşamda neler kullanıldığının renkli tanıklarıdır. Az sayıda olsa bulunan üç ayaklar 15-17 yüzyılda çömlek üretimi olduğunu gösterir (Foto. 10a) Bulunan atölyelerden birinde sadece çaydanlık üretildiği belirlenmiştir. Bir diğer atölye yerinin ise tarih içerisinde iki kere kullanıldığı sondajlarla anlaşılmıştır. Her iki seferde de saksı ürettiği anlaşılan bu atölyenin belli bir üretim türünde uzmanlaştığı görülmektedir. Kırmızı kil, Tekfur Sarayı buluntularında olduğu gibi Haliç çamurundan veya Haliç çevresindeki topraktan alınmıştır. Beyaz kilin ise yapılan analizlerde Bizans döneminden beri kullanılan kil yataklarından alındığını anlaşılmıştır.

Sırsız seramiklerin bir kısmı soba boyasıyla bezenmiştir. Eyüp çömlekçileri soba da yapmaktaydılar. Uzmanlaştıkları bir diğer alan ise künklerdi. Özellikle 20 yüzyıl başında Eyüp bölgesine yerleştirilen temiz su künklerinin içi sırlı yapılmakta ayrıca toprak içine yerleştirilirken tekrar sırsız bir künkün içine konularak suyun temiz kalması sağlanmaktaydı.

Haliç ve çevresinden alınan toprak Eyüp'te ele geçen tütün lülelerinde de kullanılmıştır. On yedinci yüzyıldan itibaren örneklerini gördüğümüz lülelerin (Foto. 10e) çoğunluğunda isim bulunmaktadır ve hepsi bezelidir. Hamurun rengi ünlü Tophane lülelerinden farklıdır. Yoğun kırmızı

[12]J.W.Hayes, *Excavations at Saraçhane in İstanbul ,The Pottery,* Princeton,1992.

ve yağlı bir topraktan yapılan Tophane lülelerine karşın Eyüp lülelerinin hamur rengi daha açıktır, kimi örnekler boyalıdır.

Ebruli boyalı kase ve tabaklar da Eyüp'te üretilmekteydi (Foto. 8; 10b,d) Ebru sanatı on yedinci yüzyılda ortaya çıkan ve gelişen bir sanattır. Kendi başına resim yapmak amacıyla kullanıldığı gibi kitap kapaklarının iç kısımları da ebrularla bezenirdi. Bu yeni motif ve kompozisyonların çömlekçileri de etkiledi görülmektedir. Kırmızı hamur üzerine astar beyaz boya ile ebruli desenler yapılmış tabakların birçoğu sırsız, kimisi ise beyaz şeffaf sırla veya renkli sırla kaplanmış olarak bulunmuştur. Hamur renginin tonları, astar boya ile yapılan bezemelerin uslubu farklılıklar göstermektedir. Kimi örneklerde iç içe kıvrımların ritmi daha sıkken kimileri de bir o kadar geniş yapılmaktaydı.

Bu tabakların benzer örnekleri İtalyan imalatı olarak Marsilya yakınlarındaki bir batıkta ele geçmiştir. Uslup olarak daha yakın örnekleri ise 19. yüzyılda Dimetoka / Didymoteichon (Yunanistan) üretilmekteydi[13] ve genel olarak ta buraya özgü bir üretim olarak tanına gelmiştir. Oysa Tekfur Sarayı kazılarında da ele geçen örnekler bu tabakların üretiminin uzun süreli olduğunu göstermektedir.

Eyüp'te üretilen ebruli tabaklar gibi yeşil sırlı tabak ve küçük testiler Kırım'da ve diğer Kafkas ülkelerinde bulunmaktadır. Sudak ve Kefe gibi Fatih döneminde alınan bu Ceneviz kalelerinin belirli bölümleri Osmanlı askerleri tarafından 17. yüzyılın ilk çeyreğine kadar kullanılmıştır. Benzer kaplar Gürcistan'da vardır ve Eyüp seramiklerinin Karadeniz ülkelerinde bulunması deniz yolu ile İstanbul'dan gönderildiğini düşündürür. (Foto. 8-9).

Eyüp'te yüzyıllar boyunca çömlek üretiminin devam etmesinin birçok nedeni vardır. Üretilen seramiklerin büyük bir çoğunluğu halkın günlük ihtiyacını karşılamak için yapılmaktaydı. Yeme, içme, depolama için gerekli çömleklerin büyük bir bölümü burada üretilir ve satılırdı. İstanbul'un nüfusu ve tüketim oranı düşünülürse, her dönemde bu tip malzemeye ihtiyaç vardır. Eyüp'teki üretim sadece o bölgeye değil tüm kentte hizmet vermekteydi. Buna su yolları için üretilen künkler de eklenince imalatın boyutu ortaya çıkmaktadır. Eyüp yakınlarında Hasköy taraflarında 20.inci yüzyıl başında ortaya çıkan tuğla fabrikaları da konut yapımı için gerekliydi. Eyüp çarşısı ve oyuncakçıları ayrı bir çekim alanıydı. Tahta oyuncaklar yanı sıra çocuklar için yapılan düdüklü testiler, İstanbul Belediye Müzesinde bulunmaktadır. Eyüp Mezarlığı İstanbul'un en büyük mezarlıklarından biriydi. Mezar sulama geleneği olan bir toplumda testi sadece evlerde değil mezarlıklarda da çok kullanılırdı. Eyüp aynı zamanda bostanları ve çiçekleri ile tanınan bir semtti. Çiçek almaya gelen saksı, turşu yapmak için sebze alanın küp alacağını düşünmek yanlış olmasa gerek. Çömlekçiler Mahallesinin hemen karşısında kurulan Feshane fabrikası ise başka bir üretim tipini desteklemiş olabilir. Fabrika ilk kurulduğunda Fes üretiminde Tunusluların uzman olduğu iyi bilindiğinden Tunus'tan İstanbul'a fes ustaları getirtilmişti. Feslerin kalıpları ahşap olduğu gibi pişmiş topraktan da yapılmaktaydı.

Eyüp çömlekçiliği İstanbul kentinin günlük gereksinimlerini karşıladığı gibi İstanbul dışına da gönderilmekteydi. Eyüp üretimi evani Tekfur Sarayı kazılarında ele geçmiştir. Kötü kaliteli ibrikler Topkapı Sarayında belki de hizmetlilerin kullanımı için alınmış olarak halen depolarda durmaktadır. Uzun yıllar boyunca devamlılık gösteren bu üretimin birçok örneği, nerede üretildiği bilinmeden birçok İstanbullun evinde bulunmakta, koleksiyonlarda yer almakta, büyük su küpleri birçok yerde içerisine çiçek dikilerek kullanılmaktadır.

İnsanların yaşamlarıyla içi içe var olan seramik sanatı İstanbul'da yaşayanların bir parçası olmuş Tekfur Sarayı çinileri ve Eyüp çömlekçiliği de buna hizmet etmiştir.

[13] Bakırtzis, Ch. "Didymoteichon:un Centre de Céramique post- Byzantine", *Balkan Studies,* no.21, 1980, p.149-172.



ÇANAKKALE SERAMİKLERİ



Çanakkale Seramikleri



Foto. 10-1800-1900, Ankara Etnografya Müzesi, Env.5145. Çap 19 cm., yükseklik 35 cm. (Foto. G.Öney)

Gönül ÖNEY

Çanakkale, 17.yüzyıl sonlarından 20.yüzyılın ilk çeyreğine kadar önemli bir seramik merkezi olmuştur. Büyük olasılıkla bu gelenek, Çanakkale Savaşından sonra, büyük kayıplar yaşanan Batı Anadolu'da kıtlık, göçler ve ticaretin durması nedeni ile çöküntüye uğramıştır. Türk çini sanatında günlük seramik ve duvar çiniciliği yüzyıllar boyu birbirini geliştiren bir çizgi sunarken, Çanakkale örneklerinin kendine özgü bir yaratı sergilemesi ve hiç duvar çinisi yapılmamış olması ilginçtir. Ünlü Truva kazılarında bulunan, çeşitli arkeolojik dönemlere ait seramiklerin de bu geç dönem Osmanlı seramiği ile benzerliği yoktur. Bugün Çanakkale'de satılan, turistik eşyalar arasında sergilenen Çanakkale seramikleri ise maalesef geleneksel çizgiden kopuk, kötü kalite örneklerdir.

Çanakkale seramik fırınları ve örneklerin kesin tarihlendirilmeleri için bilgimiz yoktur. Bu konuda seyyahların seyahatnamelerinden, tarihçilerin anlatımlarından ve müzeler tarafından satın alınıp kayda giren eserlerin tarihlerinden yararlanıyoruz. Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyelerinin Tarih bölümü ile birlikte yürütmekte oldukları araştırmalar ve Gelibolu Osmanlı arşivlerinde yapılan çalışmalarla daha etraflı bilgilere ulaşacağımız kesindir. Ezine Akköy yüzey araştırmaları, Ayşe Gü-

ler'in Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ile Suna & İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsünün Nisan 2007'de düzenlediği Çanakkale Seramikleri Kolokyumunda sunduğu ilk bilgiler yeni sonuçların daha önceki görüşlerimizle kavuştuğunu göstermektedir.

'Çanakkale' adının burada yapılan çanak çömlekten geldiği kabul edilmektedir. Özellikle erken örneklerde en yaygın üretim 34 cm. çapında büyük boy çukur çanaklardır. Ancak, 18. yüzyılın sonuna kadar bütün yayınlarda Çanakkale, ünlü kalesi nedeniyle, eski adı olan "Kale-i Sultaniye" olarak isimlendirilir. Piri Reis'in *Kitâb-ı Bahriye*'sinde (1521) ve Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinde (17. yüzyıl ortalarında) Çanakkale için *Kale-i Sultaniye* ismi geçer ve çömlekçiliğinden söz edilir[1]. Çanakkale'nin 17. yüzyıl sonlarında ipek, yelken bezi ve çanak çömlek imalatıyla ün yaptığını biliyoruz. Tarihçi Robert Mantran Türk, Venedik ve Fransız arşivlerinden edindiği bilgilere göre, 17. yüzyıl sonlarında Çanakkale'den İstanbul'a gelen ürünler arasında çanak ve çömlekleri de sayar[2]. 1699 da Çanakkale'yi ziyaret eden Edmund Chishull'un seyahatnamesinde de burada seramik yapımından söz edilir[3]. 1740 da İngiliz gezgin Richard Pococke seyahatnamesinde Çanakkale'de Hollanda'nın *Delft* örneklerine benzer seramiklerden söz eder[4]. Bunlar büyük olasılıkla Çanakkale'nin 18.yüzyılda üretilen, krem rengi zemin üzerine kobalt mavisi renklerle bezenen örnekleridir. Pococke bu devirde şehrin oldukça mamur ve 1.200 kadar nüfusu olduğunu, şehir halkının ipek, yelken bezi ve çanak, çömlek ticareti ile geçindiğini belirtir. 1764'te Çanakkale'yi ziyaret eden İngiliz seyyah Richard Chandler de burada çok sayıda çömlekçi olduğunu belirtir[5]. Kent için Çanakkale adının seramik yapımının ve ticaretinin daha ünlendiği 18. yüzyıl sonlarına doğru kullanıldığını sanıyoruz. Örneğin, 1794 yılında Çanakkale'yi ziyaret eden İngiliz sefaret doktoru James Dallaway'ın seyahatnamesinde kente "Çanakkale" dediğini izliyoruz[6]. Dallawey burada zevksizce boyanan ve yaldızlanan kaba çanak ve çömlek yapımından söz eder. Bu anlatım, 17. yüzyıl sonu ve 18. yüzyılda görülen kaliteli üretimin yüzyılın sonundan başlayarak süratle kaba ve kalitesiz örneklere dönüştüğünü gösterir. Buna belki de talebin üstünde üretim ve çoğalan atölyeler yol açmıştır.1794 yılında Çanakkale'yi ziyaret eden botanikçi Sibthorp bazı çömlekçilerde biçimleri zarif denebilecek çanak, çömlek yapıldığını, ustaların bunları büyük beceri ile boyadıklarını, fakat tekrar fırınlanmadığını belirtir[7]. Burada anlatılan sır üstü boyama tekniği ile bezenen ve bizim geç devir olarak grupladığımız Çanakkale seramikleridir. Bu örnekler 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başında kabalaşan desenler ve işçilikle yaygınlaşarak bütün Ege adalarında da görülür.

Çanakkale'den ve seramiklerinden söz eden 19. yüzyıl kaynakları daha fazladır. 13 Nisan 1836'da Çanakkale'yi gören gezgin Helmuth von Moltke "Türkler bu kasabaya, burada çalışan çok sayıda çömlekçi nedeniyle Çanakkale derler" demektedir[8]. 1850 yıllarına ait Çanakkale anılarını yazan ve Türk'lerin kenti 'Çanak-Kalesi' olarak adlandırdığını belirten Albert Smith kitabında yer alan iki çizimle Çanakkale seramikleri için daha ayrıntılı bilgi vermiş olur[9]. Kitabında ön yüzü çiçek ve yaprak desenli, burmalı saplı, tipik 19.yüzyıl sürahisinin ve aynı yüzyıldan sırtında kulp bulunan *aquamanil* tarzında bir at biblosunun çizimini verir. Smith gözlemlerini ayrıntılı anlatımlarla canlandırır. "İnsanlar gemiye sandallarla

[1] Piri Reis, *Kitâb-ı ,Bahriye, Denizcilik Kitabı*, Çeviri Yavuz Senemoğlu, , Cilt I,s.113. Evliya Çelebi, *Seyahatname*, Cilt VIII, Zuhuri Danışman'ın sadeleşmiş çevirisi, İstanbul 1970, s.164-165.

[2] R. Mantran, *17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul*, Cilt I, M.A.Kılıçbay Çevirisi, Ankara 1986.s.202-204, Dipnotu 123. Orijinali için bkz. R. Mantran, *Istanbul Dans La Seconde Moitié du XVIIe Siècle*, Paris 1962, s.211,212. Ayrıca bkz. Ş. Tekindağ, *İslam Ansiklopedisi*. Cilt III, *Çanakkale maddesi*. İstanbul 1963,s.340,347.

[3] E.Chishull, *Travels in Turkey*, London 1747, s.35. Ayrıca bkz. A.Akarca, "Gemi Tasvirli Bir Çanakkale Tabağı ve Ressamı", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Istanbul 1976-77.

[4] R. Pococke. *A Description of the East and Some other Countries* II,London 1743-45,s.102,104.

[5] R. Chandler, *Travels in Asia Minor*, Oxford 1775, s.13

[6] J. Dallaway, *Constantinople Ancient and Modern*, London 1797, s.333.

[7] A. Akarca, aynı eser, s.10-11.

[8] H.von Moltke, *Türkiye Mektupları*, Çevirisi, Hayrullah Örs, İstanbul 1965, s.49.Aslı. *Briefe Über Zustände und Begebenheiten in der Türkei aus den Jahren 1835- bis 1839*, Berlin 1841, s. 51.

[9] Smith, *A Month in Constantinople*, Boston 1852, Chapter V. s. 41-42.

gelerek satmak için burada bol olarak yapılan kaba seramikler getirdiler. Satılan mallar daha çok büyük ve altın yaldızlarla süslü çirkin sayılmayacak sürahilerdi. Fakat ben arkadaşıma hediye olarak geyik şeklinde yapılmış sürahi aldım. Şüphesiz bu hayatımda gördüğüm en çirkin şeydi" diye yazar. 1846 yılında seyahate çıkarak İtalya, Yunanistan'dan sonra 1855 de Türkiye'ye gelen Fransız gezgin Jean Henri Abdolonyme Ubucini Çanakkale seramiklerini beğenmez "Buraya Çanakkale denmesinin sebebi, burada en eski zamanlardan beri çömlekçiliğin var olmasıdır. Halen de yapılmakta olan mamuller İstanbul'a gönderilmektedir. Ancak bunlar büyük değer taşımazlar" der[10]. Örneklerin gösterdiği gibi, çoğunluğunu İngilizlerin teşkil ettiği, Fransız, Alman ve çeşitli başka Avrupalı 'turistlerin' gözlemleri birbirine benzemekte ve Çanakkale seramiklerinin gelişim dönemi için ışık tutmaktadır. 19. yüzyıl sonlarında Çanakkale'yi ziyaret eden gezgin Vital Cuinet, şehrin nüfusunun 11.062 olduğunu, çanak çömlek işlerinin önemini kaybettiğini, yine de şehrin ihracatında önemli olduğunu yazar[11].

20. yüzyıl başında da bazı elçi ve gezginler Çanakkale'nin kalitesi bozulan seramiklerinden söz eder. İstanbul'da İngiliz büyükelçisi Lord Dufferin'in eşi Lady Harriot Dufferin seyahatnamesinde Çanakkale seramiklerinden "Burada Valauri örneklerini hatırlatan ucuz tip seramikler yapılmakta. Bunlardan bir pound gibi az bir fiyata sefarethanenin birçok köşesini dolduracak kadar bol miktarda aldık" şeklinde bahseder[12].

Seramiklerin Ege adalarına ve Batı ülkelerine ihraç edilmesi Avrupalı koleksiyoncuları ve sayısı az da olsa bazı Avrupa müzelerini de ilgilendirmiş, 19. yüzyılda çeşitli örnekleri koleksiyonlarına katmalarına yol açmıştır. Bu eserlerin müzelerde bulunan envanterleri, satın alınma tarihleriyle hangi dönemde Batı koleksiyonları için önem kazandıklarını açıklar. Fransa'da Sevr Porselen müzesi 1830 yılında jeolog M. Virlet'ten, 1831 yılında da deniz subayı M.Jules des Blosville'den toplam 37 parça 18. ve 19. yüzyıl Çanakkale seramiği satın alır[13]. Londra'da *Victoria and Albert* Müzesi de 1884, 1892, 1893 ve 1897 yıllarında çeşitli tipte Çanakkale seramiğini koleksiyonuna katar[14]. Yurt dışında en büyük koleksiyonlar muhakkak Yunan adalarında, Selanik'te ve Atina *Benaki* müzesinde bulunmaktadır. Yunanlı meslektaşımız Katherina Korre'nin Çanakkale seramiklerini konu alan kitabı bu konuda çok çeşitli örnekler sunmaktadır[15]. Bu örneklerin çoğu 19.ve 20.yüzyıl başına ait geç örnekler, kısmen de Ege adalarında veya Yunanistan'da üretilmiş paralel ürünlerdir. Bugün Yunanistan'da Çanakkale'den giden ustaların torunları halen bu geleneğin uzantısı olan seramikler üretmektedir. Bizim müzelerimizde Çanakkale seramiklerinin en zengin örneklerini İstanbul'da Sadberk Hanım Müzesinde ve Antalya'da Akdeniz Araştırmaları Enstitüsü Suna & İnan Kıraç Koleksiyonunda buluyoruz. Bunların çoğunluğu 19. ve 20. yüzyıla ait geç örnekledir. İstanbul'da Topkapı Sarayı Çinili Köşk, Alay Köşkü, Türk ve İslam Eserleri, Belediye Müzeleri, Ankara Etnografya, Bursa müzeleri koleksiyonları sınırlı tür çeşitleri ile sayıca az örneğe sahiptir. Erdinç Bakla, Mustafa Pilevneli, Yılmaz Gençtürk, Ali Kangal koleksiyonları gibi birçok özel koleksiyondaki zengin örnekler Çanakkale seramiklerinin çeşitliliğini gösterir. Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi atölyelerinde üretilen başarılı replikalar, piyasada satılan kötü kalite ve zevksiz turistik seramiklere karşı Çanakkale'nin geleneksel seramik çizgisini unutturmadığı için bize umut ve sevinç verir.

Çanakkale Seramikleri 1971 yılında yayımlanan "Türk Devri Çanakkale Seramikleri" konulu kitabımıza kadar sanat tarihi yayınlarında kısaca birkaç satırla "kaba, köylü işi seramikler" olarak tanıtılmaktaydı[16]. Yayınlardaki yetersiz bilgi yanı

[10]J.H.A.Ubicini, *1855 de Türkiye* ,Cilt I, İstanbul 1977,s.37.

[11]V.Cuinet, *La Turquie d'Asie Mineure.III,* Paris 1894, .s.744.

[12]Lady H.Dufferin, *My Russian and Turkish Journals,* New York, 1917, s.127.

[13]A.Brogniart-D.Riocreux, *Description Méthodique du Musée Ceramique de la Manufacture Royale'de Porcelaine de Sèvres.* 1845. s.156,157,186.

[14]A. Lane. *Later Islamic Pottery.* Londra, 1957, s. 66.

[15]K.Korre -Zographou, *Ta Kerameika tou Tsanakkale (1670-1922),* Atina 2000.

[16] A.Lane, *Turkish Peasent Pottery from Chanak and Kutahia,* Connoisseur, Vol.104,London 1939,s.232-237. Ayrıca ,A.Lane, *Later Islamic Pottery,* London 1957. s.65,66.Fig.49 A.B. ayrıca, C.E.Arseven, *Les Arts Décoratifs Turc.* İstanbul 1952,s.168 ,Fig425,429.



Foto. 1-1700-1750, İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müzesi, Env.236.Çap 32 cm Yükseklik 6 cm. (Foto. G.Öney)

sıra müze koleksiyonları konusunda da bilgimiz yoktu. Çalışmalarımızı Topkapı Sarayı Çinili Köşk, Ankara Etnografya Müzesi, bazı özel koleksiyonlar ve yayınlarda tanıtılmamış olan Atina Benaki, Londra Victoria and Albert Müzeleri koleksiyonlarında yer alan kısıtlı örnekle sürdürebilmiştik[17].Bu kitabımızda Çanakkale seramik imalatının 18. yüzyıl ortalarında başladığını kabul etmiştik. Daha sonra gezginlerin anılarını ve yazılı kaynakları taradıkça seramik yapımının 17.



Foto. 2-1700-1750, İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müzesi, Env. 232. Çap 29 cm., Yükseklik 5 cm. (Foto. G.Öney)

[17] G.Öney. *Türk Devri Çanakkale Seramikleri. Turkish Period Çanakkale Ceramics,* Ankara 1971. Ayrıca bkn. G.Öney, *Türk Çini Sanatı* , Ankara 1976. ve G.Öney "Çanakkale'de Geç Devir Osmanlı Seramikleri" *Bilim Birlik Başarı* , sayı 33, Ocak 1982,s.12-15. ve G.Öney. "Çanakkale Seramikleri" *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri*,.İstanbul 1991.s.103-143.



Foto. 3-1700-1750, İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müzesi, Env. 253.Çap 23 cm., Yükseklik 5 cm. (Foto. G.Öney)

yüzyıl sonunda önem kazandığı sonucuna vardık. İstanbul'da Saraçhane kazılarında 17.yüzyıl sonu 18.yüzyıl Kütahya seramikleriyle aynı katmanlarda bulunan Çanakkale seramik fragmanları da bu görüşü doğrulamaktadır[18]. İlk yayınımızdan sonra özel koleksiyoncuların Çanakkale seramiklerine ilgi göstermesiyle, sanat tarihi alanına çok zengin ve ilginç örneklerle sunulan Çanakkale seramiklerinin Türk seramik sanatına konu, form, desen ve buluş bakımından, geleneksel İznik ve Kütahya Osmanlı dönemi seramiklerinden çok farklı bir boyut kazandırdığını görmekteyiz. Çanakkale seramiklerine ilk büyük ilgi, rahmetli Sevgi Gönül'ün Sadberk Hanım müzesinde kendi özel koleksiyondan ve Suna ve İnan Kıraç özel koleksiyondan oluşturduğu çeşitli örneklerle ve müzenin yayımladığı iki kitapla başlamıştır[19]. Çanakkale bölümü tarafımdan tanıtılan koleksiyonun çoğunluğunu 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başı örnekleri oluşturmaktadır. Bugün, seramik alanına ilgi duyan hemen bütün koleksiyonerlerin çeşitli türde Çanakkale seramikleri vardır. Batı Anadolu'da özellikle, Foça'da, İzmir Agora'da, Antalya Demre'de İstanbul'da Saraçhane'de, Kıbrıs'ta yapılan arkeolojik kazılarda bulunan çeşitli Çanakkale seramik fragmanları deniz yoluyla yaygın olarak ihraç edildiklerini ve gündelik kullanımda yer aldıklarını göstermektedir[20]. Yunan adalarında, Atina ve Selanik'te bulunan çok çeşitli 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl örnekleri ve Didymoteichon kazılarında bulunan fragmanlar göçler nedeniyle Yunanistan'a da ulaştıklarını veya benzer örneklerin orada da imal edildiğini göstermektedir. Meslekdaşımız Katherina Korre'nin Yunanca olarak yayınladığı Yunanistan'da Çanakkale tipi seramikleri konu alan kitabında tanıtılan, çoğunluğunu burma saplı testilerin, çukur çanakların ve çömleklerin oluşturduğu çeşitli örnekler Ege bölgesinin zengin folklorundaki benzerliği ve akrabalığını gözler önüne serer[21]. Benzer geç dönem seramiklerin Makedonya'da, hatta Macaristan'da da üretildikleri anlaşılmak-

---

[17] G.Öney. *Türk Devri Çanakkale Seramikleri. Turkish Period Çanakkale Ceramics,* Ankara 1971. Ayrıca bkn. G.Öney, *Türk Çini Sanatı* , Ankara 1976. ve G.Öney "Çanakkale'de Geç Devir Osmanlı Seramikleri" *Bilim Birlik Başarı* , sayı 33, Ocak 1982,s.12-15. ve G.Öney. "Çanakkale Seramikleri" *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri,*.İstanbul 1991.s.103-143.

[18] J.M.Hayes ,"Excavations at Saraçhane in İstanbul, Second Report". *Dumbarton Oaks Papers,* 1992 , 276-277,391,389. Abb.147

[19] G.Öney, bkn. dip notu 15 ve A.Altun-Ş. Akalın-H.Yılmaz-V.B.Demirsar Arlı, *Çanakkale Seramikleri, Çanakkale Ceramics.* Suna & İnan Kıraç Koleksiyonu Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü. Yayını I. İstanbul 1996.

[20] A.Franz. "Turkish Pottery from Agora" *Hesperia* XI.1942,1-28. Ayrıca bkn.L.Doğer. "İzmir Agorası'dan Çanakkale ve Kütahya Seramikleri"Tepekule Tarih, Yerel Tarih Araştırmaları Dergisi,sayı 2 (2000), İzmir, s.3-10. Kıbrıs için bkn. M.Louise von Wartburg "Types of Imported Table Ware at Kouklia in The Ottoman Period. *Report of the department of Antiquities.* Cyprus 2001, Nicosia 2001,s.361-389, fig4,9 .

[21] K.Korre, age.



Foto. 4-1700-1750,İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müzesi, Env.270.Yükseklik 32,5 cm.,Çap 12 cm (Foto. G.Öney)

tadır. Kuveyt *Tareq Rajab* Müzesi koleksiyonunda çalışan Olga Nefedova Macaristan örnekleri üzerinde henüz tamamlanmamış bir tez hazırlamaktadır.

Çanakkale Seramiklerinde iri gözenekli kırmızı, ender olarak da bej hamur kullanılmıştır. Seramiklerde erken örnekler olarak tanımladığımız 17. yüzyıl sonları ve 18. yüzyıl örnekleri, daha geç tarihli 19.yüzyıl ve 20. yüzyıl başlarına ait örneklerden belirgin bir kalite farkı sunar. Erken örneklerde kullanım fonksiyonu olarak büyük boy çukur çanakların (34- 22cm.çapında), iri küplerin ve kâselerin hâkim olduğunu görmekteyiz. Desenler krem rengi kalın astar tabakası üzerine morumsu koyu kahverengi, bazen de turuncu, sarı, lacivert renkli astar boya (engobe) ile verilmiştir. Bu renklerden çoğu kez sadece biri veya ikisi-üçü bir arada kullanılır. Bazı ender örneklerde sarı, turuncu veya kahverengi astar da kullanılmıştır. Fırça darbeleriyle kontursuz olarak verilen soyut desenler, yeşilimsi renksiz ve şeffaf sır altında ve krem renk zeminde, boş kalan alanların tezadıyla etkileyici bir izlenim yaratırlar. Benekler, noktalar, soyut çiçekler, buketler, sarmaşıklar, kuşlar, ağaçlar, kuşlar, balıklar, hayvanlar, doğayla çevrelenmiş camiler, köşkler, yelkenliler, kalyonlar usta bir elin etkileyici, fakat sade kompozisyonları ile bu seramikleri süsler. Çanakların kenar bordürlerinde, küplerin boyun ve gövde çevrelerinde aralıklı kafes şeklinde bantlar, bazen de beneklerden oluşan bir dizi veya araları yapraklarla bezeli papatyaya benzer çiçek dizisinden oluşan desenler yer alır (Foto. 1-3). Çiçek ve yapraklı çanakların çoğunda desen fistolu gibi dilimli bir çerçeve ile çevrelenir(Foto. 2). Stilize, fırça darbeleri tarzında beneklerle süslü çanaklar en sade desenli ve yaygın örneklerdir (Foto. 3). Bunları ortaları iri, soyut çiçek rozetleri veya demetleri ile bezenmiş örnekler izler. Bazı örneklerde çiçek ve yaprakların arasında kara birer siluet gibi uzun kuyruklu soyut kuşlar da görülür.

Pulları fırça darbeleriyle işlenmiş denizi simgeleyen dalgalı hatlar arasında iri soyut balıklar sanki Çanakkale'nin sembolü olur(Foto. 5). İstanbul Çinili Köşk Müzesinde bulunan zürafa desenli iki

tabakta benekli gövdeli hayvanları kuşatan soyut ağaçlarla çok başarılı bir kompozisyon sağlanmıştır(Foto. 6). Şişmiş yelkenleriyle soyut deniz dalgaları üzerinde seyreden tekneler sanki Çanakkale'nin simgesi gibidir (Foto. 7). Deniz kıyısında, ağaçlarla kuşatılmış, kıvrımlı bir yol kenarında canlandırılan soyut cami tasvirleri sanki bu güzel kıyı kentinden bir köşedir (Foto. 8).

Erken örneklerde çukur kâseler ve küpler daha azdır. Bunlar çapları 15-20 cm. yükseklikleri 10-15 cm. arasında örneklerdir. Sade desenler dik inen kenar yüzlerde yer alır. Kulpsuz veya çift kuplu küpler genellikler 30-35 cm. yükseklikte,12-20cm. çapında örneklerdir (Foto 4). Çoğunlukla krem renk zemin üzerine koyu mavi-lacivert, mor- kahverengi, turuncu çiçek ve yapraklarla, fisto bordürleri, damla dizileri ve kafes desenine benzer çit gibi şeritlerle süslenmişlerdir.

Geç örnekler olarak tanımladığımız 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20 yüzyılın başlarına ait örneklerde kullanım alanı ve formlar çok zenginleşir. Kahverengi, siyaha bakan mor, sarı, turuncu, kahverengi, ebruli karışık renkli sırlar kullanılır. Bezeme çoğunlukla kontursuz olarak fırça darbeleriyle, sır üzerine boyanan altın veya gümüş yaldız, kırmızı, siyah, mavi, beyaz, kırmızı, yeşil renklerle iri çiçekler, rozetler, yapraklar, benekler şeklinde yapılır ve tekrar alçak derecede fırınlanır. Kırmızı boya sulandırılmış kırmızı çamurla sağlanır. Boyama süslerin yanı sıra kabartma çiçekler, yapraklar, rozetler taşıntılı ve abartılı bir görüntü sunar. Kullanım alanının çeşitlenmesi



Foto. 5-1700-1750,İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müzesi, Env.178.Çap 21 cm.,Yükseklik 5 cm. (Foto. G.Öney)



Foto. 6-1700-1750, İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müzesi, Env.176. Çap 31 cm., Yükseklik 5.5 cm. (Foto. G.Öney)



Foto. 7-1700-1750, İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müzesi, Env.211.Çap 29 cm., Yükseklik 7 cm. (Foto. G.Öney)



Foto. 8-1700-1750,İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müzesi, Env.222.Çap 30 cm., yükseklik 7 cm. (Foto. G.Öney)

ile yoğun bir imalatın başlangıcı bu seramiklerin daha özensiz yapımına yol açar. Ustaların giderek aşırılığa kaçan abartılı süslemelerle dikkati çekmek yarışına girdiklerini düşündürür. İrili ufaklı ve çeşitli formlara ve fonksiyonlara sahip testiler, mataralar, vazolar, saksılar, şamdanlar, zarf ve fincanlar, tepsiler, mangal, insan şekilli biblolar çoğu kez abartılı ve zevksizliğe kaçan süslemeleriyle dikkati çeker (Foto. 9-14).

Şişman gövdeli, emzik veya kuş gagası gibi kıvrık iri ağızları, rozet şeklinde kabartmalı gözleri ile kuş başlı ve burmalı saplı olan sürahiler geç dönem Çanakkale seramiklerinin en çok görülen tipik örnekleridir (Foto. 10 bkn. s.365). Halk arasında loğusa şerbeti ikramı için kullanıldıkları söylenmektedir. Sürahilerin ön yüzünde yukarıda belirtilen renklerle iri çiçek v.s. bezemeleri, kabartmaları bu testileri çok ilginç yapar. İçine çok az sıvı alabilen halka şeklinde ortası delik, kıvrık dalgalı kulplu ve uzun emzik ağızlı sürahiler 20. yüzyıl başına tarihlediğimiz Çanakkale sürahilerinin başka ilginç örnekleridir. Bu alanda en acayip sürahiler at başlı, kanatları ve kulp ye-



Foto. 9-1800-1900, Ankara Etnografya Müzesi, Env.5199.Kapağı kurbağa kabartmalı ufak mangal. Çap 23 cm.,yükseklik 25 cm. (Foto. G.Öney)



Foto.11-1990 sonu-2000başı, İstanbul Çinili Köşk Müzesi, Env. 279. Kabartma Desenli sürahi. Ayak Çapı 5 cm., Yükseklik 30,5 cm. (Foto. G.Öney)

rine geçen kuyrukları ile belki de Truva atından ilham alan, çoğunlukla 33-41 cm. yüksekliğinde olan örneklerdir (Foto. 11). Bu sürahilerin ön yüzünde, şişman karnın üzerinde çoğu kez açık kanatlarıyla bir kartal kabartması ve iri bir çelenk görülür. Sır üstü boyama süsler, iri kabartmalar ve gövdenin iki yanında içine çiçek veya mum koymak için laleye benzer çıkıntılar bu sürahileri daha da tuhaf kılar. Bu fevkalade abartılı ve rüküş sürahiler olağandışı formları ve süsleri ile sanat piyasasında büyük ilgi görmektedir. Sürahi ve testilerde ince veya kalın boyunlular, şişman gövdeli veya zayıf olanlar, irili ufaklı boyları, sade veya abartılı süsleri ile geç devir Çanakkale seramiklerinin çeşitliliğini belgeler (Foto. 12).

Geç dönem Çanakkale seramikleri, erkenden daha sonraki tarihli örneklere doğru giderek artan veya acayipleşen, rüküş veya kabalaşan süslemeleriyle alıştığımız 'kitsch' sıfatına uygun ve bu yüzden ilgi odağı olan örnekler sergilerler. Tek renk kahverengi, yeşil veya karışık ebruli renkli olanlar yoğunluktadır. Meyve, çiçek, yaprak, aslan, kuş kabartmalı iri kabara süslü tabak, kâse, şekerlik, tuzluk biberlik, vazo, matara, maşrapa, hokka, şamdan, mumluk, yazı takımı, kenarları sepet örgülü tepsiler, daha sade, fonksiyonel örneklerin yanı sıra taşıntılı, abartılı süsleriyle dikkati çekerek farklı atölyelerin işi olduklarını gösterirler. Genellikle yeşil sırlı olan çeşitli büyüklükte ve yüksek ayaklı mangallar kabartmalı çiçek, yaprak, bazen de aslan kabartmalarıyla dikkati çeker ve çoğunlukla açık ağızları üzerine oturan yeşil ibrik ve demlikle birlikte olurlar (Fo-



Foto. 12-1850-1900, Ankara Etnografya Müzesi, Env.5144.
At başlı, göğsü kuş kabartmalı testi.
Çap 16 cm., Yükseklik 34 cm. (Foto. G.Öney)

to. 9). Çeşitli fonksiyonda seramiklerin en ilginçleri gaz lambası olarak kullanılan, uzunlukları 60 cm- 30 cm. gibi çeşitli boyutlarda değişen, çift veya tek gaz hanesi olan savaş gemisi biçimindeki Çanakkale seramikleridir. Gövdenin önünde ve arkada savaş topu, yanlarında top delikleri, davlumbaz, merdiven, baca, çapa gibi detaylar kabartma olarak verilmiştir. Tek renk yeşil veya kahverengi, bazen de ebruli sırlarla sırlanan bu seramikler sır üstü renklerle boyanıp çiçeklendirilerek sanki bir gemi karikatürüne dönüştürülmüştür. Boğazı koruyan kalesi ile önemli bir savunma şehri olan Çanakkale'de bu gemili seramikler sanki kentin simgesi gibi algılanır.

İnsan veya hayvan şekilli biblolar Çanakkale seramiklerinin soyut ve dengeli ölçüleriyle başarılı, ilgi gören örneklerdir. Özellikle aslan, at, deve, horoz ve yerel kıyafetleriyle bağdaş kurarak oturmuş durumda erkek figürleri esprili bir sunuşla canlandırılmıştır. Ebruli sırlı insan figürlerinin ayakları altındaki halka bunların genellikle şekerlik veya benzeri bir kabın kapağı olarak tasarlandıklarını gösterir. Sıvı kabı (aquamanil) olarak tasarlanan hayvan biblosu şeklindeki seramikler genellikle 15-30 cm. yükseklikte, 20-25 cm.uzunluğunda büyük olmayan örneklerdir.19. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın başlarından olan bu sera-



Foto.13-1850-1900, Ankara Etnografya Müzesi, Env.1867.Deve biblosu.Uzunluk 21 cm., yükseklik 17 cm. (Foto. G.Öney)



Foto. 14-1900-1925, İstanbul Çinili Köşk Müzesi,Env.637.Tavuklu ve, civcivli biblo şeklinde sürahi. Yükseklik 37 cm. (Foto. G.Öney)

mikler hayvanın sırtında veya arkasında bulunan delikten doldurulur ve açık ağız kısımlarından boşaltılır. Kahverengi, yeşil veya ebruli sırlı hayvan bibloları çok soyut örneklerdir. Ağız, burun, göz detayları *barbutin* tekniğinde kabartmalı işlenmiştir. Hayvanların çoğunda göğüs altında büyük bir rozet kabartma yer alır. Gövdelerin üzerine çiçek, yaprak gibi kabartmalar serpiştirilir. Bazılarında sırt üzerine doğru kıvrılan kuyruk hayvanı taşımak için kulp vazifesi görür. Kuluçkaya yatmış tavuk ve civcivlerinin canlandırıldığı biblo şeklindeki kapta olduğu gibi fonksiyondan çok görsel etki dikkate alınır (Foto. 14).

Örneklerin gösterdiği gibi, Çanakkale seramikleri çeşitli türleri, formları ve bezemeleri ile yaratıcı, kendine özgü, tarihi Türk seramiklerinin gelişim çizgisinden bağımsız olarak gelişen örneklerdir. 17. yüzyıl sonu ile 19 yüzyıl ilk yarısına ait olduğunu kabul ettiğimiz erken örnekler ustalıkla işlenmiş zevkli desenleriyle ilgi çekerken, 19. yüzyıl ikinci yarısı, 20. yüzyıl başı örnekleri çoğunlukla zevksiz, abartılı desenleriyle çarpıcı etki yaratan seramiklerdir. Ege yöresinde yapılacak kazılar ve araştırmalarla daha çeşitli örneklerin bulunacağını umuyoruz. Çanakkale Müzesi'nin gelecekte zengin bir Çanakkale seramikleri koleksiyonuna kavuşmasını diliyoruz. *Çanakkale 18 Mart Üniversite*sinin Çanakkale seramikleri alanındaki çalışmalarını sevinçle izliyoruz. Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü öğretim üyesi B.Böhlendorf-Arslan'ın Çanakkale'nin Barbaros bölgesi deniz kıyısında yapılan kazı çalışmasında bulduğu Çanakkale seramik fragmanları, bitirilmemiş, hatalı fırınlanmış parçalar ve fırın malzemesi olan üçayaklar büyük olasılıkla yeni yapılaşmaya açılan inşaat alanının kıyıya yığılmış karışık dökütüleridir[22]. Umudumuz oldukça yaygın bir alanda olması gereken seramik fırınlarının yeni kazılarla bulunmasıdır.

[22] B.Böhlendorf-Arslan. "Ein neuer Typ der ÇanakkaleWare" *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu Prof.Dr.Gönül Öney'e Armağan 10-13 Ekim 2001.* İzmir 2002, s.31-35,Abb.4-8.

CUMHURİYET DÖNEMİ
SERAMİK SANATI

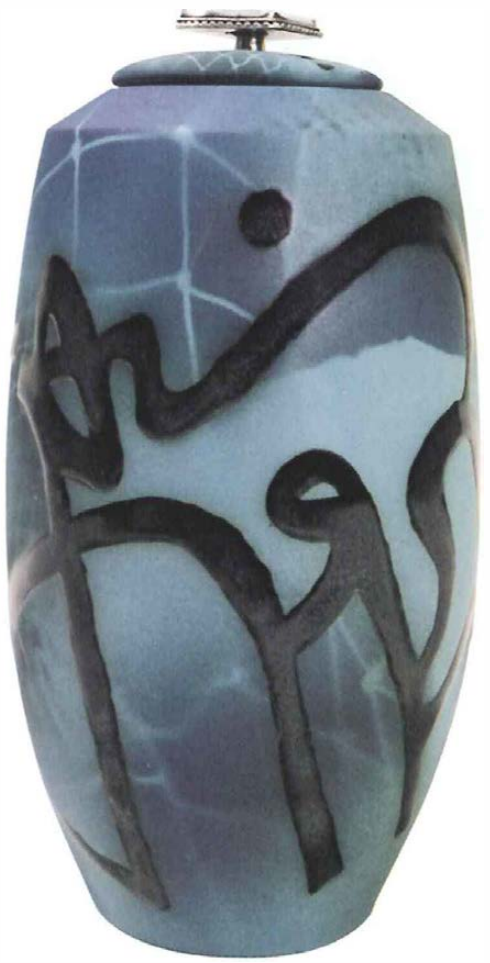


MODERN
TÜRK SERAMİK SANATI



Modern
Türk Seramik Sanatı

Zehra ÇOBANLI

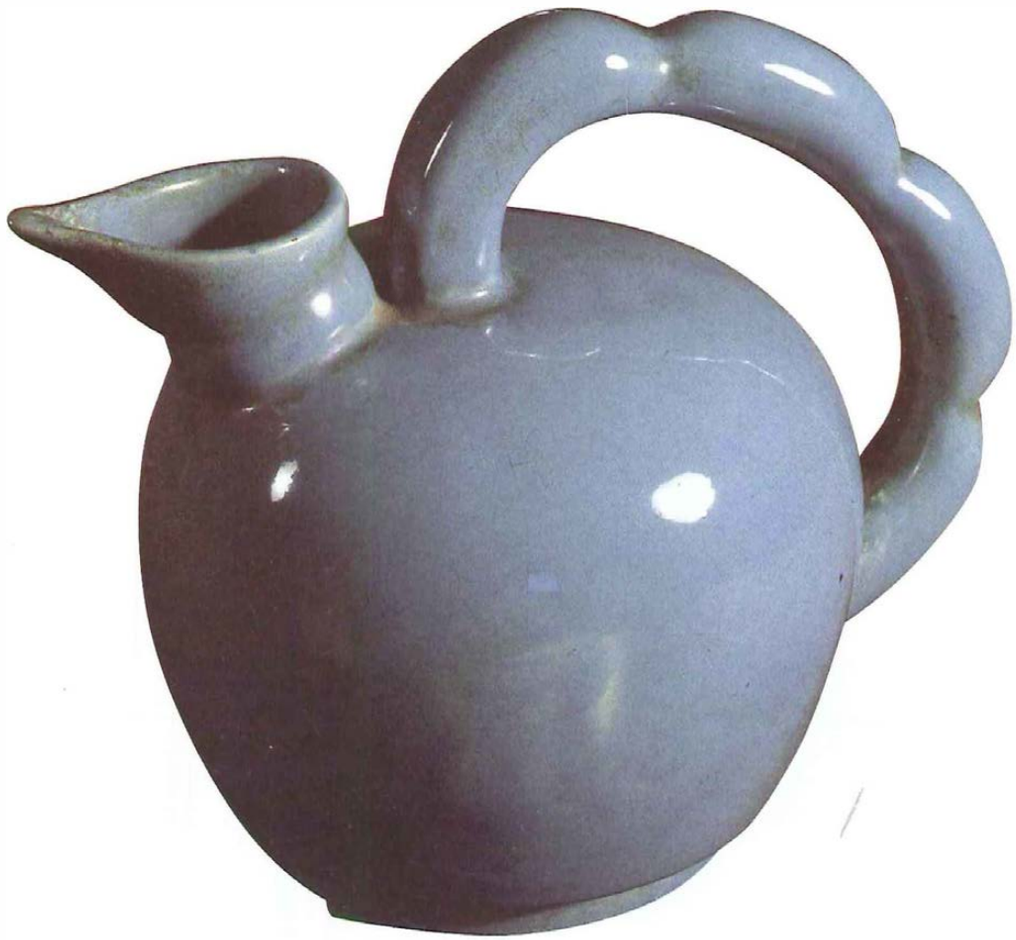


Zehra ÇOBANLI, Kapaklı Form, Mavi çamur, mavi astar, stoneware, 2005 (Foto. Z. Çobanlı)

Çağdaş Türk Seramik Sanatının Cumhuriyetimizin kuruluşundan bugüne kadar önemli aşamalar ve gelişmeler kaydettiği görülmektedir. Seramik Endüstrisinin ve Seramik Eğitiminin aynı paralelde gelişmesi ve yaygınlaşması, Sanat seramiğinin gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır. Anadolu'da köklü bir geçmişi olan seramik sanatı, Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri halinde süregelen tarihsel akışı ile dünya seramik tarihi içinde ayrıcalıklı bir yer almıştır.

Geleneksel üretimin dışında ilk porselen fabrikası 1894 yılında, II. Abdülhamit döneminde İstanbul'da Yıldız Sarayı bahçesinde kurulmuştur. Fransa'daki Serves Fabrikası örnek alınarak kurulan bu fabrikanın tasarımlarında Fransız anlayışı hakim olmuştur. Hammaddenin çoğu Avrupa'dan getirilmiştir. Bir süre üretime ara veren bu fabrika, 1957 yılında "Sümerbank Yıldız Porselen Müessesi" adı altında üretime tekrar başlamıştır.

20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar Çanakkale'de, İznik ve Kütahya Seramiklerinden farklı, ilginç örnekler üretilmiştir. Kütahya'da, bugüne kadar süregelen üretimde geleneksel ürünlerin tıpa tıp kopyaları görülmekte ve zaman zaman bozulan bir üretime dönüşmektedir.



Vedat AR, Sürahi, 1950

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 görülmektedir.
1950'li yılların sonları, 1960'lı yılların başları Türk Seramiği açısından çok önemlidir. Çanakkale'de 1957 yılında temelleri atılan, 1965'ten itibaren üretime başlayan Çanakkale Seramik Fabrikaları, 1958 yılında ufak çapta üretime başlayan 1962'de üretim paletini geliştiren Eczacıbaşı Seramik Fabrikası, 1966'da Bilecik'te üretime geçen Sümerbank Bozüyük Fabrikası Seramik Endüstrisinin gelişimini hızlandıran kuruluşlardır.

Seramiğe olan ilginin artması, seramik fabrikalarında sanat atölyelerinin ve seramik kurslarının açılmasına neden olmuştur. Özellikle Eczacıbaşı Vitra Seramik Sanat Atölyesi bir okul niteliğinde hizmet vermiştir.

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

1966'da yine İstanbul'da Gorbon-Işıl Seramik Fabrikası açıldığında; Kütahya'da Azim, Doğan ve Süsler Çini Atölyeleri faaliyette idi. İzmir'de Ege Seramik Fabrikaları, 80'lerin sonunda Bilecik-Bozüyük'te Toprak Seramik Fabrikalarının açılmasını, daha sonraki yıllarda diğer kentlerde yeni fabrikaların açılışını izlemiştir.

Seramik Endüstrinin kurulması, gelişmeye başlaması, yaygınlaşması; buna paralel seramik eğitiminin başlaması, gelişmesi; Çağdaş Türk Seramik Sanatının oluşmasında önemli katkılar sağlamıştır.

Sanatçıların 1925 yılından itibaren eğitim görmek amacıyla Avrupa'ya gönderilmeleri, sanat eğitiminin Atatürk'ün öngördüğü hedefler doğrultusunda, yeniden biçimlendirilip, yapılandırılmasına, yönlendirilmesine ve geliştirilmesine katkılar sağlamıştır. İsmail Hakkı Oygar, Hakkı İzzet, Vedat Ar gibi yurtdışına gönderilen ilk seramik sanatçıları döndüklerinde Türk Seramiğine geleneksel anlayışın dışında özgün bir biçim anlayışı ile birlikte batı etkisini de taşımışlardır. Türkiye'de seramik eğitimi, İstanbul'da 1930'larda Sanayi-i Nefise Mektebinin Müdürü Namık İsmail'in girişimiyle, Fransa'dan dönen İsmail Hakkı Oygar'ın, Tezyinat Bölümü ve buna bağlı olarak Seramik ve Çini atölyesini kurmasıyla başlamıştır. Paris'te Arts of Metiers okulunda seramik, cam ve emaye üzerine ihtisas yapan Oygar, bilgilerini yeni açılan bölüme taşımıştır. **Vedat**



İsmail Hakkı OYGAR'ın 1962 yılında yapmış olduğu vazo



Hakkı İZZET, Vazo, 1958

Ar'ın da Paris'ten dönmesiyle bölüm gelişmeye başlamıştır. İstanbul da bu çalışmalar sürerken, Ankara'da sanat alanında çalışmalar devam etmekteydi. Bu amaçla 1928-1952 yılları arasında Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü'nde kurulan seramik atölyesi daha sonraları üretime devam edememiştir.

İsmail Hakkı Oygar, ilk seramiklerini 1928 yılında Paris Sonbahar Salonu (Salon d'Automne)'nda sergilemiştir. 1962 yılında Prag Çağdaş Seramik Sergisi ve Kongresinde , 1963 yılında Venedik'te yapılan İkinci Türk Sanat Kongresi dolayısı ile Çağdaş Türk Seramik sergileri düzenlemiştir. 1964 yılında merkezi Cenevre'de bulunan Uluslararası Seramik Akademisi genel toplantısına delege olarak katılmıştır. İsmail Hakkı Oygar Anadolu'da Ankara Gölbaşı, Konya Sille, Nevşehir Avanos, Aydın Karacasu ve Söke ve Afyon illerine Anadolu Halk Seramik Sanatı dediği 'çömlekçiliği' incelemiş, yıllık kazançlarından fırın çeşidine, ürettikleri ürünlerden, sattıkları panolara kadar pek çok alanda saptamalar yapmıştır. Fotoğraflarla Anadolu Çömlekçileri isimli bir sergi açmıştır.

1932-1934 yıllarındaki güvercin , kadın ve geyik figürlü çalışmalarında çok keyifli bir stilizasyon izlenir. Alçı kalıp olarak döküm yoluyla şekillendirmeleri dışında torna ile şekillendirdiği, sanat tarihinin farklı kültürlerinden esinlendiği vazolar, çanaklar, yakut, topaz gibi değerli taşlardan, doğadan esinlenerek yaptığı duvar seramiklerinde yüzey değerlendirmelerine önem verdiği, geleneksel sanatlara yönlendirmeler yaptığı görülür.

Güzel Sanatlar Akademisinin Fransız ekolündeki eğitim anlayışı devam ederken, İstanbul da yeni bir anlayış ile yeni bir Sanat okulunun kurulması planlanmaktaydı. Bu amaçla 1956-1957 yıllarında, Alman Prof. Adolf Schneck'in önderliğinde, Bauhaus tipi eğitim sistemini hedefleyen ve İstanbul'da kurulan "Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek okulu" ile tasarım konusu gündeme gelmiştir. Sanat seramiği yanında endüstriyel seramik tasarımı ve seramik teknolojisi dersleri, okulu seramik endüstrisine yaklaştırmıştır. Okulun mezunları yeni gelişen seramik sektörüne tasarım ve diğer birçok konuda katkılar sağlamıştır.

Yüksek okulun seramik bölümünün kurulmasında öncü olan **Hakkı İzzet**, Çanakkale Seramik Fabrikası'nın kurulmasında da katkı sağlamıştır. Jale Yılmabaşar, Güngör Güner, Erdinç Bakla gibi sanatçıların eğitimine katkı sağlamıştır. Seramik eğitiminin yaygınlaşması ve gelişmesi de okullaşma ile birlikte ivme kazanmaya başlamıştır. 1982 yılına kadar İstanbul'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümleri, seramik programlarındaki amaçlarına yönelik öğrenci yetiştirmeye devam etmişlerdir. Yıllardır seramik sanatının ve eğitiminin gelişmesinde büyük payı

olmuş, birçok eğitimci ve sanatçı yetiştirmiş olan bu önemli iki kurumun aynı yıl üniversitelere bağlanmasıyla isimleri de değişmiştir. İstanbul'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Mimar Sinan Üniversitesi'ne, yine İstanbul'da Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun Marmara Üniversitesi'ne bağlanmasını daha sonraki yıllarda diğer üniversitelerde yeni seramik bölümlerinin açılması izlenmiştir. İzmir'de Dokuz Eylül Üniversitesi, Eskişehir'de Anadolu Üniversitesi, Ankara'da Hacettepe Üniversitesi yeterli donanım teknik ve akademik kadro gibi sorunların üstesinden gelmeye çalışarak, seramik endüstrisinin ihtiyacı olan alanlarındaki elemanları yetiştirmeyi de üstlenmiş kurumlardır. Buna karşın teknik ve akademik kadro yetersizliklerine rağmen bazı üniversitelerde seramik bölümlerinin ve meslek yüksek okullarında seramik bölümlerinin siyasi vb. nedenler ile açılmasını anlamak olanaksızdır. Ancak bugün Akdeniz Üniversitesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Erciyes Üniversitesi, Dumlupınar Üniversitesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İnönü Üniversitesi, Mersin Üniversitesi, Sakarya Üniversitesi, Çukurova Üniversitesi ve Atatürk Üniversitesi'nde Güzel Sanatlar Fakültelerinde seramik bölümleri eğitim vermektedir.

Seramik endüstrisi ve eğitiminde 1957'den sonraki gelişmelerin Çağdaş Seramik Sanatını olumlu etkilediği görülmektedir. 1960'lı yılların seramik sanatının uyanış dönemi olduğunu söylemek yanlış olmaz.Kısıtlı olanaklara rağmen sanatçılarımız kişisel atölyelerini açmaya başlamış, ayrıca kişisel sergilerle de seramik sanatını tanıtmaya ve yaygınlaştırmaya başarmışlardır.

Türkiye'deki ilk özel seramik atölyesini açan ve ilk kadın seramik sanatçısı olarak belleklerde yer alan **Füreya Koral** hastalığı nedeni ile gittiği Leysen Sanatoryumu'nda 1947 yılında kille tanışır. Önceleri boyadığı formları ardından kendi biçimlendirmek ister. 1949'da yerleştiği Paris'te,



Füreya KORAL, 1978



Füreya KORAL'a ait seramik formlar, 1975

çalışmalarını Fransız eleştirmen Jacques Lassaigne görür ve ona bir sergi önerisinde bulunur. Böylece Füreya 1951 yılında M.A.I sanat galerisinde ilk sergisini açar. Amacı duvarları süslemek olmayan Füreya yaptığı büyük duvar panolarıyla çini sanatımızı yeniden yaşama sokarken ona çağdaş bir kimlik de kazandırmak istemiştir.

Bu nedenle 1950'lerin sonlarından 1970'lerin ortalarında kadar süren zaman diliminde boyutları yüz metrekarelere ulaşan duvar seramikleri gerçekleştirmiştir. Füreya'nın getirdiği diğer yenilik ise 1963 yıllarında kullandığı beyaz kili geliştirerek yüksek pişirimli seramiklere başlamasıdır. 1973 yılında İstanbul Porselen Fabrikasında özgün, farklı porselen çorba ve kahve takımları, kuşlar tasarlamıştır. Yalın, abartısız çalışmalarını 1980'lerde fantastik dünyasının tüm öğelerini içinde barındıran seramik evler dizisi, evlerin içindeki insanları, duvardaki ağaçları, çatıdaki kuşları ve balıkları ve farklı bir tavrını ortaya koymuştur. Figür ve nesne dünyasının sanatçı, imgelerine rastlayan boyutlarını ev, insan, kuş gibi bağımsız formlar halinde biçimlendiren Koral, duvar panolarında, üç boyutlu heykelimsi formlarında ve tabaklarında geleneksel sanatın öğelerini çağdaş anlatımla betimlemiştir. Seramikte, hem kullandığı hammaddelerde hem de seçtiği konularda araştırmacı tavrını sürdürerek hep yeniliklere açık olmuştur. Duvar tabakları, mimari panoları ve üç boyutlu heykelimsi formlarında geleneksel öğeleri yeni bir dil ile yorumlayan sanatçı, Türkiye Seramik Sanatının oluşumuna öz-



Sadi DİREN, İdoller, Beyaz Toplanmalı Sır, 2002

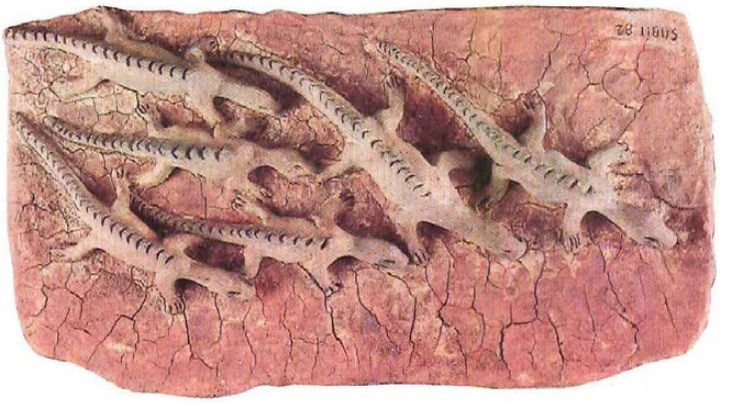
gün bir bakış getirmiştir. Füreya hem yurt içinde hem yurt dışında birçok ödül alarak, uluslararası seramik etkinliklerinde yurdumuzu başarıyla temsil etmiştir. Atölyesinde daha sonra bahsedilecek olan Bingül Başarır, Alev Ebuzziya, Tüzüm Kızılcan gibi sanatçıların yetişmesine olanak sağlamıştır.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin ilk öğrencilerinden olan **Sadi Diren**, 1953'te mezun olduğu seramik bölümüne uzun yıllar emek vererek gelişmesine ve birçok yetenekli öğrenci yetiştirilmesine katkı sağlamakla birlikte güçlü bir sanatçı olarak uluslararası düzeyde kabul görmüş, ülkemizde sanat, endüstri ve eğitim arasında köprü kurulmasına öncülük etmiştir. Formla-



Sadi DİREN, Stoneware, Toplanmalı Sır, 1994

rında Anadolu kültüründen aldığı elemanların soyutlanmış biçimlerine yer vermekte ve benimsemiş olduğu temel biçim elemanlarının değişkenlik olanaklarını kişisel bir anlatım çizgisi üzerinde geliştirmiş olduğu gözlenmektedir. 1957 yılında Almanya'da Koblenz kenti yakınlarında Dümbera Breiden Fabrikasında 6 yıl çalışan Diren, fabrikanın kurucusu Dietrich Dümler'in desteği ile Almanya'nın çeşitli kentlerinde sergiler açmıştır. 1963 yılının sonunda Türkiye'ye dönerek Eczacıbaşı'nın Kartaldaki fabrikasında müdür olarak çalışmaya başlamıştır. Eczacıbaşı adına İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nin de içinde bulunduğu onlarca binaya duvar panosu yapmıştır. 1964 yılında başladığı İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğretim üyeliğinden 2002 yılında emekli olan Diren, Uluslararası Seramik Akademisi üyesidir. Figüratif heykellerin-



Sabit KARAMANİ, Seramik Pano, 1989

de ve iki boyutlu yüzeysel uygulamalarında tarih öncesi Anadolu Uygarlıklarına dikkati çeken Diren, yöresel ve yerel konuları ustalıkla kullanabilmiş teknik bilgisini estetik kaygısı ile birleştirmiştir. İdol ve kibele yorumlarının hissedildiği heykelleri, kullandığı toplanmalı beyaz sırları, renklerindeki uyum düzen ve disiplinli çalışmalarıyla Diren, Türk Seramik Sanatının ilk seramik öğrencisi olarak 50 yılı aşkın süredir Türk Seramik Sanatına katkılarını sürdürmektedir.

Türk seramik sanatı 1960'lı yıllar da çok popüler oldu.Alanın dışından pek çok sanatçı seramiğe yöneldi. Özellikle Akademinin seramik bölümü dışında öğrenim görenler bunun öncülüğünü yaptılar. Ayfer Karamani ve Sabit Karamani, Seniye Fenmen, Müfide Çalık, Nasip İyem gibi isimler seramik alanında çalışmalarını yoğunlaştıran önemli sanatçılarımızdandır.

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

Bu sanatçılardan biri olan **Ayfer Karamani,** birbirine sarılmış figürleri ile sevgi ve bağlılık gibi evrensel temaları ele alır . 1950'li yıllarda Akademinin Tekstil Bölümüne giren mezuniyetinin ardından seramik çalışmalarına başlayan sanatçı çalışmalarında stilize kadın rölyefleri, heykelimsi kadın başları, toprağın doğallığından uzaklaşmayarak az sırlı, resimsel etkilerin yoğun hissedildiği soyut duvar seramikleri yapmıştır. Eşi **Sabit Karamani** de bu dönemde sanatsal üretimini seramik alanında yoğunlaştıran sanatçılarımızdandır.

Anadolulu kadın büstleri yapan **Nasip İyem** de 1960'lı yıllarında seramiğin sanat dünyasında popüler olduğu, pek çok sanatçının bu alana yöneldiği bu dönemde seramiğe başlamıştır. 1939 yılında Güzel Sanatlar Akademi'sinin resim bölümüne giren Nasip İyem de resimden seramik alanına yönelen sanatçılarımızdandır. Gönen'de çömlekçi dayılarının yanında çamurla oynayarak geçirdiği çocukluğunun bir etkisi olduğunu vurgulayan sanatçı, 1958 yılında Eczacıbaşı Seramik Atölyesinde, yaşamında farklı bir döneme başlamıştır. 1962 yılında İstanbul Türk-Alman Kültür merkezinde açtığı sergisinde ilk kez resimleri yanında seramikleri de sergileyen İyem, 1963 yılında da özel atölyesini açmıştır. Nasip İyem'in resim dalındaki akademik eğitimi, seramik çalışmalarında her zaman kendini göstermiş ve ağır basmıştır. Anadolu'daki anatanrıça, Anadolu kadınları ve onların çalışkanlıkları hem üç boyutlu seramik heykellerine konu olmuş hem de vazo, abajur gibi seramik fonksiyonel formlarda da vazgeçilmez konular olarak yer almıştır. Çamurun dokusunu, rengini bozmadan kendi doğallığı içinde kullanan İyem, hep renkli sırdan uzak kalmış, terra-cotta figürleriyle tanınmıştır.



Müfide ÇALIK, Duvar Tabağı, 1976

Herhangi bir öncül modele bağlı olmaksızın yapıt veren **Müfide Çalık,** bir süre konuk öğrenci olarak Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Seramik Bölümü'ne devam etti. 1964'te ilk kişisel sergisini İstanbul'da açtı. Seramik formunun özgür bölümleme anlayışını yansıtan bir düzeyde, herhangi bir öncül modele bağlı olmaksızın yapıt üretmektedir.

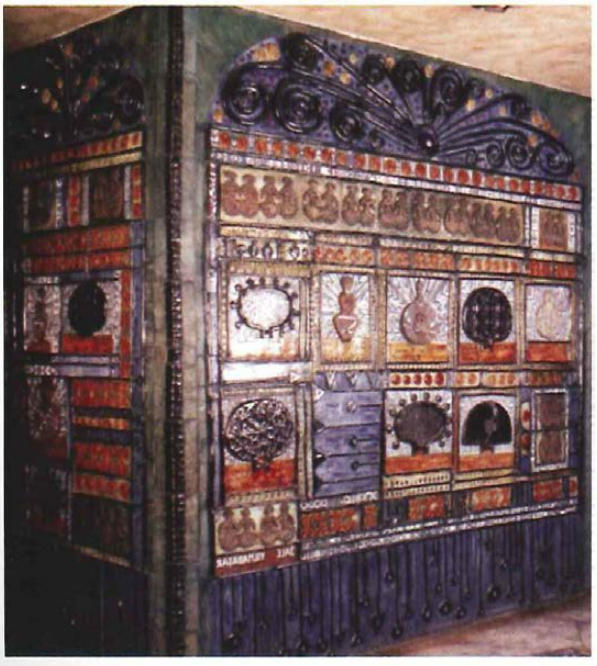
Mithat Paşa'nın torunu, seramikçi Ferhan Taylan Erder'in annesi olan **Seniye Fenmen,** 1918 yılında Yeniköy'de doğdu. Önce misafir öğrenci olarak devam ettiği Güzel Sanatlar Akademisini, otuz dört yaşında 3 çocuk annesi bir kadın olarak 1958'de Resim bölümünü bitirdi. Heykel atölyelerinde bir süre çalıştı. 1960'ta kendi kurduğu seramik atölyesinde seramik uygulamaları yapmaya başladı. Pakistan ve Japonya'da seramik uygulamaları yaptı. Üretmenin ve paylaşmanın yaşamı ne kadar keyifli hale getirdiğini davranışlarıyla çevresindekilere öğretti. Önemli bir sanatçı, örnek bir aydın, örnek bir cumhuriyet kadını olan Seniye Fenmen 1996'da aramızdan ayrıldı.

Mediha Akarsu gibi sanatçılar da ulusal ve uluslararası başarıyla sözü edilmesi gereken sanatçılarımızdır. **Mediha Akarsu** da resim, heykel ve seramiği bir arada yürüten önemli bir sanatçımızdır. Paris'te eğitim görmüştür. İstanbul olgunlaşma Enstitüsü tarihsel kostüm ve moda resim atölyesi şefliği yapan Akarsu, tarihsel giysileri incelemiş ve araştırmıştır. Yapıtları Frankfurt, İran ve Pakistan'da yer alan sanatçı Çanakkale seramik yarışmasında birincilik ödülünü almıştır. Eserlerinde Hitit sanatı ve Türk halı motiflerinden özgün örneklerinin esintilerini gördüğümüz Akarsu'nun eserleri, Devlet Resim Heykel Müzesindedir.

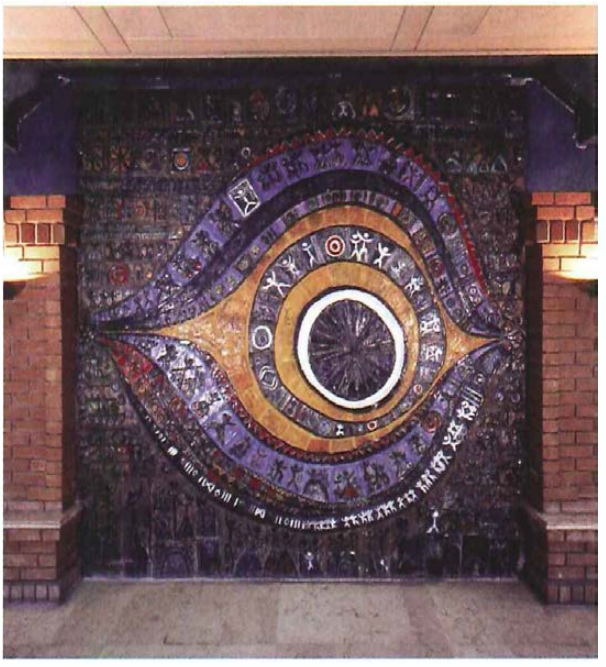
Seramik sanatının olgunluk dönemi olarak adlandırabileceğim 70'li yıllarda ise Melike Abasıyanık Kurtiç, Candeğer Furtun, Alev Ebüzziya, Atilla Galatalı, Filiz Galatalı, Jale Yılmabaşar, Erdinç Bakla, Güngör Güner, Beril Anılanmert, Ferhan T. Erder, Hamiye Çolakoğlu , Tülin Ayta Cılızoğlu gibi sanatçılar yapıtlarıyla seramik sanatımızın gelişimine olumlumkatkılar sağlayarak sanat severleri seramik sanatının çağdaş boyutu ile tanıştırmışlardır.

Seramikte bedensel kitle oluşumlarını malzemenin rölyef etkisiyle yansıtıcı bir yöntem uygulayarak şekillendiren **Candeğer Furtun** da resim disiplininden seramiğe geçen sanatçılarımızdandır. 1957'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Resim, 1959'da da Seramik Bölümü'nü bitirdi. 1963'te Fulbright bursuyla Amerika'ya giden Furtun, Rit School for American Craftsmen Seramik Bölümü'nden yüksek lisans diploması aldı. Aynı yıl Craft Center, Worcester, Mass'da öğretim görevlisi olarak çalıştı. 1965'te kendi atölyesini kurdu. Sanatsal çalışmalarında taviz vermeden, disiplinli, kararlı bir biçimde eserler vermeye devam etmektedir.

Türkiye'de ve dünyada çok tanınan, ilklere imza atmış bir sanatçı olan **Jale Yılmabaşar,** Türkiye'nin ilk kadın seramik profesörüdür. Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda uzun yıllar öğretim üyesi olarak çalışan sanatçı 2006 yılında emekli olmuştur. Türk seramik sanatının en renkli, en ses getiren sanatçılarından birisi 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 olmuştur. Renkli kişiliğini eserlerinde de yansıtan Jale Yılmabaşar yeni seramik anlayışının halk tarafından sevilmesinde ve yaygınlaşmasında rol oynamıştır. Mimari yüzey değerlendirmelerinde, panolarında, üç boyutlu formlarında özellikle horoz figürleri ve yöresel soyut bezeme motifleri ön plana çıkmaktadır.Renkçi anlatımını dokusal etkilerle vurgulayan sanatçının ulusal ve uluslararası yarışmalarında ödülleri bulunmaktadır.



Jale YILMABAŞAR, Duvar Seramiği, 1982



Jale YILMABAŞAR, Duvar Seramiği, 1982



Alev Ebüzziya SIESBYE, Çanak, Stoneware, 1995



Alev Ebüzziya SIESBYE, Çanak, Stoneware, 2003

90'lı yıllardan sonra resim de yapmaya başlayan sanatçı yaşamdan ilham alarak neşeli eserler üretmiştir. İlk sergisini 1963 yılında açan sanatçı, başta Paris, Münih ve Moskova olmak üzere bir çok ülkede sergiler açmıştır. 1968'de Faenza'da ki (İtalya) Uluslararası Seramik Yarışmasında "altın madalya", 1969'da Münih'de (Almanya) ki Uluslararası El Sanatları Fuarında yine "altın madalya" ve 1998 yılında Kültür Bakanlığınca verilen Devlet Sanatçısı ünvanını almıştır.

Yurt dışında yaşayan Türk seramiğini en iyi şekilde temsil eden, ürettiği mükemmel çanaklarla tanınan **Alev Ebüzziya Siesbye** ise 1938 yılında İstanbul'da doğdu. 1956'da sanat yaşamına İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nde başlayan Alev Ebuzziya, Füreya'nın atölyesinde asistanlık yapmıştır. Bir süre Almanya'da kaldıktan sonra Eczacıbaşı Vitra Seramik Sanat Atölyesi'nde çalışmalara katılmıştır. Danimarka Kraliyet Porselen Fabrikaları'nda çalışmalarını sürdürdü. 1969 yılında Kopenhag'da kendi atölyesini kurdu ve 1975-1990 yılları arasında Almanya'da Rosenthal Porselen Fabrikası'nda tasarımcı olarak çalışan Ebüzziya, 1984'ten sonra da Kopenhag'daki Kraliyet Porselen Fabrikaları'nda çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu geçtiğimiz dönem içinde Alev Siesbye, Danimarka'daki en iyi seramikçilerden birisi olarak yerini almıştır.



Alev Ebüzziya SIESBYE, Çanak, Stoneware, 1997



Hamiye ÇOLAKOĞLU, Form, Stoneware, 2002

20 yıllık Danimarka deneyiminden sonra 1987'de atölyesini Paris'e taşıdı. Alev'in güçlü ve klasik form anlayışını büyük ölçüde İskandinav Seramiğinin en belirgin özelliklerinden olan sanatla endüstrinin birlikteliği etkilemiştir. Uzun yıllar boyunca, küçük tabanları üzerinde incecik kesitleri ile yükselen çok özel formlardaki çanakları, hayranlık uyandırmaya devam etti. El ile şekillendirdiği çanak formları üzerine yoğunlaşan sanatçı Dünya Seramik Sanatının da önemli isimlerindendir. Günümüzde çanakları dünyanın birçok müzesinde sergilenmektedir.

Türk Seramik Sanatının en romantik en çalışkan isimlerinden biri **Hamiye Çolakoğlu,** 1933 yılında Sürmene'de doğdu. Seramik eğitimini 1960'lı yıllarda İtalya'da Floransa Devlet Seramik Sanat Okulu'nda Teknoloji ve Yüksek Pişirim konusunda tamamladı. 1963'te Washington Seramikçileri Derneği'ne üye seçildi. 1965'de yurda döndükten sonra kendi seramik atölyesini kurdu. 1978-1980 yılları arasında Söğüt Seramik Sanayii'ne Sanat Danışmanlığı yaptı. 1983 yılında Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'nü oluşturmak için görevlendirildi. Münih, Ankara, Çanakkale, Çan ve Eskişehir'de çeşitli kamu ve özel yapılarda iç mekan duvar uygulamaları bulunmaktadır. Uzun yıllar emek verdiği Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nden 2006 yılında emekli oldu. Soyut insan figürleri, güvercin desenli duvar panoları, geometrik ve strüktürel heykelleri, yüksek dereceli çamuru ustalıkla kullanışı, coşkusu ve sevgisini paylaşımı onu çağdaş seramik sanatımızda farklı bir yere taşımıştır. Çok sayıda ödülü bulunan Hamiye Çolakoğlu 1998 yılında "Devlet Sanatçısı" Ödülünü aldı.



Melike ABASIYANIK KURTİÇ, Deniz Kestanesi, 1976

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Dekoratif Sanatlar Bölümü, tekstil dalında öğrenim gören **Melike Abasıyanık Kurtiç**, çalışmalarını seramik alanında yoğunlaştıran sanatçılarımızdandır. 1963'te Danimarka H.Köhler Seramik Atölyesinde çalıştı. Kopenhagen Royal Porselen Fabrikası sanatçısı kadrosunda yer aldı. Burada fabrikanın desteğiyle açtıkları karma sergi geniş ilgi uyandırdı. Yapıtlarında doğadaki dinamizm ve canlı dokuyu başarıyla yansıtmıştır. Seramik gereçlerinin tüm imkanlarını kullanarak oluşturduğu doğadan esinlendiği formlarında üzerinde dokusal etkiler olan, soyut bir dil kullanan, deniz kestanesi çizimleri ve formlarıyla belleklerimizde yer eden Melike Abasıyanık Kurtiç seramik ve cam heykellerinde Türkiye coğrafyasının volkanik ve sarsıcı topraklarının izlerini vurgulayan eserler üretti. Her eserin formunun bir ağırlık etkisine sahip, maceracı deneyselliği ile yıllardır Türk Seramiğinde yerini korumaktadır.

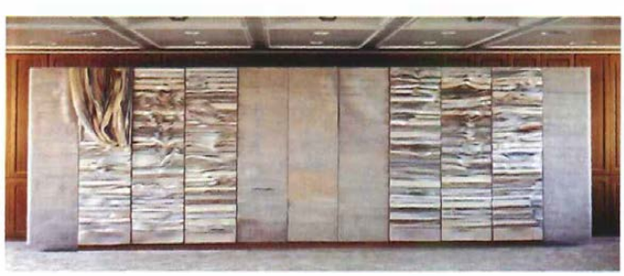
Seramik çalışmalarına 1959 yılında İstanbul'da başlayan **Bingül Başarır,** yaşamını İzmir'de sürdürmektedir. Mimari yüzey değerlendirmeleri, duvar panoları, aldığı ulusal ve uluslararası ödülleri ve başarısı ile kendinden söz ettirir. Sanatçının atıklar dahil yeni malzemeler ve değişik tekniklerle yaptığı denemeleri, Anadolu'da gelişen



Bingül BAŞARIR, Form, Seramik-Cam, 1997

ve Hititlere dek uzanan biçemleri, yapıtlarında görmek mümkündür. Çalışmalarında kömür, cüruf, seramik çamuru ve camı birlikte kullanan sanatçı Türk Seramiğinde Farklı malzemeleri en iyi şekilde harmanlayarak kullanan sanatçılardan biri olmuştur. Sanatçı, yapıtlarında abartıya ve gösterişe değil inceliğe özen göstermektedir. Çalışmalarını beş kıtanın çeşitli ülkelerinde sergileyen, çeşitli ülkelerin müzelerinde ve özel koleksiyonlarda eserleri yer alan, pek çok ülke yayınlarında ve kaynak kitaplarda eserlerine yer verilen sanatçı, çeşitli yarışmalardan birincilik ve onur ödülleri de almıştır. Bazı özel ve kamu yapılarında, duvar ve bahçe seramiği uygulama çalışmaları yapan Başarır, Uluslararası Seramik Akademisi üyesidir. 1990 yılında yoğunlaştığı cam çalışmaları Türk seramik sanatında öncü çalışmalar olarak gösterilebilir.

Seramiği "organik bir yüzey sanatı" olarak tanımlayan **Atilla Galatalı**, 1936 yılında Arhavi'de doğdu. 1955 yılında geçirdiği menenjit rahatsızlığı sonucu işitme duyusunu yitirdi ve Trabzon lisesi ikinci sınıfından ayrıldı. 1957 yılında Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve Eren Eyüpoğlu atölyesinde mozaik çalışmaları yaptı. 1959 yılında İstanbul Belediye Sarayına yedi mozaik panosu uygulandı. 1960 yılında İsmail Hakkı Oygar ve Hakkı İzzet'in seramik kursuna katıldı. 1962 yılında da Taylan Seramik Fabrikasında çalışmaya başladı.



Atilla GALATALI, Duvar Seramiği, 1982



Mustafa TUNÇALP, Kuşlar, 2005

Kireçburnu'nda ilk atölyesini 1967 yılında açan sanatçı, 1972 yılında ise Vallauris-Fransa Uluslararası Seramik Bienali'nde Birincilik Ödülü'ne değer bulundu ve bir yapıtı Vallauris Modern Seramik Müzesi'nde sürekli sergilemeye alındı. 1984 yılında Ankara'da açtığı sergi ile Ankara Sanat Kurumu tarafından "Yılın Sanatçısı" seçildi ve "Sanatçı-Sanat-Sav" başlıklı bildirisini yayınladı. Eşi Filiz Özgüven Galatalı ile birlikte "Devingen Organik Yüzey" kuramını ortaya attı. Seramik üzerine kuramsal araştırmalar yapmaya ve yazmaya başladı. Sanat Çevresi Dergisi'nde "Eleştirim" başlıklı ilk yazısı yayınlandı. Çağdaş Türk Seramik Sanatına getirdiği özgün bakış açısı, seramiğin doğasını tanımlamaya yönelik savları, sanat dergilerinde yayınlanan eleştirileri ile 1960'lardan 1994'de ölümüne dek süren yaklaşık 35 yıllık seramik serüveninde, önce güneşe ve aya dair motifler, biçimler, 70'li yıllarda anıtsal çalışmalar ve geometriyi kullanmasındaki ustalığı ile dikkat çekmektedir. 80'li yıllarda formları tamamıyla soyut bir nitelik kazanmıştır. Yalın anlatımı formun bütünü içinde ahenkli bir yapı oluşturmaktadır.

Atilla Galatalı'nın ölümü ardından kabuğuna çekilen Filiz Özgüven Galatalı da modüler bir süsleme üzerinde oluşturduğu seramik formlarında temel küresel biçimlerin grup halinde kitle etkisi yansıtan düzeniyle belleklerimizde yer etmiştir.

1941 yılında Diyarbakır'da doğan **Mustafa Tunçalp,** 1966 yılında İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu, Seramik bölümünden mezun oldu. 1967'de Almanya'daki Buckevburg-Kunst Seramik Fabrikası'nda, 1968'de Van yöresinde çömlekçilik ile ilgili çalışmalarda bulundu. 1969 yılında İzmir'de kendi seramik atölyesini kurdu. 1971-1977 arası Çanakkale Seramik Fabrikaları Sanat Atölyesinin Yöneticiliğini ve sanat danışmanlığını üstlendi. Hacettepe ve Dokuz Eylül Üniversitelerinde öğretim üyeliği de yaptı, 1990 yılından beri Çanakkale Seramik Fabrikaları sanat danışmanlığını da yapan sanatçı endüstri ile seramik sanatçıları ve eğitimcilerinin yakınlaşmasında önemli rol oynamaktadır. Büyük boyutlu mimari seramikleri, panoları ile ön plana çıkan Tunçalp, mimari seramiklerden, fonksiyonel seramiklere, üç boyutlu formlardan duvar tabaklarına kadar değişen geniş bir üretim skalası olan, teknik ve estetik bütünlüğü yakalayan sanatçılarımızdandır.

1958 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yük-



Güngör GÜNER, Çanak, Beyaz Sır, 2004



Güngör GÜNER, Tornada Şekillendirilmiş Çay Takımı, 1990

sek Okulunu bitiren **Güngör Güner,** 1964-1972 yılları arasında Almanya'da seramik mühendisliği eğitimi aldı. 1972 yılında Türkiye'ye döndüğünde mezun olduğu okulda ders vermeye başladı. Türk Seramik Sanatına "Anadoluda Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik" isimli çalışmasıyla önemli bir kaynak kitap kazandıran ve bu çalışması ile öğretim üyeliğine atanan Güner, torna ile şekillendirmedeki ustalığı yanında, üleksitli sırları kullanımı ile özgün bir anlatım ortaya koymaktadır. Sürekli araştıran deneyen bir sanatçı olarak Türkiye'de denenmemiş bir çok tekniği geliştirerek seramik sanatımıza yenilikler getirmiştir. Özellikle Paper Clay (kağıt katkılı seramik)



Güngör GÜNER, Paperclay, 2002



Güngör GÜNER, Kupalar, Porselen, 2004

çalışmaları ve üleksitli sırları onun çalışmalarında özgün bir duruş olarak ortaya çıkar. Yurt içinde ve yurt dışında koleksiyonlarda eserleri bulunan halen Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölüm Başkanı olarak görev yapmakta olan Güner, Türk Seramik Sanatına verdiği eğitim ve yetiştirdiği öğrencilerle de çok önemli katkılar sağlamıştır.



Güngör GÜNER, Vazolar, Torna İle Şekillendirilmiş, 1990



Erdinç BAKLA, Büst ve Detayı, 18x17x26 cm, 2004

Erdinç Bakla, 1939 yılında Erzurum'da doğdu . 1958'de İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü'nü kazandı. 1958-1962 yıllarında Hakkı İzzet ve Jan Grove'nin ögrencisi oldu. 1961'de Çanakkale geleneksel seramik atölyelerinden Sakızlı Zafer'e ait atölyede çalışarak, son seramik ustalarının çıraklığını yaptı. 1960-1962 yıllarında Almanya'da Selb şehrindeki Krautheim Porzellan Fabrik'te porselen üretimi ve tasarımı konusunda çalışmalar yaptı. 1962'de mezun olduğu okuluna, 1963 yılında öğretim elemanı olarak kabul edilerek, Hakkı İzzet ve Jan Grove'nin asistanı oldu. Daha sonraki yıllarda Ralph Bush ve Anthon Lehmden'in asistanlığını yaptı. 1970'te "Tophane Lüleciliği" adlı tezi kabul olunarak öğretim üyeliğine geçirildi. Erdinç Bakla figür formundan çıkarak, çamurun plastik özelliklerinden yararlanarak geliştirdiği özgün biçimleme anlayışına yöneldiği özellikle büst çalışmaları ile tanınır. Yves-loic Girard Bastia, "Erdinç Bakla'nın eserleri bizleri – 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 oluyorlar." "Bir heyecandan çok, bazıları için endişe verici bir gerçekliğin üzerine çıkabilen bir sırrın kaosunu ifade ediyorlar." demektedir. Endüstriyel tasarımları da seramik endüstrisi tarafından uygulanmakta olan Bakla, bu alanda çok başarılı öğrenciler de yetiştirmiştir.

Duvar tabakları, soyut heykelleri kendine özgü çok renkli ve toplanmalı sırlı çalışmaları ile erken kaybettiğimiz **Ünal Cimit**, 1934'de Karadeniz Ereğli'de doğdu. Güzel Sanatlar Akademisi Y. Resim Bölümü Halil Dikmen ve Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesine üç yıl devam etti. Ardından Almanya'ya gitti. Üç sömestre Offenbach/Main Tatbiki Güzel Sanatlar Okuluna devam ettikten sonra Höhr Grenzhausenn Sctatliche Keramische Schule'ye geçti ve üstün başarı diploması ile bitirdi. Bir süre Heykeltıraş Fr. Schmit Reuter'in asistanlığını yaptı. Almanya'nın çeşitli seramik ve porselen fabrikalarında Form ve Dekor tasarımcılığı ve Bölüm Yöneticiliği yaptı. Türkiye'ye dönünce, Eczacıbaşı Süs ve Mutfak Eşyaları Fabrika Müdürlüğü, 1976'da Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Bölümü Alçı Şekillendirme atölyelerine öğretim görevlisi olarak atandı. Daha sonra ki yıllarda Marmara ve Hacettepe Üniversite-



Ünal CİMİT, Heykelleri ile, 1984



İlgi ADALAN, Seramik Form, 2002

lerinde de ders verdi. Toplanmalı, abartılı renkli sırları, soyut heykelleri, büyük boyutlu duvar tabakları ve düzenlemeleri ile belleklerde yer eden Cimit'in ölümünün ardından eşi Naile Cimit atölyesinde genellikle ticari kaygı ile seramikler üretmektedir.

Yüzey doku araştırmalarına yer vererek soyut anlatım dilini kullanan, seramik konusunda araştırma ve yayınları bulunan, pano ve üç boyutlu çalışmaları ile tanınan, seramiklerinde soyut forma dayalı bir kompozisyon anlayışını benimsemekte ve yüzey doku özelliklerine yer veren Tülin Ayta'da sanatçılığı yanında öğretim üyeliğini birlikte sürdüren seramikçilerimizdendir. 1965'te İDGSA Seramik ve Türk Çiniciliği Bölümünden mezun oldu. 1968'de MEB tarafından uzmanlık eğitimi için Avrupa'ya gönderildi. 1968-1970 yılları arasında Brüksel Kraliyet Akademisi'nde Prof. P. Fouguet yönetiminde çalışmalar yaptı. Yurda dönüşünde İDGSA Seramik Bölümünde ders vermeye başladı. Hazırladığı "Seramik Dekorları" isimli kitabı seramik eğitiminde yararlı bir kaynak olarak yer aldı. Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümünü kuran Ayta, 2006 yılında Trakya Üniversitesi'nden emekli oldu.

Bir formun değişken etkilerini siyah-beyaz sırlar ve altın yaldız kullanarak ortaya koyan **İlgi Adalan,** akademi kökenli tanınmış seramik sanatçılarımızdandır. 1936 yılında Bursa'da doğan Adalan,1959 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuştur. Çalışmalarına İstanbul'da kendi seramik atölyesinde devam etmektedir. Birçok karma sergiye katılan sanatçı, ikisi yurtdışında, ikisi de İstanbul'da dört tane kişisel sergi açmıştır. Duvar seramiğinden, duvar tabaklarına, üç boyutlu çalışmalardan fonksiyonel çalışmalara kadar değişen zengin skala içerisinde eserler üretmektedir. Kullandığı mat siyah sırların altın yaldız ile oluşturduğu zıtlık seramik heykellerindeki en dikkati çeken özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. 2000'li yıllarda ise ticari kaygı ile ürettiği balıklı ve kuş desenli tabakları bol renkli, ahenkli ve halk tarafından beğeni toplayan çalışmalarını oluşturur.



Beril ANILANMERT, Seramik Form, Renkli Sır, 1999

Araştırmacı, eğitimci ve sanatçı yönüyle Türk seramiğine büyük emek veren **Beril Anılanmert**, 1968 yılında mezun olduğu İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Bölümü'nde asistan olarak göreve başlamıştır. Doğa tutkunu olarak tanımlanan Anılanmert tabak formlarında, duvar panolarında ve üç boyutlu çalışmalarında doğadan yakaladığı iç dinamizmi, karşıtlıkları kullanırken bir yandan da düşünce ve duyguları aktarır.

Yeni seramiklerinde somut biçimcilikten, soyut biçimciliğe kaymakta olduğu belirtilir. Çalışmalarında doku, çizgi, leke gibi biçim öğelerinin egemenliğinde zıtlıklarla oluşan dengeli bir dinamizm izlenmektedir. Sanatçı kişiliği yanında eğitimci kişiliği de ön planda olan Beril Anılanmert, Türk seramik sanatının yurt dışında da tanıtılması için pek çok çaba sarfetmiş, 1990 yılında Uluslararası Seramik Akademisi'nin Türkiye de toplanmasını sağlayarak İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde Çağdaş Türk Seramik Sergisi düzenlemiştir. Ayrıca düzenlediği diğer uluslar arası sergiler, yazdığı makaleler, yaptığı araştırmalar



Beril ANILANMERT, Seramik Formlar, Renkli Sır, Stoneware, 1999



Beril ANILANMERT, Sert-yumuşak 50x85 cm. keçe, 2007

ile seramik eğitimine ve sanatına büyük katkılar sağlamıştır. Eserleri yurt içinde ve dışında önemli koleksiyonlarda yer alan Anılanmert, Türk seramik sanatına emek veren önemli sanatçılarımızdan biri olarak halen İstanbul'daki atölyesinde çalışmalarını sürdürmektedir.

Ferhan Taylan Erder, 1939'da Samsun'da doğdu. 1959'da İstanbul Amerikan Kız Koleji'nden mezun oldu. Taylan da resim eğitimi ardından seramiği seçen sanatçılarımızdandır. 1959-62'de İstanbul, Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitimi ve Ortaköy Taylan Seramik Fabrikası'nda 1959-63 yılları arasında seramik eğitimi aldı. 1962-1963'de Almanya Heidelberg, Krösserbachel Fayanse seramik fabrikasında çalıştı. 1963-65 İtalya Roma Siyasal Bilgiler Fakültesi (PRODEO), İletişim Bilim ve Teknikleri Bölümü'ne devam etti. 1981-82'de İtalya, Roma'da ICCROM'a (Uluslararası Koruma ve Restorasyon Merkezi) devam etti. 1984-88'de Roma, Prof. Astengo Seramik ve Sanat Tasarım Stüdyosu'na devam etti.



Ferhan Taylan ERDER, Form, Renkli Çamur, 2000



Ferhan Taylan ERDER, Seramik Form, Renkli Çamur, 2000

1988'de Roma, ICCROM Seramik ve Porselen Onarım Kursu'na gitti. 1984-1988 yıllarında Roma'da USOART Seramik Tasarım Stüdyosunda renkli çamur tekniği ile çalışmalar yaptı. İkisi yurt dışında olmak üzere toplam on kişisel sergi açan ve birçok grup sergisine katılan sanatçı, 1985 yılında Gualdo Tadino Uluslararası Seramik Sergisinde Büyük Ödülünü ve 1992 yılında Türk Seramik Derneği Jüri Özel Ödülünü kazandı. 1989 yılından bu yana Bilkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım Mimarlık Fakültesi öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Sanatçı, çevresinde görmeyi arzuladığı nesneleri, görsel anlam yükleyerek seramik tekniği ile üretmektedir. Renkli çamurlar ile mermer etkisi veren üç boyutlu çalışmaları ile özgünleşen sanatçı pek çok uluslararası seramik etkinliğinin düzenlenmesinde de yer aldı.

Füreyya Koral'ın seramik atölyesinde 1959 yılında seramik çalışmaya başlayan **Tüzüm Kızılcan,** aynı süreler içersinde Göksu'da pek çok seramik sanatçısına atölyesini açan Hasan Togay ile torna çalışmaları yaptı. 1960-1961 yılları arasında Eczacıbaşı Fabrikaları, sanat atölyesinde çalışmalarını sürdürdü. 1962'de Almanya Werkkunts Schule Offenbach'de seramik eğitimi aldıktan sonra Türkiye'ye döndü ve 1972 yılında İzmir'de kendi atölyesini kurdu. Sanatçı Taş Yerinde Ağır Sergisi'nde "kişisel sanat görüşünü ben kendimi fark etmeliyim, önce bana yüklenen değerleri, sonra benim eklediklerimi, bulunduğum noktaların açılımını ve üreterek paylaştıklarımı, kendimi tanımaya çalıştığım süreçte dikine sorguladığım özellerden birey olmaya denediğim deneyimlerimi; seramik diliyle kendi özümde eğitim ile harmanlanmış, bilgiyle yüklenmiş, ulusal ve evrensel analizlerle aktarmağa çalışıyorum" diye aktarmaktadır. Araştırmacı kişiliği sanatçıyı yeni yöntemleri denenmesine ve eserlerinde kullanmasına neden olmuş, her sergisinde birbirinde farklı yenilikler ile seyirci karşısına çıkmıştır. Okul niteliğindeki atölyesini İzmir'de seramiği seven herkese açarak, Füreyya Koral gibi, seramiğin sevilmesine, yaygınlaşmasına, genç seramikçilerin çalışmalarına ve yetişmelerine katkılar sağlamaktadır.

Seramik sanatçısı **Kadriye Ezel Ağaoğlu,** sanat eğitimini 1971 yılında mezun olduğu İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi Yapı - Bahçe - Heykel Bölümü'nde tamamlayan sanatçı, 1980-1989 yılları arasında çalışmalarını İsviçre'de sürdürdü ve orada eğitmenlik de yaptı. Türkiye'nin yanı sıra İsviçre ve Almanya'da kişisel sergiler açtı ve karma sergilere katıldı. Sanatçı, 1989 yılından bu yana çalışmalarını Türkiye'de sürdürüyor.

Avrupa seramik sanatını uzun bir süre etkilemiş ve damgasını vurmuş "Sanat ve Elsanatları Hareketi" (Art and Crafts Movement), Türkiye'deki seramik hareketini de 1970'lerin sonuna kadar etkilemeye devam etti. 1980'li yıllar da ise bu etkilerden sıyrılan Türk sanatçılar, batı da kavramsal sanatın yayılmaya başladığı bu dönemde kavramsal sanat alanında özgün yapıtlarla çağdaş sanat ortamındaki yerlerini sorgularken, bir yandan da seramiğin sınırsız yaratım özgürlüğünden daha fazla yararlanma yolunu seçtiler.

Türkiye'de öncü, ilk kuşak olarak adı geçen bu sanatçıları, yeni seramik bölümlerinin açılması, bölümlerden mezun olan öğrencilerin sanata olan ilgisi ve 1980 sonrası hızla yaygınlaşan seramik sergilerinin de etkileriyle genç kuşak izledi.

1980 sonrası,ikinci kuşak olarak tanımlayabileceğimiz bu sanatçılar arasında **Azade Köker, Zehra Çobanlı, Sevim Çizer, Saadettin Aygün, Şeyma Reisoğlu, Zerrin Ersoy Demirsu** ve **Canan Dağdelen**'i sayabiliriz.

1949 yılında İstanbul'da doğan **Azade Köker,** 1971 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Seramik Bölümü'nü bitirdikten sonra burslu olarak Almanya'ya gitti. Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde Endüstriyel Tasarım Eğitimi aldı. Öğrenciliğinin son yıllarında Berlin'de kendi atölyesini kurdu ve akademinin ustalar sınıfına seçildi. 1991 yılında Galeri Nev tarafından düzenlenen Türkiye'deki ilk kişisel sergisi, önce Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde, ardından İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde izlendi. Daha önce eserleri Almanya, Belçika ve İsveç'te yer alan çeşitli modern sanat müzelerinde sergilenen Azade Köker, on yılı aşkın bir zaman boyunca Almanya'nın çeşitli üniversitelerinde ders verdi. Köker halen Braunschweig Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Plastik Sanatlar Anasanat dalı Başkanı olarak görev yapmaktadır. Çalışmalarını genelde, üst üste tedirgin edici bir görünüm veren düzenlemeler ve yap-boz parçalarından birleştirmeler oluşturmaktadır.

Yurtdışında yaşayan sanatçılarımızdan birisi de Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu mezunu, aynı zamanda iyi bir müzisyen olan **Türker Özdoğan**'dır. Mezuniyetinin ardından gittiği Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşti. George Washington Üniversitesi'nde Yüksek Lisans yapan sanatçı bu üniversitenin seramik programı kurucusudur. 1973 yılından bu yana bu bölümde eğitim vermekte olan ve bölümün yöneticiliğini yapmakta olan Özdoğan, eğitimciliğinin yanında sanatsal çalışmalarını da burada sürdürmektedir. Seramik alanında çeşitli konferanslara ve sempozyumlara katılmış, eserlerini sergilemiş ve her yıl pek çok öğrenci yetiştirmektedir.

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'nün kuruluşunda yer alan **Zehra Çobanlı** da, Türk seramiğinde hem eğitimci,



Zehra ÇOBANLI, Çay Kültürü, Kahverengi astar, stoneware, 1998



Zehra ÇOBANLI, Fatih Sultan Mehmet Tuğralı Tabak, Çini, duvar tabağı, 40 cm., 2005

hem de sanatçı olarak katkı sağlamaya devam eden ikinci kuşağın önde gelen isimlerindendir. Balıkesir'in Bandırma ilçesinde 1958 yılında doğan Çobanlı, 1981 yılında İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü'nü bitirdi. Aynı yıl Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı. 1984 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nden "Çanakkale Seramikleri" adlı çalışması ile yüksek lisansını bitirdi. 1986 yılında da Marmara Üniversitesi'nden sanatta yeterliliğini almasının ardından 1986-1989 yılları arasında Avustralya'ya giderek East Sydney Tehcnical College de yüksek dereceli seramik astarları ile il-



Zehra ÇOBANLI, mavi çamur, siyah stoneware, 2002



Zehra ÇOBANLI, Gümüş Kapaklı Form, mavi çamur, 2002

gili araştırmalar yaptı. 1990'ların başında Türkiye'ye dönerek Anadolu Üniversitesi'nde çalışmaya başladı. Seramik Astarları kitabını yazdı. 1993-1994 yıllarında Manbusho Bursu ile Japonya'da Japon seramikleri, fırınları ve kül sırları üzerinde çalışmalarını sürdürdü. Dördü yurtdışında olmak üzere toplam yirmi altı kişisel sergi açtı. On iki ödül kazanan sanatçının ödülleri arasında; 1995'de Devlet Seramik Yarışması Başarı Ödülü ve 2001'de Kore'de Dünya Seramik Bienali Seramik Yarışması Onur Ödülü sayılabilir. Halen Anadolu Üniversitesi, Seramik Bölümü'nde çalışmalarını sürdüren sanatçı eserlerini yerel kimlik ve kültür bütünlüğünden kendisine özgü post modern bir yaklaşımla kadın duyarlılığının da katıldığı evrensel çalışmalar olarak tanımla-



Zehra ÇOBANLI tuğralardan detay, 2006

nabilir. Evrenselliğin veya evrensel olmanın yerel kimlik ve kültür bütünlüğünden geçtiğini vurgulayan ve bunu sanat ölçütünde ortaya koyan Zehra Çobanlı, klasik form kalıplarından uzak modern forma, geleneksel yüzey değerlendirmelerinde kendine özgü post modern seramik anlayışına kültürel kimlik, biçim ve estetiği yükleyerek seramiği evrensel kılan bir seramik sanatçısıdır. Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'nün gelişmesi ve bölümü yurt dışına da açmak için yoğun emek vermiş, yurtiçi ve yurtdışında ödüller kazanarak ülkemizi başarıyla temsil etmiş ve seramik ile ilgili çeşitli yayınları ile araştırmacı ve eğitimci yönünü bir kez daha gözler önüne sermiştir. Seramik alanında pek çok araştırma ve makalesi bulunan Çobanlı da pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Çok değer verdiği öğrencisi Muammer Çakı'nın kanser nedeniyle ölümünün ardından düzenlenen ve sürekliliği sağlanan "Muammer Çakı Seramik Yarışması" için önayak olmuş ve Türkiye'deki tüm seramik bölümleri öğrencileri arasında önemli bir motivasyon sağladığına inandığı bu yarışmanın uluslar arası olmasını da sağlamıştır. Genel



Sevim ÇİZER, Seramik Form, Terrasiggillata, 2001

merkezi Japonya'da bulunan Uluslararası Seramik Sanatı Eğitimi ve Değişimi Birliğinin kurucularından olan Çobanlı Türk seramiğinin yurt dışında tanıtılması için de gayret göstermekte, konferanslar vermekte ve sergiler düzenlemektedir.

İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, 1997 yılından beri düzenlediği Uluslararası Seramik Sempozyumu ile ülkenin sanatçılarını ve sanatını dünya sanatçıları ile buluşturan **Sevim Çizer,** 1974 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin Seramik Bölümü'nden mezun olmuştur. Çizer, 1975-1984 yılları arasında seramik sektöründe çalıştı. 1984 yılından beri Dokuz Eylül Üniversitesi'nde öğretim üyesi olan sanatçının "lüster teknikleri" ve "Terra Sigillata-Antik Sinter Slip" üzerine yayınları bulunmaktadır. Birçok uluslar arası etkinliğe katılan Çizer'in çalışmalarının büyük bir kısmını araştırmalarını yaptığı Terra-Ssigillatalı eserleri kapsamaktadır.

Araştırmacı ve eğitimci yönünü yayınları ile pekiştirmektedir. Seramiklerinde soyut formların düz ve hareketli yüzey karşıtlıklarına yönelik bir çalışma biçimi uygulayan Çizer'in Terra-Sigillata ve Lüsterli çalışmaları özgün eserlerdir. Yine İzmir'de Altın Testi Seramik Yarışması'nı organize eden Yıldız Şima, ve araştırma ve seramik çalışmalarıyla Tüzüm Kızılcan seramik sanatına katkılarda bulunmuşlardır.

Kavramsal çalışmalarıyla gündemde olan **Şeyma Reisoğlu** da eski dönemlerin kültür verilerini çağdaş bir betimleme ile ortaya koyar. Seramik heykellerindeki anıtsallık etkisi ve kullandığı malzemeye hakim olması onu ayrıcalıklı kılar. İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik-Cam Bölümü'nü 1981 yılında bitirdi. 1993 yılında Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'nde yüksek lisans, 1994 yılında ise yine aynı bölümde sanatta yeterlik derecelerini aldı. Bir çok yurt içi ve yurt dışı karma sergide yer aldı, bienallere katıldı. Biri Almanya'da olmak üzere toplam yedi kişisel sergi açtı. Yapıtları ile aldığı sekiz ödül arasında 1992 Uluslararası 4. Asya-Avrupa Bienali Gümüş Madalya Ödülü ve 1987'de 48. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Birincilik Ödülü bulunmaktadır. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi olan sanatçı, seramik yanında karışık malzeme kullanarak enstelasyonlar yapmakta, çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir.

Raku çalışmaları ile **Zerrin Ersoy Demirsu,** 1956'da Nevşehir'de doğdu. 1980 yılında İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü'nden mezun oldu. Ardından aynı okulda araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı. 1986'da Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik-Cam Bölümü'nden sanatta yeterliliğini aldı. Seramik yüzey değerlendirme ve dekorları üzerinde çalışmalar yaptı.

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak görev yapan Zerrin Ersoy Demirsu, ilki Kaliforniya'da olmak üzere 7 kişisel sergi açtı. 20 yıllık sanat yaşamında yaklaşık 30 uluslararası ve ulusal karma sergiye katıldı. Demirsu seramik tekniklerinden Raku ve Paper Clay'e olan ilgisi nedeniyle eserlerinde bu yöntemleri kullanmasına neden oldu. Ayrıca seladon ve krakle sırlarını porselene yansıtıp, özgün formlar yaratmaktadır.

Çalışmalarını Avusturya'da sürdüren kaligrafik öğeleri ve fotogerçekçi görüntüleri yüzey üzerine taşıyan **Canan Dağdelen,** yurt dışında yaşamasına rağmen sık sık yurda gelerek, sergiler açan, tanınmış sanatçılarımızdandır. Dağdelen'in son dönem çalışmalarında ele aldığı konu eski çağlarda binaların üzerine yerleştirilen eski yazıtları temsil eden 'kitâbe' kelimesiyle Internet ortamında sıkça kullandığımız 'dot' (İng - nokta, benek) sözcüğü, son serginin adında geçmişle bugünü bir araya getirmektedir.

Bütün çalışmalarında bugünden geçmişe giden bir çizgi olduğunu belirten sanatçı Dağdalen'in 'dot'ları yani küreleri, sergi mekânındaki iki işin yapıtaşı olarak karşımıza çıkmaktadır. Şekillendirdiği bu küçük küreleri, bilgileri taşıyan hücrelere benzeten Dağdelen, dotları birleştiren yapıtlar da adeta mekânın içine yazılmış bir yazı; mimari bir dil oluşturmaktadır. Çalışmalarında matematiksel bir disipline de yer veren sanatçı, geleneksel bir çalışma yöntemini bilgisayar teknolojisiyle birleştirmektedir. Önceleri malzeme olarak tuğlayı kullanan Dağdelen, döküm yöntemiyle ürettiği porselen çalışmalarında iki kez pişirim yaparak istediği sonuca ulaşmaktadır.



Sadettin AYGÜN, round forms, 6x7x8, 2003

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü mezunu olan **Turgut Tuna**, Kütahya'da Öz Çini Fabrikası'nın Araştırma Geliştirme Laboratuarını kurdu ve yönetti. İstanbul Porselen Fabrikası'nın bütün kademelerinde görev aldı.

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'nde Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Seramik Bölümü'nde, Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, İznik Meslek Yüksek Okulu'nda dersler verdi. Geleneksel Çanakkale Seramikleri'nin repredüksiyonlarını, sır ve hammadde bilgisini kullanarak mükemmel bir biçimde gerçekleştirmektedir. Son dönemde ise geleneksele göndermelerde bulunduğu seramiklerindeki teknik ve estetik mükemmellik Tuna'nın konusundaki bilgisinin kanıtı olarak görülmektedir.

İkinci kuşak diye isimlendirdiğimiz dönemin verimli isimlerinden biri olan **Saadettin Aygün** de Eskişehir'de Anadolu Üniversitesi'nde kuruluşundan bugüne kadar görev yapan öğretim üyelerinden biri olarak ürettiği özgün seramikleri ile unutulmaması gereken sanatçılarımızdandır. 1954 yılında Eskişehir'de doğan Aygün, 1981 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Seramik Bölümü'nden mezun olmasının ardından 1989 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi'nden sanatta yeterlik aldı. Yurtiçinde ve dışında çok sayıda karma sergiye katılan Aygün çeşitli yarışmalardan da ödülleri bulunmaktadır.

Çeşitli kültürlerce, asırlar boyu çok değerli seramik eserler üretilmiş olan topraklarımızda, seramiğin Cumhuriyet dönemi öncesinde yozlaştığını ve hatta unutulduğunu görmekteyiz. 1950'de başlatılan sanayileşme hamlesi ile birlikte seramikte gündeme gelmiş ve kısa bir sürede çok önemli aşamalar kaydederek bugünkü seviyesine ulaşmıştır.

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

1990'lı yıllar hem seramik sektörünün hem de seramik eğitiminde yeni yapılanmaların, gelişmelerin yeni seramik fabrikalarının ve üniversitelerde yeni seramik bölümlerin açılmasıyla hareketli, çok fazla seramik sergisinin açıldığı, tasarımın ön plana çıktığı bir dönem oldu. Çanakkale Seramik Fabrikaları Uluslararası Seramik Sempozyumu düzenleyerek yerli ve yabancı sanatçıların eserlerinden oluşan seramik müzesi kurdu. Dokuz Eylül Üniversitesi'nden Sevim Çizer, Anadolu Üniversitesi'nden Zehra Çobanlı uluslararası sempozyum ve etkinlikler düzenleyerek tanınmış yabancı seramik sanatçılarının Türk sanatçılar ile buluşmalarına neden oldular. Bilecik ili, Bozüyük ilçesi Belediye Başkanı Mehmet Bakkalcıoğlu. Eskişehir Tepebaşı Belediye Başkanı Ahmet Ataç ve Anadolu Üniversitesi işbirliği içinde uluslararası seramik sempozyumu düzenlediler ve sanatçıların seramik heykellerini şehrin önemli noktalarına yerleştirdiler. Eczacıbaşı Seramik Fabrikaları da açmış olduğu sanat atölyesinde yerli ve yabancı seramik sanatçılarına çalışma fırsatı ve eserlerini sergileme olanağı vererek sağladığı katkıyı, alan dışında diğer sanatçılara da açarak seramiğin daha geniş kitlelere ulaşmasına katkı sağlamıştır. İzmir Menemen Belediyesi ise geleneksel seramik üreten ustaları bir araya getirerek Menemen çömlekçiliğine dikkat çekmek istemiştir. Yine geleneksel çömlekçiliğimizin önemli merkezlerinden Nevşehir'in Avanos ilçesi ile Kayseri Erciyes Üniversitesi işbirliği ile düzenlenen Uluslararası Seramik Sempozyumu bölgede yeni bir seramik anlayışının oluşmasına neden oldu.

Seramik bugün toplumumuzun sanatsal ve endüstriyel olmak üzere çok çeşitli amaçları için beğenerek, severek yoğun şekilde kullandığı önemli bir ürün olmuştur. Son dönemlerde yapılan etkinlikler, yeni eğitim kurumları ve fabrikaların açılması tüm bunların kanıtı olmuştur. Bu süre içinde eğitim kurumlarımız, endüstri ve toplum sayıları binlere ulaşan seramikçiler yetiştirmiştir. Bu seramikçilerin büyük bir bölümü de seramiği meslek edinerek, seramiğin tasarım aşamasından, üretim aşamasına, eğitim aşamasından, araştırma ve geliştirme aşamalarına kadar her alanında uzmanlaşmışlardır. Türk seramik sanatı ve ülkemiz seramik endüstrisinin bu gününü yaratmışlardır. Böylesine büyük bir meslek grubu haline gelen seramikçiler zaman zaman, bir dernek veya birlik halinde toplanmayı arzu etmişler ve sonucu alınamayan çeşitli girişimlerde bulunulmuştur.

Yine bu arzu ve görüşle Türk seramik endüstrisine önemli katkılar sağlamış olan Basri Sezer ile birlikte Seramik ve Refrakter Üreticileri Birliği toplantılarında bu konu yeniden görüşülmüş ve geniş tabanlı bir şekilde tüm seramikçileri bir araya getirmeyi amaçlayacak derneği 1989 yılı başlarında kurulması planlanmıştır. Kurucu üye olarak düşünülen sanat, eğitim ve endüstri gibi seramiğin çeşitli alanlarını temsil edebilecek kişilerden de yoğun istek ve desteklerinin görülmesi üzerine, tüzük hazırlanmış ve ilk resmi müracaat 27.12.1989 tarihinde gerekli makamlara yapılmıştır.

Dernekler yasası doğrultusunda gerekli bürokratik işlemlerin sağlanması ve takibi ile 21.03.1990 tarihinde seramik derneğinin kurulması için resmi izin alınmıştır. Seramik endüstrisinin önemli isimlerinde Ahmet Yamaner, Kazım Çokay, Tolun Vural, Yüksel Güner ile Türk seramik sanatının çok önemli sanatçılarında Erdinç Bakla ve Atilla Galatalı'nın da kurucu üyeler arasında yer aldığı Türk Seramik Derneği diğer genel kurul kurucu üyeler ile birlikte 03.05.1990 tarihinde tüzük gereği Yönetim Kurulu, diğer organlar ve alt bölümleri oluşturulmuştur.

Görüldüğü gibi kurucu üyeler dahil tüm organlarda seramik sanatçıları, seramik öğretimi veren eğiticiler, seramik endüstrisinde ve üretiminde görev almış tüm seramikçileri bir araya getirmeyi amaçlayan seramik derneği çok geniş kapsamlı bir güç ve dayanışma oluşturulması öngörülerek yola çıkmış ve ülkemiz de seramik konusunun her yönü ile geliştirilmesini ve etkinliğinin artması, seramikçiler arasında iletişim kurulması, yurt içinde ve yurt dışındaki gelişmelerden üyelerin süratle haberdar edilmesi amacı ile, bilimsel, teknik, sanatsal, ekonomik, sosyal amaçlı kongre, seminer, konferans, panel, sergi ve benzeri toplantılar düzenlenmesi, mesleki yayınlar bülten, dergi ve bildiri hazırlanması, seramik alanındaki sorun ve gereksinimlerinin tespiti, çözüm aranması ve gereğinde ilgili kurum ve kuruluşlarda girişimlerde bulunulması, yurt içi ve dışında seramik ile ilgili faaliyetlerinden haberdar edilmesi ve katılımlarında yardımcı olunması ve



Reyhan GÜRSES, Seramik Düzenleme, 1997

gerekli organizasyon ve koordinasyonun yapılması, üyelerin başarılarını ve ülkemizdeki seramik konusu ile ilgili gelişmeleri yurt içi ve yurt dışında topluma duyurabilecek halkla ilişkiler faaliyetleri , üyeler ile seramik üreticileri ve endüstri arasında işyeri ve personel ihtiyacını karşılama konusunda aracı olunmasını, seramik konusunda eğitim veren kurumlar ile işbirliği kurulması ve eğitimin seramik kuruluşlarına yararlı olabilmesine destek verilmesinin, seramik malzemelerinin, seramik sanatının topluma tanıtılarak seramiğe sempatinin arttırılmasının sağlanması gibi çok önemli hedefler belirlemiştir.

Türk Seramik Derneği'nin en önemli etkinliklerinde bir periyodik seramik dergisi çıkartarak ek-



Reyhan GÜRSES, Seramik Form, 2000



Reyhan GÜRSES, Seramik Form, 2000

sikliği duyulan yayın alanına önemli bir katkı gerçekleştirmiş olmasıdır. Yüksel Güner, Ayhan Çavuşoğlu gibi derneğin uzun süre başkanlığını yapmış olan yöneticiler düzenledikleri sergi, konferans, gezi, yarışma gibi etkinliklerle Türk seramiğine önemli katkılar sağlamışlardır.

Türk Seramik Derneği 2002 yılı ardından Türk Seramik Federasyonu çatısı altında faaliyetlerini sürdürmeye devam etmektedir.

Hızla gelişen bu süreç genç seramik sanatçılarının da sergiler açarak, ödüller alarak yurt içinde ve dışında seramik sempozyumlarına ve uluslararası sergilere katılarak sanatsal çalışmalarını ortaya koydukları bir dönem oldu.

Bu dönemde Eczacıbaşı Vitra Sanat Atölyesi'nin de yöneticiliğin sorumluluğunu üzerine alan **Reyhan Gürses,** aynı anda sanatsal çalışmalarını da devam ettirdi. 1981'de Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik-Cam Bölümü'nde başladığı lisans eğitimini 1987'de tamamladı. 1990'da Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Yüksek Lisans eğitimini tamamlamasının ardından 1998'de Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Sanatta Yeterlik (Doktora) aldı. Türk Seramik Derneği üyesi olarak derneğin sanat komisyonunda uzun süre görev yaptı. 1982 yılından bu yana yurt içinde karma sergilere katılmaktadır.



Oya UZUNER, Tabak, Ebru Yöntemi Raku, 2001



Ayfer KALSIN, Porselen, 2002

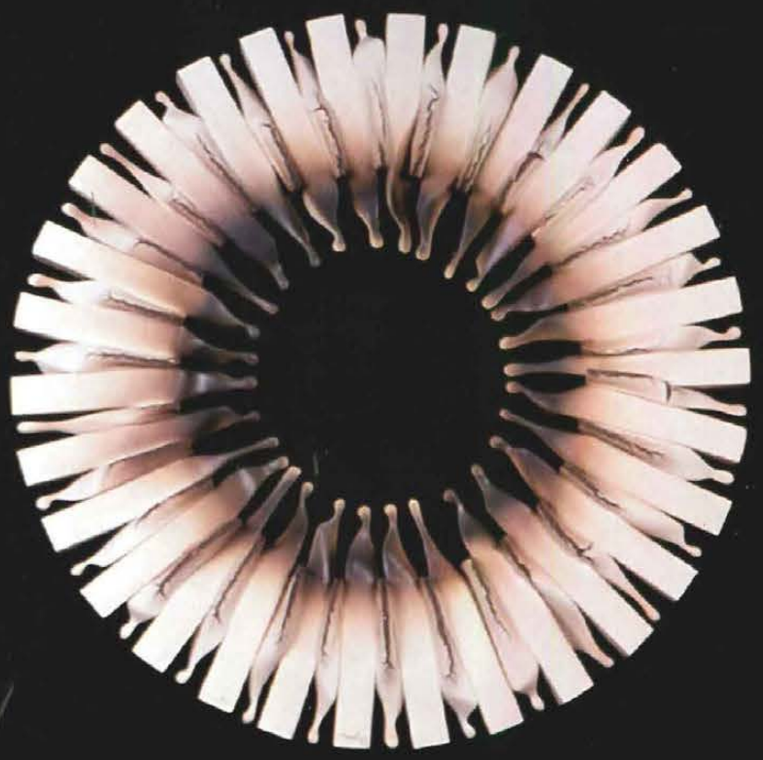
İnsan figürlerini eğlenceli ve alaycı biçimde renkli sır efektleri ile sunan **Efsun Ergüven,** sanat öğrenimini 1982'de IDGSA seramik bölümünde tamamladı. 1982'den bu yana kişisel sergiler düzenlemekte, karma sergilere ve grup sergilerine katılmaktadır. Seramiklerinde hazır obje sandalyeler üzerine oturmuş seramik kadın figürleri, dışardan dekore edilmiş formlar halinde tasarlamakta, eğlenceli ve alaycı üslup paralelinde işlemektedir.

Anadolu Üniversitesi, Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Seramik Bölümü'nden mezun olmasının ardından aynı kurumda ders vermeye başlayan **Oya Uzuner**, çalışmalarını "seramik malzemenin teknik alternatiflerini bir arada kullanarak yüzey, boyut, doku, renk, oran, orantı, ritim gibi temel öğeleri ve geleneği çağdaş boyutta sorgulamak" olarak tanımlamaktadır.

Seramik enstalasyon türünde örnekler veren **Ayfer Kalsın**, 1988 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik-Cam lisansının ardından aynı bölümde yüksek lisans yaptı. Çalışmalarında genellikle porselen kullanan sanatçının yapıtları özel koleksiyonlarda ve kuruluşlarda bulunmaktadır.



Serap Erdoğan, Üçlü Düzenleme, Seramik ve Metal, 2003



Kemal ULUDAĞ, Düzlemde Çark, 2001, Çap 90 cm.
Stoneware,1200C

Eski dönemlerin kültür verilerini çağdaş bir biçimleme anlayışı içinde genellikle enstalasyon çalışmaları ile porselen ürünler ortaya koyan **Lerzan Özer**, porselen kaftanlar, göç eden kuşlar, hayatı simgeleyen çemberler serileriyle "Kırılma noktası" adını verdiği bir grup eserlerinde beden figürlerine gizlenen yaşamları, porselen şeffaflığıyla yansıtmaktadır. Mimar Sinan Üniversitesi, Seramik Bölümü mezunu olan Özer aynı kurumda seramik eğitimcisi olarak öğrencilerin yetişmesinde de emek vermekte, Mimar Sinan Üniversitesi'nin düzenlediği seramik etkinliklerinde aktif rol almaktadır.

Soyut insan figürlü formlarının çoğullaştırılmasıyla oluşturduğu üç boyutlu formlar ve duvar panoları üreten **Kemal Uludağ,** Hacettepe Üniversitesi'ndeki mezuniyetinin ardından Anadolu Üniversitesi'nde Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik yapmıştır. Halen aynı kurumda öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.



Soner GENÇ, Porselen Vazo, Kristal sır, 1300 C

Kristal sırlar üzerine yaptığı araştırma ve çalışmaları ile bilinen **Soner Genç**'de Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyeliği yapmaktadır. Seramik Teknolojisinin genellikle bünye ve sırlar konusunda pek çok araştırması ve yayını bulunan Genç'in eşi **Pınar Genç**'de kendisi gibi aynı kurumda öğretim üyesidir. Pınar Genç seramik şekillendirme yöntemlerinin en naif tarzı olan fitil yöntemi ile resimsel alanlar yaratmaktadır. Devlet Seramik yarışmalarında başarı ödülleri bulunmaktadır.



Pınar GENÇ, vazo, fitil yöntemi, stoneware, 2003

Son dönem seramik yarışmalarında üst üste ödüller alan **Mehmet Kutlu,** "üretim hataları, zıtlıklar, çocukluğumun dili ve disiplin; çalışmalarıma 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." diye tanımladığı sanat anlayışı ile çok üretken ve deneysel çalışmalar yapan bir seramik sanatçımız olarak 1998 yılında Mimar Sinan Üniversitesi,



Mehmet KUTLU, Enstelasyon, porselen, 2005



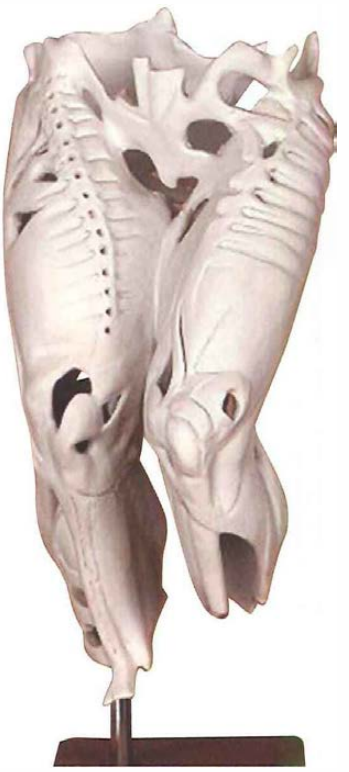
Mehmet KUTLU, Porselen, 2005

Seramik Bölümü'ndeki mezuniyetinin ardında yoğun bir biçimde eser üretmekte, sürekli yeni açtığı sergiler ile farklı anlatım biçimlerinde, farklı teknikler ile yeni konular işlemektedir.

Renkli porselen büstleri ile **Serdar Tekebaşoğlu,** eserlerinde yaşanmışlığın ve geleceğin belirsizliğini yalın ve şiirsel bir anlatımla ifade eden sanatçı, porselen inceliğinde biçimlenen gizemli bedenlerde yeniden hayat bulan mitosları, doğaya ve doğanın güçlerine bağlılığı ile özdeşleştiriyor. İnsan bedeni üzerinde, malzemenin sağladığı olanaklarla kendi düş dünyasının sınırlarını zorlayan Serdar Tekebaşoğlu'nun eserlerinde



Serdar TEKEBAŞOĞLU, Porselen Büst, 2004



Serdar TEKEBAŞOĞLU, Porselen, 2004

hem malzemenin hem de heykelin kendi içindeki gelişimleri bir bütün olarak algılanmaktadır. Bitmemiş ya da uzuvları eksik heykeller tamamlama arzusu ile izleyenin düş dünyasını harekete geçiriyor. İnsan vücudunu ele alıp keyfince oynayan, deforme eden sanatçı, fantastik eklemeler olarak yorumlanan melek kanatları ile abartılı ama kendine has bir estetik anlayışı ortaya koymaktadır. Boşluğa direnen kadın ve erkek heykelleriyle dikkat çeken sanatçının eserleri düşünceler arasında gel-gitler yaşanmasına sebep olmaktadır. Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'nden mezun olan Tekebeşoğlu, çalışmalarına İstanbul'da açmış olduğu atölyesinde devam etmektedir.

1990 yılından bu yana açtığı kişisel sergilerin yanı sıra birçok karma sergide yer alan, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü mezunu **Vedat Kaçar,** çalışmalarına geleneksel göndermeler yapmaktadır. Kütahya çiniciliğinin teknik ve süsleme öğelerinden izler taşıyan eserleri ile geçmişten kopamayan Kaçar, Ege Üniversitesi'nde ders vermektedir. Son yıllarda ülkemizde seramik sanatının hızla gelişimi sonucu ortaya çıkan genç kuşak sanatçılarımızdandır.

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'nde öğretim üyesi olan, katıldığı pek çok seramik yarışmasında ödülleri bulunan **Hüseyin Özçelik**, 1964 yılında İstanbul'da doğdu.



Hüseyin ÖZÇELİK, Form, 2000.



Halil YOLERİ, Form, Terrasigillata, 2001

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'nden 1989 yılında lisans, 1993'de yüksek lisans, 1998'de aynı üniversiteden sanatta yeterlik aldı. Çok sayıda ulusal ve uluslararası karma sergiye katılan sanatçı, yapıtları ile on dört ödül kazandı. Ödülleri arasında, 2001 yılında 62. Devlet Resim Heykel Sergisi Seramik Sergisi Başarı Ödülü ve 1999 Rusya Orient Sanat Müzesi Onur Madalyası Ödülü sayılabilir. Eserlerinde yüzeyde dokusal farklılıklar yaratarak, dinamizmi artırır.

1986 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Seramik Cam Bölümü'nden mezun olan **Halil Yoleri**, 1992 yılında Stuttgart Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Serbest ve Uygulamalı Seramik Bölümünden yüksek lisans ve 1998 yılında ise Dokuz Eylül Üniversitesi'nden sanatta yeterlik derecelerini aldı. Biri yurtdışında olmak üzere üç kişisel sergi açan sanatçı çok sayıda karma sergiye katıldı. Yapıtları ile iki kez ödül alan Yoleri, çalışmalarını Dokuz Eylül Üniversitesi, Seramik Bölümü'nde sürdürmektedir. Eserlerinde kütlesel yapı içindeki sınırlandırılmış mekanlarda doğal ışığı kullanarak bu mekanların bütüne olan etkisini vurgulamaya çalışmaktadır.

T. Emre Feyzoğlu, 1995 yılında Hacettepe Üniversitesi, Seramik Bölümü'nden mezun oldu. 1997 yılından itibaren atölyesinde çalışmalarını sürdürdü. Yurtiçinde kırkın üzerinde karma sergiye katılan sanatçı biri yurtdışında olmak üzere



T. Emre FEYZOĞLU, Form, 2005

iki kişisel sergi açtı. Yapıtlarıyla 1999 ve 2001 yıllarında Devlet Seramik Yarışması Başarı Ödülü kazanan Feyzoğlu'nun toplam yedi ödülü vardır. Çalışmaların kendi kurallarıyla oynadığı evrensel bir oyunun gelişim parçaları olarak görmektedir.

Yaşamda her nesne, geçmişten geleceğe doğru biçimlenen bir oluşum çevresinde yerini almaktadır. Sanat ve endüstride de, süreçsel bir oluşum devam etmektedir. Dünyanın ilgisini çeken geleneksel seramik tarihimizle, bugün Çağdaş Seramik Sanatımız ve endüstrimizle de dünyanın gerisinde olmadığımızı bilmek göz ardı edilmeyecek bir gerçektir.

2000 yılında Türk seramik sanatında Uzak doğuya özgü Raku ve Sagar pişirim yöntemleri hızla yaygınlaşmaya başladı. Zehra Çobanlı, Avusturalya'da Raku dersi de almıştı. 1989'da Anadolu Üniversitesi'ne dönünce Yüksek Lisans öğrencisi **Mürşid Cemal Özcan'a** tez çalışması olarak Raku ve Raku sırları ile ilgili tez çalışması yaptırdı. Teknik yeteneğinin güçlü olduğunu bildiği Özcan, yerel hammaddeler ile hazırladığı raku sırları reçetelerinde çok başarılı oldu. 1996 yıllarında da Marmara Üniversitesi'nden **Zerrin Ersoy**, Raku ile ilgili bir yayınlanmamış bir tercüme eser hazırladı. Eserlerinde Raku sırları kullandı.

Çabuk sonuç alınan, maliyeti düşük, hoş sürprizler oluşturan raku yöntemi kısa sürede yaygınlaştı, pek çok seramik sanatçısı tarafından kullanıldı. Organik maddeler ve talaş ile, bisküvi pişiriminden sonra hiç sır kullanmadan, kapalı seramik kutular içerisinde metal tuzlar, ilkel bir pişirim tekniği olan, sagar pişirim tekniği ise Soner Genç'in danışmanlığını yaptığı Yüksek Lisans öğrencisi Hasan Başkırkan tarafından tez konusu olarak araştırıldı. 2001 yılında tezini tamamlayıp çalışması ile İzmir'de Altın Testi Seramik Yarışması'nda Türkiye için yeni bir pişirim yöntemi olan sagar çalışması ile ödül aldığı sergilemenin ardından yaygınlaşmaya başladı. Amerikalı seramik sanatçısı Richard Mahaffey'in de katkısı ile gerçekleştirdiği tez çalışması alan için başarılı bir kaynak oldu. 2004 yılında Tüzüm Kızılcan da başarılı sagar çalışmaları yaptı.

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'nden 1999 yılında mezun olan **Hasan Başkırkan,** pek çok karma sergiye katıl-



Hasan BAŞKIRKAN, sagar yöntemi ile pişirilmiş form, 2002



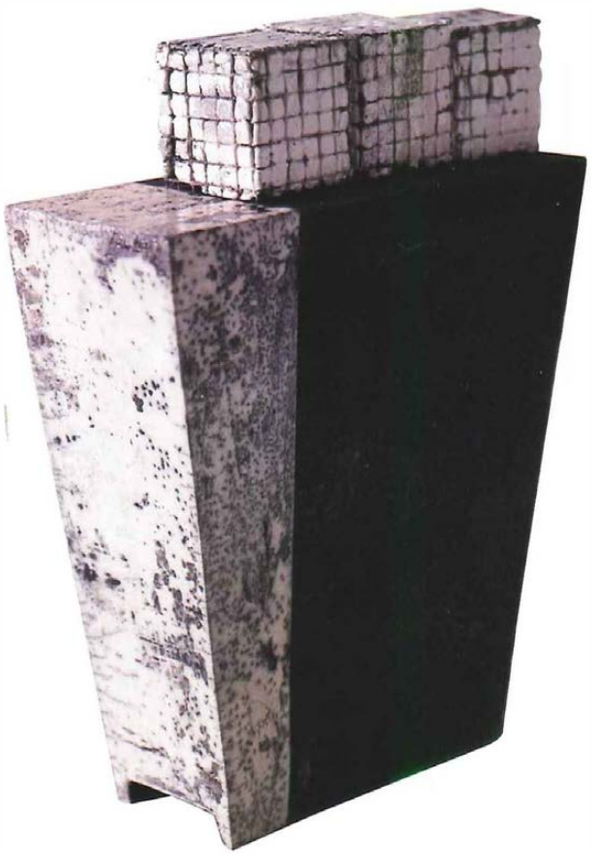
Hasan BAŞKIRKAN, Sagar pişirim yöntemi, düzenleme, 2001

mış, uluslararası Kahire Bienali'nde Gençlik Ödülü de bulunan genç sanatçı kendisine tema olarak doğayı seçmiştir. Doğada varolan doğal kayaç ve taş yapılardan; özellikle son dönemde "Stonehenge"lerden etkilenerek çalışmalarını el ile ya da model-kalıp şekillendirme yöntemini kullanarak oluşturmaktadır. Çalışmalarını genelde, üst üste tedirgin edici bir görünüm veren düzenlemeler ve yap-boz parçalarından birleştirmeler oluşturmaktadır.

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü öğretim üyesi **Mutlu Başkaya,** son yıllarda raku tekniğini çalışmalarında kullanmaktadır. Raku pişirim yöntemi ile metal diğer malzemeleri birlikte kullanarak yönteme farklı bir anlam katan sanatçı, eserlerinde toplumsal, güncel olaylara dikkat çekmektedir. Yine aynı üniversiteden mezun olan **Kaan Canduran** da çalışmalarında raku yöntemini sıklıkla gördüğümüz genç sanatçılardandır.



Mutlu BAŞKAYA, ninni, 70x40x15 cm. Raku, 2003



Mutlu BAŞKAYA, My chimney, 50x30x13 cm. Raku, 2002

1968`de İstanbul´da doğan **Özlem Paker**, 1988´de, Mimar Sinan Üniversitesi, Seramik-Cam Ana Sanat Dalı´na girdi. 1992´deki mezuniyetinin ardından, New York´daki Parsons School of Design´da önce İç Mimari öğrenimi gördü; sonra da Tasarım ve Teknoloji Bölümü´nde lisansüstü öğrenimini tamamladı. Eş zamanlı olarak, yine Parsons´da, Endüstriyel Tasarım ve İletişim Tasarımı bölümlerinde öğretim üyeliği yaptı. Sanatçının tüm işlerinde, uluslararası deneyimlerinin yapısal ve sosyo-politik etkileri ortaya konmaktadır. Kadınlık, çocukluk ve insanlık durumu, bağıntılılık, ilintililik, evrensel etkileşim, ve görecelik sanatçının eserlerinde yer verdiği konulardır. Hem anlatımda hem formda samimi ve dürüst bir yol izlemeyi tercih eden Paker, seyircisini şaşırtmayı, duyuları uyarmayı ve kendilerini işin bir parçası olarak görmelerini sağlamayı görev edinmektedir. Malzemelerin sınırlarını zorlayan bir yaklaşımla, mesajını minimal ama hareketli bir kurguyla vermeye özen göstermektedir.

1965 yılında İstanbul da doğan **Nalan Danabaş Tuncer,** 1990 yılında Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'nden mezun oldu. Aynı okulda yüksek lisans ve sanatta yeterlik yaptı. 2000 yılından bu yana aynı fakültede Seramik-Cam Bölümünde ders vermektedir. Yurtdışı ve yurtiçi olmak üzere pek çok sergiye katılmıştır.

Cumhuriyet sonrası gelişmeye başlamış olan Seramik Sanatı, son dönemde ülke genelinde kendini kanıtlamış sanatçılarla ivme kazanmıştır. Özgün yaratılarını ortaya koyan sanatçılar, onları izleyen gençlere örnekler oluşturmaktadır. Gelişimlerini tamamlamış olan Güzel Sanatlar Fakülteleri, Seramik Bölümlerinde alınan eğitimlerle sanatçı adaylarının yetiştirilmesi pekişmektedir. Belli dönemlerde gerçekleştirilen özel ya da kurum seramik yarışmaları da gençleri teşvik etmekte ve Türk Seramik Sanatına önemli gelişmeler katmaktadır.



GELENEKSEL SERAMİK ve ÇÖMLEKÇİLİK



Geleneksel Seramik ve Çömlekçilik

Zehra ÇOBANLI - Lale DEMİR ORANSAY

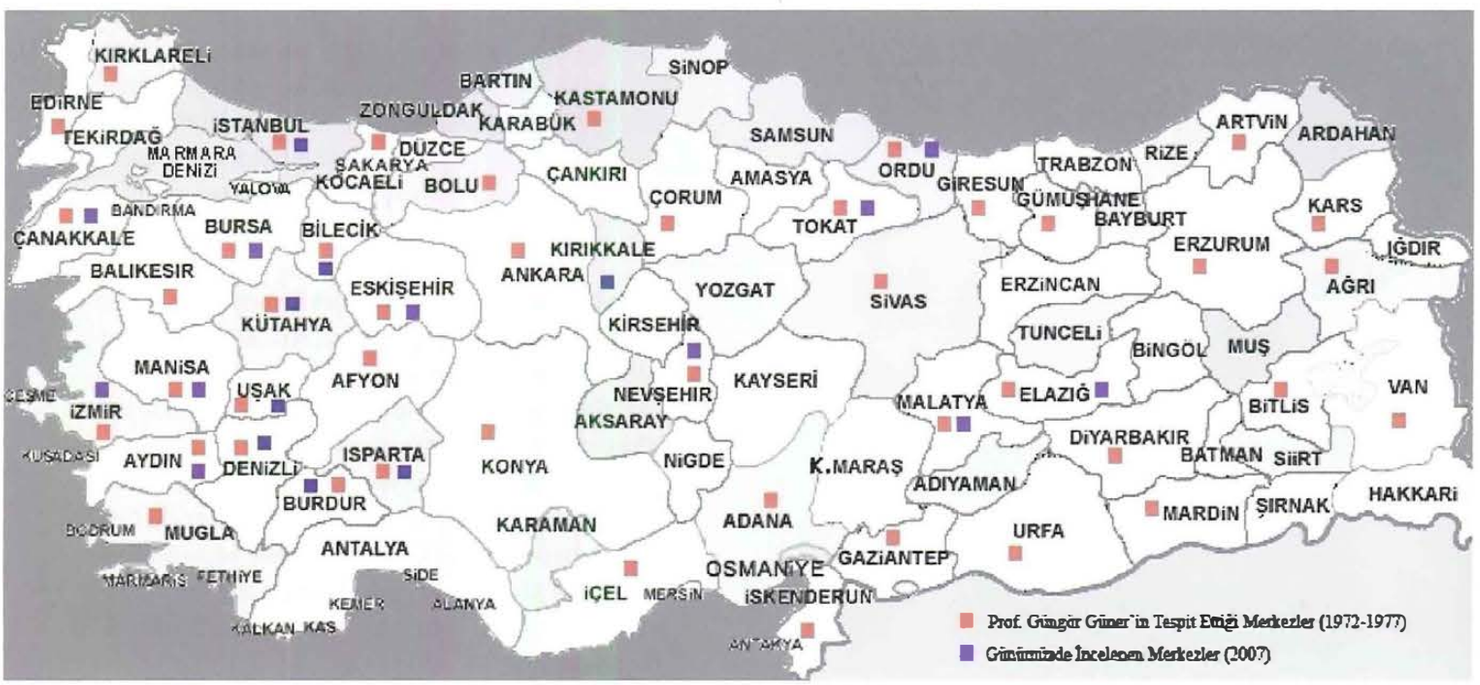


Anadolu'da geleneksel seramik sanatı incelendiğinde hemen hemen tüm bölgelerin bir çömlekçilik geçmişi olduğu gözlenmektedir. Bu bölgeler, kendi yörelerine özgü topraklar kullanarak yine kendilerine özgü şekillendirme, sırlama ve pişirme yöntemleri geliştirmiştir. Cumhuriyet dönemi, Anadolu çömlekçiliği hakkında en geniş, en köklü araştırma 1972-1977 yılları arasında seramik sanatçısı Prof. Güngör Güner tarafından yapılmış ve "Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik" ismiyle 1988 yılında yayınlanmıştır. 1990 yıllarından sonra seramik eğitiminin üniversitelerde yaygınlaşmaya başlamasıyla genç akademisyenlerin bulundukları yöreyle ilgili araştırmalara yönelmesi, çömlekçiliğimizin ve geleneksel seramiğimizin günümüzdeki durumu hakkında yayınların yapılmasına neden olmuştur.

Her yörenin kendine özgü şekillendirme yöntemi, hammaddesi, pişirme ve sıralama yöntemi bulunmaktadır. Bazı yörelerimizde ağırlıklı olan kadınlar üretimin içindeyken, bazı yörelerde ise erkek ustalar söz sahibidir. Kullanılan hammaddeler, aletler, araçlar yöresel ağızla isimlendirilirler. Üretilen formlar benzerlik gösterseler de birbirlerinden ağız, kulp, gövde, ayak biçimleri ve kullanılan dekorlarla farklılaşırlar. İleriki sayfalarda sürekliliği olan merkezler ayrıntılı olarak yer alacaktır.

Aşağıda Anadolu'da 1972-1977 yılları arasındaki tespit edilen başlıca merkezler yer almaktadır.

√ Adana
√ Afyon, Sandıklı İlçesi, Karadirek Bucağı
√ Ağrı, Merkez, Merkeze bağlı Hıdırdudu Köyü
√ Ankara, Gölbaşı İlçesi ve Şereflikoçhisar İlçesi
√ Artvin Borçka İlçesi
√ Aydın, Çine İlçesi, Akçaova Köyü
√ Antakya, Samandağı İlçesi, Subaşı Köyü
√ Balıkesir, İvrindi İlçesi, Kayapa Köyü
√ Bilecik, Pazaryeri İlçesi, Kınık Köyü
√ Bitlis, Çukur Bucağı, Günkırı (Konti) Köyü, Mutki İlçesi, Kavakbaşı (Huyut) Köyü
√ Bolu, Gerede İlçesi, Çağış Köyü
√ Burdur, Ağlasun Bucağı, Çanaklı Köyü
√ Bursa, Mustafa Kemal Paşa İlçesi
√ Çanakkale, Merkez, Ezine İlçesi, Akköy Köyü
√ Çorum, Merzifon ve Osmancık İlçeleri
√ Denizli, Acıpayam İlçesi, Kızılhisar Bucağı, Çivril İlçesi
√ Diyarbakır
√ Edirne
√ Elazığ, Palu İlçesi, Burgudere Köyü, Sivrice İlçesi, Uslu Köyü, Peri İlçesi,
√ Erzurum, Aşkale İlçesi, Koşapınar Köyü, İspir İlçesi, Yiğitbaşı Köyü
√ Eskişehir, Mihalıçık İlçesi, Sorkun ve Gökçeayva Köyleri
√ Gaziantep, Oğuzeli İlçesi, Zıramba Köyü
√ Giresun, Alucra İlçesi, Karabörk Köyü, Şebinkarahisar İlçesi
√ Gümüşhane, Şiran İlçesi, Akpulat ve Ardıçlı Köyleri, Kale Bucağı, Dölek Köyü,
√ Isparta
√ İçel, Tarsus İlçesi
√ İstanbul
√ İzmir, Menemen İlçesi
√ Kars, Tuzluca İlçesi, Aliköse Köyü, Iğdır İlçesi
√ Kastamonu merkeze bağlı, Küçüksu Köyü
√ Kırklareli
√ Kocaeli
√ Konya, Doğanhisar, Doğanbey, Sille, Ladik ve Beyşehir İlçeleri
√ Kütahya, Simav İlçesi, Merkez
√ Malatya, Merkez, Arapgir İlçesi
√ Manisa, Salihli İlçesi, Gökeyüp Köyü, Turgutlu İlçesi, Urganlı Köyü
√ Mardin, Midyat İlçesi, Beti Köyü
√ Mersin, Tarsus İlçesi
√ Muğla, Bodrum İlçesi
√ Nevşehir, Avonos İlçesi
√ Ordu, Mesudiye İlçesi, Alişar Köyü, Ünye İlçesi,
√ Sivas, Zara İlçesi, Demiryurt Köyü
√ Tokat
√ Urfa, merkeze bağlı Sırın Köyü
√ Uşak, Sivaslı İlçesi
√ Van, merkeze bağlı Bardakçı Köyü



Çömlekçi Merkezlerinin Anadolu'daki Dağılımı

Hızlı sanayileşme, köyden kente göç, plastik ürün imalatı, hammadde yataklarındaki azalma, ve baba mesleğini sürdürmek istememe gibi nedenler, Anadolu'da bugün geleneksel çanak çömlek üretimini ve üretim merkezlerini olumsuz etkilemiştir. Ayrıca bugün Çin'den ithal edilen ucuz ve kalitesiz seramikler de bu olumsuzluğun diğer nedenlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak turizmin önemini kavramış Avanos gibi yöreler, toprağının özelliğinden ötürü başka yörelerde benzeri az yapılabilen ürettiği güveçlerle Eskişehir-Sorkun, köklü bir geçmişi olan Kütahya, Aydın–Akçaova ve Karacasu ilçeleri, Bilecik-Kınık Köyü, Bursa–İznik ve Mustafakemalpaşa ilçeleri, Isparta, Uşak-Sivaslı ilçesi , Denizli–Kızılhisar ve Tavas ilçeleri, Malatya, Nevşehir-Avanos, Çanakkale, Ordu–Ünye ilçesi, Kırıkkale–Ahılı, Konya-Doğanhisar, Çukurçimen ilçeleri, Manisa–Gökeyüp köyü, Burdur–Çanaklı, İzmir–Menemen, Tokat-Erbaa-Emirseyit ilçeleri gibi merkezlerde geleneksel seramik üretimi bugün de devam etmektedir.

Günümüzde Anadolu'da geleneksel seramik üretim merkezleri :

Aydın, Akçaova

Ege Bölgesinde bulunan Aydın ilinin Çine ilçesine bağlı Akçaova bucağında 1972-1977 yılları arasında çömlekçi ustalarının sayıları 60'a yakındı. Bu ustalar genellikle testi, bardak dedikleri emzikli testi, tava denilen güveçler üretmekteydiler. Köyde güveç dışında testi, bardak ve küpler de üretilmekteydi. Aydın'da bugün çok bilinen, diğer önemli merkez ise Karacasu ilçesidir. Güveç üretme nedenlerinin başında yöre toprağının uygun olması gelmektedir. Diğer neden ise bu ürünün günlük kullanımda önemli bir yer almasıdır.

Akçaovalılar "Akçaova Toprağı" dedikleri gri renkli, çok kumlu bir toprakla "uhur" adı verdikleri bir toprağı, 10/2 oranında karıştırarak kullanmaktaydılar.

Yapılan güveçlerin içleri, ikinci bir pişirimde boraks ve kullandıkları kil karışımından oluşan bir sırla sırlanmakta, 5–6 saat süreyle odunlu fırınlarda pişirilmekteydi.

Aydın, Karacasu

Aydın'da bugün en çok bilinen, diğer önemli merkez ise Karacasu ilçesidir.Bugün Anadolu'nun pek çok yöresinde Karacasu ürünlerine rastlamak mümkündür. Kullanılan kilin demir oksit oranı yüksek olduğundan, ürünlerin pişme renginde güzel bir kırmızılık izlenmektedir. Eskiden Koşcağı denilen mevkiden getirilen kil, Yazır köyü civarından alınmakta bu nedenle de Yazır toprağı olarak isimlendirilmektedir.

Su ile karıştırılan toprak, havuzlarda bekletilerek dinlendirilmektedir. Atölyelerde dinlendirilip, süzülen çamur, bazı atölyelerde ustalar tarafından, bazı atölyelerde ise vals ya da vakumpres gibi makineler ile kullanıma hazırlanmaktadır.

Şekillendirme için birkaç atölye hala ayaklı torna kullanmaktaysa da genellikle elektrikli tornanın kullanıldığı Karacasu'da son zamanlarda pres de kullanılmaya başlanmıştır. Torna ile şekillendirme yapılırken Pedras denilen metalden yapılan D harfi şeklindeki alet, dış yüzeyleri düzgünleştirmek için kullanılmaktadır.

Karacasu'da kullanılan bezemelerde beyaz astar kullanılmaktadır. Yöreden sağlanan, talki görünümlü pişme rengi beyaz olan bu hammaddeden yapılan astara madina denmektedir. Hazırlanan astar ürünün omuz, boyun ve karın kısmına fırça ile şeritler halinde sürülmekte, ardından iz bırakan rulet ya da tarak gibi aletlerle kazınarak bezemeler yapılmaktadır.

Diğer yaygın süsleme türü ise ürünler pişirildikten sonra uygulanan telleme denilen, yaldız görünümlü, sarı renkli bir hammaddenin dövülüp, pudra haline geldikten sonra sulandırılarak yüzey üzerine sürülmesi yoluyla oluşturulmaktadır. Diğer ürünlerin bazıları ise çamurdan yapılmış ince bir astar ile astarlanıp perdahlandıktan sonra satışa sunulmaktadır. Perdahlama işlemi eski bir naylon çorap ya da perdah tası ile yapılmakta, ancak zaman alması ve yüzeyde oluşan dalgalanmalar nedeniyle pek sık kullanılmamaktadır.

Tek ve çift kulplu testiler, kupalı bardaklar, çok ağızlı gelin bardağı, küllükler, şekerlikler, vazolar ve kapaklı kullanım formlarının üretildiği Karacasu'da pişirim odunlu fırınlarda yapılmaktadır.

Ürünler 3–4 saat süren yavaş yanma ile ısıtılarak aynı anda iyice kurumaları sağlanır; daha sonra fırına reçineli odunlar atılarak hızlandırılan dumansız yanma etkisiyle ürünlerin pişirimi gerçekleşmektedir. 6–7 saat süren pişirim ardından 12 saat soğumaya bırakılan ürünler fırından boşaltılır. Pişirme esnasında 800°C'ye ulaşan bu fırınlar silindirik veya prizmatik gövde üzerine kubbe şeklinde bir üst örtüden ibarettir. Yörenin kili düşük ısılarda pekişebildiği için zaman zaman pişirme ısısı 650 – 750°C'de olabilmektedir.

1960'lı yıllarda 80 ustanın çömlekçilik ile uğraştığı Karacasu'da bugün yaklaşık 35 usta bu işi sürdürmektedir. 28 seramik atölyesinin bulunduğu merkez birçok araştırmacı için örnek bir merkez niteliğindedir.

Bilecik, Kınık

Kınık Köyü, Bilecik ilinin Pazaryeri ilçesine bağlıdır. Kınık köyünde çömlekçilik, 1887 yılında Bulgaristan'dan Türkiye'ye göç eden Şakir Usta ile başlamaktadır. Salimoğlu çömlekçi Şakir Usta ilk olarak İnegöl'e yerleşmiş, ancak burada çömlek yapımına uygun toprak bulamayınca Kınık köyüne göç etmiştir. Kınık köyünde iki oğlu ile çömlekçilik yapmaya başlayan Şakir Usta, 1932 yılında vefat edince oğullarından Mehmet, çömlekçiliği devam ettirmiştir. Bu aile nedeniyle de köylüler bu işi kendilerine uğraş edinmişlerdir. 1972-1977 yılları arasında Profesör Güngör Güner'in yaptığı araştırmada köyde odunlu fırın sayısı 40 kadar tespit edilmiştir. Zehra Çobanlı'nın 1993 yılında yaptığı araştırmaya göre ise o dönemde 167 hanelik köyde 76 ocak bulunmaktaydı. Bu



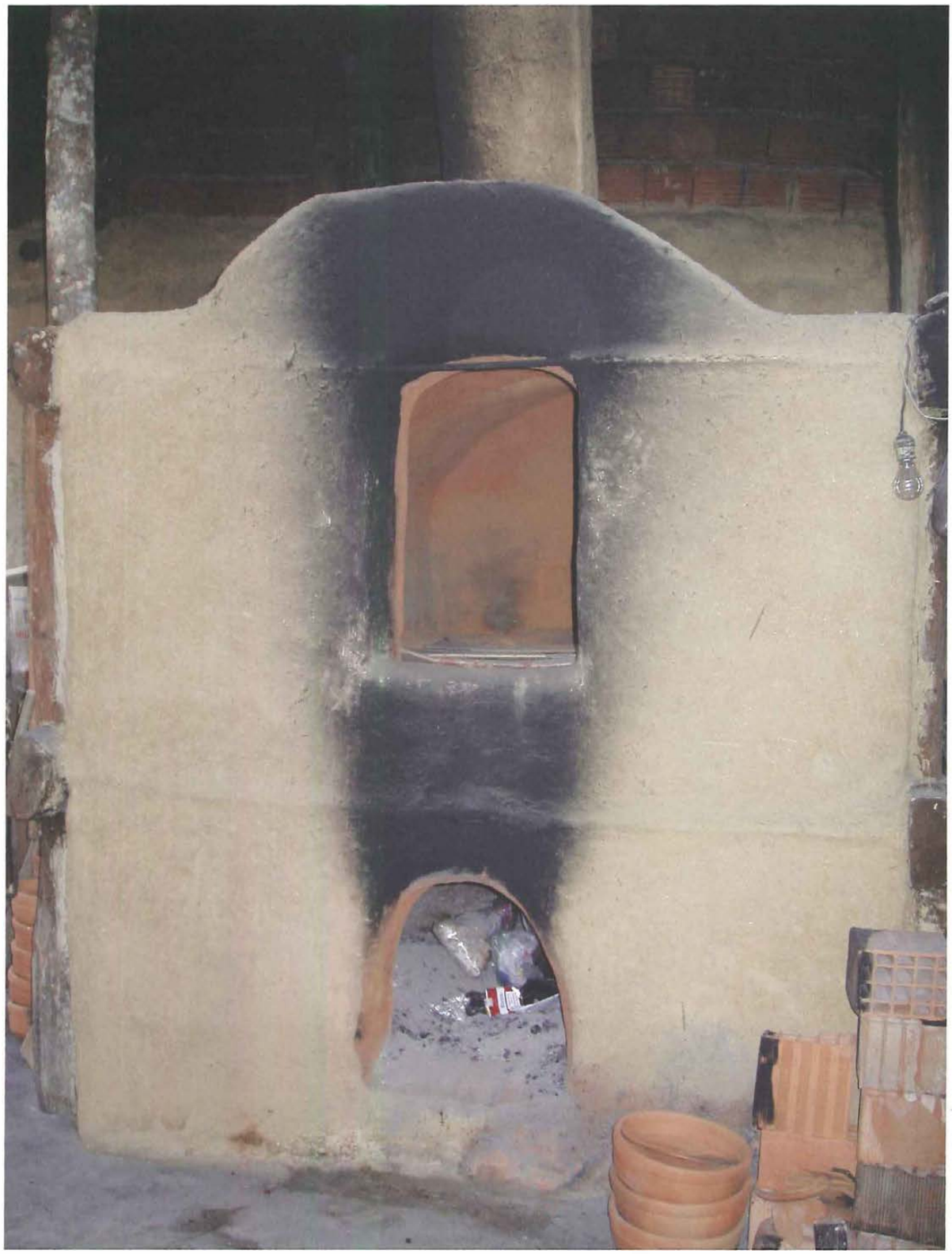
Bilecik, Kınık (Foto. Z. Çobanlı)



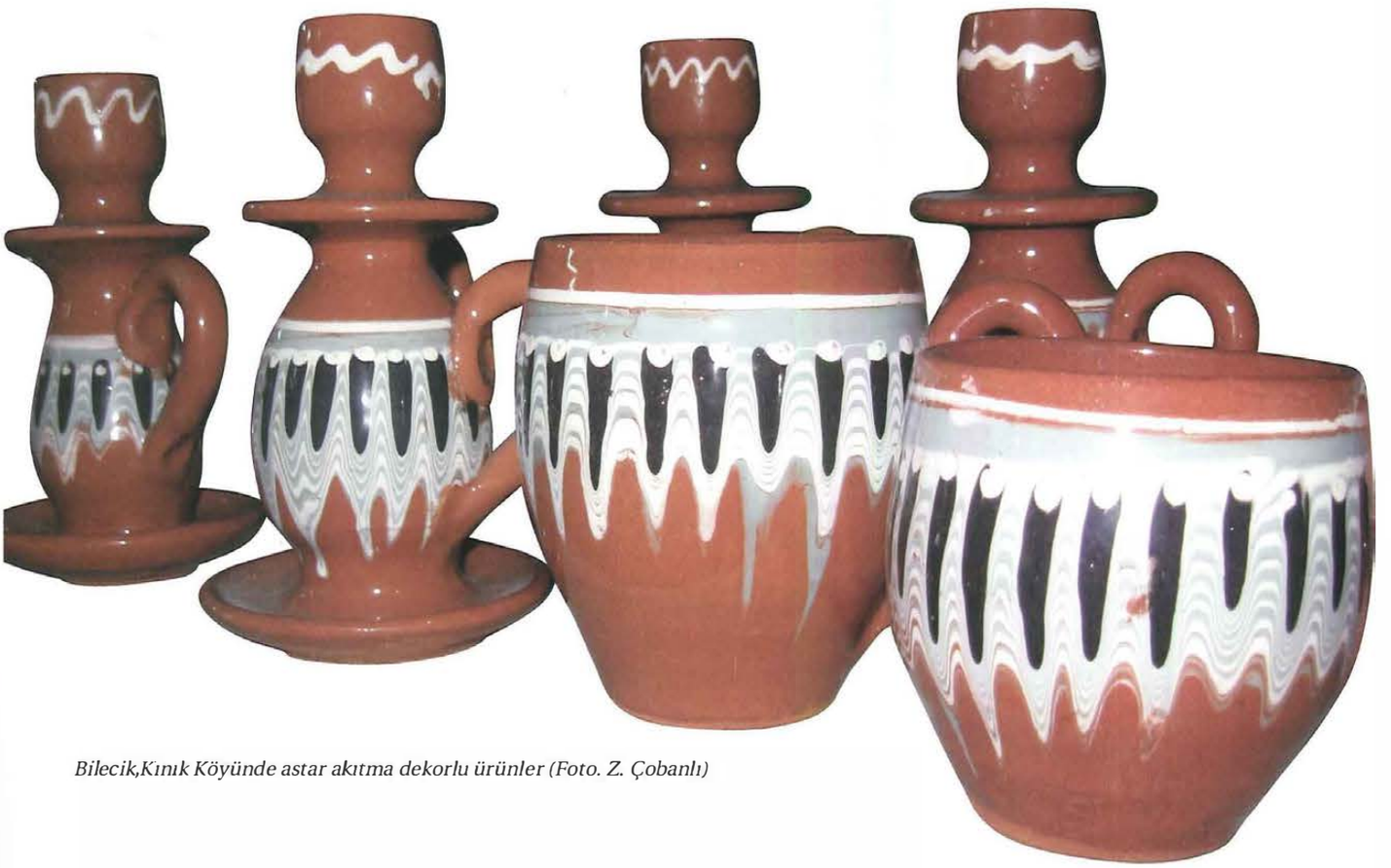
Bilecik-Kınık Köyü'nde presle şekillendirilen güveçler (Foto. Z. Çobanlı)

ocakların bir kısmı depo olarak kullanılmakla beraber 53 tanesi çalışıyordu. Fakat o dönemde sürekli çalışan 20 atölye vardı. Bugün ise köyde 23 odunlu, 11 gazlı, 2 elektrikli fırın mevcuttur.

Geçmişte ayaklı torna kullanarak sol taraflarından şekillendirme yapan köylüler, 1980 yılında köye elektriğin gelmesiyle elektrikli tornalar kullanmaya başlamışlardır. 1985 yılında Mehmet Can ise köye ilk presi alan ve pres kullanarak şekillendirme yapan usta olmuştur. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü mezunu olan ve çömlekçi bir aileden gelen Şenol Kubat ise mezuniyetinden sonra köyde seri üretim yapan atölyeyi kurarak bu işi geliştirmiştir.



Bilecik, Kınık odunlu fırını (Foto. Z. Çobanlı)



Bilecik,Kınık Köyünde astar akıtma dekorlu ürünler (Foto. Z. Çobanlı)

Köyde kullanılan çamur, önceleri köyün 1 km. kadar karşısında bulunan yamaçtaki topraktan elde edilmekte ve köyde bulunan tüm atölyeler, pişme rengi kırmızı olan bu topraktan yararlanmaktaydı. Ancak Kubat, aldığı eğitim sayesinde köyün çamurunu diğer merkezlerden getirdiği hammaddelerle karıştırarak prese uygun dayanıklı bir hale getirmiştir.

Önceleri köyde saksılar, boduk ya da bocuk adı verilen testiler üretilmekteydi. Bugün üretim skalası genişlemiş güveç, testi, saksı, ibrik, düdük, sürahi, çaydanlık, vazolar, darbukalar üretilmektedir.

Tornada şekillendirilen ürünler yazın açık alanda, kışın atölye içindeki raflarda deri sertliğine gelene kadar bekletilmektedir. Ürün deri sertliğinde iken beyaz renkli astar içine daldırılarak astarlanır.

Köyde astarlama işlemine önceleri badana günümüzde ise killenmek denilmektedir. Ayrıca beyaz astar üzerine siyah, kırmızı ve yeşil astar ile tekrar süsleme yapıldığı gözlemlenmiştir. Renkli astarı, puar, öküz boynuzu ya da teneke huni ile akıtarak farklı bir dekor oluşturmaktadırlar.

Siyah astar için Zonguldak ya da Bartın'dan geldiği söylenen, içinde mangan yüzdesi yoğun

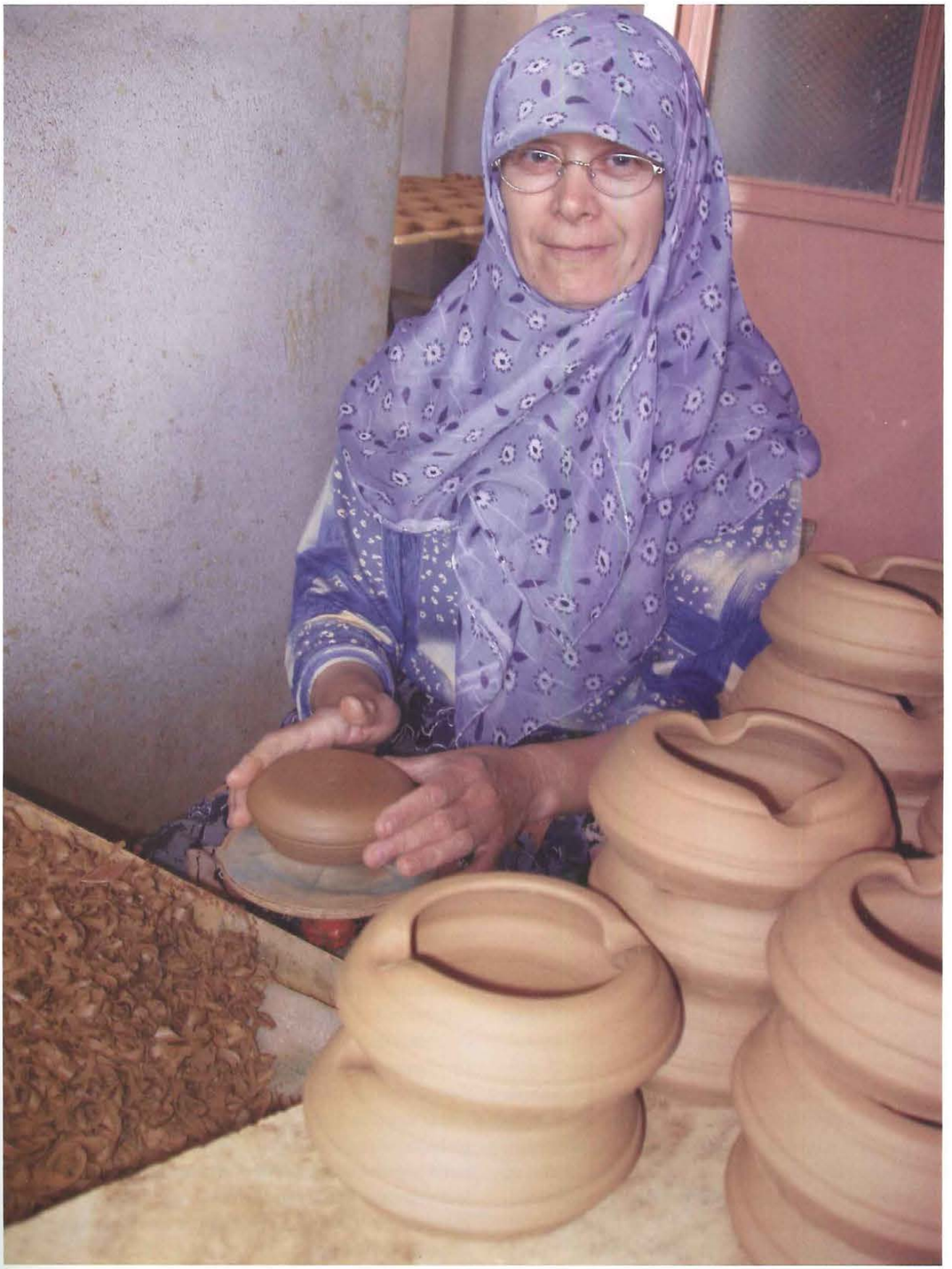


Bilecik, Kınık - Akıtma yöntemiyle ürünlerin sırlanması (Foto. Z. Çobanlı)

olan siyah bir kil kullanılmaktadır. Ezilen kilin içine %50 Malıç denilen ince taneli kırmızı çamurun katkısından sonra su ile ıslatılan karışım kil torbası denilen Amerikan bezinden süzülmektedir.

Beyaz astar Söğüt-Küre köyünden getirilen beyaz kilden, kırmızı astar ise aşı boyası olarak isimlendirilen yine Söğüt-Küre'den getirtilen kırmızı kilden yapılmaktadır. Krom oksit ile yapılan yeşil astar ise aynı zamanda bakır tualiyle de elde edilmektedir.

Kınık köyünde yaygın olarak Bayrak ve Selvi dekorları kullanılmaktadır. Deri sertliğinde olan ürün, önce daldırma yöntemi ile beyaz astarlanmakta, ardından, beyaz astar daha kurumadan üzerine koyu renkli astar, puar ile akıtılmaktadır. Birkaç rengin üst üste akıtılabildiği bu yöntem bayrak dekoru olarak isimlendirilmektedir.



Küllük üreten bir çömlekçi hanım, Bilecik, Kınık (Foto. Z. Çobanlı)



Bilecik, Kınık Köyünde Üretilen Farklı Ürünler (Foto. Z. Çobanlı)

Selvi dekor olarak isimlendirilen süsleme ise, astarın dağılıp, yayılması ile oluşmaktadır. Beyaz astarlanmış ürün üzerine, astar yaş iken fırça ya da puar ile tekrar koyu renkli astar akıtılmaktadır. Akıtılan astarın bileşimi asidik yapıda olduğundan akıtılan astar dağılmakta ve selvi ağacı görünümü oluşmaktadır.

Kınık köyü çömlekçileri daha önce mürdesenk, çakmak taşı, beyaz kil karışımından oluşan bir sır kullanmaktaydılar. Bugün ise, teneker diye isimlendirdikleri boraksı kullanmaktadırlar. Şeffaf sır yapımında ise bakır tuali ve aşı boyasını renklendirici olarak kullanmaktadırlar.

Boraks içerikli şeffaf sırla sırlanan ürünler alttan yanan odunlu fırınlarda pişirilmektedir. Pişirim bu fırınlarda 12-14 saat sürmektedir. Ancak Kınık köyünde bugün elektrikli ve gazlı fırınlar, odunlu fırınların yerini almıştır. 1960'larda üretilen ürünlerin koleksiyonerlerde toplandığı, akıtma dekorları ile ayrıcalıklı ürünler olduğu bilinmesine rağmen, bugün üretilen ürünler çok kiç bir dekor özelliği göstermektedir. Bazı ürünlerde tutkal üzerine boncuklar yapıştırılmakta, sentetik boyalar ile dekor yapılmakta ve elektrikli fırınlarda pişirilmektedir. Günümüzde üretilen çömleklerde eski Kınık çömleklerinin özellikleri kalmamıştır. Ancak sipariş geldiğinde astar dekorlu ürünler de üretilmektedir.



Köyde üretilen son dönem sentetik boyalı işler 2007, Bilecik, Kınık (Foto. Z. Çobanlı)

Bursa, İznik

Marmara Bölgesinin güneyinde, Bursa iline bağlı, Osmanlı Döneminin Türk Çini ve Seramiği ile en özdeşleşmiş yeri olan İznik'te yakın zamanlara kadar önemli bir üretim gerçekleşmemiştir. Ancak yakın zamanda açılan Uludağ Üniversitesi İznik Meslek Yüksekokulu Seramik Bölümü ve ardından 1993 yılında İznik Vakfının kurulması İznik'i tekrar gündeme getirmiştir.

Geleneksel İznik Çini Sanatı ile ilgili varolan ve elde edilecek bilgileri bir sistem içerisinde eğitim ve öğretimle gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla kurulan Vakıf dünya seramik literatürlerinde zirve olarak kabul edilen 16.yy. İznik Çini Sanatı'nı 400 sene aradan sonra üretmeyi hedeflemiştir. %85 Kuvartz içeren İznik çinileri sağlam yapılarından ötürü dış yüzeylerde rahatça kullanılmaktadır. İznik çinilerinin en önemli püf noktası, kullanılan çamurun, astarın ve sırın birbirleri ile olan uyumudur. Mercan kırmızı, firuze yeşili, lapis mavisi önemli, yaygın kullanılan renklerdir. Çinilerdeki geometrik örgü düzenlemeler kozmik düşüncenin yansımasıdır. Kitabeler ve yazılar İslam düşüncelerini ve felsefesini yansıtmaktadır.

İznik Çini Vakfı aldığı bu sorumluluk ile Anadolu'da seramik sanatımız adına önemli bir eksikliği gidermekte ve çok başarılı olmaktadır. Bu vak-

fın amacı, geleneksel İznik Çini Sanatının incelenmesi ve bu sanatın tekrar canlandırılmasıdır. Bu amaçla vakıfta geleneksel yöntemler kullanılarak İznik çinileri üretilmeye başlanmıştır. Yurtiçinde ve yurtdışında bazı mimari yapılarda bu vakfın ürettiği çiniler duvar panoları olarak yer almaktadır.

Ayrıca ilçede turistik hediyelik eşya üreten atölyeler çoğalmaya başlamıştır. Bu atölyelerde, Anadolu sırsız çömlek geleneği dışında, Kütahya ve İznik seramiklerinin kopyalarını da üretmektedirler.

Bursa, Mustafakemalpaşa

Marmara Bölgesinde bulunan Bursa iline bağlı Mustafakemalpaşa ilçesinde çömlekçiliğin yaklaşık 130 yıllık bir geçmişi olduğu bilinmektedir. Bu ilçede çömlekçilik Kınık'ta olduğu gibi Bulgaristan'dan Türkiye'ye göç eden kişilerin buraya yerleşmesiyle başlamıştır. 1980'li yıllara kadar 40-50 civarında olan atölye sayısı, 1980-1990 arasında 20'ye, 1990'lı yıllarda 6'ya kadar düşmüştür. Günümüzde ise sadece 2 atölye çalışmaktadır. Bu atölyelerden birisi genellikle Bilecik-Kınık'tan aldığı ürünleri satmakta, kendi üretimi olarak da drenaj boruları, baca gibi formlar şekil-



Bursa MustafaKemalpaşa'da Pres ile Şekillendirilmiş Güveçler (Foto. Z. Baskıcı)



Bursa, MustafaKemalpaşa'da yapılan bacalar (Foto. Z. Baskıcı)

lendirmektedir. Diğer atölye ise, sadece pres yöntemi ile tek tip bir ürünün şekillendirmesi yapılmaktadır. Mustafakemalpaşa ilçesinde çömlekçiliğin yok olmasının nedeni; üretimin büyük bir kısmını oluşturan tepelik ve bacaların bugün hiç kullanılmaması, teknolojinin ilerlemesiyle ev eşyalarında plastik ve çelik eşyalara geçilmesidir. Yeni kuşağın babadan gelen bu mesleğe ilgisiz kalması çömlekçiliğin sonunu getirmiştir.



Bursa Mustafa Kemalpaşa'da atölyenin genel görünümü (Foto. Z. Baskıcı)

Üretimde kullanılan kil, ilk zamanlarda Mustafakemalpaşa ilçesinin ortasından geçen Mustafakemalpaşa Çayı çevresinden çıkartılmaktaydı. Kilin çıkarıldığı bölgede açılan çukura su doldurulmakta ve çukura atılarak yüzdürülmesi sağlanmaktaydı. Daha sonra atölyelere getirilerek kıyma makinesi ve insan gücüyle çalışan valslerden geçirilmekteydi. Bu işlemin amacı çamurun içindeki kum, ağaç kökleri gibi sert malzemeleri ezmek, çamurun daha ince taneli ve homojen hale gelmesini sağlamaktı. Hazırlanan çamur, ışık almayan bir köşede hava almayacak şekilde naylon çadırlarla sıkıca kapatılıp 15-20 gün bekletilmekteydi. Bekleme sürecinin sonunda çamur, ahşap tezgah üzerinde yoğrularak şekillendirmeye hazır hale getirilmekteydi. Ancak günümüzde ilçeden kil çıkmamaktadır. Bu nedenle Bilecik-Söğüt, İstanbul, Kütahya, ve Çanakkale'den getirilen kırmızı çamurlar kullanılmaktadır.



Bursa MustafaKemalpaşa'da kullanılan fırının görünümü ve usta Emin Kralsal (Foto. Z. Baskıcı)



Bursa, MustafaKemalpaşa'da bir atölyeden görünüm (Foto. Z. Baskıcı)

Emin Kralsal kendine ait olan atölyesinde genellikle Bilecik-Kınık'tan getirdiği ürünleri satmakta, kendisi için çok nadir olarak çömlekçi tornasının başına geçmektedir. Bu atölyede, üretimde olduğu dönemlerde, tepelik ve baca, süs eşyaları, darbuka ve güveçler şekillendirilmekteydi.

Bugün hala üretim yapan Adnan Kralsal ve Fahri Kralsal'a ait olan diğer atölyede ise, dışarıdan getirilen çamurun vakumpresle havası alınıp, güveç formunda hazırlanmış presle şekillendirilmesi yapılmaktadır. Şekillendirilen ürünler 24-48 saat raflarda kurumaya bırakılmaktadır. Kuru-



Bursa MustafaKemalpaşa'da çömlekçi ustası Emin Kıralsal Sattığı Ürünlerle (Foto. Z. Baskıcı)

yan ürünlerin, 700-800°C'de bisküvi pişirimi yapılmaktadır. Güveçlerin sadece iç kısmı şeffaf sırla sırlanmakta, dış kısımları sırsız bırakılmaktadır. Sırlama, dökme boşaltma yöntemi ile yapılmaktadır. Kullanılan şeffaf sır, Bilecik'ten hazır olarak gelmektedir. Sırlanmış ürünler 1000°C'de elektrikli fırında pişirilmektedir. Bu atölye Sağlık Bakanlığı'ndan belge almıştır. Ürünlerini süthane ve mandıralara yoğurt güveci olarak topluca satmaktadır. Bugün burada yapılan ürünlerin Kınık taklidi olduğu söylenebilir.



Bursa MustafaKemalpaşa'da kullanılan çömlekçi tornası (Foto. Z. Baskıcı)



Eskişehir, Sorkun'da açık pişirim yapılan güveçler (Foto. Z. Çobanlı)



Eskişehir, Sorkun'da güveçlerin açık pişirimi (Foto. Z. Çobanlı)



Geleneksel tezgahta güvecin şekillendirilmesi (Foto. Z. Çobanlı)

Eskişehir, Sorkun

İç Anadolu Bölgesinde Eskişehir ili Mihalıççık ilçesine 12 km. uzaklıkta olan Sorkun köyünde halkın tümü çömlekçilikle uğraşmaktadır. Horasan'lı Karayusuf adlı bir kişi ve aileleriyle birlikte üç oğlunun 700-800 yıl önce buraya gelerek yerleşmesi ile oluşan Sorkun köyündeki çömlekçiliğin Horasan'dan buraya gelenlerle birlikte başladığı sanılmaktadır. Prof. Güngör Güner'in 1972-1977 yılları arasında yaptığı tespite göre 140 kadar aile bu işle uğraşmaktadır. Günümüzde şehre yapılan göçler nedeniyle 100 hane kalan köyde birçok hanede üretim yapılmaktadır.

Sorkun köyünde kullanılan çamur, amyot madeninin yağlı kısımlarından elde edilen aktoprak ile kızıltoprağın 2/1 oranında karışımından elde edilmektedir. Kırmızı kil sıcak suda eritildikten sonra yarısı kadar diğer kille karıştırılarak en az üç gün bekletilir. Çamurun çok yumuşak kıvamda kullanılmasından dolayı her şekillendirme aşamasından sonra ara verilmektedir. Bu süreyi verimli kılabilmek için çok sayıda çömleğin şekillendirilmesi bir arada yapılmaktadır. Biri şekillendirilirken diğeri dinlendirilmektedir. Ürünlerin şekillendirilmesi, kilden yapılmış, altı sivri döndürülebilir bir tabağın içine oturtulmuş yine kilden yapılmış bir altlığın üzerinde elle yapılmaktadır. Daha çok güveç ve ekmek tavası üretimi yapılan bu köyde, güvecin dibi halka adı verilen bantlarla yapılmaktadır. Bu işleme dip yazma denmektedir. Hazır olan diplerin kenarlarındaki halkalar kaldırma denilen işlemle yükseltilir. Güveç güneşte bir süre bekletildikten sonra karınlama yani şekillendirme işlemine geçilmektedir. Karınlama işlemi bittikten sonra güveçlerin "yanış" adı verilen ağız kısmı şekillendirilmektedir. Ürünler güneşte kurumaya bırakılır ancak iyice kurumadan önce sulandırılmış ve süzülmüş kızıltoprakla içten ve dıştan astarlanmaktadır. Kurutulan çömleklerin kazıma işlemi yapıldıktan sonra yanmakta olan ateşin çevresinde ısıtılırken diğer taraftan da sır denilen koyu renkteki kırmızı kil ile yapılan işleme bazen sırlama denilmektedir. Çömleğin ısıtılmasının nedeni, üzerine sürülen kilin daha iyi yapışmasını sağlamaktır.

Güveçler rüzgarlı bir havada kurutulduktan sonra, küllük adı verilen açık bir alanda içlerine saman konarak ve teker teker ters döndürülmüş olarak yere dizilirler. Yaklaşık 500 kadar çömleğin birlikte pişirildiği bu işlemde, kalan boşlukla-



Eskişehir, Sorkun Paketleme (Foto. Z. Çobanlı)



Eskişehir, Sorkun pişmekte olan ürünler (Foto. Z. Çobanlı)



Eskişehir, Sorkun'da satışa hazır güveçler (Foto. Z. Çobanlı)

ra çalı çırpı doldurulur, çömleklerin üzerine odun konulur ve rüzgarın geldiği taraftan ateşlenerek bir saat süreyle pişirilir. Ateşin zayıf olduğu bölgelere odun ilave edilmektedir. Ucunda kancalar bulunan çeykel denilen sopalarla pişirimi tamamlanan çömlekler geri alınır. Pişirimin sonucunda kapların içleri siyahlaşır. Rüzgarın etkisiyle kısa sürede soğuyan çömlekler 2-3 saat içerisinde depolanacak duruma getirilmektedir.

Köyde yufka pişirmek için çapı 1 metreye ulaşan büyük siniler ve çeşitli boylarda et güveçleri yapılmaktadır.

Isparta

Isparta, Akdeniz Bölgesinde bulunan bir ilimizdir. Merkezde bulunan Halıkent Mahallesinde ve Sütçüler ilçesinde birer atölye bulunmaktadır. Uzun yıllar çömlekçilik merkezlerinden biri olan Yalvaç'ta ise üretim devam etmemektedir.

Bu yörede de güveçlerden et testilerine, şirlek adı verilen yoğurt kaplarından bakraçlara, peynir ve salça saklama kaplarına, farklı boydaki küp ve ibriklere değin uzanan geniş bir ürün yelpazesi bulunmaktadır.

Kil ocaklarından getirilen killer, elendikten sonra su ile karıştırılıp dinlendirilmekte, ardından da eskitme denilen, ayakla çamurun hazırlanma işlemine geçilmektedir. Hazırlanan çamurun kullanılacak miktarı yoğrulup künde adı verilen parçalara ayrılır. Bu bölgede de Anadolu'nun pek çok merkezinde olduğu gibi ayakla döndürülen tezgahlar kullanılmaktaydı.

Bölgede ürünlerin bir özelliği de, şekillendirmenin ardından üzerlerine "Halaş" adı verilen sulandırılmış talk ile yapılan süslemelerin olmasıdır. İzleme dekor yöntemi ve puar ile akıtma yapılarak pişirilmiş ürünlere de rastlanmaktadır. Ürünlerde genellikle sır kullanılmadığı görülür, ancak Konya'dan getirilen "badana" diye adlandırılan beyaz astar üzerine sır uygulanmaktadır.

Kuruyan ürünler 4-5 saat süren, çeşni denilen kurutma işleminin ardından 500-600 ürünün yer aldığı odunlu fırınlarda 24 saatte pişirilmektedir.



Nevşehir - Avanos'ta dekorlanan çini tabaklar (Foto. Z. Çobanlı)



Nevşehir - Avanos'da Kafadar Kardeşler Atölyesin'de üretilen su testileri (Foto. Z. Çobanlı)

Pişirim için pelit, meşe ve meyve ağaçlarının odunları kullanılmaktadır.

Mart ortasında başlayan üretim aralık ayının ortalarına kadar sürmektedir. Diğer yörelerde olduğu gibi burada da çevreden gelen ürünlerin satışı lokal üreticileri etkilemektedir.

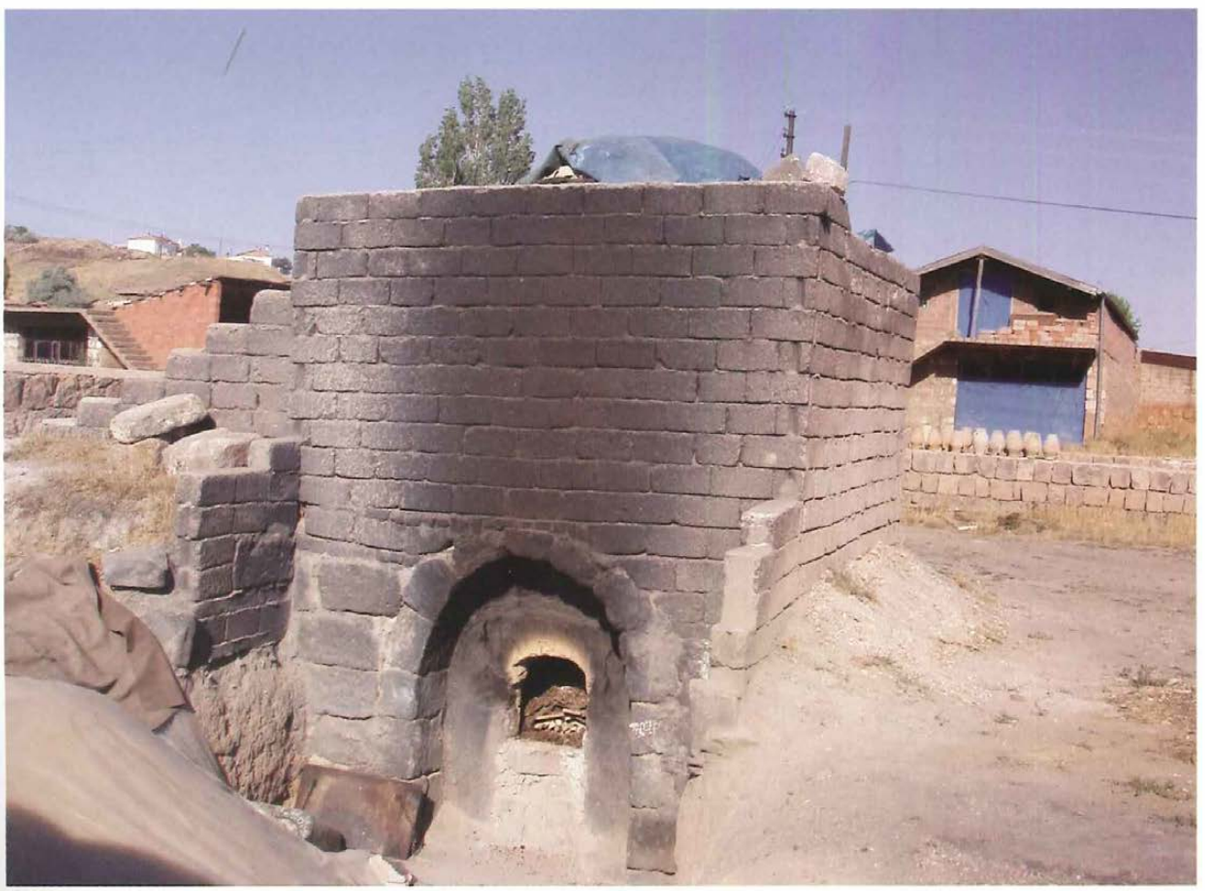
Nevşehir, Avanos

İç Anadolu Bölgesinde Nevşehir iline bağlı Avanos ilçesi en tanınmış çömlekçi merkezlerinden biridir. Avanos'ta çömlekçiliğin başlaması Hititlere kadar uzanmaktadır. M.Ö. 2000'lerde Mezopotamya'dan ticaret için gelen Asurlular, Hititlere çömlek yapımını öğretmişlerdir. İlk yapılan

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

çömleklerin elle şekillendirildiği, pişirimin ise açık ateşte yapıldığı kaynaklarda belirtilmektedir. Çömlekçi çarkının bulunmasıyla elle şekillendirmenin yerini çarkla şekillendirme almış ve pişirimler ilkel fırınlarda yapılmaya başlanmıştır.

Prof. Güngör Güner'in 1972-1977 yılları arasında yaptığı tespite göre ilçede "İşlik" adı verilen taş yapılar içerisinde bulunan 75 kadar işyerinde 300 kadar çömlekçi ustası çalışmaktaydı. Avanos'ta 1997 yılında Bengütay Hayırsever'in yaptığı araştırmada ise Ahmet Daşkıran, Abdurrahman Berber, Hakkı Çöl, Mehmet Yaşar Uçar, İlsan Doğan ve Ahmet Sağışman isimli ustalardan bahsedilmektedir. Bugün ise yaklaşık 15 atölyede üretim yapılmaktadır. Bu atölyelerden bazıları Güray Çömlekçilik, Kaya Seramik, Çili Çanakçılık, Fırça El Sanatları Seramik, Avanos Anadolu Çömlekçilik, Çeç Çanakçılık, Avanos Seramik, Elma Center, Bazaar 45, Chez Galip, Chez Ömürlü, Mümtaz, Seğmenler Çanak, Chez Çöl Fırınbaşı, Hitit Çanakçılık , Riton Seramik ve Kafadar Kardeşler'dir. Bugün baş usta olarak bilinen 1930 doğumlu Ahmet Daşkıran'ın dedesi Hacı Ömer Karadayı, babası Mustafa Daşkıran, ağabeyi Ömer Daşkıran da çömlekçiydi. 1945 yılında eline toprağı alan Ahmet Usta iyi bir çömlekçi ustası olması yanında iyi bir araştırmacıydı.Yörenin çamurunu inceledi, uygun reçeteler geliştirdi ve usta olarak birçok genç çömlekçinin gelişmesine katkı sağladı. Bugün hala aynı heyecanla çalışmaya devam etmektedir. 1946 yılında Kütahya'ya çini öğrenmeye giden ağabeyi ise Avanos'a döndüğünde bir atölye kurarak çini üretmeye



Geleneksel Nevşehir odunlu fırınlı (Foto. Z. Çobanlı)



Nevşehir - Avanos'da "rapido işi" ürünlerin mağazada satışı (Foto. Z. Çobanlı)



Nevşehir - Avanos'da dekorlanan çini duvar tabağı (Foto. Z. Çobanlı)

başladı. Aynı zamanda tüm çömlekçilerin katılımı ile bir de kooperatif kurdu. İki yıl süren bu deneyimin ardından bu atölye kapandı. 1967'de yeni kooperatif kurulduğunda ise yörede 58 atölye bulunmaktaydı. Bu kooperatif günümüze kadar devam etmemiştir ancak kurulan bir dernek ile sorunlara çözüm aranmaktadır. Dernek başkanı Abdullah ... kendi atölyesinde geleneksel çizginin dışında farklı hediyelik seramikler üretmesinin yanında, Belediye ve üniversitelerle iş birliği yaparak bölgedeki üretimin daha kaliteli, daha çağdaş bir çizgide olabilmesi için yoğun bir çaba sarf etmektedir. Ayrıca açılan el sanatları kursları ve yüksekokul ile çömlekçiliğin özendirilmesi ve geliştirilmesi için gerekli özen ve çaba da gösterilmektedir. Avanos'da atölyelerin üretimleri farklılıklar göstermektedir. Geleneksel çömlekçilik yapan atölyelerin yanında Kütahya tarzı çini



Nevşehir - Avanos 'da Kafadar Kardeşler Atölyesinden bir görüntü (Foto. Z. Çobanlı)

üreten ve sırlı seramik üreten atölyeler de bulunmaktadır. Son dönemlerde torna ile şekillendirmenin yanında alçı kalıp içine çamur basarak üretim yapıldığı da görülmektedir. 1980 yılından beri üretim yapan Soner, Mustafa ve Üstün Kafadar kardeşlerin dedeleri Nuh Mehmet Kafadar da bir çömlekçi ustasıydı. Geleneksel odunlu Avanos fırını ile pişirim yapan bu atölyede testi, peynir çömleği, yoğurtluk, su testisi ve güveç kapağı gibi ürünler üretilmektedir. Avanos'da unutulmaması gereken ustalardan birisi de darbuka ve udo isimli Afrika kökenli müzik aletini üreten Küçük Mehmet Körükçü ustadır. Mehmet Usta Hitit gagalı testilerin yanında yörede son yıllarda yaygınlaşan ajurlu seramikler de yapmaktadır. Mustafa Yazıcı Usta ise iki parçayı ekleyerek şe-



Nevşehir - Avanos'ta bir atölye (Foto. Z. Çobanlı)



Nevşehir- Avanos'da pres ile şekillendirilen içleri sırlanmış güveçler (Foto. Z. Çobanlı)

killendirdiği büyük su küpleri yanında diğer geleneksel ürünleri de üretmektedir.

Volkanik bir arazi üzerine kurulu olan Avanos, bir yandan Kızılırmak'ın getirdiği nitelikli çamurla, öte yandan yakın çevredeki elverişli kil yataklarıyla seramik üretimi için uygun bir konumda bulunmaktadır. "Çıkrık" yada "çark" adı verilen tornalarda üretilen çömleklerin yapımında kullanılan kırmızı renkli çamur, ait olduğu yatağın türüne göre silisli ya da killi, yağlı, yumuşak veya sert gibi farklı özelliklerle adlandırılmaktadır.

Avanos'da kullanılan geleneksel çamur ilçenin yakınlarından getirilmektedir. Yerel çömlekçilerin kullandığı hammaddeler; Kavuk Ali Gözü denilen, onların tabiri ile tam yağlı bir kil, demir oksidi bol mil denilen Kızılöz toprağı, Yazı kumu, Kemerçeşme kili, Tandır toprağı, Çatalargaç kili ve Karadağ bölgesinden gelen bir kaolin çeşitidir. Ayrıca kayaların yağmur ve kar ile aşınmasından elde edilen "süzgü" denilen ince kil de kullanılmaktadır. Farklı bölgelerden gelen toprak elenir, işlikler içinde bulunan dinlenme havuzlarında suyla karıştırılarak bir süre bekletilir ardından el ile yoğrularak ya da ayak ile çiğnenerek kullanı-



Nevşehir - Avanos'da üretilen ürünlerden bir grup (Foto. Z. Çobanlı)



Nevşehir-Avanos'da "rapido işi" denilen dekor yöntemiyle bezenmiş tabak (Foto. Z. Çobanlı)

ma hazırlanır. Bugün Kütahya'dan hazır getirilen çamuru kullanan atölyelerde böyle bir işleme gerek kalmamaktadır. Bazı atölyelerde vakumpres de bulunmaktadır. Yörede turistik eşya üretenler genellikle Kızılöz kilini kullanmaktadırlar. Karadağ bölgesinin kaolini, Yazının kumu ve tuğla kırıkları tozundan yaptıkları karışım ile kullandıkları odunlu fırınların iç kısımlarını sıvamaktadırlar.

Atölyelerin şekillendirme yapılan bölümünde bazen aile fertlerine göre, bazen de çalışan eleman sayısına göre yaklaşık üç adet torna bulunmaktadır. Tornaların en önemli özelliği dönen silindir üzerindeki gövdenin tamamen pişmiş topraktan yapılmasıdır. Avanoslu ustalar Avanos'un Özkonak beldesinden getirdikleri bol demir oksit içeren kırmızı kile, 'çıkıntı' denilen, tornada şekillendirme yapılırken kullanılan çamurun bulamaç halindeki atığını ilave ederek kırmızı astar yapmaktadırlar. Daha koyu renk astar elde etmek için önceleri biten pillerin iç kısımlarındaki manganı kullanmaktaydılar. Bugün renk veren oksitler ile farklı renkte astarlar yapmaktadırlar. Kullanılan astar el yapımı at kılı fırça ile pişirim yapılmamış yüzey üzerine sürülmektedir. Çizgisel olan bu astar süsleme, kebap ve kuru fasulye pişirilen testiler, üzlük ya da çoban çömleği denilen su çömlekleri üzerinde görülmektedir.



Nevşehir - Avanos Atölye Fırça'da alçı kalıpta şablon torna ile şekillendirilmiş tabak (Foto. Z. Çobanlı)



Nevşehir - Avanos'da Ritan seramiğin üretiği bir ürün (Foto. Z. Çobanlı)

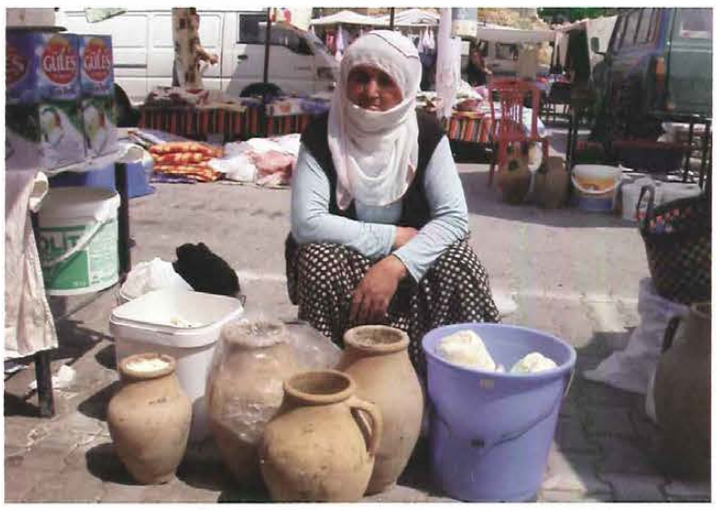
Tornada şekillendirilen formlar, "yanalak" ya da "kuruluk" denilen nemli, az ışıklı derinliği olan bölümlerde bir tezgah üzerinde kurumaya bırakılmaktadır. Avanos'ta bazı atölyeler kayalar oyularak yapıldığından doğal ışık görmeyen kurutma odaları sorunsuz bir kurutmaya neden olmaktadır.

Kuruyan ürünler 600-700 derecelik bir sıcaklıkta geleneksel odunlu fırınlarda pişirilmektedir. An-



Nevşehir-Ürgüpte çini ustası bir hanım (Foto. Z. Çobanlı)

Nevşehir - Avanos'ta ki fasulye pişirme çömlekleri (Foto. Z. Çobanlı)



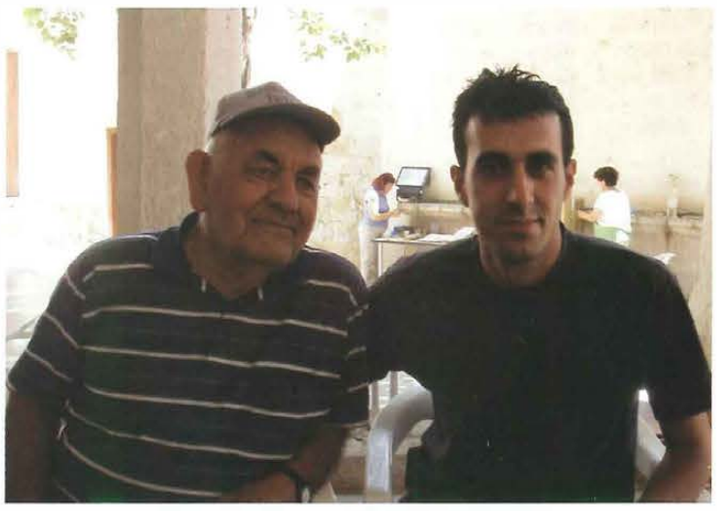
Nevşehir - Ürgüp pazarında çömlek peyniri satan köylü kadın (Foto. Z. Çobanlı)

cak bölgede yakacak odun sıkıntısı nedeni ile pişirim talaş ve araba lastikleri ile yapılmaktadır. Bu pişirim hava kirliliğine neden olduğundan ilçe içindeki atölyelerin pişirim yapması sorun haline gelmiştir. Haftada bir defa yanan yaklaşık bin ürünün aynı anda pişirildiği bu fırınlarda birkaç atölye ile müşterek pişirim yapılmaktadır. Son birkaç yıldır elektrikli fırınlar yaygınlaşmaya başlamıştır.

Günümüzdeki Avanos atölyelerinde çömlek, küp, testi ve güveç gibi geleneksel kapların yanında, son yıllarda Hitit ve Frig gibi Anadolu'nun

Nevşehir-Avanos'da bir Atölyede astar kazıma tekniği ile yapılmış ürünler (Foto. Z. Çobanlı)

en eski formlarını tekrarlayan hediyelik eşyalar da üretilmektedir. Avanos'ta çömlekçiler, yeni ürün tasarımı kaygısıyla çabuk şekillendirilen estetik değeri olmayan turistik ürünler de yapmaktadırlar. Bilecik-Kınık köyünde olduğu gibi, yüzey üzerine elenmiş kum yapıştırmak, zift veya yat verniği sürmek, deri atıklar ile eklemeler yapmak, akrilik, plastik ya da oto boyaları sürmek burada da yaygın olarak görülen kiç uygulamalardır. Yörede 1990'ların başında "rapido işi" denilen bir süsleme yöntemi gelişmiştir. 800-900 derecelerde pişen sırsız ürün üzerine su bazlı genellikle okr sarısı boya sürülmektedir. Kuruyan

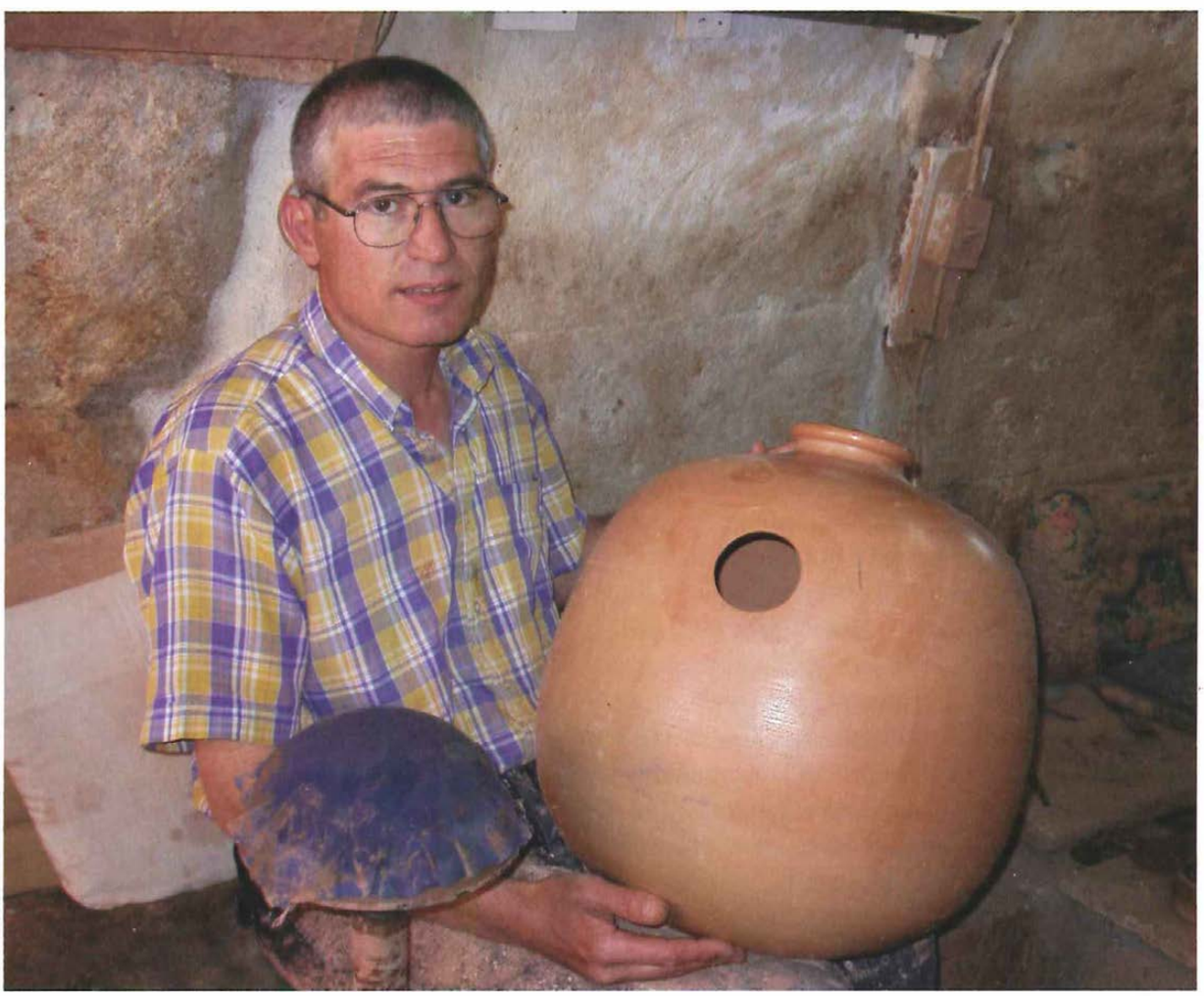


Nevşehir - Avanosta ünlü baş usta Ahmet..
ve genç çömlek ustası Abdullah (Foto. Z. Çobanlı)



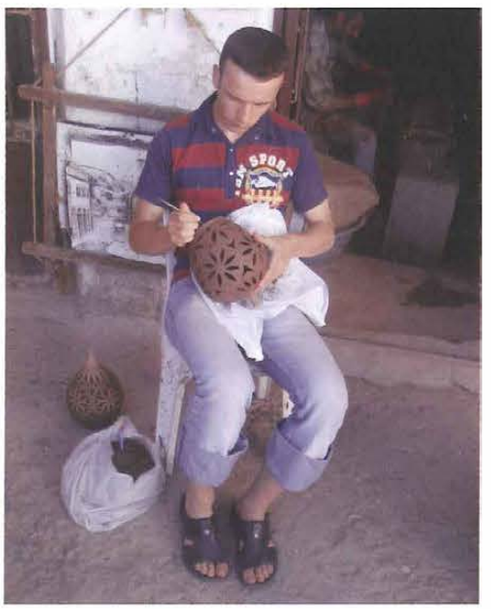
Nevşehir - Avanos'da Riton Seramiğin ürettiği bir ürün (Foto. Z. Çobanlı)

boya üzerine önce siyah rapido kalemi ile desenlerin kenar çizgileri çizilmekte ardından boşluklar yeşil ve kırmızı rapido kalemleri ile doldurulmaktadır. Ajur yada kesme yöntemi de son yıllarda yaygın olarak turistik ürün ve aydınlatma elemanlarının dekorlanmasında kullanılmaktadır. Yörede bu yöntem ile genellikle aydınlatma elemanları yapıldığından yanlış bir isimlendirme ile abajur yöntemi denmektedir. Deri sertliğine gelen ürün keskin ince uçlu bıçak ile kesilerek birbirinden farklı delikli ışık geçiren yüzeyler elde edilmektedir. Kütahya'da üretilen çini ürünlerin



Nevşehir - Avanos'da Mehmet Körmükçü Usta tornada şekillendirdiği udu ile (Foto. Z. Çobanlı)

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ



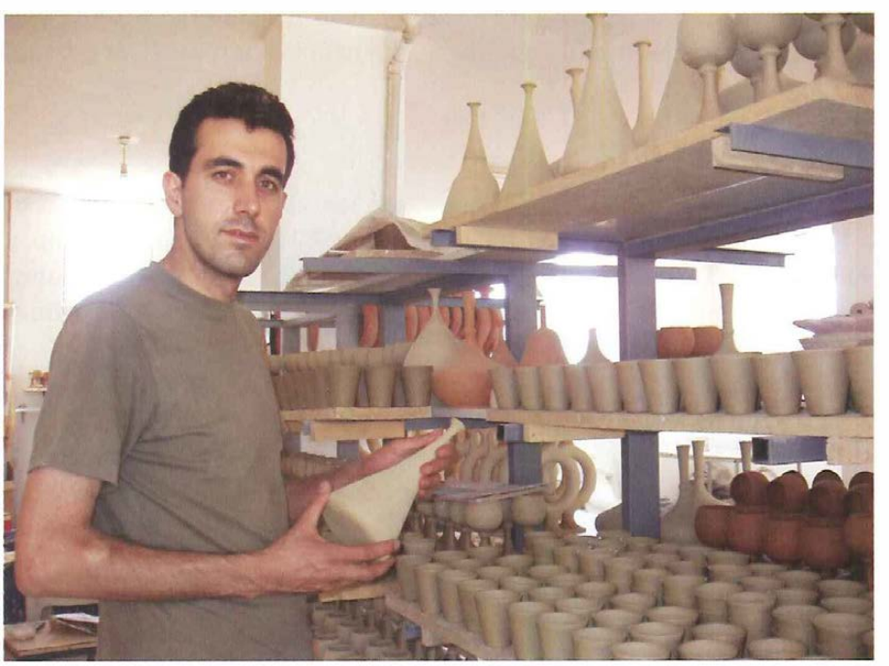
Nevşehir Avanos'da oyma yapan usta (Foto. Z. Çobanlı)



Nevşehir - Ürgüpte Çini bezeme ustası bir kadın (Foto. Z. Çobanlı)

satıldığına sıklıkla rastlanan Avanos'da yakın zamanda yaygın olarak çini ürünler de üretilmeye başlanmıştır. Çini çamurunun ve sırlarının Kütahya'dan getirtilmesi üretim maliyetini arttırmaktadır. Çini ürünlerde yöreye özgü farklı bir süsleme biçimi gelişmiştir. Atölyeler kendi geliştirdikleri desenleri farklı isimlerle alıcılara sunmaktadırlar.

Avanos bugün hala çömlekçilikle yaşamı renklendiren en önemli çömlekçilik merkezlerimizden birisidir.



Nevşehir - Avanos'ta Çömlekçi Ustası Abdullah (Foto. Z. Çobanlı)



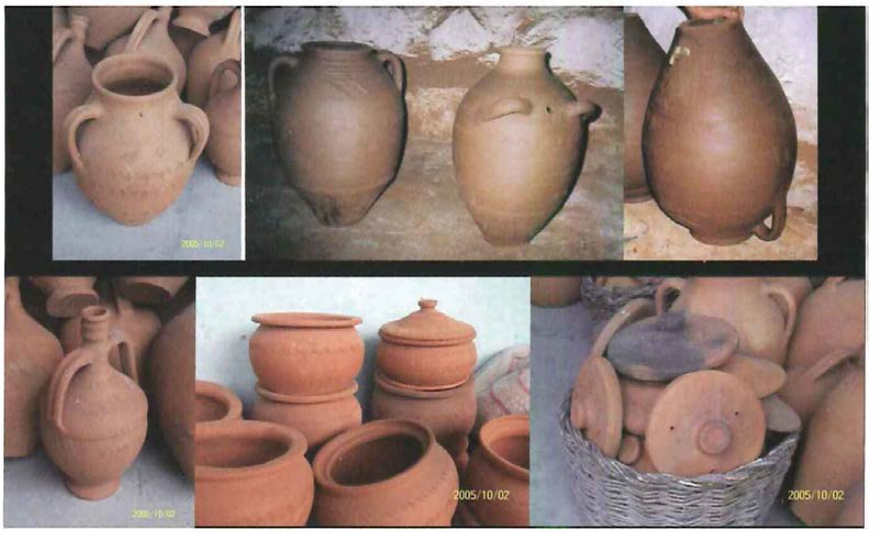
Konya,Çukurçimen-çömlekçi ürünleri (Foto. Ş. Yalçın Yastı)

Konya Çukurçimen

Çukurçimen; Konya ili- Meram ilçesine bağlı, Konya'ya 68 km uzaklıkta bulunan bir dağ köyüdür. Güney Torosların bir kolu olan Alacadağ eteklerinde kurulmuştur. Arazisi derin vadilerle yarılmış, sarp, dağlık ve yer yer kayalıklardan oluşmaktadır. Çevredeki tepelerde sönmüş volkanlar bulunmaktadır. Çukurçimen köyünün kurulduğu bölge eski bir krater ağzıdır. Etrafı yüksek, ortası çukur bir yerde kurulu olduğu için Çukurçimen denildiği söylenmektedir. Köy arazisi içinde Örenardı, Öreniçi, Örenseki ve Kale olmak üzere Rumlardan kalma ören yerleri bulunmaktadır. Çukurçimen'de çömlek yapımında köylüler tarafından kızıl toprak olarak adlandırılan kil kullanılmaktadır. Kildere, Karacıyer, Buran sırtı mevkilerinde bulunan ocaklardan alınan bu kilden; testi, bardak, küp, yayık, baca gibi çok çeşitli ürünler yapılmaktadır. Köyde sayıları sekizi bulan atölyelerden bugün, yalnızca bir tanesi sürekli faaliyettedir.

Çukurçimen köyü kırmızı kili, iri taneli bir yapıya sahiptir. Yüksek oranda, gözle de görülebilen şeffaf kuars taneleri içermektedir. Uzun ve dar boğazlı yada büyük boyutlu çömlek ürünlerinin yapımında, herhangi bir katkı malzemesi gerektirmeksizin rahatlıkla kullanılmaktadır.

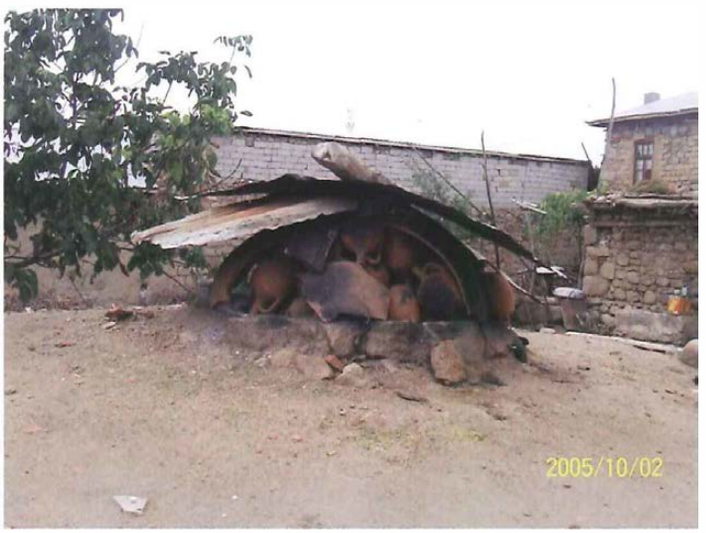
Dağdaki ocaktan alınan kil parçaları, hemen ocağın yanında tokmakla dövülerek ufalanır ve iyice ezilir. Elekten geçirilerek köye getirilir. Atölyede



Konya,Çukurçimen-Ürün çeşitleri (Foto. Ş. Yalçın Yastı)

yerde sulanır. Yarım saat kadar bekledikten sonra harman edilir (yerel deyişle karılır). Üç saat kadar çiğnenen kil-su karışımı, yaklaşık 12 saat bekletilerek dinlendirilir. Bunun sebebi bütün tanelerin suyu eşit oranda çekmelerini sağlamaktır. Belirli bir kıvama gelmiş ve dinlenmiş bu karışım, artık çömlek çamurudur. Tezgahın üzerinde küçük parçalar halinde yoğrularak, şekillendirmeye hazır çamurdan sucuklar haline getirilir. Sucuklar naylonla kaplanarak kullanılıncaya kadar bu şekilde saklanır. Çark yardımıyla şekillendirilen kaplar kurumaya bırakılır. Çukurçimen'de diğer çömlekçi merkezlerinde olduğu gibi çamur hazırlama ve şekillendirmede yöreye has isimleri olan geleneksel el aletleri kullanılır. Örneğin; toprağı döverek inceltmek için ahşap "**tokmak**", karılmış çamuru yerden kaldırmak için ucu düz "**kürek**", sucuk halindeki çamurdan istenilen miktarda kesmek için "**eksiran**" kullanılmaktadır. Tahtadan yapılan ortası delik dikdörtgen plaka şeklindeki "**tarak**", şekillendirme sırasında yüzeyin düzgün olmasını sağlar. Süsleme ise sık dişli plastik taraklarla yapılır.

Yeterli miktarda fırınlanacak malzeme olduktan sonra pişirim aşamasına geçilir. Fırın iki kısım-



Konya,Çukurçimen-fırın bacası (Foto. Ş. Yalçın Yastı)



Konya,Çukurçimen'de üretilen pişirime hazır su testileri (Foto. Ş. Yalçın Yastı)

dan oluşmaktadır. Üst kısımla alt kısım arasında ızgara şeklinde bir ara bölme bulunmaktadır. Fırına yerleştirme tepedeki baca ağzından yapılır. Kurumuş ürünler ters olarak yerleştirilir. Alt kısım yanma yeridir. Fırının toplam yüksekliği yaklaşık 2.5 m. üst bölme, 1 m. alt bölme olmak üzere 3.5 m.'dir. Pişirme bir gün sürer. Yakacak olarak dağdan getirilen meşe odunları kullanılır.



Konya,Çukurçimen-yeni açılan fırından görünüm (Foto. Ş. Yalçın Yastı)

Çukurçimen'de inşaat tuğlaları ve 60-70 cm. boyunda baca gibi yapı malzemelerinin yanı sıra su soğutma, yiyecek ve içecek saklama amaçlı çok çeşitli ürünler yapılmaktadır . İki saplı "**büyük testi**", tek saplı ve tek ağızlı "**küçük testi (boduç)**", altı boğmaklı (boğumlu), iki saplı ve tek ağızlı "**yatık**", bu ürünün daha küçük boyutlusu "**küçük yatık**", yatığın sapsız olanı "**şişe**", uzun boğazlı ve sapsız şişe "**davgana**", su soğutma amaçlı kullanılan ürünlerdir. Burada üretilen testiler yöre ve çevresinde, geçmişten günümüze özellikle suyu çabuk soğutmalarıyla ün yapmışlardır. "**su küpü**" iki saplı, ağzı geniş ve kapaklı bir kaptır. Suyun dışında turşu, pekmez, sirke ve kuru yiyecekler saklamak amacıyla kullanılır Dip kısmına musluk takılan tipleri de vardır. "**Sarına taşı**", yemeğin iyi pişmesi için sarmanın üzerine konulan, yaklaşık iki santim kalınlığında ve 20cm çapında bir üründür . "**Tufran (topbaç)**" ise tereyağı yapmak için kullanılan bir çeşit küptür. Yayık olarak ta bilinir. Yemek pişirme ve taşımada kullanılan tencere, tepsi, birleşik kap şeklindeki bardaklar, tuzluk, kürdanlık, şamdan ve oyuncaklar. Çukurçimende üretilen diğer çömlekçi ürünleri arasındadır. Ayrıca son zamanlarda pres ile şekillendirilen güveçler de üretilmektedir.

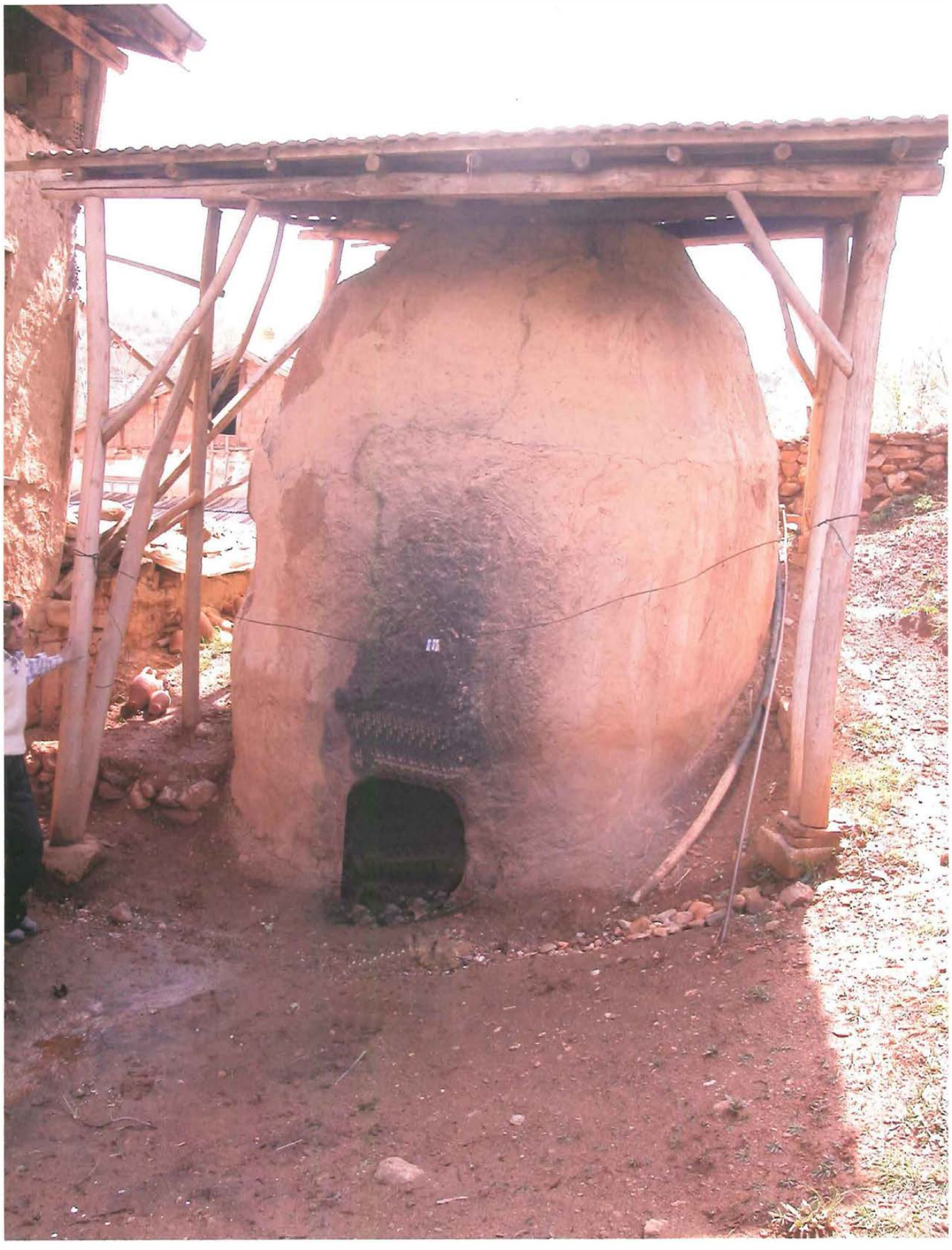
KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ

Konya, Doğanhisar

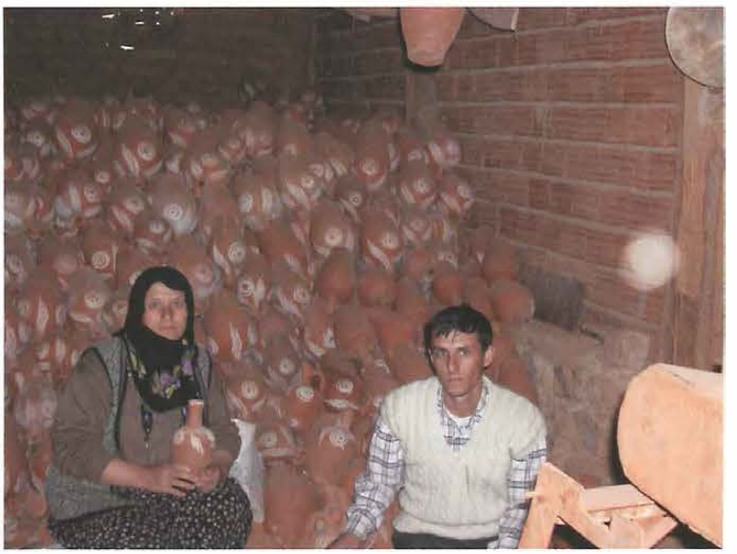
Doğanhisar, Konya İl merkezinin 122 km. batısında, Sultan Dağları'nın kuzeydoğuya bakan eteklerine kurulmuş bir ilçedir. Orta Anadolu bölgesinde Coğrafi ve Jeolojik özelliklere bağlı olarak çömlekçilik genelde su havzalarında killerin şekillenmeye elverişli olduğu bölgelerde gelişmiştir. Doğanhisar ve çevresindeki toprakların çoğu çömlek yapımına çok elverişlidir. Çömlekçi çamurunun plâstik niteliği kil zerrelerinin ince tabakalar halinde bir oluşuma sahip olmasından ve zerrelerin bol su içinde birbirleri üzerinde kırılmadan kayabilmesinden ileri gelir. Çamurun su ile karışması, toprağa kolay yoğrulabilmesi gibi uysal bir nitelik verir. Doğanhisar'daki bu özelliklere sahip killi topraklar, erken demir çağına kadar inen binlerce yıllık bir geçmişe sahiptir. Doğanhisar'daki Kızılışık, Çebişli ve Karahöyükleri'nde bulunan karakteristik seramikler, bu sanatın Doğanhisar'da binlerce yıldır yapıla geldiğini ispatlamaktadır. Geleneksel hale gelen testi ve bardak yapımının Doğanhisar'a nasıl ve kimler tarafından getirildiği ya da üretimine nasıl başlandığına dair net bir bilgi yoktur. Doğanhisar'ın simgesi haline de gelen testi adına 1983 ila 1989 yılları arasında, her yıl ekim ayında "Tes-



Konya,Doğanhisar'da kullanılan çeki aletleri ve fırınlanmış testiler
Beyaz astar dekorlu Konya, Doğanhisar testileri
(Foto. K. Ak)



Konya, Doğanhisar'da Geleneksel Seramik Fırını (Foto. K. Ak)



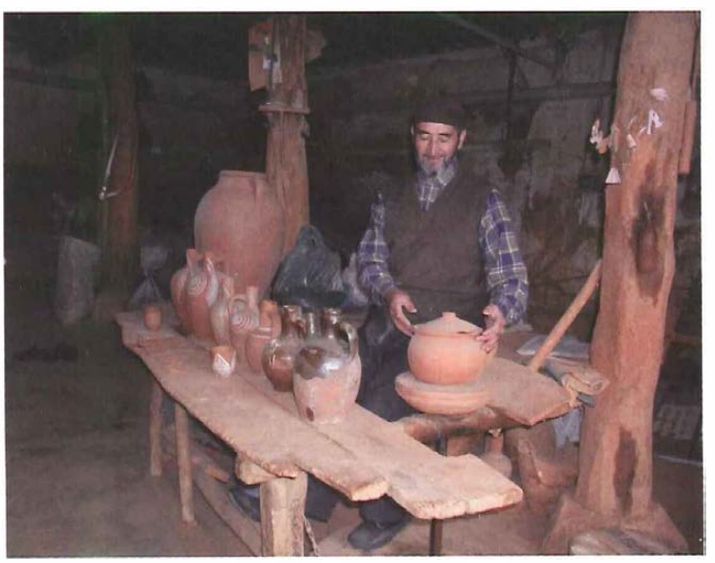
Konya, Doğanhisar'da ürettikleri ürünleri depolamış İsmail Kalaycı ve eşi (Foto. K. Ak)

ti Festivali" ve "Altın Testi Yağlı Güreşleri" düzenlenmiştir. Ancak 1989 yılından sonra festivaller yapılmamıştır.

Çanak, çömlek, küp, testi (desti) yapımı, Doğanhisarlılar'ın bir zamanlar başta gelen geçim kaynaklarındandır. "Pişmiş toprak" ve "Nakışlı, boyalı kaplar"ın üretimi, Konya'nın diğer yöreleri olan Sızma, Karahüyük, Çatalhüyük, Sille, Alâeddin Tepesi gibi ünlü kültür ve sanat merkezlerinde olduğu gibi Doğanhisar'ın el sanatlarından birini oluşturur. Pişmiş toprak kültürünün ünü, Konya ve çevresinin seramik sanatının, devrinin sanat tarihinde önemli bir yer almasını temin etmiştir. Yerel el sanatlarının arasında şöhreti olan pişmiş toprak işçiliğinin ocaklarına "Kâr-hâne" (iş ve kazanç yeri) denilmiştir.

20 yıl öncesine kadar halkın geçim kaynağının büyük bir bölümünü testiciliğin oluşturduğu, 70 kadar atölyenin bulunduğu günümüz ustaları tarafından söylenmektedir. Yakın zamana kadar gayet ünlü ve yaygın bir iş kolu ve geçim yolu olan testicilik, sanayinin gelişmesi, fabrikasyon imalâtın artması, plastik ve metal eşyaların kullanım kolaylığından dolayı tercih edilmesi, değişen hayat şartları sebebiyle süratli olarak gerileyip sönmeye başlamıştır. Bir zamanlar, Doğanhisar'da küçümsenmeyecek bir kesimin gelir kaynağını oluşturan bu sanat, günümüzde yok olmak üzeredir. İlçede ilkel şartlarda, ev atölyelerinde yapılan üretim her yıl mayıs-haziran döneminde başlamaktadır. Üretim, genelde yaz sonuna kadar devam etmektedir.

Doğanhisar'da günümüzde bu sanatı devam ettiren atölye sayısı yaklaşık olarak 10'dur. Fakat atölyeler her yıl üretim yapmadığı için bu sayı yıllara göre değişmektedir. Hastalık ve benzeri sebeplerden dolayı bazı atölyeler yıl içerisinde üretime ara vermekte ya da o yıl içinde hiç üretim yapmamaktadırlar. Geleneksel hale gelen testi üretiminin yapıldığı ilçede bazen sipariş üzerine de üretim yapılmaktadır. Üretilen testiler, atölye sahiplerinin kendi çabalarıyla Yalvaç,



Konya, Doğanhisar'da çömlekçi ustası Abdullah Ayhan şekillendirdiği ürünleri ile (Foto. K. Ak)



Konya, Doğanhisar'da beyaz aster ile dekorlanan testiler (Foto. K. Ak)

Beyşehir, Ilgın, Akşehir ve Şarkikarağaç ilçelerinde, geçmişte takas usulü yani buğday karşılığında satılmakta idi.

Harman Mahallesi Ezze Deresi Sokakta günümüzde de üç atölye üretim yapmaya devam etmektedir. Erol Ata, baba mesleği olan testiciliği sürdüren ustalardandır. Aile bu el sanaatı iki nesildir sürdürmektedir. Ev halkının tümü üretime aktif olarak katılmaktadır. Erkekler genelde fiziksel güç gerektiren işleri yaparken, kadınlar da ak sıva (astarla dekor) diye adlandırılan yazı işini (dekorlama) yapmaktadırlar. Gerektiğinde dışarıdan ustaları da çalıştırmaktadırlar. İsmail Kalaycı, çömlekçiliği babası Halil Kalaycı'dan öğrenmiştir. Aile bu iş ile 30 yıldır uğraşmaktadır. Ata'larda olduğu gibi ev halkı üretimde aktif rol oynamaktadır. Ailenin 15 yıldır kullanılan fırını 1998 yılında yenilenmiştir. Aynı sokakta bulunan bir başka atölye de Ahmet İnönü'ye aittir. 1972 yılından beri testicilik yapan Ahmet İnönü 2003 yılından beri üretim yapmamaktadır. Aynı mahallenin diğer ustası da Abdullah Ayhan'dır. Serçelerin Abdullah lakaplı usta 2002 yılında sağlık sounlarından ötürü bir süre çalışamamıştır. Atölyesinde, diğer üç atölyeden farklı olarak sırlı testiler de üretmektedir. Sekiz çocuğu olan usta, bunların hiç birinin baba mesleği olan çömlekçiliği sürdürmemesinden şikayetçidir.

Doğanhisar'da testiler hızlı çark diye adlandırılan torna'da şekillendirilmektedir. Hızlı çark Anadolu'ya Tunç Çağında gelmiştir. Daha önceleri ise turnetler (düşük devirli çark) kullanıldığı düşünülmektedir. Tornada şekillendirme; hızla dönen çömlekçi tornası'nın tablası üzerinde çömlek yapma tekniğidir. Torna çekmenin temel yöntemi, dönen çamur kütlesinin merkezkaç kuvvetine karşı bir baskı kullanmaktır.

Bütün baskı çamurun merkezine yöneltilir; eğer bu başarılı olmazsa çamur merkezde tutulamaz ve dönüşü düzensizleşir. Burada da bu yöntem kullanılmaktadır. Atölyede kullanılan çark ayakla çevirilen torna uzun millidir. Üst plakası üzerine tam ortaya gelecek şekilde topaç haline getirilmiş çamur yerleştirilir ve hareketi veren milin alt kısmında bulunan tablaya ayak hareketi ile hız verilir. Doğanhisar testicileri günümüzde henüz bu ayakla çevirilen çarktan vazgeçmemişlerdir fakat genç çömlekçiler elektrik motoruyla çalıştırılan tornaları kullanmak istemektedirler. Şekillendirme yapılırken usta tezgaha çark mili sol tarafına gelecek şekilde oturmaktadır.

Çarkta şekillendirme yapılırken ustaların faydalandığı bazı aletler yöreye özgün olarak adlandırılmıştır; Sahtiyan denilen, saçtan yada ahşaptan yapılan alet geniş kısımları şekillendirmede, Boğaz sahtiyanı ise Sahtiyanın küçüğüdür ve testi boğazı şekillendirmede kullanılmaktadır. Fazla çamurları sıyırmak için Sıyırgı diye isimlendirilen, tahta yada saçtan yapılan alet kullanılır.

Üst tablaya yerleştirilen çamur öncelikle merkeze getirilir. Bu aşamada yardımcı aletlerden hiç biri kullanılmamaktadır. Merkeze gelen çamurun, üstten orta noktasına uygulanan baskı ile tabanın et kalınlığı da düşünülerek bir silindir oluşturulur. Bu silindir yükseltilir ve sahtiyan yardımıyla şekillendirilir. Ara sıra çamur el ile ıslatılarak ele yapışıp bozulması önlenmektedir. Gövdesi tamamlanan testinin son olarak ağız kısmı yapılmaktadır. Şekillendirilen formun özelliğine göre üzerine desen de yapılmaktadır. Desen (yazı) ak sıva diye tabir edilen astar ile yapılmaktadır. Uygulamasında genellikle evin kadınları görevlidir. Eşek kılından yapılan fırça ile testilerin üzerine dekor uygulanmaktadır. Süsleme amacı ile yapılan bu dekorlama işlemi bütün ilçede aynı bezeme özelliğindedir. Spiral şekiller arasında dikey çizgiler, ak sıva üzeri kazıma başaklar, ak sıva üzeri zikzaklar, testiler üzerinde tarak dekorlar yöreye özgün bezemelerdir. Şekillendirilen ve dekorlanan ürünler tel ile tabladan kesilir. Belli bir süre dinlendirilen ürünlere şeklin özelliğine göre gerekiyorsa kulp takılır.

Doğanhisar ustaları bölgede "testi" diye anılan en büyük formlardan günde 50 adet kadar şekillendirebilmektedir. Bir fırının yaklaşık olarak 450 adet testi almaktadır. Bu nedenle bir fırını doldurabilmek için 9 günlük bir çalışma gerekmektedir. Bir haftadan az olmamak koşulu ile ürünler gölgede bekletilerek şekillenme suyu çekildikten ve kurutukduktan sonra fırınlanmaktadır.

Yörede günümüzde de ilkel çömlekçi fırını kullanılmaktadır. Kullanılan fırın yaklaşık olarak üç metre yüksekliğinde ve iki metre çapındadır. İki bölümden oluşan fırının üstü yağmur ve kardan etkilenmemesi için bir saçakla korunmaktadır. Fırınlar 30x15x8 cm. boyutlarındaki kerpiç ile bir uzun bir kısa kenar gelecek şekilde (ana-kuzu), fırının üst bölgesi kubbe şekilde kapanılarak inşaa edilir. İç ve dışa yöre çamurundan sıvama yapılan fırının bitmiş duvar kalınlığı yaklaşık olarak 50 cm.dir. Fırının alt bölgesi, tabandan 1 m. kadar yüksekliğe kadar, yanma (cehennemlik) bölgesi kemerlerle güçlendirilmiştir. Kemerlerin birleşme noktalarında da sıcaklığın üst (pişirme) bölgeye geçişini sağlayan delikler vardır. Ürünlerin piştiği ikinci bölümün tabanı hizasında bir kişinin fırına rahatlıkla girebileceği bir kapı bulunmaktadır. Fırın içerisine ürünler ağızları aşağıya bakacak şekilde ve ısı deliklerini kapatmayacak şekilde istiflenir. Fırının bir bölümü kapıdan, geri kalan kısmı ise fırın üstünde kalan boşluktan doldurulur. Fırının üstü kırık testi parçalarıyla kapatılır. Toplam pişirme süresi 15 saat civarındadır. Sabah 06:00 da yakılan fırın akşam 18:00'a kadar odunla sürekli beslenir. 18:00-21:00'a kadar da hızar talaşı ile fırın beslenir. Bu şekilde yakılan fırının içindeki sıcaklık yaklaşık olarak 700-800 °C ye kadar çıkmaktadır. Bu dereceye ulaştığını ise fırına atılan talaşların kıvılcım şekilde bacadan çıkması ile anlaşılmaktadır. Pişiriminin tamamlandığını anlamanın başka bir yöntemi de fırının bacasından yapılan göz ile kontroldür. Fırın içindeki testilerin üzerindeki ak sıvalar kızarıp parlıyor ise istenilen dereceye ulaşılmış demektir. Pişirimde kavak, söğüt ve çam ağacı kullanılmaktadır. Daha sonra fırın soğumaya bırakılır ve tamamen soğuduktan sonra boşaltılmaktadır.

Kütahya, Merkez

Ege Bölgesinin İç Batı Anadolu bölümünde yer alan Kütahya ilinde bugün, 30 kadar irili ufaklı atölyede yapılan çalışmalar Türkiye ve Dünyanın pek çok mimari eserini süslemekte ve koleksiyonlarda yer almaktadır.

Sert beyaz çamurlu, sıratlı tekniğindeki Kütahya seramikleri, sıraltı bezemenin ardından şeffaf bir sır ile sırlanarak yaklaşık 1000°C'de pişirilmektedir. Eskiden kullanılan odunlu fırınların yerini bugün elektrikli fırınlar almıştır. Fincan, zarf, kase, hokka, matara, duvar tabakları, kulplu ve kulpsuz kupalar, gülabdan, kandil, sürahi, buhardanlık, bimanlık, süs topuzlar üretilen formlardan bazılarıdır.

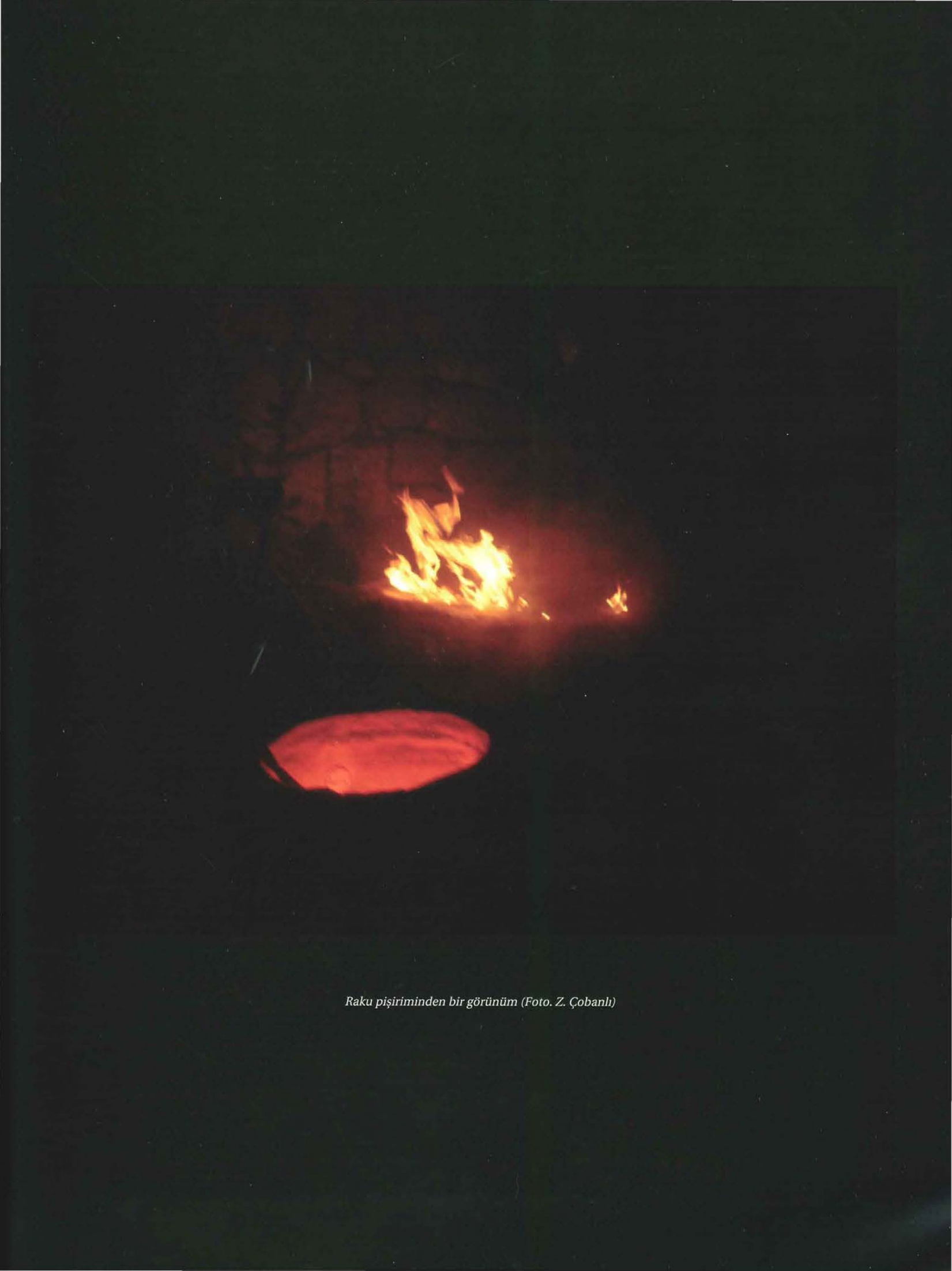
Mavi, kırmızı, yeşil, mor, eflatun, lacivert renklerle küçük çiçekler, bitki motifleri, yapraklar, sarmaşıklar, damlalar ve madalyonlardan ibaret süslemeler görülür. Ancak balık, kuş, mahalli kıyafetle insan figürleri de resmedilmiştir. Bugün çok fazla dekor ve biçim çeşitliliği görülür. Kuş, kaplumbağa, kurbağa, kedi, ördek, köpek gibi bibloların üretimlerinin arttığı görülmektedir. Ancak Çin'den gelen küçük porselen bibloların da kopyalarını yapmaktadırlar.

Kütahya'nın sembolü olan ve tüm dünyada tanınmasını sağlayan çinicilik aynı zamanda Kütahyalılar için bugün de bir geçim kaynağıdır.

Kütahya'nın en önemli özelliklerinden biri her atölyenin farklı işlevinin olmasıdır. Örneğin sırlama yapan sırça atölyeleri, tabak ya da karo yapan şekillendirme atölyeleri ya da sadece pişirim yapan pişirim atölyeleri bulunmaktadır. Ayrıca şehirde, hammadde, boya, fırın gibi gerekli malzemelerin satıldığı yan sektörler de oluşmuştur.

Kütahya'da çinicilikte kullanılan hammaddeler Kütahya ve çevresinden sağlanmaktadır. Plastik olan "Kırklar Toprağı", "Gri Bilecik Kili", "Maya" ve "Çamaşır Kili", plastik olmayan "Çakmak Taşı", "Beyaz Bilecik Kili" ve "Tebeşir" kullanılan hammaddelerdir. Bu hammaddeler belirli oranlarda karıştırılarak, kimi atölyelerde tornada, kimilerinde alçı kalıba döküm yapılarak, kimilerinde ise pres ile şekillendirilirler. Ancak bugün bazı atölyeler hammadde satan firmalardan gerekli çamur ve boya ihtiyaçlarını sağlamaktadırlar.

Ocaklardan gelen hammaddeler önce öğütülerek, çakmaktaşı ile değirmende kum olarak karıştırılır, plastik hammaddeler harman yapılarak havuzlarda 1-2 gün bekletildikten sonra elek ya-



Raku pişiriminden bir görünüm (Foto. Z. Çobanlı)

da bezden süzülerek 20-25 gün dinlendirilir. Plastik olmayan hammaddeler kaynatılır ve ardından süzülerek hazırlanan harmana eklenir. Dinlendirilmiş çamur, suyu alındıktan sonra alçı kalıplara dökülür ya da eski fırın plakaları üzerinde yayılarak kalan suyu çekilir. Kimi atölyelerde torna çamuruna belirli oranda çakmaktaşı ilave edilir.

Kütahya'da ürünler ilki düşük ısıda olmak üzere 2 defa pişirilirler. Şekillenen ürünlerin üzerine fırçanın daha esnek, daha rahat hareket etmesini sağlamak için ince, beyaz bir astar çekilir. Astarlanan ürünler üzerine sıratlı boyaları ile dekor yapıldıktan sonra şeffaf çini sırı ile sırlama yapılır. Sırlanan ürünler sır pişirimi için yaklaşık 1000°C'de tekrar pişirilir.

1672'de Kütahya'yı ziyaret eden Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nin 9. cildinde Kütahya'da üretilen kase, fincan, çanak ve tabakların güzelliğinden bahsetmektedir. Kütahya geçmişten günümüze üretimin devam ettiği, en önemli çini merkezidir. Çini atölyelerinin şehir içindeki yoğunluğunun yanı sıra 1950'lerde kurulan porselen, kiremit-tuğla fabrikaları ile toprak üretimini sanayileştiren en önemli şehrimizdir.

18. yy'ın ikinci yarısından sonra kalitesi bozulan Kütahya çiniciliğiyle ilgili olarak, 1905 yılında Kütahya'da vali olan ve Çinili Hükümet Konağı'nı yaptıran Giritli Fuat Paşa merkeze rapor göndererek duruma dikkat çekmiştir.

20. yy. başlarına kadar yoğun çini üretiminin gerçekleştiği Kütahya'da Türk ve Ermeni asıllı çiniciler kişisel ya da ortaklıklar kurarak 1922 yılına kadar mesleklerini devam ettirmişlerdir.

1909'da Hacı Etem'in koleradan, 1922'de Hafız Mehmet Emin Efendi'nin Yunan işgal kuvvetlerinin işkencesiyle vefatları, Mehmet Çini'nin 1915'de yedi yıl süren vatani hizmetinin bitmesi ve İstiklal Savaşı sonunda gayrimüslim çinicilerin Kütahya'yı terk etmeleri üzerine çinicilik faaliyeti tamamen durma noktasına gelmişti.

1922 yılının sonlarında Hafız Mehmet Emin Efendi'nin oğlu Hakkı Çinicioğlu babasının imalathanesini faaliyete geçirmiş, Mehmet Çini aynı tarihlerde Sırrızade Hacı Nafiz'in oğulları; Rıfat ve Sadık kardeşlerle "Şark Çini" firmasını kurarak yeniden çiniciliğe başlamıştır. Kısa bir süre sonra bu ortaklık feshedilmiş, Rıfat ve Sadık kardeşler "Şark Çini", Mehmet Çini de "Azim ve Sebat Çini Fabrikası" olarak çalışmaya devam etmişlerdir.

Rıfat ve Sadık kardeşler, Kütahya il özel idaresinden o günkü şartlara göre büyük mali destek görmelerine, Macar ve Alman mütehassıslar ve Almanya'dan çamur hazırlama imalat makineleri getirmelerine rağmen, kifayetsiz teknik bilgi, kalitesiz ilkel maddelerle porselen imaline çalışmışlarsa da, bu yanlış tutum kendilerinin iki yıl içinde iflaslarını ve çinicilikten kopmalarını hazırlamıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında memlekette devam eden ekonomik güçlükler karşısında Mehmet Çini ve Hakkı Çinicioğlu, Almanya'da bir müddet toprak sanayii üzerinde tetkikler yapan Osmanlı Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın kardeşi Nuri Paşa (Killigil)'in teşebbüslerde bulunarak 1924'de "Kütahya Çinicilik Anonim Şirketini kurmuşlar, Nuri Killigil'in yöneticiliğinde Mehmet Çini tek-

nik müdürlüğü sürdürmüştür. Nuri Killigil'in Almanya'da seramik eğitimi gören küçük kardeşi Ertuğrul'da işletmede görev almıştır.

Sanayi ve Maadin Bankası'nın mali desteğine rağmen, şirket maalesef yaşayamamış, 1925'te feshedilmiştir. 1946 yılında, İstanbul'da sahibi olduğu cephane fabrikasındaki yangında hayatını kaybeden rahmetli Nuri Killigil'i Kütahya çiniciliğine olan sanat aşkı dolayısıyla minnetle hatırlamak gerektiği kanaatindeyiz.

1926'da Mehmet Çini Azim Çini Fabrikası, Hakkı Çinicioğlu da kendi ismi altında çalışmaya başlamışlardır. Hakkı Çinicioğlu, Sami Özçini ve Ahmet Şahin ile kısa ömürlü ortaklıklar kurarak sanatına devam etmiş ise de 1928-1929 Dünya büyük ekonomik krizi bu iki müteşebbis çiniciyi Azim Çini Fabrikasında bir araya getirmiştir. Aileler arasındaki yakın akrabalıkla da sağlamlaşan ortaklık 1942 yılına kadar devam etmiştir. Bu yıl Hakkı Çinicioğlu babasının imalathanesini faaliyete geçirmek için kurduğu Metin Çini Fabrikasını çarkçı ustası Murat Eliuz'la ortak olarak çalıştırmaya başlamıştır.

Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren yeniden Türk Sanat Dünyasına çıkma savaşı veren Kütahyalı seramikçilerin gösterdikleri üstün gayretlere, yardımcı olunmak amacıyla, devletçe alınan tedbirleri şöyle sıralayabiliriz:

A- Çiniciliğin muamele vergisinden muaf tutulması,

B- 1926'da ilk beş yıllık sanayi programı içinde bir porselen fabrikası kurulması amacı ile hammadde incelemelerinde bulunmak üzere 1926'da Fransa'dan Prof. Blottfier, 1935'de Almanya'dan Prof. Kratze getirilmiştir.

C-Açılacak çinicilik okullarında öğretmenlik yapacak eleman yetiştirilmesi için 1928'de güzel sanatlardan iki öğrenci Avrupa'ya gönderilmiştir.

D- M.E.B. Teknik Tedrisat Müsteşarlığı, 1942'de Ankara Yapı Endüstrisi ve sonradan Kimya Sanat Enstitülerinde deneme atölye ve laboratuarı kurdurmuş, Kütahya çinicilerinin kullandığı hammaddeler incelenmiştir.

E- 1951-1952'de Ankara Kimya Sanat Enstitüsü'ne bağlı Seramik Atölyesi öğretime açılmıştır.

F- Temmuz 1959'da Kimya Yüksek Mühendisi Hadi Tamer, Arkeolog Mahmut Akok, Güzel Sanatlar Öğretim üyesi Prof. Vedat Ar, Ticaret Bakanlığı tetkik kurulu üyesi Yüksek Mühendis Sudi Çoban, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü öğretim üyesi Hakkı İzzet'ten oluşan bir heyet Kütahya çiniciliğinde gerek teknik gerekse sanat bakımından bazı gerilemeler müşahede ve geliştirilmesini sağlayacak tedbirleri tespit etmiştir.

G- 1939-1941 yıllarında Kütahya Valiliği yapan Hamit Oskay, Türkiye Selüloz ve Kağıt Sanayii kurucusu Mehmet Ali Kağıtçı'ya bir laboratuar kurdurmuş, çiniciliğe teknik yardımlarda bulunulmasını istemişse de buradaki çalışmalar kısa süreli olmuştur.

1945 yılından itibaren Azim ve Metin Çini Fabrikaları'nda yetişen Ramazan Erginer, Ali Özker, Mehmet Üstünkaya, Ali Osman Özleblebici, Hakkı Sivaslıgil, Ahmet Gürel, Ahmet Kerkük, Enver Ertan, Nuri Gözütok, Rıfkı Yükselener, Yunus Mar gibi ustalar özel çini imalathanelerini kurmaya başlamışlardır. 1 Ocak 1968'de faaliyette bulunan çini atölyeleri sayısı on ikiye ulaşmıştır.



İsmail Yiğit atölyesinde yapılan bir duvar panosu

Kaliteli ve sanat değeri yüksek çini imalatına yardımcı olmak amacıyla çinicilere çamur, sırça, ve boya hazırlamak üzere Federal Alman Hükümeti tarafından kurularak Kütahyalı çinicilere (ÇİNİ KOOP) hibe edilen tesisler, Yönetim Kurulu'nun yanlış ve hatalı tutumu yüzünden, kısa sürede, faaliyetine son vermiştir.

Çini-Koop'un 1976-1977 yılları arasındaki verimli çalışmalarından biri de Prof. Hakkı İzzet'in yönetimindeki "Kütahya Çini Desenleri" kursunda zamanla yozlaşma durumundaki eski çini plaka ve tabak desenlerinden yüz kadarının orijinallerine uygun şekilde çizilip renkli olarak tabettirilerek isteyen çinicilere verilmesi olmuştur. Ancak bu değerli çalışmalar Prof Hakkı İzzet'in zamansız vefatı nedeniyle yarım kalmıştır.

Günümüzde Kütahya çinilerini, ürettikleri özgün çalışmalar, yeni biçimler ve İznik - Kütahya çinilerinin kaliteli kopyalarıyla üretim yaparak Kütahya çiniciliğini yurt dışında katıldıkları etkinliklerle tanıtan Sıtkı Olçar, İsmail Yiğit, Mehmet Gürsoy, Mustafa Kızıl, Mehmet Koçer, Nimet Çini, İbrahim Bilgin (Palaçini), İbrahim Kocaoğlu (Alopaşalı Çini), Adnan Ergüler gibi isimler kişisel özverileriyle geleneksel Kütahya çiniciliğinin yaşatılması için de büyük çaba göstermektedirler.

Bugün Endüstri Meslek Liselerinin Çinicilik Bölümünün bulunması, Dumlupınar Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu'nda Çinicilik Programlarının yer alması sevindirici gelişmelerdir. Gerçekten 1980'li yıllardan sonra önemli gelişmeler gösteren Kütahya, çinileri ve desenleri ile tüm Anadolu'da örnek alınan, zaman zaman da soysuzlaşan desenleri ile dikkati çeken, süreklilik gösteren, önemini yadsıyamayacağımız, seramik sanatının geçmişten günümüze en önemli merkezlerinden biridir.

Uşak, Sivaslı İlçesi

Ege bölgesinin İç-Batı Anadolu bölümünde yer alan Uşak, Sivaslı ilçesinde Prof. Güngör Güner'in 1972–1977 yılında yaptığı araştırmalarda 10 kadar çömlekçi atölyesinin varlığı tespit edilmiştir. 1985 yılında ise atölye sayısının 8'e düştüğü, 1997 yılında ise 3'e düştüğü bilinmektedir.
Çömlekçiler Bulkaz toprağı denilen kırmızı çamur ile boz denilen beyaz kili eşit miktarlarda karıştırarak kullanmışlardı.

Ayaklı tornalarda yapılan şekillendirme işlemi ardından, kurutulmaya bırakılan ürünler üzerine, söndürülmüş kireç katkısının da olduğu beyaz astar ile badanalama denilen süsleme işlemi gerçekleştirilmektedir. 350 testinin pişirilebildiği odunlu fırınlarda pişirim 850°C –900°C civarında olup, yaklaşık 24 saat sürmektedir. Pişirim sonrası bu yörede de erimiş haldeki balmumuyla sıcak ürünler kaplanmakta, ürünün geçirgenliği önlenmektedir. Köyde saksı, testi (bardak, bodur) küpler, künkler, et gümnüsü, darbukalar, çocuklar için düdüklü bardaklar yapılmaktadır..

Denizli, Kızılhisar (Serinhisar)

Ege Bölgesi'nin güneybatısında bulunan Denizli'nin Acıpayam ilçesine bağlı Kızılhisar bucağı 1972–1977 yıllarında sağlı–sollu çömlekçi atölyeleri ile dolu bir sokağı bulunan, yaklaşık 40 atölyesi olan önemli merkezlerden biriydi. 1990'lı yıllara kadar 60'a yakın fırının bulunduğu ilçede bugün üç adet fırın bulunmaktadır. Tuğladan yapılmış hisarın ve toprağın kırmızı renginden ötürü adı Kızılhisar olan bucağın ismi 1987'de Serinhisar olarak değiştirilmiştir.

Serinhisar ilçesinin çömlekçileri ilçeye 5 km. mesafedeki Umurdak Köyünden gelerek Yenice Mahallesine yerleşmiş, bu mahallede bardak damlaları denilen atölyelerini kurmuşlardır.

Önceleri araba tekerleğinden oluşturulan ayaklı tornayla, daha sonra geliştirilmiş olan elektrikli tornalar ile testi, küp, saksı, ibrik, emzikli bardak, yemek pişirmede kullanılan haranı gibi geleneksel formlar üretilmektedir.

Üretimde kullanılan toprak, mahallenin yakınında Karabastı mevkiindeki topraklık denilen alandan getirilmektedir.

Semiz toprak olarak isimlendirilen, kil oranı yüksek bu toprak ve ilçeye 3–4 km. uzaklıktaki Umurdak köyü yakınlarındaki Eşmeliler deresi yatağından getirilen silis oranı yüksek kaymaz toprak olarak isimlendirilen kumlu toprak, atölye içinde ayrı ayrı eleklerden geçirilerek hazırlanmakta, ardından suyla karıştırılıp ayakla çiğnenmek suretiyle yoğrulmaktadır.

Ayaklı tornada merkeze getirilen çamurun yükseltilmesi zıvarna denilen Kızılhisar'da "Yulluk" adı verilen ayakkabı köselesinden yapılmış çeki aleti, yükseltilen çamurun kaba şekillendirilmesinde kullanılmaktadır. Birinci karınlama denilen işlemin ardından ağız kısmının oluşturulduğu ikinci karınlama yapılmaktadır. Bu işlem için de bardak tahtası denilen, ceviz ağacından yapılmış çeki aleti kullanılmaktadır.

Karayük mevkiinden getirilen pekmez toprağı denilen hammaddeden yapılan beyaz astar, daha form çark üzerindeyken çömlekçilerin pompa dediği puar yardımıyla formun karın bölgesine aşağıdan yukarıya doğru file çekme tekniği ile sürülmektedir.

Çömlekçiler torna ile bir saatte yaklaşık 5 – 7 adet testi şekillendirebilmektedirler.

Yörede pişirim en gelişmiş çömlekçi fırını olan kemerler üzerine oturtulmuş ve altı ateşlenen fırınlarda yapılmaktadır. Pişirimin yapıldığı alan bardak döşeme yeri olarak isimlendirilmektedir. 19 saat süren odunlu pişirimin ilk 15 saatinde odun yakılmakta, odunlar 2 saatte bir atılmak suretiyle fırının ağır yanması sağlanmaktadır. Bir fırın için 250 kg odun ve bir miktar çalı kullanılmaktadır. Fırın ısısının 600–700°C'ye kadar çıktığı sanılmaktadır. Fırının ısısının yükseldiğini anlamak için çömlekçi ustaları, fırının testi kırıklarıyla kaplı üst kısmına su serperler ve serpilen suyun buharlaştığını gördüklerinde, odun yakmayı bırakarak 4 saat kadar çalı yakmaktadırlar. Yakma işlemi ardından fırın 2 gün soğumaya bırakılmaktadır.

1960 yılından bu yana yörede üretilen turistik eşyalar Denizli–Pamukkale'ye götürülmekte ve burada suya batırılmak sureti ile beyaz hale getirildikten sonra satışa sunulmaktadır.

Denizli, Tavas

Denizli'de sözü edilecek en önemli atölyelerden biri de Tavas ilçesi Medet Köyü'nde bulunmaktadır. Kendini son Hititli diye isimlendiren Necip Usta Türkiye'nin diğer yörelerden ayrılan kendine özgü tarzıyla ürünler üreten ilginç bir çömlekçi ustasıdır.

Torna ile şekillendirdiği sürahi, vazo testi formları yanında alçı kalıplar içine kırmızı çamur ile döküm yaptığı, güvercin, kurbağa gibi hayvan formları da bulunmaktadır. Dökümün ardından hazırladığı ince beyaz astarı yüzey üzerine aktarır ve yüzeyi kazıma yöntemi ile içinden geldiği gibi bezer. Kuruttuğu ürünleri ailesinin tüm fertlerinin yardımıyla elektrikli fırında sırsız olarak

yaklaşık 1000°C'de pişirmektedir. Kendi formları yanında sipariş edilen formları da ustalıkla yapabilen Necip Usta, kişiliği, ürettiği ürünler ve yazım tarzı ile diğer ustalardan farklı bir çizgide çömlek üretimine devam etmektedir.

Malatya

Malatya, Doğu Anadolu Bölgesinin bir ilidir. 1972-1977 yıllarında Profesör Güngör Güner, Malatya'da üç çömlekçi atölyesi olduğunu tespit etmiştir. Bu atölyeler de günümüzde elektrikli tornalara geçiş yapmışlardır. Çömlekçiliğin son yüzyılına bakıldığında ise Malatya'da iki farklı üretim süreci ve iki bölge bulunduğu görülmektedir. Bunlardan birisi Malatya'ya bağlı olan Pütürge ve Doğanyol İlçelerini kapsayan bölge, ikincisi ise Malatya'nın merkezi ve Arapkir İlçesini kapsayan bölgedir.

Pütürge ilçesine 5 km. olan Gündüz köyünde çömlekçiliğin başlangıcının hangi tarihlere kadar dayandığı bilinmemektedir. Köyde çömlekçiliğin kap, kacak gibi günlük ihtiyaçları karşılamak için doğduğu ve kadınlar tarafından yapıldığı söylenmektedir. Yapılan tespitlere göre pişme rengi kırmızı olan çamur köyün çevresinden elde edilmekteydi. Şekillendirmenin ilkel tornada yapıldığı bu köyde yapılan ürünler testi, güveç, küp, saklama kapları (çift kulplu ve kulpsuz), tava ve duaktı. Pişirim ise açık alanda üst üste yığılarak, odun ve saman yardımıyla yapılmaktaydı. 1980'li yıllara kadar devam eden çömlekçilik, bu yılların başında atölyelerin çömlekçiliği bırakmalarıyla son bulmuştur.

Doğanyol ilçesinde 20 yıl öncesine kadar devam eden üretim Gündüz köyündeki üretime benzerlik göstermekteydi. Bu merkezde de kullanılan çamurun pişme rengi kırmızı olup, ilçenin çevresinden elde edilmekteydi. Şekillendirme ilkel tornada yapılmaktaydı. Testi, güveç, tava, küp ve saklama kapları gibi formlar üretilmekteydi.

Fazıl Ercan'ın araştırmalarına göre şu an yaşamakta olan Şaban Turan bu çömlekçilerden birisidir ve bu mesleği annesinden öğrenmiştir. Ancak 1982 yılına kadar devam ettirdiği bu mesleği kendisi de bırakmıştır.

Arapkir ilçesi uzun yıllar önemli bir ticari merkez olmuştur. İlçede çömlekçilik yapımı da buna paralel olarak varlığını korumuştur.

2005 yılında yapılan araştırmalarda Arapkir'de tespit edilen çömlekçilik ustaları, Raci Karagöz, Purutçu Nuri, Çermi'nin oğlu Celal, Posta Oğulları Hasan ve çocukları, Bahri Ulusoy, Kamil Hüseyin Ulusoy'dur.

Bu ustalardan sadece Raci Karagöz son yıllara kadar çömlek üretimine devam etmiş ancak değişen ekonomik koşullar çerçevesinde 2000 yılında üretimi bırakmıştır. Arapkir'de kurduğu atölyesinde kubbeli bir fırını ve çökertme havuzları bulunan Raci Usta, pişme rengi kırmızı olan çamurunu atölyesinin karşısında bulunan yamaçtan elde etmiştir. Tornada şekillendirdiği ürünler arasında yağ ve hububat küpleri, su testileri, güveçler, çerzeler, saksılar, baca başlıkları, tandırlar, arı kovanları, yayık, küze ve künkler bulunmaktadır. Pişirim sürecinin 5-6 saat sürdüğü kubbeli fırında odunlu pişirim yapmıştır. Ancak bugün Malatya'da çömlekçilik üretiminin bittiği söylenebilir.



Çanakkale At başlı testi 55x25 cm. (Foto. E. Küçükbiçmen)



Çanakkale Çasem tarafından üretilen küpler (Foto. E. Küçükbiçmen)



Çanakkale Kapaklı şişe 43x16 cm. (Foto. E. Küçükbiçmen)



Çanakkale'de günümüzde yapılan bir tabak (Foto. E. Küçükbiçmen)

Çanakkale

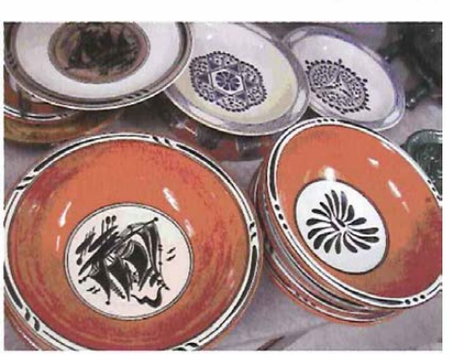
Marmara Bölgesinin güneybatısında bulunan Çanakkale ili geleneksel seramikleriyle ünlü önemli illerimizdendir. Özellikle 17. yy sonundan, 20. yy sonlarına kadar önemli bir seramik merkezi olan Çanakkale üretilen at başlı testi gibi kendine özgü formları ile tanınmaktadır. Günümüzde üretilen seramikler ise, birçok bakımdan daha kalitesiz ve piyasaya yöneliktir. Ancak piyasaya yönelik seri üretim yapan atölyeler dışında Çanakkale üretimlerini yaşatmaya çalışan ve tamamen elle üretim yapan atölyeler de bulunmaktadır. 1914 yıllarında 40 atölyenin varlığı bilinen Çanakkale'de günümüzde şehir merkezinde 7, Eceabat'ta 4 olmak üzere sadece 11 adet seramik atölyesi tespit edilmiştir.

Bu atölyelerden birisi, Ezine ilçesine bağlı Akköy'de bulunmaktadır. Bu atölye köy meydanına yakın eski bir ilkokul binasında yer almakta olup 2 fırını bulunmaktadır. Halen ayaklı çömlekçi çarklarıyla üretimini sürdürmeye devam etmektedir. Bu atölyede, Akköy'ün son çömlekçileri Emine Türker ve gelini Zehra Türker seramik üretimini sürdürmeye çalışmaktadırlar. Eskiden beri geleneksel olarak anadan kıza geçen çömlek ustalığının Akköy'de aynen sürdürülmekte olduğu görülmektedir. Gelin Zehra, çamuru yoğurup, gerekli kündeleri hazırlamakta, anne de tornada ürünleri şekillendirmektedir. Akköy'de dikkati çeken bir nokta yoğurma sırasında kilin yoğurma tahtasına yapışmaması için kil dökülmesidir.

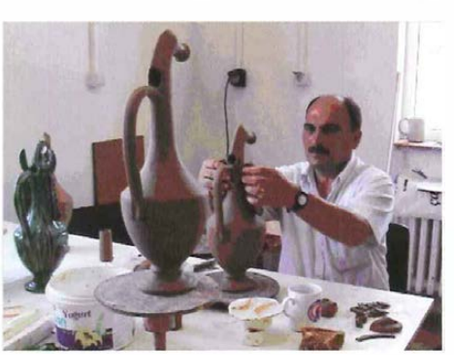
Akköy'de dağar adı verilen yaklaşık 45 cm. çapında hamur çanakları ile büyük çakıl, küçük çakıl diye isimlendirilen 50–60 cm. yüksekliğinde küçük testiler üretilmektedir. Emine Usta yeni form ve yöntem arayışları içine girmiş, ayarlı mumluklar ve abajurlar da üretmeye başlamıştır.
Ayaklı tornayla şekillendirme yapılan Akköy'de çömlekçi çamurunu şekillendirme ve süslemede tarak adı verilen ahşap çeki tahtaları, plastik taraklar kullanılmaktadır.

Çanakkale Seramikleri Araştırma Ve Geliştirme Merkezleri

Çanakkale 2000 yılında Onsekiz Mart Üniversitesi bünyesinde kurulan bu merkezdeki seramik atölyesinde özgün Çanakkale Seramiklerinin röprodüksiyonlarının yapılması amaçlanmıştır. Burada görevli usta Şerafettin Benek, zaman zaman yanına stajyer öğrenci almak suretiyle bu



Çanakkale'de günümüzde üretilen ürünlerden bir grup (Foto. E. Küçükbiçmen)



Çanakkale Araştırma ve Geliştirme Merkezinde çalışan bir usta (Foto. E. Küçükbiçmen)

geleneği gençlere de öğretmekte aynı zamanda çok başarılı röprodüksiyonlar yapmaktadır. Ancak önceleri tornayla şekillendirilmiş olan formların kopyaları yapımında alçı kalıp içine döküm yaparak da üretim yapılmaktadır.

Testiler üzerindeki Çanakkale kabartma yazısı çiçek, yaprak, kanat gibi bezemelerin alçı kalıpları hazırlanır, çamur alçı kalıplara basılarak hazırlanan bu bezemeler sıvı çamur ile ana gövdeye eklenir. Tüm eklemelerin ardından deri sertliğine gelmiş ürün akıtma yada fırça ile astarlanıp kurumaya bırakılmaktadır. Kurutma aşamasından sonra ürünler 900°C'de ilk pişirimleri ardından şeffaf bir sırla tekrar sırlanır ve 1050°C'de sırlı pişirim gerçekleşmektedir.

Diğer üretim yapan atölye Reyhan–Mustafa Hoşnut çiftine ait 2004 yılında kurulan, kaliteli özgün ürünler üreten atölyedir.

Ayşe Künelgin Gürkan'ın Kepenek Keramik Atölyeleri ise, Yalı Han'da Çanakkale seramiklerini özünden ayrılmadan yorumlayarak kaliteli ürünler üretmektedirler. Bugün Çanakkale'de geleneksel tarzda üretim yapan diğer atölyeler Sıla Seramik, Bozkur Seramik ve Trio Seramik Atölyeleridir.

Çanakkale'de seramik üretimini yapan diğer ilçe ise Eceabat'tadır. Bugün tamamen geleneksel tarzda üretim yapan Ziya ve Zeki Uzar'ın dedelerinden kalma Truva Seramik Atölyesi, en az 25 yıldır üretim yapılan Ergüner Akyüzün yine aynı ismin olup Truva Seramik Atölyesi, 1982'den beri üretimine devam eden Ahmet Şükrü Özdereli ile Abdülkadir Ateş'in Üçler Seramik Atölyesi ile 5 yıl önce kurulan Sevinç Piriler'in Sevinç Seramik Atölyeleri bulunmaktadır.

Ayrıca Kumkule, Halileli köyünde de testi üretimi gerçekleştirilmektedir.

Anadolu'nun diğer geleneksel merkezlerine karşın Çanakkale'de bugün pek çok yeni atölye açılmaya devam etmekte, 17.–20. yy. Çanakkale seramiklerinin kıymetini turistik değerini anlayan, yeni nesil bu türde ürünler üretmektedirler.

Ordu, Ünye

Orta Karadeniz Bölgesi'nde bulunan Ordu iline bağlı Ünye ve çevresindeki toprakların çoğu



Ordu-Ünye şekillendirilmiş saksılar (Foto. H. Demir)

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ



Ordu-Ünye pişirim sonrası fırın içi (Foto. H. Demir)

çömlek, kiremit ve tuğla yapılmasına çok elverişlidir. Çömlek imalinde hammadde olarak kullanılan çamurun Ayanikola ve Çamlık dolaylarında bol miktarda bulunması, çömlekçiliğin Burunucu ve Çömlekçi Mahalleleri'nde gelişmesine neden olmuştur. Çömlekçi Mahallesi'nin ismi de buradan gelmektedir.

Ünye'ye Rum'lar tarafından getirilen ve yerleştirilen çömlekçilik sanatının, 1924 yılında Rumlar'ın bölgeyi terk etmeleri sonucunda Ünye'de çömlek ustası kalmaması nedeniyle sahipsiz bırakıldığı, yaşayan ustalarca bilinmektedir. Öğrenildiğine göre Ünyeli İlyasoğlu Ahmet Efendi Trabzon'dan Borçkalı Ellibeşoğulları'nı getirtmiş ve Trabzon'dan gelen usta Haydar Adil Bey'le birlikte bu sanatın yeniden canlanmasına neden olmuşlardır. Yetiştirdikleri ustalar özel çömlek atölyeleri açarak çömlekçilikte gelişmeler sağlamışlardır. Bu ustalar arasında Borçkalı Büyük Usta Ahmet Ellibeş, oğlu Şükrü Ellibeş Usta ve kardeşleri Hasan ve Hüseyin Usta, Haydar ve Adil Dilek Ustalar, Faruk ve Halûk Yıldız kardeş ustalar, (Karaoğlan) Mehmet Usta, Abdullah Usta, Mustafa Usta, Hamdi Usta, Yakup ve (Koto) Mustafa kardeş ustalar, Mehmet Ali Usta, Sarı Mehmet Usta ile (Taşçı) Hüseyin Usta'yı ve burada unuttuğumuz ya da tespit edemediğimiz değerli ustaları saymak mümkündür.

Prof. Güngör Güner'in 1972-1977 yılları arasında yaptığı araştırmalara göre o dönemde Ünye ilçesinde çalışan 6 adet atölye bulunmaktaydı. Ancak günümüzde sadece bir atölye üretimini sür-



Ordu-Ünye pişmiş kaplar (Foto. H. Demir)

dürmektedir. Rıfat Kaplı isimli ustaya ait olan bu atölye de ise sürekli üretim yapılmamaktadır. Yılın belli zamanlarında, genellikle yazın çalışan atölyede küp, güveç, baca şapkası ve saksı gibi yöresel ihtiyaçlara yönelik formlar üretilmektedir.

Ünye yöresinden çıkarılan sarı renkli çömlek toprağı atölyelerin çamur havuzlarında depolanır ve su ile karıştırılmasının ardından valslerden geçirilerek, çamur içinde bulunan sert ve yabancı maddeler ezilir ve çamurun havası kısmen dışarı atılır. Ardından kumlu düz bir zemin üzerinde ayakla çiğnenmek suretiyle iyice yoğrulur, rulo haline getirilir ve istenen boyda kesilir. Tezgâh üzerindeki çamur, elle yoğurmak suretiyle topaç ya da künde haline getirilir. Hazırlanan çamur, ayaklı ya da elektrikli tornada şekillendirilir. Ürünler, atölyelerde raflarda 7–20 gün arasında bekletilerek kurumaya bırakılır. Kuruyan ürünler, fırınlarında pişirilmektedir. Fırında 4 ila 8 gün süren bir kurutma yapılır. Ardından ürünler, 10–12 saat aralıksız yüksek ısıyla pişirilmektedir. Çamurun pişme rengi içerdiği demir oksitten dolayı kiremit rengini alır. Pişen ürünler fırın içerisinde 2 gün soğumaya terk edilir. Fırınlar genellikle kütük denilen odunlarla ısıtılmaktadır. Zaman zaman bazı atölyelerde ilk pişirimin ardından sırlı pişirim de yapılmaktadır. Kullanılan sır için feldispat, boraks, dolomit gibi hammaddeler kullanılmaktadır. Ünye'de sır genellikle daldırma ve akıtma tekniğiyle uygulanmaktadır. Ayrıca renkli astarlar, manda boynuzu içerisine doldurularak, tornada dönen ürün üzerine akıtılarak, çeşitli bezemeler elde edilmektedir.

Fırınlarda büyüklüklerine göre 500 ila 2500 parça ürün pişirilebilmektedir. Yörede üretilen ürünler arasında ayran yayığı, baca tepeliği, boru dirseği, güveç çanağı, havalandırma, ibrik, kiremit, kumbara, küllük, künk, küp, mangal, saksı, soba borusu, su borusu, sürahi, testi, vazo ve verilen özel siparişleri saymak mümkündür.

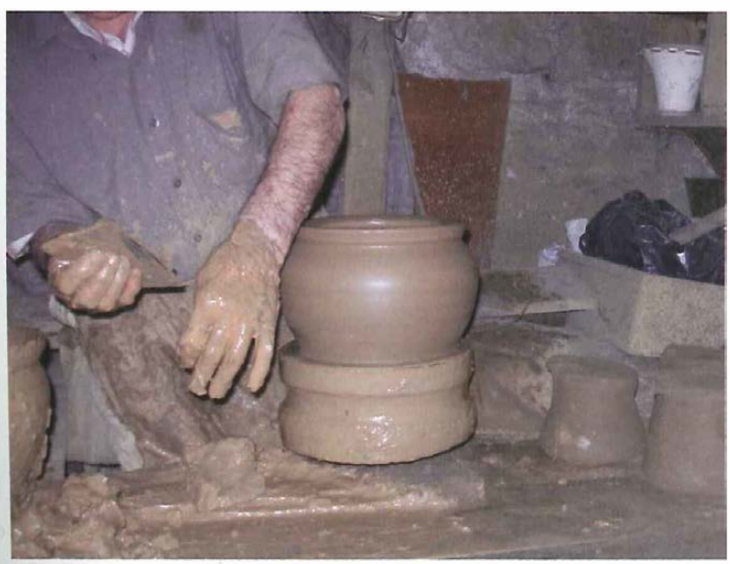


Ordu-Ünye pişmiş ürünler (Foto. H. Demir)

Kırıkkale, Ahılı

Ahılı, İç Anadolu Bölgesinden Kırıkkale il merkezine 6 km uzaklıkta Ahılı çayının kenarına kurulmuş bir ilçedir.

Ahılı'da çömlekçiliğin Kalkolitik çağa kadar uzandığı ve toprağın bu işe çok uygun olduğu bilinen tarihi bir gerçektir. Kasabada "Delikli Kaya" diye bilinen Köyaltı mevkiinde, bir Bizans yerleşiminde yapılan arkeolojik araştırmalarda büyük küpler bulunmuştur. Topraktan saklama ve depolama kap örnekleriyle, 12. yy'dan günümüze kadar süren tarihi çömlekçilik, yörenin tarım, hayvancılık, çiftçilik, dericilik gibi geçim kaynakları arasında önemli bir yer tutmuştur. Testi, Ahılı beldesinin amblemi ve folklorunda da tarihi önemini korumaktadır.



Ordu-Ünye saksı çekemi (Foto. H. Demir)

1955 yılına kadar o zamanlar ikisi de köy olan Ahılı ve 1 km. uzaklıktaki Çullu birbirine destek vererek yörede gerek Kırıkkale ve gerekse Ankara, Çankırı, Çorum gibi çevre illerin çömlek ihtiyacını karşılayacak zenginlikte üretim yapmaktaydı. 19. yy sonlarından bilinen en eski usta adı Çullu'da Damat Dede'dir. 1960 yılında Çullu'da üretim durmuş ve fırınlar yıkılmıştır. Ahılı'da ise

altı çömlek atölyesi faaliyetini sürdürürken, bugün sadece bir ocak çalışmaktadır. Diğer ustalar atölyelerini kapatmışlardır.

Ahılı'da halk arasında Debboy (su deposu) olarak bilinen mevkiiye yakın, Pınarbaşı Mahallesinde Usta Yusuf Akgül bu mesleği babadan oğla geçen bir gelenekle günümüze kadar yaşatmayı başarmıştır. 1952 yılında babası Emin Akgül'den çömlek yapımını devralan usta, kasabanın en eski ustasının, babası olduğunu belirtmektedir. 50 yıldan beri bu işle uğraşan Yusuf Usta, iklime bağlı olarak Mayıs ayından Ekim'in ortasına kadar çalışabilmektedir.

Atölyeler, önde çamurun hazırlandığı ve şekillendiği giriş, arkada kurutma yerleri ve depo bölümü olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

Atölyelerin zeminleri toprak, üst örtü ağaç kirişler üzerine toprak damla örtülmüştür. Tezgah aydınlatma penceresinin önüne gelecek şekilde yerleştirilmiş olup aynı zamanda kapıdan da ışık alabilecek konumdadır. Kurutmanın yapıldığı arka bölümde testiler ağaç direklere çakılan büyük çivilere asılmak suretiyle kuruma işlemi tamamlanmaktadır. Kuruyan ürünler fırınlandıktan sonra yan taraftaki depoda üst üste sıralanmaktadır.

Ahılı'da testi yapımında kullanılan toprak, 1 km. uzaklıktaki Çullu kasabasının girişinde Çipi göleti bulunan Ilgın çevresinden getirilmektedir. Bu mevkiiye yörede "Testici toprağı" da denilmektedir. Plastik özelliği çok fazla olduğundan bu kırmızı kile başka tür toprak katmadan kullanılmaktadır.

Getirilen toprak, ihtiyaç duyulduğunda kullanılmak üzere atölyeye yığılır. Üretilecek işlerin çokluğuna göre toprak elekten geçirilerek su ile yoğrulmaktadır. Çamur ayakla uzun süre yoğrulur. Yoğrulan çamur parçalarıyla farklı büyüklüklerde topaçlar yapılmakta, kurumaması için naylon arasında saklanmaktadır. Bir topaç, çarkta şekillendirilmeden önce tezgah üzerine alınır, homojen bir kütleye dönünceye kadar tekrar yoğrulmaktadır. Ahılı'da testi ustası çamura bu sırada biraz su ile tuz katmaktadır. 150 kündeye 5-6 kg tuz ilave edilmektedir. Tuz, su ile ıslatılarak konulmaktadır. Tekrar yoğrulan çamura tuz iyice yedirildikten sonra bir gece dinlendirilir. Tuzun katılma amacı geçirgenliği arttırarak suyun daha iyi soğumasını sağlamaktır.

Ahılı'da kullanılan çark ayakla çevrilen uzun milli olan türdedir. Kelle diye sözü edilen üst tabanın tam ortasına çamur yerleştirilmektedir.

Çarkta şekillenen form misina, ip ya da tel yardımıyla kelle denilen tabladan alınarak atölyenin arka bölümünde bir süre kurumaya bırakılır; deri sertliğine gelen testilere aynı kıvamdaki çamurdan kulp eklenir. Ahılı testileri tek kulpludur.

Ahılı'da çömlek ustası, bir günde 50 testi çekebilmektedir. Yaklaşık bir haftalık sürede çivilere asılarak kurumaya bırakılır. Havalandırma delikleri bulunan kurutma bölümünden dışarıdaki fırına kolayca geçişi sağlayan bir kapı açılmıştır.

Yöredeki fırınlar, tuğla ve kerpiçten yapılan iki bölümden oluşmaktadır. Altta ateşlik denilen yakıtın konulduğu yer, üstte ise ürünlerin dizildiği

bölüm yer almaktadır. Ahılı fırınlarında çalı ve odun yakıt olarak kullanılmaktadır.

Ahılı'da odunlu çömlek fırınları 400 ürün pişirebilecek kapasitededir. Ateşlik bölümü odunla yakılarak hazırlanır ve ürün konduğu bölümün ağzı kapatılır. Yaklaşık 10 saat süren yakma ve pişirim işleminden sonra, ustalar çıkan duman renginden (800°C'de pişirme oluşmaktadır) veya gözleme deliğinden bakarak ürünün renginden pişip, pişmediğini anlamaktadırlar. Soğumaya bırakılan süreyle birlikte yaklaşık 24 saati bulan işlemden sonra ürünler çıkarılmak üzere fırının ağzı açılır ve çömlekler özenle depoya götürülür. Çatlak çıkanlar ayrıştırılır. Hasarlı ve bozuk pişen ürün ne kadar azsa bu çömlekçinin ustalığını göstermektedir.

Ahılı Testileri 35–40 cm. arasında değişen boyutlarda yapılmaktadır. Tek kulpludur. Testilerin gövdeleri çok geniş karınlı olmayıp narin diyebileceğimiz tiptedir. Yüksekliği 35-40 cm.dir. Ağız çapı 5 cm., dip çapı 9 cm., karın genişliği 23 cm., kalınlığı ise 0,8 cm.dir. Testilerin omuz kısmında çiziklerde desen verilmektedir. Bu ustanın özel işaretidir. Ahılı geleneklerinde yüzyıllardır yaşayan testi ile ilgili bir adet günümüzde de sürmektedir. Gelin eve ilk adımını attığında ayağının altında su testisi kırılmaktadır. Su gibi berrak olsun anlamındadır. Testi dışındaki kaplar, sipariş üzerine az olarak üretilmektedir.

80–120 cm. arasında değişen boyutlardaki küpler saklama ve depolama amacıyla kullanılmaktadır. Su, peynir, turşu gibi besinlerin konulduğu görülmektedir.

Orta boy sırsız saksı oldukça az sayıda isteğe bağlı olarak üretilmektedir.

Yörede tufran adı verilen yayıklar da üretilmektedir. Ancak bugün yapılmamaktadır.

Ahılı çömlekçiliğinin son ustaları da, günümüzde üretimini başarıyla sürdürürken, yanında çalışan gençlerin, bu işe ilgi duyan çırağın olmaması nedeniyle bir süre sonra ocağın kapanma endişesini taşımaktadır.

Manisa, Gökeyüp

Ege Bölgesinde yer alan Manisa ili, Salihli ilçesine bağlı Gökeyüp kasabası çömlekçiliği hakkında da ilk bilgileri 1972-1977 yıllarında yörede araştırma yapan Güner'in çalışmalarından biliyoruz. 1985 yılında 400 haneli olan Gökeyüp'te 300 hanenin çömlek, 1999'da ise 500 hanenin çömlek üretmekte olduğu bilinmektedir.

Gökeyüp'te çömlekçilik, sakızlı toprak dedikleri normal, kırmızı bir kilin, mengele dedikleri mika görünümünde bir toprakla 2/1 oranında karıştırılmasıyla yapılmaktadır. Bu karışım kendine özgü nitelikler taşımaktadır. Biçimlendirmede "dönek" denilen ve mil olmamasına karşın altı sivrice olduğundan döndürülebilen kilden bir tabak üzerine oturtulmuş ve yine kilden yapılmış "kalıp" denen bir altlık üzerinde "kıyı" adı verilen bantlarla, bant usulü yapılmaktadır. Kıyıların hazırlanmasına kıyı yuvarlama, hazırlanan kıyıların üst üste konarak pekiştirilmesine de "süvmek" denir.

Gövdelerin biçimlendirilmesinin ardından güveçler biraz güneşte çektirilir, sonra karınlama ve

kulplama işlemleri yapılmaktadır. Aynı aşamalar Eskişehir, Sorkun çömlekçiliği ile benzerlikler göstermektedir. Evin bahçesinde ya da avlunun herhangi uygun bir yerinde açık olarak yapılan pişirim rüzgarlı havada, 1 saatte gerçekleşir. Rüzgarsız havaya rastlayan pişirime "tonuk" denir ve bu kaplar çabuk aşınır. Rüzgarın şiddetli estiği zamanlarda yapılan pişirimde ise kümenin dışında rüzgarla temas eden kaplar parlar, bu olaya "şılak" adı verilir. Pişirim ardından kaplar sıcakken kümeden alınarak gübreyle karıştırılmış samana atılır. Bu arada kabın yüzeyinde meydana gelen redüksiyon nedeniyle kapların rengi koyulaşır ve parıltılı bir görünüm alır.

Bu köyde de kadınlar günde 100 parçaya yakın çömlek yapmaktadırlar. Köyde çanak, süzgeç, sabunluk, aş testisi, ekmek sacı, bardak, çocuk bardağı, el güveci, tepsi güveci, dört kulplu tepsi, kahve tavası, mikri denilen küçük güveçler, arapbaşı denilen orta büyüklükte güveçler, küçük güveçler, küpler üretilmektedir.

Bu toprak karışımıyla hazırlanan çamurla, güveç, kahve kavurucu, sürahi, aş tası gibi günlük ihtiyaçları karşılamaya yönelik formlar üretilmektedir. Bu formların şekillendirilmesinde bant usulü kullanılmaktadır. Bant usulünde şekillendirme, altı sivri, kilden yapılmış bir tabak üzerine oturtulmuş ve yine kilden yapılmış kalıp denen bir altlık üzerinde bantlarla yapılmaktadır. Şekillendirmenin sonucunda güneşte kurumaya bırakılan kaplar, açık alanda üst üste dizilerek ve üzerleri çalı, çırpı, odunla kaplanarak rüzgarlı havada pişirilirler.

Burdur, Çanaklı

Akdeniz Bölgesinin, Antalya Bölümünün iç kesiminde bulunan Burdur ilinin Ağlasun ilçesine (önceleri Isparta'ya bağlı idi) bağlı olan Çanaklı köyü (Mamak) 400 yıllık bir geçmişe rağmen yörede binlerce yıldır çömlekçilik geleneği olduğu bilinmektedir.

Roma döneminde kullanılan kilin özelliği, günümüzde Çanaklı'da da görülmektedir. Sagalassos çömleklerindeki su ve nem tutma özelliklerinin de aynı olduğu saptanmıştır.

1990'ların sonuna kadar köyde 2–3 hanede çömlekçilik üretimi olduğu bilinmektedir. Ancak 2003 yılında tek bir ailenin üretim yaptığı saptanmıştır. Mithat Kazan isimli usta yaşlılığı nedeniyle atölyelerini İmdat Kazan'a bırakmış, ancak oğlunun da çömlekle hiç ilgilenmediğini belirtmiştir. Önceleri 60–70 atölyeye ait 6 fırın bulunan Çanaklı'da şimdi köyün meydanında kerpiçten yapılma tek bir fırın bulunmaktadır.

Çömlek yapılacak toprak, Çanaklı'nın 2 km. güneyindeki Kadran dağında bulunan Yumaklı mevkiindeki "Kuzuca İn" denilen yamaçtan getirilmektedir. Atölyeye getirilen toprak içindeki taş gibi yabancı maddelerden ayıklandıktan sonra elenmektedir. İşlik denilen atölyeye alınan toprak içine su katılarak havuzda bir süre bekletilmektedir.

Köyde uzun milli, yataklı, ayakla çevrilen torna kullanılmaktadır. Bu köyde çamuru yükseltme işlemine dalazlama denilmektedir. Köyde 1 usta

günde 10–150 adet çömlek üretebilmektedir. Şekillendirme sırasında kazı ve ülük ağaçlarından yapılan "ıskıran" çamur küreği ve tarak kullanılır. Köyde "ıpık" denilen testiler, "ülüklü ıpık" adında emzikli testiler, küpler, "şirlek" denilen et pişirilen güveçler, çamaşır yıkama kapları, yoğurtluk, şapşak adlı oyuncak, karbardağı olarak adlandırılan soğutma amaçlı testi, az da olsa saksı ve pekmez, yağ, su, sirke ve tahıl saklama kapları üretilmektedir.

Bu köyde yapılan çömleklerde de "zifleme" diye adlandırılan "sorkuç" adlı madde kullanılarak yapılan yüzeyi koruyucu bir çalışma yapılmaktadır. Ürün pişirildikten sonra yapılan bu işlem yüzeydeki gözeneklerin geçirgenliğini engelliyerek sıvı maddelerin saklanmasına büyük yarar sağlamaktadır.

Çömlek yapımında gerçekleşen önemli bir nokta da haleş denilen, toprağın yüzeyinde bulunan, kemik renginden beyazın değişik tonlarında olan bir çeşit astar görevini gören maddedir. Elendikten sonra yüzeyde kalan ince, beyaz madde su ile karıştırılıp, çömlek yüzeyine elle sürülerek süsleme işlemi de gerçekleştirilmektedir.

Ürünler kubbe tip denilen odunlu kerpiç fırınlarda gerçekleşmektedir. 24 saat süren pişirimin ardından soğutulan fırından çıkan işler, üzerine öküz boynuzuyla vurularak çatlak olup olmadığı kontrol edilir; sağlam işler satış için ayrılmaktadır. Çanaklı köyünde de kadınlar çömleğin yapım aşamasının her safhasında bulunmaktadır.

Tokat, Erbaa ve Emirseyit

Karadeniz Bölgesinde bulunan Tokat ilinde çömlekçilik 18. yy'ın sonlarına kadar dayanmaktadır. 18. yy. sonu 20 yy. ortalarına kadar Tokat'ta üretilen çömlekler genellikle biçim, renk ve süsleme bakımından geleneksel Çanakkale seramikleriyle karıştırılmaktadır. Bugün Erbaa ve Emirseyit ilçelerinde birkaç atölyede üretim yapılmaktadır.



Tokat çömleklerinden örnekler (Foto. E. Yılmaz)



İzmir, Menemen'de diğer bir çamur dinlendirme havuzu (Foto. E. Yılmaz)



Kırıkkale çömleklerinden örnekler (Foto. E. Yılmaz)

Günümüzde gelişen teknolojiye ayak uyduramayan çömlekçilik, kalan birkaç ustanın çabası ile devam etmektedir. Yrd. Doç. Ersoy Yılmaz'ın yaptığı araştırmalara göre, son ustalardan biri olan Erbaa ilçesindeki Küpçü Mehmet Usta da 1990 yılında mesleğini bırakmıştır.

Çömlekçiliğe devam ettiği yıllarda çorba tası, peynir küpü, tavar (geniş ağızlı testi), çökelek küpü, turşu küpü, yaprak küpü, çiçek saksısı, kahve kutusu, kumbara gibi formlar üreten Mehmet Usta, depme tezgah dediği ayaklı tornaları kullanamadığı için kendisine göre bir düzenek geliştirdiğini, bu düzeneğin elle çevrilen bir kolla çalıştığını ve kendisinin de, oğlunun ya da çevredeki çocukların yardımıyla bu tezgahta küplerini ürettiğini söylemiştir.

Mehmet Usta, kullandığı çamurunu, düz arazide 6-7 metre derinden elde ettiği yeşil renkli kilden hazırladığını ve ürünlerini, iki katlı kubbe şeklindeki bir fırında odunlu pişirim yaparak elde ettiğini söylemektedir.

Bir diğer çömlek üretim merkezi ise Emirseyit kasabasındaki Hulki Kadıoğlu'nun çömlekçi atölyesidir. Hulki Kadıoğlu bir inatlaşma sonucu bu işe girmiş olmasına rağmen bir çömlekçi ustası değildir. Formların üretimini o yörede bulunan bir çömlekçi yapmaktadır. Ancak Avanos'tan yeni bir çömlekçi ustası çağrılmıştır. Üretimde kullandıkları kili kasabanın yakınlarından toplamaktadırlar. Küp, alem ve güveç formları üretilen bu atölyede ayaklı torna kullanılmaktadır. Beyaz astarla sırlanan formlar, borakslı veya bakır oksit içeren bir kurşunlu sırla sırlanmaktadır.



Tokat pişirim sonrası çömlekler (Foto. E. Yılmaz)

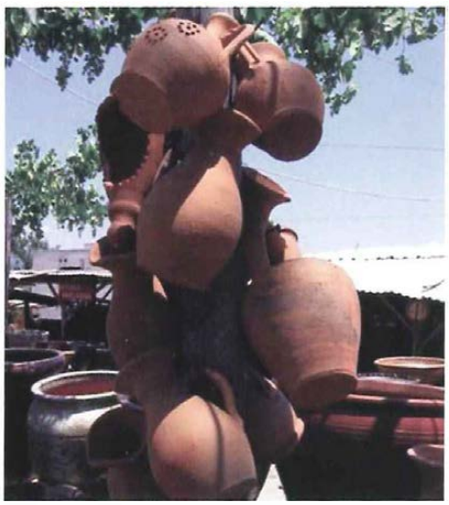


İzmir-Menemen Geleneksel Seramik Fırını (Foto. Ş. Cengiz)

İzmir, Menemen

Ege Bölgesinde bulunan İzmir iline bağlı olan Menemen ilçesinde çömlekçilik 40-50 yıl öncesine dayanmaktadır. Menemen bugün de Anadolu'nun önemli çömlekçilik merkezlerinden birisidir ve üretilen ürünler tüm Anadolu'da yaygın bir şekilde satılmaktadır. Menemen Belediyesi de çeşitli etkinlikler, yarışmalar yaparak çömlekçileri motive etmekte, ustaların yurtdışı yarışmalara katılmalarını desteklemektedir.

Profesör Güngör Güner 1972-1977 yıllarında yaptığı araştırmalarda Menemen'de 8 atölye tespit etmiştir. Diğer yörelere göre Menemen'de çömlekçiliğe yeni kuşaklardan ilgi büyüktür. Bu nedenle atölyeler kapanmamış ve günümüzde



Mehmet Yasa 35_Menemen_testileri (Foto. Ş. Cengiz)



İzmir, Menemen Mehmet Yasa atölyesinde üretilmiş testiler (Foto. Ş. Cengiz)

de ilçede atölye sayısı 8 olarak kalmıştır. Bu atölyelerde şekillendirme elektrikli tornalarda yapılmaktadır. Küp, bardak, testi, saksı gibi günlük kullanım eşyalarının yanında hediyelik eşya üretiminin de yapıldığı bilinmektedir. Menemen çömlekçiliğinin en önemli özelliği de Anadolu'da çok büyük boyutlu torna ile şekillendirilen saksıların ve küplerin yapılmasıdır. Ürünler üzerinde çiçek , yaprak, üzüm salkımı gibi Yunan mitolojisine ait figürler görülmektedir. Menemen'de de alçı kalıplar içine çamur basarak ve pres kullanarak yapılan şekillendirmeler yaygınlaşmaktadır.

Menemen'de kullanılan kil kırmızı renkli olup, sırlı pişirimin tek pişirimde yapılmasına elverişlidir. Pişirim, odunlu fırınlarda 12-18 saat arasında sürmektedir. Pişirimin sonuna doğru, fırın içerisinde redükleyici bir ortam oluşturmak için fırının ateşleme bölgesine otomobil lastikleri atılmaktadır. Bu olay sırda değişik görünümler oluşturmaktadır. Bugün Menemen'de ayaklı tornaların yerini elektrikli tornalar, odunlu fırınların yerini ise elektrikli ve gazlı fırınlar almıştır.

Ayrıca Menemen'de bulunan Bilal Deniz ve Ahmet Taşhomcu isimli ustalar da İtalya'da torna yarışmalarında ülkemizi başarıyla temsil ederek Menemen çömlekçiliğinin tanıtılması konusunda da katkılar sağlamışlardır.

Menemen ürettiği büyük boy saksılar saklama küpleri ile Türk çömlekçiliğinde önemli bir yere sahiptir.



İzmir-Menemen Çamur Dinlendirme Havuzu (Foto. Ş. Cengiz)



İstanbul, Yıldız Porselen Fabrikasında üretilen porselen tabaklar

İstanbul, Yıldız Porselen Fabrikası

Geleneksel Türk Seramik Sanatı içinde önemli bir yere sahip olan Yıldız Porselen Fabrikası, 19. yüzyılda hızlı bir gerilemenin yaşandığı Osmanlı Çini Sanatına yeni bir yön ve hız vermek, saray ve çevresinin çini ihtiyacını karşılamak amacıyla 1892–1894 yılları arasında II. Abdülhamit'in emriyle "Yıldız Çini Fabrika–i Hümâyünü" adı altında İstanbul'da Yıldız Sarayı Bahçesi'nde kurulmuştur.

Fabrika, Fransız Serves ve Limoges firmalarından alınan teknolojiyle üretime başladığından uzman personel ve ilk modeller Fransa'dan gelmiştir.

II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesi sonrasında üretimi durdurulan fabrika 1911 yılında eski yöneticilerinin çabalarıyla yeniden faaliyete geçirilmiştir. Kurtuluş Savaşı döneminde sıkıntısı çekilen telgraf tellerini birbirine bağlamakta kullanılan fincanların üretimini de yapan fabrika, 1957



İstanbul, Yıldız Porselen Fabrikasında üretilen seramik şekerlik



İstanbul, Yıldız Porselen Fabrikasında üretilen seramik şekerlik

yılında Sümerbank'a devredilmiştir. 1995 yılından beri T.B.M.M.'ne bağlı olarak Milli Saraylar Daire Başkanlığı bünyesinde hizmet vermektedir.

Batı Seramik Sanatı ile Anadolu'daki geleneksel seramik sanatı arasındaki çok yönlü senteze katkıda bulunan fabrika, Türk sanatının "batılaşma" dönemi içindeki yaygın girişimlerin de tamamlayıcı bir unsurudur. Kuruluşunda en ileri üretim teknolojisiyle donatılmış olan fabrika batı etkisi açısından da önemli bir görev yüklenmekteydi.

Kurulduğu dönemin sıkıntılarıyla hep iç içe olan bu fabrika, çeşitli çalkantılar, savaşlarla geçen çok zor günlerin ardından bugüne kadar gelebil-



İstanbul, Yıldız Porselen Fabrikasında üretilen seramik vazo



İstanbul, Yıldız Porselen Fabrikasında üretilen vazo

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ



İstanbul, Yıldız Porselen Fabrikasında üretilen şekerlik

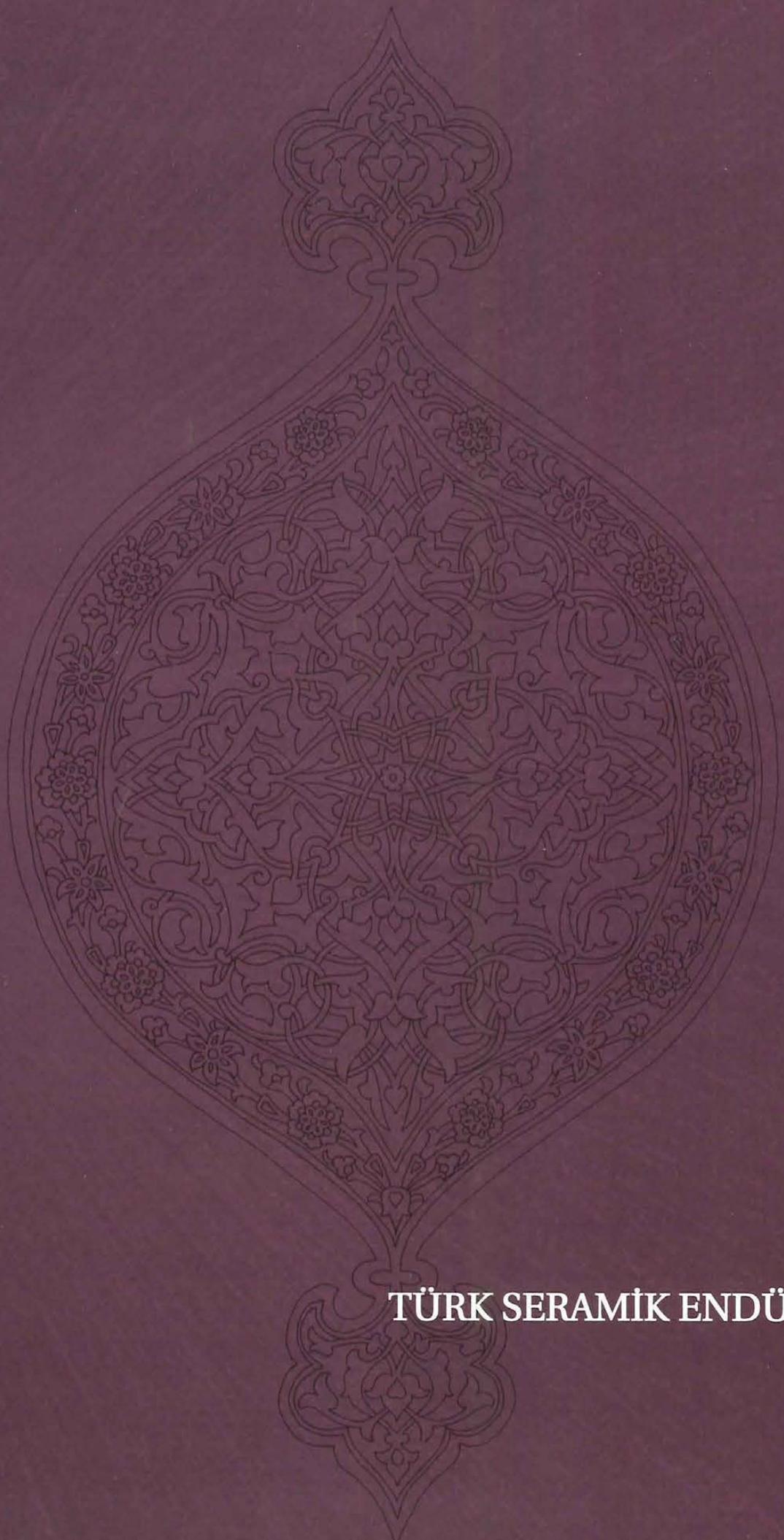
miştir. Bu zorluklar arasında üretim yaptığı dönemde, kendi alanında en başarılı ürünleri ortaya çıkarmış, hem Türk sanatçıların hem de yabancı ressamların çalışabildikleri sanat ve uygulama yeri olmuştur.

Fabrikanın günümüze ulaşan ünlü porselenlerinin bir kısmı Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonları arasında, bir kısmı T.B.M.M. Milli Saraylar Koleksiyonlarında, bir kısmı ise dünyanın pek çok ülkesinde müze koleksiyonlarında yer almaktadır.

Ürettiği porselenler ile Türk Seramik Sanatında özel bir yere sahip olan bu kuruluş günümüzde Müze–Fabrika olarak benzerleri arasından sıyrılarak ilk dönem ürettiği ürünlerin tekrarlarını geniş kitlelere ulaştırmayı hedefleyen Türk Seramik Sanatı geleceğine katkıda bulunan, duvar tabakları, şekerlikler, vazolar, İznik kopyaları, kartvizit tabakları, yazı ve sofra takımları, kapaklı kaseler, aşure, boza, çay ve kahve takımları, abajurlar, avizeler, rahleler, çini pano ve şömineler üreterek geniş bir üretim yelpazesinde olduğunu da ortaya koymaktadır.

Sır üstü, çok renkli bir süsleme anlayışının ağırlıklı olduğu ürünlerde altın yaldız uygulamalar da çok yer alır. Genellikle serbest, fırça ile dekorlanan ürünleri çıkartma gibi yeni teknikler de izler. Duvar tabaklarında İznik ve Kütahya çini motiflerinin yeni yorumları yanında İstanbul'dan küçük su çeşmesi gibi manzara resimlerinin, göl, yaprak, karanfil, kuş figürleri gibi fırça dekorları süslemeler, rölyefli, mineli çalışmalar görülür. Son dönem çalışmaların bir bölümünde İngiliz Wedgwood ve Fransız Limoje taklidi mavi beyaz, üzeri rölyefli ürünlerin de üretildiği bilinmektedir.

Yıldız Porselen Fabrikası yüklendiği misyonu, başarıyla sürdüren örnek bir kuruluştur.



TÜRK SERAMİK ENDÜSTRİSİ



İznik Vakfı, Çini ve Seramik İşletmesi tarafından üretilen duvar çinileri



Kütahya, Güral Porselen tarafından üretilen porselen duvar tabağı

Türk Seramik Endüstrisi

Zehra ÇOBANLI

1923 yılında Cumhuriyet'in kurulmasının ardından Türkiye için seramik halkın günlük ihtiyaçları için kullandığı çanak çömlek, camiler ve türbeler gibi önemli mimari eserlerin iç ve dış yüzeylerini süsleyen bir unsurdu.

1923 yılında İzmir İktisat Kongresi'nin en önemli ilkelerinden biri endüstriyel girişimi desteklemek idi. Bu kongrede "Ulusal Ekonomiyi Oluşturma Projesi"nin yolunu açmak için özel girişimciliği teşvik kararı alındı. 1925 yılında Sanayi ve Maadin Bankası kuruldu. 1929 yılında ise Teşvik-i Sanayi Kanunu çıkarıldı. Tüm bu çalışmalar Cumhuriyet sanayisinin temellerini oluşturmaktaydı. 1932 yılında hazırlanan 1934 yılında da uygulamaya konulan Beş Yıllık Kalkınma Planı seramik sektörünün de içinde olduğu önemli sanayi dallarında iç talebin yerli üretimlerle karşılanmasını hedeflemektedir. 1938 yılında devlet desteği ile kurulması planlanan sanayi sektörleri arasına seramik sektörü de dahil edilir. Bu sektörün Türkiye'nin ihtiyacı olan sıhhi tesisat ve sağlık gereci, sofra eşyası, duvar karosu, yer karosu, porselen alçak gerilim izolatörü ve refrakter malzeme gibi çeşitli ürünleri üretmesi öngörülmüştür. Ancak İkinci Dünya Savaşı ile birlikte hükümet tasarruf tedbirlerini yürürlüğe koyar ve fabrika projeleri durdurulur. 1948'de Türkiye İktisat Kongresi toplanır. Bu kongre dünya ekonomisinin trendlerine bağlı olarak



Kütahya, Güral Porselen tarafından üretilen porselen kahve fincanı

özel girişimciliğe çok kuvvetli bir vurgu yaparak kişisel girişimin her şeyde egemen kılınmasını önerir. 1950'de tek parti döneminin değişimini sağlayan iktidar ile özel girişimcilik önemli bir gelişme ortamı bulur.Ve ardından uzun vadeli yatırım kredileri devreye girer.



Bilecik, Porland Porselende üretilen yemek takımı

1950'li yılların sonunda İbrahim Bodur ve Dr. Nejat F. Eczacıbaşı, genç ve idealist girişimciler olarak günümüzde dünya seramik sektöründe önemli bir yeri olan seramik üretiminin temellerini attılar. Dr. Nejat F.Eczacıbaşı Almanya'da kimya öğrenimi gördükten sonra Türkiye'ye dönmüştür. Askerlik görevini yaparken yanında çalıştığı kumandanların isteği ile İstanbul'da bir elektrolitik bakır tesisi kurmak ister. Devletten beklediği desteği bulamayınca kendi olanakları ile 1940'da Kartal'da tesisi kurar. Ancak beklediği üretim düzeyine ulaşamaz. Bu sırada Beyoğlu'nda Eftim Pastellas adlı bir iş adamının kahve fincanı üretmek istediğini öğrenir ardından Pastellas ile anlaşır. Kurduğu tesiste 1942 yılında seramik sofra eşyası üretmeye bir fırın ve sekiz işçi ile başlar. 1950'li yıllarda üretimini giderek arttıran ve yurtdışına giden ortağının hisselerini de geri alan Eczacıbaşı'nın yeni hedefi sağlık gereçleri üretmektir. Böylece Türkiye Cumhuriyeti'nin modern anlamda ilk seramik fabrikasının temelleri 1957'de atılmış olur. 1958 yılında fabrikanın açılışı o dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar ve Başbakan Adnan Menderes tarafından büyük bir törenle yapılır. Bu fabrika 1958'de duvar karosu, 1959'da ise sağlık gereçleri üretimine başlar. Bu süreç devam ederken Çanakkaleli 28 yaşındaki genç girişimci İbrahim Bodur'da seramik duvar karosu ve porselen izolatörleri üretmek için ilk şirketini 1957 yılın-

da memleketi Çan'da Çanakkale Seramik Fabrikaları A.Ş. olarak kurar. Bu fabrikanın temelleri de o dönemin başbakanı Adnan Menderes tarafından atılır. Çanakkale seramik üretimi için doğru bir seçimdir. Bölgede seramik üretimi yüzyıllar öncesine gitmektedir. Zengin kil ve kaolin yatakları ve kömür ocakları ile hammadde ihtiyacının önemli bir bölümü karşılanmaktadır. Ayrıca bu fabrika yerel halka istihdam olanağı sağladığından Çan halkı için de çok önemlidir.

Türkiye'de Sanayi Bakanlığı 1957 yılında kurulmuştur. Bakanlığın kurulmasıyla uzun bir aradan sonra Yıldız Çini Fabrikasının yenilenmesi için yatırım başlamıştır. Ardından Sümerbank ve Emlak Bankası birlikte Porselen ve Çini Fabrikaları Limited Şirketi kurulur. Yarımca Porselen sanayi ve Bozüyük Seramik Fabrikasının faaliyete geçirilmesinin amacı olan bu şirket 1960 ihtilali ile 1966 yılına kadar üretime başlayamaz. 1962'de sektörün ilk ihracatı Çanakkale Seramik Fabrikaları tarafından Yunanistan'a yapıldı. Bu tesisleri İstanbul'da açılan Türkiye'nin en önemli kuruluşlarından, benimde öğrenciliğimin ilk yılında staj yaptığım, Gorbon Işıl Seramik Fabrikası ve İstanbul Porselen Sanayinin üretime başlaması izledi.

1950'lerin sonunda başlayan ve 1970'lere kadar süren ilk gelişim döneminde Eczacıbaşı, Çanakkale, Gorbon Işıl ve İstanbul Porselen çok önemli bir sıçrama kaydettiler. 1970'li yılların başındaki ikinci yatırım döneminden sonra 1972'de Çanakkale Seramik ilk yer karosu üretimine geçti. Yine aynı yıl Uşak Seramik ve İzmir'de İbrahim Polat'ın da ortaklarından biri olduğu Ege Seramik, 1973'de Bilecik'de Söğüt Seramik ve Heriş Seramik, 1977'de Kütahya Porselen, 1978'de Bozüyük'de Halis Toprak'ın girişimleri ile Toprak Seramik ve Manisa'da Ekrem Elginkan'ın kurduğu Serel Seramik, 1979'da ise Zonguldak'da Çanakçılar Seramik sektöre katıldı. Bu dönemde Bi-



Çanakkale Seramik Fabrikaları A.Ş. tarafından tasarlanan ve üretilen ürünler



Çanakkale Seramik Fabrikaları A.Ş. tarafından tasarlanan banyo



Hitit Seramik, kristal mozaik ve seramik kullanılarak tasarlanan duvar

lecik ve Kütahya'da birbiri ardına irili ufaklı seramik fabrikaları açılmaya başlandı.

1980 yılında yürürlüğe giren 24 Ocak Kararları ile seramik sektöründe de diğer sanayi alanlarında olduğu gibi yeni bir dönem başladı. İhracata dayalı büyümeyi, ihracatın teşvikini ve dolayısı ile serbest rekabeti öngören kararlar kalite ve standartlarında önemini arttırdı. Dış pazarlar nedeni ile sektörün rekabet gücü ortaya çıktı. Seramik şirketlerinin ihracat bölümleri bu dönemde yoğun bir çalışma temposu içine girdiler. Var olan kapasiteler arttırıldı ve yeni tesisler açıldı. 1981 yılında Ege Seramik İbrahim Polat Holding bünyesine katıldı ve teknolojisini yeniledi.

Toprak Seramik yeni üretim tesisleri devreye soktu. 1982'de Serel Seramik ise sağlık gereçleri üretimine başladı. Kütahya'da köklü bir geçmişi olan geleneksel seramikçilik 1983 yılında Altın Çini'nin kurulması ve 1988'de Kütahya Seramik'in kurulması ile yeni bir atılın gerçekleştirdi. 1989'da Uşak'da İbrahim Hızal'ın kurduğu Hitit Seramik ve Kütahya'da Saray Çini faaliyete geçti.

Türk seramik sektörü 1990 yılının ardından tam anlamı ile yükselişe geçti. Var olan fabrikaların kapasiteleri büyütüldü, yeni fabrikalar hizmete girdi. Bu dönemde Çanakkale ve Eczacıbaşı dünyanın önemli firmalarından Roca ve Marazi ile ortaklık kurdular. Eczacıbaşı Vitra markası ile ilk kez yurt dışında yer ve duvar karosu üretmeye başladılar. 90'lı yılların bu sektör için diğer önemli noktası tasarım boyutunun ön plana çıkmasıydı. Sanayi ve üniversiteler işbirliği yaparak çeşitli tasarım yarışmaları ve seminerler düzenlediler. TÜBİTAK ve Eskişehir Anadolu Üniversitesi ile işbirliği yapılarak bir seramik araştırma merkezi kuruldu. Seramik sektörü bu dönemde yaklaşık yetmişin üzerindeki ülkeye ihracat gerçekleştirdi. Sinter Seramik ve Seramiksan Turgutlu 1990 yılında kuruldular. Bunu 1992de Kılınç Seramik'in kurulması izledi. 1993'te Bilecik Söğüt'de Anatolia Seramik, Seranit, Termal Seramik, Çenesizler, 1994'te İdeser, Efes ve Tamsa Seramik, 1995'te Prima, Seledon ve Eskişehir-İnönü ilçesinde Yurtbay Seramik, 1996'da Pera, 1997'de Ercan Seramik, 1998'de Yüksel, 1999'da Eskişehir-Çifteler ilçesinde Granist ve 2000'de Uşak'da Umpaş sektöre katılan belli başlı büyük üreticiler oldu. Ayrıca Bilecik Bozüyük'de dekoratif seramik üretimi yapan Serano, Seren Seramik ve Sinter Seramik gibi kuruluşlarda bulunmaktadır. Son yıllarda sektörün Eskişehir'de ter-



İznik Vakfı, Çini ve Seramik İşletmesi tarafından üretilen duvar çinileri

cih ettiği Çifteler Mahmudiye bölgesinde İstanbul Seramik, Boğaziçi Karo Seramik ve Seramik Anka gibi kuruluşlar da sektörde faaliyet gösteren işletmeler arasında yer almaktadır.

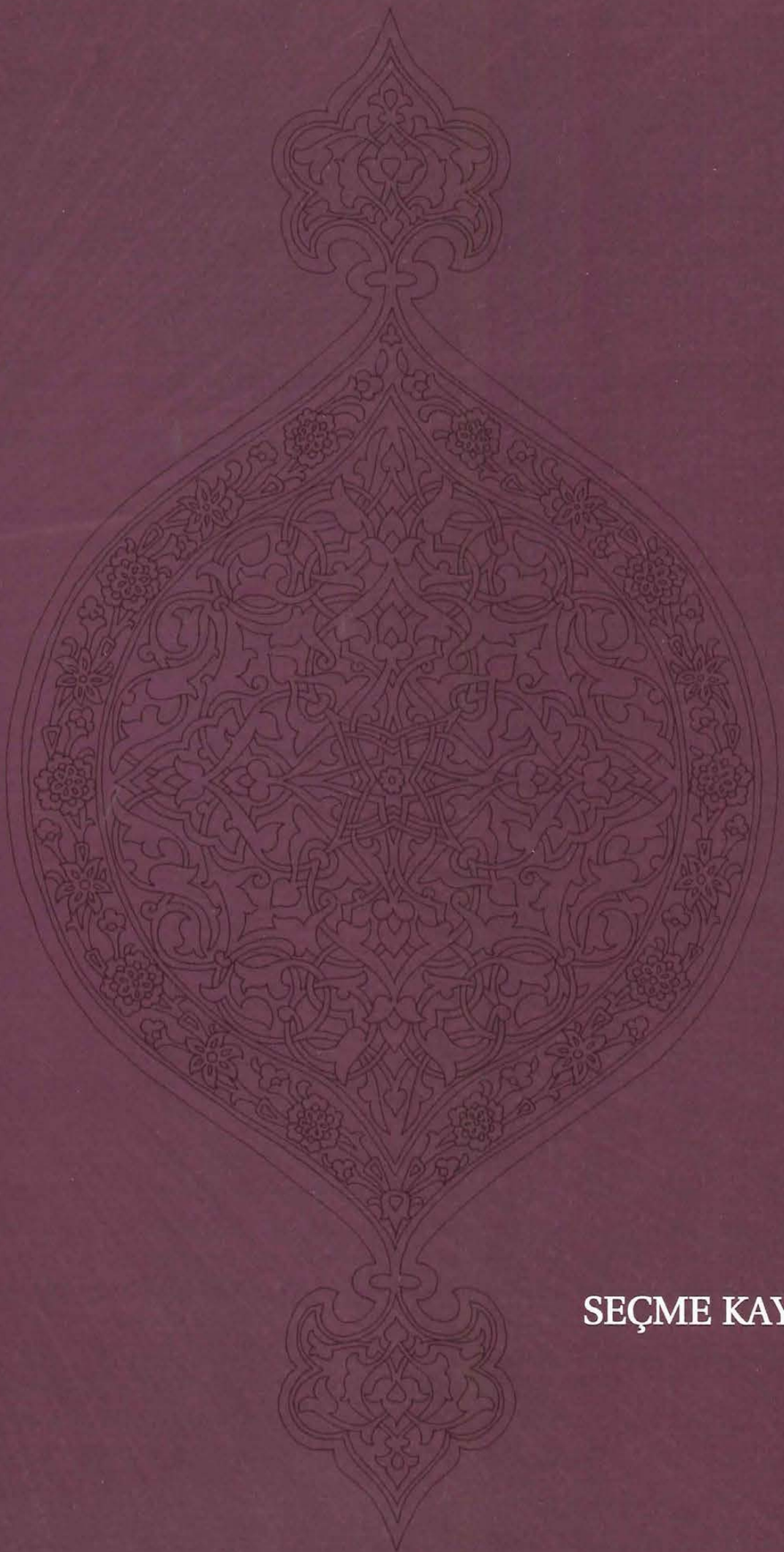
Sektörün üst üretimi olarak da tanımlanan çiniciliği ile ünlü Kütahya'da geleneksel yöntemlerle üretim yapan çokça seramik atölyesi olduğu bilinmektedir. Geleneksel Kütahya çinileri üreten bu atölyelerin yanı sıra modern yöntemlerle seri üretim yapan fabrikalar da kurulmaya başladı. Fabrikaların ilki olan Kütahya seramik fabrikası 1989 yılında Güral ailesi tarafından kuruldu. Yer ve duvar karosu üreten bu fabrika dışında Kütahya vitrifiye fabrikası ise banyo, lavabo ve diğer sağlık gereçlerini üretmektedir. 2007'de üretime geçen Ünsa grubuna ait Keramika-Seramik yeni bir anlayışla ağırlıklı olarak seramik sofra ürünleri üretmektedir. Yine Kütahya'da Fettah Çini geleneksel Kütahya tarzı dışında seramik kullanım ürünleri ürütmektedir.

Bilecik'te 1992 yılında kurulan, üretim kapasitesi ve çeşitliliği fazla olan Porland Porselen Fabrikası yurtiçi sofra eşyası sektörüne getirdiği yeniliklerle dikkati çekmektedir.

Türkiye'de geniş bir ürün yelpazesine ulaşan seramik sektörü Eskişehir, Kütahya, Afyon, Uşak, ve Bilecik illerine yeni katma değer sağlamış ve istihdam yaratmayı başarmıştır.

Türk seramik üreticileri sofra eşyasından mimari seramiklere kadar ürettikleri ürünleri ABD'den Çin'e, İsveç'den Güney Afrika'ya, Suudi Arabistan'dan Yeni Zelanda'ya ve Avustralya'ya kadar beş kıtada yetmişe aşkın ülkeye satış yapmaktadırlar.

Seramik sektörünün gelişmesi ile hammadde ve teknik donanım sağlayan yan sektör de gelişim göstermiştir. Önceleri yurtdışından getirilen fırın, kurutucu, karıştırıcı, pres, torna gibi teknik donanım Türkiye'de üretilmeye başlanmıştır.



SEÇME KAYNAKÇA

SEÇME KAYNAKÇA

Acun, H. "Yozgat Müzesindeki Selçuklu Kaseleri", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,* Kayseri, 1, 1995, s.1-12.

Akgül (Karamağaralı), N., "Ahlat Seramikleri", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,* Bildiriler, I. Cilt, Ankara 1995, s. 35-46.

Akıllı, Hüseyin, "İznik Çini Fırınları Kazılarında Uygulanan Sertleştirme Yöntemleri", *IV. Arkeometri Sonuçları Toplantısı,* Ankara1988, s.215-238.

Akok, M., "Konya Alaaddin Köşkü, Selçuk Saray ve Köşkleri", *Türk Etnografya Dergisi,* XI, 1969, s.47-73.

Akok, M., "Konya'da Sahip Ata Hanikâh Camii'nin Rölöve ve Mimarisi", *Türk Arkeoloji Dergisi* XIX/2, 1970, s.5-38.

Akok, M.-Özgüç, T. "Melik Gazi Türbesi ve Kalesi", *Belleten,* XVIII/71, s.331-336.

Allan W. J., "Abu'l-Qasim's Treatise on Ceramics", *Iran Journal of The British Enstitute of Persian Studies,* XI,1973, pp. 111-120.

Altun, A., *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi,* İstanbul 1978.

Altun, A., "Kütahya Türk Devri Mimarisi Bir Deneme ", *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan Kütahya,* İstanbul 1981-82, s.171-700.

Altun, A., "Son İznik Araştırmaları", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya (Doç. Dr. Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri),* İstanbul 1989, 11-15.

Altun, A., "İznik Çini Ve Seramikleri", *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri,* İstanbul 1991, s.7-48.

Altun, A., "İznik Tiles And Ceramics", *Sadberk Hanım Museum Turkish Tiles And Ceramics,* İstanbul 1991, s.7-48.

Altun, A., *Osmanlı'da Çini ve Seramik Öyküsü,* (Ed. ve Bölüm Yazarı) İstanbul 1997, (Geniş Kaynakça İle).

Altun, A., *The Story of Ottoman Tiles and Ceramics,* (Ed. ve Bölüm Yazarı), İstanbul 1998, (With An Extensive Bibliography).

Altun, A., "XVI. Yüzyılda Osmanlı Çini ve Seramikleri", *Osmanlı İmparatorluğu'nun Doruğu 16. Yüzyıl Teknolojisi,* (Ed. Kazım Çeçen), İstanbul 1999, s.155-171.

Altun, A., "İznik Ceramics And Tiles", *Otoman Ceramics and Tiles,* Tokyo 2000, 43-53 (Japonca).

Altun, A., "Kütahya Çiniciliğinde Mehmet Çini ve Azim Çini", *Ateşin Yarattığı Sanat Kütahya Çiniciliği* (Haz.R.Çini), İstanbul 2002, s.58-60.

Altun, A., "Kültür Mirası Olarak İznik", *Uluslararası İznik Sempozyumu,* İznik Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 341-345.

Altun, A.–Demirsar Arlı, B.,"İznik Çini Fırınları Kazısı Çalışmaları", *Kazı Sonuçları Sempozyum Bildirileri,* Ankara 1999-2005.

Altun, A.– Demirsar Arlı, B. - Okyar, F. "Development Of Ceramic Art And Technology In Iznik", *International Congress On Islamic Arts And Crafts,* Isfahan 4-9 October 2002.

Altun, A.-Demirsar Arlı, B., "Kazılar Işığında İznik Çiniciliği"/Iznik Pottery Enlightened by Excavations, *Seramik Türkiye,* Seramik Federasyonu Dergisi, No.2, Eylül-Aralık 2003, s. 58-64.

Altun A.,-Demirsar Arlı, B.,"İznik Çiniciliği", *Tarih Boyunca İznik,* İstanbul, 2004, s.237-244.

Arcasoy, A., *Seramik Teknolojisi,* İstanbul, 1983.

Arık, M. O., "Alanya-Inner Citadel Excavations (1985-1991)", *Anatolica,* XVIII (Annuaire international pour le civilisations de l'asie anteriure), 1992, p.119-135.

Arık, M. O., *Hasankeyf, Üç Dünyanın Bulunduğu Kent,* İstanbul 2003.

Arık, R., "Türk Kültürüne Yönelik Arkeolojik Araştırmalar ve Kubad Abad Kız Kalesi Kazısı", *Remzi Oğuz Arık Armağanı,* Ankara, 1987, s.71-98 (A.Ü.D.T.C.F. Yayınları 360).

Arık, R., "1987 Malazgirt Yüzey Araştırması", *VI. Araştırma Sonuçları Toplantısı,* 23-27 Mayıs 1988, Ankara, s.89-98.

Arık, R., "Kubad-Âbâd 1990 Yılı Kazı Çalışmaları", *XIII. Kazı Sonuçları Toplantısı,* II, 27-31 Mayıs 1991, Çanakkale, Ankara, s.457-471.

Arık, R., "Kubad Abad Excavations (1980-1991)", *Anatolica,* XVIII (Annuaire international pour le civilisations de l'asie anteriure), 1992, p.101-118.

Arık, R., "Kubadabad Çinileri Tarihi Aydınlatıyor", *Sanatsal Mozaik,* S. 2, İstanbul 1995, s.18-27.

Arık, R., "Selçuklu Döneminin Malazgirt Buluntuları", *Sanatsal Mozaik,* S. 5, İstanbul 1996, s. 14-22.

Arık, R. *Kubad Abad, Selçuklu Saray ve Çinileri,* İstanbul 2000.

Arlı, H., "Mehmet Emin Efendi -Çanakçı Emin-", *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü,* (Ed. A. Altun), İstanbul (Tarihsiz), s.257-264.

Arlı, H., "Mehmet Emin Efendi -Çanakçı Emin-", *The Story of Ottoman Tiles And Ceramics,* (Ed. Ara Altun), İstanbul 1997, pp.257-264.

Arlı, H., "Kütahya'lı Hafız Mehmed Emin Efendi (Çanakçı Emin), *Ateşin Yarattığı Sanat Kütahya Çiniciliği* (Haz. R.Çini), İstanbul 2002, s.55–58.

Arslan, H., "Frigya Vadisi,3 Bin Yıl Önceki Gibi Seramiğin Merkezi" Bölge Vizyon Dergisi,Sayı;12,S.56-57,Eskişehir 2007

Akarca, A. "Gemi Tasvirli Bir Çanakkale Tabağı ve Ressamı". *Sanat Tarihi Yıllığı VII,* İstanbul 1976-77.

Akarca, A. "Çanakkale'de Yeni Bir Çanak Çömlek Merkezi" *VIII: Türk Tarih Kongresi, Ankara. 11 Ekim 1976 Kongreye Sunulan Bildiriler,* I. Ankara, 1979.

Arseven., C.E., *Les Arts Décoratifs Turcs,* İstanbul 1952.

Aslanapa, O., *Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri,* İstanbul 1949.

Aslanapa, O. *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri,* İstanbul, 1949.

Aslanapa, O., "Diyarbakır Sarayı Kazısından ilk Rapor" (1961), *Türk Arkeoloji Dergisi,* S.11/2, Ankara.1962, s.10-18.

Aslanapa, O., "Erster Bericht über die Ausgrabung des Palastes von Diyarbakır", *İstanbuler Mitteillungen,* XXII, Tubingen.1962, s.115-118, taf.22-30.

Aslanapa, O., "Kayseri'de Keykubadiye Köşkleri Kazısı (1964)", *Türk Arkeoloji Dergisi,* XIII-1, Ankara 1964, s.19-40.

Aslanapa, O., *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı,* İstanbul 1965.

Aslanapa, O., "Eski Türk Çini Fırınları", *Türk Kültürü,* III/36, Ankara 1965, 93-94.

Aslanapa, O., "İznik'te Sultan Orhan İmaret Camii Kazısı/Die Ausgrabungen Der Sultan Orhan İmaret Moschee Von İznik", *Sanat Tarihi Yıllığı,* I, İstanbul 1965, 16-31/32-38.

Aslanapa, O., "Kırmızı Hamurlu İlk Osmanlı Keramikleri (Milet İşi Denilen Keramikler)", *Türk Kültürü,* III/30, Ankara 1965, 35-43.

Aslanapa, O., *Türkishe Fliesen und Keramik in Anatolien,* İstanbul 1965.

Aslanapa, O., "Antalya Müzesindeki Selçuklu Çinileri", *Reşit Rahmeti Arat İçin,* Ankara 1966, s.5-25.

Aslanapa, O., "Pottery And Kilns from The İznik Excavations Between 1963 To 1966", *Proceedings of The 27 th International Congress of Orientalists 1967,* 1971,1 s.88-189.

Aslanapa, O., "Report on İznik", *Anatolian Studies,* 17, 1967, s.34-35.

Aslanapa, O., "Keramiköfen und Figürliche Keramik aus Kalehisar", *Anatolica* I, Leiden,1967, s.135-142.

Aslanapa, O., "Kütahya Çiniciliğinin Tarihçesi", *İktisadi Yönü ile Kütahya,* Ankara 1968, s.140–142.

Aslanapa, O., "İznik Kazılarında Ele Geçen Keramikler ve Çini Fırınları", *Türk Sanatı Tarihi - Araştırma ve İncelemeleri,* II, İstanbul 1969, s.62-73.

Aslanapa, O., "Pottery And Kilns From The İznik Excavation", *Forschungen Zur Kunst Asiens/In Memoriam K. Erdmann,* İstanbul 1970, s.140-146.

Aslanapa, O., "Turkish Ceramic Art", *Archaeology,* 24/3, New York 1971, s.209-220.

Aslanapa, O., "Die Letzten Grabungsergebnisse Zur Entwicklung Der Türkischen Keramik İn Anatolien", *Keramos,* 64, April, Köln 1974, s.23-33.

Aslanapa, O., "Kütahya Keramikleri", *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan Kütahya,* İstanbul 1981-1982, s.69-82.

Aslanapa, O., "Osmanlı Keramik Sanatı'nın Kaynağı ve Gelişimi", *Tarih Boyunca İznik,* İstanbul, 2004, s.179-184.

Aslanapa, O.- Altun A., "İznik Çini Fırınları Kazısı Çalışmaları", *Kazı Sonuçları Sempozyum Bildirileri,* Ankara 1982-1997.

Aslanapa O.–Yetkin, Ş.-Altun, A., *İznik Çini Fırınları Kazısı, II. Dönem 1981-1988,* İstanbul, 1989.

Aslanapa, O.- Şerare Y. - Ara A., *The İznik Tile Kiln Excavations (The Second Round:1981-1989),* İstanbul 1989.

Atasoy, N.-Raby, J., *İznik Seramikleri, İstanbul,* 1989.

Atasoy, N.-Raby, J., *Iznik: The Pottery Of Ottoman Turkey,* London 1989.

Atasoy, N., *Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek,* Koç Kültür Sanat ve Tanıtım Hizmetleri, İstanbul 2002

Ayas, N., "İznik Çini Fırınları Kurtarma Kazısı I", *Anadolu,* XX, Ankara 1984, s.161-232.

Atıl, E., *The Age of Süleyman the Magnificent, (National Gallery of Art),* Washington D.C., 1981

Ayverdi, E. H., *Osmanlı Mi'marisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri (806-855/1403-1451),* C.II, İstanbul, 1989.

Bakırer, Ö., *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları,* Ankara 1976.

Bakırer, Ö., "The Medieval Pottery and Baked Clay Objects" *Korucutepe*, 1980, Vol.3, s.189-249.

Bakırer, Ö., "Window Grilles at the Sahip Ata Hanikah in Konya", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, C.1, Ankara 1995.

Bakırer, Ö. "Selçuklu Döneminde İnşa Edilen Bazı Akşehir Yapılarında Malzeme Kullanımı", *Sanat Tarihi Araştırmaları Prof. Dr. Haşim Karpuz'a Armağan*, Ed. Mustafa Denktaş-Osman Eravşar, Konya, Şubat 2007, s. 51-64.

Bakla, E. "Eşsiz Üç Çanakkale Seramiği", *Antika Kültürü Dergisi*, Sayı 3 (1993), İstanbul.

Bakla, E., *Tophane Lüleciliği*, İstanbul, 1993.

Barışta, H.Ö., *Türk El Sanatları*, Ankara 1998.

Barışta, H.Ö., "Eyüpsultan'dan Ebru Desenli Seramik ve Çiniler", *III. Eyüpsultan Sempozyum Tebliğleri*, İstanbul, 2000,s. 156-164.

Behrami, M., "Contribution a l'etude de la ceramique musulmane de l'Iran", *Athar-e Iran*, III/2, 1938, s.209-229.

Behrami, M., *Gurgan Faiences*, Cairo 1949.

Berchem, M. *Inschriften aus Syrıen, Mesopotamien und Kleinasıen*, Leipzig 1909.

Bilgi H., *Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu, Kütahya Çini Ve Seramikleri*, İstanbul Tarihsiz.

Bilgi, Ö., "İslam Öncesi Kütahya Yöresi Seramik Sanatı", *Toprak, Ateş, Sır, Tarihsel Gelişimi, Atölyeleri ve Ustalarıyla Kütahya Çini ve Seramikleri* (Haz. G. Kürkman), İstanbul 2005, s.15–29.

Bilici, K., "Alanya Kalesi Kazısında Çıkan Bir Duvar Çinisi", *Adalya*, S.1, İstanbul 1996, s.87-94.

Bilici, S., "Alanya-Selçuklu Sarayı Seramikleri", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan, 10-13 Ekim 2001, Bildiriler*, İzmir, 2002, s.139-154.

Bilici, S., "Sırlı Seramik Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat)*, Ed. Ali Uzay Peker ve Kenan Bilici, 2, Ankara, 2006, s.513-523.

Birol, İ. Derman, Ç., *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1991.

Bombaci, A., "Gazne'deki Kazılara Giriş", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri* I, İstanbul 1963, s.537-560.

Bostan, A., "Karacasu Çömlekçilerinin Pazarlama Sorunları ve Çözümünde Karacasu Meslek Yüksekokulunun Rolü" III. *Uluslar arası Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Eskişehir Tepebaşı Belediyesi Yayınları, 2003

Bozer, R., "Kubadabad Çinilerinde Fırınlama Sonrası Yapılan İşlemler ve Bazı Tespitler", *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi, Bildiriler*, C. I, Konya 2001, s. 175–185.

Bozer, R. "Kayseri Hunad Hamamı Çinileri", *Sanat Tarihi Dergisi (Dr. Lale Bulut'a Armağan)*, Sayı: XIV/1, Nisan 2005, İzmir 2005, s.1-27.

Böhlendorf-Arslan, B., "Ein Neuer Type Der Çanakkale Ware", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan, 10-13 Ekim 2001, Bildiriler*, İzmir, 2002, s.31-43.

Bulut, L., *Samsat İslami Devir Sırsız ve Tek Renk Sırlı Seramikleri,* E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir 1991.

Bulut, L., "Kabartma Desenli Samsat Ortaçağ Seramikleri", *Sanat Tarihi Dergisi,* S. VII, E.Ü. Ed. Fak. Yay., İzmir 1994, S. 1-18.

Bulut, L., "Samsat Ortaçağ Sgraffito ve Champlevé Seramikleri", *Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları,* İstanbul, 1996, s.31-46.

Bulut, L., "Painted And Moulded Masks On Barbotine Ware Jars From South-Eastern Anatolia And Their Iconographic Significance", *10th International Congress Of Turkish Art,* Geneve, 17-23 September 1995, Geneve 1999, s.191-195.

Bulut, L., "'Ateşte Açan Çiçekler' 14-15. Yüzyıl Çini ve Seramik Sanatı", *Erken İslam Sanatı, Beyliklerin Mirası,* İstanbul, 2000, s.140-141.

Bulut, L., *Samsat Ortaçağ Seramikleri (Lüster ve Sıraltılar),* İzmir 2000.

Cahen, C., "Le Diyar Bakr Au Temps De Premiers Urtukides", *Journal Asiatique,* 1935, s.219-276.

Cahen, C., *Pre-Ottoman Turkey,* London 1968.

Cantay (Güreşsever) G., "Edirne Yeni Saray Kazısında Bulunan Figürlü Keramikler", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan,*10-13 Ekim 2001, Bildiriler, İzmir 2002, s.175-178.

Carswell, J. Dowsett, F. *Kütahya Tiles And Pottery From The Armenian Cathedral Of St. James,* Jerusalem, Oxford, 1972.

Carswell, J., "Ceramics", *Tulips Arabesques & Turbans,* yay. haz. Yanni Petsopoulos, London, 1982, s.73-120

Carswell, J., "The Tiles in the Yeni Kaplıca Baths at Bursa", *Apollo,* July 1984, CXX, 269, s.73-120.

Carswell, J., "Kütahya Çini ve Seramikleri", *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri,* İstanbul 1991, s.50–102.

Carswell, J., *Iznik Pottery,* London, 1998.

Von le Coq, A.., *Chotscho,* Berlin 1913.

Çağman, F., "Ehl-i Hiref", *Türkiyemiz, 54,* İstanbul, Şubat 1988, s.11-27.

Çakı, M., Yastı, Ş. Y., "Konya-Çukurçimen Çömlekçiliği", III. *Uluslararası Katılımlı Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Semineri Bildiriler Kitabı,* 287-294, Eskişehir, 17-19 Ekim, 2005.

Çeken, M., *Hasankeyf (1991, 2001-2003 Yılı Kazı Buluntusu Fırın ve Atölyeleri ile Seramik Malzemeleri,* A. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Doktora Tezi) Ankara, 2005.

Çetintaş, S., "TTK Tarafından Sivas Şifaiyesinde Yaptırılan Mimari Hafriyat", *Belleten* III /9, 1939, s.61-67.

Çetintaş, S., *Sivas Darüşşifası,* 1953.

Çini, R., *Ateşin Yarattığı Sanat Kütahya Çiniciliği,* İstanbul 2002.

Çizer, S. "Batı Anadolu'da geleneklerini koruyan bir çömlekçilik merkezi: Karacasu" s. 482, *II. Uluslar arası Seramik Kongresi Bildiriler Kitabı,* Cilt I Geleneksel Seramikler, Türk Seramik Derneği Yayınları No:10, 1994

Çobanlı, Z., "Kınık Pottery" *Pottery in Australia.* Avustralya Seramik Derneği Yayını, Kış-1990, cilt:29, No: 2, Sidney, Avustralya, 1990

Çobanlı, Z., "Astar Sırlar" *Ceramics Technical,* sayı: 16, 2003, Avustralya Seramik Derneği, Avustralya, 2003

Çobanlı, Z., "Çanakkale Ceramics" *Pottery in Australia,* Australia, cilt:30, No:2, Sydney, Avustralya, 1991

Çobanlı, Z., "Seramik Astarları" *Slips and Slips Decoration Techniques.* Anadolu Üniversitesi Yayını, No:919, Eskişehir, Türkiye, 1996

Dayıgil, F., "İstanbul Çinilerinde Lâle II", *Vakıflar Dergisi,* 2, Ankara, 1942, s.223-232

Degeorge G.-Porter, V., *The Art of the Islamic Tile,* Paris 2002.

Denny, W. B., "Ceramic Revetments of the Mosque of Rüstem Pasha", *5th International Congress of Turkish Art,* Aix en Provence, 1976, s. 57-65

Denny, W. B., *Gardens of Paradise, 16th Century Turkish Ceramic Tile Decoration,* Ertuğ & Kocabıyık, 1998.

Denny, W. B., *Iznik, The Artistry of Ottoman Ceramics,* Thames & Hudson, 2005.

Demiriz, Y., *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler,* İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul, 1996.

Demiriz, Y., "Çini Bahçesi", *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü,* yay. haz. Prof. Dr. A. Altun, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, 1998, 163-197.

Demiriz, Y., "17. Yüzyıl Çinilerinde Değişen Desen Anlayışı", *17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı, Sempozyum Bildirileri,* Sanat Tarihi Derneği Yayını, İstanbul 1998, s. 77-84

Demirsar Arlı, B. "Anadolu Türk Sanatında Çini ve Seramik", *Kültürlerin Kesiştiği Ülke: Türkiye,* yay. Haz. Metin Sözen, İstanbul, 1993, s. 248-249.

Demirsar Arlı, B. "Edirne Yapılarında Çini Bezeme", *Edirne: Serhattaki Payitaht,* İstanbul 1998, s.413-427.

Demirsar Arlı, B., *İznik Çini Fırınları Kazısında Bulunan Figürlü Seramiklerin Değerlendirilmesi,* (İ. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1996.

Demirsar Arlı, B., "Kütahya Çini ve Seramikleri", *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü,* (Ed. A. Altun), İstanbul (Tarihsiz), s.237-255/"Kütahya Tiles And Ceramics", *The Story Of Ottoman Tiles And Ceramics,* (Ed. Ara Altun), İstanbul 1997, pp.237-255.

Demirsar Arlı, B., "Kütahya Tiles", *Ottoman Ceramics and Tiles,* Tokyo 2000, pp.54-61. (Japonca).

Demirsar Arlı, B.,-Arlı, H., "Edirne İttihat ve Terakki Kulübü Binası'nın Çini Bezemeleri", *Yıldız Demiriz'e Armağan* (Haz.B.Tanman-U.Tükel), İstanbul 2001, s.45-51, 187-191.

Demirsar Arlı, B.,-H. Arlı, "Osmanlı Dönemi'nde Kudüs: Kent Dokusu, Mimarlık ve Çini Sanatına İlişkin Bir Araştırmanın İlk Sonuçları: Çinili Yapılar", *Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri,* 25–28 Ekim 2000, Hatay-İskenderun, C.II, Ankara 2001, s.531–541, 783–788.

Demirsar Arlı, B., "Osmanlı Döneminde Kütahya Çiniciliği", *Ateşin Yarattığı Sanat Kütahya Çiniciliği* (Haz. R.Çini), İstanbul 2002, s.28–32.

Demirsar Arlı, B., "Kütahya Tiles", *Okayama Orient Museum Fascinating Turkish Ceramics-From Byzantine Era To Otoman Empire,* Okayama 2002, pp.85-88. (Japonca).

Demirsar Arlı, B., "Les Faïences Ottomanes De L'époque Tardive Dans Les Bâtiments Musulmans Et Chrétiens De Jérusalem", *Actes Du V. Congrés International D'archéologie Ottomane Tenu* Les 21, 22 Et 23 Septembre 2001 Sur: Citadelles, Fortifications Militaires & Influences Artistigues Ottomanes, Zaghouan 2003, pp.35-68.

Demirsar Arlı, B., "İznik Çini Fırınları Kazısından İlgi Çekici Örnekler", *Uluslararası İznik Sempozyumu 5-7 Eylül 2005,* İstanbul 2006, s.347-354.

Doğer, L., "İzmir Arkeoloji Müzesi Koleksiyonları'ndaki Sualtı Buluntusu Slip Teknikli Bizans Seramikleri", *Adalya,* III (1998), İstanbul, 1999, s.179-194.

Doğer, L. "İzmir Agorası'dan Çanakkale ve Kütahya Seramikleri", *Tepekule Tarih: Yerel Tarih Araştırmaları Dergisi,* Sayı 2 İzmir 2000.

Dönmez, E. N., "Türk Çini Sanatının Sürekliliği İçinde XVII. Yüzyıl Eserlerinin Yeri", İ.Ü., Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2001.

Dönmez, E. N., "Osmanlı Dönemi Türk Çini Sanatı", *Türkler,* C.12, Yeni Türkiye Dergisi Yayını, Ankara, 2002, s. 366-374.

Dönmez, N., "Mavi Beyaz İznik Seramiklerinde Desen: Baba Nakkaş Üslubu", *Seramik Türkiye Dergisi,* Seramik Federasyonu Yayını, İstanbul, Tem.-Eyl. 2004, Sayı:5, s. 120-128.

Dönmez, N., "Osmanlı Dönemi Mavi Beyaz Çinilerinde Desen", *Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu,* 16-18 Kasım 2006, Bildiriler Cilt 2, İzmir-Türkiye, s. 439-450.

Duda, H. W., *Die Seldschuken Geschichte Des Ibn Bibi,* Kopenhagen 1959.

Eravşar, O., "Kayseri'de Selçuklu Köşk Sarayları" *Sanatsal Mozaik,* İstanbul 2000, s.90-97.

Ercan, H.F., "Elazığ Yöresi Geleneksel Çömlekçiliğinin Tarihsel Süreci ve Son Ustaları" *III. Uluslar arası Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiriler Kitabı,* Eskişehir Tepebaşı Belediyesi Yayınları, 2003

Ercan, H. F., "Aslantepe, Höyük ve Malatya Yöresi Geleneksel Çömlekçiliği" *III. Uluslar arası Katılımlı Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Semineri Bildiriler Kitabı,*

Erdemir, Y., *Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii.* Beyşehir 1999. (Beyşehir Vakfı)

Erdemir, Y., *Karatay Medresesi. Çini Eserleri Müzesi,* T.C.Konya Valiliği, İl Kültür Müdürlüğü, Yay. No.33, Konya 2001.

Erdemir, Y., *Sırçalı Medrese. Mezar Anıtları Müzesi.* T.C.Konya Valiliği, İl Kültür Müdürlüğü, Yay.no.37, Konya 2002.

Erdmann, K., "Die Fliesen am Sünnet Odası des Topkapı Sarayı in İstanbul", *Aus der Welt der Islam,* Festschrift für Ernst Kühnel, Berlin 1959, s. 144-153.

Erdmann, K., "Seraybauten des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts in Anatolien", *Ars Orientalis,* III, 1959 s.77-94.

Erdmann, K., "Ka'bah Fliesen" *Ars Orientalis,* V, Michigan 1963, s. 191-219.

Erdmann, K., "Neue Arbeiten zur Turkischen Keramik", *Ars Orientalis,* V, 1963, s.191-219.

Ettinghausen, R., "Evidence for the Identification of Kahsan Pottery." *Ars Islamica* 3 (1936), pp. 44-75.

KÜLTÜR VARLIKLARI ve MÜZELER
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜ

Ettinghausen, R., "The Ceramic Arts in Islamic Times, Dated Faience", *A Survey of Persian Art*, (Edit by. A. Pope), Vol.II, 1939, pp.1667-1696.

Ettinghausen, R., "The Uses of Sphero-Conical Vessels in The Muslim East", *Journal of Near Eastern Studies,* 24 (Jan-Oct 1965), s.218-229.

Eyice, S. "Tekfur Sarayı", *İlgi,* Kasım, 1981, Sayı 32, s.34-37,"

Eyice, S. Tekfur Sarayı", *Türk Ansiklopedisi,* Cilt XXXI, Ankara, 1982, s.39-40.

Fehervari, G., *Islamic Pottery: A Comprehensive Study Based on the Barlow Collection.* London 1973.

Fehervari, G., *Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum.* London and New York, 2000.

Field, H.-Prostow, E., "Excavations in Uzbekistan", *Ars Islamica,* IX, 1942, s.143-149.

Flury, S., "Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery", *A Survey of Pesian Art from Prehstoric Times to the Present,* II, Oxford 1939, s.1743-1769.

Franz, A. "Turkish Pottery from Agora", *Hesperia* XI.1942, 1-28.

Folsach, K. V., *Islamic Art, The David Collection,* Copenhagen 1990.

Geçkinli, A.E., "İznik Çinilerinin Üretim Teknolojisi", *4. Uluslararası Seramik Teknik Kongre ve Sergisi, Bildiriler,* İstanbul 1990, (Köklü, Akman İle).

Geçkinli, A.E., "Excavated Iznik Kilns And Characterization Studies Of The Kiln Furniture", *Conference And Exhibition Of The European Ceramic,* Soc., Versailles 1997, (Peyk, Gürkan, Altun, Aslanapa İle)

Geçkinli, E.,-Göktaş, A.,-Süer, A.,-Yenişehirlioğlu, F. " Characterization Studies Of Late Ottoman Ceramics Recovered From Istanbul Tekfur Palace Excavation". Proc. *7 th Conference Of The European Ceramic Society,* Brugge, Belgium, Sept 9-13, 2001. Euro Ceramics VII Trans Tech Publications Part 2 pp: 909-912.

Genç, P. Taçyıldız, E. "Mustafa Kemal Paşa Çömlekçi Kilinin Döküm Çamurlarında Kullanılabilirliğinin Araştırılması" s.175 *I. Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu,* Eskişehir Tepebaşı Yayınları Haziran, 2001

Genç, S., Başkıran, H., Çetintaş, E. "Sorkun Köyü Çömlekçi Çamuru ve Killerinin Döküm Çamuru, Sır ve Boya Üretiminde Değerlendirilmesi" s.110, *I. Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu,* Eskişehir Tepebaşı Yayınları Haziran, 2001

Ghouchani A.- Adle, C., "A Sphero-Conical Vessel As Fuqqa_a, or a Gourd for "Beer", *Muqarnas, An Annuel on Islamic Art and Architecture,* Vol. 9, Leiden 1992, pl. 72-92.

Goell, T., "Samosata Archaeological Excavations, Turkey 1967", *National Geography Society Reports 1967,* Projects, Washington D.C. 1974, S. 83-108.

Golombek L.-Wilber, D., *The Timurid Architecture of Iran and Turan,* Princeton-New Jersey, 1988.

Gök, S., "Bursa Yeni Kaplıca'daki Şam Tipi Çiniler", *Sanat Tarihi Dergisi, Yard. Doç. Dr. Lale Bulut'a Armağan,* S. XIV/1, Bornova/İzmir, 2005, s.135-155.

Grube, E. J., "Raqqa-Keramik In Der Sammlung Des Metropolitan Museum In New York", *Kunst Des Orients*, IV, Wiesbaden 1963, s.42-78.

Grube, E.J., *Islamic Pottery, of the Eight to the Fifteenth Century in the Keir Collection,* London, 1976.

Grube, E.J., *Cobalt and Lustre, The First Centuries of Islamic Pottery,* The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Editor Julian Raby, New York, 1994.

Güner, G., "Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik" *AK Yayınlar Kültür Serisi* 16/5 İstanbul, 1988

Güreşsever, (Cantay) G.,"Ağustos 1968 İznik Çini Fırınları Kazısı Sırasında Çıkartılan Stuko Buluntular", *Sanat Tarihi Yıllığı,* II: İstanbul 1968, s.200-208.

Gürhan Gök, S., *"Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Anıt Meydan'da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)",* E. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir, 2007.

Gürhan Gök, S., "A Study of Byzantine and Ottoman Ceramic Fragments Found By Surface Survey North and West of Yeldeğirmeni Mound, 1997", *The Madra River Delta: A Regional Study on the Aegean Coast of Turkey,* Kyriacos Lambrianides and Nigel Spencer, Chapter 11, The British Enstitute at Ankara, Monograph 35, 2006, s.105-118.

Hellenkemper, H., "Burgen Der Kreuzritterzeit In Der Grafschaft Edessa Und Im Königreich Kleinarmenien", *Geographica Historica,* I, Bonn 1976, S. 73-77.

Herzfeld, E.-Sarre. F., *Archaeologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet* Bnd.I-IV, Berlin.

Honigman, E., *Bizans Devletinin Doğu Sınırı* (Çev. F. Işıltan), İstanbul 1970.

İlter, F. "Halk Sanatından Seramikleşen "Tahta At Mitosu", *Mavi, Ankara Sanat,* Ocak-Şubat, 1997.

İyem, N., *Nasip İyem, Sergi Katoloğu,* Artlink A.Ş. İstanbul,1992

İzzet, H., "Osmanlı Devrinde Kütahya Çinileri Adlı Eser Hakkında", *Belleten,* XIV/53, Ankara 1950, s.107-115.

İzzet, H., "Mevlânâ Türbesinin Çini Kaplamaları ve Anadolu Selçuk Çiniciliğinin Sanat ve İşçilik Özellikleri", *Belleten,* XIV/64, 1952, s.557-583.

İzzet, H., "İznik Çiniciliği", *Türkiyemiz,* S.17, Ekim 1975, s.27-32.

Karamağaralı, B., "A Ceramic Oven Discovered in Ahlat", *Fifth İnternational Congress Turkısh Art,* (Editor G. Feher), Budapest 1978, pp.479-494.

Karamağaralı, B., "Ahlat'ta Bulunan Bir Çini Fırını", *Yıllık Araştırmalar Dergisi,* A. Ü. İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü, S. III, Ankara 1981, s. 67-93.

Karamağaralı, B., "Ahlat Seramik Ekolü", *İslâm İlimleri Enstitüsü Dergisi,* S. V, Ankara, 1982, s. 391-462.

Karamağaralı, H., "Kayseri'deki Huand Caminin Restitüsyonu ve Huand Manzumesinin Kronolojisi Hakkında Mülahazalar", *İlahiyat Fakültesi Dergisi,* C.XXI, Ankara.1976, s.211-212.

Karamağaralı, H., "Sâhib Ata Camiinin Restitüsyonu Hakkında Bir Deneme", *Rölöve ve Restorasyon Dergisi* 3, Ankara 1982, s.49-76.

Karamağaralı, H., "Konya Ulu Camii", *Rölöve ve Restorasyon Dergisi,* Özel sayı 4, s.121-132.

Karamağaralı, N., "Bazı Ortaçağ İslam Seramiklerinin Yapılış Amacı Üzerine", *Uluslararası IV. Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, 4-7 Kasım 1997,* Ankara 1999, s.23-29.

Keblow Bernsted, A. *Early Islamic Pottery Materials & Techniques,* London 2003.

Kerametli, C., "Anadolu Selçuklu Devri Duvar Çinileri", *Türkiyemiz,* s.10-Haziran 1973, s.2-10.

Kerametli, C., "Asya'dan Anadolu'ya Türk Çini ve Seramik Sanatı", *Türkiyemiz,* 9, İstanbul, 1979, s. 11-20.

Kerametli, C., "15.-16. Yüzyıl Mavi-Beyaz Osmanlı Seramikleri", *Antika* 6, İstanbul, 1985, s. 21-24

Kerametli, C., "16. Yüzyıl İkinci Yarısı İznik Seramikleri", *Antika* 7, İstanbul, 1985, s. 41-44.

Keskin, Y., "Malatya Ulu Camiinin Asli Hali",*Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi II,* Ankara1995, s.365-378.

Kılıç, F. "Eyüp Oyuncakçılığı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* İstanbul, 1994.

Kırımlı, F., "İstanbul Çiniciliği", *Sanat Tarihi Yıllığı,* XI, İ.Ü. Yayını, İstanbul, 1982, s. 95-110.

Kırımlı, F., "İznik Çinileri ve Cenovalı Çini Tüccarları", *Antika,* İstanbul 1987, s. 50-54

Kırmızı, B.,-Demirci, Ş., Türkmenoğlu, A.G., Bakırer, Ö.,-Göktürk, E. H., "13. Yüzyıl Akşehir Sırlı Seramiklerinin Arkeometrik Yöntemlerle İncelenmesi", *21. Arkeometri Sonuçları Toplantısı,* 30 Mayıs-3 Haziran 2005 Antalya, Dösim Basımevi, Ankara, 2006, s.115-124.

Kıvrak, A., "Karacasu Çömlekçi Atölyelerinden Üretimi Yapılan Fonksiyonel Pişmiş Toprak Kaplar" s.49, *II. Uluslar arası Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiriler Kitabı,* Eskişehir, Türkiye, Haziran 2002

Klein, A,.Zick–Nissen, J., Klinge, E., *Islamische Keramik,* Hetjens Museum, Düsseldorf 1973.

Kolsuk, A., "Haliç İşi Denilen İznik Çinileri", *Kültür ve Sanat,* S.5, Ocak 1997, s.52-57.

Korre -Zographou, K. *Ta Kerameika tou Tsanakkale (1670-1922),* Atina 2000.

Kum, L., "Son Dönem Kütahya Seramiklerinde Tasarım" s.35 *Seramik Federasyonu Dergisi,* No:3 , İstanbul 2004

Kuniholm, P.İ., "Dendrochronologically Dated Ottoman Monuments", *Plenum Publishers,* New York 2000, p.93-136.

Küçükbiçmen, E., "Çanakkale Seramiklerinden Hayvan Figürleri ve Günümüz Yorumları" Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2007

Kürkman, G. *Toprak, Ateş, Sır; Tarihsel Gelişimi, Atölyeleri ve Ustalarıyla Kütahya Çini ve Seramikleri,* İstanbul 2005.

Lane, A. "Turkish Peasant Pottery from Chanak and Kutahia", *The Connoisseur,* London. Vol.CIV. July-Dec.1939.

Lane, A., *Later Islamic Pottery,* London, 1957.

Lane, A., *Victoria and Albert Museum A Guide to the Collection of Tiles,* London 1960.

Lane, A., *Early Islamic Pottery*, London 1965.

Loyd, L.-Rice, D.S., *Alanya (Alaiyya),* Ankara 1989.

Luschey-Schmeisser, I., "Einige Seldjuqische und Mongolische Baukeramische Fragmente aus Iran", *Archäologische Mitteilungen* 32, 2000, s.361-409.

Mahir, B., "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık* 1, İstanbul, 1986, s. 113-130

Mahir, B., "Saz Yolu", *Türkiyemiz, Kültür ve Sanat Dergisi,* 54, İstanbul Şubat, 1988, s. 28-38.

Meinecke, M., "Tus'lu Mimar Osman oğlu Mehmed oğlu ve Konya'da 13.Yüzyılda Bir Çini Atölyesi", *Türk Etnografya Dergisi,* s.XI (1968), Ankara 1969, s. 81-93.

Meinecke, M., "Die Keramiköfen von Afrasiab-Samarkand", *Mitteilungen der Societas Uralo-Altaica,* I, 1968, 81-89.

Meinecke, M., *Fayencedekorationen seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien,*Teil I: Text und Tafeln; Teil II: Katalog. Tübingen 1976.

Migeon, G., *L'orient Musulman,* Paris 1922.

Mitchell, S., *Avşan Kale, Rescue Excavations Eastern Anatolia,* Bar International Series 80, Monograph No:1. British Institute of Archaelogy at Ankara, Oxford, 1980.

Morgan, P.-Leatherby, J.,"Excavated Ceramics From Sirjan" *Syria And Iran, Three Studies In Medieval Ceramics,* Oxford Studies In Islamic Art, IV, Oxford 1987, s. 23-172.

Mülayim Oral, E., "Göller Yöresinde Geleneksel Çömlekçilik Sanatı, Burdur Çanaklı Örneği", s.110 *Seramik Federasyonu Dergisi* 2006

Mülayim, S., "Osmanlı Mimarisinde Çininin Konumu", *Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları,* Sanat Tarihi Derneği Yayınları:1, İstanbul, 1996, s. 103-108

Mülayim, S., *Değişimin Tanıkları,* Kaknüs Yayıncılık, İstanbul, 1999

Necipoğlu, K. G., "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth Century Ceramic Tiles", *Muqarnas,* 7, 1990, s. 136 -170.

Naumann, E.und R., "Ein Köşk im Sommerpalast des Abaqa Chan auf dem Tacht-ı Sulaiman und Seine Decoration", *in: Forschungen Zur Kunts Asiens, in Memoriam Kurt Erdmann,* İstanbul 1969, s.35-65.

Naumann, R., "Brennöfen für Glasurkeramik", *Istanbuler Mitteilungen,* Band 21, Tübingen 1971, s.173-190, Tafel 54-60.

O'Kane, B., *Timurid Architecture in Khurasan,* California, 1987.

Okyar, F., "İznik Keramiklerinin Karakterizasyonu", (İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1995.

Okyar, F., "Characterisation Of İznik Ceramics", *Archaeometry 98,* (Eds. Jerem- Biro), Oxford 2002, 621-626.

Okyar, F., "The Technology Of Frit Making In İznik", *Euro Ceramics VIII,* 3, (Eds. Mandal-Öveçoğlu), Ttp 2003, 2391-2394.

Oral, Z., "Kubad Abad Bulundu", *Anıt,* X, Konya 1949, s.23.

Oral, Z., "Kubad Abad Çinileri", *Belleten* C.XVII, S.66, Ankara 1953, s.209-222.

Oral, Z., "Kayseri'de Keykubadiye Sarayları", *Belleten* 17, 1953, s.501-517.

Oral, Z., "Kubad Abad Nasıl Bulundu", *A. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi,* C.II, S.2-3 (1953), Ankara 1954, s.171-208.

Oral, Z., "Konya'da Alaaddin Camii ve Türbeleri", *Yıllık Araştırmalar Dergisi,* İlâhiyat Fakültesi Ankara 1956.

Oral, Z., "Konya'da Sırçalı Medrese", *Belleten,* XXV/99, Ankara 1961, s.355-399.

Otto-Dorn, K., *Das Islamische İznik,* Berlin, 1941

Otto-Dorn, K., *Türkische Keramik,* Ankara 1957.

Otto-Dorn, K.-Önder, M.,"Bericht über die Grabung in Kobadabad (Oktober 1965)", *Archaeologischer Anzeiger,* 1966, s.170-183.

Otto-Dorn, K.-Önder, M.,"Kubad Abad Kazıları 1965 Yılı Ön Raporu", *Türk Arkeoloji Dergisi,* C.XIV, S.1-2, Ankara 1967, s.237-243.

Otto-Dorn, K., "Bericht über die Grabung in Kubadabad 1966" *Archaeologischer Anzeiger,* Heft 4, Berlin 1969, s.438-506.

Önder, M., "Yeni Bulunan Eserler: Kuşlu Çini", *Anıt,* Sayı: 31, Konya 1964, s.32.

Önder, M., "Kubad Abad Harpi ve Simurgları", *Türk Etnografya Dergisi,* S.10, Ankara 1968, s.5-17.

Önder, M., "Kubad Abad Sarayları Kazılarında Yeni Bulunan Resimli Dört Çini", *Sanat Tarihi Yıllığı,* S.II, 1966-68, İst. 1968.s.116-121.

Öney, G., "Seldschukische Keramik in Anatolien", *Türkische Kunst,* Darmstadt 1965, s: 52-56.

Öney, G., "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi", *Belleten* XXXII, Ankara 1968, s.25-36.

Öney, G., "Die Karreefliesen im Grossen Palast von Kobadabad", *Archäologischer Anzeiger,* Sayı 4, Berlin 1969, s: 496-500, Taf. 1a-b, Abb. 24-27.

Öney, G., "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri (Dragon Figures in Anatolian Seljuk Art)", *Belleten,* XXXIII, 1969. s. 171-216.

Öney, G. *Türk Devri Çanakkale Seramikleri. Turkish Period Çanakkale Ceramics,* Ankara 1971.

Öney, G., "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", *Malazgirt Armağanı,* Ankara 1972, s.139-172.

Öney, G., "Kubad Abad Ceramics", *The Art of Iran and Anatolia,* London 1974, p.68-81.

Öney, G., *Turkish Ceramic Tile Art,* Heibonsha Ltd., Tokyo 1975, 191 sayfa, 155 resim, (İngilizce, Japonca).

Öney, G., *Türk Çini Sanatı,* İstanbul 1976.

Öney, G., "İslam Süsleme ve El Sanatlarına Türklerin Katkısı", *İslam Sanatında Türkler".* "Turkish Contribution to Islamic Minor Arts" *Turks in Islamic Art,* Yapı Kredi Bankası, İstanbul 1976, s.118-129.

Öney, G., "Ceramic Tiles in Islamic Architecture", *The World of Tiles,* Vol.1, Kyoto 1976.

Öney, G., "Çanakkale Ceramics", *IV'eme Congres International D'Art Turc (Aix-En-Provence, 10-15 September 1971),* Etudes Historiques 3, 1976, s: 173-181.

Öney, G., "Büyük Selçuklu Minarelerinde Süsleme", *Kültür ve Sanat,* Cilt 4, Kültür Bakanlığı 1977, s. 6 -11.

Öney, G., "Timurid Period Tiles in Turkestan, Afghanistan and Iran From The Second Half of 14th to the Begining of 16th Century", *Islamic Culture Forum,* Ağustos 1977, Tokyo, No: 8, s: 15-17.

Öney, G., *Tiles in Islamic Architecture,* Shino Toseki, Kyoto 1977, (İngilizce, Japonca).

Öney, G., *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları,* Ankara, 1978.

Öney, G., "Comparison of a Group of Anatolian Seljuk Türbes with Great Seljuk-Ilkhanid Türbes in Iran", *Vth International Congress of Turkish Art September 1975,* Budapeşte 1978, s: 665-689, resim 33.

Öney, G., "Figural Representations on a Group of Anatolian Seljuk Pottery", *Arts Turcica (Akten Des VI. Internationalen Kongresses Für Türkische Kunst-München, vom 3, bis 7, September 1979),* II Kunsthandwerk, Münih 1987, s: 601-610.

Öney, G., "Human Figures On Anatolian Seljuk Sgraffito And Champléve Ceramics", *Essays In Islamic Art And Architecture In Honor Of Katharina Otto-Dorn,* Malibu 1981, s. 113-125.

Öney, G., "1978-79 ve 1981 Yılı Samsat Kazılarında Bulunan İslam Devri Buluntuları İle İlgili İlk Haber", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi,* E. Ü. Ed. Fak. Yay., İzmir 1982, s. 71-80.

Öney, G. "Çanakkale'de Geç Devir Osmanlı Seramikleri", *Bilim Birlik Başarı* , S.33, Ocak, 1982,s.12-15.

Öney, G., "Samsat Kazılarında 12.-13. Yüzyıl Seramiği", *D. E. Ü. Güzel San. Fak. 2. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri,* İzmir 1984, s. 218-227.

Öney, G., "Gazne'li Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri. Reflection of Ghaznavid Palace Decoration on Anatoian Seljuk Palace Decoration", *Arkeoloji ve Sanat Dergisi,* S. III, Ege Ünv. Yayını, İzmir 1984, s.123-141.

Öney, G., *Turkish Pottery,* Shobunsha Ltd., Tokyo 1985, (İngilizce, Japonca).

Öney, G., "Tiles and Ceramics", *Prepared on the Occasion of the Age of Sultan Suleiman the Magnificent Exhibition,* Turkish Republic Ministry of Culture and Tourism, İstanbul 1986, 39 sayfa.

Öney, G., "Islamic Pottery of Turkey", *Ceramic Art of The World, Volume 21, Islamic Pottery,* Edited By. Isugio Mikomi, Shogakukan 1986, (Japonca), s: 211-232.

Öney, G., "Erken Dönem Anadolu Türk–İslam Seramiği (12.-14. Yüzyıllar)", *Antika,* "Çini" Özel Sayı, 27, İstanbul 1987, s. 16-22.

Öney, G., *İslam Mimarisinde Çini,* Ada Yayınları,İstanbul 1987.

Öney, G., *Ceramic Tiles in Islamic Architecture,* İstanbul 1987.

Öney, G., "Osmanlı Öncesi Anadolu Çini Sanatı", *Çini Hürriyet-Gösteri,* Sanat ve Edebiyat Dergisi, Eylül 1989, Sayı: 106, s: 10-13.

Öney, G., "Tile Decoration in Turkish Islamic Architecture", Supplement 1989, Tokyo Üniversitesi-Doğu Kültürü Araştırma Enstitüsünün Düzenlediği *"İslamda Şehircilik"* Konferansında, 22-28 Ekim 1989, Tokyo, s: 385-403.

Öney, G., "Antalya Arkeoloji Müzesindeki Saray Çinilerinin Selçuklu Saray Süslemesindeki Yeri", *Antalya 3. Selçuklu Semineri* (Bildiriler), İstanbul 1989, s. 111-116.

Öney, G. "Çanakkale Seramikleri" *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri,* İstanbul 1991.

Öney, G., "Tiles And Ceramics", *Traditional Turkish Arts,* Ankara 1992, s. 74-111.

Öney, G., "Türk Çini Sanatı. The Splendid Art of Turkish Tiles", *Skylife,* Yıl 10, Sayı 106, Mart 1992 İstanbul, s: 34-41.

Öney, G., "Tiles and Ceramics", *Traditional Turkish Arts,* T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 1992, s: 74-111.

Öney, G., "Çini ve Seramik", *Geleneksel Türk Sanatları,* T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 1993, s: 74-111

Öney, G., "Türk Çini ve Seramik Sanatı", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat Dizisi 45, 1993, s. 281-310

Öney, G., "Pottery from the Samosata Excavations 1978-1981", *The Art of the Seljuks in Iran and Anatolia,* Edited By. Robert Hillenbrand, Mesa California 1994, s: 286-292.

Öney, G., "Bursa Çinileri", *Bursa, Kültür Bakanlığı Yayınları: 1826,* Tanıtma Eserleri Dizisi: 69, Ankara 1996, s: 108-117, 9 resim.

Öney, G., "The Enamelled Walltiles of Bursa", *Bursa,* Publications of Ministry of Culture: 1826, Informative Books: 69, Ankara 1996, s: 108-117, 9 resim.

Öney, G., "Seljuk Pottery-Anatolia", Islamic Art-Ceramics Bölümü, *The Dictionary of Art,* Londra, 1997, Vol. 16, s:411

Öney, G., "The Place of Çanakkale Pottery in Ottoman Ceramic Art", *The Story of Ottoman Tiles and Ceramics,* Editör: Prof. Dr. Ara Altun, İstanbul Stock Exchange Publication, İstanbul 1998, s: 270-279.

Öney, G., "Çanakkale Seramiklerinin Osmanlı Sanatındaki Yeri", *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü,* Editör: Prof. Dr. Ara Altun, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Yayını, İstanbul 1998, s: 270-279.

Öney, G., "Anatolian Seljuk Tiles and Pottery", *The Story of Ottoman Tiles and Ceramics,* Editör: Prof. Dr. Ara Altun, İstanbul Stock Exchange Publication, İstanbul 1998, s: 33-51.

Öney, G., "Selçuklu Firuzesi", *P-Sanat, Kültür ve Antika Dergisi,* Sayı 14, İstanbul 1999, s:44-55.

Öney, G., "Erken Osmanlı Mimarisinde Çini (XV-XVI. Yüzyıl Başı İznik–Bursa–Edirne)", *Osmanlı Ansiklopedisi* (Ed. H.C. Güzel), C.11, Ankara 1999, s.205-212.

Öney, G., "The Importance of Çanakkale Ceramics in the Ottoman Ceramic Art", *Ottoman Ceramics and Tiles,* Japonca. The Middle Eastern Culture Center in Japan, Tokyo, 2000, s:62-67.

Öney, G., "'Şam tipi' Adını Alan İznik Seramikleri, Çinileri ve Şam Örnekleri", *Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri,* C.II, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 2000, s. 457-461.

Öney, G., "Interaction Between 12th and 13th Century Syrian Underglaze Pottery with Figural Decoration and Anatolian Seljuk Palace Tiles", *Deutscher Archäologischer Anzeiger,* Bd.I, Deutsches Archäologisches Institut, Damascus, Malki, 2000, s.365-369, Pl.48-49.

Öney, G., "Rakka Seramikleri ile Anadolu Selçuklu Seramiklerinin ve Saray Çinilerinin İlişkisi" *XIV. Türk Tarih Kongresi Bildirileri,* Cilt I, Ankara 2002, s.479-484.

Öney, G., "Anadolu Selçuk Seramik Sanatı", *Selçuklu Çağında Anadolu,* yayına hazırlayan D. Kuban, Yapı ve Kredi Bankası Yayını, İstanbul 2002, s.355-362.

Öney, G., "Çanakkale Pottery" *Fascinating Turkish Ceramics-From Byzantine Era to Otoman Empire.* Japonca. Okayama Orient Museum. 2002. s.85-91.

Öney, G., "Çini ve Seramik", *Osmanlı Uygarlığı,* Cilt 2.Yayına Hazırlayanlar Halil İnalcık-Günsel Renda. T.C. Kültür Bakanlığı Yayını, İstanbul 2002. s.699-736

Öney, G., "Otoman Tiles and Pottery", *Otoman Civilization,* Volum 2, Edited by: Halil İnalcık, Günsel Renda, Republic of Turkey, Ministry of Culture, İstanbul, 2002, pp. 698-735.

Öney, G., "Iznik Pottery Embracing the High Seas" *P Magazine, Ships in Art.* Spring 2003,Issue 8.Istanbul, s.78-91

Öney, G., "Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslubu", *Sanat Tarihi Dergisi, Aydoğan Demir'e Armağan,* S. XIII/1, Ege Ünv. Edebiyat Fak., İzmir 2004, s.61-82.

Öney, G., "Akşehir Sarayaltı Mahallesinde Bulunan Selçuklu Saray Çinileriyle İlgili Yeni Görüşler", *Sanat Tarihi Dergisi (Yard. Doç. Dr. Lale Bulut'a Armağan),* Sayı XIV/1, İzmir, Nisan 2005, s.225-240.

Öney, G., "Türk Mimarisinde Çini: 13.-17. Yüzyıllar", *Türk Kültürü ve Kimliği,* İstanbul Kültür Üniversitesi yayını, İstanbul, 2006, s.100-125.

Önge, Y., "Konya'da Beyhekim Mescidi", *Önasya,* c.III, Ankara 1968, s. 8-9.

Önge, Y., "Kayseri Huand (Mahperi Hatun) Külliyesinin Hamamı ve Yeni Bulunan Çini Tezyinatı", *Önasya,* C.4, Sayı 47, İstanbul 1969, s.10-11,17.

Önge, Y., *Anadolu'da XII-XIII.Yüzyıl Türk Hamamları,* Ankara 1995.

Önkal, H., *Anadolu Selçuklu Türbeleri,* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.

Öz, T., *Türk Çini Sanatı,* İstanbul, 1956.

Özgüç, N., "Sümeysat Definesi", *Belleten,* C. XIX, S. 195, Ankara 1985, s. 441-450.

Özkul Fındık, N. *İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri,* Ankara 2001.

Özüdoğru, Ş., "Ahılı Çömlekçiliği" sf:192 *II. Uluslar arası Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiriler Kitabı,* Eskişehir, Türkiye, Haziran 2002

Paker, M., "Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı", *Sanat Tarihi Yıllığı,* I, 1964-65, s.155-182.

Pancaroğlu, O., "The Seljuks of Iran and Their Successors", *Turks A Journey of a Thousand Years, 600-1600,* Edited by David J. Roxburgh, London 2005, s.70-100.

Paynter, S. – F. Okyar – S. Wolf –Tıtte, M. S. "The Production Technology Of Iznik Pottery–A Reassessment", *Archaeometry 46,* Oxford 2004, pp. 421-437.

Pekin, A. K., "Ayfer Karamani, Forty Years of Firing and Glazing Clay" Mas Matbası İstanbul,1998

Philon, H., *Early Islamic Ceramics, Benaki Museum Athens, Ninth To Late Twelfth Centuries,* London 1980.

Porter, V., *Medieval Syrian Pottery,* Ashmolean Museum Oxford, 1981.

Porter, V., *Islamic Tiles,* London 1995.

Porter, V.-Watson, O., "Tell Minis Wares", *Syria And Iran, Three Studies In Medieval Ceramics,* Oxford Studies In Islamic Art, IV, Oxford 1987, S. 175-191.

Poulsen, V., *Hama, Fouilles et Recherches, 1931-38,* Chapitre III, Bd. II, "Les Poteries", Copenhague, 1957, pp. 117-183.

Raban, A., "The Shipwreck Off Sharm-El-Sheikh", *Archaeology,* 24, 1971, s. 146-155.

Redford, S., "Excavations at Gritille (1982-1984) The Medieval Period, A Preliminary Report", *Anatolian Studies,* 36, 1986, s.103-136.

Redford, S., *The Ceramic Sequence From Medieval Gritille, Se Turkey,* U.S.A., 1989.

Redford, S., "Medieval Ceramics from Samsat, Turkey", *Archéologie Islamique,* 5 1995, p.55-80.

Redford, S., *The Archaeology of The Frontier in The Medieval Near East: Excavations at Gritille, Turkey,* Boston, 1998.

Refik,A. " "İznik Çinileri", *Darülfünün Edebiyat Mecmuası,* Cilt VIII, İstanbul, 1932.

Reitlinger, G., "Unglazed Relief Pottery From Northern Mesopotamia", *Ars Islamica,* XV-XVI, Baltimore 1951, s.11-22.

Riefstahl, R. M., *Turkish Architecture in South Western Anatolia,* Cambridge 1931.

Sarre, F., *Die Keramik Im Euphrat Und Tigris Gebiet,* Berlin 1921.

Sarre, F., *Die Keramik Von Samarra. Die Ausgrabungen Von Samarra,* Bd. II, Berlin 1925.

Sarre, F., *Keramik und Andere Kleinfunde der Islamischen Zeit von Baalbek,* Berlin, Leipzig 1925.

Sarre, F. "The Seljuk and Early Otoman Pottery of Miletus" *Transactions of the Oriental Ceramic Society,* 1931, s. 27-30.

Sarre, F., "Eine Keramische Werkstatt von Kaschan in XIII-XIV Jh.", *Istanbuler Mitteilungen,* Heft 3, İstanbul 1935. s.57-68.

Sarre, F., "Die Keramik der Islamischen Zeit von Milet", K.Wulzinger-P. Wittek-F.Sarre.*Das Islamische Milet,* Leipzig 1935.

Sarre, F.- Wulzinger, K.- Witter P., "Die Keramik Der Islamischen Zeit von Milet*" Das Islamische Milet,* Berlin 1935.

Sarre, F., *Der Kiosk von Konia,* Berlin 1936.

Sarre, F., *Konya Köşkü,* (Çev.Ş.Uzluk), Ankara 1967.

Sauvaget, J., "Tessons de Rakka", *Ars Islamica,* XIII-XIV, 1948, s.31-45.

Scerrato, U. *Islamic Glazed Tiles with Moulded Decoration from Ghazni,*

East and West 13, 1962.

Schlumberger, D., "Le fouilles de Lashkari Bazar, Recherches Archèologiques sur L'epoque Ghaznévide", *Afghanistan,* IV, 1949,p.34-44.

Schlumberger, D., "Le Palais Ghaznévide de Lashkari Bazar", *Syria,* XXIX, 1952, p.251-270

Sevim, S., Karaman, Y., "Çanakkale Seramikleri ve Eceabat Yöresi Seramikçiliği" s.216 *II. Uluslar arası Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiriler Kitabı,* Eskişehir, Türkiye, Haziran 2002

Soustiel, J., *La Céramique Islamique,* Fribourg 1985.

Sönmez, Z., "Türk Çiniciliğinde Tekfur Sarayı İmalatı Çinileri", *Antika,* No.27, Haziran 1987, s.29-35.

Strzygovski, J., "Der Kiosk von Konya", *Zeitschrift für Geschichte der Architektur,* I, 1907, s.3-9.

Şahin, F., "Kütahya Çini-Seramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi", *Sanat Tarihi Yıllığı* (1979-1980), IX-X, İstanbul 1981, s.259-286.

Şahin, F., "Kütahya'da Çinili Eserler", *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan Kütahya,* İstanbul 1981-82, s.111-170.

Şahin, F., "Cumhuriyet Dönemi Kütahya Çini ve Keramik Sanatı", *Sanat Tarihi Yıllığı,* XIII, İstanbul 1988, s.131-151.

Şahin, F. K., "İznik'te 400 Yıl Sonra Seramik Sanatı" s.13 *Seramik Dergisi* 2002

Şahin, G., "Kayseri Müzesinde Bulunan Selçuklu Dönemi Seramikleri", *Kayseri Müzesi Yıllığı,* Ankara 1988, s.31-34.

Tamer, H., "Türk Çinilerinin Terkip ve Tekniğine Dair Bazı Tahlil, Müşahade ve Mukayeseler", *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi Ankara 1959,* Ankara 1962, s.360-369.

Tanman ,B. "Hekimoğlu Ali Paşa Camii'ne İlişkin Bazı Gözlemler", *Prof. Dr. Oktay Aslanapa Armağanı,* İstanbul 1996, s.253-280.

Tulun, T., "A Multidisciplinary Study On Ancient Iznik Ceramics", *31st International Sympozium On Archaeometry,* Budapest 1998, (Uzgil, Güleç, Tekin, Batur, Erdem, Kahya, Köksal, Sağlamer, Tanyeli, Tütengil, Altun, Arlı, Arlı, Çobanoğlu, Erel İle).

Tulun, T., "Studies On The Ancient İznik Ceramics", *The 7th Meeting Of Nato-Ccms Cultural Technologies,* Ankara 1998, (Uzgil, Güleç, Tekin, Batur, Erdem, Kahya, Köksal, Sağlamer, Tanyeli, Tütengil, Altun, Arlı, Arlı, Çobanoğlu, Erel İle).

Tulun, T., "A Multidisciplinary Study On Ancient İznik Ceramics", *Archaeolıngua/Archaeömetry 98,* Volume II, (Ed. By Erzsébet Jerem-Katalin T. Biró), Oxford 2002, s. 655-665.

Tuncel, O. C., "Tarihte Sivas ve Sivas Yapılarının Genel Tanımı", *Kültür ve Sanat,* 2/6 Haziran, 14-17.

Tunçel, G. *Anadolu'da Türk Devri Prese Süslemeli Sırsız Seramikler (XIII. Yüzyıl Sonuna Kadar),* A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Doktora Tezi), Anakara, 1992.

Tunçel, G. "Matara Biçimi Sırsız Kaplara Anadolu'dan 12-13. Yüzyıla Ait Örnekler", *XII. Türk Tarih Kongresi, Ankara, 12-16 Eylül 1994, Kongreye Sunulan Bildiriler,* II. Cilt, Ankara, 1999, s.633-648.

Tunçel, G. "XII-XIV. Yüzyıl Artuklu Kabartma Desenli Sırsız Seramikleri", *Türkler,* C.8, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.114-125.

Tunçel, G. "Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki Testiler", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan 10-13 Ekim 2001, Bildiriler,* İzmir, 2002, s.545-553.

Tunçel, G., "Anadolu'daki Barbutin Dekorlu Küpler", *Prof. Dr. Haluk Karamağaralı Armağanı,* Ankara, 2002, s.283-309.

Tunçel, G. "Sırsız Seramik Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat),* C.2, Editörler Ali Uzay Peker-Kenan Bilici, Ankara, 2006, s.525-531.

Turan Bakır, S., "XVI. Yüzyılın İkinci Yarısında İznik Çini Desenlerinde Renklendirme", *Antik ve Dekor,* 41, İstanbul, 1997, s. 104-109

Turan Bakır, S., *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu,* Kültür Bakanlığı Yayını, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1999.

Turan Bakır, S., "Osmanlı Döneminde Şam Üretimi Çiniler", *Türkler,* C.12, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s. 358-365.

Turan Bakır, S., "Osmanlı Hayvan Figürlü Seramikleri", *Seramik Türkiye Dergisi,* İstanbul, Seramik Federasyonu Yayını, Nisan-Haziran 2004, Sayı:4, s. 70-78

Turan Bakır, S., "The Turkish Tiles and Ceramics", *Turkish Art and Architecture in Anatolia & Mimar Sinan,* yay. haz. İ. Akşit, İstanbul, 2005, s. 233-255.

Türedi Özen, A., *Geleneksel Çömlek Sanatı,* T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, no:1277, Eskişehir 2001

Türkiye'de Seramik Toprak ve Ateşin Öyküsü, "Neolotik Çağdan Bugüne Çömlekçi Tezgahından Dev Bir Endüstriye Seramiğin Anadolu'daki 8000 yılı", Seramik Tanıtım Komitesi 2003

Uyar, Y., "Sıtkı Olçar" *Sergi Kataloğu,* İstanbul, 1995.

Uysal, A. O., "Erken Osmanlı Döneminde Sırlı Tuğlalı Minareler", *X. Türk Tarih Kongresi, Ankara 22-26 Eylül 1986, Kongreye Sunulan Bildiriler,* V. Cilt, Ankara, 1994, s.2349-2367.

Ünal, S., "Serinhisar Çömlekçiliği" s.180 *I. Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu,* Eskişehir Tepebaşı Yayınları Haziran, 2001

Watson, O., *Persian Lustre Ware,* London 1985.

Watson, O., "Documentary Mina'i and Abu Zaid's Bowls." (ed. Robert Hillenbrand), *The Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia,* Costa Mesa CA. California 1994, pp. 170-180.

Watson, O., *Ceramics from Islamic Lands* (The al-Sabah Collection. Dar al-Athar al Islamiyyah, Kuwait National Museum). London 2004 (Thames and Hudson) p.301

Watson, O., *Ceramics From Islamic Lands*, New York 2005.

Wilber, D. N. "The Development of Mosaic Faience in Islamic Architecture in Iran", *Ars Islamica, VI / 1:* 16-47.

Wilber, D. N. *The Architecture of Islamic Iran. The Il Khanid Period,* Princeton.

Wilkinson, C.K. *Iranian Ceramics,* Newyork 1963.

Wilkinson, C.K. *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period. The Metropolitan Museum of Art,* New York 1967.

Yalman, B. "İznik Tiyatro Kazısı Erken Osmanlı Seramik Buluntuları", *Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları*, İstanbul 1996, s.179-186.

Yastı, Ş. Y., *Konya-Çukurçimen ve Doğanhisar Çömlekçi Killerinin Karakterizasyonu ve Renklendirici Malzeme Olarak Değerlendirilmesi,* Anadolu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2004.

Yazar T.-Değirmenci, T.,"Ani Kazılarında Ele Geçen Baskı Teknikli Sırsız Seramikler", *Sanat Tarihi Dergisi, I. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları Sempozyumu 9-11 Nisan 1997,* S.IX, İzmir 1998, s. 151-161.

Yener, A. "Antalya Kaleiçi'nde Bulunmuş 'Kürevi-Konik Kaplar'", *Arkeoloji ve Sanat,* S. 105, Kasım-Aralık 2001, İstanbul, s.17-20.

Yener, A. "Tütün Lüleleri ve Antalya-Kaleiçi'nde Bulunan Örnekler", *Arkeoloji ve Sanat,* S.119, İstanbul, 2005, s. 94-113.

Yenişehirlioğlu, F., "Çömlekçilik", "Eser-i Istanbul", "Haliç İşi", "Eyüp Çarşısı", "Seramik", "Tekfur Sarayı Camcılığı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* 1994.

Yenişehirlioğlu, F., "İstanbul-Tekfur Sarayı Osmanlı Çini Fırınları ve Eyüp Çömlekçiler Mahallesi Yüzey Araştırmaları" *13. Araştırma Sonuçları Toplantısı,* Ankara, 1995, s. 535-566.

Yenişehirlioğlu, F., "Eyüp Çömlekçiler Mahallesi Çalışmaları", *III. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğleri,* İstanbul, 2000.

Yenişehirlioğlu, F., "Tekfur Sarayı Çini Fırınları Plan Özellikleri," *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu*, Ankara, 2001, s.179-192.

Yenişehirlioğlu, F., "Eyüp'te Bir Çömlekçi Ailesi", *V. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğleri,* İstanbul, 2002, s.66-72.

Yenişehirlioğlu, F., "Tekfur Sarayı Çini Fırınları Kazısı "1995-2002", *24. Kazı Sonuçları Toplantısı,* Ankara 2003, 1. Cilt, s. 329-344.

Yenişehirlioğlu, F., "Osmanlı Arkeolojisi", *İstanbul,* Temmuz 2003, s. 77-82.

Yenişehirlioğlu, F., "Archeology in Istanbul and The Excavations At Tekfur Palace," *Byzantine and Ottoman Istanbul in the 15th Century,* Istanbul, 2004.

Yetkin, Ş., "Türk Çini Sanatından Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı,* II, 1968, s. 61-100.

Yetkin, Ş., "Sultan I. Alaaddin Keykubad'ın Alara Kalesi Kasrı Hamamındaki Freskler", *Sanat Tarihi Yıllığı* III, İst.1969-1970, s.69-88.

Yetkin, Ş., "Kütahya Dışındaki Kütahya Çinileri ile Süslü Eserler", *Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan,* Kütahya, İstanbul 1981–1982, s.83–110.

Yetkin, Ş., *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi,* (Genişletilmiş İkinci Baskı), İstanbul 1986.

Yetkin, Ş. "Bursa Yeşil Camii'nin Hünkar Mahfilindeki Çiniden Zemin Döşemesi", *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı,* Konya, 1993, s. 97-102.

Yıldız Çini ve Porselen Sanayii İşletmesi 1.Basım 1992

Yılmaz, L., "Alanya Kalesi Kazısı-Selçuklu Sarayı Çini Buluntuları-I", *IV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri,* (24-27 Nisan 2000), Van 2000, s. 155-165.

Yılmaz, L. "Alanya Kalesi Kazısından Çıkan Çini Buluntular", *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu,* 19-20 Nisan 2001, Ankara 2001, s. 593-608.

Yılmaz, L., *Antalya (16.yüzyıl sonuna kadar),* Ankara, 2002.

Yılmaz, L., "Çini Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı,* Cilt II, Ankara 2006, s. 507 -511.

Yurdakul, E., "Son Buluntulara Göre Kayseri'deki Hunat Hamamı", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi,* II (1970), Ankara 1971, s.141-151

YAZARLARIN ÖZGEÇMİŞLERİ

Prof. Dr. Ara ALTUN

1945 yılında İstanbul'da doğdu. Orta öğreniminden sonra İstanbul Hukuk Fakültesi ve Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu İç Mimarlık Bölümüne devam etti. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde Prof.Dr.Oktay Aslanapa'nın öğrencisi oldu ve birlikte çalıştı. 1969 yılında mezuniyetini "Mardin'de Türk Devri Mimarisi" teziyle tamamladı. Aynı yerde "Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisi'nin Gelişmesi" konulu Doktora Teziyle 1972 yılında Doktorasını aldı. "Kütahya'nın Türk Devri Mimarisi" çalışmasıyla 1982 yılında Doçent, "Ortaçağ Türk Mimarisi'nin Anahatları" çalışması ile 1989 yılında Profesör oldu. Halen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü ve İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Güzel Sanatlar Bölümü Başkanlığı'nı birlikte yürütmektedir.

İznik, Konya, Yenişehir, Van, Kalehisar kazılarına aktif eleman ve raportör olarak katıldı. İznik Çini Fırınları Kazısı'nın Başkan Yardımcılığını sürdürdü ve halen Kazı Başkanlığı yapmaktadır.

Kütahya ve İznik Koruma Amaçlı İmar Planlarının proje danışmanlıklarını yaptı. Saptama-belgeleme çalışmaları için her kademedeki öğrencilerini destekledi ve yönlendirdi. Bursa Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Başkanlığı yaptı.

Çeşitli konulardaki çalışmalarını kitap, makale ve bildiri şeklinde yayınladı. İznik'de uzun vadeli bir projeyi kazı çalışmaları ile birlikte yürütmektedir. Bekardır.

Prof. Dr. Oluş ARIK

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, "Sanat Tarihi ve Türk Sanatı Kürsüsü"nden 1958'de mezunu oldu ve "asistan" olarak atandı. 1962'de Prof. Dr. K. Otto-Dorn nezdinde hazırladığı Anadolu türbeleri hakkındaki teziyle Doktor payesini; 1966'da "Selçuklu Mimari Dekorasyonu" teziyle Doçent; 1971'de "Bitlis Yapılarında Selçuklu Rönesansı (Ank.1971)" takdim tezi ile Profesör ünvanlarını kazandı.

Almanya-Freiburg Üniversitesinde Prof. Dr. J. Kollwitz'in yanında Hıristiyan Arkeolojisi Enstitüsünde; Ord. Prof. Dr. Ekrem Akurgal'ın Foça kazılarında ve Prof. Dr. K. Otto-Dorn'un Kubad Abad kazılarında çalıştı. Peçin, Alanya, Hasankeyf kazılarını yönetti. "Moğolistan'da Türk Anıtlarının Belirlenmesi, Kazısı, Koruma ve Restorasyonu" projesini başlattı. Türk-İslâm Arkeolojisi merkezi kurulması için çalıştı. O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Restorasyon Bölümünde, Hacettepe Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümünde, Konya Selçuk Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümünde dâvetli öğretim üyesi olarak dersler verdi.

Sanat Tarihi Bölümü Başkanı; UNESCO Türkiye Milli Komisyonu Başkanı; Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dekanı; Kültür ve Turizm Bakanlığı Müsteşarı görevlerinde bulundu. Alman Arkeoloji Enstitüsü muhabir üyesidir. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinde "Japon Dili ve Kültürü" Anabilim Dalını kurdu.

Yurt içinde ve dışında çeşitli çalışmaları yayınlanmış; konferanslar vermiş, uluslararası seminer, sempozyum ve kongrelere bildiri sunmuştur.

Prof. Dr. Rüçhan ARIK

Orta öğrenimini İstanbul Şişli Terakki Lisesi ve Ankara Kız Lisesi'nde tamamladı. 1959'da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi "Sanat Tarihi ve Türk Sanatı Kürsüsü"nden mezun oldu ve Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu'nda Sanat Tarihi öğretmenliği yaptı. DAAD bursuyla gittiği Almanya Heidelberg Üniversitesi'nde Çin Sanatı ve Avrupa Resim Sanatı ağırlıklı öğrenim gördü. "Erzurum Yöresi Osmanlı-Öncesi Türk Mimarisi" teziyle "Doktor" olduktan sonra Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi öğretim görevliliğine atandı. "Anadolu'da Barok Denen Camiler" teziyle Doçent; "**Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı (Ankara 1976)**" takdim tezi kitabıyla Profesör oldu.

Gazi Eğitim Fakültesi kurucu Dekanı; Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dekanı; Ankara Üniversitesi Başkent Restorasyon ve Konservasyon Meslek Yüksek Okulu kurucu Müdürü; A.Ü. D.T.C.F.'de Sanat Tarihi Bölüm Başkanı; Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Başkanı; "Anadolu ve Ankara Bölgesi Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu" ilk başkanı görevlerinde bulunmuştur.

Çeşitli Yüksek Öğretim Kurumlarında ve Taiwan National Cheng-Chi Üniversitesinde dâvetli öğretim üyesi olarak dersler vermiştir. Uluslararası Türk Sanatı Kongresi Ulusal Komite ve Uluslararası Daimi Komite üyeliklerine seçilmiştir. 1980'den beri "Beyşehir, Kubad-Abad Selçuklu Saray Sitesi Arkeolojik Kazı ve Onarım Çalışmaları"nı yürütmektedir. Başta Malazgirt ve

Göller Bölgesi projeleri olmak üzere, çeşitli yüzey araştırmalarını yürütmüş ve yayınlamıştır. T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu üyeliğine seçilmiştir.

Başta Japonya, Çin Halk Cumhuriyeti, Sovyetler Birliği ve Fransa olmak üzere, çeşitli ülkelerin hükûmet ve öğretim kurumlarının dâvetiyle yurt dışında araştırmalar yapmış; konferanslar vermiştir. Türk-İspanyol bilim ve kültür ilişkilerine hizmetinden dolayı, İspanya Kralı Juan Carlos'un "Comandador" nişanı ile ödüllendirilmiştir.

Yard. Doç. Dr. Lale BULUT

8 Haziran 1960'ta Sivas'ta doğdu. İlk ve ortaokulu Sivas'ta bitirdikten sonra lise öğrenimini Manisa'da tamamladı. 1979'da Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nin Sanat Tarihi Bölümü'nü kazanarak, üniversite eğitimine başladı. Lisans eğitimini 1983 senesinde bitirerek, aynı yıl Gazi Eğitim Fakültesi'nde asistan olarak akademik hayatına başladı. 1983 yılında Ankara Üniversitesi'nde başladığı yüksek lisans eğitimini Prof. Dr. M. Oluş Arık danışmanlığında yazdığı *" Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Sanatı'nda Alçı Süsleme (12 – 14. Yüzyıllar)"* başlıklı tezi ile tamamladı. 1984 yılında Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'ne Araştırma Görevlisi olarak naklen atandı. 1986 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde başladığı doktora eğitimini, Prof. Dr. Gönül Öney danışmanlığında yazdığı *"Samsat İslami Devir Sırsız ve Tek Renk Sırlı Seramikleri"* başlıklı tezi ile 1991'de tamamladı. 1991'de aynı üniversitede yardımcı doçentliğe atanarak öğretim üyesi oldu.

Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nin Prof. Dr. Nimet Özgüç başkanlığında yürüttüğü *"Samsat Kurtarma Kazısı"*nda üye olarak çalıştı ve İzmir 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu üyeliği ve başkan yardımcılığı görevlerinde bulundu. Gerek yurt içinde ve gerek yurt dışında bilimsel kongre ve gezilere katıldı. Yurt içinde ve yurt dışında yayınlanmış çeşitli makale, bildiri ve bir de kitabı vardır. Evli ve bir çocuk annesidir.

Dr. Muharrem ÇEKEN

15 Mart 1971 yılında Konya/Cihanbeyli'de doğdu. 1995 yılında Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Anabilim Dalından mezun oldu. Aynı yıl Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Anabilim Dalında lisans üstü öğrenimine başladı. 1996 yılında mezun olduğu Anabilim Dalına Araştırma Gö-

revlisi olarak atandı. 1999 yılında "Anadolu Selçuklu Dönemi Maden Sanatı -Türkiye Müze ve Özel Koleksiyonlardaki Örnekler-" konulu yüksek lisans tezi ile Bilim Uzmanı; 2006 yılında da "Hasankeyf (1991, 2000-2003) Kazı Buluntusu Fırın ve Atölyeleri ile Seramik Malzemeleri" adlı tezi ile Edebiyat Doktoru unvanını aldı.

1992 yılından bu yana, Kubab Abad Saray Sitesi, Alanya Kalesi, Eğirdir Hanı Kazıları ile Hasankeyf Kazı ve Kurtarma Projesinde heyet üyesi olarak görev aldı.

Alanıyla ilgili olarak çeşitli ulusal ve uluslararası kongre, sempozyum ve seminerlere katılmış; maden ve seramik sanatı ile ilgili çeşitli dergilerde makaleleri yayınlanmıştır. Halen Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmakta olan Dr. Çeken evli ve iki çocuk babasıdır.

Prof. Dr. Zehra ÇOBANLI

1958 yılında Bandırma'da doğdu. 1981 İstanbul, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü'nü bitirdi. Aynı yıl Marmara Üniversitesi'nde Araştırma Görevlisi olarak göreve başladı. Mimar Sinan Üniversitesi'nde "Çanakkale Seramikleri" konusunda Yüksek Lisans yaptı. Marmara Üniversitesi'nden Sanatta Yeterlik aldı. 1986-1989 yılları arasında Avustralya'da seramik astarları üzerine araştırma yaptı. Döndüğünde Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde göreve başladı. 1990 yılında Doçent unvanını aldı. 1993-1994 yıllarında Japon Manbusho Bursunu kazanarak Tokyo Güzel Sanatlar ve Müzik Üniversitesi'nde bulundu. Japon Seramikleri ve Kül Sırları konusunda araştırmalar yaptı. İngiltere, Hollanda, İtalya, Finlandiya, Amerika, Japonya, Avustralya, Polonya, Kore, Çin, Yeni Zelanda ve Meksika gibi ülkelerde eserleri sergilendi ve sempozyumlara katıldı. 1996 yılında Profesör oldu. 28 Kişisel Sergi açtı; 100'e yakın Karma Sergiye katıldı. Ulusal ve uluslararası seramik yarışmalarından ödülleri olan Çobanlı'nın, Seramik Astarları isimli kitabı Anadolu Üniversitesi tarafından yayınlanmıştır. Seramik pişirme yöntemi olarak Raku, Japon Seramikleri, Astar Dekorları, Kil Sırları gibi seramiğin pek çok alanında yayınlanmış makaleleri bulunmaktadır. Yurtiçi ve Yurtdışında çeşitli Resmi ve Özel Koleksiyonlarda eserleri vardır. Evli ve bir çocuk annesi olan Çobanlı, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı olarak görev yapmaktadır.

Yard. Doç. Dr. Lale DEMİR ORANSAY

1974 yılında Ordu Fatsa'da doğdu. 1994 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümünden mezun oldu. 1999 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Bölümü Seramik Anasanat Dalında Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2000 yılında Anadolu Üniversitesi Engelliler Entegre Yüksekokulu Seramik Bölümünde Öğretim Görevlisi olarak göreve başladı. 2007 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik programını bitirerek Yardımcı Doçent olarak atandı. Seramikle ilgili konularda makaleleri ve bildirileri bulunan Lale Oransay, halen Anadolu Üniversitesi, Engelliler Entegre Yüksekokulunda görevini sürdürmektedir.

Yrd. Doç. Dr. V. Belgin DEMİRSAR ARLI

1961 İstanbul doğumludur. İlk ve orta öğreniminden sonra, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Anabilim Dalından 1984 yılında mezun oldu. 1987 yılında Yüksek Lisans ve 1996 yılında Doktora derecelerini aldı. 1999 yılında Yardımcı Doçentliğe atandı.

Çeşitli yayın organizasyonları ile Uluslararası Kongre ve Sergilerde görev aldı. Milletlerarası Çini-I Kongresinin *(Kütahya 1986)* ilmî komite sekreterliğini yaptı. "Geleneksel İznik Çini Teknolojisinin Araştırılması ve Günümüz Teknolojisine Uyarlanarak Yeniden Üretilmesi" başlıklı DPT/İTÜ 49 projesinde Birim Araştırmacısı (1994), EUROPALIA/TÜRKİYE 1995'de Çini Sergisi Komite Üyeliği (1995), İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Yürütücü Sekreterliği tarafından desteklenen, "Kudüs'teki Türk Dönemi Mimari Eserlerinin İncelenmesi"(1999) ve "Kudüs'teki Osmanlı Dönemi Mimari Eserleriyle Çinilerinin İncelenmesi, İsrail'in Diğer Kentlerindeki ve Kahire'deki Çağdaşlarıyla Karşılaştırılması" (2000) Projelerin yöneticisi olarak çalışmıştır.

1982 yılından itibaren aralıksız olarak katıldığı İznik Çini Fırınları Kazısı'nda halen Başkan Yardımcısıdır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde görevine devam etmektedir.

Dr. Sevinç GÖK GÜRHAN,

25 Ekim 1972 de doğdu. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden 1996 yılında mezun oldu. 1998 yılında aynı bölüme araştırma görevlisi olarak atandı. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, *"Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler"* isimli Yüksek Lisans tezini 2000 yılında bitirdi. *"Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Anıt Meydan'da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)"* adlı Doktora tezini 2007 yılında tamamlayarak Edebiyat Doktoru unvanını aldı.

1993 yılından itibaren İncirhan/Burdur–Bucak ve Beçin/Milas–Muğla kazılarına katıldı. Uzmanlık alanı çini ve seramik olan Gürhan, alanıyla ilgili çeşitli ulusal ve uluslararası sempozyumlara katılmıştır. Çini, seramik ve el sanatlarıyla ilgili çeşitli makaleleri bulunmaktadır. *Discover İslamic Art/İslam Sanatını Keşfedin* Uluslararası projesinde Yardımcı Curator olarak görev aldı. Ayrıca çeşitli ulusal projelerde hazırlayan Sevinç Gök Gürhan, halen Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

Prof. Dr. Beyhan KARAMAĞARALI

1934 yılında İstanbul'da doğdu. 1958 yılında Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi'nden mezun oldu. Muhammed Siyah Kalem İmzalı Minyatürler" adlı teziyle 1963'te doktorasını, *Ahlat Mezartaşları* adlı çalışmasıyla 1971'de doçentliğini aldı. 1981 yılında profesör olarak Konya Selçuk Üniversitesi'ne 1986 yılında ise Hacettepe Üniversitesi, Sanat tarihi Bölümü'ne atandı. 1995-1996 yıllarında Niğde Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dekanlığı'nı yürüttü. 2002 yılında son görev yeri olan Hacettepe Üniversitesi'nden emekli oldu. Rockfeller, Humboldt ve DAAD bursları ile İngiltere ve Almanya' daki araştırma merkezleri, müze ve kütüphanelerde araştırma yaptı. 1966-71 yılları arasında Ahlat Mezarlıkları, 1982-1986 yılları arasında Ereğli Şeyh Şehabettin Sühreverdi, 1986-88 yıllarında Alanya-Obaköy ve 1989-2005 yılları arsında ise Ani Örenyeri kazılarını yürüttü.

Doç. Dr. Nakış KARAMAĞARALI

1984'de T.E.D. Ankara Koleji'ni bitirdi. 1988'de Hacettepe Üniversitesi Arkeoloji-Sanat Tarihi Bölümü'nden "Manisa'da Osmanlı Dönemi Eser-

lerinde Çini Kullanımı" konulu bitirme teziyle mezun oldu. 1991'de aynı bölümde "Ahlat Kazılarında Ortaya Çıkarılan Sırlı Seramikler" konulu master tezini; 2000 yılında yine aynı bölümde "Anadolu Selçuklu Mimarisi'nde Sırlı Kaplama Kullanımı" konulu doktora tezini bitirdi. 2001'de Collège de France bursuyla CNRS'de (Centre National de la Recherche Scientifique) Uzakdoğu ve Asya'da Budist Sanat konusunda doktora sonrası çalışması yaptı. 2006'da doçent unvanını aldı. 1984'den itibaren başta Ahlat olmak üzere çeşitli kazılara katıldı. 2006'dan itibaren "Eski Ahlat Şehri Kazısı"nın başkanlığını yürütmektedir. 1990'dan beri Gazi.Ü. Müh.-Mim. Fak. Mimarlık Böl.de görev yapmaktadır.

Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM

1946'da Denizli'de doğdu. 1972 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Klasik Arkeoloji Bölümünü bitirdi. 1968 yılında Keban Projesi ve Çayönü (Diyarbakır), 1969 yılında ise Perge (Antalya) ve Selge (Antalya) kazılarına katıldı. 1970'de Londra British Museum'da araştırma ve incelemelerde bulundu. 1977 yılında Erzurum Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'ne asistan olarak girdi. Doktorasını aynı üniversitede 1978 yılında tamamlayan Selçuk Mülayim, 1979 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü'nde asistanlık ve ardından Yardımcı Doçentlik unvanlarını aldı. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi'nde, 1984 yılında Doçent, 1991 yılında ise Profesör oldu.

Marmara Üniversitesi'nde bölüm başkanlıkları ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü, Tarih Eğitimi Bölüm Başkanlığı, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı Başkanlığı, Fen-Edebiyat Fakültesi Dekan yardımcılığı, Fen-Edebiyat Fakültesi Senatörlüğü ve Sanat Tarihi Bölümü Başkanlığı yapan Sayın Mülayim, ayrıca Bursa, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nda arkeolog üye olarak görev almıştır.

"Geometrik Süslemeler", "Sanat Tarihi Metodu", "Sinan ve Çağı", "Sanata Giriş", "Sanat ve Toplum", "Cumhuriyet'in Kültür ve Sanat Kronolojisi", "Yüzyılın Kültür ve Sanat Kronolojisi", "Değişimin Tanıkları" "Ters Lale, Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye" ve "Aklın İzleri, Bilim Olarak Sanat Tarihi" isimli 10 adet kitabı bulunan Prof. Dr. Selçuk Mülayim'in basılmış 60'ın üzerinde bilimsel makalesi vardır.

Prof. Dr. Gönül ÖNEY

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nden 1955 yılında mezun olan Prof. Dr. Gönül Öney, 1957 yılında aynı üniversitenin öğretim kadrosunda göreve başlamıştır. 1961 yılında Sanat Tarihi dalında doktorasını tamamladıktan sonra, 1967 yılında doçent olmuştur. 1972-1981 yılları arasında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü'nde profesör olarak görev yapmış, 1981 yılında Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne atanmıştır. 1982-1992 yılları arasında Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanı ve Senato üyesi, 1992-2000 yılları arasında, Ege Üniversitesi Rektör Yardımcısı ve Üniversiteler Arası Kurul Üyesi olarak hizmet vermiştir. Prof. Dr. Gönül Öney, Ege Üniversitesi Senatosu Üstün Hizmet Ödülü ve Madalyası alarak 2000 yılında emekli olmuştur. Alman Hükümeti Liyakat Nişanı'na ve çeşitli kurumların şeref üyeliğine sahiptir.

Türk-İslam Sanatları alanında uzman olan Prof. Dr. Gönül Öney, uluslararası üne sahip bir bilim adamıdır. Anadolu'da pek çok inceleme ve araştırma gezisi yapmış, yayınları, konferansları ve dersleriyle Türk Sanat Tarihi'ne büyük hizmetler vermiştir. Anadolu dışında, İran, Suriye, Mısır, Ürdün, İsrail, Fas, Tunus, İspanya, Portekiz, Pakistan, Hindistan, Çin ve Kıbrıs'ta da araştırmalarda bulunmuştur. Uluslararası birçok kongre ve seminere katılmış, İngiltere, Almanya, Fransa, A.B.D., Yunanistan, İtalya, Portekiz, İspanya, Rusya, Özbekistan, Çin Halk Cumhuriyeti, Danimarka, Hollanda, Belçika, İsveç, İskoçya, Avusturya, Macaristan, Polonya ve Kuveyt'te konferanslar vermiş, müzelerde incelemeler yapmıştır. 1965-1966 yılları arasında Beyşehir Gölü kıyısındaki Kubadabad Sarayı ve 1978-1979 yıllarında da Adıyaman Samsat Höyüğü kazılarına katılmıştır.

Yrd. Doç. Dr. Nurşen ÖZKUL FINDIK

1965 yılında Ankara'da doğan Dr. Nurşen Özkul Fındık, 1984'de Gazi Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi Maliye Meslek Yüksek Okulu'ndan mezun olarak, aynı yıl girdiği Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji-Sanat Tarihi Bölümü'nde Lisans eğitimini tamamladı.

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji-Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 1991 yılında "Milet İşi Seramiklerden Bir Grup Örnekleme ; İznik Roma Tiyatrosu Kazısı Buluntuları" konulu Yüksek Lisans tezi ile "Bilim Uzmanı", 2000 yılında "İznik Roma Tiyatrosu Kazısı Seramik Buluntuları" konulu tezle "Doktor" ünvanını almıştır.

1993 yılında Gazi Üniversitesi Mesleki Yaygın Eğitim Fakültesi El Sanatları Yaygın Eğitimi Anasanat Dalı'nda Araştırma Görevlisi oldu. 1998 yı-

TÜRK VARLIKLARI ve M
MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜ

lında Gazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'ne Araştırma Görevlisi olarak atandı. 2000 yılında aynı bölümde Öğretim Görevlisi, 2002 yılından Yardımcı Doçent olarak görevlendirilmiştir.

Prof. Dr. Sitare TURAN BAKIR

İstanbul'da doğdu. Orta öğrenimini Beşiktaş Atatürk Lisesi'nde tamamladı. Aynı yıllarda İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda piyano eğitimi aldı. 1981-86 yılları arasında devam ettiği Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'nden yüksek lisans diplomasıyla mezun oldu. Türk Eğitim Vakfı'ndan aldığı burs ile gönderildiği Londra Üniversitesi, School of Oriental & African Studies, Art & Archaeology Bölümü'nde ikinci yüksek lisans tezini tamamladı.

1987-88 eğitim-öğretim yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Çini Anasanat Dalı'na Araştırma Görevlisi olarak atandı. 1994 yılında İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi'nde tezini tamamlayarak doktor unvanını, 1995 yılında Yardımcı Doçent, 2000 yılında Doçentlik ve 2007 yılında Profesörlük unvanını aldı.

Türk çini ve seramikleri alanındaki çalışmalarını teorik ve uygulamalı olarak yürüten yazar, yurt içi ve yurt dışında uzmanlık alanıyla ilgili çeşitli sempozyumlara bildirileriyle katıldı, seminerler düzenledi, makaleleri ve kitabı yayınlandı, yapıların iç mekânlarında özgün çini tasarımları yer aldı.

Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır.

Yrd. Doç. Dr. Turgay YAZAR

1961 yılında Artvin'de doğdu. 1986 yılında Hacettepe Üniversitesi, Arkeoloji-Sanat tarihi Bölümü'nden mezun oldu. 1992 yılında ayni bölüme Araştırma Görevlisi olarak girdi. 1994 yılında "12-14. Yüzyıl Nahcivan Türbeleri" adlı tezi ile yüksek lisans, 1999 yılında "Nahcivan Mimarisi" adlı tezi ile doktora eğitimini tamamladı. 2000 yılında Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü'nde Öğretim Görevlisi oldu. 2006 Cumhuriyet üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü'ne atandı. Alanya-Obaköy ve Ani kazılarına katıldı. Türk Sanatının yanı sıra Ani Kazıları ve Artvin-Erzurum ve Kars illerindeki yüzey araştırmaları ile başladığı Gürcü ve Ermeni mimarisi üzerine çalışmaları devam etmektedir.

Prof. Dr. Filiz Çalışlar YENİŞEHİRLİOĞLU

1968 yılında Arnavutköy Amerikan Kız Kolejini bitirdikten sonra Sorbonne Üniversitesinde Sanat Tarihi alanında Lisans, Yüksek Lisans ve Devlet Doktorası yapmıştır. 1976-2002 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünde Sanat Tarihi ve özellikle İslam ve Osmanlı Sanatı konularında lisans ve yüksek lisans düzeyinde dersler vermiştir.2003 yılında beri Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dekanlığını yapmakta; Görsel Sanatlar ve Tasarım Bölümü Başkanlığı ile Başkent Üniversitesi Kültür Araştırma ve Uygulama Merkezinin Müdürlüğünü de sürdürmektedir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi Başkanlığında Tekfur Sarayı ve Eyüp Çömlekçiler Mahallesi kazılarını yürütmüştür. 2001 yılından beri de Topkapı Sarayını Sevenler Derneği, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü ile Topkapı Sarayı Çini Dijital Veri Tabanı Projesinin bilimsel koordinatörüdür.



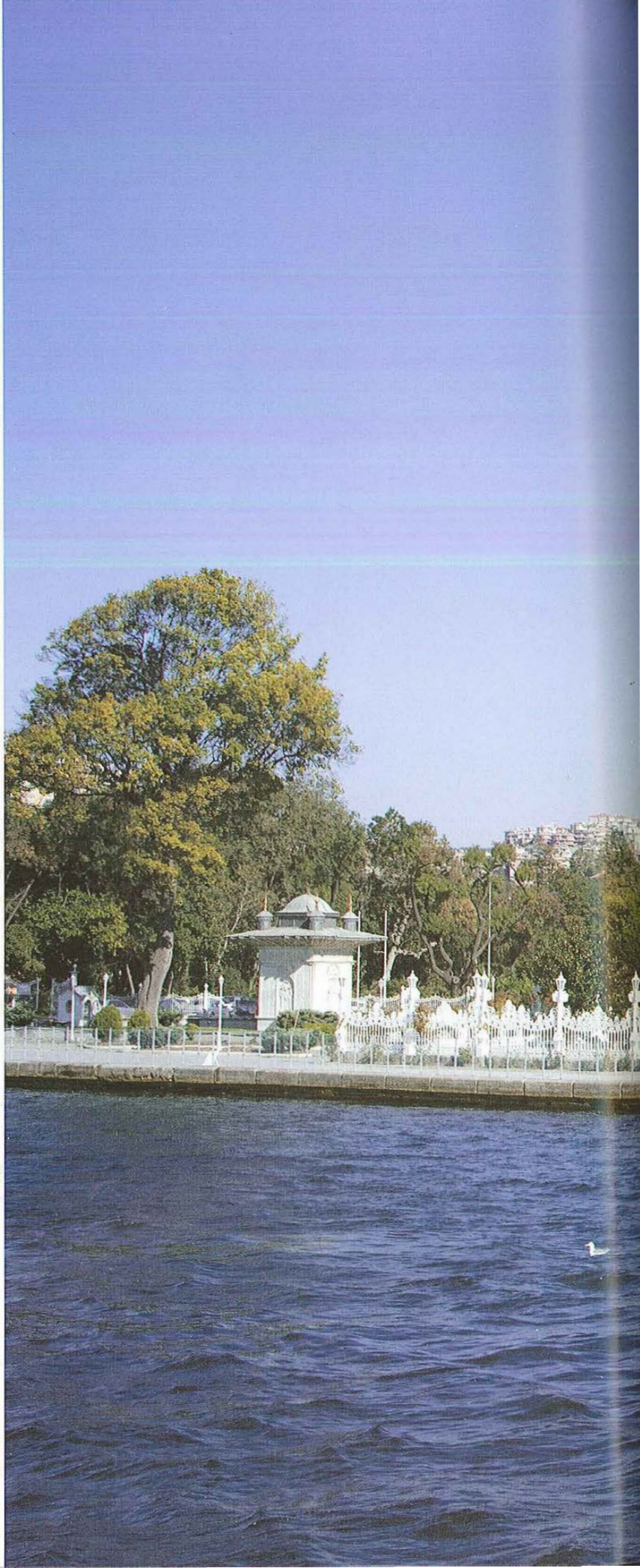
Esma Sultan Yalısı, Ortaköy
Esma Sultana Mansion, Ortaköy

Boğaz köylüleri, muhtemelen, kent daha kurulmadan önce de vardı. Balıkçılık, sebzecilik, meyvecilikle geçiniyorlardı. Ama kurulan kentle bu köyler arasında "organik" diyebileceğimiz bir ilişki, bu akıntı yüzünden, yüzyıllar boyunca kurulamadı.

Osmanlı tarihinde, 18. yüzyılın başında, yani Ahmet Refik'in verdiği adla 'Lale Devri'nde, bu durum değişmeye başladı. İstanbul'un kaymak tabakası, devletlü kesimi, ilk görkemli Boğaz yalılarını yapmaya başladılar. İnce uzun, son derece zarif kayıklarla, sekiz on kürekçi bulunduracak kadar hali vakti yerinde olanlar, Boğaz'ın tadını çıkarabilirdi. Ama asıl olanlar 19. yüzyılda oldu. Bir kere hanedan, batılılaşma kararının sonucu olarak, geleneksel Topkapı Sarayı'nda yaşamaktan vazgeçerek, Boğaziçi'nde yeni yapılan saraylara, Dolmabahçe'ye, Çırağan'a taşındı. Abdülhamid'in hayatını geçirdiği Yıldız da, Boğaz'dan çok uzak sayılmaz. Beylerbeyi ve Küçüksu'da günübirlik padişah ziyaretleri için saraylar yapıldı. Bu gidişi gören elçilikler de, Boğaz kıyılarında yazlık edinmenin iyi bir fikir olduğuna karar verdiler. Bunları gören İstanbul halkında, hiç değilse yazları Boğaz'da geçirme isteği bir tutku halini almaya başladı.

Villagers of the Bosphorus were there even before the city was founded. They lived on fishery and vegetable and fruit gardening. But the relationship between the city and these villages, which we can define as "organic," could not be established for centuries due to these currents.

This started to change in the early 18th century of Ottoman history; the time Ahmet Refik called the "Tulip Period." The elite class of İstanbul, the statesmen, started to build the first Bosphorus villas. Those wealthy enough to get slender and elegant rowing boats and hire about ten rowers could enjoy the Bosphorus. But, the real turn of events was in the 19th century. As a result of the decision to westernize, the royal dynasty gave up on living in traditional Topkapı Palace and moved to Dolmabahçe and Çırağan, palaces recently built at the Bosphorus. Yıldız Palace, where Sultan Abdülhamid spent his life, is not very far away from the Bosphorus. Palaces were built in Beylerbeyi and Küçüksu for one-day visits by the sultan. Embassies, observing the process, decided that it was a good idea to get a summer residence on the shores of the Bosphorus. İstanbul residents, witnessing all of this, developed the desire to spend their summers at the Bosphorus as well.





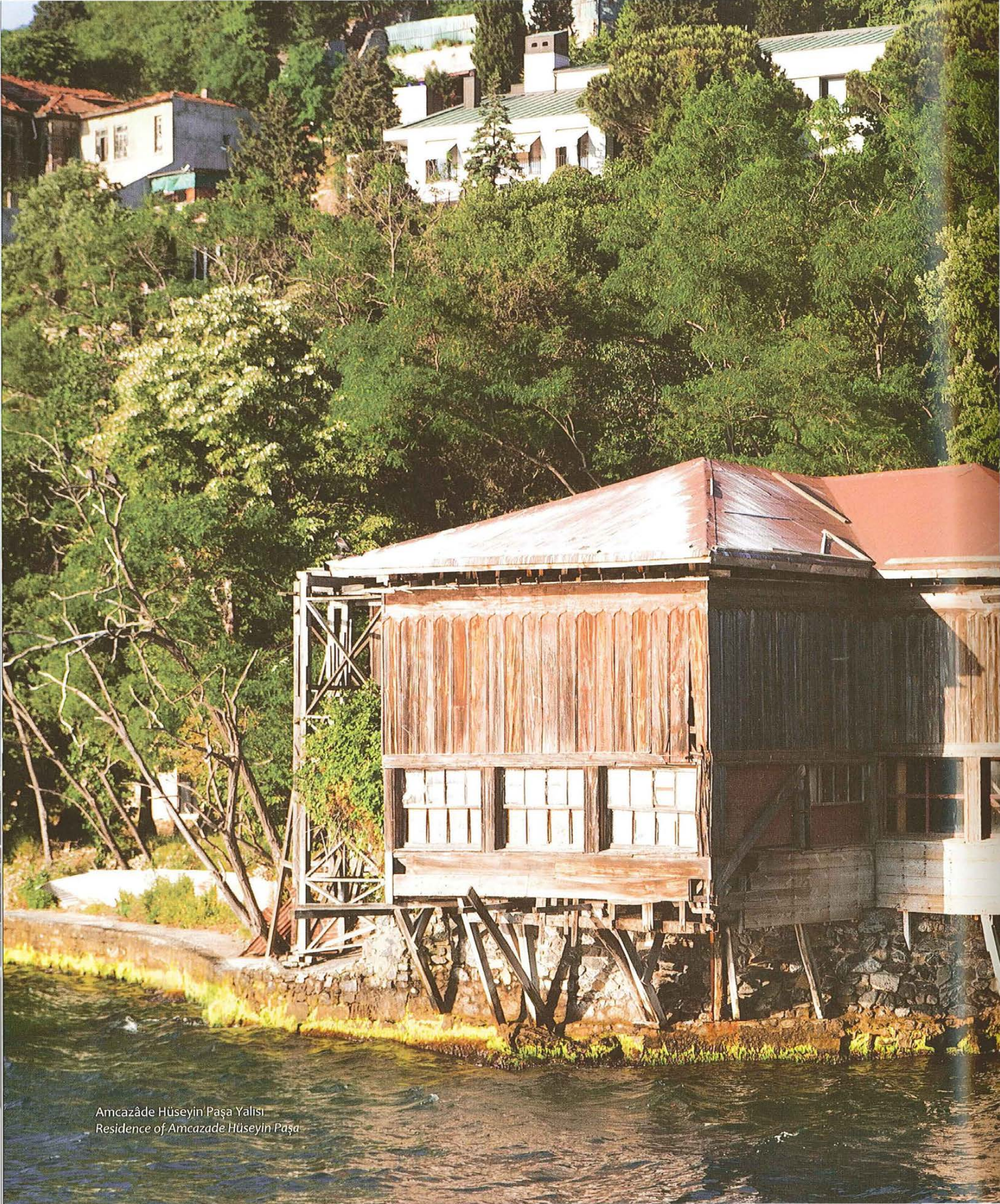
Küçüksu Kasrı / *Küçüksu Palace*



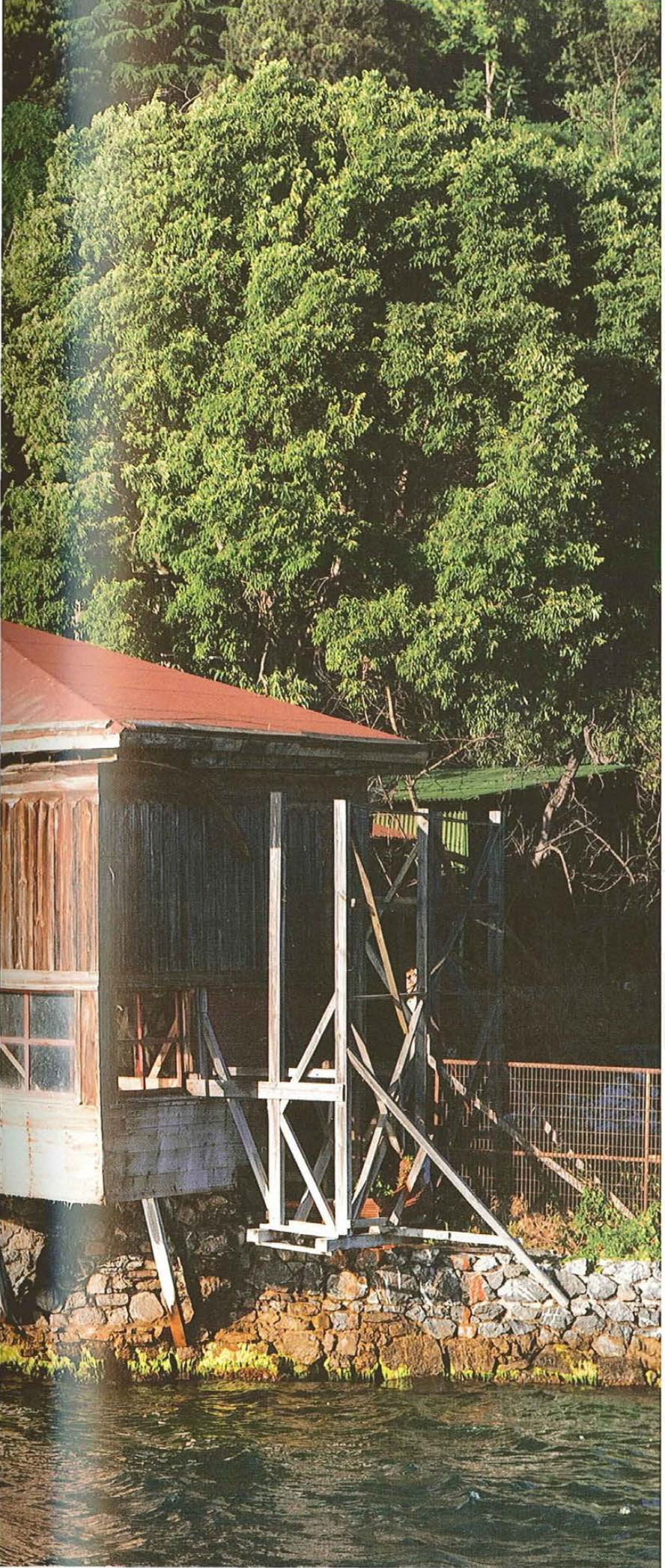
Ahmet Rasim Paşa Yalısı, Kanlıca
Residence of Ahmet Rasim Paşa, Kanlıca



7-8 Hasan Paşa Yalısı, Kanlıca
Residence of 7-8 Hasan Paşa, Kanlıca



Amcazâde Hüseyin Paşa Yalısı
Residence of Amcazade Hüseyin Paşa



Teknolojinin yardımı olmasa, birçoğunun hevesi kursağında kalabilirdi. Teknoloji "buharlı vapur" kılığında yardıma yetişti. Akıntı buharlı vapura vız geliyordu. Ücreti herkesin karşılayabileceği kadar mütevazı, tarifeli düzenli vapur, Boğaz'da hayat sürmeyi "demokratize" etti.

Böylece, Boğaziçi'nin iki kıyısı da güzel konutlarla dolmaya başladı. Yunanca kıyı anlamına gelen "yalu" kelimesini kullanarak bu evlere "yalı" diyoruz. "Köşk", "konak" gibi varlıklı kişilerin çok zaman kalabalık aileleriyle birlikte yaşamak için yaptırdıkları geniş, büyük konutlara, onlardan bazı farklı mimari öğeler de içeren "yalı" eklenmiş oldu. Beylerbeyi ile Çengelköy arasındaki Sadullah Paşa Yalısı'nı belki tipik olarak alabiliriz. "Karnıyarık" da denilen bu konut tipinin belli başlı özelliği ortasındaki sofadır. Odaların hepsi bu merkezi sofaya açılır. İkinci kata çıkılan merdiven de buradadır. İkinci katta odalar genellikle biraz ileri çıkar, birinci katın yüzölçümünden dışarı taşar. Bu çıkmayı alttan destekleyen desteklere de "eli böğründe" denir.

Most of them would have been left high and dry if it weren't for the help of technology. It came to their rescue in the form of "steam-powered ferries." The currents had nothing on the steamer ships. They were modestly priced, had timely schedules and "democratized" living at the Bosphorus.

So, both shores of the Bosphorus started to fill with beautiful residences. We call these residents "yalı" after the Greek word "yalu", which means "shore." Large, spacious residences like "villas" and "mansions," which the wealthy people built to live in with their large families, were added to the yalıs *that included certain other architectural elements. We can mention Sadullah Paşa Yalısı, located between Beylerbeyi and Çengelköy as a typical example of this residential neighborhood. The type of residence itself is also called "Karnıyarık" and its primary feature is the center hall. All rooms open to this hall. On the second level, rooms generally protrude a little and hang over the footprint of the ground level.*



Boğaz'dan Genel Görünüm
General view from the Bosphorus



Şık yalılarda üst kat tavanı bir kubbe gibi düzenlenir ve ahşap direklere dayandırılır. Tavan ve duvarlar ince nakışlarla süslenir. Zengin yalılarda evin efendisinin erkek konuklarını kabul edeceği, çok zaman tek katlı, bir selamlık da bulunur. Mutfak, çamaşırhane gibi servis bölümleri de genellikle bahçenin bir köşesinde, taştan veya kâgir olmak üzere yapılır.

Vapur işlemeye başladıktan sonra da birçok yalı kayıkhanesini çalıştırdı. Çünkü Boğaziçi hayatının önemli bir kısmı denizde geçer. Kayıkla eş dost yalılarına ziyarete gidilir, hiçbir şey olmazsa balığa çıkılır.

Karakter sahibi doğa, kucağında yaşayan insanların hayat tarzlarını bir ölçüde dikte eder. Boğaziçi de dünyanın böyle bir köşesidir. Onun için, İstanbullu olmanın da ötesinde, Boğaziçili olmanın kendine özgü bir kültürü, adap ve erkânı, değerleri var olmuştur.

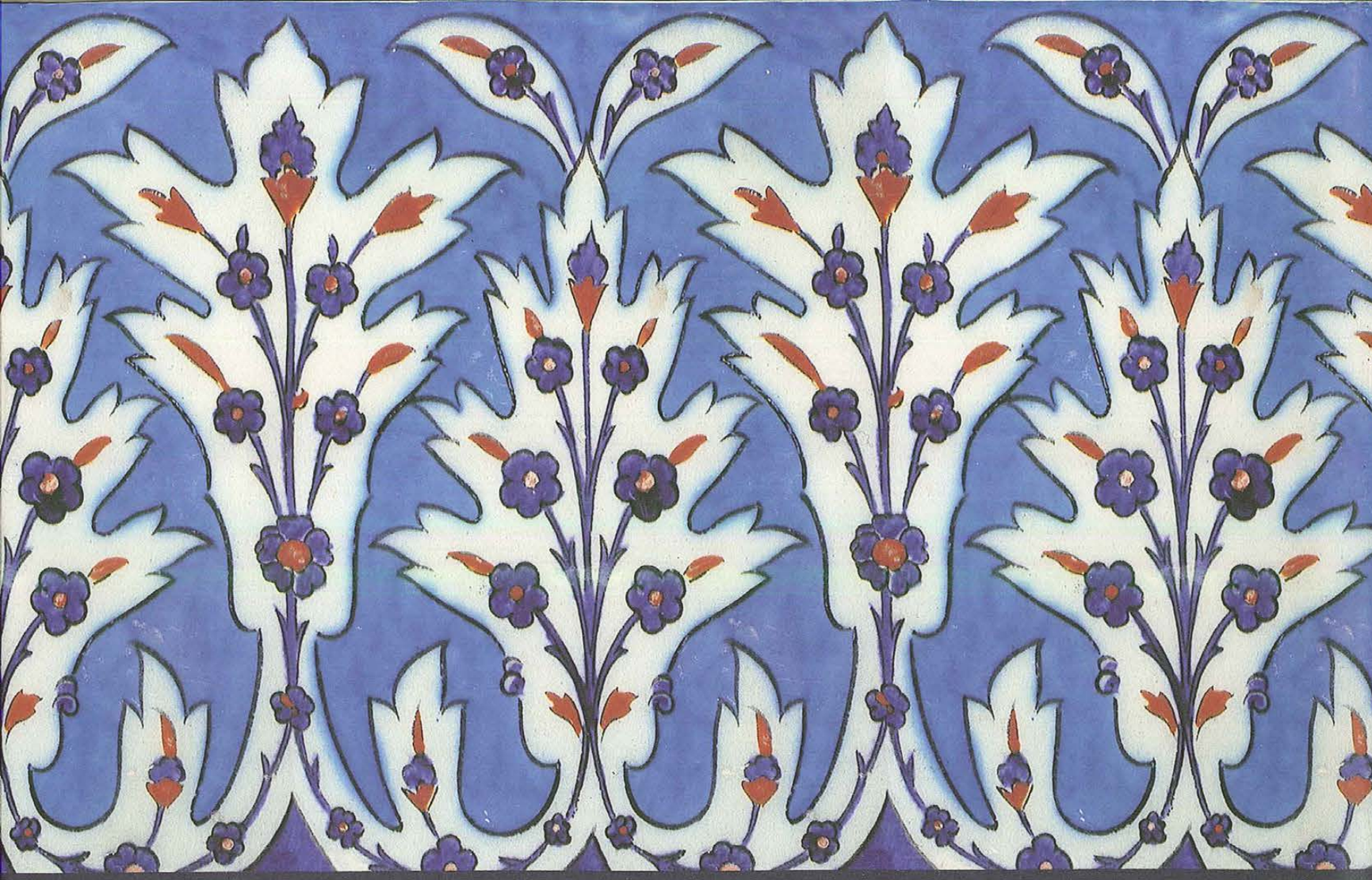
In stylish yalıs, *second floor roofs are dome-shaped and supported by wooden beams. Roof and walls are decorated with fine ornaments. There is also a selamlık, where the male master of the house receives his guests, in rich yalı residences. Service quarters like kitchen and laundrette are generally built on a corner of the yard from stone or bricks.*

Numerous yalı residences used their own boathouses when steam ships started to operate because an important part of life at the Bosphorus is spent on the sea. They would visit their friends and families on their boats or, at least, go fishing.

The solid nature partly dictates the way of life for the people who live in its arms. Bosphorus is such a place in the world. So, beyond the quality of being an İstanbul resident, with its distinctive culture, etiquette and rules, values of being a Bosphorus resident existed in their time.



Boğaziçi Genel Görünüm
General View of the Bosphorus



KÜLTÜR
SANAT ESERLERİ

T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI YAYINLARI

"Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı" kitabı, Selçuklu'dan Cumhuriyet dönemine kadar uzanan geniş zaman diliminde çini ve seramik sanatını teknik, renk, form, desen ve hamur özellikleriyle bilimsel titizlikle, çizim ve fotoğraflarla destekleyerek tanıtmaktadır. Yazarlar, araştırmaları, yayınları, kazıları ve uygulamaları ile bu alanda isim yapmış değerli bilim adamlarıdır. Tanıtılan kazılar, Anadolu'nun farklı bölgelerinden seçilerek, genel bir bakış verilmek istenmiştir. Çeşitli müzelerde, özel koleksiyonlarda, eserlerde yapılan araştırmalarla hazırlanan kitap bizlere Türk çini ve seramik sanatının zenginliğini sunmaktadır.



ISBN 978-975-17-3298-9