

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANADOLU SELÇUKLU ÇİNİ SANATINDA KULLANILAN İNSAN FİGÜRLERİNİN
ARAŞTIRILMASI VE GÜNÜMÜZE YÖNELİK YENİ TASARIM ÖNERİLERİ

Hazırlayan
Jiyan OKŞUL

Danışman
Doç. Vedat KACAR

İZMİR-2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Anadolu Selçuklu Çini Sanatında Kullanılan İnsan Figürlerinin Araştırılması ve Günümüze Yönelik Yeni Tasarım Önerileri**” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

07/10/2019

Jiyan OKŞUL

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin..... maddesine göre öğrencisi.....'un..... konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Anadolu Selçuklu Çini Sanatında kullanılan insan figürlerinin ele alındığı bu tezde, öncelikle tarihsel sürece değinilmiş, bu dönemde kullanılan figürler tek tek incelenmiştir. Çininin ilk olarak mimaride başlayan süreci, daha sonra saray duvarlarında yer almaya başlamıştır. Gerek mimari dekor, gerekse saray duvarlarını süsleme açısından çini bezemesi, Anadolu Selçuklu Dönemi'nde oldukça yaygındır.

Anadolu Selçuklu çinilerinde insan ve hayvan figürlerinin, bitkisel motiflerin kullanımı, Türk Sanatının en eski çağlardan itibaren süregelen bir kültür geleneği olduğuna dikkat çeker. Bu dönemde kullanılan insan figürleri dönemin giyim kuşam tarzı ve kültürü hakkında bilgi vermesi açısından oldukça önemlidir. Dönemin giyim kuşam tarzı bir takım değişiklikler göstererek günümüzde hala izleri görülmektedir.

Bu konunun seçimindeki asıl neden dönemin renk ve desen zenginliğinin yanı sıra kompozisyonların estetiği olmuştur. Özellikle mimaride kullanılan yoğun bezeme döneme damgasını vurmuş, bu zengin örneklerden yola çıkarak tez çalışması kapsamında uygulanan kompozisyon seçiminde oldukça fayda sağlamıştır.

Anadolu Selçuklu Çini Sanatının tüm bu zenginliğinden yola çıkarak yapılan araştırmalar sonucunda ortaya çıkan bu eserlerin, günümüz çini sanatının estetik anlayışının gelişmesine ve bu sanatın devamına katkı sağlaması amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Sanat, çini, figür, Anadolu Selçuklu Çini Sanatı

ABSTRACT

In this study, human figures used in Anatolian Seljuk Tile Art are discussed. Firstly, historical process is mentioned and the figures which is used in this period, are examined one by one. The process of tile architecture which first began in architecture, then began to take place on the walls of palace. Tile decoration is very common in Anatolian Seljuk Period both in terms of architectural set and decoration of palace walls.

The use of human and animal figures and vegetal motifs in Anatolian Seljuk tiles draws attention to the fact that Turkish Art has been an on going cultural tradition since the earliest ages. The human figures used in this period are very important because they provide information about the clothing style and culture of the period. Although the style of clothing of the period shows some changes, traces are still seen today.

The main reason for choosing this subject was the aesthetics of the compositions as well as the richness of color and pattern of the period. Especially the intense decoration used in architecture left its mark on the period and based on these rich examples, it was very useful in the selection of the composition I applied within the scope of the thesis.

These Works which occurred as a result of the researches made on the basis of all the richness of Anatolian Seljuk Tile Art is aimed to contribute development of aesthetic understanding of contemporary tile art and to the continuation of this art.

Keywords: Art, tile, figure, Anatolian Seljuk Tile Art.

ÖNSÖZ

Anadolu Selçuklu çinilerinde insan ve hayvan figürlerinin, bitkisel motiflerin kullanımı, Türk Sanatının en eski çağlardan itibaren süregelen bir kültür geleneği olduğuna dikkat çeker. Bu dönemde kullanılan insan figürleri dönemin giyim kuşam tarzı ve kültürü hakkında bilgi vermesi açısından oldukça önemlidir. Dönemin giyim kuşam tarzı bir takım değişiklikler göstererek günümüzde hala izleri görülmektedir

Anadolu Selçuklu Çini Sanatında kullanılan İnsan Figürlerinin Araştırılması ve Günümüze Yönelik Yeni Tasarım Önerileri başlıklı tezimi seçmemde beni yönlendiren, baştan sona desteğini esirgemeyen sevgili danışmanım Doç. Vedat KACAR'a, tez çalışmam boyunca görüşleriyle yardımcı olan Ar. Gör. Ebru KÖSE KOÇAK'a, Doç. Efe TÜRKEK'e ve tüm değerli hocalarıma sonsuz teşekkür ederim.

Ayrıca Yüksek Lisans ders döneminde kaybıyla büyük üzüntü duyduğum ve desteğiyle hep arkamda olan sevgili babama, eğitim hayatım boyunca kahrımı çeken, hiçbir desteğini esirgemeyen bütün aile üyelerime ve bu süreçte yanımda olan tüm arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ANADOLU SELÇUKLU ÇİNİ SANATINDA KULLANILAN İNSAN FİGÜRLERİNİN ARAŞTIRILMASI VE GÜNÜMÜZE YÖNELİK YENİ TASARIM ÖNERİLERİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
KISALTMALAR	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU ÇİNİ SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. Anadolu Selçuklu Çini Sanatının Tarihsel Gelişimi	4
1.2. Anadolu Selçuklu Çinilerinin Teknik Özellikleri	8
1.2.1. Sırlı Tuğla Tekniği	10
1.2.2. Çini Mozaik Tekniği	13
1.2.3. Tek Renkli, Yaldızlı Çiniler	14
1.2.4. Sır Altı Tekniği	14
1.2.5. Lüster (Perdah) Tekniği	15
1.2.6. Minai Tekniği	16
1.2.7. Kabartmalı Çini Tekniği	17
1.3. Anadolu Selçuklu Çinilerinde Kullanılan Motifler	18
1.3.1. Bitkisel Motifler	19
1.3.2. Figürlü Motifler	21
1.3.2.1. İnsan Figürleri	21
1.3.2.2. Hayvan Figürleri	22

1.3.3.3. Geometrik Motifler	24
1.3.3.4. Yazı Motifleri.....	26

İKİNCİ BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU ÇİNİ SANATINDA İNSAN FİGÜRÜ KULLANIMI

2.1. Çini Sanatında İnsan Figürü Kullanımı.....	29
2.1.1. Anadolu Selçuklu Çini Sanatında İnsan Figürü	32
2.1.2. İznik Çini Sanatında İnsan Figürü Kullanımı	50
2.1.3. Kütahya Çini Sanatında İnsan Figürü	53
2.2. Günümüzde Çini Sanatında İnsan Figürü Kullanan Sanatçılar	64
2.2.1. Vedat Kacar.....	64
2.2.2. Atilla Cengiz Kılıç	66
2.2.3. Sıtkı Olçar	68
2.2.4. Nida Olçar	70
2.2.5. Turgut Tuna.....	71
2.4.6. Adil Can Güven.....	73
2.4.7. Şebnem Tuna.....	74
2.4.8. Alev Demirkese.....	75
2.4.9. İbrahim Kuşlu.....	76
2.4.10. Ece Kanışkan.....	77

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEZ KAPSAMINDA YAPILAN ÖRNEK ÜRETİMLER

3.1. Tez Kapsamında Yapılan Uygulamalar Ve Örnek Üretimler	81
3.1.1. Tasarımlarda Kullanılan Örnek Figürler	81
3.1.2. Tasarım Aşamaları	86
3.1.3. Tasarımların Aktarılması ve Boyama Aşaması.....	92
SONUÇ.....	100
KAYNAKÇA.....	101
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: Konya Karatay Medresesi Kubbe Geçişinde Çini Mozaik Bezeme (Anadolu Selçuklu 1251).....	6
Görsel 2: Kubadabad Büyük Saray Duvar Çinileri	7
Görsel 3: Malatya Ulu Cami- 1224/ 1247	12
Görsel 4: Sırlı Tuğla Tekniğini / Sivas Çifte Minareli Medrese- (Detay).....	13
Görsel 5: Kubadabad Sarayından Sır Altı Tekniğinde Çini	15
Görsel 6: Konya, Karatay, Lüster Teknikli, Kubadabad, Büyük Saray	16
Görsel 7: Bitkisel Bezemeli Haç Çini/ Minai Tekniği/ Alâeddin Köşkü	17
Görsel 8: Konya Alâeddin Camii Cephesinden Kabartma Tekniğinde Yazı	18
Görsel 9: Sekiz Köşeli Yıldız Çinilerde Soyut Yapraklar Ve Çiçekler. Çini Deposu	21
Görsel 10: Kubadabad/ Kuş Tasviri/ Sır Altı	23
Görsel 11: Yıldız Çinilerde Çift Başlı Kartal Figürleri/ Sır Altı/ Kubadabad Küçük Saray	24
Görsel 12: Sekiz Köşeli Yıldızlarda Çeşitli Geometrik Motifler/ Çini Deposu.....	25
Görsel 13: Sekiz Köşeli Yıldız Çinilerde “El- Afiye ” Ve Alâeddin Keykubad’ın Unvanları Olan Yazı Bezemeler/ Sır altı/ Kayseri Huand Hatun Hamamı/ Alanya Müzesi.....	27
Görsel 14: Kütahya Çini Müzesinde Sergilenen Yöresel Giysili Çini Biblo Örnekleri.....	29
Görsel 15: İnsan Figürlü Çini Tabak	30
Görsel 16: 262 Lot Numaralı İnsan Figürlü Tabak	31
Görsel 17: 266 Lot Numaralı İnsan Figürlü Tabak	31
Görsel 18: Beyşehir Kubadabad, Büyük Saray / Sekiz Kollu Yıldız Biçimi İçerisinde Oturan İnsan Figürü/ Beyaz Sır Üzerine Lüster	34
Görsel 19: Ayakta Nar Tutan Figür/ Sır altı/ Kubadabad Büyük Saray, Karatay	35
Görsel 20: 12. yy./ Bağdaş Kurarak Oturan Bebek Emziren Kadın Figürü/ Silisli Beyaz Çamur	36
Görsel 21: 12. yy./ Bağdaş Kurarak Oturan Bebek Emziren Kadın Figürü/ Silisli Beyaz Çamur	37
Görsel 22: 12. yy./ Bağdaş Kurarak Oturan Bebek Emziren Kadın Figürü/ Silisli Beyaz Çamur	37
Görsel 23: 12-13. yy./ Bağdaş Kurarak Oturan Bebek Emziren Kadın Figürü/ Silisli Beyaz Çamur	38

Görsel 24: 12-13. yy./ Bağdaş Kurarak Oturan Bebek Emziren Kadın Figürü/ Silisli Beyaz Çamur	38
Görsel 25: 13. yy./ Bağdaş Kurarak Oturan Bebek Emziren Kadın Figürü/ Silisli Beyaz Çamur	39
Görsel 26: Kubadabad Büyük Saray/ Bağdaş Kurarak Oturmuş İki Elinde Balık Tutan İnsan Figürü/ Sır altı Tekniği	39
Görsel 27: Yan Yana Üç Figür İnsan Yüzü Tasvirleri. Konya Alaaddin (Kılıç Aslan) Köşkü/ Konya Karatay Müzesi	40
Görsel 28: Sekiz Köşeli Yıldız Çiniler./ Minai Tekniği/ Berlin İslam Sanatı Müzesi. Konya Karatay Müzesi	41
Görsel 29: Mavili İki İnsan Tasviri/ Lüster Tekniği/ Konya Karatay Müzesi	42
Görsel 30: Ayakta Duran Oğlak Taşıyan Ve Keçi Taşıyan Figürler / Sır altı Tekniği/ Kubadabad Büyük Saray	43
Görsel 31: Ayakta Nar Tutan Figür/ Sır altı Tekniği/ Kubadabad Büyük Saray/ Konya Karatay Medresesi Müzesi	43
Görsel 32: 12. yy./ Ayakta Duran Erkek Figürü/ Silisli Beyaz Çamur	44
Görsel 33: 12.-13. yy./ Ayakta Duran Erkek Figürü/ Silisli Beyaz Çamur.....	44
Görsel 34: Sekiz Kollu Yıldız Biçimi İçerisinde Atlı Figürler /Beyaz Zeminli Minai Tekniği/ Konya Alaaddin Köşkü/ Konya Karatay Medresesi Müzesi	46
Görsel 35: Altı Kollu Yıldız Biçimi İçerisinde Atlı Figür/ Beyaz Zeminli Minai Tekniği/ Konya Alaaddin Köşkü/ Konya Karatay Medresesi Müzesi	46
Görsel 36: 12.-13. yy./ Süvari Figürü/ Silisli Beyaz Çamur	47
Görsel 37: 12.-13. yy./ Süvari Figürü/ Silisli Beyaz Çamur	47
Görsel 38: Kırık Çini Parçalarında Portreler/ Minai Tekniği/ Konya Karatay Müzesi.....	49
Görsel 39: Kırık Çinide İnsan Portresi/ Saydam Renksiz Sır altına Turkuaz Ve Yeşil Boyama/ Kubadabad Büyük Saray Hamamı/ Karatay Medresesi Müzesi	49
Görsel 40: İnsan Figürlü Maşrapa Parçası/1525-1530/	51
Görsel 41: Millet İşi İznik Fırın Kazı Buluntuları.....	51
Görsel 42: İnsan Figürlü Çini Tabak/İznik.....	52
Görsel 43: İnsan Figürlü Çini Tabaklar/İznik	52
Görsel 44: Günümüz Kütahya'sında Yapılmış İnsan Figürlü Duvar Tabakı Örneği.....	52
Görsel 45: 18. yy. İkinci Yarısı/ Tabakta İki Yanı Çiçek Bezemeli Elinde Çiçek Tutan Kadın Figürü/ Sarı, Yeşil, Kobalt Mavisi, Mangan Moru, Toprak Kırmızısı ve Gri Boyama/ Beyaz Hamur/ Sır altı Tekniği/ Pera Müzesi.....	56

Görsel 46: 18. yy. ikinci yarısı/ Kaftan Giymiş Kadın Figürlü Tabak	56
Görsel 47: 18. yy. İkinci Yarısı/ Gündelik Kıyafetler İçerisinde Erkek Figürlü Matara.....	57
Görsel 48: 18. yy. İkinci Yarısı/ Eşek Üzerinde Erkek Figürlü Tabak	57
Görsel 49: 18. yy. Ortası/ Şişede El Ele Tutuşmuş Kadınların Elleriindeki Çiçek Buketleri/ Sarı, Açık Yeşil, Firuze, Kobalt Mavisi, Mangan Moru, Toprak Kırmızısı Boyama/Beyaz Hamur/ Sır altı Tekniği/ Pera Müzesi	58
Görsel 50: 18. yy. Ortası/ Şalvar ve Cepken Giymiş Kadın Figürlü Tabak.....	58
Görsel 51: 18. yy. İkinci Yarısı/ Tabakta İki Yanı Çiçek Bezemeli Kadın Figürü/ Sarı, Yeşil, Kobalt Mavisi, Mangan Moru, Toprak Kırmızısı Ve Siyah Boyama/ Beyaz Hamur/ Sıraltı Tekniği/ Pera Müzesi	59
Görsel 52: At ve İnsan Figürlü Çini Tabak	59
Görsel 53: 18. yy. ikinci yarısı/ Kadın Figürlü Seramik Tabak	60
Görsel 54: 19. yy. sonu/ İkonalar	60
Görsel 55: 1946/ Kütahya/ Sır altı Tekniğinde Portreli Seramik Duvar Tabağı/ Plevneli Gezi Osman Paşa.....	61
Görsel 56: 18. yy. ikinci yarısı/ Matara Üzerinde Kadın Figürü/ Sır altı Tekniği/ Pera Müzesi	61
Görsel 57: 18. yy. ikinci yarısı/ Şekerlik Üzerinde İnsan Figürü/ Sır altı Tekniği/ Pera Müzesi	62
Görsel 58: 1998/ Sıtkı Olçar/ Tabak/ İnsan Figürlü Mozaik/ Beyaz Hamur.....	62
Görsel 59: Muammer Çakır/ İnsan Figürlü Çini Tabak	63
Görsel 60: 2003/ Sıtkı Olçar/ İnsan Figürlü Çini Sefer Tası/ Sır altı Tekniği/ Beyaz Hamur ..	63
Görsel 61: 2006/ Sıtkı Olçar/İkonalar/ Mozaik İşlemeli Çini Pano/ Sır altı Tekniği/ Beyaz Hamur	64
Görsel 62: Günümüz Sanatçılarından Vedat Kacar'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar	65
Görsel 63: Günümüz Sanatçılarından Vedat Kacar'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar	65
Görsel 64: Günümüz Sanatçılarından Vedat Kacar'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar	66
Görsel 65: Atilla Cengiz Kılıç'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar	67
Görsel 66: Atilla Cengiz Kılıç'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar	67
Görsel 67: Atilla Cengiz Kılıç'a Ait İnsan Figürlü Çalışma	68
Görsel 68: Sıtkı Olçar/ Çini Mozaik İkona Karolar Deesis.....	68
Görsel 69: Sıtkı Olçar'a Ait Figürlü Çalışma.....	69
Görsel 70: Sıtkı Olçar'a Ait İkona Mozaik Çini Çalışma/ 2006	69
Görsel 71: Sıtkı Olçar'a Ait Çini Mozaik İkonalar	70

Görsel 72: Sıtkı Olçar'a Ait Mozaik Tekniği Tabak	70
Görsel 73: Nida Olçar'a Ait Figürlü Çalışmalar	71
Görsel 74: İnsan Figürü Motifli Şişe ve İnsan Motifli Kaşıklar, 2005.....	72
Görsel 75: Çini Motifli Stilize İnsan Figürleri, 2005	72
Görsel 76: İnsan Figürlü Çini Motiflerinin Kırmızı Çamurla Kullanıldığı Form, 2005	73
Görsel 77: Adil Can Güven/Bursa/Çini-Seramik-Çömlek	74
Görsel 78: Adil Can Güven/ Behram Gür ve Azade/ Selçuklu Renkli Astarlı Çini	74
Görsel 79: Şebnem Tuna'ya Ait İnsan Figürlü Çini Çalışmaları	75
Görsel 80: Alev Demirkese'n'e Ait İnsan Figürlü Çini Çalışma.....	76
Görsel 81: İbrahim Kuşlu/ Oluş ve Bozuluş/ Sır altı Tekniği	77
Görsel 82: İbrahim Kuşlu'ya Ait Çalışma.....	77
Görsel 83: Ece Kanışkan'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar	78
Görsel 84: Ece Kanışkan'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar	78
Görsel 85: Ece Kanışkan'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar	79
Görsel 86: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 13.-14. Yüzyıl, Kashan (İran)....	81
Görsel 87: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 17. Yüzyıl. Tabriz (İran).....	82
Görsel 88: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 16. Yüzyıl, İznik.....	83
Görsel 89: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 13. Yüzyıl İran.....	83
Görsel 90: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 17. Yüzyıl İran.....	84
Görsel 91: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 19. yüzyıl, İran	84
Görsel 92: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 17. Yüzyıl, Asfahan (İran).....	85
Görsel 93: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 13. Yüzyıl, Kashan (İran).....	85
Görsel 94: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 19. Yüzyıl, İran.....	86
Görsel 95: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 17. Yüzyıl, İran.....	86
Görsel 96: Eskiz Örneği	87
Görsel 97: Eskiz Örneği	87
Görsel 98: Eskiz Örneği	88
Görsel 99: Eskiz Örneği	88
Görsel 100: Eskiz Örneği	89
Görsel 101: Eskiz Örneği	89
Görsel 102: Eskiz Örneği	90
Görsel 103: Eskiz Örneği	90
Görsel 104: Eskiz Örneği	91
Görsel 105: Eskiz Örneği	91

Görsel 106: Desenin Kömür Tozuyla Seramik Yüzeye Aktarımı.....	92
Görsel 107: Desenin Seramik Yüzeye Aktarımından Sonraki Tahrirleme Aşaması	93
Görsel 108: Desenin Tahrirden Sonraki Boyama Aşaması.....	93
Görsel 109: Daldırma Yöntemi İle Sırlama Aşaması.....	94
Görsel 110: 50 cm Boyutunda Sır Altı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma.....	94
Görsel 111: 50 cm Boyutunda Sır Altı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma.....	95
Görsel 112: 40 cm Boyutunda Sır Altı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma.....	95
Görsel 113: 40 cm Boyutunda Sır Altı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma.....	96
Görsel 114: 40 cm Boyutunda Sır Altı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma.....	96
Görsel 115: 40 cm Boyutunda Sır Altı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma.....	97
Görsel 116: 40 cm Boyutunda Sır Altı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma.....	97
Görsel 117: 40 cm Boyutunda Sır Altı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma.....	98
Görsel 118: 40 cm Boyutunda Sır Altı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma.....	98
Görsel 119: 40 cm Boyutunda Sır Altı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma.....	99

KISALTMALAR

Yy	:	Yüzyıl
M.Ö.	:	Milattan önce
M.S.	:	Milattan sonra



GİRİŞ

Eski çağlardan bu güne seramik insanlar için önemli bir malzeme olmuş, çeşitli form ve bezeme anlayışıyla birçok eserler ortaya konmuştur. Geleneksel Türk sanatları, özellikle çini sanatının araştırma konusu olan geleneksel seramikler (çini), gerek iç gerekse dış mimari süslemenin en önemli unsurları olarak göze çarpmaktadır. Bu dönemlerde birçok eser üretilmiştir, üretilen bu eserlerde bitkisel motiflerin yanı sıra figüratif bezemeler de çeşitli tekniklerle uygulanmıştır. Seramik eserlerde kullanılan bu figüratif yaklaşımlar köşk, saray, hamam gibi yapıların iç ve dış mimarisini süslemekle birlikte, yaşam biçimini günlük kullanım objelerine taşıması açısından büyük bir önem arz etmektedir.

Orta Asya kökenli olduğu bilinen çini sanatı Anadolu Selçuklu döneminde en güzel örneklerini vermiş, mimarinin en önemli bezeme unsuru olmuştur. Anadolu Selçuklularının zengin motif ve teknik anlayışıyla, tam anlamıyla bu dönemde kendini göstermiştir. Türkler, Orta Asya'dan beri figüratif üslubu sanatın çeşitli alanlarında inançlarının bir yansıması olarak kullanmış, devamında Selçuklular ise bu üslubu çinilere aktarmışlardır.

Anadolu Selçuklu Dönemi figürlerini öncesinde Büyük Selçuklular etkilemiştir ve sonrasındaki dönemlerde bu figürler İznik, Kütahya ve günümüz sanatçıların eserlerini etkilemiştir. Bu sebeple tüm bu dönemlerdeki figürlü eserler incelenmiş ve örnekler verilmiştir.

Birinci bölümde Anadolu Selçuklularında çini sanatının tarihsel gelişimi araştırılmış; bu dönem çinilerin teknik özellikleri ve çinilerde kullanılmış olan motifler incelenmiştir. Araştırmalardan edindiğim bilgiye göre bugünkü Türkiye'nin temelini atmış olan Selçuklular, Türk- İran ve Bizans geleneklerini sentezlemiş, Doğu ve Batı arasında köprü kurmuştur. Tarihi Uygur Türklerine kadar dayanan Çini sanatının kökleri Orta Asya'ya kadar uzanmaktadır. Anadolu Selçuklu Çinileri, dini ve sivil mimaride kullanılmış olup; dini mimaride daha çok geometrik, yazı, bitkisel süslemeler ile mozaik çini tekniği kullanılırken sivil mimari çinilerinde figürlü desen ağırlıklı kullanılmıştır. Dini ve sivil yapılarda kullanılan çiniler teknik olarak da birbirinden farklılık göstermiştir. O dönemde saray mimarisindeki çinilerde lüster, minai gibi sırüstü teknikler daha çok kullanılırken, dini yapılarda mozaik tekniğinin ağırlıklı olarak uygulandığı bilinmektedir.

İkinci bölümde, Anadolu Selçuklu Çini Sanatında kullanılan insan figürleri ayrıntılı olarak incelenmiş ve günümüz çini sanatında kullanılan insan figürleri araştırılmıştır.

Günümüzde Türk Çini Sanatının geçmişten bugüne kadar gelişim evreleri incelenip örneklerle anlatılmıştır. Bu güne gelindiğinde Türk Çini Sanatı detaylı bir şekilde araştırılmış ve bugünkü durum görsellerle desteklenerek tespit edilmiştir.

İkinci bölümün en önemli araştırmalarından bir diğeri ise; bugün bakıldığında geçmişin bu çok büyük birikimlerinden yararlanan sanatçılar araştırılmış, daha çok eserlerinde figür kullananlara yer verilmiştir.

Anadolu Selçuklu Sanatında insan figürünün, yaklaşık 200 yıl kadar varlığını sürdürdüğü düşünülmektedir. Günümüze ulaşan Selçuklu dönemine ait çiniler, dönemin giyim kuşamı, insan tipleri, kültürü ve gelenekleri hakkında bilgiler vermektedir. İnsan figürleri üç temel şekilde betimlenmiştir. Tezin bu bölümde detaylı olarak incelenen bu duruşlar; bağdaş kurup oturan figürler, ayakta ve at üstündedir.

Üçüncü bölümde, tez kapsamında yapılan uygulamalara ve açıklamalarına yer verilmiştir. Bugüne kadar görülen tezlerde Türk Çini Sanatının pek çok farklı yönleriyle nasıl ele alındığını, ne tür çalışmalar yapıldığını incelenmiştir. Bu araştırmada da insan figürleri ve onların sembolik anlamları detaylı olarak incelenip ele alınmış, bu figürler farklı desenler ve kolaj yöntemiyle bir araya getirilerek bir kompozisyon çalışması hazırlanmıştır. Bunun hem geçmişten izler taşıması hem de o dönemin tarzı hakkında bilgi vermesi açısından önemli olduğunu düşünülmektedir.

Sonuç olarak, tez çalışması kapsamında Anadolu Selçuklu çini sanatında kullanılan insan figürleri, günümüze yönelik yeni tasarım önerileri ve günümüzde bu alanda üretim yapan sanatçıları da içine alarak araştırma yapılmış uygulamalarla örnekler verilmiş ve sonuçlandırılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM
ANADOLU SELÇUKLU ÇİNİ SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

BİRİNCİ BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU ÇİNİ SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. Anadolu Selçuklu Çini Sanatının Tarihsel Gelişimi

Anadolu kapılarının Türklere açılması 1071 Malazgirt'te Selçuklu Sultanı Alparslan'ın Bizans Kralı Romen Diojen'i yenmesiyle gerçekleşmiş ve Anadolu bir Türk Yurdu haline gelmiştir. Daha sonra Süleyman Şah döneminde Anadolu fetihlerine çıkılmış ve İznik başkent yapılmıştır. Ayrıca büyük Selçuklu hükümdarı olan Melik Şah'ın yayınladığı bir fermanla da 1077'de Anadolu Selçuklu Devleti kurulmuş ve bu dönemde Anadolu Selçukluları Bizans'ı vergiye bağladıktan sonra ilk kez Avrupa topraklarına ayak basmışlardır (Akurgal, 2007: 24).

Selçuklular bugünkü Türkiye'nin temelini atmış olup Doğu ile Batı arasında bir köprü kurmuş sosyo-kültürel bir sentez oluşumunu sağlamışlardır. 11. ve 13. Yüzyılları kapsayan Selçuklu dönemi, Türk- İran ve Bizans geleneklerinin kaynaştığı heterojen bir kültür çağıdır. Selçuklular, birçok uygarlığın birlikte yaşamasından doğan kültür mirasına sahiptir. 1071 Malazgirt Savaşı'ndan sonra bu dönemde doğu kültürünün de sanat üzerindeki etkisi görülmüştür. Aynı zamanda Bizans mimarisinden ve sanatından oldukça etkilenen Selçuklular üretmiş oldukları Çini seramiklerde resimsel anlatımlarında mor, lacivert, mavi, yeşil, turkuaz ve siyaha kadar farklı renklerde sır altı boyaları kullanmışlardır. Renk çeşitliliğiyle birlikte, geometrik ve bitkisel motiflerle, kufi yazı biçimleri de o dönemin resimsel anlayışını oluşturmuştur. Özellikle dini yapılarda kullanılan çiniler, seramik ve resim ilişkisinin en güzel örneklerini teşkil etmektedir (Sevim, 2014: 63-64).

Geleneksel Türk Sanatlarının en önemli dallarından olan Çini Sanatının kökeni Orta Asya olarak bilinir. Uygur Türkleri ile başlayan bu sanat Selçuklunun 1071 yılında Anadolu'yu fethi ile gelmiştir (Koçer, 1998: 10).

Çini Sanatı, Geleneksel Türk Sanatlarında gerek iç, gerekse dış mimarının en önemli unsurlarından birisidir. Çini, Çin'e ait olan, Çin işi anlamına gelen Osmanlıca bir kelimedir. Çini ismi genellikle mimariye bağlı süslemeyi çağrıştırır. Seramik

çamurundan yapılan ve hem gündelik hayatta hem de süs unsuru olarak kullanılmasıyla çeşitli toplumlarda yaygınlaşmıştır. Bazı kaynaklar çiniye, eskiden kâşi ya da sırça denildiğini belirtir. Bu isim gündelik kullanım kapları için kullanılsa da genellikle bir yüzü parlak sırlı bezemeli yüzey kaplama malzemesini tanımlar. Yukarıda verilen tanımlara ek olarak çini tanımlarını daha da çoğaltmak mümkündür. Türk mimarisinde ve tezyini sanatında çininin önemli bir yeri vardır ve çini bezeme nitelikleri açısından özellikle Türk İslam sanatında iç mekânlarda yaygın olarak kullanılmaktadır (Karacalar, 2014: 3).

Sanat tarihine bakıldığında çininin arkeolojik dönemlerin ardından İslam mimarisini ve bu mimarinin kapsamında olan seramikleri yansıttığı görülmektedir (Öney, 2007: 13). Abbasiler döneminde Samarra'da 9. yüzyılda ortaya çıkan bu görkemli çini sanatı, Selçukluların Anadolu'ya getirdiği çiniciliğin tek kaynağı olmadığı bilinir. Çinicilik 10. yüzyıldan Selçuklu çağına kadar bir daha görülmemiştir (Arık, 2007: 30). İslam çini sanatının ilk örnekleri Halife Mutasım tarafından Abbasi ordusunda yer alan Türk askerleri için kurulan Samarra (836-883) şehrinde bulunmuştur. Samarra kazılarında bulunan kare şekilli çini levhalar yeşil ve sarı renkle sırlanmış olup, ayrıca ilk defa lüster çiniler kullanılmıştır. Koyu kahverengi, kırmızı, sarı ve turuncu renkte dört renk lüster ile yapılmış olan bu çiniler İslam sanatının ilk büyük çini sanatı eserlerini teşkil eder (Yetkin, 1993: 329).

Çini sanatı Anadolu'da ki Türk mimarisinde çok süratli bir biçimde teknik ve motifsel zenginlikle kullanılmaya başlanmıştır. Kökleri Büyük Selçukluların güçlü ve zengin desen anlayışına dayanan bu tezyinat zevki Anadolu Selçuklularında 13. yüzyıl başlarında kendini göstermeye başlamıştır. Çini süslemede 12. yüzyılda ki İran'dan dahi üstün bir nitelikte olan Anadolu Selçuklu çinileri cami, türbe ve medrese gibi dini yapıların yanında saraylarda da kullanılmıştır. Dini mimaride kullanılan çini mozaik tekniğinin, abidevi etkisi saraylarda kullanılan ve genellikle yıldız ve haç biçimli çini levhaların bir araya gelmesi ile oluşan duvar kaplama sisteminden farklı bir görünüş sağlamıştır. Dini mimaride kullanılan mozaik çini dini atmosferi renklendirirken, saray çinileri ise figürlü desenler ile dünyevi bir atmosfer oluşturmaktadır. Selçuklularda dini eserlerde geometrik, yazı, bitkisel süslemeler kullanılırken, figüratif süslemeler genellikle saraylarda görülmüştür (Öztürk, 2008: 16).

Bir yandan İran-Selçuklu bir yandan işgal edilen Hristiyan merkezlerinin uzantısında olan Anadolu, 12.-13. yüzyıllarda Türkleşme sürecine girmiştir. Türkler

tarafından ele geçirilen bu ülke, Hristiyan merkezleri ağırlıklıdır. Konya'daki Sarayın Bizanslılar, Gürcüler, Ermeni Devleti, Haçlılar ve Küçük Likya ile olan ilişkileri, kültürler arası sanatçı ve sanat eseri alışverişine zemin hazırlamıştır (Kuban, 1993: 152).

Anadolu Selçukluları, Bizans Döneminde süsleme unsuru olarak kullanılan mozaik ve freskonun yerine çini sanat dalını kullanmıştır. Tarihte 9. yüzyıldan bu yana varlığını sürdüren Çini Sanatı 13. yüzyılda büyük gelişme göstermiştir. Teknik altyapısı seramik malzeme ile aynı olan çiniyi seramikten ayıran özellik ise kullanım alanlarıdır. Çini mimaride kullanılırken, seramik daha çok gündelik hayatta karşımıza çıkar. Çini, Anadolu Selçukluları Döneminde Camii, Kervansaray gibi birçok mimari eserde bir süsleme elemanı olarak karşımıza çıkar. Çini mozaik sanatının ulaştığı en üstün düzey, Selçuklu dönemi yapılarından olan, Konya Karatay Medresesi'nin özellikle kubbesinde görülen ve yapının çoğu bölümünü kaplayan alanlarda karşımıza çıkar (Arık, 2000).



Görsel 1: Konya Karatay Medresesi Kubbe Geçişinde Çini Mozaik Bezeme
(Anadolu Selçuklu 1251)

(http://www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=monument;isl;tr;mon01;7;en)

Anadolu'da çini kullanımı önce mimaride yerini almıştır. Mimarinin birçok bölümünde kullanılan çini, yapılara sanat estetiği katmıştır. “Anadolu'da ilk çini kullanılan yapı, Divriği Kale Camii portalı, Konya 2. Kılıç Arslan Türbesi, Siirt Ulu Cami ve minaresi olarak gösterilir.” Mimaride uygulama alanı bulan çini, pek çok teknikle biçimlendirilmiş, bezemeleriyle kendini göstermiştir. Çeşitli yöntemle yapılan bu çiniler, Anadolu Selçuklu Devleti'nin her sahasında kendine yer bulmuştur (Karacalar, 2014: 22).

Anadolu’da cami, medrese, saray ve türbelerde süsleme unsuru olarak kullanılan çini yapılara sanat estetiği katmıştır. Mimari yapılar çini sanatına ait örneklerin kullanıldığı önemli sanat eserleridir. Anadolu Selçuklu mimarisi 12. yüzyılın ikinci yarısından sonra çini süslemeyi taşın yanında kullanarak sanata yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu sanat Türklerin yarattığı özgün bir sanat olması nedeniyle büyük değer taşır (Yetkin, 1972:3).

Oluşumu 12. yüzyılın ortalarında başlayan Anadolu Selçuk sanatı, bütün bir çağı neredeyse adına bağışladığı I. Keykubad dönemi, öncesi ve sonrasıyla, ortaçağ hükümdarının yapısal etkinlikleriyle var olmuştur. Kentler ve büyük saraylar kurulmuş, Sivas ve Konya surları yapılmış, ibadet yapıları, medreseler, kervansaraylar inşa edilmiştir. Selçukluların Anadolu’ya yüz yılda vurduğu damga, Osmanlıların konutlar dışında, dört üz yılda vurduğundan daha görkemli olmuştur. Bu tutum 13. yüzyılın özgün mimarisi, olağanüstü taş bezemesi ve diğer sanatlarında da kendini göstermiştir. Nitekim Anadolu hükümdarları için mimari yapıt bir güç gösterisiydi. Mimarinin güncel yaşam için gerekliliğiyle birlikte simgesel işlevi çok daha önemliydi (Kuban, 2002: 3-4).

Zengin figürlü çinilerle bezenen ve Anadolu Selçukluları Sultanı Alâeddin Keykubad tarafından yaptırılan Kubadabad Sarayındaki çinilerde bağdaş kuran insan figürlerinin yanı sıra, balık, çift başlı kartal, ejder, tavus kuşu, insan ve hayvan karışımı mitolojik motifler yer bulunur. Bu motifler aynı zamanda sembolik anlamlar ifade etmektedir. Çift başlı kartal, özellikle I. Alâeddin Keykubad döneminde Selçuklu Devleti’nin ve hanedanın simgesi olarak kullanılmıştır. Kubadabad Sarayı’nı süsleyen duvar çinileri, duvarlara, belirli bir yüksekliğe kadar yerleştirilmiştir (Karacalar, 2014: 27).



Görsel 2: Kubadabad Büyük Saray Duvar Çinileri

(<http://www.habitat.org.tr/insanyerlesimleri/restorasyon/564-kubadabad-sarayi-cinileri.html>)

Anadolu Selçuklu sanatı, 13. yüzyılın son yarısında İlhanlı baskısına rağmen, çok önemli eserler ortaya çıkaracak kuvvet ve canlılıkta olmuştur. 1308’de Selçuklu Devleti’nin yıkılmasıyla Türkmenler bağımsızlıklarını ilan etmiş yine de 14. yüzyılın başında Selçuklu mimarisi canlılığını kaybetmemiştir. Bu yüzyılın sonlarına kadar da birçok Türk devletinde kendini gösteren farklı üslup ve gelişmeler, Selçuklu sanatının üzerine koydukları yeni üsluplarla Osmanlı mimarisinin gelişimine zemin hazırlamışlardır (Aslanapa, 2001: 48).

Büyük Selçuklu eserlerinden ne yazık ki günümüze çok fazlası ulaşamamıştır. Bunun nedeni, 13. yüzyılın ortalarında bütün İran’ı ve Anadolu’yu sarsan Moğol istilâsıdır. İran’da Büyük Selçuklu merkezleri olan Tûs, Rey, Merv gibi şehirler yerle bir olmuş, ne yazık ki, birçok eser yakılıp yıkılmış yok olmuştur. Moğolların bu barbarca tutumu nedeniyle 12. ve 13. yüzyıl İran Selçuklu eserlerinden günümüze çok azı gelebilmiştir (Bayrak, 2006: 150).

1.2. Anadolu Selçuklu Çinilerinin Teknik Özellikleri

“Çininin asıl maddesi iyi cins ve temiz kildir. Yabancı maddelerden arındırılıp havuzlarda çamur haline getirilen kil, birkaç gün bekletilmek üzere ikinci havuza akıtıldıktan sonra süzülüp üçüncü havuza aktarılır. Dibe çöken çamurun üzerindeki su akıtılır. Boza kıvamına gelen çini çamuru kalıp atölyelerinde şekillendirilip kurutulur. Pütürler zımpara yardımı ile temizlendikten sonra fırında Selçuklularda 700-800°C civarında, Osmanlılar devrinde ise 900-1000°C civarında pişirilir. Sertleşen seramik yavaş yavaş soğutulan fırından çıkarılır ve boyama kısmına getirilir. Boyanan çininin üzeri, pişince camsı bir tabaka oluşturan renkli veya renksiz sır sırlanır. Sır renkli ise desenin görülmesi için sır altı genellikle siyahla boyanır.” Seramik sırrı ve çamur yapısı için iskelet görevi gören bir mineral olan ve yüksek derecede pişen ürünün çökmemesine yardımcı olan kuvarsın, sülyen ve cam kırıkları ile öğütülerek su ve biraz buğday unu ile karıştırılmasıyla şeffaf sır elde edilir. Sırlama işleminin ardından çini tekrar fırınlanır (Atagün, 2010: 3; Erdem, 2019: 10).

Anadolu Selçuklu sanatında birçok İslam yöresel geleneklerinden farklı olarak, sırlı malzemenin mimari kullanımının günlük eşya olarak kullanımından daha önemli

olduğunu vurgulamak gerekiyor. Bir duvar çinisi ile bir çini tabak arasında uygulama olarak olmasa bile malzeme hazırlama tekniği olarak bir fark yoktur. Fırında pişen sırlanan ve yapılarda kaplama olarak kullanılan malzeme iki türdür: sırlı tuğla, sırlı levha. Sırlı levha iki türlü kullanılır: dikdörtgen, kare, altıgen ya da sekizgen çini olarak. Ya da çok daha küçük boyutlarda, herhangi bir şemaya uyarak kesilen ve mozaik karakteri gösterdiği için mozaik çini denen teknik. Birinci teknik kolaydır. Tuğlanın sırlanacak yüzü eriyik haldeki sıra batırılır ve fırına konarak pişirilir. Küçük ya da büyük sırlı levha hazırlanması daha zordur. Burada çini ya da mozaik çini elde edilir. Çininin ana biçimi saptandıktan ve fırınlandıktan sonra, bunların üzerine istenen desenlerin çizilmesi ve sırlanması gerekir. Çininin temel şekli belirlendikten ve ısıtma işlemi sokulduktan sonra üzerine talep edilen desenlerin işlenmesi ve sırlanması gerekir. Genelde desen ve renk uygulanması sıraltı ve sırüstü teknikleriyle yapılır; birinci teknikte pişmiş seramik beden üzerine desen özel bir madde ile çizilir ve boyanır. Fırında rengin kendisi sır olur. İkinci bir teknik, pişmiş toprak levhaların üzerine resim yapılması ve bunun sır içine daldırılarak fırına konmasıdır. Eriyik halindeki sır fırında kurur, şeffaf bir tabaka oluşturur ve altındaki resmi gösterir. Sır altı denen bu teknik daha kolaydır ve daha çok kullanılmıştır. Her iki sırlama tekniği hem mimari bezeme malzemelerinin hazırlanışında, hem çanak çömlek bezemesinde aynı şekilde kullanılır. Tek renkli sırla yapılan çiniler de büyük oranda kullanılmışlardır (Kuban, 2002: 347).

Anadolu Selçuklularına ait, günümüze yıkıntı olarak ulaşan ancak süsleme olarak çinilerle bezeli birçok saray ve köşk vardır. Konya'da II. Kılıç Arslan zamanında inşasına başlanan Alâeddin Köşkünde kullanılan çiniler teknik olarak nadir eserlerdir. Minai adı verilen teknik Anadolu Selçuklu sanatında yalnız burada kullanılmıştır. Rengi sarımtırak olan bu çini çamurunun içinde alkalili kireç kullanılmıştır. Alkalili kireç bu çamura bağlayıcı özellik katmıştır. Yapılan çalışmalar neticesinde minai tekniğinde yedi rengin kullanıldığı saptanmıştır. Yüksek ısıya dayanan yeşil, koyu mavi, mor ve firuze renkler sır altı olarak kullanılmış, renklerin bir kısmı ise sır üstüne uygulanmıştır. Anadolu Selçuklularına has bu tekniğin yanı sıra çeşitli tekniklerle birçok saray, köşk, medrese ve camilerde çok zengin eserler oluşturulmuştur. Mimaride kullanılan ve duvar çinisi olarak adlandırdığımız bu çiniler çeşitli tekniklerin yanı sıra, farklı geometrik biçimler üzerine, yazı, insan ve hayvan figürleri, bitkisel desenler süsleme unsuru olarak çini yüzeylerini hareketlendirmiştir (Deniz, 2012: 7).

Dini yapılarda kullanılan çiniler ile Selçukluların saray ve sivil yapılarında kullanılan çiniler renk, desen, şekil ve teknik anlamında birbirinden farklılık gösterir. Dini yapılarda kullanılan tek renkli çinilerin kesilerek oluşturulduğu geometrik kompozisyonlar, üsluplaştırılmış rumi bezemeler ve yazı yoğunluktadır. (Çırakman, 1999: 110-111). İlk örneklerinde tuğla ve sırlı tuğlanın kullanıldığı Selçuklu döneminde çininin merkezi Konya olmuştur. Sivas Keykavus Şifahanesindeki türbe, Anadolu'da çini süslemeyi içeren en erken tarihli yapıdır (Atagün, 2010: 8).

Anadolu Selçuklu Çini Sanatında birçok çini tekniği uygulanmıştır. Bu teknikler ile kullanılan malzemelerin terkip ve tatbiki birbiriyle ilişkilidir. Mimari yapılarda süsleme malzemesi olarak kullanılan tuğla, sırlı tuğla ve çini mozaik ile saraylar da görülen sır altı, lüster ve minâi tekniği ile yapılmış çinilerin terkipi arasında pek fazla farklılıklar olmasa da tatbiki hususunda birtakım farklılıklar vardır. Tuğlalar yerli kilin rengine uygun olarak boz renginden koyu kırmızıya kadar bir renk çeşitlemesi gösterir. Yüzeyleri mat ve sıkı dokuludur (Bakırer, 1972: 188).

Anadolu Selçuklu Dönemi çinilerinde kullanılan teknikler aşağıda sıralanmıştır:

1.2.1. Sırlı Tuğla Tekniği

“Sırlı tuğla, kil, killi şist, şamot ve gerektiğinde tuğla ve kiremit tozu karışımlarından yapılan, alınları ve yanakları seramik sırrı ile sırlanmış tuğlalardır.” (Çakı, Ay, ve Özbek, 2001: 84-92). “Sır tabakası daha önce kitle halinde hazırlanan sırların ezilip toz haline getirilmesi, su ve istenen renge göre metal oksitler ile karıştırılması ile elde edilir. Fırında eriyen sır, tuğla üzerinde cam gibi saydam bir tabaka halini alır. Renk tuğla fırından çıkınca ortaya çıkar. Kaliteli sır serttir ve altındaki çamura çok sıkı bağlanır. Her renk çini ve sırlı tuğla renginin gerektirdiği sıcaklıkta pişirilir. Selçuklu sırlı tuğla ve çinilerinde çamur ile sır arasında astar kullanılmamıştır.” (Yetkin, 1972: 154).

Sırlı tuğla; fırınlanmış tuğlanın uzun dar yüzeylerinden birinin sırla kaplanmasıyla yapılırken, istenilen boyutlarda ve şekillerde kesilerek kullanılmasıyla da en kolay tekniklerden birisidir. Sırlı tuğla tekniği Selçuklu çini sanatında sevilerek kullanılan bir teknik olmakla birlikte, özellikle mimari yapılarda tuğla ile ahenkli bir şekilde kompozisyonlar oluşturulmuştur. Tuğlalar yatay, dikey ve diyagonal bir şekilde yerleştirilmeden önce tuğlanın tek yüzü tek renkli sırlarla kaplanıp fırınlanır. Sırlı ve sırsız tuğlanın yan yana istif edilmesiyle eksnlere yerleştirilen kırık hatlar ve baklava

dilimi geometrik şekillerle, genellikle aynı kelimenin tekrarından oluşan yazı kompozisyonları estetik bir biçimde mimaride yer almıştır (Şimşir, 1990: 17).

Çinide kullanılan en basit teknik, sırlı tuğla tekniğidir. Kırmızı ya da gri sarı tuğla çamurunun şekillendirilip pişirildikten sonra, genellikle tuğlanın dar ve uzun yüzünün lacivert, firuze veya patlıcan moru sırla sırlanıp tekrar pişirilmesiyle elde edilir. Sırlı tuğla daha dayanıklı bir malzeme olduğu için genellikle cami mescit ve medrese minarelerinde süsleme unsur olarak çiniden daha fazla tercih edilmiştir. Dikey, yatay, diyagonal yerleştirilerek çeşitli geometrik kompozisyonlar elde edilen sırlı tuğladan, köşeli girift kufi yazılı bilezikler meydana getirilerek de farklı desenler elde edilmiştir. Çoğunlukla mor ve firuze renkli sırlı tuğlalar, kırmızımsı renksiz sırsız tuğlalarla beraber bazen de çinilerden mozaik gibi ufak parçalar kesilerek grift kompozisyonlar oluşturulmuştur (Öney, 1976: 56).

Genellikle Selçuk devri sırlı tuğlaların silis oranı yüksek, iyi yoğrulmuş çamurdan kullanılır. Sonraki dönemlerde bunun aksine çoğunlukla çamur ve sır arasında astar kullanılmamaktadır. Sır tabakası daha önce kitle halinde hazırlanmış sırların ezilip toz haline getirilmesi, su ve istenen renge göre metal oksitleri ile karıştırılarak elde edilir. Fırınlanmada sır erir ve tuğlanın üzerini renkli, cam gibi saydam bir tabaka kaplar. Sırrın rengi ancak fırınlanmadan sonra ortaya çıkar. Özellikle bakır oksitli, firuze renkli tuğlalar çok kullanılır. Daha yeşile bakan firuze sırlarda kurşun oksit oranı yüksektir. Kobalt mavisi olanlarda kobalt oksit, patlıcan moru olanlarda mangan oksit kullanılır. Siyah mangan ve bakır oksit veya mangan ve kobalt oksitin karıştırılmasıyla elde edilir. Selçuk devri minare ve türbelerinde kullanılan sırlı tuğlalarda ana renk genellikle firuzedir. Firuzenin yanı sıra patlıcan moru ve kobalt mavisi renkler 13.yüzyılın ilk yarısından sonra bollaşarak kullanılır. Yüzyılın ortalarına kadar genellikle sade olan firuze bandlar, kufi kitabeler şeklindeki çini dekor, yüzyılın ortalarından itibaren belirgin bir zenginleşme gösterir. Sırlı tuğla ve çini malzemeye bütün minare gövdesini saran geometrik şekiller, baklava, yatay ve dikey uzanan zikzaklar, diyagonaller, yivler, bilezikler, kufi yazılar, şerefe altı dolguları, niş dolguları bezenir. 13.yy ikinci yarısında bezemenin zenginleşmesine paralel olarak çift minare görülmeye başlar. Selçuklu devri eserlerinin içinde de sırlı tuğla sevilen bir süs unsuru olmuştur. Kemerlerde, tonozlarda, eyvanlarda, kubbelerde, kubbeye geçişlerde, duvarların sırsız tuğla örgü arasında giren, firuze ve daha az olarak mor renkli sırlı tuğlalar çeşitli büyük geometrik desenler meydana getirir. Bu sayede kullanıldığı

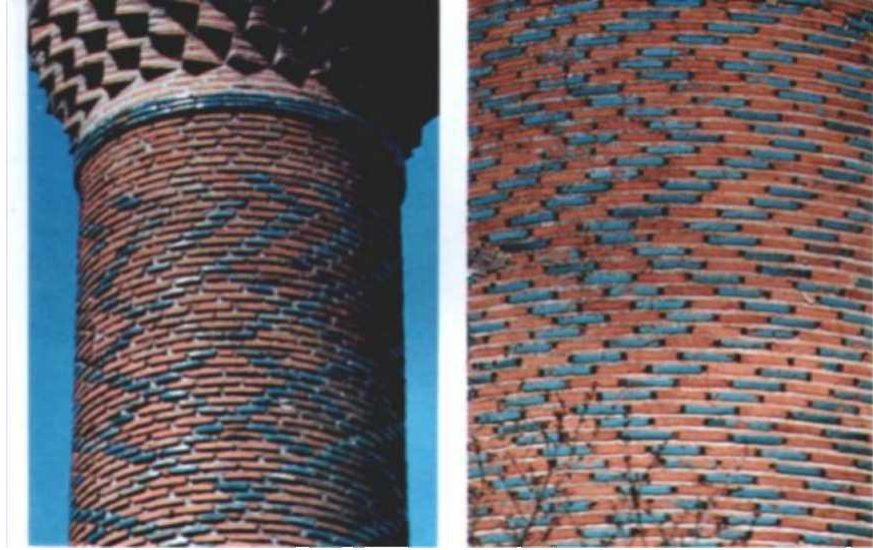
alanlarda plastik bir görünüm sağlarken, hareketlilik de vermektedir. Geniş düzeyleri kaplamada çoğunlukla daha kolay bir işçilik gerektiren bu teknik uygulanır. Çoğu kez sırlı tuğla satırların yanı sıra eserlerin çini mozaik bezeme ile daha da zenginleşir. (Öney, 1992: 94)

“Selçuklular henüz Anadolu’ya yerleşmeden önce, İran’da mimaride sırlı tuğla geleneğini başlatmış, özellikle türbelerde turkuaz sırlı tuğlalara yer vermişlerdir. Tek renkli sırlı levhaların kesilmesiyle ya da desene göre hazırlanmış parçaların sırlanmasıyla oluşturulan çini-mozaik tekniği de Anadolu’da yaygın olarak kullanılmıştır. Selçuklular’ da en önemli çini üretim merkezi, o dönem devletin başkenti olan Konya’dır. Bu tekniğin 13. yüzyıldaki en yetkin örnekleri Sivas Keykavus Şifahanesi ve Gök Medrese’ de, Malatya Ulucami’de, Konya Alâeddin Cami’de Sırçalı Medrese, Karatay Medresesi ve İnce Minareli Medrese’ de görülmektedir. Beyşehir yakınlarındaki Kubadabad Sarayı ve Kayseri yakınlarındaki Keykubadiye Sarayı kazılarında ortaya çıkartılan çiniler de tekniğin önemli örneklerindendir.” (Erman, 2012: 23).



Görsel 3: Malatya Ulu Cami- 1224/ 1247 (<https://dome.mit.edu/handle/1721.3/55204>)

Anadolu Selçuklu mimarisinde genellikle minarelerde ve kubbe içi süslemelerde firuze, turkuaz, lacivert ve patlıcan moru renkli tuğlalar sırsız tuğlalarla uyum içinde uygulanmıştır. Mimaride özellikle yapının dış cephesinde kullanılan sırlı tuğla oldukça dayanıklıdır. Sırlı tuğla tekniği, sırlın kullanıldığı en basit ve sade örnekleri içermektedir. Selçuklu dönemi çinilerinde, çamur ile sır arasında astar kullanılmamaktadır. Fırınlamada sır erimekte ve tuğlanın üzerinde renkli cam gibi saydam bir tabaka oluşturmaktadır. Örnek olarak; Sivas Çifte Minareli Medrese, Aksaray Kızıl Minare, Akşehir Gündük Minare Mescidi verilebilir (Erdem, 2011: 14).



Görsel 4: Sırlı Tuğla Tekniğini / Sivas Çifte Minareli Medrese- (Detay) (Bayrak, 2006: 150)

Anadolu Selçuklu yapılarında sırlı tuğla kullanımı Karahanlı ve Büyük Selçuklu yapılarında görülen ilk örneklerin devamı niteliğinde olmuş ve gelişerek daha yaygın bir şekilde uygulanmıştır. Bu bölgelerde inkıtaaya uğrayan gelişme Anadolu’da hızla devam etmiş ve çini mozaik tekniğinin geliştirilmesine imkân sağlamıştır (Küçükköroğlu, 2003: 33).

1.2.2. Çini Mozaik Tekniği

Mimari ile en güzel şekilde harmanlanan çini mozaik yöntemi, direkt olarak Selçuklulara ait bir teknik olmakla birlikte, Anadolu Selçuklu Dönemi mimarisindeki yapıların süslemesi çini mozaik tekniği ile yapılmıştır (Yetkin, 1972: 187).

Mozaik çini, şekilli ve sıralanmış kil parçacıklarının bir arada kullanılmasıyla oluşur. Kaynaklara göre seramik tarihinin bilinen en zor ve girift tekniklerinden biridir. Büyük ve tek renk olarak sırlanmış levhalardan parçalar kesilerek çıkarılır, renkli parçacıklarla sırlı yüzeyler öne gelecek ve istenen deseni oluşturacak biçimde bir araya getirilerek aralarındaki boşluklar harç ile doldurulur (Sarre, 1998: 73-74).

Desene göre kesilerek küçük çini parçalarından yapıldığı için çini mozaik adını alan ve Firuze renginin hâkim olduğu teknik; Selçukluların çini sanatına yeni bir katkısıdır. Bu süsleme tekniğinin en güzel örneklerinden biri Sivas’ta Keykavus Şifaiyesi’dir. Konya’da Alâeddin Camiinin mihrap bordürlerinde, Sırçalı Medrese’ de

ve iyi korunmuş olan Malatya Ulu Camii’nde büyük yüzeylere uygulanmış olarak görülür. Genellikle çevresini yazı frizleri kaplar. Bu uygulamalarda yazılar beyaz ve koyu mavi, diğer renkler ise firuze, mor ve kobalt mavisidir. “Kobalt mavisi, mor, firuze gibi renkli sırlı çini mozaiklere siyah ve beyaz renkleri de katıldığı görülür.” (Karacalar, 2014: 34).

1.2.3. Tek Renkli, Yıldızlı Çiniler

Anadolu Selçuklu Çini Sanatında görülen bir başka teknikte tek renk sırlı çini tekniğidir. Yapılarda, daha ziyade firuze olmak üzere, mor ve mavi renkli sırlı çiniler kaplama olarak kullanılmıştır. Sırlı tuğlaya benzer şekilde sert ve kaliteli bir çini çamuruyla yapılan bu çiniler kare, dikdörtgen, altıgen veya üçgen şekillerde hazırlanmıştır. Sır altında bunlarda da astar kullanılmamıştır. Bu çinilerin büyük sırlı levhalardan kesme olmayıp, çamur henüz yaş iken istenilen formda kesilip sırlanarak yapıldığı kenarlarına akan sırlardan anlaşılmaktadır. Tek renk sırlı çiniler genellikle duvarların ve lâhitlerin kaplamasında görülür (Küçükköroğlu, 2003: 37).

Yıldızlı Çiniler:

Bir sır üstü tekniği olan yıldızlı çiniler, genellikle üçgen, altıgen ve kare levhalar üzerine uygulanmıştır. Bu teknikte bisküvi pişirimi yapılmış levhalar tek renkle sırlanarak tekrar fırına girerler. Sırlamada daha çok firuze, mor ve lacivert renkleri kullanılır. Sır pişirimi yapılan karolar üzerine belirlenen desen doğrultusunda altın yıldız sürülür. Bu işlemin ardından karolar düşük ısıda fırınlanırlar. Eğer fırın derecesi düşük olmaz ise altın yıldız, yüksek hararetten dolayı yanacak ya da uçacaktır. Altın yıldızın uçmaması için düşük dereceli pişirim yapılması da zaman içerisinde silinmesine sebep olmuştur. Çoğu kez altın yıldız karolar üzerine varak halinde yapıştırılır. Divriği şifahanesindeki türbenin ve Konya Karatay Medresesinin duvar kaplamaları, altın süslü çinilerin, günümüze kalan firuze renkteki çinilerine örnektir. Kabaralar üzerinde nadiren de olsa görmek mümkündür (Ayduslu, 2012: 17).

1.2.4. Sır Altı Tekniği

Bu dekor yöntemi gerek kullanım seramiklerinde gerekse mimaride üslup farklılıkları olsa da geniş bir ürün yelpazesine sahiptir. Genellikle dekorun bisküvi pişirimi yapılmış ürünün üzerine astarlı ya da astarsız yüzeye uygulandığı görülse de, Selçuklu dönemi çinilerinde örnekler astarsız olarak karşımıza çıkar. Öncelikle eskiz kâğıdına çizilen desenin üzerinden iğne yardımıyla delme işlemi yapılır, ardından uygulama yapılacak olan ürünün üzerine konur ve üzerinden kömür tozu ile geçilir. Kömür tozunun deliklerden sızmasıyla çini üzerine geçen desen, fırça yardımıyla önce kontür çekilir, ardından desen boyanır. Desen boyandıktan sonra sırlanıp fırınlanır. Sır altı uygulamalarında şeffaf renksiz ve şeffaf renkli sır olmak üzere iki farklı uygulama görülür. Şeffaf renkli olanlar içerisinde firuze sır ve altında siyah desen yayginken, şeffaf renksiz sır altında ise siyah, mor, firuze ve koyu mavi renkler kullanılır. (Öney, 1976: 11)



Görsel 5: Kubadabad Sarayından Sır altı Tekniğinde Çini (Ayduslu, 2012: 15)

Selçuklu saray çinilerinde dört kollu ve sekiz köşeli yıldız motifli kompozisyonlar oldukça yaygındır. Kayseri Keykubadiye (1224- 1226), Antalya Aspendos (1216 sonrası) ve Beyşehir KubadAbad Saraylarındaki (1236) çiniler örnektir (Ayduslu, 2012: 15).

1.2.5. Lüster (Perdah) Tekniği

Lüster, bir sır üstü tekniği olarak adını, gümüş ve bakır oksitli bir bileşik ile uygulanan boyalardan almaktadır. Avrupada “lustre”, bizde ise “perdah” adıyla bilinmektedir. Tek seferden fazla fırınlama gerektiren bu teknik, meşakkatli ve vakit alan bir sürece sahiptir. Her zaman ilk fırınlamada çamur üstü sır, ikinci fırınlamada da lüster boyalar uygulanarak yapılır. Her çeşit sır üzerinde tatbik edilebilen lüster

teknığının en iyi neticesi ise opak beyaz sır üzerinde görülür. Lüster çinilerin ilk kısıtlı kullanımı Irak bölgesindeki 9. yüzyıl Abbasi devri saraylarında görülür. Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminde kullanılan lüsterler dini yapıların dışında saray yapılarında yaygın olarak uygulanmıştır. Selçuklu sultanı Alâeddin Keykubad'ın inşa ettirdiği Konya şehrindeki saray yapıları bolca lüster tekniğinde bezenmiştir (Karacalar, 2014: 31).

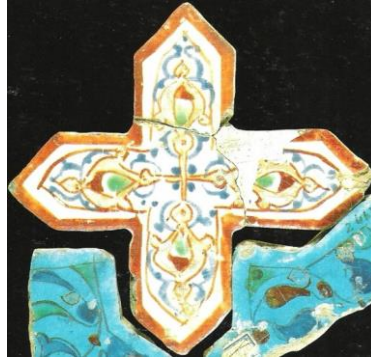


Görsel 6: Konya, Karatay, Lüster Teknikli, KubadÂbad, Büyük Saray (Arık, 2000: 33)

Selçuklu saray ve köşklerinde kullanılan lüster tekniği, Beyşehir Kubadabad Sarayının yanı sıra Kayseri Keykubâdiye ve Antalya'daki Aspendos Antik tiyatrosunun Selçuklular zamanında saray olarak kullanıldığı devreden kalan çinilerinde ve Konya Kılıç Arslan II Köşkü'nde de görülmektedir (Küçükköroğlu, 2003: 40-41).

1.2.6. Minai Tekniği

Minai Farsça kökenli bir kelime olup emay (mine) anlamına gelmektedir. Büyük Selçuklu İmparatorluğu zamanında ortaya çıkarılan bu teknik, İran'da Büyük Selçuklu dönemi kullanım seramiklerinde, özellikle Rey ve Keşan'da karşımıza çıkar. Özellikle İran'da 1150-1250 yılları arasında çok sayıda üretimine rastlanmıştır, ancak 12. yüzyılın ortalarında Selçukluların İran'daki egemenliklerinin sona ermeye başlamasıyla kesintiye uğramıştır. Büyük Selçuklu zamanında İran'da ortaya çıkan bu tekniğe sadece Anadolu'da Selçuklular döneminde yapılan Konya Alâeddin Sarayında rastlanmaktadır. Bu teknikte yedi renk kullanılmakta olup; çini çamuru sert, sarımtırak renkte ve ince taneli olduğu için astarlanmadan kullanılabilir (Deniz, 2012: 9).



Görsel 7: Bitkisel Bezemeli Haç Çini/ Minai Tekniği/ Alâeddin Köşkü (Arık, 2000: 31)

Anadolu Selçuklu yapılarından sadece Kılıç Arslan II Köşkü'nde bulunmuş olan bu çiniler bugün İstanbul Türk ve İslâm Eserleri ve Konya Karatay Medresesi Müzesi'nde ve birkaç parça da İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müzesi'nde sergilenmektedir. Kubadabad'da bulunan sekiz kollu çinilere oranla daha küçük ebatta olan sekizgen (çap 8,5 cm) veya yıldız çiniler haç, üçgen ve baklava biçimi çinilerle birbirine bağlanarak çok girift ve hareketli düzeyler meydana getirmektedir. Süslemede değişik insan figürleri ve Rumi motifleri hâkimdir. Figürler minyatür stilinde yapılmıştır (Öney, 1987: 48).

1.2.7. Kabartmalı Çini Tekniği

Çini çamuru henüz yumuşak kıvamdayken üzerine kalıpla şekiller kabartma olacak şekilde basılır. Kabartma desen etrafı kesilerek de çıkartılabilir. Pişirildikten sonra üzeri tek renk firuze, krem, mor, yeşil veya lacivert sırla sırlanarak tekrar pişirilir. Zaman zaman da şekil verildikten sonra engobe ile astarlanır. Beyaz renkli bir katman olan engobe kuruyunca çukurlarda kalan bölümler lacivert, kabarık kısımları renksiz sırla sırlanarak pişirilir. İran Selçuklu sanatında yaygın olan bu teknik, Anadolu'da daha az mimaride ve lahitlerde kullanılmıştır (Öney, 1976: 11).



Görsel 8: Konya Alâeddin Camii Cephesinden Kabartma Tekniğinde Yazı (Ayduslu, 2012: 14).

Konya, Alâeddin Cami (1116- 1156) Foto. 10) kuzeye bakan girişindeki tabak şeklinde kitabe, Sivas, İzzettin Keykavus Şifahanesi Türbesinin (1217) cephesinde, Konya Kılıçaslan Türbesindeki sandukalarda (1178 sonrası- 1192 den önce), Konya Karaaslan Türbesindeki (14. yy. başı) sandukalar, Diyarbakır Artuklu sarayında bulunan çini kitabe bu gruptaki çinilere örnektir (Öney, 1987: 11).

1.3. Anadolu Selçuklu Çinilerinde Kullanılan Motifler

Farklı coğrafyalarda, farklı tarihsel dönemlerde bulunmuş, farklı inanç sistemlerine dâhil olmuş Türk toplumunun sanat eserlerinin de bu zenginlikten etkilenmiş olması sürecin doğal sonucudur. Bu zenginliği bünyesinde barındıran Anadolu Selçuklu dönemi eserlerinde geometrik desenler, süsleme ögesi olarak öne çıkan yaklaşımlar arasındadır. 12. ve 13. yüzyıllarda sıklıkla örneklerine rastlanan geometrik kompozisyonlar, özellikle 13. yüzyılda inşa edilen Anadolu anıtlarında en yüksek sanat düzeyine ulaşmıştır. Sonraları ana yüzeylerdeki yerini bitki formlarına bırakan geometrik biçimler ikinci derecedeki mimari unsurlara düşmüş, 13. yüzyıl bitkisel ve geometrik motif türlerinin dönüşüm noktası olmuştur. İpek ve Özgümüş (2014) e göre süsleme sanatında geometrik desenlerin ağırlıklı olarak kullanılmasının asıl nedeni, İslam'da insan ve hayvan tasvirlerinin geçmişte yasaklanmış olmasıdır. Anadolu Selçuklu dönemi sanatı, geometrik öğelerin motif olarak kullanılmasına

sıklıkla rastlanan, Türk Sanatı tarihinde önemli bir yere sahip yeniliklerle dolu bir dönemdir (Soyupak, 2016).

Anadolu Selçuklu saraylarında karşımıza çıkan zengin figüratif süslemenin çok eskilere inen arkaik kaynağını İslam Öncesi Türk sanatı teşkil etmektedir. Doğa ile iç içe sürdürülen “atlı göçebe” yaşam tarzında “hayvan üslubunu” oluşturan felsefe ve dünya görüş kendini Selçuklu Döneminde de göstermeye devam etmiştir. Türk kültüründe İslam dinini kabul ettikten sonraki dönemlerde de İslam Öncesi simgelerin kullanılması bu ikonografinin oluşması sırasında etkin olan faktörlerin halen kuvvetini kaybetmediğinin ve gelenek halinde yaşatılmağa devam ettirildiğinin göstergesidir (İzkenderzade, 2010: 240-241).

Selçuklu çinilerinde motif olarak adeta bir hayal coşkunu karşımıza çıkarmaktadır. Bu biçimlerdeki zenginliği Türklerin ana yurdu sayılan bölgelerde tuğla, terra-cotta ve stucco üzerine uyguladıkları desenlerden de beslendikleri görülmektedir. Figürlü örnekler bakıldığında kökleri Uygurlarınkine dayanan bir resim sanatı geleneğinin gücü yansımaktadır. Kubadabad çinilerindeki insan figürleri Selçuklu etnografyası için kabul edilebilecek cinstendir. 12. yüzyıl ortalarından sonra çini sanatında bitkisel kompozisyonlar ağır basmaya başlamıştır. İleriki dönemlerde ise hatayi (Çin’e özgü) denilen, natüraliste çalan tarzın da devreye girdiği süsleme, bitkisel temaların egemenliğine bir başlangıç sayılabilir (Öztürk, 2008: 27).

12. yüzyıldan başlayarak 14. yüzyıla kadar Anadolu Selçuklu döneminde çini sanatında birçok motif ve figür görülür. Mimaride yer alan yoğun çini bezeme döneme damgasını vurmuş, çini sanatı oldukça gelişmiş ve bezemede uygulanan motifler genellikle dini mimariyi süslemiştir. Kullanılan figürler ise; insan, hayvan figürleri ve sembolik motiflerdir. Bu figürlü örneklerin kökü, Uygurlara dayanan resim sanatı geleneğinin gücünü yansıtır. Bu figürlerin çoğu, tarihin derinliklerinde karmaşık geleneklerden kaynaklanan bir semboller dünyasının motifleridir (Karacalar, 2014: 39).

Anadolu Selçuklular’ da çini sanatında kullanılan süsleme unsurları aşağıda sıralanmıştır.

1.3.1. Bitkisel Motifler

Bitkisel motiflerin ilk çini örneklerinde geometrik yüzeyleri çevreleyen bordürlerde kullanıldığı ve 12. yüzyılın ikinci yarısından sonra kendilerine ayrılan

alanları kompozisyonlar halinde doldurmaya başladığı görülmektedir. Kullanılan bitkiler içerisinde nar ve haşhaşa benzeyen nebatlar ile palmet, lotus, Rumi gibi öğeler yer almaktadır. Bu öğeler genellikle figürlerin etrafında ve köşe dolgularında kullanılmıştır. Kullanılan bu motifler tek tek kıvrık bir dal üzerinde birleşmiş olarak lotus-palmet frizi veya palmet ve bunları iki taraftan çevreleyen çifte Rumiler ile birleşmiş olarak düzenlenmiştir. Bu düzenlemeler mozaik çini tekniği ile yapılmıştır. Selçuklu devrinde kullanılan bu motifler Orta Asya geleneklerinin devamı niteliğindedir. Kıvrım dal, MÖ 10. yy' dan MS 10. yy' a kadar devam eden hayvan üslubuna bağlanmaktadır. Bu üslup da hayvan motifleri serbest bir sanat görüşü ile "S" harfi biçimini almaktadır (Deniz, 2012: 12-13).

Çini mozaik sanatında bitkisel örneklerin kullanılması, Anadolu'da Selçuklu ile birlikte başlamıştır. İlk örneklerde geometrik sahaları çevreleyen bir bordür süsü olmakla beraber 12. yüzyılın ikinci yarısından sonra, daha bol ve zengin kompozisyonlar halinde kendilerine ayrılan sahaları doldurmuşlardır (Yetkin, 1972: 173).

Bitkisel süslemeler stilize edilerek hazırlanmış yaprak, çiçek, ağaç motifleridir. Selçuklu Sanatında bitkisel süsleme olarak, Rumi, palmet, lotus ve hatai motifleri kullanılmıştır (Öztürk, 2008: 22).

Anadolu Selçuklu sanatında değişik tiplerde görülen palmet motifi, en eski uygarlıklarda da görülür. Kaynağı tam olarak bilinmemekle birlikte palmet motifi, Sümer, Mısır ve Asur'da daha sonra Grek ve Roma süslemeciliğinde kullanıldığı görülmüştür. İslam sanatında ise 11. yüzyıldan itibaren gelişen palmet, İran Büyük Selçuklu, Zengi ve Eyyubi eserlerinde görülmektedir. Anadolu Selçuklu sanatında da örnekleri bol olan palmet, Osmanlı döneminde de varlığı sürdürmüştür (Mülayim, 1984: 145).

Simetrik bir şekilde sağ ve sola kıvrılan iki yaprağın ortasından sivri bir tepe yaprağı çıkar. İki yaprağın sapına yakın bünyesinde düğme olduğu gibi yaprakların ucunda da yapıldığı görülür. Sivri uçları üstte dışa doğru kıvrılan yapraklar altta dairesel bir dönüşle sapa bağlanırlar (Öztürk, 2008: 65).

Kubadabad Sarayı deposunda ortaya çıkan yıldız çinilerin bazılarında, belli bir noktadan çıkarak büyük dairesel bir kıvrım yapan ve ucundaki palmeti çevreleyen kompozisyonlar dikkat çeker. Bazılarında kıvrık dalın ucunda tek büyük palmet veya simetrik yerleştirilen iki parçalı palmetler vardır. Dilimli yaprakların resmedildiği bu yıldızlardan başka münhani tipli bitkiler de vardır. Sekiz köşeli yıldızlardaki çinilerde yer alan bu çeşitli kompozisyonlarda palmetler bir demet (halinde tasvir edildiği de

görülür. Arık'a göre, demet halinde sunulan bu kompozisyonlar, Selçuklu sanatçısının belki de duvara yansıttığı ilk natürmorttur (Karacalar, 2014: 197).



Görsel 9: Sekiz Köşeli Yıldız Çinilerde Soyut Yapraklar ve Çiçekler. Çini Deposu (Karacalar, 2014: 199)

1.3.2. Figürlü Çiniler

Selçuklu döneminde kullanılan çiniler dini yapılarda kullanılan çinilerden şekil, renk ve desen yönünden farklılık gösterir. Sivil yapılarda görülen çiniler lüster ve sır altı tekniğinde yapılan figürlü çinilerdir. Dini yapılarda düz renkli çinilerden kesilerek tertip edilmiş geometrik kompozisyonlar, yazı ve ileri derecede üsluba çekilmiş Rumi bezemeler yoğunluktadır. Dini yapılarda insan ve hayvan figürlerine yer verilmemesinin nedeni Müslümanlığın getirdiği uygulamalardır. Bu nedenle dini yapılar geometrik, bitki ve özellikle yazı motifleriyle, sivil yapılar ise insan ve hayvan figürleriyle bezenmiştir (Karacalar, 2014: 26).

1.3.2.1. İnsan Figürleri

Bu figürlü süslemelerin en önemli gruplarından biri insan figürleridir. Altay Yaradılış destanına göre ilk insan Âdem'dir. İbranicede 'adham', doğrudan insan demek değildi. Âdem, insanlığın kendi suretiyle yaratılması için bir semboldü. Tek değil, çifttir. Tanrı tarafından yaratılan en önemli varlık Âdem idi. Bu düşünce eski Türklerde de İslamiyet'te de böyleydi. Kur'an'a göre, en son yaratıldığı için var olan bütün canlıların en olgunu ve kâinatın da temeli insanoğluydu. Yine Altay ve Yakut Türklerinin destanlarında Tanrı, ilk insanı çamurdan şekillendirmiş ve ona ölümsüz bir

ruh bahşetmiştir. Fakat Şeytan'ın insanı kirletmesi yüzünden insanlık hastalık ve ölümden kurtulamamıştır (Ögel, 1998: 475-477).

İnsan figürü, bilindiği kadarıyla Anadolu Selçuklu döneminde yaklaşık 200 yıl, Geleneksel Türk sanatında ise 1000 yıl kadar yaşadı. İnsan figürü, Göktürk balbollarında ve Uygur resimlerinden sonraki dönemlerde türlü sanat alanlarında ve günlük eşyalarda karşılaşılan bir öğedir ve tipik özelliklerini bu dönemde korumuştur (Yılmaz, 1999: 19).

Orta Asya'daki Türk kavimlerinin ortak bir kültürü ve sanatı vardı. Sıklıkla, Selçuklu dönemindeki insan figürleri çehre hatları incelenirse Uygurlu, insan figürünü tamamlayan bir kısım eşya, takı, giysi ve figürün genel görünüşü bakımından Göktürk dönemi balbollarına yakın bir özün sergilendiği söylenebilir. Benzeri örnekler seramik sanatında da izlenmektedir. İnsan figürlü olan eserlerde sıklıkla yaşamı, mutluluğu, kuvvetliliği ve dayanıklılığı, yani ilerlemeyi aşılayan, yükselmenin, adalet ve faziletin biçimi olarak dikey hareketlerin egemenliği ilgi çekicidir (Arık, 2001: 28).

Bu sanata estetiğini katan ve çağlar boyunca hemen her kültürde ve farklı malzemelerde görülen figürlü süslemeler, bir yandan bulunduğu yere estetik bir görünüm kazandırırken diğer yandan içerdiği sembolik manalarla zengin ve gizemli bir dünyayı gözler önüne sererler. İnsan figürleri, doğada yer alan çeşitli hayvanlar, fantastik yaratıklar sanatçının ustalığıyla birleşerek değişik biçimlerde karşımıza çıkar. Kimi toplumlarda daha yoğun ve sevilerek kullanılan bu süsleme türü, bazılarında dini kuralların etkisiyle geri planda kalmış ve daha az kullanılmıştır (Yıldırım, 2003: 2).

Anadolu'da bu anlamdaki en iyi örneğin, Konya Kubadabad Sarayı kazı buluntuları arasında yer alan I. Alâeddin Keykubad portresi olduğu söylenebilir. Bu portre alışıldık figür anlayışının dışında yüzü gayet sevimli bir ifadeyle resmedilmiş sürme çekmeli gözler, ince kaşlar, hafif kıvrım yapan bir burun ile gerçekçi gözleme daha yakın bir yaratım çabasının ürünü olduğu izlenimi verdiğini düşündürmektedir (Önder, 1970: 123).

1.3.2.2. Hayvan Figürleri

Göçebe yaşamda, doğa güçleri ile birlikte inançlar ve destanlarda hayvanlar çeşitli hayali olayların imgeleri haline gelmiştir. Bezemeler aynı zamanda böyle simgeleri içermekteydi Orta Asya'daki göçebe Türklerin komşusu muazzam Çin

kültürünün inanç temeli olan Budizm'de de her nasılsa böyle hayvan ve hayali destan yaratıklarından oluşan bir simgeler geleneği bulunmaktaydı. Bunun etkisi de onların hayal dünyasının hayvansal biçimlerle donatılmasını pekiştirmekteydi. Yüzyıllar süren bu tür âdetler, zamanla dünya görüşü değişip geliştiği için eskisi gibi inanç yüklü olmasa da halkın belleğinde yer etmiş olduğundan, en azından folklorik özellik niteliğinde devam etmekteydi. Müslüman kültürleri ile uyumlu süsleyici ve koruyucu niteliği olan bu simgeler Türkler tarafından uzun süre korunmuştur (Arık R., 2000).

Anadolu Selçuklu örnekleri bize göre bunların konu, stil, anlam ve gelenek bakımından benzer, özel bir Selçuk üslubu kazanarak sanatın çeşitli dallarına intikal etmiş halidir. Figürlerde aşağı stilizasyona gidiş, uzuvları geometrikleştirme, spiraller ve volutlar süsleme, “s” şeklinde kıvrılmalar, uzuvları deforme etmek, formülleştirerek özet halinde vermek, bu sanatın bütün bölge ve devirlerde ufak değişmelerle devam eden ana özellikleridir. Devekuşu, tavşan, balık, keçi, at, kedi, köpek, şahin, güvercin gibi hayvanların realist görüldüğü bu dönemde hayvanlar dekoratif bir karakter kazandırılmıştır. En yaygın dekoratif örnek kuşlar, hayat ağacının iki yanında veya tünemiş şablonla kullanılır (Büyükçanga, 2006: 26).

Av hayvanları arasında ördek, balıkçıl ve daha cinsini belirleyemediğimiz pek çok kuş Kubadabad çinilerinin alışılmış motifleridir. Sanatçının gözlem gücünü yansıtan, doğaya bağlı, gerçekçi sayılacak özellikler gösteren bir üslupla resmedilmişlerdir (Öztürk M., 2009: 60).



Görsel 10: Kubadabad/ Kuş Tasviri/ Sır altı (Öztürk, 2008: 60)

Çift başlı kartal, özellikle I. Alâeddin Keykubad döneminde Selçuklu Devleti'nin ve hanedanının simgesi olarak kullanılmıştır (Anonim, 2001: 31). Kubadabad'da Büyük Saray ve Küçük Saray çinileri, ilginç ve yalın bir resim üslubuyla

Selçukluların simgesel dünyasını yansıtmaktadır. Çift başlı kartal bu dünyanın en önemli figürüdür (Arık R., 2000: 76).



Görsel 11: Yıldız Çinilerde Çift Başlı Kartal Figürleri/ Sır Altı/ Kubadabad Küçük Saray
(Öztürk, 2009: 102)

1.3.3.3. Geometrik Motifler

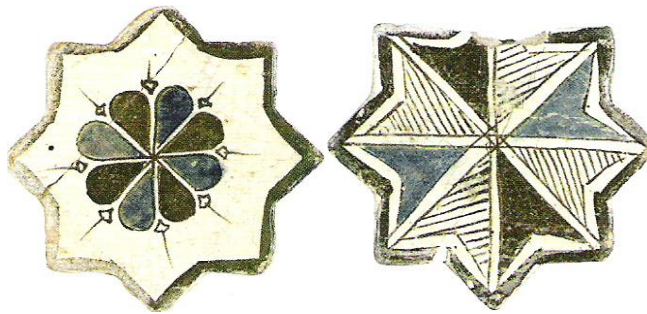
Geometrik her olayın merkezi noktadır. Bir düzlem içerisinde çizebildiğimiz en basit şekildir nokta. Geometrik kompozisyonların nereden geldiği ve neden tercih edildiği konusunda çeşitli açıklamalar vardır. Bunlardan ilki, daha çok dini, felsefi, sembolik, siyasi düşünce ve dünya görüşü gibi konulara dayanmaktadır. İkincisi ise geometrik yapıdaki matematiksel uyumdur. İslam süslemeciliğinde geometrik kompozisyonların tercihi birçok sanat tarihçisine göre, tasvir yasağıdır. İslam dininde tasvirden kaçınıldığı açık bir gerçektir. Bu durum sanatkârları geometrik şekillerde yaratıcı olmaya zorlamıştır (Mülayim, 1982: 67-68).

Anadolu Selçuklu Çini Sanatında süsleme geometrik bir düzen içindedir. Birbirini kesen altıgen şeritler, yıldız ve örgülü dekorlar, geçmeli dekorlar, geometrik kompozisyonu oluşturur. Bu dekorlar, küçük kare, baklava, dörtgen, yıldız, çokgen ve haç biçimli parçalardan oluşur. Örneğe göre dizilen motifler, geometrik düzenlemeler oluşturur. Zeminde koyu lacivert, firuze, açık mavi renkler kullanılmıştır. Mavi renk koyu ve açık olarak iki değişik tonda kullanılmıştır. Beyaz renk özellikle yıldız biçimlerini meydana getirir Yıldız motifi geometrik süslemenin düzenini oluşturan, önemli bir öğedir. Genellikle her tür Selçuklu yapılarında, mihrap nişlerinde, kubbe kasnaklarında ve birçok yapıtların giriş yüzeylerinde kullanılan Kufi yazı, geometrik kompozisyonlar içinde kullanılmıştır (Öztürk M. , 2009: 44).

“Selçuklu dönemi geometrik örnekleri daha çok dini yapılarda ve özellikle çini mozaik tekniğindeki mihraplarda görmek mümkündür. Fakat 14. yüzyıldan sonra çini sanatındaki renk ve kalite değişir, bitki örneklerinin her çeşidine doğru genel bir eğilim başlar.” Kubadabad’ın desenli çinileri ile yapılan duvar kaplamalarında kare formlarla birlikte, ana karakter hem düzlem, hem desen, hem de işçilik açısından daha kolay yerleştirme olduğu için yıldız-haç denilen geometrik kompozisyonudur. Belirli aralıklarla alternatif olarak “V” biçiminde ilerleyen iki çapraz zikzağın kesişmesi olarak açıklanan bu geometrik kompozisyon, dik iki eksen boyunca, köşelerinden birbiriyle temas edecek şekilde sıralanmasıyla meydana gelir ve aralarında haçvari formlar oluşur. Türk sanatında 11. yüzyıldan itibaren Asya’dan Anadolu’ya kadar çeşitli malzemelerle görülen bu kompozisyon, Anadolu Selçuklu Saray çinilerinde sık sık görülür (Karacalar, 2014: 222).

Geometrik motifler üzerinde yer aldığı malzemenin yapısına bağlı olarak bir değişim göstermiş, malzemenin karakteristiğinin de üzerindeki motiflere etkisi olmuştur. Selçuklular için birincil yapı malzemesi olan tuğla, Anadolu Selçuklular döneminde yerini Anadolu’daki ana yapı malzemesi olan taş bırakmıştır. Taş, figürleri ve geometrik desenleri oyma ve benzeri yöntemlerle işlemek için tuğladan daha uygun bir malzemedir. Selçuklu geleneğinde yer alan taç kapılar taş işçiliğinin en güzel ve ince eserleri arasında görülebilir. Sivas Gök Medrese; taş işçiliği ile ilgili Anadolu Selçuklularındaki gelişmişlik seviyesini yansıtanın yanı sıra, sağlı sollu iki adet sekiz köşeli yıldızın kullanımı ile ilgili de örnek teşkil etmektedir (Soyupak, 2016).

Geometrik kompozisyon ve bitkisel kompozisyonlar, binaların iç ve dış yüzeylerine yerleştirilmiştir. Bu çinilerin en güzel örneklerini, Konya, Beyşehir, Kayseri, Sivas, Akşehir, Çay, Malatya, Tokat ve Ankara’daki Selçuklu yapılarında görmekteyiz (Öztürk M. , 2009: 44).



Görsel 12: Sekiz Köşeli Yıldızlarda Çeşitli Geometrik Motifler/ Çini Deposu (Öztürk, 2009: 223)

1.3.3.4. Yazının Motifleri

Yazı, bir başka kompozisyonun içinde 2. Derecede yeri olan bir ayrıntı motifi olarak karşımıza çıkabildiği gibi bir bezemenin asıl teması,“ leit motifi ” olarak da görülebilmektedir. Çeşitli bezeyici şekillerle zenginleşen yazı düzenlemeleri yapının etkili süslemelerinden biri olmuştur. Hemen her yapı türünde karşılaştığımız yazı, bezeme motifi olarak ana tarz gösterir: Kufi ve nesih. Kufi yazının sert köşeli çizgileri yanında nesih yazının yuvarlak, kıvrak şekli bir kontrast oluşturur. Yazı, çinide de parlak örneklerle temsil edilmektedir. Selçuklu çini sanatında çeşitli yazı kompozisyonu en çok çinili mihrap, kubbe ve eyvanlarda uygulanmıştır. Kazılar geliştikçe saray bezemelerinde de yazının önemli yeri olduğu anlaşılmaktadır (Arık, 2000: 152).

Çini mozaik tekniğinde genel anlamda, iki yazı çeşidi kullanılmıştır. Bunlar, kûfi ve sülüstür. İlk dönemlerde Arap yazısı diye adlandırılmış olan bu yazılar, sonraları İslamiyet'i kabul eden milletlerce benimsenerek İslam yazısı adını almıştır. 10. yüzyıldan itibaren Türkler kendi istekleriyle Müslümanlığı kabul edince, Kur'an'la birlikte Arap harflerini de almış oldular (Ayduslu, 2012).

Kubadabad Sarayının büyük saray bölümündeki sır altı teknikli yazı ile süslü buluntulardan bir kısmı birbirini izleyen levhalardan oluşan bordürlerin parçaları gibi görülmektedirler. Bunlarda örgülü ve çiçekli kufi denilen yazı tipi kullanılmıştır. Ne var ki kufi burada yazı olmaktan çıkıp yazıdan gelişen bir dekorasyon motifi niteliğine bürünmüştür. Simetrik olarak bir birlerini tekrarlayan, stilize yaprak ve çiçeklerle süslü, fakat okunamayan yazı taklidi motiflerdir. Bunların yanında kolayca okunabilen yazılar da bulunmaktadır. Sır altı tekniğinde krem rengi fon üzerine koyu yeşil boya ile “es-sultan, el-muazzam,” yazılmıştır. Bunlar büyük ihtimal ile Alâeddin Keykubad'ın unvanları olarak bilinmektedir. Yazının hemen her yanında kendini gösteren hareke ve şeddeler, yalnızca süsleyici amaç güdülerek yerleştirilmişlerdir (Arık, 2000: 152).



Görsel 13: Sekiz Köşeli Yıldız Çinilerde “El- Afiye ” Ve Alâeddin Keykubad’ ın Unvanları Olan Yazı Bezemeler/ Sır altı/ Kayseri Huand Hatun Hamamı/ Alanya Müzesi (Karacalar, 2014: 242)

Kûfi:

Selçukluların dinsel yapılarında grafik bir dekor elde etmek amacıyla en çok kullandıkları, faydalandıkları ve geliştirdikleri yazı türüdür. Küfe şehrinde doğup, geliştiğinden dolayı bu ismi almıştır. Cetvel gönye, pergel gibi çeşitli aletlerin kullanılması ile yazılmaktadır. Geometrik karakterlidir ve köşeli, dik ve yuvarlak harflerden meydana gelmektedir. Sadece geometrik karakteriyle değil, Köşeli Kûfi, örgülü-Geçmeli Kûfi, Çiçekli Kûfi, Satrançlı Kûfi gibi değişik tiplerde kullanılmıştır.

Sülüs:

Büyük ve gösterişli yazı yazmak ihtiyacından doğan Sülüs yazının esasıdır. Hat Sanatında başlı başına bir başlama noktası olarak ele alınmış ve Kufiden üstün bir mevkii verilmiştir (Öztürk M. , 2009: 47-48-49).

İKİNCİ BÖLÜM
ANADOLU SELÇUKLU ÇİNİ SANATINDA İNSAN FİĞÜRÜ KULLANIMI

İKİNCİ BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU ÇİNİ SANATINDA İNSAN FİĞÜRÜ KULLANIMI

2.1. Çini Sanatında İnsan Figürü Kullanımı

Yaratıcı aklın ve çalışmanın sembolü olan insan, ticareti yönetir. İnsan figürlü motifler, üreten ve düşünen bu güçlü varlığın betimlenmesidir ve nesiller boyu simge yolu ile anlatılarak günümüze kadar gelen bir sembol olmuştur (Erbek, 2002: 60). Geçmişten günümüze uygarlıklarda, birçok sanat eserinde esin kaynağı olan insan motifi, tanrı, tanrıça, savaşçı, avcı, hükümdar gibi farklı formlarda; kullanım eşyalarında, seramik ve heykellerde, duvar kabartmalarında, uygulanmıştır. Selçuklu ve Osmanlı Seramik-Çinilerinde de insan figürlü resimsel çinilere yer verilmiştir. Günümüz Kütahya'sında ise insan figürlü minyatür dekorlu çini tabaklar ve resimsel insan figürlü çini panolarda yapılmaktadır. Tüm bunların yanında Osmanlının son dönemlerinde kadın ve erkek figürlü çini bibloların üretimi de yapılmıştır. Bu biblolar içinde gelin-kaynana tasvirleri dilenci, efe figürü, cephan taşıyan insan figürü, postacı ve çamur açan kadın figürleri gibi ilginç biblolar bulunmaktadır (Gülaçtı, 2011: 119).



Görsel 14: Kütahya Çini Müzesinde Sergilenen Yöresel Giysili Çini Biblo Örnekleri (Gülaçtı, 2009: 30)

Geleneksel çinilerde insan figürlerini, genellikle belirli bir kompozisyon içerisinde yörenin yerel kıyafetlerini giymiş olarak 18. yüzyıldan itibaren görülmektedir. İnsan figürleri genellikle tabakların üzerinde kırmızı ve yeşillerin fazla miktarda kullanıldığı ve konturların siyahla belirtildiği milli kıyafetler içinde

işlenmektedir. Kadın figürleri genellikle ellerinde afyon çiçeğine benzer bir çiçek dalı ile el ele veya yan yana dizilmiş biçimde görülmektedir. Erkek figürleri ise at veya eşek üzerinde ya da yalnız biçimde görülmektedir. Sarıklı, bıyıklı erkek tasvirlerinde şalvarı, kuşağı, çarığı ve elinde lületaşı piposu ile bir eli belinde yürüyen figürler ilginç görüntüler ortaya koymaktadır Tabak desenlerindeki kompozisyonlara bakıldığında, genellikle figür merkezde büyük boyutlu olarak bulunurken; basit çiçek motifleri de iki yanda tamamlayıcı unsur olarak yer alır. Erkek figürleri ise kompozisyonlarda nadir olarak gözükmektedir (Karaosmanoğlu, 2009: 41).



Görsel 15: İnsan Figürlü Çini Tabak (Atasoy ve Raby, 1989: 25)

1600'lerin başlarında, İznik'te insan figürleri çinilerin üzerinde görülmeye başlamıştır. Geleneksel kıyafetler giymiş olan kadın ve erkek figürleri, ayakta ya da otururken resmedilmiştir. Çinilerde genelde merkezde yer alan figür etrafında stilize bitkisel motiflerin kullanıldığı görülmektedir. Osmanlı yaşamına ilgi duyan Avrupalılara satılmak üzere yapılan insan figürünü giyim ve kuşamda sanatçıların bu yaratıcılığının başkent sanatının etkisi olduğu düşünülebilir. Başkent etkisinden uzaklaşılan 17. yy ortalarında ise ustaların kendi hayal güçleri ile tasarladıkları çinilerde daha özgün ve daha kaba figürler kullanıldığı görülmektedir. Günlük hayatın gerçekliğini taşıyan bu eserlerde, çubuklu tütün içen veya kaşık oyunu oynayan figürler

yaygındır. Dönemin bu figürleri 18. yüzyıl Kütahya çinilerinde de etkisini göstermiş ve günümüze ulaşmıştır. Birçok çini eserde insan figürlerinin yanı sıra hayvan figürlerine de sıkça rastlanmaktadır. Bitkisel motiflerle zenginleştirilen at, kuş, tavşan, aslan gibi birçok örneğin yanında av sahneleri de kullanılmıştır. Ayrıca incelenen örnek eserler arasında yer alan fantastik bir hayvan figürü yine ustaların hayali tasarımlar yaptıklarını desteklemektedir (Bilgi, 2009: 40-41).

Bonhams Müzayede Evi, dünyanın en büyük ve en eski antika ve sanat eserleri satışının yapıldığı bir müzayede evidir. Halka açık olan bu müzayede evi bugün yirmi adet ana bölümden oluşmaktadır. Londra’da yer alan ‘İslam ve Hint Sanatı’ Bölümü bu bölümlerden biridir. Bu bölümde, 9. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar tarihlendirilmiş pek çok sanat eseri satışa sunulmaktadır. Sergilenen eserler arasında İznik çinileri de yer almakta ve aralarında insan ve hayvan figürlü olanlar dikkat çekmektedir (Gökçe, 2013: 38).



Görsel 16: 262 Lot Numaralı İnsan Figürlü Tabak (Gökçe, 2013: 44)



Görsel 17: 266 Lot Numaralı İnsan Figürlü Tabak (Gökçe, 2012: 44)

Günümüz çini sanatında modern tasarımların yanı sıra Osmanlı haremelerini konu eden figürlü ve şehir temalı çalışmaların da yapıldığı görülür. Bunun yanı sıra güvercin ve balık figürlü çalışmalar, resimsel portreler ve gelen talepler doğrultusunda sanatçılar tarafından sır altı üretim yapılmaktadır. Kütahya’da Selçuklular tarafından üretilmiş çalışmaların benzerlerinin yanı sıra, kabartmalı çinilerin de üretimi yapılmaktadır. Bu tarz bezemelerde daha çok bitkisel motiflerden yararlanılsa da, figürlü motifler de karşımıza çıkmaktadır. İçinde bulunduğumuz dönemin Kütahya çiniciliğinin en büyük özelliklerinden birisi de, halka açık kullanım alanlarına (metrolar vb.), hamam, havuz, otel ve benzeri yerlere talepler doğrultusunda oldukça geniş bir alanı kaplayacak düzeyde duvar panoları şeklinde uygulanmasıdır. Bugünün Kütahya’sında Selçuklu dönemi biçim ve form anlamında oldukça büyük farklılıklar olsa da, o dönemi çağrıştıracak figürlü motiflerin etkileri görülür (Gülaçtı N. , 2012: 47).

2.1.1. Anadolu Selçuklu Çini Sanatında İnsan Figürü Kullanımı

12. yüzyıldan başlayarak 14. yüzyıla kadar Anadolu Selçuklu döneminde çini sanatında birçok motif ve figür görülür. Mimaride yer alan yoğun çini bezeme döneme damgasını vurmuş, çini sanatı oldukça gelişmiş ve bezemede uygulanan motifler genellikle dini mimariyi süslemiştir. Kullanılan figürler ise; insan, hayvan figürleri ve sembolik motiflerdir. Bu figürlü örneklerin kökü, Uygurlara dayanan resim sanatı geleneğinin gücünü yansıtır. Bu figürlerin çoğu, tarihin derinliklerinde karmaşık geleneklerden kaynaklanan bir semboller dünyasının motifleridir (Arık R., 2001: 28).

İnsan figürü, Anadolu Selçuklu Sanatında yaklaşık olarak 200 yıl, Geleneksel Türk Sanatındaysa 1000 yıl kadar varlığını sürdürmüştür. Göktürk balballarında, Uygur resimlerinde ve daha sonraki dönemlerin çeşitli sanat dallarında ve kullanım eşyalarında karşılaşılan bir unsurdur. İnsan figürü, tipik özelliklerini genellikle bu dönemde korumuştur (Yılmaz, 1999: 18).

Selçuklu Sanatı üzerine bugüne kadar yapılan araştırmalar ışığında insan figürü konusunun çoğunlukla mimari süsleme sanatları içerisinde seramik, alçı kabartma, maden, taş süsleme ve minyatür sanatlarında sıklıkla işlendiği görülür. Bu araştırmalarda insan figürü konusu süsleme sanatlarının içinde yer alan bir konu olarak ifade edilmektedir. Ancak süs bir estetik varlık üretme yöntemi, dili ve biçimi değildir. Süs, teknik ve sosyal beğeni değerlerine katılan bir detay unsurdur. İslami etki ve felsefeye karışın insan betimlemeleri estetik bir dil olan seramik, ahşap, maden, minyatürlerde yer

alıyor ise bu süsten öte, Selçuklu figür dünyasında ve dolayısıyla Orta Çağ Türk sanatındaki insan figürü plastiğinin estetik yapılanmasının basamakları olarak değerlendirilebilir (Öztürk M. , 2009: 50).

Kazılar sonucunda ortaya çıkan figürlü çinilerden edinilen bu bilgilerle, Selçuklu devri erkek, kadın giyimleri, saç şekilleri, yapılan eğlenceler, düğünler o dönemin geleneği hakkında bilgi verir. Çinilerdeki figürler sadece saray hayatı hakkında bilgi vermez, o dönemin kent yaşamıyla ve köylü halkın yaşayışları hakkında da bize ipuçları sunar. Günümüze ulaşan insan tasvirli Anadolu Selçuklu saray çinileri minai, lüster ve sır altı tekniğinde yapılmıştır. Seramikler ile aynı ikonografiyi paylaşan bu örnekler Konya Sarayı 2. Kılıç Aslan Köşkü, Hasankeyf Büyük Saray, Kayseri Huand (Mahperi) Hatun Hamamı, Beyşehir Kubadabad ve Antalya Aspendos Saraylarında bulunan kalıntılardır. Özellikle Selçuklu Şantiye kazılarında ortaya çıkarılan Çini Deposu'nun neredeyse tamamı sağlam bulunan çinileri oldukça ilginç bir gruptur (Arık ve Arık, 2007: 263-281).

Bağdaş kurarak oturan, kaftanlı, başı haleli saray mensupları, yüz tipleri ve hayvan figürlerinde görülen kartal, aslan, sfenks, siren gibi simgesel yaratıklar Büyük Selçuklu geleneğinin ve inanışlarının ürünüdür. Bu çiniler ve seramikler İran'da 13. Yüzyıl ortaları ve 14. yüzyıl İlhanlı döneminde daha da çeşitlenen bir figür programıyla devam eder. Büyük Selçukluların Rey ve Keşan şehirlerinde ürettikleri yıldız ve haç şekilli, stilize bir üslupla saray mensuplarını, saray eğlencelerini, av geleneğini ve av partilerini yansıtan çiniler, Anadolu Selçuklu saray çinilerinin öncüleridir (Öney ve Çobanlı, 2007: 15).

İnsan betimlemelerinde figürler duruş ve pozisyon olarak bakıldığında, üç temel pozisyon ya da duruşla karşılaşmaktadır. Bunlar; bağdaş kurup oturmuş figürler, ayakta olanlar ve at üstünde biner pozisyonundaki betimlemelerdir. Bağdaş kurup oturma pozisyonu, Gök Türklerden beri süre gelen Kağana özgü bir oturuş biçimi olarak bilinen geleneğin uzantısını temsil etmektedir. Betimlemelerin bazılarında figürlerin dışındaki resimsel alanların çeşitli semboller, hayvanlar ve yazılarla doldurulduğu gözlenmektedir. Figürlerin etrafındaki boşlukların bu anlamda değerlendirilmesi resimlerdeki mekân sorunuyla da ilintili olabilir. Çünkü betimlemelerin genelinde ışık-gölgesizlik, perspektifsizlik ve mekânsızlık göze çarpmaktadır. Ancak bu tutumun Orta Çağ İslam sanatının karakteristik özelliklerinden biri olarak kabul edilebilecek, form yüzeyini süsleme alışkanlığından da kaynaklandığı söylenebilir (Deniz, 2012: 16-17).

İnsan figürleri gerek tek, gerekse gruplar halinde tahtta otururken at üstünde giderken tasvir edilmişlerdir. Tek başına oturan figürlerde genellikle Türk Oturuşu adı verilen bağdaş kurarak oturuş görülür (Büyükçanga, 2006: 25).

İnsan figürleri değişik konumlarda verilmiştir. Bağdaş kurarak oturanlar genellikle ellerinde nar, halhal veya balık tutarken tasvir edilmişlerdir. Bunun yanında çeşitli portrelerde kadeh tutan erkek, ayakta nar tutan, keçi ve tavşan taşıyan figürlere de rastlamak mümkündür. Kadınlar ise daha çok bağdaş kurarken, zengin elbiselerden oluşan kıyafetlerinin yanı sıra başlıklarıyla da dönemin zenginliğini yansıtır. Figürlerin ellerindeki haşhaş dalı ve nar meyvesi bereketi ve sonsuzluğu sembolize eder bazı figürler ise kişinin yaptığı işi temsil eden çalgı aleti, gergef şahin ile gösterilmiştir. Anadolu Selçuklu Mimarisinde, figürlü çini kullanılan yapılar; Konya Alaeddin Sarayı (1220-1237), Beyşehir Kubadabad Sarayı (1236), Kayseri Huand Hatun (Mahperi) Külliyesi Hamamı (1238 civarı), Antalya Aspendos Sarayı, Alanya İç Kalesi, Alanya Alara Kalesi ve Akşehir Sarayları, Samsat Kale Sarayı, Diyarbakır Artuklu Sarayı (1200-1220), Antalya bölgesinde bulunan saraylardır (Öztürk M. , 2009: 51).



Görsel 18: Beyşehir Kubadabad, Büyük Saray / Sekiz Kollu Yıldız Biçimi İçerisinde Oturan İnsan Figürü/ Beyaz Sır Üzerine Lüster (İskenderzade, 2010: 263)



Görsel 19: Ayakta Nar Tutan Figür/ Sır altı/ KubadAbad Büyük Saray, Karatay (Arık, 2000: 139)

Bağdaş Kurarak Oturan Figürler

Türlere ilişkin bağdaş kurarak oturma kompozisyonunun erken örnekleri Çinlilerin Han devri taş oymalarında karşımıza çıkar. Han devri taş oymalarında Hun veya Orta Asya kültürüne mensup putlar bağdaş kurmuş olarak tasvir edilir (İndirkaş, 1996: 57).

Karahanlılar'da tahta, makam ve mevki anlamına gelen “orun” deniyordu. Hükümdar genellikle tahtında bağdaş kurarak oturmaktadır. M.Ö. 1068 civarında, Karahanlıların edebiyatında bağdaş yüksek rütbeli kimselere özgü bir oturuş şekli olarak anlatılmaktadır (Esin, 1969).

Selçuklu figür dünyasında birçok yerde yerini alan bağdaş kuran insan figürü özellikle sarayların tezyinatında kendini çok sık göstermiştir. Duvar çinilerinde kadın ve erkek olarak tasvir edilen figürler stil olarak birbirine benzemektedir. Bununla birlikte erkek figürlerin çoğu sakalsız olarak tasvir edildiğinden bu çinilerdeki figürlerin bazen kadın veya erkek olduğu ayırt edilememektedir. Sıraltı ve minai tekniği uygulanan bu saray çinilerinde Selçuklu sanatçısının gözlem gücü ve renk kontrastları oldukça dikkat çekicidir. Anadolu Selçuklu sanatı insan tasvirleri hakkında bilgi edinilen en önemli kaynak, Kubad Abad kazılarında ortaya çıkan insan figürlü çinilerdir (Arık ve Arık, 2007: 314).

Kubadabad’ın insan figürlü çinilerinde konu bakımından en geniş grup, cepheden görünen ve yabancı yayınlarda “Türk oturuşu” diye ün salan bağdaş kurarak oturan sultan ve saray ileri gelenlerinin tasvirleridir. Emel Esin’e göre tasvirlerde bağdaş kuran ve cepheden görülen poz Göktürk devrinde kağana özgü bir oturuş biçimidir. Kubadabad’da ki zengin örnekler Gök Türklerden beri süren bu geleneğin uzantısını temsil eder. Tam da o geleneğe uygun biçimde bunların bazıları elinde kadeh tutar. Kadeh dünya egemenliğini, hayat suyunu dolayısı ile cenneti ve ölümsüzlüğü simgeler. Bağdaş kurarak oturan figürler bazen sonsuz yaşamı, cenneti simgeleyen nar ve haşhaş dallarını ellerinde tutarlar. Bazen de ellerinde bolluk ve bereketi simgeleyen balık veya keçi, tavşan gibi av hayvanları yer almaktadır (Deniz, 2012: 34).



Görsel 20: 12. yy./ Bağdaş Kurarak Oturan Bebek Emziren Kadın Figürü/ Silisli Beyaz Çamur (Erdal, 2017: 39)



Görsel 21: 12. yy./ Bağdaş Kurarak Oturan Kadın Figürü/ Silisli Beyaz Çamur (Erdal, 2017: 53)



Görsel 22: 12. yy./ Bağdaş Kurarak Oturan Kadın Figürü/ Silisli Beyaz Çamur (Erdal, 2017: 56)



Görsel 23: 12-13. yy./ Bağdaş Kurarak Oturan Bebek Emziren Kadın Figürü/ Silisli Beyaz Çamur (Erdal, 2017: 45)



Görsel 24: 12-13. yy./ Bağdaş Kurarak Oturan Bebek Emziren Kadın Figürü/ Silisli Beyaz Çamur (Erdal, 2017: 47)



Görsel 25: 13. yy./ Bağdaş Kurarak Oturan Figür/ Silisli Beyaz Çamur (Erdal, 2017: 58)



Görsel 26: Kubadabad Büyük Saray/ Bağdaş Kurarak Oturmuş İki Elinde Balık Tutan İnsan Figürü/ Sır Altı Tekniği (Erdem, 2011: 73)

1965 yılı Kubadabad Büyük Saray kazısında bulunan sır altı teknikli yıldız çini üzerinde bağdaş kurarak oturmuş insan figürü iki elinde birer balık tutmaktadır. Koyu mavi kaftan üzerinde içi siyah noktalı beyaz benekler (Çintemani motifine benzer) kollarda tiraz bandı görülmektedir. Başında serpuş ve etrafında hale vardır. Uzun saç örgüsü de seçilmektedir. İnsan figürünün başı $\frac{3}{4}$ oranında profilden, gövdesi cepheden çizilmiştir. Bağdaş kurarak oturan ve elinde balık tutan insan figürleri İslam

astrolojisinin temel unsurudur. Bu nedenle astrolojik manada balık burcunu işaret edebilir. Ayrıca Jüpiter gezegenine de gönderme yapılmış olmalıdır (Çaycı, 2002: 58).

Oturan Çoklu Figürler

Bu çini levhalardaki insan figürleri bağdaş kurarak oturan, yuvarlak yüzlü, badem gözlü, küçük burun ve ağzıyla Türk tipini simgeler, başlarındaki haleler ve kıyafetlerinde kol bölümündeki tirazlar saray mensubu olduğunu betimlemektedir. Tiraz Abbasilerden beri İslam resim sanatında ortaya çıkmış ve Selçuklu sanatında minyatürlerde sıkça görülen giysi kollarındaki ince veya kalın çizgilere denir. Bu Tarz Türk tipi figür örneklerine Uygur sanatında da rastlanılmaktadır. Ellerinde nar veya kadehe benzeyen nesne tutan örneklere de rastlanmaktadır. Bu tarz simgesel nesneler Orta Asya' dan beri soyluluk simgesi olmuştur (Arık R. , 2000: 8-9).



Görsel 27: Yan Yana Üç Figür İnsan Yüzü Tasvirleri. Konya Alaaddin (Kılıç Aslan) Köşkü/ Konya Karatay Müzesi (Arık, 2000: 34)

2. Kılıç Arslan Köşk'üne ait sırüstü tekniği ile yapılmış, sekiz köşeli diğer bir yıldız çininin üzerinde ise üç insan figürü cepheden verilmiştir. Çininin bir kısmının kırık olmasına rağmen kompozisyon anlaşılabilir. Figürlerin başlarında haleler vardır. Büyük ihtimalle ortadaki figür tahtında oturan hükümdar, simetrik olarak iki yanında duran figürler de muhafızlarıdır. Ortada oturan hükümdarın koyu mavi giysisi siyah ve kahverengi konturlarla belirginleştirilmiştir. Uzun kolları tirazlı, giysisi yakasız

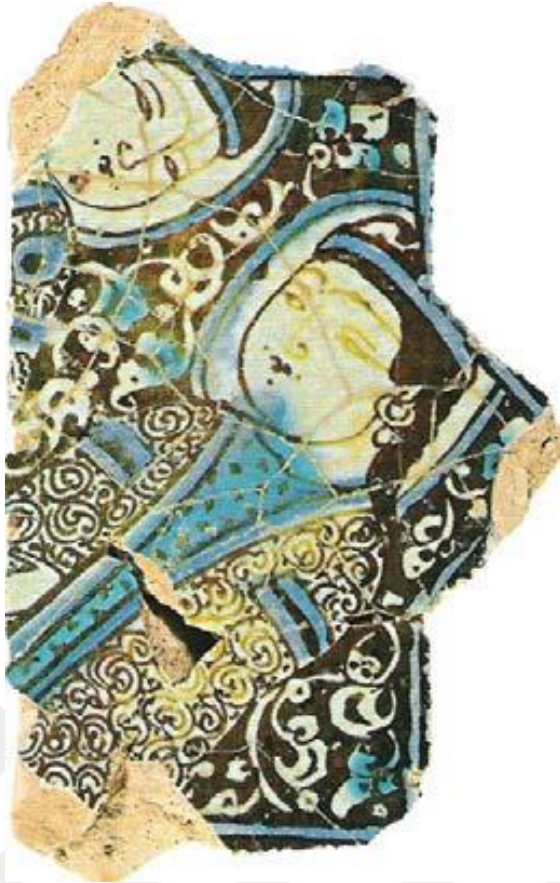
ve kapalıdır. Muhafız figürlerinin giysilerinde ise tiraz yoktur. Hükümdar figürü elinde nar ya da kadeh gibi oval bir nesne tutmaktadır (Karacalar, 2014: 58).

Berlin İslam Sanatı Müzesi deposunda yer alan minai tekniği ile yapılmış sekiz köşeli bir yıldız çinide, laleye benzer büyük çiçeği olan ve muhtemelen hayat ağacı olan motifin iki yanında bağdaş kurarak oturan ve hafif yan cepheden görünen insan figürleri yer alır. Bu iki figür yuvarlak yüzleri, hafif çekik badem gözleri, küçük burnu ve ağzıyla Türk tipini simgeler (Arık ve Arık, 2007: 236).



Görsel 28: Sekiz Köşeli Yıldız Çiniler./ Minai Tekniği/ Berlin İslam Sanatı Müzesi. Konya Karatay Müzesi (Arık, 2007: 235)

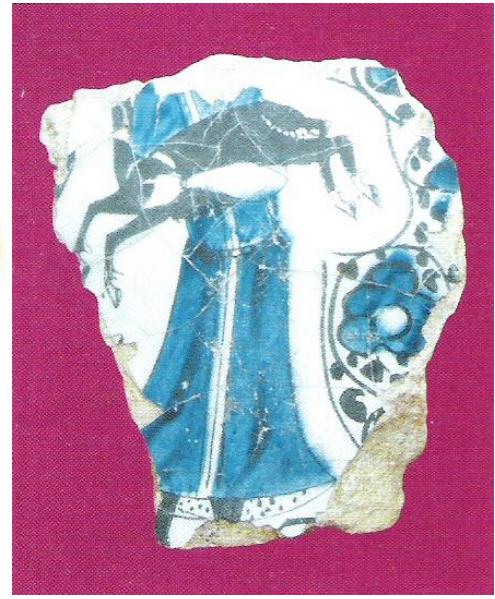
KubadAbad Küçük Saray buluntuları arasında önemli bir grup, “sır içi boyama” tekniği ile yapılmış mavili lüsterlerdir. Bunların en ilginç örneklerinden biri sekiz köşeli yıldız çinide, kahverengi-sarı lüster ve kobalt mavisiyle boyanan iki insan figürüdür. Çininin yüzeyinde rumi motifli kıvrık dallar fonu süsler. Eğik olarak kesilmiş olan bu çinide bir figürün sadece başı, diğer figür ise dizine kadar görülebilmektedir. Dolgun yüz, yay kaşlar, hafif çekik badem gözler, uzun ince burun, küçük ağız, benler ve uzun örgülü saçlarıyla geleneksel Türk tipinde resmedilmişlerdir (Arık ve Arık, 2007: 233-234).



Görsel 29: Mavili İki İnsan Tasviri/ Lüster Tekniği/ Konya Karatay Müzesi (Arık, 2007: 338)

Ayakta Duran Figürler

Bağdaş kurarak oturan ve elinde bitki ya da kadeh tutan figürlerden ziyade ayakta olan bu figürlerin tüm ayrıntıları bellidir. Anadolu Selçuklu döneminin giyim tarzı en iyi bu çinilerde görülür. Bu nedenle Anadolu'daki Selçuklu dönemini en iyi anlatan örneklerdendir. Çini örneklerinden bazıları epeyce kırılmış olmasına rağmen resim içeriği belli olmaktadır. Çinilerdeki figürlerin kucağında küçük bir keçi görülmektedir. Benzer kompozisyonlarla işlenmiş diğer örnekte de, ayakta duran figür elinde bir av hayvanı taşımaktadır. Konya Karatay Müze deposunda yer alan sır altı tekniğinde yapılmış kırık bir yıldız parçası üzerinde ise yine ayakta duran bir figür, elinde tavşan taşıırken resmedilmiştir. Elllerinde hayvan taşıyan figürler, av partilerini tamamlayan eğlence ve ziyafet için hazırlık yapan hizmetkârlar olarak tahmin edilebilir (Arık ve Arık, 2007: 316).



Görsel 30: Ayakta Duran Oğlak Taşıyan Ve Keçi Taşıyan Figürler / Sır altı Tekniği/
Kubadabad Büyük Saray (Arık, 2007: 316)



Görsel 31: Ayakta Nar Tutan Figür/ Sır altı Tekniği/ Kubadabad Büyük Saray/ Konya Karatay
Medresesi Müzesi (Arık, 2000: 139)



Görsel 32: 12. yy./ Ayakta Duran Erkek Figürü/ Silisli Beyaz Çamur (Erdal, 2017: 65)



Görsel 33: 12.-13. yy./ Ayakta Duran Erkek Figürü/ Silisli Beyaz Çamur (Erdal, 2017: 67)

Elinde nar ve çevresi sarmaşık motifleri ile süslü ayakta duran insan figürü, sekiz köşeli yıldız biçimindeki çiniye yapılmıştır. Elindeki nar bolluk ve bereketi simgelemektedir. Figürün kaftanı, başlığı, çizmeleri Selçuklu erkeklerinin kıyafetini ve o dönemde saç uzatma geleneğini yansıtmaktadır. Figürün etrafında beyaz çerçeve bırakılarak zemini doldurmak amacıyla yapılan sarmaşık motiflerinden ayrı tutulmuştur. Figürün başlığı, saçları ve çizmesi siyah elbisesi ve motifler kobalt mavisi, dal, yaprak ve tüm çizgiler zeytin yeşilidir. Zemin, figürün yüzü ve elbisesinin kapanma çizgisi ise beyazdır. Erken İslam ve resim tarzında ayakta duran figürler, hizmetkârları ve soylu olmayan kişileri temsil eder (Yılmaz, 1999: 168).

Atlı Figürler

Anadolu Selçuklu çinilerinde oturan figürler genelde önden, ayakta ve atlı figürlerde gövde $\frac{3}{4}$ dönüşlü, ayaklar ise yandan tasvir edilmektedir. Atlı figürlerde dikkati çeken diğer husus insan figürlerinin ata göre daha büyük oranda tasvir edilmesidir. Bilindiği gibi Türk sanatında İslam Öncesi Dönemlerden başlayarak tasvirlerdeki figürlerin önem sıralaması oran farkı ile ifade edilmektedir. Selçuklu atlı tasvirlerinde insan figürünün ata göre daha büyük oranda çizilmesi bu düşünceden kaynaklanmış olmalıdır (İzkenderzade, 2010: 361). Anadolu saray çinileri arasında elimize ulaşan dört atlı figür tasvirlerinin hepsi ciddi zarar gören kırık çini parçalar üzerinde bulunmaktadır. Tüm parçalar Konya II. Kılıç Aslan Köşkü'nden gelmiş ve beyaz opak sır üzerine minai tekniğinde yapılmıştır (İzkenderzade, 2010: 391).

Konya Alâeddin Köşkü'nde bulunan minai tekniğinde yapılmış kırık bir sekiz köşeli yıldız çini parçasında, bir atlı figür görülmektedir. Çininin tam ortasında, beyaz zemin üzerine kırmızı, yeşil, pembe, altın renklerinde siyah konturlarla işlenmiştir. Vücudu cepheden, etrafı haleli başı profildendir. Uzun yüzü, kısa burnu, kalınca dudaklarıyla geleneksel Türk tipinden farklıdır. Yeşil renkli, uzun kollu, şal yakalı giysisi bir kuşakta toplanmaktadır. Kollarda geniş tiraz bantlar vardır. Levhanın üzeri altın yaldızlıdır.



Görsel 34: Sekiz Kollu Yıldız Biçimi İçerisinde Atlı Figürler /Beyaz Zeminli Minai Tekniği/
Konya Alaeddin Köşkü/ Konya Karatay Medresesi Müzesi (Arık, 2000: 35)

Alâeddin Köşkü'nde yer alan ve çok fazla kırılmış altı köşeli yıldız çini üzerinde bir süvari atını dörtlüde koşturmaktadır. Minai tekniğinde yapılmış bu çininin baş kısmı kopmuştur. Kiremit renkli, 'sıfır yakalı', önü açık, uzun giysisi, lacivert bir "çakşır" (şalvar gibi pantolon) ile tamamlanmaktadır (Arık ve Arık, 2007: 236).



Görsel 35: Altı Kollu Yıldız Biçimi İçerisinde Atlı Figür/ Beyaz Zeminli Minai Tekniği/ Konya Alaeddin
Köşkü/ Konya Karatay Medresesi Müzesi (Arık, 2000: 35).



Görsel 36: 12.-13. yy./ Süvari Figürü/ Silisli Beyaz Çamur (Erdal, 2017: 69)



Görsel 37: 12.-13. yy./ Süvari Figürü/ Silisli Beyaz Çamur (Erdal, 2017: 71)

Portreler

İnsan yüzüne ferdi bir özellik vermek, yani portre yapmak sanatı ilk defa 750'den sonra Türk duvar resimlerinde başlamıştır. Fresklerde resimlerini yaptırmak isteyen kimseler tasvir ediliyor, böylece çeşitli insan grupları Hint ve Çin rahipleri, Toharlar, İranlılar görölüyordu. Uygurlar kendilerinden farklı insanlar üzerinde dikkatlerini toplayarak, bunları tiplere ayırdılar ve kendilerini de daha belirgin görmeye

başladılar. Bu sayede portre sanatı yaratma ve geliştirme imkânı kazandılar (Aslanapa, 1984: 16).

Türk sanat tarihinde özgün ve belirleyici konuma sahip Uygur sanatı bir taraftan çeşitli kültürlerin etkisi altında yetişen “uluslararası” niteliği, diğer taraftan Orta Asya Türk sanatı geleneklerine sadakati ile seçilmektedir. Türk sanatındaki insan figürü ikonografisi açısından bakıldığında ise Uygur Döneminin önemi daha da artmaktadır. Bu çağda oluşan yuvarlak yüzlü çekik gözlü insan tipinin sadece Orta Asya Türk Dünyasında değil, geniş İslam Dünyası ve Anadolu’da ortak insan tipi olarak benimsenmesi ve yerleşmesi Selçukluların tarih sahnesine çıkışı ile ilintili olmuştur (İzkenderzade, 2010: 102).

Uygur insan tipi Selçuklu tasvir sanatında da devamlılığını sürdürmüş insan, “ay yüzlü” olarak tabir edilen, daireye yakın yüz şekli ile daha çok Asyatik çizgiler gösteren geniş yüz tipinde, kaşlar birbirine yakın yatay iki çizgiden ibarettir. Kaşların hemen altında çok küçük iki nokta veya basık iki üçgen ya da paralel iki çizgi halinde gözler vardır. Göz çoğunlukla badem biçimindedir. Burun kaşlar arasında başlar ve ağza yakındır. Ağız, iki küçük paralel çizgi veya noktacık şeklindedir. Dolgun çene bazen küçük bir çıkıntı halinde bazen yüzde kaybolmuş biçimdedir. Yüz çoğunlukla cepheden bazen de üççeyrek dönük şekilde tasvir edilir. Profil duruşlara çok az örneklerde rastlanır (Kınık, 1998: 214).

Selçuklu dönemi seramik yüzeyleri insan betimlemelerinde sıklıkla karşılaşılan figürlerin kadın ve erkek tiplerine olduğu görülür. Çocuk, yaşlı vb. karakterlere rastlanılmamakta ve portrelerin yüz ifadelerinde kızgınlık, sevinç, hüznün gibi duygusal anlatımlardan bahsedilemeyeceği vurgulanmaktadır. Ancak Anadolu Selçuklularına ait bazı kazı buluntularında bu saptamayı yadsıyacak derecede biçimsel aktarımların görüldüğü ifade edilebilir. Anadolu’da bu anlamdaki en iyi örneğin, Konya Kubadabad Sarayı kazı buluntuları arasında yer alan I. Alaaddin Keykubad portresi olduğu söylenebilir. Bu portre alışıldık figür anlayışının dışında yüzü gayet sevimli bir ifadede resmedilmiş sürme çekmeli gözler, ince kaşlar, hafif kıvrım yapan bir burun ile gerçekçi gözleme daha yakın bir yaratım çabasının ürünü olduğu izlenimi verdiğini düşündürmektedir (Deniz, 2012: 17).

Alâeddin Köşkü’nde ortaya çıkan Konya Karatay Müzesi’nde sergilenen minai tekniğinde yapılmış, küçük kırık yıldız çini parçalarında yer alan portreler yuvarlak yüz,

süremeli hafif çekik badem göz, bitişik ve yay şeklinde kaşlarla bu insan yüzünü temsil ederler (Arık ve Arık, 2007: 237).



Görsel 38: Kırık Çini Parçalarında Portreler/ Minai Tekniği/ Konya Karatay Müzesi (Arık, 2007: 237)

Türk tipine uygun özelliklerin yanı sıra portre gibi çizilen bir örnekte görülen başında yüksek, çizgili bir sarık bulunan figür uzun yüzlü, uzun burunlu özellikleriyle değişik bir tipi, bir delikanlıyı tasvir eder (Görsel 38) (Arık ve Arık, 2007: 324).



Görsel 39: Kırık Çinide İnsan Portresi/ Saydam Renksiz Sır altına Turkuaz Ve Yeşil Boyama/ Kubadabad Büyük Saray Hamamı/ Karatay Medresesi Müzesi (Arık, 2007: 323)

Kubadabad insan tasvirli çinileri arasında geleneksel elinde kadeh tutan ayakta figürler şeklinde düzenlendiği varsayılan bu kompozisyonda kişinin değişik tipte uzun yüzü akla Alaeddin Keykubad'ın portreleri şekline yorumlanan tasvirleri getirmektedir. Figürün başındaki yüksek sarık bunun bir Sultan olabileceği varsayımı daha da kuvvetlendirmektedir. Çini deseninin büyük bir duyarlılıkla yapıldığı özellikler yüz tasvirinde daha belirgin gözükmemektedir (İskenderzade, 2010: 326).

2.1.2. İznik Çini Sanatında İnsan Figürü Kullanımı

İznik ve civarında gerçekleştirilen kazılar sonucunda tarih öncesinden kalan seramik parçaları bulunmuştur. Söz konusu kazılar neticesinde, İznik'te milattan önce 7000'li dönemlerde seramik üretiminin varolduğu tespit edilmiştir. İznikli çini sanatçıları Osmanlı Sarayı'nın hakimiyeti altındaki "kaşici başı" tarafından bir locada örgütlenerek İstanbul ve diğer bölgelerdeki tüm büyük yapıları çini ile süslemişlerdir. İznik çinilerinin desenleri ve renkleri Cenova ve Venedikli tüccarların dikkatini çekmiş ve çini ustaları bu isteği karşılamak adına İznik surları dışında çini fırınları kurmuşlardır (Kaya, 2017: 10).

İznik çini ve seramikleri, 15. ve 17. yüzyılları arasında Osmanlı'da en yüksek devrini yaşamıştır. 16.yy.'a kadarki süreçte devamlı olarak üç tekniğin kullanıldığı İznik çini ve seramik sanatı bu yüzyılın ikinci yarısında sadece sır altı tekniğini yoğun bir şekilde kullanarak gelişim göstermiştir. 1331 yılında Orhan Gazi tarafından fethedilen İznik, bu dönemden sonra Osmanlı'nın çini ve seramik merkezi konumuna gelmiştir. İznik, en parlak dönemi olan 16. yüzyıla gelene kadarki süreçte, sayıları 300'ün üzerinde olan çini sanatçısının üretmiş olduğu çini ve seramikler ilk olarak Osmanlı Sarayı'nın ihtiyaçlarını gidermekle görevlendirilmişlerdir (Satır, 2008: 1134).

Osmanlı Dönemi'nde önemli ve büyük yapıların çini tasarımları Fatih Sultan Mehmet'in sarayda kurduğu Nakkaşhane'de mimarbaşının gözetiminde ustalar tarafından hazırlanmakta ve İznik'te yer alan atölyelerde üretilmektedir. İslam geleneğinde uzun bir geçmişi olan fritli seramik geleneği İznik'te bunu diğer merkezlerden ayıran en önemli özellik olarak değerlendirilmektedir. Üretim aşamalarının tümü; seramik hamurunun hazırlanması, hammaddelerin hazırlanması, pişirme teknikleri, astar, boya ve sırlar, zengin renk seçenekleri, özel desenleri bütün hepsi birleşerek İznik seramiklerinin özünü ortaya koyar ve eşsiz bir nitelik kazandırır. Keliteli ve sert beyaz hamur, pürüzsüz bir yüzey, kırmızı ve şeffaf sır 16. Yüzyılın

ikinci döneminde İznik seramiklerinin karakteristik özelliğini ortaya koymuştur. Günümüzde erişilen çokça örneklerde usta bir şekilde kullanılmış fırça darbelerini, ayrıntılı bezemeleri, kendine özgü stilizasyonları, sırlardaki renk kalitesini görmek oldukça mümkündür (Erman, 2012: 25).

17. yüzyılın ardından Osmanlı İmparatorluğu'nun mali ve askeri açıdan zayıflamasından kaynaklı çini fırınları da kapanmaya başlamıştır. Sonrasında çini sanatı tekrardan değer kazanınca, 1985'te Fatih Kırımlı tarafından geleneksel çini atölyeleri açılmış ve İznik çiniciliğinin yeniden eski değerini kazanması adına yürütülen çalışmalar Eşref Eroğlu usta ile devam etmiştir. Sonrasında ise Rasih Kocaman, Adil Can Güven gibi ustaların yanı sıra 1995'te İznik eğitim ve Öğretim Vakfı adı altında İznik Çini ve Araştırma Merkezi kurulmuştur (Kaya, 2017: 10).



Görsel 40: İnsan Figürlü Maşrapa Parçası/1525-1530 (Gökçe, 2012: 41)



Görsel 41: Milet İşi İznik Fırın Kazı Buluntuları (Şahin, 2012: 112)



Görsel 42: İnsan Figürlü Çini Tabak/İznik (Gökçe, 2013: 44)



Görsel 43: İnsan Figürlü Çini Tabaklar/İznik (Gökçe, 2013: 45)



Görsel 44: Günümüz Kütahya'sında Yapılmış İnsan Figürlü Duvar Tabağı Örneği (Gülaçtı, 2009: 100)

2.1.3. Kütahya Çini Sanatında İnsan Figürü Kullanımı

Osmanlı Dönemi'nde 14. yüzyılın ortalarından 16. yüzyılın sonlarına dek çininin merkezinin İznik olduğu görülmektedir. Burada üretilen eserler genellikle kırmızı çamurdandır. 15. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan ürünler beyaz sert çamurluyken. 15. yüzyılın sonlarına doğru, İznik'teki gibi Kütahya'da da beyaz çamurlu, genellikle astarsız, renksiz şeffaf sırlı, mavi-beyaz çinilerin üretimine başlanmıştır. 15. yüzyılın sonlarında yapıların artması ile birlikte için buna paralel olarak çini kullanımı da artmıştır. Ancak 16. yüzyılın sonlarından itibaren İznik atölyelerinde bir gerileme döneminin başladığı görülmektedir. Bu dönemde Damad İbrâhim Paşa'nın gayretleriyle İstanbul'da Tekfur Sarayı'nda çini üretilmeye başlanmışsa da istenilen sonuç alınamadığı için üretimden vazgeçilmiştir. Osmanlı'nın İznik'ten sonraki çini merkezi ise Kütahya olmuştur. İznik atölyeleri daha çok saray için üstün nitelikli çiniler üretirken, Kütahya atölyeleri daha çok halkın taleplerine cevap vermiştir (Erman, 2012: 26).

14. yüzyıl döneminde "Millet İşi" şeklinde nitelendirilen Kütahya çiniciliği, ilk olarak kırmızı çamurla başlayarak İznik Çini üretimi ile eş zamanlı şekilde sürdürülmüştür. 15. yüzyılın ilk dönemlerinde üretimde beyaz çamura geçme dönemi yine İznik ile paralel şekilde başlayarak gelişmiş ve 16. yüzyılın son dönemlerine kadar devam ettirilmiştir. 18. yüzyılın ilk dönemlerinde de Kütahya'da üretilen çinilerin bezeme ve form bakımından ön plana çıktığı görülmüştür. 18. yüzyılın son dönemlerinde ise bezeme ve çamur bakımından meydana gelen niteliksizleşme ile söz konusu canlanma yitirmeye başlanmıştır. 19. yüzyılın ilk dönemlerinden sonra gerileme sürecine giren Kütahya çiniciliği, yine bu dönemin sonunda durma noktasına gelmiştir. Ancak bu durum tekrardan düzelmeye başlamış ve Kütahya çiniciliğinde 20. yüzyılın başlarından sonra yeniden canlanma sürecine geçilmiştir (Çobanlı ve Kanışkan, 2013: 96).

16. yüzyılın son dönemlerinde İznik'teki gerile dönemi ile beraber temelleri Frigler'e dayanan ve sonrasında Yunan, Roma ve Bizans dönemlerinde de varlığını sürdüren Kütahya'da seramik ve çini üretimlerinde bir artış gözlemlenir ve Kütahya çinilerinin bu dönemde Ermeni kiliselerinde kullanılmaya başlandığı görülür. Bu dönemde Kütahya'da üretimi gerçekleştirilen çini ve seramikler, İznik çini ve seramiklerine göre farklı nitelik taşımaktadır. Bu farklılıklar hem renk kullanımı hem de

form bakımından kendini göstermektedir. Sır altı tekniği ve beyaz çamur kullanımının benimsendiği Kütahya seramiklerinde 18. yüzyılda kobalt, kırmızı, yeşil ve turkuaz renklerinin yanında mor ve sarı gibi renklerin ön plana çıktığı görülmektedir. Üretilen bu seramiklerde insan ve hayvan figürleri, bitkisel motifler ve dini konuların işlenmiş olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra fincan, küçük tabak, gülabdanlar, askı topları, yüzey karoları ve matara gibi formların oluşturulduğu görülmektedir. Yalnızca motif ve renk değil aynı zamanda form açısından da oldukça etkileyici bir nitelik taşıyan Kütahya seramik ve çini üslubunun, Türk çini ve seramik sanatının ortaya koyduğu son orijinal üslup niteliği taşımakta olduğu söylenmektedir (Erman, 2009: 113). Kütahya'nın çini üretiminde kullanılan hammaddeye sahip olması, burada çini üretimi için büyük kolaylık sağlamış ve ayrıca çiniciliğin uzun yıllar boyunca sürdürülmesi bakımından da imkân sunmuştur. Kil yatakları bakımından oldukça zengin olan Kütahya'da uygun olan maden kaynaklarından çinide kullanılan beyaz pişme rengine ve plastik özelliğe sahip olanları itina ile ayrıştırılarak çini üretiminde kullanılmaktadır (Bayazit ve Işık, 2012: 895).

19. yüzyılda ise Kütahya çiniciliğinin hem yapı etkinliğinin gün geçtikçe azalması hem de bezeme ve hamur bakımından kalitenin düşüşe geçmesi neticesinde gerilemeye başladığı görülmekte ve bu dönemin sonunda Kütahya çiniciliğinin neredeyse tamamıyla yok olduğu görülmektedir (Erman, 2009: 113). Çini imalatı, 19. yüzyıl sonuna kadar küçük ve orta ölçekli atölyelerde sürdürülmüş daha sonra talep doğrultusunda fabrika üretimine geçilmiştir. İlk çini fabrikası Hafız Mehmet Emin Efendi tarafından 19. Yüzyılın başlarında kurulmuştur. Bu ilk fabrikayı takiben, Azim Çini ve Metin Çini fabrikaları açılmış bu arada çiniciler şirketleşme yoluyla sermaye ve üretimlerini artırmışlardır. Küçük atölyeler ise genelde günlük kullanıma yönelik bilinen ürünlerin yanı sıra, vazo, kâse, sürahi ve hatta sehpa gibi yeni formlar üretmiş ve burada da başarılı eserler ortaya koymuşlardır. 10. yüzyıl başlarına gelindiğinde kısa dönemli de olsa yeni bir canlanma görülmüştür. Eski desen ve motiflerden yararlanılmıştır. Sarı renk ve kızıl kahverengi Kütahya çinilerinde tekrar kullanılmaya başlanmıştır. Fırça darbelerinin belirlediği lacivert zemin üstünde görülen iri güller kıvrılan hançer yaprakları ve geometrik mozaik çini taklitleri devrin üslubunu aksettirir (Zorlu, 2012: 9).

Günümüzde ise teknolojinin gelişmesi gibi nedenlerle seri üretime geçilen Kütahya'da hammaddelerin bazıları şehir dışından ithal edilmekte fakat çini üretimi

hızlı bir şekilde sürmektedir. Ayrıca çini çamurunun yanında fırınlama aşamasından öncesinde kullanılan astar ve fırınlama aşamasından sonra kullanılan sır için gerekli olan hammaddelerin hala daha bu bölgede kolaylıkla bulunabildiği görülmektedir. Bunların dışında Rus kili, Konya kili ve Uşak kili gibi pişme renkleri farklı nitelikte olan plastik killer ise ithal edilebilmektedir (Bayazit ve Işık, 2012: 895). Bugün çini sanatında Kütahya atölyeleri, geleneği sürdüren ana merkez niteliği taşımaktadır. 18. yüzyılın sonlarında başlayan mimaride eskiye dönme anlayışı nedeniyle yapılarda kaplama ögesi olarak yeniden çininin kullanılması çiniciliğe kısa süren bir canlılık getirmiştir. Günümüzde de çini sanatı eski renk ve desenleri yeniden ele almakta, bu yolda arayışlarını sürdürmektedir (Anonim, 1979: 324).

Kıraç Koleksiyonu'nda bulunan önemli eserlerden biri 1929 tarihli ve Osmanlıca "Gazi Hazretlerine yadigâr" ithaf yazılı Türkiye haritasıdır. Oldukça büyük boyutlu olan bu eser Cumhuriyet döneminde yapılmış başarılı bir çalışmadır. Kütahya daha çok halkın ihtiyaçları ve talepleri doğrultusunda üretim yaptığından dolayı, varlığını günümüze kadar sürdürebilmiştir. Hala günümüzde Kütahya'da çini sanatını devamlılığını sağlayan birçok çini atölyesi bulunmaktadır. Bu atölyelerde vazo, sürahi tabak, şişe gibi günlük kullanıma yönelik ve turistik amaçlı üretimler yapılmaktadır. Günümüz Kütahya çini sanatında görülen süslemeler, daha çok bitkisel olup, bir kısmı İznik desenlerinin bilinçsiz kopyaları, bir kısmı da tek kalem adı verilen bir süsleme şeklidir. Buna rağmen çok az da olsa, güzel uygulamalara rastlayabiliriz. Günümüzde, Kütahya'da halen, geçmişi devam ettiren geleneksel türde üretimden çok, turistik amaca yönelik seri üretim yapılmaktadır. Daha özgün eserler üreterek geleneği devam ettirecek düzeyde çini ustalarının sayısının artarak Kütahya çinicilik ve seramik sanatının gelecekte de kesintisiz olarak yaşatılacağı inancındayız (Oflaz, 2012: 17-18).

Aşağıda geçmişten günümüze değin Kütahya Çini sanatında insan figürlerinin kullanım şekillerine örnek verilmiştir.



Görsel 45: 18. yy. İkinci Yarısı/ Tabakta İki Yanı Çiçek Bezemeli Elinde Çiçek Tutan Kadın Figürü/ Sarı, Yeşil, Kobalt Mavisi, Mangan Moru, Toprak Kırmızısı ve Gri Boyama/ Beyaz Hamur/ Sır altı Tekniği/ Pera Müzesi (Kara, 2013: 132)



Görsel 46: 18. Yy. İkinci Yarısı/ Kaftan Giymiş Kadın Figürlü Tabak (Şahin, 2015: 48)



Görsel 47: 18. yy. İkinci Yarısı/ Gündelik Kıyafetler İçerisinde Erkek Figürlü Matara (Yolal, 2007: 34)



Görsel 48: 18. yy. İkinci Yarısı/ Eşek Üzerinde Erkek Figürlü Tabak (Yolal, 2007: 36)



Görsel 49: 18. Yy. Ortası/ Şişede El Ele Tutuşmuş Kadınların Ellerindeki Çiçek Buketleri/ Sarı, Açık Yeşil, Fırze, Kobalt Mavisi, Mangan Moru, Toprak Kırmızısı Boyama/Beyaz Hamur/ Sıraltı Tekniği/ Pera Müzesi (Kara, 2013: 134)



Görsel 50: 18. yy. Ortası/ Şalvar ve Cepken Giymiş Kadın Figürlü Tabak (Yolal, 2007: 33)



Görsel 51: 18. yy. İkinci Yarısı/ Tabakta İki Yanı Çiçek Bezemeli Kadın Figürü/ Sarı, Yeşil, Kobalt Mavisi, Mangan Moru, Toprak Kırmızısı Ve Siyah Boyama/ Beyaz Hamur/ Sır altı Tekniği/ Pera Müzesi (Kara, 2013: 90)



Görsel 52: At ve İnsan Figürlü Çini Tabak (Pamuk, 2015: 92)



Görsel 53: 18. yy. ikinci yarısı/ Kadın Figürlü Seramik Tabak (Buğdaycı, 2018: 92)



Görsel 54: 19. yy. Sonu/ İkonalar (Şahin, 2015: 53)



Görsel 55: 1946/ Kütahya/ Sır altı Tekniğinde Portreli Seramik Duvar Tabağı/ Plevneli Gezi Osman Paşa (Buğdaycı, 2018: 111)



Görsel 56: 18. yy. ikinci yarısı/ Matara Üzerinde Kadın Figürü/ Sır altı Tekniği/ Pera Müzesi (Uyanık, 2006: 788)



Görsel 57: 18. yy. ikinci yarısı/ Şekerlik Üzerinde İnsan Figürü/ Sır altı Tekniği/ Pera Müzesi (Uyanık, 2006: 788)



Görsel 58: 1998/ Sıtkı Olçar/ Tabak/ İnsan Figürlü Mozaik/ Beyaz Hamur (Erdem, 2019: 97)



Görsel 59: Muammer Çakır/ İnsan Figürlü Çini Tabak (Kızıl, 2010: 56)



Görsel 60: 2003/ Sıtkı Olçar/ İnsan Figürlü Çini Sefer Tası/ Sır altı Tekniği/ Beyaz Hamur (Erdem, 2019: 120)



Görsel 61: 2006/ Sıtkı Olçar/İkonalar/ Mozaik İşlemeli Çini Pano/ Sır altı Tekniği/ Beyaz Hamur (Erdem, 2019: 116)

2.2. Günümüzde Çini Sanatında İnsan Figürü Kullanan Sanatçılar

2.2.1. Vedat Kacar

1969 yılında doğan Vedat Kacar 1991’de Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik bölümünü bitirmiştir. Anadolu Üniversitesi Yüksek Lisans Seramik Programını 1994 yılında, sanatta yeterlilik programını ise 1996 yılında tamamlayarak Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Çini Anasanat Dalı’nda öğretim görevlisi olarak başlamıştır. 1998 yılında yardımcı Doçent olmuş ve anasanat dalı başkanlığını yürütmüştür (<http://artshopgaleri.com>, erişim tarihi: 24.09.2019).

Türk Çini Sanatı Form Özellikleri ve Bezeme Teknikleri ile günümüzde Çini Tasarımı üzerine ders vermeyi sürdüren sanatçı aynı zamanda 1989’dan bu yana birçok şehirde 16 kişisel sergi açmış, birçok karma sergi, ulusal ve uluslararası sempozyumlara katılmıştır. 2. Altın Testi Seramik Yarışması ve 5. Altın Testi Seramik Yarışmalarında Özel Ödüle layık görülen sanatçı, 2019’da Doçent olmuş ve halen aynı üniversitede öğretim üyesi olarak görev yapmaya devam etmektedir (<http://artshopgaleri.com>, erişim tarihi: 24.09.2019).



Görsel 62: Günümüz Sanatçılarından Vedat Kacar'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar
(<http://artshopgaleri.com/portfolio/vedat-kacar/>)



Görsel 63: Günümüz Sanatçılarından Vedat Kacar'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar
(<http://artshopgaleri.com/portfolio/vedat-kacar/>)



Görsel 64: Günümüz Sanatçılarından Vedat Kacar'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar
(<http://www.kitaptansanattan.com/sanattan/vedat-kacardan-eski-yuzler-yeni-bakislar/>)

2.2.2. Atilla Cengiz KILIÇ

Sanatçı, 1992'de Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik-Cam bölümünde lisans, 1995'te yüksek lisans ve 1998'de sanatta yeterliliğini bitirmiştir. 1996 yılında aynı üniversitenin Geleneksel Türk Sanatları bölümü Çinicilik ve Eski Çini Onarımları Anasanat dalında Araştırma Görevlisi olarak başlamış halen öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. 2001 yılında Yardımcı Doçent olan Sanatçı, çalışmalarında birçok farklı seramik tekniklerinden faydalanmaktadır. Özellikle redüktif ortamlarda seramik pişirimiyle ilgilenmektedir. İznik ve Selçuklu çinileri konusunda araştırma yapan sanatçı, Ulusal ve uluslararası birçok sempozyuma katılmıştır. 2019 yılında Doçent olan sanatçı, halen aynı üniversitede öğretim üyesi olarak görevine devam etmektedir (sergirehberi.com, 2019).



Görsel 65: Atilla Cengiz Kılıç'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar (Atilla Cengiz, Kılıç)



Görsel 66: Atilla Cengiz Kılıç'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar (Atilla Cengiz Kılıç)



Görsel 67: Atilla Cengiz Kılıç'a Ait İnsan Figürlü Çalışma (Atilla Cengiz Kılıç)

2.2.3. Sıtkı Olçar

1948 Kütahya doğumlu olan Sanatçı, çiniye olan tutkusundan dolayı 1973'te "Osmanlı Atölyesi" isimli atölyesini kurmuştur. Çinicilik ve seramik alanlarında çalışmalarını hız kesmeden sürdürmüştür. İznik ve Kütahya Çinilerini ele alarak yeni form ve desen arayışlarına yönelen sanatçı, yüzyıllardır sırrı çözölemeyen mercan kırmızısı rengi üzerine araştırmalar ve uygulamalar yapmıştır. İznik ve Kütahya Çinilerinin yanı sıra Çanakkale Seramikleri üzerine de yeni yorumlamalar yapan sanatçı yurt içinde ve yurt dışında birçok kişisel sergi açmıştır (Erdem, 2019: 21).



Görsel 68: Sıtkı Olçar/ Çini Mozaik İkona Karolar Deesis (Erdem, 2019: 93)



Görsel 69: Sıtkı Olçar'a Ait Figürlü Çalışma (https://sitki.com.tr/featured_item/sitki-olcar-usta-eserleri/)



Görsel 70: Sıtkı Olçar'a Ait İkona Mozaik Çini Çalışma/ 2006 (Erdem, 2019: 112)



Görsel 71: Sıtkı Olçar'a Ait Çini Mozaik İkonalar (Erdem, 2019: 58)



Görsel 72: Sıtkı Olçar'a Ait Mozaik Tekniği Tabak (Nurettin, 2012: 44)

2.2.4. Nida Olçar

1981 Kütahya doğumlu olan sanatçı, babası Sıtkı Olçar'dan devraldığı çini atölyesinde modern çizgide çiniler tasarlamamanın yanı sıra, babasının eserlerini ölümsüzleştirmeye çalışmaktadır. Çinide ve seramikte dünyada ilk kez uygulanan mozaik tekniğiyle ilgili eserler üretmeye devam eden sanatçı, birçok yerde sergi açmıştır.



Görsel 73: Nida Olçar’a Ait Figürlü Çalışmalar (<https://sitki.com.tr/nida-olcar-urunler/>)

2.2.5. Turgut Tuna

Turgut Tuna, 1966-1970 Devlet Tatbiki Güzel sanatlar Yüksekokulu’ndan mezun olan seramik sanatçısıdır. Öğr. Gör. Faruk İşman, Prof. Dr. Hakkı İzzet ile Alman Bauhaus ekol sanatçılarından olan Dr. Karl Schlamminger ve Ralph Bush’un öğrencisi olan Sanatçı, 2002’de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü’nde yaptığı yüksek lisansını “Ebul Kasım Çini Defteri’nin Teknolojik Analizi” tez çalışması ile tamamlamıştır. Sanatçı lisans eğitiminin ardından Kütahya’da Öz Çini Fabrikasında Çini Üretim Ar-Ge’si kurmuş ve 1971-1975 tarihleri arasında İstanbul Porselen Fabrikasında yönetici, tasarımcı, planlamacı ve araştırmacı olarak görev yapmıştır. 1976’da Bursa-Yeniceabat Köyü’nde - İznik ve Bursa’da Cumhuriyet döneminde kurulan ilk atölye olarak nitelendirilen- ilk Tuna Seramik tasarım atölyesini kurmuştur. Sanatçı, kendine has tarifleri ve otantik yöntemler ile hazırladığı, İznik çinisinin belirli özelliği olan ancak gün geçtikçe unutulmaya yüz tutan kuvarslı hamuru, bulunduğu dönemi yansıtan boya ve farklı sırlar ile dekorlayarak çini üretmiştir. Geleneksel yapım eserleri ile 1983’de Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın 3 posterinde yer alan sanatçı aynı zamanda “Cumhuriyet Dönemi Plastik ve Geleneksel El Sanatları” etkinlikleri adı altında Emerson Müzesi, Kopenhag, New York, Prag, Amman, Şam, Halep, Budapeşte ve Krakow gibi farklı ülkelerde düzenlenen sergilere katılmıştır. Bununla birlikte Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi ve Marmara Üniversitesi’nde mesleki alanda dersler vermiştir. 1995’te Uludağ Üniversitesi Rektörlüğü tarafından Uludağ Üniversitesi İznik Meslek Yüksekokulu kurucu müdürlük

ve ğretim göreviyle atanarak İznik’e yerleşen sanatçı 2005 yılında buradaki görevinden emekli olmuştur. Emekli olduğu yıl İznik’te ‘‘Turgut Tuna Seramik’’ atölyesini kurmuşt ancak daha sonra atölyenin fiziki anlamda yetersiz kalmasından dolayı 2011’de Bursa Turgut Tuna ini iftliėi’ne taştınmıştır. Sanatçı, arkeolojik kazı alanları, laboratuvar restorasyon, porselen sanayi gibi pek çok alanda çalışarak uzmanlaştan sanatçı, bugün Bursa’daki ini iftliėi’nde yapıtlarını ortaya koymaya devam etmektedir (Güven, 2016: 13).



Görsel 74: İnsan Figürü Motifli şişe ve İnsan Motifli Kaşıklar, 2005 (Yolal, 2007: 99)



Görsel 75: ini Motifli Stilize İnsan Figürleri, 2005 (Yolal, 2007: 100)

2.4.6. Adil Can Güven

1953'te Bursa'nın İnegöl ilçesinde doğan sanatçı, usta-çırak geleneğini devam ettiren bir ailenin üyesi olan figürin sanatçısı olan seramikçi Abdurrahman Özer'in yeğenidir. 1970 yılında seramik öğrenime başlamıştır. Çanakkale, Kütahya, Çan gibi seramiğin merkezi olan şehirlerde büyük ustaların yanında çıraklık yaparak kendini geliştirmiş ve 1995'te İznik Meslek Yüksek Okulu'na Öğretim görevlisi olarak göreve başlamıştır. 1998 yılında ise İnegöl'de bulunan çini atölyesini İznik'e taşımıştır. İznik'teki çini atölyesini eşi Nursan Güven'le birlikte işletmektedir. Anadolu'da yapılan seramiklerin hepsini geleneksel yöntem ve malzemeler kullanarak yapmaktadırlar. Milattan önce 5000'li yıllardan beri üretilen redüksiyonlu Grek seramikleri, Bizans ve Selçuk sgraffito(astar kazıma yöntemi), perdahlı kaplar, beyaz hamurlu roma rölyefli seramikler, astar bezeme yöntemi stili seramikler, Beylikdönemi mavi beyaz seramikler, Çanakkale seramikleri, renkli sırlı siyah desenli Selçuk ve Osmanlı seramikleri, 18. Yüzyıl Kütahya çinileri ve İznik'te aldıkları hammadde ile üretilen 15.-16.-17. yüzyıl çinileri başarılı bir şekilde üretmektedirler. Sanatçı, birçok bireysel ve karma sergiler düzenlemiş ve kendilerine ait tasarımları da aynı felsefe ve yöntemle yaparak butik bir çalışma sistemi benimsemektedirler (<http://www.arkofcrafts.com>, 26.09.2019).



Görsel 76: İnsan Figürlü Çini Motiflerinin Kırmızı Çamurla Kullanıldığı Form, 2005 (Yolal, 2007: 101)



Görsel 77: Adil Can Güven/Bursa/Çini-Seramik-Çömlek
(<http://www.turkiyeninustalari.org/tr/ustalar/cini-seramik-comlek/adil-can-guven>)



Görsel 78: Adil Can Güven/ Behram Gür ve Azade/ Selçuklu Renkli Astarlı Çini (Güven, 2018: 7)

2.4.7. Şebnem Tuna

1974'te Bursa'da doğan sanatçı, Uludağ Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalı'ndan ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çan Meslek Yüksekokulu el Sanatları Bölümü Seramik Cam ve Çinicilik Programı'nda eğitimini tamamlayarak mezun olmuştur. Çini eğitimini Turgut Tuna'dan alan sanatçının yetiştirmiş olduğu öğrenciler arasında Gülcan Güngör, Müge Çakır, Ali Ömürlü, Damla Süner ve Sermin Süner gibi kişiler yer almaktadır (www.turkiyeninustalari.org, 26.09.2019).



Görsel 79: Şebnem Tuna'ya Ait İnsan Figürlü Çini Çalışmaları
(<http://www.turkiyeninustalari.org/tr/ustalar/cini-seramik-comlek/adil-can-guven>)

2.4.8. Alev Demirkese

Alev Demirkese 1964'te İstanbul'da doğmuştur. Ortaokul ve lise öğrenimini Etiler lisesinde tamamlayan sanatçı, 1986'da Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'nde lisans eğitimini tamamlayarak, yine aynı üniversitenin Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Minyatür dalında yüksek lisans eğitimini almıştır. 2003 yılında Sakarya Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak göreve başlayan sanatçı bugün de görevine devam etmektedir. 1985 ve 2018 yılları arasında Türkiye'deki birçok karma sergiye katılan sanatçı aynı zamanda Fransa, Balkan ülkeleri ve Amerika gibi ülkelerde de pek çok seminer ve sergiye katılım göstermiştir. Bunun yanı sıra sosyal sorumluluk projelerinde de yer alan sanatçı çocuk ve kadınlara ilişki yardım derneklerinde aktif bir şekilde görev almıştır. İki dönem Bölüm Başkan Yardımcılığı Ve Anasanat Dalı Başkanlığı görevlerini üstlenen sanatçı, 2018 yılında da Anasanat Dalı Başkanlığı, Bölüm Başkan Yardımcılığı ve Kalite Elçiliği gibi idari görevlerini sürdürmektedir (Turan ve Dönmez, 2018: 24).



Görsel 80: Alev Demirkese'n'e Ait İnsan Figürlü Çini Çalışma (Turan ve Dönmez, 2018: 25)

2.4.9. İbrahim Kuşlu

1966 Eskicuma doğumlu olan sanatçı, 1980'de çini sanatını icra etmeye başlamış ve Marmara Üniversitesi'nde misafir öğrenci olarak öğrenimini bitirmiştir. 1996'da ilk yurtdışı sergisini Kanada'da düzenleyen sanatçı, 2000'den itibaren kendi kurmuş olduğu atölyede sanatını icra etmeyi sürdüren sanatçının Türk Çini Sanatına kayda değer ölçüde katkıları olmuştur. 13. yüzyıl Selçuklu, 14. yüzyıl beylikler ve 16. yüzyıl İznik dönemlerinde uzman olan sanatçı, eserlerine her zaman eski dönemlerde olduğu gibi yalnızca doğadan bulduğu malzemelerle hayat vermekte ve hazır malzeme kullanmayı tercih etmemektedir. Sanatçı, seramik yapımında kullanılan killi toprağı dağlardan, boyaları da bakır paslarını eriterek üretmektedir. Ayrıca ilk açtığı Kanada sergisinden sonra New York'ta da bireysel bir sergi düzenlemiştir. 36 yıldır çini sanatçısı olan Kuşlu, eserlerinde genel olarak, lale, karanfil, gül ve sümbül gibi motifler kullanmanın yanı sıra geçmiş dönemlerde sıklıkla kullanılan fakat bugün yeteri kadar bilinmeyen av hayatı ve kalyon gibi denizciliğe ilişkin motifleri de çok güzel bir şekilde eserlerinde kullanmaktadır (Güven, 2018: 29).



Görsel 81: İbrahim Kuşlu/ Oluş ve Bozuluş/ Sır altı Tekniği (Güven, 2018: 29)



Görsel 82: İbrahim Kuşlu'ya Ait Çalışma (<http://www.frigseramik.com.tr/sergiler/>)

2.4.10. Ece Kanışkan

1971'de Eskişehir'de doğan Ece Kanışkan, 1994'te Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'ndeki eğitimini tamamlayarak mezun olmuştur. Sanatta Yeterlilik Programını 2011 yılında tamamlayan sanatçı, halen Anadolu Üniversitesi Engelliler Entegre Yüksekokulu Seramik Bölümü'nde Doktor Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır. Birçok ulusal ve uluslararası düzeyde sempozyum, karma sergi ve yarışmalarda yer alan sanatçı, aynı zamanda seramik alanında da iki başarı ödülüne sahiptir.



Görsel 83: Ece Kanişkan'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar (Ece Kanişkan)



Görsel 84: Ece Kanişkan'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar (Ece Kanişkan)



Görsel 85: Ece Kanişkan'a Ait İnsan Figürlü Çalışmalar (Ece Kanişkan)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TEZ KAPSAMINDA YAPILAN UYGULAMA VE ÖRNEK ÜRETİMLER

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEZ KAPSAMINDA YAPILAN UYGULAMA VE ÖRNEK ÜRETİMLER

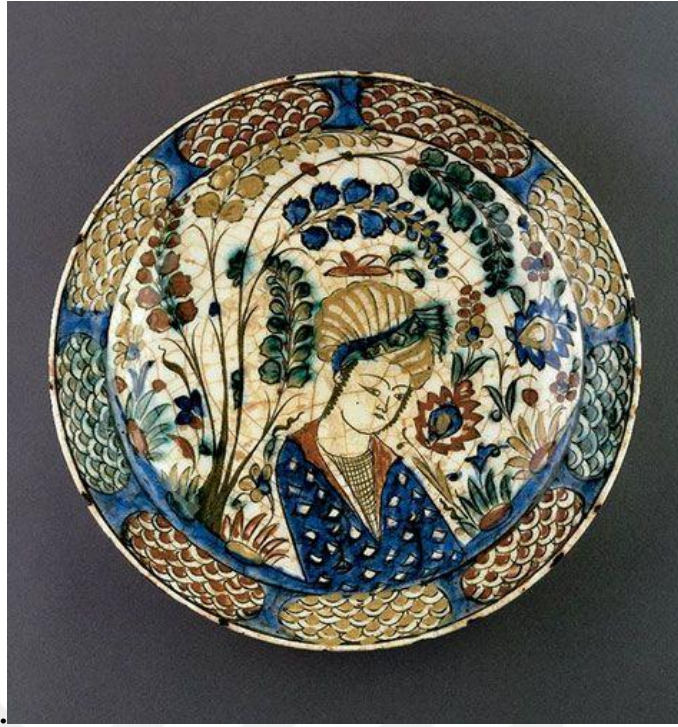
3.1. Tez Kapsamında Yapılan Örnek Üretimler

Tezin konusu oluşturan Anadolu Selçuklu Çini Sanatında kullanılan insan figürleri, detaylı bir şekilde incelenmiştir. Tezin araştırma konusu Selçuklu Dönemi ile sınırlandırılırken uygulama kısmında tasarımların daha zengin olması için İran Selçuklu dönemi figürlerinden de yararlanılmıştır. Tezin tasarım evresinde dönemini en iyi şekilde yansıttığı düşünülen figürlerden yararlanılmıştır. Kompozisyonları oluştururken figürlerin yanında, bitkisel ve geometrik motiflerden de bolca kullanılmış ve dönemin yaşantısını yansıtan sahnelerdeki insan figürleri, yeni tasarımlarla sentezlenmiştir. Oluşturulan desenlerin renklendirilmesi aşamasında, o dönemde ağırlıklı olarak kullanılan turkuaz, firuze, siyah, kırmızı, kobalt mavisinin yanı sıra, turuncu, mor renkler de kullanılmıştır. Bu renklerin seçilmesindeki amaç turkuaz başta olmak üzere Selçukluya özgü renk çeşitliliğinden faydalanmak ve kompozisyona canlılık katmaktır.

3.1.1. Tasarımlarda Kullanılan Örnek Figürler



Görsel 86: Tasarımlar üzerinde kullanılacak figür örneği. 13.-14. Yüzyıl, Kashan (İran)
(<https://i.pinimg.com/originals/7b/a3/27/7ba327b2c9804d60a76e0670e5a9054c.jpg>)



Görsel 87: Tasarımlar üzerinde kullanılacak figür örneği. 17. yy. Tabriz (İran)
(<https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact/dish>)



Görsel 88: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 1575-1600, İznik
(<http://www.turkishceramics.info/content/history-turkish-tiles>)



Görsel 89: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 13. Yüzyıl (İran) (<https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/florence-number-nine/catalogue-id-srfl10008/lot-d6140115-47ac-4e64-a580-a4280043fa18>)



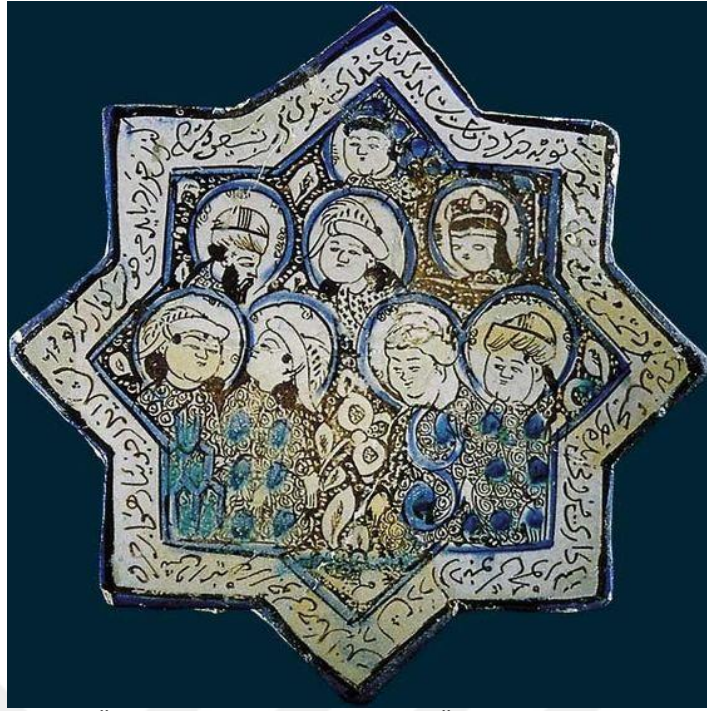
Görsel 90: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 17. Yüzyıl (İran) (<https://i.pinimg.com/originals/4d/01/06/4d01065cf1a71fc45ef1014319a5c142.jpg>)



Görsel 91: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 19. yüzyıl, (İran) (<https://yama-bato.tumblr.com/post/20472220836/arthur-upham-pope-and-the-new-survey-of-persian>)



Görsel 92: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 17. Yüzyıl, Asfahan (İran) (<http://www.portlandartmuseum.us/mwebcgi/mweb.e10e?request=record;id=60271;type=101>)



Görsel 93: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 13. Yüzyıl, Kashan (İran) 1291
(<http://classes.bnf.fr/ecritures/grand/n073.htm>)



Görsel 94: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 19. Yüzyıl, İran
(https://www.bonhams.com/auctions/19960/lot/171/?page_anchor=MR1_page_lots%3D4%26)

MR1_results_per_page%3D50%26MR1_module_instance_reference%3D1%26MR1_list_grid_result%3Dlist)

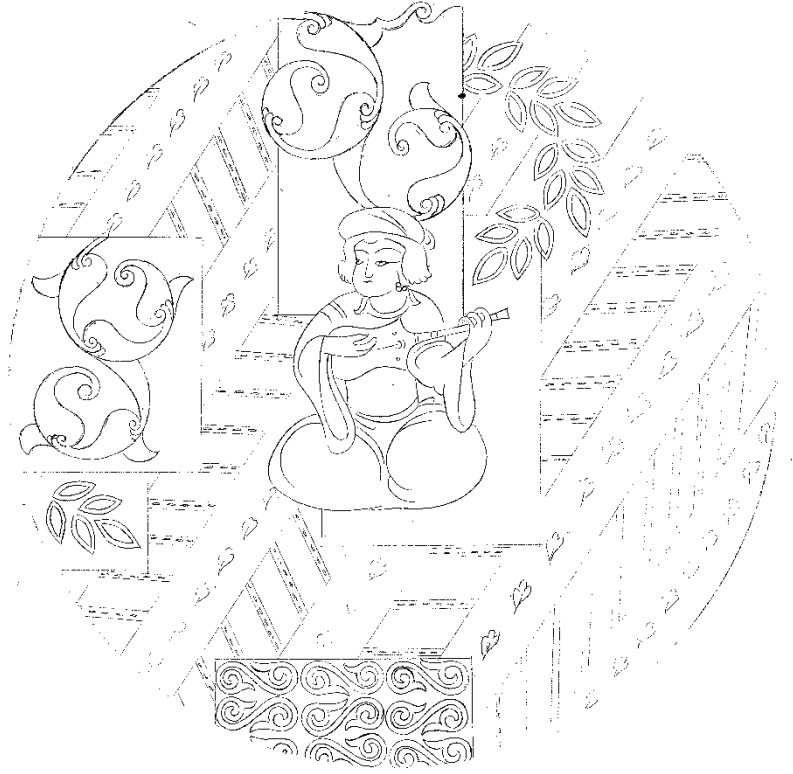


Görsel 95: Tasarımlar Üzerinde Kullanılacak Figür Örneği/ 17. Yüzyıl, İran
(https://archive.org/details/mma_tile_fragment_of_a_garden_scene_panel_447245)

3.1.2 Tasarım Aşamaları

Araştırmanın konusu olan Anadolu Selçuklu Çini Sanatında kullanılan insan figürlü çiniler incelenmiş olup, bu dönemde özenle çalışılmış eserler ortaya konduğu gözlemlenmiştir. Tez çalışması kapsamında yapılacak tasarımlarda kullanılacak olan figürlerin belirlenmesinin ardından, tasarımların aktarılacağı seramik tabak formlarına karar verilmiştir. Daha sonra 40 ve 50 cm'lik tabak formlarının üzerine uygulanacak eskiz çizimlerine başlanmıştır.

Çizim aşamasında dönemin estetik anlayışı göz önünde bulundurularak gelenekselden çok kopmadan çağdaş yöntemlerin de kullanıldığı özgün tasarımlar elde edilmiştir. Çağdaş yöntemlerden biri olarak, kelime anlamı yapıştırma anlamına gelen ve belirlenen yüzeyler üzerine kağıt, duvar kağıdı, cam, ayna, basılı malzemeler gibi objelerin yapıştırılması ile oluşturulan resimsel bir kompozisyon tekniği olan kolaj yöntemi kullanılmıştır (Aktaş, 2011: 10).



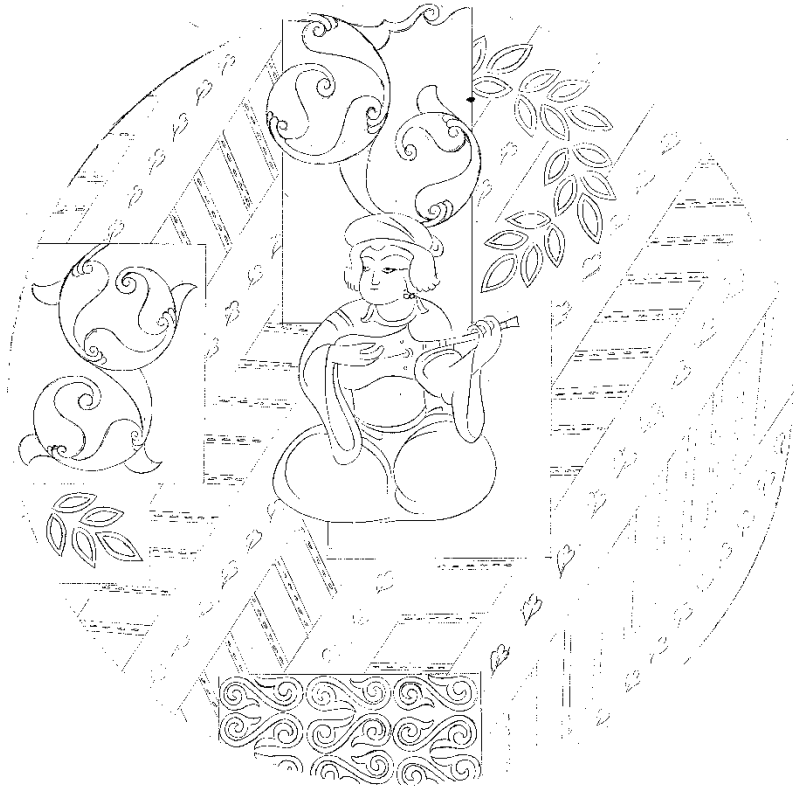
Görsel 96: Eskiz Örneği



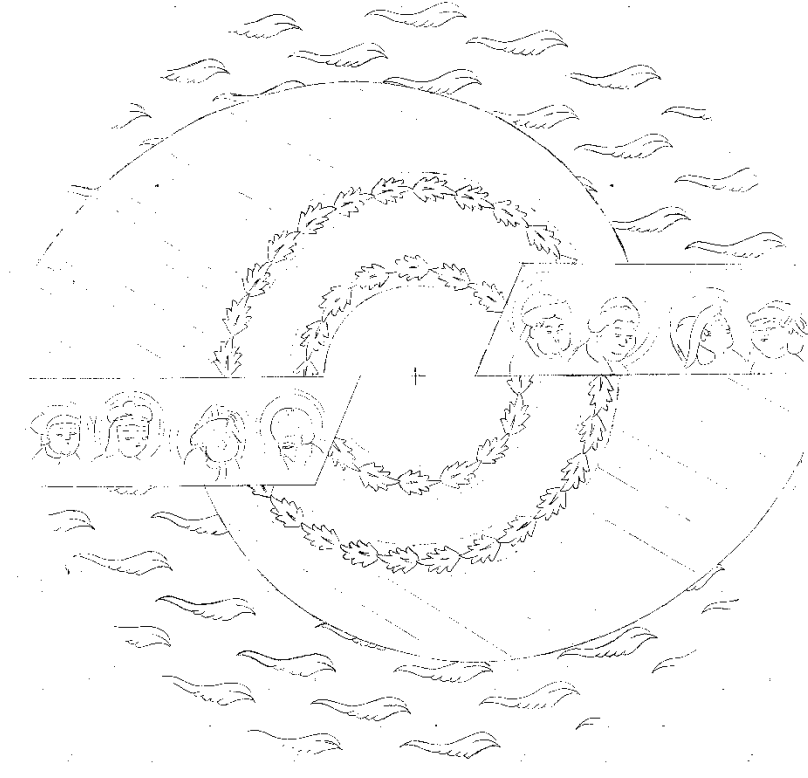
Görsel 97: Eskiz Örneği



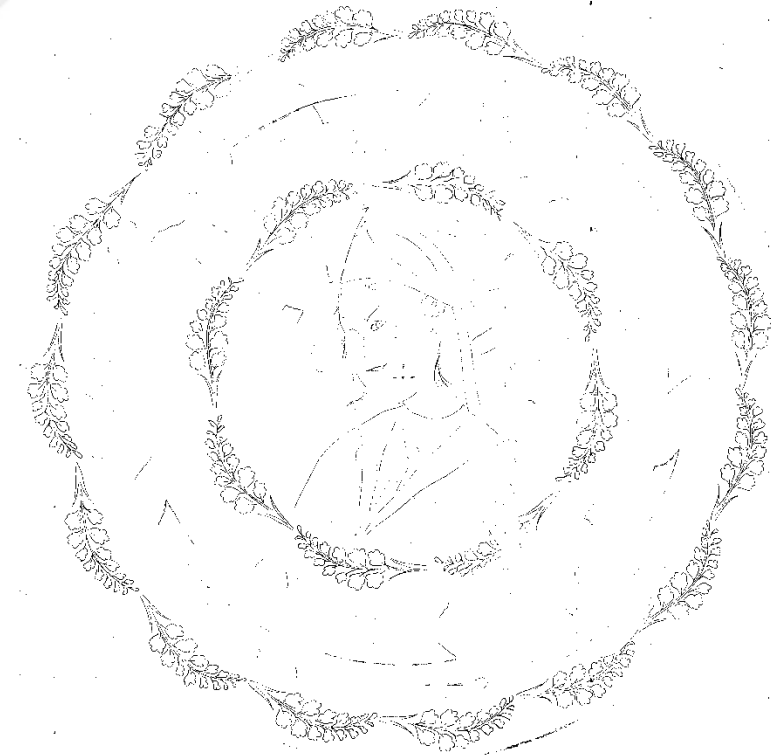
Görsel 98: Eskiz Örneği



Görsel 99: Eskiz Örneği



Görsel 100: Eskiz Örneği



Görsel 101: Eskiz Örneği



Görsel 102: Eskiz Örneği



Görsel 103: Eskiz Örneği



Görsel 104: Eskiz Örneği



Görsel 105: Eskiz Örneği

3.1.3. Tasarımların Aktarılması ve Boyama Aşaması

Eskiz çizim aşamasının bitirilmesinin ardından tabak formlarının üzerine geçirmek üzere eskizlerin delinmesi işlemine başlanmıştır. Bu aşamada çizimi tamamlanan eskiz desenlerinin üzerinden bir iğne yardımıyla belirli aralıklarla delme işlemi yapılmıştır. Daha sonra delinmiş eskiz kâğıdı formun üzerine ortalanarak konulup ve üzerinden kömür tozuyla geçilmiştir. Kömür tozu deliklerden geçip seramik yüzeye sızarak desenin forma aktarımı sağlanmış oldu (Görsel 105)



Görsel 106: Desenin Kömür Tozuyla Seramik Yüzeye Aktarımı

Bu aşamadan sonra ana hatlarıyla forma aktarılan desenin, siyah çini boyası ile tahrirlenme işlemine geçilmiştir. İnce bir fırça yardımıyla bütün desenin kontürleri çekildikten sonra, desen renkli çini boyaıyla boyanmaya başlanmıştır (Görsel 106).



Görsel 107: Desenin Seramik Yüzeye Aktarımından Sonraki Tahrirleme Aşaması



Görsel 108: Desenin Tahrirden Sonraki Boyama Aşaması

Boyama işleminin ardından, tabakların şeffaf sırla sırlanma aşamasına geçilmiştir. Tabaklar daldırma yöntemiyle sırlandıktan sonra 930 derecelik fırında pişirilmiştir.



Görsel 109: Daldırma Yöntemi İle Sırlama Aşaması



Görsel 110: 50 cm Boyutunda Sıraltı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma



Görsel 111: 50 cm Boyutunda Sıralı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma



Görsel 112: 40 cm Boyutunda Sıralı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma



Görsel 113: 40 cm Boyutunda Sıraltı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma



Görsel 114: 40 cm Boyutunda Sıraltı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma



Görsel 115: 40 cm Boyutunda Sıraltı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma



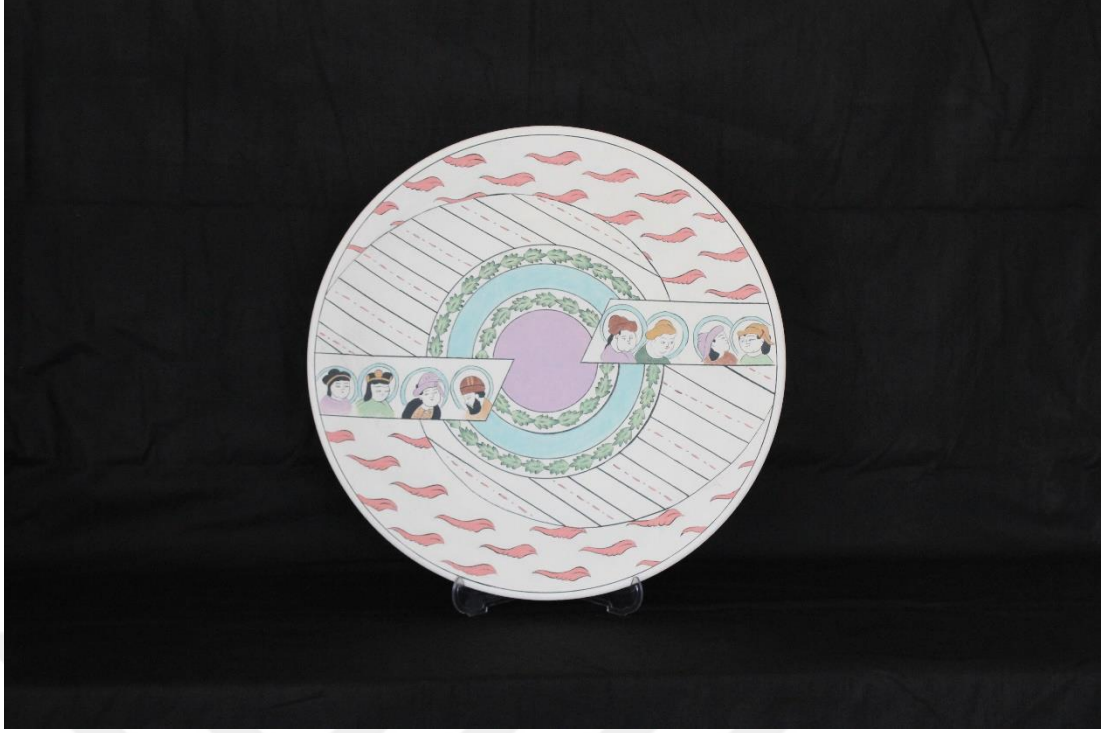
Görsel 116: 40 cm Boyutunda Sıraltı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma



Görsel 117: 40 cm Boyutunda Sıralı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma



Görsel 118: 40 cm Boyutunda Sıralı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma



Görsel 119: 40 cm Boyutunda Sıralı Dekor Tekniğiyle Yapılmış Çalışma

SONUÇ

Anadolu Selçuklu Çini Sanatında kullanılan insan figürlerin ele alındığı bu tezde, öncelikle tarihsel gelişimi, dönemin teknik özellikleri ve kullanılan motifler incelenmeye alınmıştır. Konunun seçilmesindeki temel neden; Türk Çini Sanatında birçok dönem ve teknik vardır. Fakat figüratif yaklaşımlar çini sanatının içinde önemli bir yere sahiptir. Bu figüratif anlatımlar o dönemin yaşam tarzından önemli ipuçları vermektedir. Ayrıca tüm lisans dönemi araştırmalarımın sona eren en çok etkilenilen dönem olan Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerindeki renk, desen ve kompozisyon özelliklerinin zenginliği olmuştur.

Bu dönemin mimari süslemesinde kullanılan çinilerle ilgili olarak, döneme ait önemli kaynak olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle saray duvarlarını süsleyen insan figürlü kompozisyonlar, döneme ait giyim kuşam ve yaşam tarzını yansıtmak açısından belge niteliği taşımaktadır.

Bir başka nedenle de bugün çini sanatımıza baktığımızda özellikle Kütahya'da üretilen örneklerde klasik İznik desenleri klasik bir üslupla çok yoğun olarak çalışılmaktadır. Acaba bu klasik desenlere alternatif olarak neler yapılabilir, hangi tasarımlarla zenginleştirilebilir, bitkisel motifler, geometrik motifler ve de figürlü motifler yeni bir tasarımla yeniden yorumlanabilir mi bu tezin amaçları arasındadır.

Bu bağlamda, tez çalışması kapsamında Anadolu Selçuklu çini sanatında kullanılan insan figürleri, günümüze yönelik yeni tasarım önerileri ve günümüzde bu alanda üretim yapan sanatçıları da içine alarak araştırma yapılmış uygulamalarla örnekler verilmiştir.

Klasik çiniler elbette kendi üretim tarzları ve kuralları ile yeniden üretilmelidir. Ancak bu desenler, aslını bozmadan bugünkü beğeni kavramları arasına giren yeni tasarımlar da olmalıdır. Bu sadece desen anlamında olmamalı aynı zamanda form anlamında da yenilikler getirilmeli, hayatın içinde de yer almalıdır. Türk çini sanatı bugün geldiği noktada sadece bir dekoratif unsur olarak yer almamalı aynı zamanda birebir hayatın içinde olmalıdır. Bu hem çini sanatının ayakta kalmasını sağlar hem de 800 yıllık kültürümüz yeni nesillere aktarılmış olur.

KAYNAKÇA

- AKURGAL, E. (2007). *Anadolu Uygarlıkları*. İstanbul: Net Yayınları.
- AKTAŞ, B. (2011). *Seramiğin Plastik Olarak İçerdiği Kavramların Güncel Sanat İle İlişkilendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- ANONİM, (2001). *Alâeddin'in Lambası: Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alâeddin Keykubad*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- ANONİM, (1979). *Anna Britanica, Dünden Bugüne Çinicilik*, 6, 324.
- ARIK, M. O. (2007). *Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini" Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- ARIK, R. (2000). *Kubad Abad Selçuklu Sarayı ve Çinileri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ARIK, R. (2001). *Kubad Abad Sarayı (Bir Değerlendirme) Ve Malanda Köşkü, I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyet Kongresi Bildiriler I*, Konya: Selçuklu Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi.
- ARIK, R., ve ARIK, O. (2007). *Anadolu Selçuklu Saraylarında Çini, Anadolu Toprağının Hazinesi ÇİNİ Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, İstanbul: Kale grubu Kültür Yayınları.
- ASLANAPA, O. (1984). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ASLANAPA, O. (2001). *Anadolu Selçuklu Sanatı. I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyet Kongresi Bildiriler, I*, 48. Konya: Selçuklu Üniversitesi, Selçuklu Araştırmaları Merkezi.
- ATAGÜN, D. (2010). *Türk Çini Sanatında Renkli Sır Teknikleri ve Reçeteleri*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- AYDUSLU, N. (2012). *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Çini Mozaik*, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- BAKIRER, Ö. (1972). *Anadolu Selçuklularında Tuğla İşçiliği, Malazgirt Armağanı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- BAYAZİT, M. ve IŞIK, İ. (2012). *Geçmişten Günümüze Çini Sanatı ve Kütahya Çiniciliği*, *Batman University Journal of Life Sciences*, 1(1), 891-898.

- BAYRAK, E. (2006). *Kütahya Çinilerinin Teknik ve Desen Özellikleri*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- BİLGİ, H. (2009). *Ateşin Oyunu: Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi Yayınları.
- BUĞDAYCI, B. (2018). *Kütahya Çini Müzesi'nde Sergilenen Seramik Ve Çini Eserlerin Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- BÜYÜKÇANGA, H. H. (2006). *Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili Ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Konya Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Konya.
- ÇAKI, M., AY, N., ve ÖZBEK, K. (2001). Pişmiş Toprak Bünyelerde CaO ve Fe₂O₃'ün Etkileri. *I. Uluslararası*, 145-151. Eskişehir.
- ÇAYCI, A. (2002). *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÇIRAKMAN, G. İ. (1999). Karatay Medresesi'nde Görülen Rumi Motifleri. *Antik Dekor*, (51), 110-111; 1-176.
- ÇOBANLI, Z. ve KANIŞKAN, E. (2013). Osmanlı Çini ve Seramiklerinde Giyim Kuşam Kültürü ve Özellikleri. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 95-108.
- DENİZ, Y. (2012). *Kubad Abad Sarayı Çinilerindeki Hayvan Betimlemelerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlamaları*, Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- ERBEK, M. (2002). *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- ERDAL, O. (2017). *Selçuklu Silisli Seramik Biblo Geleneğinin Sanatsal Tasarım Açısından Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, s. 39.
- ERDEM, A. (2019), *Kütahya Çiniciliğinde Sıtkı (Olçar) Usta*, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisans Üstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

- ERDEM, M. (2011). *Kubad-Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlamı Ve Günümüz Seramiğinde Yorumları*, Yüksek Lisans Tezi, Konya Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Konya.
- ERMAN, D. O. (2009). *Seramik Sanatında Kuş Figürü Üzerine Kişisel Uygulamalar*, Sanatta Yeterlilik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ERMAN, D. O. (2012). *Kültürümüzde Toprak, Türk Keramik Sanatının Gelişimi: Toprağın Ateşle Dansı*, 23.
- ESİN, E. (1969). *The Cup Rites in Inner Asian and Turkish Art*, İstanbul: In Memoriam Kurt Erdmann, 224-259.
- GÖKÇE, E. (2013). Bonhams Müzayedelerinde Satışa Sunulmuş Bir Grup Figürlü İznik Tabakası, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 38.
- GÜVEN, H. (2016). Simyadan Doğan Sanat: Turgut Tuna Kimdir?, *Prusa*, 2(8): 3-13.
- GÜVEN, G. (2018). *Karma Çini Sergisi*, İstanbul: Yeditepe Bienali, 1-71.
- ÖNEY, Z. Ç. (2007). *Doğu'dan Batı'ya İslam Sanatından Türk Çini ve Seramiklerine Uzanan Miras: Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- GÜLAÇTI, N. (2011). Günümüz Kütahya'sında Seramik-Çini Üretimi Ve Durum Tespiti, *Sanatta Yeterlilik Tezi*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- GÜLAÇTI, N. (2012). Selçuklu Dönemi Figüratif Dekorlu Seramik ve Çini Örneklerinin Cumhuriyet Dönemi Kütahya Figüratif Çinileriyle Karşılaştırılması. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 1(1), 47.
- İNDİRKAŞ, Z. (1996). Türklerde Bağdaş Geleneği Üstüne Bir Deneme, *Dünya Kültürü, Felsefe, Sanat, Edebiyat ve Kültür Tarihi Üzerine Yazılar*, 57.
- İSKENDERZADE, L. (2010). Anadolu Selçuklu Saray Çinilerinde İnsan Figürü. *Yüksek Lisans Tezi*, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Konya.
- KARA, A. *18.yy Kütahya Çini ve Seramiklerinde İnsan Figürü Uygulamalarının İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

- KARACALAR, Ş. (2014). *13. ve 14. yüzyıl Anadolu Selçuklu Dönemi Çini Sanatında Görülen İnsan, Hayvan, Bitki Motifleri ve Günümüz Seramik Sanatındaki Yorumu*, Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak.
- KARAOSMANOĞLU, H. (2009). *Çini Ve Seramik Modeller İçin Bilgisayar Destekli Desen Tasarımı*, Kütahya, 41.
- KAYA, I. (2017). Geleneksel Sanatlar. *Uçuş Noktası*, 70: 1-50.
- KINIK, M. (1998, Ekim). Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Figür, *Türk Dünyası Araştırmaları*, 214.
- KIZIL, M. (2010). *Cumhuriyet Dönemi Kütahya Çinisinde Görülen Uygulama Teknikleri ve Yenilikler*, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- KOÇER, M. (1998). *Geçmişten Günümüze Türk Çini Sanatı, Yaşayan Konyalı Sanatçılar ve Eserleri*. Konya: Selçuklu Belediyesi Kültür Yayınları.
- KUBAN, D. (1993). *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri; Anadoludan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- KUBAN, D. (2002). *Selçuklu çağında Anadolu Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KÜÇÜKKÖROĞLU, K. (2003). *Alaeddin Keykubad I. Dönemi Camilerinde Çini Kullanımı, Yüksek Lisans Tezi*, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Konya.
- MÜLAYİM, S. (1982). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler, Selçuklu Çağı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- MÜLAYİM, S. (1984). *Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi: Anadolu (Anatolia)*,. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- OFLAZ, A. (2012). Kütahya Çini Sanatına Yön Veren Tasarımcı Ve Ustalar İle Kütahya'daki Çini Sanatının Gelişiminin Değerlendirilmesi, Kütahya.
- ÖGEL, B. (1998). *Türk Mitolojisi" I. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- ÖNDER, M. (1970). Kubad Abad Çinilerinde Sultan Alaaddin Keykubad I'ın İki Portresi. *Sanat Tarihi Yıllığı*.
- ÖNEY, G. (1976). *"Türk Çini Sanatı" Turkish tile art*. İstanbul: Yapı Kredi Bankası.
- ÖNEY, G. (1987). *İslam mimarisinde çini*. İstanbul: Ada yayınları.

- ÖNEY, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası.
- ÖNEY, G. ve ÇOBANLI, Z. (2007). *Doğu'dan Batı'ya İslam Sanatından Türk Çini ve Seramiklerine Uzanan Miras", Anadolu'da Türk Devri Çini Ve Seramik Sanatı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- ÖZTÜRK, M. (2008). *Konya Ve Çevresinde Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili Ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- ÖZTÜRK, M. (2009). *Seramik Eğitimi Veren Fakültelerde Selçuklu Çini Sanatının Uygulanması*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- PAMUK, A. (2015). *Türk Çini Sanatında Kullanılan Hayvansal Figürlerin Seramik Yüzeyler Üzerinde Üç Boyutlu Uygulanması*, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- SARRE, F. (1998). *Küçük Asya Seyahati 1895 Yazı, Selçuklu Sanatı Ve Ülkenin Coğrafyası Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş.
- SATIR, S. (2008). Türk Kültüründe İznik Çinilerinin Önemi ve Güncel Değerlendirilmesi, In 8. *ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) Bildiri Kitabı*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil, Tarih ve Yüksek Kurumu (pp. 1129-1144).
- SEVİM, Ö. Y. (2014). Çağdaş Türk Seramik Sanatında Resimsel Anlatım. *Anadolu Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, (7), 61-73.
- SOYUPAK, O. (2016). *Selçuklu Geometrik Desenleri Arasında Yer Alan Yıldız Sembolünün Günümüz Ürünleri Üzerindeki Yansımaları*, Uluslararası Geçmişten Geleceğe Sanat Sempozyumu ve Sergisi.
- ŞAHİN, M. (2015). *Geleneksel Türk Süsleme Sanatlarında Çinicilik*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ŞİMŞİR, Z. (1990). *Konya Selçuklu Çinilerinde Kullanılan Motifler*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

TURAN, S. ve DÖNMEZ, N. (2018). *Dün Kâşî –Evanî Bugün Çini Sergisi*, İstanbul: Pendik Belediyesi Yayını.

UYANIK, Z. A. (2006). *Çinilerde Kullanılan Klasik Kütahya Çini Desenleri*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, s. 788.

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

YETKİN, Ş. (1993). *Çini Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.

YILDIRIM, S. (2003). Aslan-Boğa Mücadelesi Kompozisyonu, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2.

YILMAZ, M. (1999). *Anadolu Selçuklu Saray ve Köşklerinde Kullanılan Figürlü Çinilerin Resim Sanatı Açısından İncelenmesi*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

YOLAL, .C. A. (2007). *Başlangıcından Günümüze Kütahya Çinileri Ve Çini Motiflerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlanarak Uygulanması*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

ZORLU, E. (2012). Kütahya'da Bulunan Çini Satış Mağazalarındaki Ürün Teşhirinin Pazarlama Uzmanları, Tüketici Görüşleri Ve Grafik Tasarım İlkelerine Göre Değerlendirilmesi. *Yüksek Lisans Tezi*, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.

<http://www.arkofcrafts.com/tr/adil-can-nursan-sanat-atolyesi/> (erişim tarihi: 26.09.2019).

<http://www.frigseramik.com.tr/sergiler/> (29.09.2019).

<http://www.kitaptansanattan.com/sanattan/vedat-kacardan-eski-yuzler-yeni-bakislar/> (erişim tarihi: 24.09.2019).

<http://www.turkiyeninustalari.org/tr/ustalar/cini-seramik-comlek/adil-can-guven> (erişim tarihi: 26.09.2019).

<https://www.gacini.com/product-page/sel%C3%A7uklu-tabak-st01> (erişim tarihi: 29.09.2019).

Sergirehberi.com,http://sergirehberi.com/m/artist_detay.aspx?a_id=2870&t_id=2344&q=Atila-Cengiz-Kilic&q1=-Ozgecmis#txt (06. 10.2019).



ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı:

Jiyan OKŞUL

Doğum Yeri ve Yılı:

İdil, 1992

Eğitimi:

Pedagojik Formasyon: 2017, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Lisans: 2010-2014, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Çini Tasarımı Anasanat Dalı

Lise: 2003-2007, İdil Lisesi

İş Tecrübesi:

2016, Terra Cotta Ceramic Art

2017: İstanbul Porselen Atölyesi, *halen devam ediyor.*

Katıldığı Sergiler:

2019, 5. Genç Sanat Günleri Karma Sergi (İzmir)

2018, 4. Genç Sanat Günleri Karma Sergi (İzmir)

2017, 3. Genç Sanat Günleri Karma Sergi (İzmir)

2015, Vakıfbank Genel Müdürlüğü Sanat Galerisi Çini Sergisi (Ankara)

2014, Mezuniyet Sergisi (Sakarya)

2012, Karma Çini Sergisi (Sakarya)

2004, Halk Eğitim Karma Resim Sergisi (İdil)