

T.C.

KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANA SANAT DALI

KUBADABAD SARAY ÇİNİLERİNDEKİ BETİSEL
ANLATILARIN SGRAFFİTTO TEKNİĞİ İLE SERAMİK
YÜZEYLERDE UYGULANMASI

Ayşe DENİZLİ TÜZÜN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KIRŞEHİR-2023



©2023-Ayşe DENİZLİ TÜZÜN

T.C.

KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANA SANAT DALI

KUBADABAD SARAY ÇİNİLERİNDEKİ BETİSEL
ANLATILARIN SGRAFFİTTO TEKNİĞİ İLE SERAMİK
YÜZEYLERDE UYGULANMASI

THE APPLICATION ON CERAMIC SURFACES WITH
SGRAFFITTO TECHNIQUE OF FIGURATIONS THAT THE
TILES OF KUBADABAD PALACE TILES

Hazırlayan

Ayşe DENİZLİ TÜZÜN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Hande KILIÇARSLAN

KIRŞEHİR-2023

KABUL VE ONAY

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı Sanat Dalı yüksek lisans öğrencisi, Ayşe DENİZLİ TÜZÜN tarafından hazırlanan “Kubadabad Saray Çinilerindeki Betisel Anlatıların Sgraffitto Tekniği ile Seramik Yüzeylerde Uygulanması” Adlı Tez Çalışması 22 Haziran 2023 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından oybirliği/oyçokluğu ile **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Danışman

Doç. Hande KILIÇARSLAN

Üye

Prof. Dr. Filiz N. ÖLMEZ

Üye

Doç. Dr. Feryal SÖYLEMEZOĞLU

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../2023

Prof. Dr. Hüseyin ŞİMŞEK

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin Yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

.../.../2023

Ayşe DENİZLİ TÜZÜN

ÖZET

KUBADABAD SARAY ÇİNİLERİNDEKİ BETİSEL ANLATILARIN SGRAFFİTO TEKNIĞİ İLE SERAMİK YÜZEYLERDE UYGULANMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan: Ayşe DENİZLİ TÜZÜN

Danışman: Doç. Hande KILIÇARSLAN

2023 – xi+121 sayfa

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı

Jüri

Danışman: Doç. Hande KILIÇARSLAN

Üye: Prof. Dr. Filiz N. ÖLMEZ

Üye: Doç. Dr. Feryal SÖYLEMEZOĞLU

Bu çalışmaya konu olan Kubadabad Sarayı, Anadolu Selçuklu döneminden kalma en önemli kültürel miraslardan biridir. Selçuklu Sultanı Alaaddin Keykubat tarafından 1219-1237 yılları arasında Konya ilinin Beyşehir ilçesinde inşa ettirilen saray yirmi bir binadan oluşmaktadır. Bu kompleksin iç duvar süslemelerinde kullanılan çiniler ilginç Şekil üsluplarıyla Anadolu Selçuklu sanat dünyasını yansıtan en zengin örneklerden oluşmaktadır. Günümüzde yalnızca birkaç duvar kalıntısına ulaşılabilen saray kazılarında ortaya çıkarılan klasik arabesk desenli çiniler sekiz köşeli yıldızlar ve bunları birbirine bağlayan haç şekillidir. Yüzey bezemelerinde yazı, hayvan ve insan figürleri, geometrik ve bitkisel motiflerin yanı sıra insan başına sahip varlıklar da kullanılmıştır.

Sgraffito tekniği, seramik ürünlere uygulanan ve süsleme yöntemlerinden en fazla kullanılanlardandır. Neredeyse seramik sanatı kadar eski bir tarihe sahip olan bu teknik, seramik sanatının gelişimine paralel olarak dünyanın birçok bölgesinde kullanılmış ve geliştirilmiştir. Günümüzde halen yaygın olarak kullanılan sgraffito tekniğinde astar yerine seramik boyalar kullanılmaktadır.

Bu çalışmada, Anadolu Selçuklu döneminin desen zenginliğini yansıtan Kubadabad Sarayı çinileri, sgraffito tekniği ile seramik yüzeylere uygulanmıştır. Dönemin çinilerinden farklı olarak beyaz seramik çamurunun elle şekillendirme veya alçı kalıba döküm yöntemleriyle 950 °C'ta yapıldığı çalışmalar sonucunda ortaya çıkarılan 27 eserin, günümüz seramik sanatı estetik anlayışına katkı sağlaması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kubadabad Sarayı, çini, seramik, sgraffito tekniği, figür.

ABSTRACT
THE APPLICATION ON CERAMIC SURFACES WITH SGRAFFITO
TECHNIQUE OF FIGURATIONS THAT THE TILES OF KUBADABAD PALACE

M.Sc. Thesis

Preparer: Ayşe DENİZLİ TÜZÜN

Advisor: Assoc. Hande KILIÇARSLAN

2023 – xi+121 page

Kırşehir Ahi Evran University, Graduate School Of Social Sciences

Traditional Turkish Handicrafts Main art Branch

Jury

Advisor: Assoc. Hande KILIÇARSLAN

Member: Prof. Dr. Filiz N. ÖLMEZ

Member: Assoc. Prof. Dr. Feryal SÖYLEMEZOĞLU

The Kubadabad Palace, which is the subject of this study, is one of the most important cultural heritages from the Anatolian Seljuk period. The palace, which was built by the Seljuk Sultan Alaaddin Keykubat in the Beyşehir district of Konya between 1219-1237, consists of twenty-one buildings. The tiles used in the interior wall decorations of this complex consist of the richest examples reflecting the Anatolian Seljuk art world with their interesting painting styles. The classical arabesque patterned tiles unearthed in the palace excavations, where only a few wall remains can be reached today, are octagonal stars and cross-shaped connecting them. In the surface decorations, in addition to writing, animal and human figures, geometric and plant motifs, beings with human heads were also used.

Sgraffito technique is one of the most used decoration methods applied to ceramic products. This technique, which has a history almost as old as the art of ceramics, has been used and developed in many parts of the world in parallel with the development of ceramic art. Ceramic paints are used instead of primer in the sgraffito technique, which is still widely used today.

In this study, Kubadabad Palace tiles, which reflect the richness of patterns of the Anatolian Seljuk period, were applied to ceramic surfaces with the sgraffito technique. Unlike the tiles of the period, it is aimed to contribute to the aesthetic understanding of today's ceramic art, with 27 works that were revealed as a result of the studies in which white ceramic clay was made by hand shaping or plaster molding methods at 950 °C.

Keywords: Kubadabad Palace, tiles, ceramics, sgraffito technique, figure.

ÖN SÖZ

Anadolu Selçuklu Dönemi'nin en önemli yapılarından biri olan Kubadabad Sarayı iç duvarlarında kullanılan çinilerdeki motifler gerek üslup gerek kompozisyon gerekse de ikonografi bakımından derin bir içeriğe sahiptir. Bu eserlerde anlatımlar yalnızca bir süsleme ögesi olmaktan ziyade dönemin simge dünyasına, inanışlarına, yaşayışlarına, sosyal ve kültürel yapısına ait önemli ipuçları vermektedir. Türk kültür ve sanatının gözler önüne serildiği en zengin örneklerinden biri olan bu motifler, günümüz modern seramik sanatı anlayışına göre üç boyutlu hale getirilerek çağdaş bir bakış açısı kazandırılması hedeflenmiştir.

Tez çalışması konusunun belirlenmesinden tezin yürütülmesine kadar her aşamada desteğini esirgemeyerek beni yönlendiren danışmanım Doç. Hande KILIÇARSLAN'a,

Tez çalışmasını yaparken destek veren tüm arkadaşlarıma,

Bugüne kadar ilgi ve alakasını hiç eksik etmeden her konuda destek veren aileme teşekkür ediyorum.

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
1. GİRİŞ.....	1
BÖLÜM I.....	5
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	5
2.1. ÇİNİ SANATI.....	5
2.1.1. Çini.....	8
2.1.2. Türk Çini Sanatı.....	9
2.2. KUBADABAD SARAYI.....	24
2.2.1. Küçük Saray.....	27
2.2.2. Büyük Saray.....	30
2.2.3. Kubadabad Sarayı Çinileri.....	31
2.2.4. Kubadabad Sarayı Çinilerinde Görülen Figürler.....	36
2.3. SGRAFFİTO TEKNİĞİ.....	68
2.3.1. Sgraffito Tanımı ve Tarihçesi.....	68
2.3.2. Sgraffito Tekniği.....	68
2.3.3. Sgraffito Tekniğinde Kullanılan Malzemeler.....	69
2.3.4. Sgraffito Tekniğinin Biçimleri.....	69
BÖLÜM III.....	72
3. ÖZGÜN UYGULAMALAR.....	72
3.1. UYGULAMA AŞAMALARI.....	72
3.2. ÖZGÜN UYGULAMALAR.....	79
3.2.1. Çift Başlı Kartal Figürü Uygulamaları.....	79
3.2.2. Sfenks Figürü Uygulaması.....	83
3.2.3. Tavus Kuşu Figürü Uygulamaları.....	84
3.2.4. Siren Figürü Uygulamaları.....	90

3.2.5. Kuş Figürü Uygulamaları.....	95
3.2.6. Aslan Figürü Uygulaması.....	98
3.2.7. Yırtıcı Hayvan Figürü Uygulaması	99
3.2.8. İnsan Figürlü Uygulamalar.....	100
3.2.9. Pano Uygulamaları.....	103
3.2.10. Cennete Sonsuz Yaşam Adlı Stilize Uygulama	105
BÖLÜM IV.....	109
4. SONUÇ VE ÖNERİLER	109
KAYNAKÇA.....	111
ÖZGEÇMİŞ	121



Tablo 2.2.1. Kubadabad Saray kompleksinde yer alan bazı binaların boyutları.....	26
Tablo 3.2.1.1. Göğsünde Es-sultan yazılı çift başlı kartal figürlü yıldız çini ve özgün uygulaması.....	78
Tablo 3.2.1.2. Çift başlı kartal figürlü yıldız çini ve özgün uygulaması.....	80
Tablo 3.2.2.1. Başı geriye dönük sfenks figürlü yıldız çini ve özgün uygulaması.....	82
Tablo 3.2.3.1. Başı geriye dönük tavus kuşu figürlü çini ve özgün uygulaması.....	83
Tablo 3.2.3.2. Tavus kuşu figürü ve özgün uygulaması.....	85
Tablo 3.2.3.3. Kuyruk tüyleri açık tavus kuşu figürü ve özgün uygulaması.....	87
Tablo 3.2.4.1. Etrafında balıklar bulunan siren figürlü çini ve özgün uygulaması.....	89
Tablo 3.2.4.2. Kanadı açık siren figürlü çini ve özgün uygulaması.....	91
Tablo 3.2.4.3. Kanadı yukarı doğru siren figürlü çini ve özgün uygulaması.....	92
Tablo 3.2.4.4. Siren figürlü çini ve özgün uygulaması.....	93
Tablo 3.2.5.1. Avcı kuş figürlü yıldız çini ve özgün uygulaması.....	94
Tablo 3.2.5.2. Hayat ağacı etrafındaki simetrik kuşlar figürlü orijinal çini ve özgün uygulaması.....	96
Tablo 3.2.6.1. Aslan figürlü çini ve özgün uygulaması.....	97
Tablo 3.2.7.1. Yırtıcı hayvan figürlü orijinal çini ve özgün uygulaması.....	98
Tablo 3.2.8.1. İki elinde balık tutan insan figürlü orijinal çini ve özgün uygulaması.....	99
Tablo 3.2.8.2. Elinde çiçek tutan insan figürlü orijinal çini ve özgün uygulaması.....	100
Tablo 3.2.8.3. Bağdaş kurarak oturan insan figürlü orijinal çini ve özgün uygulaması... 101	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1.1.	Cihangir Mezarı sır örnekleme detaylarını gösteren duvar.....	6
Şekil 2.1.2.	Cuenca tekniği ile yapılmış 16. yüzyıldan kalma bir panel.....	8
Şekil 2.1.2.1.	Mugak Attari Camii kemerindeki yazı.....	10
Şekil 2.1.2.2.	Sultan III. Mesut minaresi.....	11
Şekil 2.1.2.3.	Kazvin Cuma Mescidi kubbesi.....	12
Şekil 2.1.2.4.	Eski Malatya Ulu Camii kubbesi.....	13
Şekil 2.1.2.1.1.	Damgan Mescid-i Cuma Camii minaresinin kufi kitabesi.....	15
Şekil 2.1.2.2.1.	Kubadabad Sarayı'nda hayat ağacı ve simetrik kuşlar motifli çini...	17
Şekil 2.1.2.2.2.	Kubadabad Sarayı'nda çift başlı kartal figürlü çini.....	18
Şekil 2.1.2.3.1.	Yeşil Türbe Çelebi Mehmed Sandukasında renkli sır tekniği ile yapılan çiniler	21
Şekil 2.1.2.4.1.	Çinili Köşk.....	22
Şekil 2.1.2.4.2.	Sultan Murad'ın Has Odası.....	23
Şekil 2.1.2.4.3.	Sultan Ahmet Camii iç mekânı.....	24
Şekil 2.2.1.1.	Küçük Saray planı.....	27
Şekil 2.2.1.2.	Küçük Saray giriş eyvanı ve vestibül.....	28
Şekil 2.2.1.3.	Giriş eyvanında bezemeli taş kapıdaki bordür.....	29
Şekil 2.2.2.1.	Büyük Saray, hamam ve üçüncü avlunun görünümü ve planı.....	30
Şekil 2.2.3.1.	Kubadabad Sarayı'nda ortaya çıkarılan çini fırını kalıntısı.....	32
Şekil 2.2.3.2.	Büyük Saray'da bir dado paneli.....	33
Şekil 2.2.4.1.1.	Kubadabad Sarayı çinilerinde bağdaş kurarak oturmuş insan figürü.	37
Şekil 2.2.4.1.2.	Kubadabad Sarayı çinilerinde ayakta duran insan figürü.....	38
Şekil 2.2.4.1.3.	Kubadabad Sarayı çinilerinde sakallı erkek figürü.....	39
Şekil 2.2.4.1.4.	Kubadabad Sarayı çinilerinde kadın figürü.....	40
Şekil 2.2.4.2.1.	Kubadabad Sarayı çinilerinde aslan figürü.....	42
Şekil 2.2.4.2.2.	Kubadabad Sarayı çinilerinde at figürü.....	43
Şekil 2.2.4.2.3.	Kubadabad Sarayı çinilerinde ayı figürü.....	44
Şekil 2.2.4.2.4.	Kubadabad Sarayı çinilerinde balık figürü.....	45
Şekil 2.2.4.2.5.	Kubadabad Sarayı çinilerinde çift başlı kartal figürü.....	48
Şekil 2.2.4.2.6.	Kubadabad Sarayı çinilerinde göğsünde "Es-Sultan" yazılı çift başlı kartal figürü	49
Şekil 2.2.4.2.7.	Kubadabad Sarayı çinilerinde deve figürü.....	50
Şekil 2.2.4.2.8.	Kubadabad Sarayı çinilerinde eşek figürü.....	51

Şekil 2.2.4.2.9.	Kubadabad Sarayı çinilerinde keçi figürü.....	53
Şekil 2.2.4.2.10.	Kubadabad Sarayı çinilerinde kedi figürü.....	54
Şekil 2.2.4.2.11.	Kubadabad Sarayı çinilerinde köpek figürü.....	55
Şekil 2.2.4.2.12.	Kubadabad Sarayı çinilerinde kurt figürü.....	56
Şekil 2.2.4.2.13.	Kubadabad Sarayı çinilerinde kuş figürü.....	57
Şekil 2.2.4.2.14.	Kubadabad Sarayı çinilerinde ördek figürü.....	58
Şekil 2.2.4.2.15.	Kubadabad Sarayı çinilerinde şahin figürü.....	59
Şekil 2.2.4.2.16.	Kubadabad Sarayı çinilerinde tavşan figürü.....	60
Şekil 2.2.4.2.17.	Kubadabad Sarayı çinilerinde tavus kuşu figürü.....	61
Şekil 2.2.4.3.1.	Kubadabad Sarayı çinilerinde ejder figürü.....	63
Şekil 2.2.4.3.2.	Kubadabad Sarayı çinilerinde grifon figürü.....	64
Şekil 2.2.4.3.3.	Kubadabad Sarayı çinilerinde sfenks figürü.....	65
Şekil 2.2.4.3.4.	Kubadabad Sarayı çinilerinde siren figürü.....	66
Şekil 3.1.1.	Mekanik karıştırıcı.....	71
Şekil 3.1.2.	Çamurun alçı kalıplara dökülmesi.....	72
Şekil 3.1.3.	Seramik formun kalıptan çıkarılması ve farklı formlar.....	72
Şekil 3.1.4.	Kalıptan çıkarılan seramik formların rötuşlanması.....	73
Şekil 3.1.5.	Yüze aktarılan desenlerin kazınması.....	73
Şekil 3.1.6.	Elektrikli fırın.....	74
Şekil 3.1.7.	Sür-sil işlemi.....	75
Şekil 3.1.8.	Sür-sil işlemi bitirilmiş mamul.....	75
Şekil 3.1.9.	Siyah metal oksit emisyon fazlasının silinmesi ve silinmiş ürün.....	76
Şekil 3.1.10.	Renkli sırların uygulanması.....	76
Şekil 3.1.11.	Pistole ile şeffaf sır uygulanması.....	77
Şekil 3.2.1.1.	Göğsünde Es-sultan yazılı çift başlı kartal figürlü yıldız çini özgün uygulaması.....	79
Şekil 3.2.1.2.	Çift başlı kartal figürlü özgün uygulama.....	81
Şekil 3.2.3.1.	Tavus kuşu figürlü özgün uygulama.....	84
Şekil 3.2.3.2.	Sağa dönük tavus kuşu figürlü özgün uygulama.....	86
Şekil 3.2.3.3.	Simetrik tavus kuşu figürlü özgün uygulama.....	88
Şekil 3.2.4.1.	Etrafında balıklar bulunan siren figürlü özgün uygulama.....	90
Şekil 3.2.5.1.	Simetrik kuş figürlü özgün uygulama.....	95
Şekil 3.2.9.1.	Siren, keçi ve tavus kuşu figürlerinden oluşan pano çalışması.....	102
Şekil 3.2.9.2.	Çift başlı kartal, köpek, aslan ve güneş yüzlü kadın portresinden oluşan pano uygulaması.....	103

Şekil 3.2.10.1.	Çamurun yoğurulması.....	104
Şekil 3.2.10.2.	Yoğurulan çamurun plaka haline getirilmesi.....	104
Şekil 3.2.10.3.	Kalıpların silindir şekline getirilmesi.....	105
Şekil 3.2.10.4.	Yüzeyine desen uygulanan silindirik şekilli seramik.....	105
Şekil 3.2.10.5.	Cennette Sonsuz Yaşam adlı stilize çalışma.....	107



1. GİRİŞ

Bir toplumun geçmişine ışık tutan en önemli sosyal hayat göstergesi sanat eserleridir. Geçmiş dönemlerin yaşantısı, kültürel özellikleri, sınıf yapısı, yönetim tarzı, ekonomik düzeni, alışkanlıkları, eğlence-yemek kültürü vs. sanat eserleri ve bu eserlerin üzerine yapılan süslemelerle rahat bir şekilde anlaşılmaktadır. Hem somut hem de soyut sanat örnekleriyle toplumların yaşam biçimini yansıtan kültürel miras örneklerinden olan süslemecilik kültür tarihi açısından da önem arz etmektedir (Talas ve Aksoy, 2006:458).

Yüzyıllar boyunca oldukça geniş bir coğrafi alana yayılmış olan Türk boyları, bu durumun neticesinde farklı medeniyetler ve toplumlarla etkileşime girmiştir. Bu etkileşimin bir sonucu olarak da Türk süsleme sanatları oldukça zengin malzeme, motif ve teknik birikimine sahip olmuştur. Hunlardan başlayarak Osmanlılara kadar kurulmuş olan yirmiye yakın devlet içerisinde, zamanla bir sanat geleneğinin geliştiği görülmektedir. Bu gelişim içerisinde Türk sanatı diğer kültürlerle fazlaca etkileşmiş olmasına rağmen genel karakterini koruyarak günümüze kadar gelebilmiştir (Yıldırım, 2010:3).

Altay Dağları'nın kuzey doğusundan Macaristan'a kadar uzanan oldukça geniş bir coğrafyada Türk sanat tarihi eserlerine rastlanılmaktadır. Bu geniş coğrafi bölgede bulunan Hun sanat eserleri, birçok Avrupa müzesinde teşhir edilmektedir. Eyer, yular, üzengi gibi at koşumları, giyim kuşam malzemeleri, keçeler, ilk halı örnekleri, bronz heykeller, aynalar, masklar, tokalar, başlıklar ve başka etnografik malzemelerden oluşan Pazırık kurganlarındaki kalıntılar bunların en tipik örneklerini oluşturmaktadır (Gülensoy, 1997:1111).

Avrasya'daki atlı göçebe toplulukların tarih öncesi yaşamlarında, sanat etkinlikleri arasında zengin süs eşyalarında görülen hayvan motifleri, evrensel sanat tarihinde özel bir yere sahip olan güçlü ve soyut bir dışavurumculuğu temsil etmektedir. "Hayvan Üslubu" terimini ortaya atan Rostovtzeff, bu sanatın kökeninin Orta Asya'da olduğunu ve daha sonra Güney Rusya ve Sibiry'a yayıldığını, üslubun ise Çin'e doğru ilerledikçe daha sadeleştiğini düşünmektedir (Kuban, 2009:63). Bu sanatın kökeni ve üslubu hakkında farklı görüşler olsa da önemli olan, bu sanatın izlerinin Türklerle birlikte Anadolu'ya kadar gelerek devam etmesidir. Anadolu Selçuklulardan kalma Konya kale surlarından kalan taş süslemeler üzerinde ya da Artukluların Diyarbakır kalesinde uyguladığı hayvan veya hayvan mücadeleleri figürleri bu sanatın izlerini yansıtmaktadır (Binol, 2021:7).

Türk süsleme sanatında seramik ve çininin her zaman önemli bir yeri olmuştur. Asya erken dönem mimari süslemelerinde çini bezemelerin varlıkları sırlı tuğla olarak görülmektedir. Doğu Akdeniz kültürlerinde, sırlı üretim oldukça eski bir geçmişe sahiptir. Sırlanmış ürünlerin “çini” olarak tanımlanması Asya kökenine dayanmaktadır. Hem kap/kacak hem de iç ve dış duvar süslemelerinde boyalı sırlı tuğla kullanımı, Türk sanat tarihinde önemli bir konuyu teşkil etmektedir. İslam sanatı tarihinde de önemli bir yer tutan Türk çini sanatının geçmişi 8. ve 9. yüzyılda Uygur Türklerine kadar dayanmaktadır (Akıncı, 2009:1).

İslami çevrede, Türkistan’dan Anadolu’ya kadar olan Türk devletleri, uzun bir süre boyunca geniş bir alanda hakimiyet kurmuş ve birçok sanat dalında yenilikçi faaliyetlerle İslam dönemi sanatını etkilemişlerdir. Farklı alanlarda ve dönemlerde görülen değişikliklere rağmen, İslam dönemi sanatında süsleme ve mimari özelliklerin bazı detaylarının sıklıkla tekrarlanması dikkat çekicidir. İslam süsleme sanatında Türk etkisinin başlangıcı 9. yüzyılda Abbasilere kadar izlenebilmektedir. Hilafet başkentinin Irak’a taşınmasıyla birlikte Suriye ve Filistin’deki İslami eserler üzerindeki en baskın olan Emeviler dönemindeki antik etki, yerini Orta Asya ve Türk unsurlarına bırakmaya başlamıştır. Abbasiler, Türk birlikleri için Samarra şehrini kurarak bu yeni harekete katkıda bulunmuşlar ve Afganistan’daki Gazneliler 10. ve 12. yüzyıllar arasında bu mirası devralmışlardır. 1040 yılından 13. yüzyılın başlarına kadar İran’da hüküm sürmüş olan Büyük Selçuklular, Abbasi ve Gaznelilerin mimari süslemesini geliştirmişlerdir. 11. yüzyılın sonlarına doğru Anadolu’ya giren Selçuklular, Doğu’dan Samarra’ya, Gazneliler’e ve İran’ın Büyük Selçuklularına kadar uzanan miraslarını da beraberlerinde getirmişlerdir. Bu mirasın, özellikle Anadolu süsleme sanatındaki etkisi görülmektedir (Öney, 1984:133, 134).

Savaşlar ve iç karışıklıklar sebebi ile Selçuklular 12. yüzyılda sanata yoğun bir katkıda bulunamamış, ancak yüzyılın sonlarına doğru Sultan II. Kılıçarslan ile başlayan yapılaşma, Sultan I. Alaeddin Keykubad döneminde zirveye ulaşarak İslam dünyasına yeni bir solukla Selçuklu sanat ortamını kazandırmıştır. Bu dönemde birçok bölgede pek çok cami, medrese, türbe, hamam, şifahane ve külliye yapılmıştır. Bu eserlerde görülen Selçuklu sanatının ilginç sentezi ve yaratıcı gücü, İslam sanatında yeni bir sayfa olmuştur. En yoğun şekilde Diyarbakır ve Konya Kalelerinde görüleceği gibi, Selçuklular kalelerinde arma olarak çift başlı kartal, güç simgesi olarak aslan heykelleri ve kabartmalarına yer vermişlerdir. Diyarbakır Kalesi’nin burçlarında kanatlı aslanlar ve sfenksler, Konya Kalesi’nde ise çeşitli devşirme Bizans ve Antik Çağ kabartmaları arasında insan heykelleriyle birlikte, Orta Asya

tarzında bağdaş kurarak oturan kaftanlı sultan, melek, siren, ejder, kartal, balık, fil, gergedan gibi semboller, Selçuklu figür dünyasının zengin sembolik repertuarını yansıtmaktadır. Bu kabartmalar, Selçuklu İslam inancının derin hoşgörüsü ve eski geleneklere olan bağlılığını figürler aracılığıyla ifade etmektedir. Özellikle Sultan Alaeddin Keykubad Dönemi'nde Konya, Beyşehir, Kayseri, Antalya ve Alanya'da yapılan yazlık ve kışlık saraylar ile av köşkleri, Anadolu Selçuklu sanatına ve saray yaşamına yeni bir renk katmıştır. Bu yapıları süsleyen mimari öğeler, detaylar ve taş işçiliği, tuğla, çini ve ahşap kullanımıyla İslam sanatına özgü bir karaktere sahip olup, kökenleri kısmen Orta Asya'ya kadar uzanan yeni bir soluk getirmiştir (Öney, 2002:1211-1212).

Anadolu Selçuklu dönemi sanatını yansıtan en zengin örnekler, Orta Anadolu'da Beyşehir gölü kıyısında yer alan Kubadabad Sarayı'nda yer almaktadır. Sarayın süslemelerinde kullanılan çiniler, tüm Selçuklu Sarayları gibi harabe haline gelmiş olan Kubadabad Sarayı kalıntılarında yapılan kazı çalışmaları sonucunda ortaya çıkarılmıştır. Ortaya çıkarılan çiniler günümüzde Konya'da bulunan Karatay Müzesi'nde sergilenmektedir.

1236 yılında, Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın emri ve planına göre inşa edilen Kubadabad Sarayı, içerisinde büyük ve küçük olarak adlandırılan saraylar, hamamlar, avlular, köşkler, av bahçesi, kayıkhanesi gibi yapılar barındıran bir komplekstir. Kompleksi oluşturan yapılar dünya çapında bir üne sahip çinilerle süslenmiştir. Duvarlar, 180 cm yüksekliğe kadar uzanan çinilerle süslenmiştir. Bu çiniler, "sıraltı" ve "lüster" teknikleri kullanılarak işlenmiş olup, saray yaşantısını ve sembolik koruyucu yaratıkları yansıtmaktadır. Yıldız formundaki çiniler 22-23 cm çapındadır ve firuze renkte ve bitkisel desenlere sahip haç biçimli çinilerle birbirine bağlanmıştır. Figürlü çiniler, bir düş dünyası gibi görünerek sultanları, saray ileri gelenlerini, hizmetkarları, av eğlencelerini, tılsımlı ve büyümlü inançları konu alan bilgiler sunmaktadır. Saraylılar, mor, firuze veya sarı yaldızlı (lüster) renkli kaftanlarıyla bağdaş kurarak otururken tasvir edilmektedir. Figürler, uzun saçları, Selçuklu tarzı hotozlu başlıkları, hale ile çevrili dolgun yanaklı, iri gözlü yüzleriyle dönemin modasını yansıtmaktadır. Elllerinde bazen cenneti simgeleyen nar veya haşhaş dalı, bazen de çiçek veya kadeh bulunmaktadır. Hizmetkarlar ise ayakta canlandırılıp meyve, av hayvanları veya içki sürahileri taşırlar. Sfenks, siren, grifon, ejder, çift başlı kartal gibi doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanılan koruyucu veya uğur getirici yaratıklar, tılsımlı bir masal atmosferi oluşturmaktadır (Öney, 2002:1219).

Saraylarda büyümlü bir masal atmosferi yaratan simgesel resimlerin yanı sıra, erken İslam çağı soylularının geleneksel eğlencesi ve sporu olan av ile ilgili zengin bir anlatımla da karşılaşmaktadır. Kaçışan çeşitli av hayvanları, kıvrık hareketleriyle adeta sultanın av bahçesinde coşkuyla resmi geçit yapmaktadır. Kuşlar, aslan, ayı, yaban eşeği, deve, at, keçi, oğlak, antilop, tavşan, kurt, tilki, av köpeği birbirini izlemektedir. Selçuklu saray çinilerinin gezici ustalarla yöresel atölyelerde yapıldıkları düşünülmektedir. Kubadabad kazıları sırasında bulunan imalat artığı parçalar ve bazı çini fırını malzemeleri bu düşünceyi doğrular niteliktedir (Öney, 2002:1219).

Bu tez çalışmasında Kubadabad Sarayı kazılarında ortaya çıkarılan çinilerde yer alan figürler sgraffito tekniği ile seramik yüzeylere uygulanmıştır. Bazı çalışmalarda, örnek çinilerde yer alan desen ve figürler hiçbir değişiklik yapılmadan seramik yüzeye aktarılmıştır. Bazı çalışmalarda ise çini üzerinde yer alan desen ya da figürlerde değişiklik yapılarak özgün yorum oluşturulmuştur. Bunların dışında ayrıca çok sayıda çiniden oluşan iki adet pano çalışması ve Kubadabad Sarayı çinilerinde yer alan figür ve desenlerden esinlenilerek oluşturulan bir özgün esere yer verilmiştir.

Bir astar kazıma tekniği olan sgraffito sözlük anlamı itibari ile de kazıma anlamına gelmektedir. Kazınan çizgiler, genellikle krem veya beyaz astardan farklı bir renge sahip bünyeyi ortaya çıkarmasından ötürü üzerine gelen renkli şeffaf sır, kazınan yüzeylerde koyu bir renk olarak pişmektedir. Bazı örneklerde, renksiz ve şeffaf sır kullanılarak kazınmış alanların arasına pigmentler sürülüp pişirilerek kabaca renk verilmektedir. Sahte mozaik tekniğinde sır, silüet tekniğinde boya kazınmaktadır. Geçmişteki örneklerde yalnızca astar kazımanın sgraffito veya champeve olarak adlandırıldığı görülmektedir (Çalışıcı Pala, 2018:352).

Bu çalışmanın ilk bölümünde Çini Sanatı, Kubadabad Sarayı, Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen figürler ve sgraffito tekniği ile ilgili literatür araştırması yapılarak bilgi verilmiştir. İkinci bölümde ise yapılan özgün uygulamalara yer verilmiştir, ortaya çıkan eserler değerlendirilmiştir.

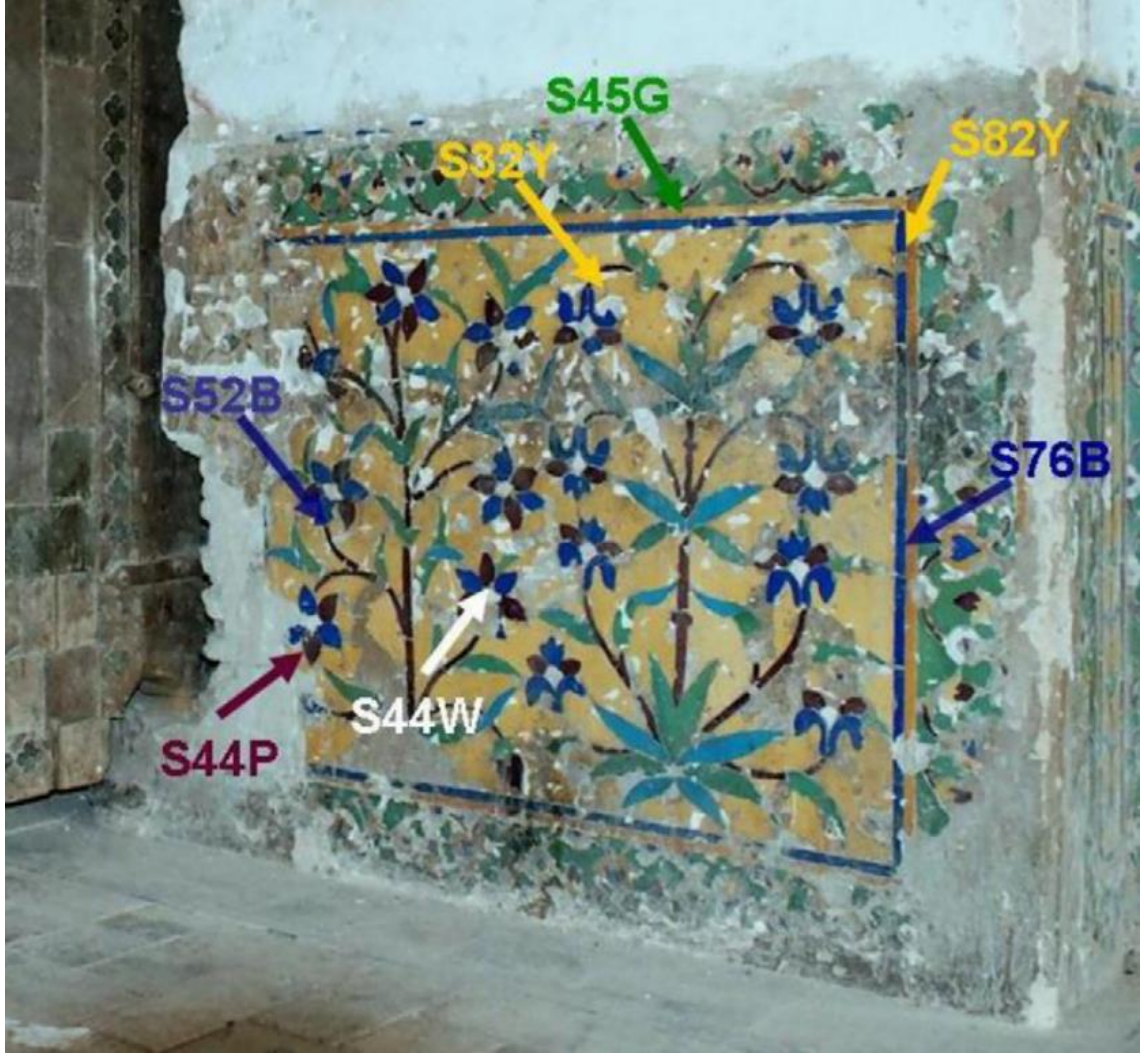
BÖLÜM I

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. ÇİNİ SANATI

Bilinen en eski sırlı çiniler Mısır'daki Tebes yakınlarında (Hanedan öncesi dönemden/M.Ö. 4777'den önce) ve sırlı çini sanatının özellikle eski zamanlardan beri geliştiği Mezopotamya'da keşfedilmiştir. Mezopotamya'da Eski Babil ve Asur uygarlıklarında, Pers Dönemi'ne kadar uygulanan ve süslemelerde ayrıntılarla karakterize edilmiş çok renkli tuğla işçiliği gelişmiştir. Sırlı çini süsleme sanatı, Hristiyanlık döneminin ilk yüzyıllarında Hint alt kıtasına yayılmış, ancak Sindh (Pakistan) ve Bengal (Hindistan) ile sınırlı kalmıştır. Araplar bu geleneksel sanatı İran'ın İslam fethinden sonra benimsemişler ve daha sonra binaları süslemek için kullanmışlardır. Arapların bu sanatı benimseyip kullanmaya başlamasıyla da çini sanatı tüm İslam dünyasına yayılmıştır. Çini, İran'da 11. yüzyıldan mimari yapının temel bir bileşeni haline gelmiş ve Müslüman mimarisinin karakteristik bir özelliği olarak gelişmiştir. 1167-1168 yıllarında İran'ın Kaşan bölgesi en güzel çinilerin üretim merkezi olmuş ve burada üretilen çiniler bölgenin adıyla "Kaşani" olarak anılmaya başlanmıştır. Kaşani çinileri 12. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar uzun bir zaman dilimine yayılmıştır. Kaşani tekniği, 14. ve 15. yüzyıllarda Mısır, Suriye ve Orta Asya'ya yayılmıştır (Gulzar vd., 2013:175).

1360-1500 yılları arasında Orta Asya'daki Müslüman bir devlet olan Timurluların Hindistan alt kıtasına gitmesiyle çini sanatı kıtada tanınmaya başlamıştır. Hindistan alt kıtasında, çini süslemelerin gelişimi 1526 yılında Babür yönetiminin ortaya çıkmasıyla başlamıştır. İmparator Ekber (1556-1605) döneminde çini süslemeler sistematik olarak kullanılmıştır. İmparator Ekber'in oğlu Cihangir (1605-1627) Lahor Kalesi'nin duvarlarında resimli süslemeler için çini kullanmıştır. Bu döneme ait bir örnek olan Cihangir'in mezarından, geniş bir renk paletinde kıvrımlı bitkisel motiflerin yer aldığı bir duvar Şekil 2.1.1.'de verilmiştir. Çini Sanatı, alt kıtada 1628-1658 yılları arasında hüküm süren Şah Cihan döneminde zirveye ulaşmıştır. Bu dönemde inşa edilen anıtlar, dünyanın diğer bölgelerine de yayılmış olan İran tipi pişmiş topraktan yapılan sırlı çinilerden farklı olarak, yerel taş macun gövdeye sahip olması bakımından benzersizdir (Gulzar vd., 2013:175).



Şekil 2.1.1. Cihangir Mezarı sır örnekleme detaylarını gösteren duvar (Gulzar vd., 2013:175).

Avrupa’da çini sanatının gelişimi 11. yüzyılda başlamıştır. Avrupa’da bilinen en eski çini örneklerine, 1963 yılında İngiltere’nin York şehrinde bulunan Azizler Kilisesi’nde yapılmış olan kazı çalışmaları sonucunda rastlanmıştır. Yapılan kazı çalışmaları neticesinde 11. yüzyıla ait şeffaf sırlı dört çini karoya ulaşılmıştır. Buna karşın, asıl üretimin 12. yüzyılın sonlarına doğru Fransa’da başladığı düşünülmektedir. Avrupa çini üretimine Fransa’nın yanı sıra Almanya ve İngiltere’de eşlik etmiştir. Killi toprağın birçok yerde bulunup kolayca şekil alması, yüksek maliyetlerle ithal edilen mermer gibi pahalı malzemelere tercih edilmesine neden olmuş ve Orta Çağ sonrasında Avrupa ülkelerinde hızla yaygınlaşmaya başlamıştır. Çini sanatının Avrupa’da hızlı yayılmasının bir diğer nedeni ise Gotik dönemde renk ve süslemeye verilen önemdir. Bu dönemde inşa edilen yapıları süslemek için mozaik, kakma ve kabartma tekniklerinde çiniler üretilmiştir. Bu dönemin çinilerinde dikkat çeken nokta,

yapılan çinilerde desen olarak genellikle dini konuların, hanedan armalarının, kral ve kraliçe portrelerinin ve av sahnelerinin olmasıdır (Lemmen, 1993:16).

Orta Çağ Avrupa'sında İspanya, çini üretiminde diğer yerlerden farklı bir gelişme göstermiştir. İspanya'nın 711 yılında Müslümanlar tarafından ele geçirilmesi ile ülkede semavi dinlerin ortak kültürü şekillenmiştir. Bu ortak kültürün sanat eserlerine yansması "Mudejar" üslubu¹ ortaya çıkarmıştır. İslam sanatında başarı ile üretilen kalay sırlı çiniler, bu dönemde İspanya'ya tanıtılmıştır. Bunun neticesinde, 11. yüzyıldan itibaren İspanya'nın güneyinde kalay sırlı çini üretimi başlamıştır (Adıgüzel, 2014:17, 18). Avrupa'da çeşitli dönemlerin etkisi ile kalay sırlı çini tekniği, "Majolica", "Feience" ve "Delft" gibi farklı isimlerle anılmıştır.

İspanya'da 13. yüzyılda "Cuenca" adı verilen bir teknik geliştirilmiştir. Şekil 2.1.2.'de bir örneği görülen Cuenca tekniğinde, desenler çininin üzerine bir kalıpla basılarak çukurda kalan kısımlar renkli sırlarla doldurulmuştur. Yüksek kısımda kalan alanlar ise kontur alanı olarak değerlendirilmiş, bu esnada yüksek kısımda kalan konturların, fırınlama sırasında sırların birbirine karışmasına engel olunmuştur. Cuenca tekniği ile yapılan bu çiniler Moresk² üslupta geometrik ve bitkisel formlarla dekore edilmiştir. 17. yüzyılın başlarında Müslümanların İspanya'dan sürülmesi ile çini sanatı bir duraklama dönemine girmiştir (Adıgüzel, 2014:19-21).

¹ Mudéjar üslubu, Ortaçağ İspanya'sında Müslüman mimari ve süsleme geleneğinin Hristiyanlar tarafından benimsendiği ve uygulandığı bir tarzı ifade eder. Bu üslup, Müslüman toplumların Hristiyan hükümdarlar tarafından yönetildiği dönemde, Müslüman İspanya'daki (Al-Andalus) sanat ve zanaat geleneğinin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Mudéjar üslubu, İslami sanat ve mimari unsurlarını Hristiyan İspanya'nın gotik, romanesk veya rönesans tarzlarıyla birleştiren bir sentezdir. Müslüman ustalar ve zanaatkârlar, Müslüman hükümdarlığının sona ermesiyle birlikte Hristiyan kiliseleri, saraylar, köprüler ve diğer yapılarda çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Mudéjar üslubu mimaride, çeşitli dekoratif unsurlarla zenginleştirilmiş duvarlar, mozaikler, geometrik desenler, kabartmalar ve seramikler gibi İslam sanatına özgü öğeleri içermektedir. Ayrıca ahşap işçiliği, alçı işçiliği ve demir işçiliği gibi zanaat dallarında da Mudéjar tarzı örnekler görülmektedir. Mudéjar üslubu, Müslüman ve Hristiyan kültürlerinin etkileşimi ve uyumunun bir göstergesi olarak kabul edilir. Bu tarz, İspanya'nın kültürel mirasında önemli bir yer tutar ve Ortaçağ İspanyol sanatının özgün bir örneği olarak değerlendirilir.

² Rönesans Avrupa'sında uygulamalı sanatlarda İslami süslemenin arabesk desenlerinden türetilen süsleme ve dekorasyonda bulunan dalların ve yaprakların stilize bitki temelli formlarını tanımlamak için kullanılan terim. İslami ataları gibi, çok dallı olmaları ve tek bir yönde bir çizgi oluşturmak yerine yayımları bakımından tipik Avrupa bitki tomarından farklıdır.



Şekil 2.1.2. Cuenca tekniği ile yapılmış 16. yüzyıldan kalma bir panel (URL-1, 2022).

2.1.1. Çini

Birçoğu Osmanlı Dönemi'ne ait olan ve ulaşılabilen arşiv belgelerinde, pişmiş toprak eşyalarının form adı, işlevi, kalitesi, boyutu, rengi, bezemesi, üretim yeri belirtilerek adlandırıldıkları görülmektedir (Çalışıcı Pala, 2009:323). Kütahya pişmiş toprak ürünleri için kullanılan terimlerden birkaçı; *fağfuri*, *mertabani*, *alaca*, *şikeste*, *evani* ve *beçkari*'dir. Bu terimler bazen tek tek bazen de “*çini fağfuri*” gibi bir arada da kullanılmaktadır (Çalışıcı Pala, 2012:12).

Cumhuriyet Dönemi'nden önce çini, sıklıkla kullanım seramiklerini nitelemektedir. Mimari seramikler genellikle sırça veya kaşi gibi yerel isimlerle anılmıştır. Osmanlı Dönemi arşiv belgelerinde Çin porselenlerine çininin yanı sıra *cavi*, *zeytuni*, *guri*, *babaguri*, *alaca*, *sir mayi*, *fağfuri*, *mertabani* gibi sözcükler de kullanılmaktadır. Ancak bu sözcüklerden yalnızca çini kelimesi günümüzde kullanılmaktadır (Çalışıcı Pala, 2012:11-14).

Porselen sanatını geliştirerek dünyaya tanıtan Çinlilere izafeten Çin kelimesinden türetilmiş olan çini; sözlükte “*duvarları kaplayıp süslemek için kullanılan, bir yüzü sırlı ve*

genellikle çiçek şekilleriyle bezeli, pişmiş, balçık levha, fayans” şeklinde tanımlanmaktadır (URL-2, 2022; URL-3, 2022). Çeşitli boyut ve şekillerde hazırlanan levhaların renklendirilip sırlanarak fırınlanması sonucunda üretilen malzeme olarak da adlandırılan (URL-3, 2022) çini, günümüzde bir yüzü sırlı mimari seramiklerin çağrışımı için anılırken (Öney, 1992:93), halk arasında sırlı duvar kaplamaları ve ev eşyalarını ifade etmektedir (Turan Bakır, 1999:10). Bilimsel yayınlarda ise kullanım eşyası olan fincan, kâse, tabak, vazo, kavanoz gibi pişmiş toprak ve sırlı kullanım eşyalarına “*seramik*”, duvar kaplaması olarak kullanılan pişmiş topraktan yapılmış sırlı malzemelere “*çini*” denilmektedir (Akıncı, 2009:1). Teknik açıdan; plastik davranışa sahip işlenebilir toprak masselerin şekillendirilerek pişirilmesi, iç ve/veya dış yüzeyleri bezemeli veya düz, desenli, kimi zaman sırlı, düzgün veya kabartmalı bir dokuya sahip seramik malzemeler şeklinde tanımlanmaktadır (Yetkin, 1984). Genel bir ifadeyle ise; aslen toprak olup, üzeri sırlanarak çeşitli şekillerle dekore edilip pişirilmek suretiyle meydana getirilen bir sanat eseridir (Kirveli, 2015: 46).

Çini kelimesinin ilk kullanım tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte, İran ve Orta Asya’da “*sırça*” ve “*kaşi*” sözcükleri kullanılmaktadır. Ancak, XV. yüzyıldan sonra Çin’den gelen ve “*fağfuri*” olarak adlandırılan sırlı porselenlere benzemelerinden dolayı yanlışlıkla “*çini*” kullanılmaya başlanmıştır (Arseven, 1983:412).

2.1.2. Türk Çini Sanatı

Türkler, Orta Asya’daki göçebe yaşamları boyunca yaşadıkları çadırların içini ve dışını renkli süslemelerle kaplamışlardır. Daha sonra yerleşik hayata geçtiklerinde, aynı anlayışla binaların hem içini hem de dışını süslemişlerdir. İlk sırlı çanak-çömlekler M.Ö. 4. yüzyılda Orta Asya’da Türkler tarafından yapılmıştır (Yetkin, 1986). Türk tarihinde sırlı tuğlaların ilk kullanımlarına ise 8. yüzyılda Uygur mabetlerinin zemin kaplamalarında rastlanmaktadır (Taşkın, 1971:237). Ayrıca, İdikut şehir surlarında sırlı tuğla sıraları ile süslenmiş kısımlar da bulunmaktadır (Cezar, 1977:73). Çini sanatının daha sonraki gelişimi Karahanlı, Gazneli ve (özellikle) İran Selçuklu sanatından etkilenmiştir (URL-3, 2022).

Selçukluların 1071’de Malazgirt’te Bizans’a karşı kazandığı zaferle, sanat Anadolu’ya kadar takip etmiş ve Anadolu Selçuklu saltanatı tarafından desteklenen yeni bir güçlü gelişme dönemine girmiştir. Anadolu Selçukluları, yeni yurtlarında karşılaştıkları kültürel mirastan etkilenerek, İran platosundan getirdikleri tekniklere adapte olmuşlardır. Bu durum, 13. yüzyılda kendine özgü bir Anadolu Selçuklu mimarisi tarzıyla sonuçlanmıştır. Selçuklu

camileri, medreseler, türbeler ve saraylar zarif çinilerle cömertçe dekore edilmiştir. Selçukluların başkenti Konya'da olduğu gibi Sivas, Tokat, Beyşehir, Kayseri, Erzurum, Malatya ve Alanya'da da bu tür çini yapıların örneklerine rastlamak mümkündür (Demirarslan ve Demirarslan, 2021:269).

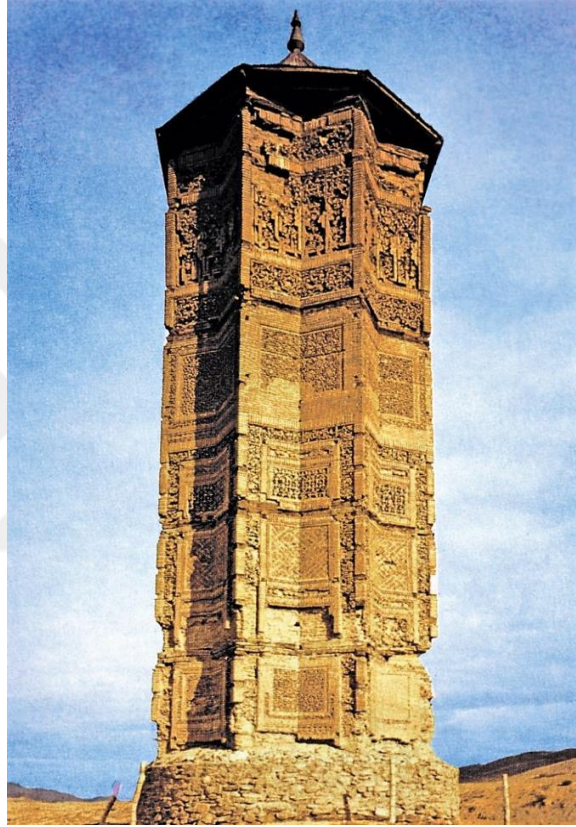
Tuğla ile uyumlu çininin Karahanlılar döneminde de kullanıldığı bilinmektedir. Türkistan Özkent'te bulunan Celaledin Hüseyin Türbesi, Kazakistan'ın Cambul-Tales şehrinde bulunan Ayşe Bibi Türbesi ve Özbekistan'ın Buhara şehrinde yer alan Mugak Attari Camii Karahanlılar döneminde inşa edilen ve mimarisinde çini kullanılan yapılarıdır (Öney, 1976:13). Mugak Attari Camii cephesinde bulunan kemerde yer alan ve Şekil 2.1.2.1.'de gösterilen bitkisel süslemeli yazı, çiniye geçişin ilk evresi olarak kabul edilebilir (Yetkin, 1986:19). Bu dönemde yaygın olan pişmiş toprak uygulamalarına bu yapıda sır olarak rastlanmaktadır. Cepheye bulunan kemeri oluşturan pişmiş toprak yazı kuşağı firuze renkli sır ile sırlanmıştır (Ayduslu, 2012:4).



Şekil 2.1.2.1. Mugak Attari Camii kemerindeki yazı (URL-4).

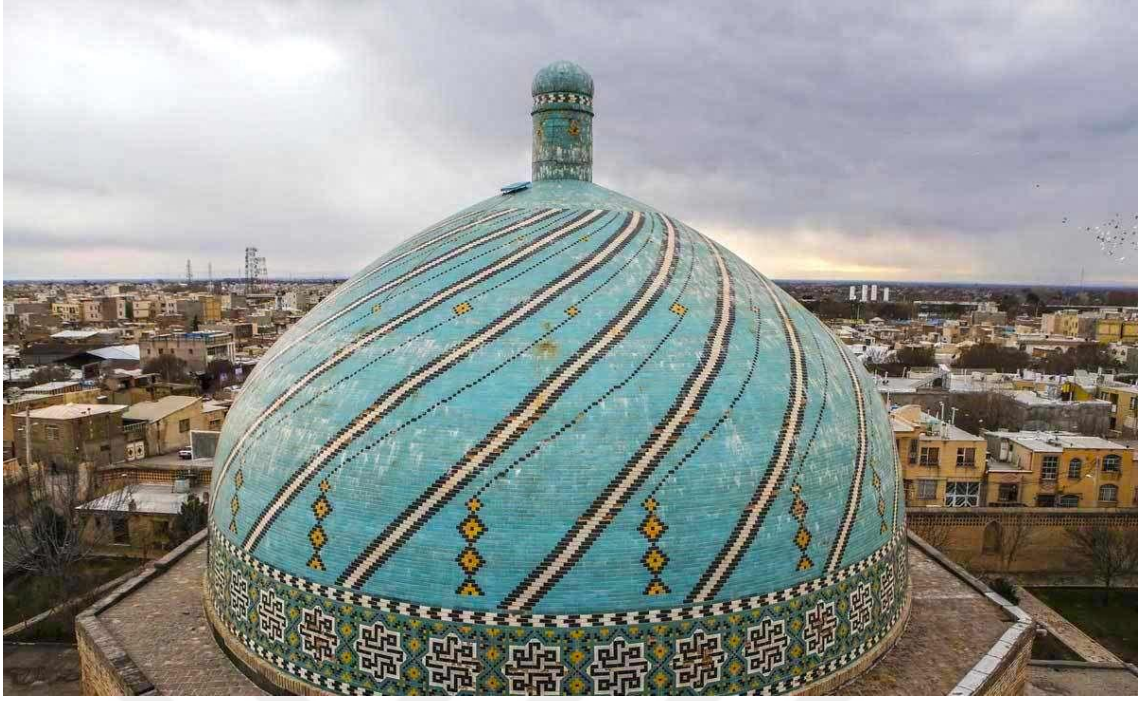
Gazne şehrinde 1957'de başlayan kazılarda tek renk sırlı; kare, altıgen ve yıldız şekilli çiniler bulunmuştur (Öney, 1976:13; Yetkin, 1986:21). Gazneliler döneminde yapılan

bu çinilerin bazılarında kabartma olarak tavşan ve kurt gibi av hayvanları tasvir edilmiştir (Öney, 1984:130). 1112 tarihinden kalan Sultan III. Mesut sarayı diğer Gazne sarayları gibi Türk saray mimarisinin en erken örneklerinden sayılmaktadır (Altun, 1988:14). Gazne’de bulunan Sultan III. Mesut (Şekil 2.1.2.2.) ve Behram Şah minareleri, sekiz kollu yıldız şeklinde, tuğla malzemeden geometrik şekilli (Çam, 1986:66; Kuban, 2009:160) ve örgülü kufi kitabelidir (Diez ve Aslanapa, 1955:44).



Şekil 2.1.2.2. Sultan III. Mesut minaresi (URL-5).

Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte gerek mimari gerekse çini sanatında gelişmeler görülmüştür. 11. ve 12. yüzyıla ait Büyük Selçuklu yapılarının Horasan ve İran'da çinilerle süslendiği yazılı kaynaklar ve kalıntılar üzerindeki izlerinden bilinmektedir. Harun Reşit Dönemi'nde 807 yılında yapımına başlanan Kazvin Cuma Mescidi'ne Safeviler Dönemi'nde eklemeler yapılmış daha sonra Selçuklu Dönemi'nde ise caminin merkez kubbesi inşa edilmiştir. Şekil 2.1.2.3'te gösterilen kubbe, Selçuklu çini sanatının önemli eserlerinden biridir (URL-6, 2022).



Şekil 2.1.2.3. Kazvin Cuma Mescidi kubbesi (URL-7).

Anadolu Selçuklularında mimari eserlerin dış cephelerini süsleyen taş duvarlar çinilerle kaplanmış, mekân renklendirilmiştir. Sivas Keykavus Darüşşifa'daki türbe, Anadolu'da çini süslemeli ilk önemli yapılardan biridir. Sultan I. İzzeddin Keykavus'un (1211-1220) türbesi, padişahın ölümünü haber veren işlemeli levha çinileri ve mozaik çini bezemeleriyle muhteşem bir görünüme sahiptir (Yetkin, 1993:333). Ayrıca türbe ve sanduka içini kaplayan çiniler de bulunmaktadır (Demirarslan ve Demirarslan, 2021:270).

Çeşitli tekniklerle zenginleştirilen bu sanat, her zaman mimariyle ilişkilendirilmiş ve mekân etkisini artırmak için renkli bir atmosfer sağlamıştır. Anadolu Selçukluları ile birlikte farklı mimari eserler üzerinde önemli bir gelişme gösteren çini sanatı günümüze kadar gelebilmiştir. Her dönemin çini süslemeleri önceki dönemlerin üstün niteliklerini devam ettirerek yeni teknikler, buluşlar ve renkler ile zenginleştirilmiştir. İç ve dış mekanlarda turkuaz, mavi, koyu sarı, patlıcan moru, beyaz, yeşil, siyah gibi çeşitli renklerde kullanılan karolar, sıva veya Horasan harcı ile uygulanmıştır. Anadolu Selçuklularının çini sanatına en önemli katkısı olarak mozaik çini sunaklardan bahsetmek gerekir. Mor, lacivert ve turkuaz ağırlıklı kompozisyonlar, geometrik ve floral desenlerle oluşturulmuştur. Metinle birlikte nesih ve kufi kullanılmıştır. Selçukluların hemen hemen tüm ibadethanelerinde çini sunaklar (mihrap) kullanılmıştır. Bu geleneğin kullanıldığı yapılara örnek olarak Konya Alâeddin Camii, Akşehir Ulu Camii, Konya Sırçalı Medresesi verilebilir. 13. yüzyıl Eski Malatya Ulu

Camii'nin kubbeli mekânı (Şekil 2.1.2.4.) ile eyvan ve avlu girişleri, bu süslemenin mimariye bağlı başarılı ve görkemli örnekleridir. Bahsedildiği gibi gravür tekniği ile yapılmış çini yazıtlarda Malatya'lı ustalar bu sanatın Anadolu sanatçıları tarafından başarıyla uygulandığını göstermektedir (URL-7, 2022; Arslan ve Tuncel, 2019:109-110). 13. yüzyılın ikinci yarısından sonra yapılan Konya Sırçalı Medresesi'nden (1243) başlayarak iç mekânda çini bezeme uygulaması yaygınlaşmıştır. Bu medrese adını çini süslemesinden almıştır. Bitkisel ve geometrik motiflerin kaynaştırılmasıyla İslam sanatının özelliklerinden çini süslemeler oluşturulmuştur. Medresenin çini mozaikle kaplanmış merkezi eyvan kemerinin iç yüzeyinde iki şeritli bir haçla oluşturulan altıgen yüzeyde çini ustasının adının verildiği ikinci bir kitabe bulunmaktadır. Bu kitabeye göre çini ustası “Muhammed bin Muhammed bin Osman el-Benna'el Tusi”dir. Bazı araştırmacılar, bu ustanın hem yapının mimarı hem de çini ustası olduğu konusunda hemfikirdir (Doğan, 2019:130).



Şekil 2.1.2.4. Eski Malatya Ulu Camii kubbesi (URL-8).

Zamanla çini süsleme çalışmaları yaygınlaşmış, padişah, vezir ve din adamları için tasarlanan yapıların iç ve dış kısımlarında çini süslemeler yapılmıştır. Konya Karatay Medresesi (1252), tüm duvarlarını kaplayan kubbe, tonoz, eyvan ve çinileriyle (Yetkin, 1986), Anadolu Selçuklu mimarisi ve çini sanatının en önemli örneklerinden biridir. Alâeddin Camii'nin mihrap ve kubbeye geçiş kısmında çini bezemeler bulunmaktadır. Sivas'ta Gökmedrese (1272), Selçuklu çini sanatının 13. yüzyılın sonlarına doğru geldiği

noktayı göstermekte ve eyvan tonozunun içindeki örneklerle özellikle mozaik çinilerin kabartma olarak da kullanıldığı görülmektedir. Eyvanın arka duvarının süslemesi de İran'da Selçuklu yapılarında tarihsel olarak kullanılan basit tuğla süslemenin Anadolu'da tamamen mozaik çinilerden yapıldığını göstermesi bakımından önemlidir (Demirarslan ve Demirarslan, 2021:270).

Kubbelerden eyvanlara, duvarlardan kemerlere, pencerelere ve mihraplara kadar birçok Türk mimarisi mekânında çini kullanılmıştır. Duvarlar gibi mekânsal bileşenler için en basit kaplama türü kare veya altıgen plakalardır. Kubbelere geçiş alanları ve kubbelerin iç kısımları mozaik çinilerle örtülmesine rağmen, eyvan kemerleri, tonozlar ve revakların üzeri genellikle sırlı tuğla ve mozaik çinilerle kaplanmıştır. Mihrap, cami ve medreselerde çini kaplamanın en zengin unsurlarından birisidir. Pencere ve kapılardaki alınlıklara kadar çini süslemeler kullanılmıştır. Çini bezeme kullanımının yaygın olduğunun bir göstergesi de mezarlardaki lahitlerin çinilerle kaplanmasıdır. Taş işçiliğinin dış cephedeki üstünlüğü, iç mekânda çini süslemelerin zenginliği ile tamamlanmıştır. Ancak dış cephede çini kullanılan örnekler de vardır. Tokat Gök Medresesi ve Aksaray Cıncıklı Camii, dış cephede çini kullanılan önemli örneklerdendir (Demirarslan ve Demirarslan, 2021:270).

2.1.2.1. Büyük Selçuklu Dönemi Çini Sanatı

Selçuklu sanatı incelendiğinde genel olarak İslam kültürünün etkili olduğu görülmektedir. Orta Asya'dan Anadolu ve Avrupa'nın iç kesimlerine uzanan Türkler, özellikle mimari yapılar ile çini ve seramik alanlarında sanatsal üretimler yapmışlardır. Selçuklu hakimiyetinin en güçlü olduğu Harezm, Maverâünnehir ve Horasan gibi Türklerin topluluklar halinde ilk defa girdikleri ve İslamiyeti kabul ettikleri bölgelerden prototipler seçen mimarlık, önce İran'da, daha sonra da Anadolu'da gelişmiştir (Kuban, 1993:164). Birçoğu Moğol istilası sebebi ile günümüze ulaşamamış olsa dahi Büyük Selçukluların İran'da ilk çinili yapıları inşa ettikleri ve bu vesile ile çininin mimaride devamlı surette kullanıldığı görülmektedir (Aslanapa, 2011:317).

Özellikle cami ve minareler olmak üzere Büyük Selçuklu yapılarında sırlı tuğla ve çini kullanımı dikkat çekicidir. Büyük Selçuklular döneminde çini kullanımını gösteren en eski örnek Damgan Mescid-i Cuma'nın bu dönemde yapılan minaresidir. Minarede, şerefeden önceki kısımda yer alan ve Şekil 2.1.2.1.1.'de gösterilen kufi kitabe, çini ile nakşedilmiştir (Yetkin, 1986:15). Kazvin'de bulunan Mescid-i Hayriye, sonraki dönemlerde

görülen az sayıdaki örneklerden biridir (Öney, 1987:17). Çini parçaları, zarif bir örgülü kufi ile geniş stuko bordürün tam üstünde sıralanmış bulunmaktadır. Bu, çininin mozaik tekniğine doğru inkişafına bir geçiştir (Yetkin, 1986:16).



Şekil 2.1.2.1.1. Damgan Mescid-i Cuma Camii minaresinin kufi kitabesi (URL-9).

Selçuklu dönemi öncesindeki devirlerde bilinen teknik ve bezemeler 12. ve 13. yüzyıllarda da sürdürülmüştür (Porter, 2008:17). Bu yüzyıllarda Rey ve Kaşan şehirlerinde lüster, minai, tek renk ve renkli sır teknikleri gelişmiştir (Yeşilyurt, 2014:11). Kaşan kentinde lüster tekniği ile yapılan çinilerin imzalanmış olması, çini sanatının yüksek bir mertebeye ulaştığının göstergesidir (Porter, 2008:15). Kaşanlı Ebu Tahir ailesine mensup çömlekçilerin birkaç kuşak bu işi yaptıkları (Blair ve Bloom, 2007a:382), üretip imzaladıkları duvar çinilerini yapılarla kullandıkları bilinmektedir (Öney, 1987:23). İranlı bir çini ustası olan Ali Muhammed İsfahani'nin bir çini atölyesine sahip olduğu kaynaklarda belirtilmektedir (Porter, 2008:9). 12. yüzyıldan başlayarak 14. yüzyıla kadar Kaşan'da aralıksız üretilen sırlı seramik, genellikle turkuaz renkli yıldız motifli çiniler ve uzun yazı firizleri oluşturmak için bir araya getirilen kare yahut dikdörtgen levhalar halinde yapılmıştır (Blair ve Bloom, 2007b:448). Yazı motiflerinin yanı sıra rumi, kuş, ördek, tavşan, lotus, şakayık, palmet, sülün, turna, horoz figürleri, kabartmalı kuş dizileri gibi motifler de görülmektedir (Öney, 1987:23). Ürettikleri yıldız ve haç şekilli çiniler, stilize bir üslupla saray ileri gelenlerini, saray eğlencelerini, av sahnelerini yansıtan Anadolu Selçuklu geleneğinin öncüleridir. Kaşan'da İmamzade Yahya El Veramin (1262) ile Damgan

İmamzade Cafer de lüster teknikli türbe çinilerindeki Farsça bordürde ‘Nakşi’ adı okunmaktadır (Porter, 2008:34).

Bitkisel ve hayvansal motiflerin kullanıldığı duvar çinileri, özellikle Anadolu Selçuklu dönemi ve devamında da Osmanlı sanatına etki etmiştir. Moğol istilasını Kaşan’da çini üretiminin sonlanmasına sebep olmuştur. 1243-1255 dönemine tarihlenen hiçbir duvar çinisi ya da seramik parçasına rastlanılmamıştır. Buna karşın Afrasyap, Eski Semerkant, Rakka bölgelerinde çininin tamamen yok olmadığı bilinmektedir (Porter, 2008:36).

2.1.2.2. Anadolu Selçuklu Dönemi Çini Sanatı

Orta Asya Türk Oğuz boylarından Kınık boyuna mensup olan Anadolu Selçukluları, 11. yüzyıldan 14. yüzyıla kadar İran, Mezopotamya, Suriye, Türkistan ve Anadolu toprakları da dahil olmak üzere Güneybatı Asya’da hüküm sürmüşlerdir (Turan, 2012:55). Büyük Selçuklulardan türeyen Anadolu Selçukluları, çini sanatını Anadolu’ya taşımış ve bu geleneği devam ettirmişlerdir. Anadolu Selçukluları, inşa ettikleri yapıları çinilerle süsleyerek İç Anadolu’da bulunan Konya’yı önemli bir çini üretim merkezi haline getirmişlerdir. Özellikle dini yapıları rengarenk çinilerle süslemiş ve ruhani bir ambiyans yaratmışlardır. Kullanılan malzemelerin ve tekniğin zenginliğiyle bunların mimari ile muhteşem bütünlüğü, mimariye renk katma arzusunun yanı sıra teknik üstünlük, sanata hakimiyet, yaratıcılık ve semboller ile zenginleşen çini süsleme, Anadolu Selçuklu çini sanatının karakterini oluşturmaktadır (Öney, 2007:14). Gerek cami, türbe, medrese gibi dini gerekse de köşk, saray, han, hamam gibi dini olmayan sivil yapıların iç ve dış mekanlarının dekorasyonunda kullanılan çinilerde en baskın renk, Türklerde göklerle ilişkilendirilen ve canlı bir renk olan turkuazdır. Diğer baskın renkler arasında patlıcan moru, kobalt mavisi ve orman yeşili bulunmaktadır. Nadiren de toprak sarıları ve kırmızımsı kahverengiler uygulanmıştır. Dini mimaride ağırlıklı olarak çini mozaik tekniği ile yapılan çinilerde geometrik şekillerin yanı sıra yıldız, rozet, örgü şeritleri, rumiler, palmet ve lotus çiçekleri, spiral kıvrık dallar, kufi ve nesih yazı motifleri görülmektedir (Aslanapa, 1965:14).

Anadolu Selçuklu çini sanatı, hem İslamiyet’in kabulünden önce Asya Türkleri tarafından yaygın olarak benimsenen bir din olan Şamanizm’den hem de İslam tasavvufundan ilham almıştır. Çinilerde kimi zaman realist kimi zaman da fantastik uygulamalar olarak karşılaşılan pek çok figürün, dönemin hayal ve sembol dünyasına ışık tuttuğu, ayrıca kendilerine özgü stilleri ile hiciv ihtiva ettikleri de iddia edilebilir. Bitkisel

bezemede ağırlıklı olarak kullanılan motif rumi olmakla birlikte, bunun dışında stilize edilmiş pek çok bitki motifi çiniler üzerinde tam bir kompozisyon oluşturdukları gibi insan ve hayvan figürlerinin çevrelerinde de yer alabilmektedir. Geometrik bezemede zikzak, dama ve geometrik geçme dekorlu, sır altı çiniler ve çini mozaiklerle meydana getirilen sınırsız kompozisyonların İslam felsefesindeki sonsuzluk fikri ile bağdaştığı düşünülmüştür (Ergün, 2009:8).

Anadolu Selçuklu dönemi seramik ve çini sanatında kullanılan tasvirlenmiş sembollerden bazıları Şaman inançlarından türemiştir. Hayat ağacı motifi (Şekil 2.1.2.2.1.), Şaman inançlarından türeyen sembollere bir örnektir. Bu sembol, genellikle kuşlarla eşleştirilmiş ve iyi şans simgelediğine inanılmıştır.



Şekil 2.1.2.2.1. Kubadabad Sarayı'nda hayat ağacı ve simetrik kuşlar motifli çini (Arik, 2000:91).

Metaforik dünyayı ifade etmek için hayali yaratıklar da kullanan Anadolu Selçukluları simgeleyen en önemli imgelerden biri de çift başlı kartaldır. Bu hayvan, yönetici ailenin takdire şayan ve göz korkutucu niteliklerini, gücü ve korumayı temsil etmektedir. Bu sembol en fazla Anadolu Selçuklu yapılarının duvarlarında görülmektedir (Şekil 2.1.2.2.2.).



Şekil 2.1.2.2.2. Kubadabad Sarayı'nda çift başlı kartal figürlü çini (Arik, 2000:86).

Hayali yaratıklardan çift başlı kartalın yanı sıra, düğümlü gövdeli, kavisli bir ağza ve çatalı bir dile sahip çift başlı ejderha, sfenks, yarı kuş yarı insan olan harpi, yarı kuş yarı kız olan siren ve ejderha-kurttur. Bu efsanevi yaratıkların kanat ve kuyrukları spiral şeklinde olup padişah ve sarayını koruduklarına inanılmaktadır. Popüler hayvan sembolleri ise koruma ve gücü temsil eden aslan ile cennet veya saray yaşamını temsil eden tavus kuşu olmuştur. Tasvir edilen insan figürleri kraliyet statüsünde olup padişah, haremi ve maiyetidir. Karakteristik olarak büyük, badem şekilli gözler, yuvarlak yanaklar, ince uzun burunlar ve küçük ağızlar bulunmaktadır.

Anadolu Selçukluları avlanmaya oldukça düşkünlü ve çini sanatlarında av sahneleri sergilemişlerdir. Bu sahnelerde avlanan hayvanlar ve avlanmak için kullanılan hayvanlar arasında ayılar, tilkiler, antiloplar, kurtlar, aslanlar, dağ keçileri, şahinler ve atlar bulunmaktadır. Tasvirleri stilize veya gerçekçi olabilir, ancak her zaman hareket halinde görünmektedirler.

Anadolu Selçuklu çinilerinde mozaik dışında dört ana teknik tespit edilmiştir. Bu teknikler, sır altı, tek renk sır, lüster ve minaidir. Kare ve altıgen levhalar duvarlar için en kolay ve basit kaplama şeklidir. Eyvan tonozları ve revakların kemerleri sırlı tuğla ve mozaik çini kaplanmaktadır. Türbelerin içindeki lâhitlerin de çinilerle kaplanması çini süslemenin yaygın kullanımının belirtisidir (Yetkin, 1986:151). Anadolu Selçuklu döneminin önemli yeniliklerden biri de çini mozaik mihraplardır. Bu dönemin eserlerinde, yapı içinde ve dışında, çini malzemenin aynı ölçüde değer kazanabildiği tek yapı türü türbelerdir. Dış mekânda, çini mozaik ve sırlı tuğla olarak kitabe şeritlerinde, kasnaklarda, sağır nişlerde yer alan çini malzeme, iç mekânda kubbeleri, duvarları, lahitleri kaplamaktadır. Cami ve mescitlerde mihraplar, duvar alt kısımları, eyvan içleri, kemerler çini mozaik, düz çini plaka veya sırlı tuğlalarla süslenmiştir. Minarelerde çini malzeme özellikle Selçuklu devri eserlerinin özelliği olarak dikkati çekmektedir. Tuğla minarelerde sırsız tuğlaların meydana getirdiği çeşitli düz veya desenli örgülerin arasında çini, çoğunlukla sırlı tuğla şeklinde kullanılmıştır. Selçuklu devri eserlerinin içinde sırlı tuğla sevilen bir süs unsuru olmuştur. Geniş yüzeyleri kaplamada çoğunlukla daha kolay bir işçilik gerektiren bu teknik uygulanmaktadır. Çoğu kez sırlı tuğla satırların yanı sıra eserlerin çini mozaik bezeme ile daha da zenginleştirildiği görülmektedir (Öney, 1972:83). Kabartmalı çiniler Anadolu'da oldukça azdır. Bunlar özellikle yazılar için kullanılmıştır.

Konya, Kayseri, Keykubadiye, Sivas ve Tokat Anadolu Selçuklularında başlıca çini üretim merkezleri olmuştur (Kerametli, 1973:9). Duvarları süsleyen çiniler ve kubbe dekoru ile Anadolu Selçuklu çini mozaiklerinin en gelişmiş örneklerinden biri 1252 tarihli Konya Karatay Medresedir. Dini olmayan yapılar içerisinde en güzel çini örneklerine, Sultan I. Alâeddin Keykubad'ın 1219-1236 yılları arasında inşa ettirdiği Kubadabad Sarayı'nda rastlanmaktadır. Dini yapılarda çoğunlukla çini mozaik üslubu hakimdir. Saraylarda ise sır altı, minai ve lüster tekniğinde zengin figürlü, ferah, hareketli çinilerin kullanıldığı görülmektedir (Aslanapa, 1965:14). Sır altı tekniği beyaz zeminli kompozisyonlar sekiz kollu yıldızlar şeklindedir. Aralarında oluşan haç şeklindeki formlar, turkuaz tek renkli sırla sırlanmıştır (Kerametli, 1973:9). Konya'da Selçuklu döneminde Rum ustaların varlığı bilinmekle beraber Kubadabad Sarayı ve Konya Sarayındaki figürlü çini süslemelerde Uygur etkisi görülmektedir (Turan, 2012:385).

2.1.2.3. Beylikler Dönemi Çini Sanatı

Anadolu Selçuklu Dönemi çinilerinde görülen teknik ve kompozisyon özellikleri Beylikler döneminde de devam etmiştir (Gök, 2007:203). Selçuklu çinileri ile ünlenen Konya’da 14. yüzyılda çininin kalitesi düşmüş ve çini üretimi azalmıştır (Öney:1976:49). Bu dönem çinilerinde bilinen ilk teknik “Cuerda seca” olarak da anılan renkli sır tekniğidir. Bu tekniğin ilk örneklerine 15. yüzyılın sonlarında 16. yüzyılın başlarında rastlanmaktadır. Beyaz astara sahip hamur rengi kırmızıdır. Desen basılarak veya kazılarak geçirildikten sonra, renkli sırlarla boyanmıştır (Turan Bakır, 1993:6). Bu dönemde çini, minarelerin dış yüzeylerini kaplayan mozaik şeklinde kullanılmıştır (Silivri, 1987:8). Bu dönemin çini ve seramikleri, 16. yüzyılın ortalarında zirveye ulaşan Osmanlı çinilerinin öncüsü olmuştur (Öney, 2000:667). İznik’te bulunan 1335 tarihli Orhan İmaretinde yapılan kazılar sonucunda tek renkli çini levha parçaları bulunmuştur (Demiriz, 2002:563).

Bu dönemde, sır içine daldırılıp kurutulan çini levhalar daha sonra fırınlanmıştır. Fırında ince bir cam tabaka halini alan saydan sıran altındaki renkler parlak bir biçimde ortaya çıkmaktadır (Yetkin, 1993:31). Genellikle altına astar uygulanmayan dönem çinilerinde firuze, mavi, kobalt mavisi, beyaz, fıstık yeşili ve sarı renkler görülmektedir. Derz boşluğunun nerede ise olmadığı çinilerde sık bir kompozisyon uygulandığı görülmektedir (Gök, 2007:216). Renkli sır tekniğinin en erken örneklerinin görüldüğü Bursa Yeşil Cami ve Yeşil Türbe süslemeleri (Şekil 2.1.2.3.1.) gerek yoğun kullanımı gerekse de kompozisyon açısından nadir örneklerden birisidir. Kabartma ve kazıma tekniklerinin görüldüğü süslemelerde bitkisel bezemeler, geometrik şekiller ve yazı şeritleri görülmektedir. Bir zemin döşemesi olmamakla birlikte, caminin hünkâr mahfilinin zemini, renkli sır tekniği ile yapılmış olan çinilerle döşenmiştir. Hiçbir dönemde bir benzerine rastlanamayan bu örnek, muhtemelen çininin zemin döşemesi olarak kullanıldığı tek örnektir (Yetkin, 1993:97).



Şekil 2.1.2.3.1. Yeşil Türbe Çelebi Mehmed Sandukasında renkli sır tekniği ile yapılan çiniler (Arslan, 2015:22).

Bu dönemde, “mavi-beyaz” olarak adlandırılan sır altı teknikli yeni bir çini grubu daha ortaya çıkmıştır. 15. yüzyılın ilk yarısından, 16. yüzyılın başlarına kadar olan dönemde görülen bu çiniler kuvars yoğunluklu, sert ve beyaz hamurludur. “Mavi-beyaz” sır altı teknikli çinilerin yapım merkezi İznik’tir (Gök, 2007:216).

2.1.2.4. Osmanlı Dönemi Çini Sanatı

15. yüzyıl Osmanlı yapılarında duvarlar çoğunlukla pencere üst çizgisine kadar monokrom, sırlı çinilerle kaplanmıştır. Turkuaz, yeşil, lacivert veya mor renkli çiniler altıgen, kare ve üçgen formlarla çeşitli geometrik kompozisyonlar oluşturmuştur. 15. yüzyıldan 16. yüzyılın ortalarına kadar Bursa, Edirne ve İstanbul’da “Cuerda Seca” adı verilen teknikle yapılmış renkli sırla boyanmış seramikler kullanılmıştır. Selçuklu döneminden beri kullanılan renklere beyaz, sarı, fıstık yeşili, altın sarısı gibi yeni renkler eklenmiştir. Motifler ise daha karmaşık hale gelmiştir. Bitki motifleri Selçuklu örneklerine göre daha gerçekçidir. Kûfi yazıların yanı sıra sülüs yazıların kullanımı giderek artmış ve çini dekorun ana unsuru haline gelmiştir. Renkli sırla boyanmış çinilerin, binaların yakınında inşa edilen yerel atölyelerde üretildiği sanılmaktadır (Turan Bakır, 1993:6-8).

Osmanlı süslemelerinde en çok kullanılan çini motiflerinden biri de laledir. Lalelerin yanı sıra karanfil, sümbül, gül, nar çiçeği ve servi motifleri de popülerdir. Çini süslemelerde

lale motiflerinin yoğun olarak kullanıldığı yapılara örnek olarak Rüstem Paşa Camii, Hürrem Sultan ve Kanunî Türbeleri ile Piyale Paşa Camii verilebilir (Demirarslan ve Demirarslan, 2021:273).

Fatih Sultan Mehmet tarafından 1472 yılında yaptırılan Çinili Köşk (Şekil 2.1.2.4.1.), mozaik çini sanatının önemli bir gelişme gösterdiği yapı olmuştur. Osman Hamdi Bey tarafından yürütülen tadilat çalışmaları sırasında daha önceki zamanlarda yapılan tadilatlarda üzeri sıva ile kaplanmış çiniler ortaya çıkarılmıştır. Osman Hamdi Bey, Çinili Köşk, Sultan Ahmet Camii, Rüstem Paşa Camii gibi İstanbul ile ilgili resimlerinde kompozisyon olarak çalışmıştır. Bu eserlerde mekanların çinileri ayrıntılı olarak tasvir edildiğinden önemli görsel kayıtlar oluşturmaktadır (Demirarslan ve Demirarslan, 2021:274).



Şekil 2.1.2.4.1. Çinili Köşk (URL-10).

Topkapı Sarayı'nda mercan kırmızısının yaygın olarak kullanıldığı çiniler zengin bir koleksiyon oluşturmaktadır. Çini, Karaağalar Koğuşu ve Sünnet Odası gibi Çinili Köşk dışında Topkapı Sarayı'nın birçok yerinde vazgeçilmez bir dekoratif malzeme olarak kullanılmıştır. Sultan Murad'ın 16. yüzyıl İznik çinileriyle süslenmiş Has Odası (Şekil 2.1.2.4.2.) hariç, harem duvarları 17. yüzyıl çinileriyle kaplıdır. Harem Dairesi Valide Sultan Sofası, Kubbeli Kasır ve Başkadınefendi Dairesi'nde çinili soba bulunmaktadır. Haremde,

III. Murad Konağı bitiŕiđindeki ifte Kşkler, Kubbeli Kasır ve IV. Mehmed Kasrı ini süslemenin en yoğun kullanıldığı yerler arasındadır (Dumlupınar, 2018:302).



Ŗekil 2.1.2.4.2. Sultan Murad'ın Has Odası (URL-11).

Edirne Selimiye Camii'nde (1575) mihrabın iki yanında duvarları süsleyen büyük ini panolar, renk ve kompozisyon uyumu açısından önemlidir. Topkapı Sarayı'ndan sonra en zengin ini süslemeler Ŗekil 2.1.2.4.3'te gösterilen Sultan Ahmet Camii'nde (1616) bulunur ve 20143 adet ini yaklaŖık 70 farklı kompozisyonda kullanılmıŖtır (URL-12, 2022). Bu cami, mavi-yeŖil çinilerinden dolayı Mavi Camii (Blue Mosque) olarak da bilinmektedir.



Şekil 2.1.2.4.3. Sultan Ahmet Camii iç mekânı (URL-12).

Osmanlı İmparatorluğu çini sanatının 18. ve 19. yüzyıllarda gerilediği ve ortadan kalktığı görülmüştür. Bu nedenle 1896 yılında II. Abdülhamid, Yıldız Sarayı'nda bir porselen atölyesi kurarak sırlı pişmiş toprak malzemenin tasarım ve imalatını canlandırmaya çalışmıştır. Bu porselen fabrikası günümüzde çalışmalarını sürdürmekte ve çini sanatını yaşatmaktadır (Demirarslan ve Demirarslan, 2021:277).

2.2. KUBADABAD SARAYI

Kubadabad Sarayı, Konya ilinde bulunan Beyşehir gölünün güneybatı kıyısında, günümüzde Tol Mevkii olarak bilinen küçük bir burun üzerinde yer almaktadır. Göl kıyısındaki Gürlevi isimli tatlı su kaynağı alanı daha da sınırlamaktadır. Günümüzde kazıların ana alanı olan yaklaşık 5200 m²'lik kapalı alan çevresinden yüksek taş duvarlarla ayrılmaktadır. Sarayın çevresinde, görünüşte bir düzeni olmayan yirmi farklı yapının kalıntıları bulunmuştur. Saray, surlarla çevrelenmiş, birbiri ile bağlantılı avluların içerisine düzensiz bir planda yerleştirilmiş köşk ve ek hizmet binalarından oluşmaktadır. Kubadabad Sarayı, bu yönüyle Topkapı Sarayı ve Edirne Sarayı'nın bir prototipini oluşturmaktadır (Arık, 2017:168).

Yapılan kazı çalışmaları, sarayın av bahçesi olarak da kullanılan dış kısmının hem dinlenme alanı hem de dış dünya ile saray arasında bir sınır bölgesi işlevi gördüğünü göstermektedir. Topkapı Sarayı'na benzer şekilde, Birinci Avlu olarak adlandırılan girişin yanındaki alan farklı form ve işleve sahip çok sayıda binayı barındırmaktadır (Uysal, 2019:112). İçerisinde çeşitli atölyeler de barındıran bu bölümün, kompleksin en büyük ve en kamusal alanı olduğu ve saray hizmetleri için ayrıldığı varsayılmaktadır. Bu avlu, doğu ve kuzey yönlerinde bulunan diğer iki avlu ile sınır komşusudur. Doğuda bulunan avlu, ortasındaki merkezi bir bina ve yan duvarlar boyunca küçük yapılarla daha küçük bir alanı kaplamaktadır. Avlunun doğu kısmında, bu avluya ait olabileceği düşünülen bir tersanenin varlığı da saptanmıştır. Burnun kuzey ucunda yer alan Üçüncü Avlu, büyük bir saray binası, kuzeyde göle bakan geniş bir teras, doğuda bir hamam ve güneyde küçük bir avlu ile en küçük alana sahiptir. Kubadabad Sarayı'nın kapsamının, saray kompleksine ait yapıların uzaklıklarına göre üç ile beş kilometre arasında olduğu söylenebilir (Gürgen, 2019:28-29).

Bu örnekler, Kubadabad Sarayı'nın şehirlerdeki sarayların aksine sadece saray işlevlerine sahip kapalı bir kompleks olarak değil, kraliyet tahtının konforunu karşılayacak ek alanlar ve yapılar gerektiren bir kırsal mülk olarak anılması gerektiğini göstermektedir. Bununla ilgili olarak Redford, Anadolu Selçuklu Saraylarının *“sırası ile ticari, askeri, evsel ve cenaze gibi genellikle tek işlevle tanımlanan kervansaraylar, sur kuleleri, bahçe köşkleri ve mezar kuleleri gibi yapılarla tipolojik ve işlevsel olarak örtüştüğünü”* ifade etmektedir (Gürgen, 2019:34).

Kubadabad Sarayı, belirli işlevlere göre düzenlenmiştir. Genel olarak bakıldığında iki farklı kısım görülmektedir. Bunlar; kamp ve dinlenme alanları olarak kullanılan iki veya daha fazla duvarla çevrili ilk bölüm ve göl kıyısındaki kayalık burun üzerinde, topografik olarak çevredeki oviden on metre kadar yükseltilmiş ve etrafı duvarlarla çevrilmiş, bir kaleyi andıran görünümü ile ana kazı alanının da bulunduğu ikinci bölümdür. Avluların kompleks içerisindeki organizasyonu işlevsellik ilkesine dayanmaktadır. Göl kıyısında bulunan avlular, dışarıdan içeri doğru kademeli bir güvenlik sağlayacak şekilde önceki üç avlu ile çok sayıda duvarla izole edilerek düzenlenmiştir. Bu avluların büyüklükleri, mahremiyetlerine uygun şekilde ve en kamusalardan en özeline kadar işlevlerine göre değişmektedir (Gürgen, 2019:38).

Kubadabad saray kompleksinde yapılan kazı çalışmalarında tüm yapılar içerisinde iki yapı saray olarak tanımlanmış, bunlara “Büyük Saray” ve “Küçük Saray” denilerek kazı

çalışmaları buralarda yoğunlaşmıştır. Büyük Saray olarak adlandırılan yapı uzun kenarı 50 metre, kısa kenarı 35 metre olan dikdörtgen şeklindedir. Küçük Saray ise kenar uzunluğu 23-24 metre civarında ve kareye yakın bir şekle sahiptir. Tablo 2.2.1., saray kompleksi içerisinde yer alan bazı yapıların ve bunların boyutlarını göstermektedir.

Tablo 2.2.1. Kubadabad Saray kompleksinde yer alan bazı binaların boyutları (Gürgen, 2019:48).

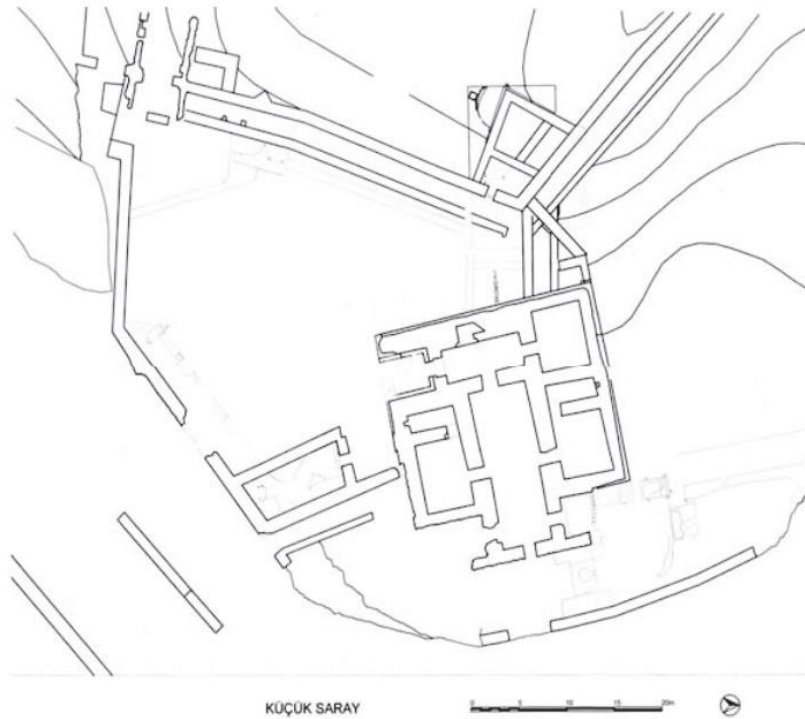
Yapı	No	Boyutlar (Metre)
Büyük Saray	I	50x35
Küçük Saray	II	23,5x23,5
Kayıkhane	III	25x30
Köşklü Hamam	VII	12x28,5
Dikdörtgen Yapı	VIII	29,06x11,83
Batı Köşkü (Hamamlı Köşk)	IX	22x22
Büyük Saray'ın Hamamı	XXXII	8,25x13,05

Anadolu Selçuklu saltanatı, 2. Gıyaseddin Keyhüsrev'in ölümünden sonra, vezirler sayesinde bir süre daha devam etmiştir. Sürekli şekilde ayaklanmaların ve taht kavgalarının devam ettiği, Moğol emirlerinin keyfi olarak devamlı müdahale ettiği bu dönemde Selçuklu Sultanlarının Kubadabad Sarayı'nı hangi ölçüde ve nasıl kullandıkları bilinmemektedir. 14. yüzyılın ilk çeyreğinde, Selçuklu Sultanlarının bile pek de uğramadığı Kubadabad Sarayı, Moğol komutanların sığınağı ve Eşrefoğulları'nın ikametgahı haline gelmiştir. Bu dönemde yavaş yavaş eski canlılığını yitirmeye başlayan şehir zamanla köylemiştir. Özellikle 17. yüzyıldan sonra akıllardan silinmeye başlayan saray, yöre halkı tarafından yıllarca taş ocağı olarak kullanılmış ve sarayda bulunan çiniler yağmalanmıştır. Bu dönemin ardından Kubadabad Sarayı tamamen unutulmuş, kime ait ve ne olduğu bilinmeden 20. yüzyıla kadar gelebilmiştir. Modern zamanlarda Saray hakkında ilk bilgi Alman mühendis H.H. Graf von Schweinitz tarafından Orta Çağ Hristiyan yapı harabesi olabileceği iddiasıyla verilmiştir. Eski Konya Müze Müdürü olan M. Zeki Oral tarafından uzun araştırmalar sonucunda ortaya çıkarılan Kubadabad Sarayı, 1949-1954 yılları arasındaki yayınlarla tanıtılmıştır. Oral'ın

ardından Prof. Dr. Katharina Otto-Dorn tarafından kısa bir süre kazı çalışmaları yürütülmüştür. 1967 yılında Otto-Dorn'un Amerika'ya gidişinin ardından kazı çalışmalarını Mehmet Önder yürütmüştür. Mehmet Önder'den sonra ise 13 yıl herhangi bir çalışma yapılmayan Kubadabad Sarayı'nda 1980 yılından itibaren Prof. Dr. Rüçhan Arık kazı çalışmalarını devam ettirmiştir (Arık, 2017:165-167).

2.2.1. Küçük Saray

Katharina Otto-Dorn tarafından yürütülen ve 1966 yılında yapılan kazı çalışmalarında içerisindeki toprak temizlenerek plan özellikleri (Şekil 2.2.1.1.) ortaya çıkarılan yapının, ele geçen buluntular ve mimari izler sonucunda iki katlı olduğu düşünülmektedir (Arık, 2017:182).



Şekil 2.2.1.1. Küçük Saray planı (Arık, 2017:182).

Üst katı tahrip edilerek yıkılmış ve yok olmuş olan Küçük Saray'ın zemini, mimari özelliklerini belli eder şekilde günümüze kadar ulaşabilmiştir. Dış yüzeyi kesme taşlarla kaplanmış olan yapının planı ana hatları ile Büyük Saray'a benzemektedir. Hem Büyük

Saray'da hem de Küçük Saray'da taç kapının ardından bir vestibül³ (Şekil 2.2.1.2.), hol, taht eyvanı ve iki yana dizili odalar bulunmaktadır (Gürgen, 2019:51).



Şekil 2.2.1.2. Küçük Saray giriş eyvanı ve vestibül (Arık, 2017:184).

Yapının güney köşesinde bulunan taç kapının gerisindeki esas kapı açıklığının iki tarafında da geometrik bezemeli bordür (Şekil 2.2.1.3.) uzanmaktadır. Buradan taş zeminli vestibüle geçilmektedir. Vestibülün güneybatısında sahanlıktan yukarı yükselen bir merdiven bulunmaktadır. Kuzeydoğu duvarının ortasında bulunan kapıdan ise salona (hol) girilmektedir. Dikdörtgen plana sahip salonun ucunda, seki ile yükseltelen taht eyvanı bulunmaktadır. Taht eyvanının kuzey, güney ve doğu duvarlarında birer kapı açıklığı yer almaktadır. Göle bakan doğu duvarında bulunan kapı, sahanlık ve bir merdiven ile bahçeye bağlanmaktadır. Salondan yan mekanlara geçiş, iki yanda bulunan tuğla örgülü ve sivri

³ Vestibül: Arktik giriş olarak da bilinen bir giriş holü, bekleme, daha geniş alan görünümünü engelleme, ısı kaybını azaltma, alan sağlamak amacıyla lobi, giriş holü veya geçit gibi daha geniş bir alana açılan bir antre veya küçük fuaye.

kemerli kapılarla sağlanmaktadır. Dikdörtgen planlı bu yapılara bitişik dar dikdörtgen planlı birer mekân daha eklenmiş ancak işlevleri tam olarak anlaşılamamıştır (Gürgen, 2019:49-50).

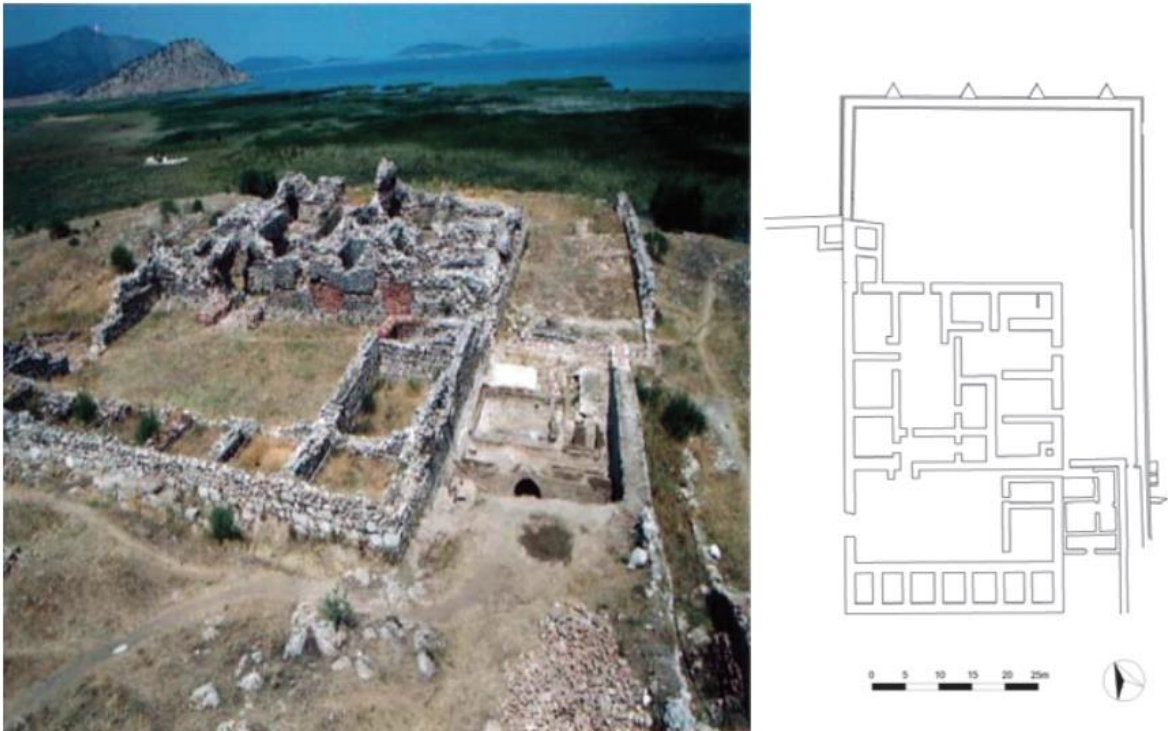


Şekil 2.2.1.3. Giriş eyvanında bezemeli taş kapıdaki bordür (Arık, 2017:185).

Eyvan ve salon zeminleri tuğla döşeli Küçük Saray'da yan odaların zeminleri bozulmuştur. İç ve dış duvarları yığma duvar olan yapının kalıntılarından anlaşıldığı kadarı ile yapıdaki tüm kemer, tonoz ve açıklıklar tuğla ile inşa edilmiştir. Taç kapıda bulunan bordür, yapıda taş süslemenin uygulandığını göstermektedir. Kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan profilli taş parçalarının, balkonlara ait olabileceği düşünülmektedir. Küçük Saray'ın kuzeydoğu cephesinde yürütülen kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan sıva üzerine boyalı yıldızlı freskler, zemin katın iç duvarlarında bu tür bezemelerin olabileceğini düşündürmektedir (Arık, 2017:186).

2.2.2. Büyük Saray

Büyük Saray, üçüncü avluda dikdörtgen bir zemin üzerine oturup avlunun büyük bölümünü kaplayarak Kubadabad kompleksinin en büyük yapısını oluşturmaktadır (Şekil 2.2.2.1.). Harem, Kabul Salonu ve Ön Avlu ile üç ana bölümün dikkat çektiği sarayda, ön avluya güneybatıda bulunan bir açıklıkla giriş sağlanmaktadır. Ön avluda, güney kısımdaki duvar boyunca batıdan doğuya uzanan ve 80 cm yüksekliğe sahip bir sekinin gerisinde yan yana dizili yedi küçük oda yerleştirilmiştir. Ön avlunun güneydoğu cephesinde bulunan iki oda ile saray cephesi arasında dar bir koridor bulunmaktadır. Bu koridor saraydan hamama geçişi sağlamaktadır. Plan olarak Küçük Saray'a benzeyen yapının dış duvarlarında günümüze ulaşan herhangi bir bezemeye rastlanmamış, dıştan sıvalı olduğu anlaşılmış ve sıva kalıntılarında herhangi bir süsleme tespit edilememiştir. Büyük Saray'da yapılan kazı çalışmalarında Otto-Dorn tarafından ortaya çıkarılan lüster ve sır altı teknikleri ile yapılmış çiniler, Selçuklu sanatının estetik ve dinamizmini yansıtmaktadır. Ortaya çıkarılan çiniler harem, taht eyvanı ve divan odasında genellikle in-situ bulunmuştur (Gürgen, 2019:57).



Şekil 2.2.2.1. Büyük Saray, hamam ve üçüncü avlunun görünümü ve planı (Arık, 2017:190)

2.2.3. Kubadabad Sarayı Çinileri

Kubadabad kompleksinde yer alan yapılarda, lüster ve sır altı teknikleri ile yapılmış haç, kare ve yıldız motifli figürlü çiniler Anadolu Selçuklu çini sanatına yeni bir karakter kazandırmıştır. Saray'ın inşası sırasında kompleks içerisinde yer alan atölyelerde üretilen bu çinilerin duvarları 180 cm yüksekliğe kadar kapladığı düşünülmektedir. Göçebe hayattan yerleşik hayata geçerken, Türk Boylarının sosyal ve kültürel yaşamlarıyla ilişkili değerlerini gelecek zamanlara aktarma çabasının bir yansıması olduğu düşünülen figürlerin kullanıldığı çinilerin en zengin buluntuları Büyük Saray divan odasında ortaya çıkmıştır. Küçük Saray'da ortaya çıkarılan çiniler, kompleksteki tüm çinilerin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Büyük Saray çinileri ile benzer özelliklere sahip bu çiniler, ikinci katın yıkılması ile etrafa saçılmış ve yapının dışındaki kazılarda ortaya çıkarılmıştır (Aslanapa, 1965:3; Büyükcanga, 2006:11; İskenderzade, 2010: 255-256; Kahraman, 2016:339; Öney, 1984:316).

Kubadabad kazılarında ortaya çıkarılan sır cürufları, levhalar üzerinde damlayan ve akan sırlar, sır bulaşmış taşlar ve bozulmuş çiniler, kompleks içerisinde yer alan yapılarda kullanılan çinilerin Kubadabad'da üretildiğine işaret etmektedir. Küçük Saray'ın avlusu dışında, kuzeybatı-güneydoğu doğrultusunda dirsek yaparak ilerleyen surun batısında ortaya çıkarılan dairesel yapı bu görüşü destekleyen bir diğer unsurdur. Bu yapı, sonraki zamanlarda bir duvarla ikiye bölünmüş ve yarısı yok edilmiştir. Şekil 2.2.3.1.'de gösterilen ve çapı 4,5 metre olan bu yapının duvarını oluşturan samanlı kerpiçler, yüksek ısıda yanmış ve kırmızı tuğlaya dönüşmüştür. Yapının duvar ve zemininde sinterleşme tespit edilmiş, tuğla, cüruf ve sır bulaşmış taşlar bulunmuştur. Bu yapının dış çevresinde yoğun bir kül tabakası da tespit edilmiş dolayısı ile bu yapının bir çini fırını olduğuna dair düşünceler pekişmiştir (Arık, 2017:210).

Kubadabad Sarayı'nda ortaya çıkarılan çinilerin figürleri, Anadolu'da yeni bir sentez ve çini üretim ekolünün doğduğunu göstermektedir. Sarayın çinileri, bu ekolün tüm tematik ve teknik repertuarını temsil edecek zenginliğe sahiptir. Keykubadiye, Aspendos, Akşehir, Alanya ve Antalya Selçuklu saraylarına ait çinilerin büyük bir kısmı, Kubadabad Ekolü'nün stil, renk ve tek özellikleriyle benzeşmektedir (Arık; 2017:211).



Şekil 2.2.3.1. Kubadabad Saray'ında ortaya çıkarılan çini fırını kalıntısı (Arık, 2017:210).

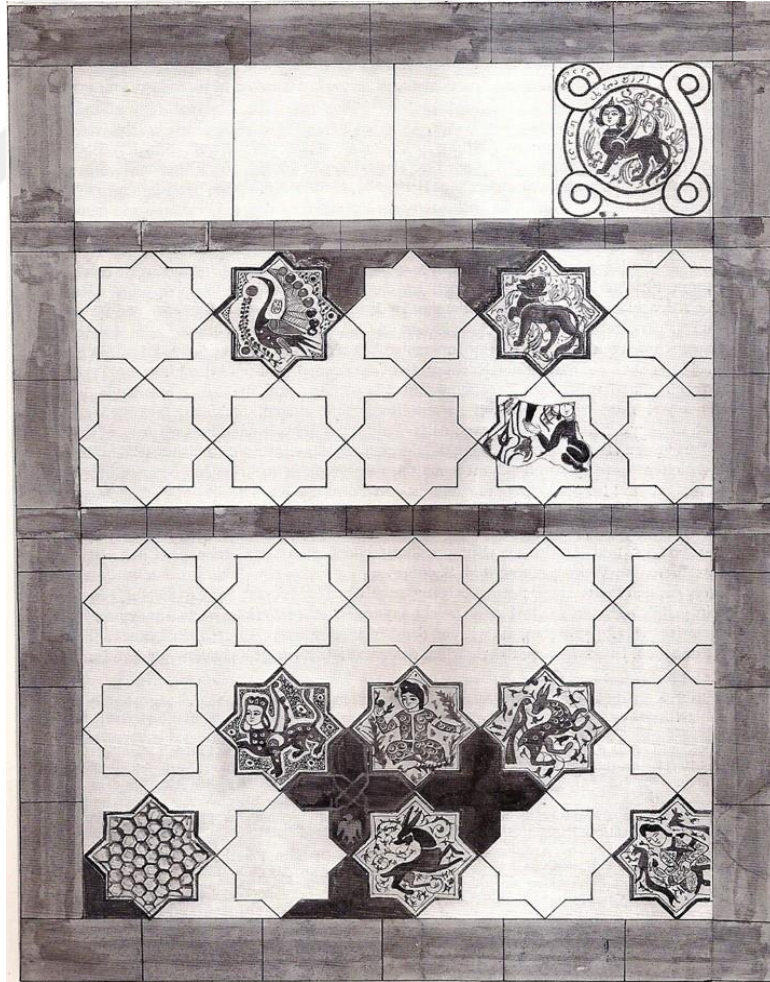
Saray çinilerinin sırlarında şeffaf sırları sırlar alkali-kurşun bileşimindedir (Yastı, 2011:101). Yaklaşık 1-2 cm kalınlığa sahiptirler. Pürüzlü çamur plakaların üzerinde 0,5 mm kalınlığa kadar, temiz kuvarstan yapılmış astar tabakalar bulunmaktadır. Turkuaz renk, sır kompozisyonlarında alkali varlığını göstermektedir (Topaksu vd., 2003:73).

Kubadabad sarayında bazı odaların duvarları belirli bir yüksekliğe kadar çinilerle süslenmiştir. Muhtemelen saray mensuplarının toplantılarına ev sahipliği yapan bu odalardan bazıları daha özel ve daha renkli bir karaktere sahipken divan gibi bazı odaların süslemeleri ise daha görkemlidir. Divan odasının güney duvarının dadosunu⁴ ve batı duvarının küçük bir bölümünü kapsayan 2,7 metre uzunluğunda üç sıra çini keşfedilmiştir. Bu çiniler, sekiz köşeli yıldız ve haçlar şeklinde sır altı teknikle bezenmiştir. Ziyafet salonunun batı duvarında, iki metre uzunluğunda çift sıra çapraz yıldız kombinasyonlu çiniler in-situ olarak ortaya çıkarılmıştır. Her iki odada da birbirine benzer şekilde dadonun dibinde 10 cm yüksekliğinde bir sıra dikdörtgen turkuaz çini bulunmaktadır. Bunun üzerinde en az üç sıra olacak şekilde çapraz yıldız, onların üzerine ise bir ya da iki sıradan oluşan

⁴ Dado: Bir odanın duvarının altının ve üstünün farklı renk ya da kaplamalardan oluşması durumunda belden aşağı kısma verilen isim.

yaklaşık 23 cm çapında yıldız ve haç biçimli çiniler yerleştirilmiştir. Bu kayıtlar arasındaki geçiş, 3 cm yüksekliğinde dikdörtgen turkuaz çinilerin dar bordürleriyle işaretlenmiştir. Üst kayıt, 24 cm kenar uzunluklu madalyon dekorlu ve yazıtlı kare çinilerden oluşmaktadır. Son olarak 10 cm yüksekliğinde bir sıra dikdörtgen turkuaz çini dadoyu tamamlamaktadır (Şekil 2.2.3.2.). Bu veriler ışığında, dado yüksekliklerinin minimum 142 cm (divan) ve maksimum 179 cm (ziyafet salonu) olduğunun dolayısı ile de duvarların yarısını hatta üçte ikisini kapladığı düşünülmektedir. (Otto-Dorn, 1966: 458). Buna göre saray dekorasyonunda en baskın unsurun çiniler olduğu söylenebilmektedir (Gürgen, 2019:61).

Çini süslemede mekân, firuze dikdörtgen çinilerden bir çerçeve veya bordür ile birbirinden ayrılan üç bölüme ayrılmıştır. Böylece yıldız ve çapraz formların düzenli olarak değiştiği alanlar yaratılmıştır. Bu nedenle, süslemelerin cazibesi boyutunda ve şeklinde değil içeriğinin çeşitliliğindedir. Sıvaların aksine çiniler parlak renkler, ışıltılı yüzeyler ve açık uçlu bir motif çeşitliliği sunmuştur (Önder, 1988:33).



Şekil 2.2.3.2. Büyük Saray'da bir dado paneli (Otto-Dorn, 1966:459)

Kubadabad Sarayı'nın çinileri gerek simgesel anlatımları gerekse de zengin renk yelpazesi ile sarayın destansı ve eşsiz bir mekâna dönüşmesini sağlamıştır. Anadolu'daki diğer örneklerinden farklı şekilde yeni bir anlatım dilinin görüldüğü çinilerde çeşitli hayvan, mitolojik ve fantastik yaratık, insan figürü ve yazılarla farklı kompozisyonlar oluşturulmuştur. Bunlar arasında, Şehnameden çeşitli beyitlerin ve yazıların kullanıldığı çiniler, bazen tek başına bazen de figür ve bitkisel motiflerle kompoze edilerek farklı bir gruba oluşturmuştur. Geometrik çiniler hariç, şablon kullanılmadan serbest elle yapılmış olan Kubadabad çinileri, sanata özgün bir anlayış katarak her sanatçıdan izler barındırmaktadır (Baysal, 2019:19; Bozer, 2001:178).

2.2.3.1. Kubadabad Sarayı Çinilerinde Kullanılan Dekor Teknikleri

Kubadabad Sarayı'nın çinilerinde genel olarak sır altı tekniği ve çok az sayıda çinide lüster tekniği kullanılmıştır. Yıldız biçimli çinilerden lüster tekniği ile üretilmiş olanlar beyaz zemin üzerine kahverengi tonlar, mor renkli haç biçimli olanların üzerinde de sarı ve yeşil renkler kullanılmıştır. Sır altı tekniği ile üretilmiş çinilerde, beyaz zemin üzerine firuze, mavi, siyah, mor ve ender görülen bazı parçalarda ise koyu yeşil renkler görülmektedir (Öney, 1972:43). Dekorasyonda, yıldız motifli çiniler, arabesklerle⁵ (girift) süslenmiş mor ve firuze renkli haç şekilli çinilerle birbirine bağlanmaktadır. Renk açısından düzenli olarak değişen haç ve yıldız motifli çiniler duvarlara farklı bir canlılık kazandırmaktadır (Öney, 1976:98). Önceki sayfalarda ayrıntılı şekilde bahsedildiği gibi bu çiniler, dört ya da beş sır altı tekniği ile yapılmış çiniden sonra iki sıra lüster tekniği ile yapılmış çini ve daha sonra sır altı tekniği ile yapılmış kare şekilli çiniler gelecek şekilde düzenli bir şekilde sıralanarak duvarları kaplamıştır (Öney, 1976:100). Bazı yerlerde ise tam ters şekilde lüster tekniği ile yapılan çiniler altta, sır altı tekniği ile yapılan çiniler ise üstte kalmaktadır. Kare şekilli çiniler her zaman üst kayıta yer almış ve yıldız motifli çinilere benzeyen desen ve konular işlenmiştir (Öney, 1972:43).

Büyük Saray'da yapılan kazılarda birçok lüster tekniği ile yapılmış çini ortaya çıkarılmış olmasına rağmen Küçük Saray'da yapılan kazılarda lüster tekniği ile yapılmış olup bulunabilen tek eser, çift başlı kartal figürlü ve yıldız motifli çini levhadır. Küçük Saray'da şeffaf turkuaz sır altına siyah figürlerin işlendiği haç şekilli çini grubu bulunmuştur.

⁵ Arabesk: Motifleri girift ve iç içe geçerek oluşan bezeme tarzına Avrupalılar tarafından verilen isimdir. Türkçede, İslam Süsleme sanatına girift veya Arap yolu olarak da adlandırılır.

Figürlü desenlerin çoğunlukta olduğu bu grupta yer alan en önemli figür çift başlı kartaldır (Arık, 2000:85).

2.2.3.2. Sır altı Tekniği

Anadolu Türk ve İslam çini sanatında en sık kullanılan teknik olan sır altı, bisküvi pişirimi yapılan çamura ısıya dayanıklı boyalarla uygulama yapılması, şeffaf veya renkli bir sırla sırlanması ve daha sonra fırınlanması aşamalarından oluşmaktadır. Sırın transparan olması sebebiyle uygulama görülebilmektedir. Sır altı tekniği ile yapılan çiniler, şekil verilip astarlandıktan sonra desenlenmektedir. Ancak Anadolu Selçuklu dönemi çini örnekleri genel itibari ile astarsızdır. Farklı dönemlerde farklı desen ve renkler mevcuttur (Öney, 1972:11; Yardımcı, 2013:44). Selçuklu dönemi eserlerinde firuze sır altına siyah desen yaygın şekilde kullanılmıştır. Bu dönemde, sır altı tekniği ile yapılan çiniler sarı-gri ve kumlu bileşimleri nedeni ile kolay dağılan kaba bir çamurla yapılmış olup çamurları genellikle beyazımsıdır (Öney, 1976:92). Teknik analizler, sır altına kullanılan siyah boyanın, doğal olarak bulunan, zengin krom içeren ve sırın fırınlanması esnasında dağılmayan bir mineral olan kromit olduğunu göstermiştir. Çininin fırınlanması sırasında çözülerek sırın içine aktığı için diğer renklerin kullanılması zor olmuştur. Koyu mavi renk için kobalt oksit, turkuaz için ise bakır eriyiği kullanılmıştır (Yeğingil ve Freestone, 2007:210). Genellikle sarayların dekorasyonunda kullanılan sır altı çiniler zaman zaman dini ve kamusal mimaride de görülmektedir (Canpolat, 2017:76).

2.2.3.3. Lüster Tekniği

Perdahlı çini tekniği de denilen lüster tekniğinde, sırlı çinilerin yüzeyi, gümüş, bakır gibi metal oksit tabakası ile kaplandıktan sonra düşük sıcaklıkta tekrar fırınlanmaktadır. Birden fazla pişirme gerektirdiğinden emek yoğun ve zaman alıcı bir tekniktir. İlk fırınlamada bisküvi ve sır, ikinci fırınlamada ise parlaklık kürlenmektedir. Parlaklık, her türlü sır üzerine uygulanabilmektedir (Caiger-Smith, 1985:225). Ancak, en iyi sonuçlar opak beyaz bir sır üzerine uygulanmasıyla elde edilmektedir. Parlaklık uygulandıktan sonra, oksijeni azaltan bir ortama sahip düşük sıcaklıktaki bir fırında, metal oksitler yumuşatılmış sır ile birleşerek ince bir tabaka oluşturur. Parlaklık, şeffaf ve renksiz sırlara da uygulanabilir, ancak en iyi sonuçlar opak beyaz bir sır üzerine uygulanmasıyla elde edilir. Parlaklık uygulandıktan sonra karo, oksijeni azaltan atmosfere sahip nispeten düşük sıcaklıktaki bir fırına yerleştirilir. Burada metal oksitler yumuşatılmış sır ile birleşir ve ince

bir film oluşturur. Soğutulduktan sonra nemli bir bezle silinen çini, alttan bakış açısına göre sarı ve yakut kırmızısından kehribar, yeşil ve kahverengiye değişen altın rengi bir parlaklık vermektedir. Pigmentler, fırın içerisindeki oksijenin azalma miktarına, pişirme süresine ve pişirildikten sonra soğutulma süresine bağlı olarak farklı renk ve dokular oluşturmaktadır (Morgan, 1994:163).

2.2.4. Kubadabad Sarayı Çinilerinde Görülen Figürler

Anadolu Selçuklu döneminden günümüze ulaşabilmiş en görkemli yapılardan birisi olan Kubadabad Sarayı'nda yapılan kazılar sonucu ortaya çıkarılan çiniler, dönemin inanç ve hayal dünyası ile saray mensuplarının yaşam tarzına ışık tutacak niteliktedir. Ayrıca doğayla olan ilişki de ana konulardan birisidir. Kırsal bir kesimde inşa edilen Kubadabad Sarayı, açık hava ve spor alanındaki etkinliklere fırsat sağlamış, bu durum da çini motiflerine yansımıştır. Kubadabad çinilerinde görülen figürler insan, hayvan ve diğer figürler olarak ayrı ayrı ele alınmıştır.

2.2.4.1. İnsan Figürleri

Türk tarihinde gerek İslam öncesi dönemde gerekse de sonrasında insan figürlü betimlemeler kullanılmıştır. Sembolik içeriklerle kullanılmasının yanı sıra günlük yaşamı da ele alınan figürler, İslamiyet öncesi sadece insanları göstermek amacıyla kullanılmamış, dönemin inancına göre melekleri ve tanrıları da tasvir etmiştir. Bu açıdan insan figürleri, eylem ve yaşamları anlattığı gibi dini hikayeleri, inanç dünyasını, burçları aktarmak için de kullanılmıştır. Dolayısı ile insan figürü tabiri, insanın fizyolojik özelliklerini barındıran tüm figürleri kapsamaktadır (Arık, 2000:132; Usta, 2005:20).

Kubadabad Sarayı çinileri, Anadolu Selçuklu çini sanatında insan figürü kullanımı bakımından önemli bir bilgi kaynağıdır. Anadolu Selçuklu kültür ve üslubunu fazlası ile taşıyan (Deniz, 2012:12) Kubadabad Sarayı çinilerinde giysiler ve aksesuarlar ile günlük yaşama dair bilgiler ortaya koymakta, çoğunlukla inançsal betimlemeler ve simgesel anlatımlar içermektedir (Karacalar, 2014:43).

Saray çinilerindeki insan figürleri genellikle sakalsızdır. İnce uzun burunlu, badem gözlü, dolgun yanaklı, küçük ağızlı ve uzun saçlı olarak tasvir edilen figürler zaman zaman cinsiyetin belirlenememesine sebebiyet vermiştir. Başlar, genellikle önu şişkin üç dilimli bir başlıkla örtülmüştür. Bazı figürlerin çalgı aleti, gergef, şahin gibi figürün yaptığı işle ilgili

simgelerle tasvir edildiği de görülmektedir (Bulduklı, 2018:44). Sultanlar, üzerinde ucu sol omuza dökülen bir sarığın sarılı olduğu, “Keykubadi Taç” olarak adlandırılan bir külah giyerler. Sultanın dışında, yüksek mertebeli saray mensupları da külah giyinmektedir ancak bu külahın tepesi sivri değildir (Önder, 1974:6).

Kubadabad Sarayı çinilerinde insan figürleri içerisinde en sık rastlanan grup Türk oturuşu olarak da bilinen bağdaş kurarak oturan figürlerdir (Şekil 2.2.4.1.1.). Sultanın ve sarayın ileri gelenlerinin tasvir edildiği düşünülen bu figürlerde, Köktürkler döneminde kağana özgü bir oturuş şekli sıkça kullanılmış (Arık, 2000:132), genellikle de kaftanlı olarak tasvir edilmiştir (Turan, 2000:284). Bu figürlerden bazıları ellerinde kadeh tutmaktadır. Kadeh; cenneti, hayat suyunu, ölümsüzlüğü ve dünya egemenliğini simgelemektedir. Birçok figürün elinde ise haşhaş ve nar gibi simgesel bitkiler bulunmaktadır. Bu da tıpkı kadehte olduğu gibi cenneti ve sonsuz yaşamı ifade etmektedir. Çinilerde karşılaşılan bir başka insan figürü ise ellerinde balık olanlardır. Burç simgesi olduğu düşünülen bu figür aynı zamanda sayısız yumurtasından ötürü bolluk ve bereketin de simgesidir (Arık, 2000:132, 136).

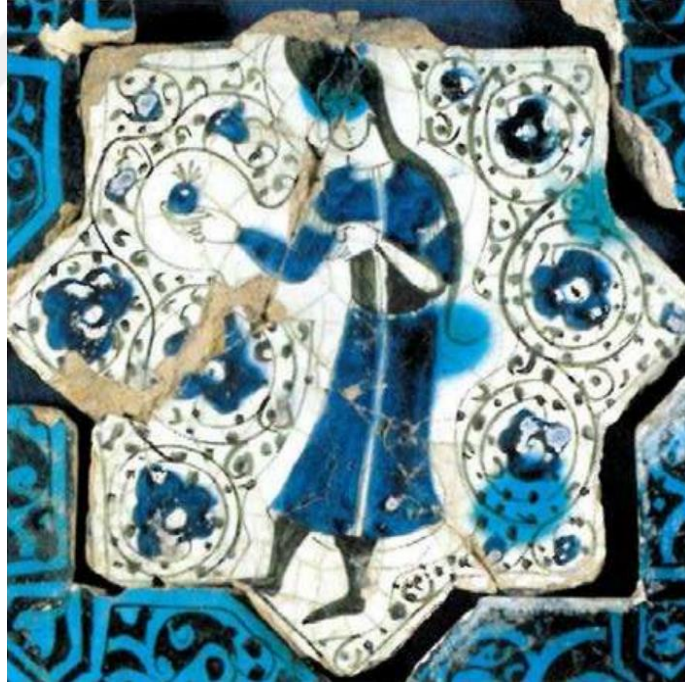


Şekil 2.2.4.1.1. Kubadabad Sarayı çinilerinde bağdaş kurarak oturmuş insan figürü (Arık, 2000:136).

Gerek Büyük Saray’da gerekse de Küçük Saray’da ortaya çıkarılan çinilerdeki bağdaş kurarak oturmuş figürler kompozisyon bakımından birbirlerine benzemektedir.

Birçoğu, iki tarafında haşhaş veya nar bitkileri ile çevrelenmiş şekilde çininin ortasında yer almaktadır. Orta Asya Türk tipini temsil eden bu figürlerden bazıları yan durarak oturmuştur. Ancak, başlar neredeyse tüm figürlerde $\frac{3}{4}$ cepheden işlenmiştir (Arık, 2000:134, 136).

1967 yılında yapılan kazılarda bulunan ve Selçuklu figür dünyasına yeni örnekler kazandırmış olan dört çini önemli bir belge niteliğindedir. Ayakta durarak çeşitli işler yapan figürlerin birinde beline inen saçları, başında hotozu⁶ ve tirazlı⁷ kaftanı ile ayakta durmaktadır. Sol elinin işaret parmağında iri taşlı bir yüzük, belinde ise kemer vardır. Sağ eli ile bereketin simgesi olan nar tutmakta iken ökçesiz, sivri burun çizme giydiği görülmektedir. Şekil 2.2.4.1.2.'de verilen bu çinide, figür ve çiçekler krem renkli fon üzerine kobalt mavisi ile kıvrık dallar da siyah renkle çizilmiştir. Elinde kadeh ya da bitki tutan ve bağdaş kurarak oturan figürlere göre daha ayrıntılı tasvir edilen ayakta duran insan figürleri, Anadolu Selçuklu giyim tarzının en iyi yansıtıldığı çinilerdir. Bundan dolayı, dönemin en iyi anlatıldığı örneklerdir (Arık, 2000:138).



Şekil 2.2.4.1.2. Kubadabad Sarayı çinilerinde ayakta duran insan figürü (Arık, 2000:139).

⁶ Hotoz: Türk kadınlarının süs için saçlarına taktıkları çeşitli renklerde yapılmış küçük başlıklar.

⁷ Tiraz: Genellikle namus cübbelerinin üzerine dikilmiş kol bantları şeklinde İslami işleme. Genellikle hükümdarların isimleri yazılmış ve değerli ipliklerle işlenip karmaşık desenlerle süslenmiştir.

Kubadabad Sarayı çinilerinde sakallı erkek figürüne az rastlanılmaktadır. Büyük Saray’da yapılan kazı çalışmalarında alt kısmı kırık olduğu için ayakta yahut oturur vaziyette olduğu belli olmayan sakallı bir figüre rastlanılmıştır. Aynı yerde, sadece yüzü görünen kırık bir başka çinide ilkin benzeyen çember sakallı bir figür yer almaktadır. Her iki figürde belirli bir kişinin portre izlenimi uyandırmış (Arık, 2000:140), Sultan I. Alâeddin Keykubad’ın portresi olduğu ileri sürülmüştür (Önder, 1974:121). Bu görüşü destekleyen bir diğer çini ise Malanda Köşkü’nde ortaya çıkarılmıştır. Şekil 2.2.4.1.3.’te verilen ve Büyük Saray’daki örneklerle benzeyen bir tasvirle, yine benzer şekilde sır altı tekniği ile sekiz köşeli yıldız motifli bir parçada, Sultanlara özgü başında ucu omuzlarına sarkan bir sarık bulunan, koyu yeşil renkli, yakasız ve kolları süslü tirazlı giysisi ile çember sakallı bir erkek elinde kadeh tutmaktadır (Arık, 2000:142).



Şekil 2.2.4.1.3. Kubadabad Sarayı çinilerinde sakallı erkek figürü (Arık, 2000:142).

Kubadabad Sarayı çinilerinde kadın figürleri genellikle tek bir çinide yer almıştır (Şekil 2.2.4.1.4.). Kadın figürünün yer aldığı çinilerin etrafında bulunan çinilerle ait oldukları konular belirlenmiştir. Kadın figürleri; yüz tipleri, başlıkları, başlarındaki haleleri, benleri, çekik gözleri, küpeleri, kolyeleri, elleri, kruvaze yakaları, desenli ve tirazlı kaftanları ile bağdaş kurarak oturmaları ile İran örneklerine benzemektedir (Öney, 2008:64). Yakın dönem Hristiyan sanatında da görülen haleler, hem kişinin üst mevki olduğuna işaret etmekte hem de semavi parlaklığı simgelemektedir.



Şekil 2.2.4.1.4. Kubadabad Sarayı çinilerinde kadın figürü (Arık, 2000:142).

2.2.4.2. Hayvan Figürleri

Doğa ile iç içe yaşamak zorunda kalan avcı-göçebe toplumlar, Asya bozkırlarında olduğu gibi hayvanlarla sürekli bir temas halinde olmuş, bu nedenle de Orta Çağ Türk Sanatı çoğunlukla hayvan ve fantastik figürlerden oluşan bir eğilim içerisinde gelişmiştir. Hayvanlar; korunmak, düşmanlara karşı başarılı olmak, hayvan kadar güçlü olabilme isteği gibi nedenlerle çeşitli yüzeylerde resmedilmiştir. Ayrıca, hayvanlara özel bazı özelliklerin insanlara geçtiğine de inanılmıştır (Canpolat, 2017:30; Mülayim, 1993:64). 10. yüzyıl ve 14. yüzyıllar arasında Türk Boylarında önemli bir yere sahip olan hayvan üslubu, tüm alanlarda kullanılmış ve kendine özgü bir kültür doğmasını sağlamıştır (Erdem, 2011:27).

Anadolu Selçuklu döneminin en ilginç figürlü bezemelerine sahip olan Kubadabad Sarayı çinilerinde av hayvanları, çift kuş ve tavus kuşu tasvirleri en sık görülen motiflerdir. Av köpekleri, avcı kuşlar, kurt, yaban keçisi, tilki, ayı, karaca, panter, eşek, aslan, antilop, ördek, tavşan ve çeşitli kuşlar oldukça hareketli şekilde betimlenmiştir (Öney:1987:48). Tavşandan ayıya her türlü hayvanın tek tek tasvirlerinde avcılık motifi görülmektedir. Ancak at, keçi, deve, eşek gibi evcilleştirilmiş çiftlik hayvanları gibi bu konuya veya kategoriye pek uymayan bazı hayvan motifleri de yer almaktadır. Bu durum göz önüne alındığında motiflerin seçimindeki amacın, avcılık konseptine uyması pek mümkün görünmemektedir. Bundan ziyade kırsalın pastoral doğasını yansıtmayı amaçlayan bir konsept olduğu düşünülebilir (Gürgen, 2019:64).

Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen hayvan motifleri harf sırasına göre aşağıda verilmiştir.

Aslan Figürü: Kubadabad Sarayı çinilerinde nadir görülen figürlerden biri olan aslan, Türk sanatında güneşi temsil etmektedir ve koruyucudur. Aynı zamanda kudretin de simgesidir. Aslan yelesinin yiğitlik simgesi olması ile Türklerde uzun saçın yaygın olması arasında simgesel bir ilişki kurulmuştur. Çinilerde Sultan'ın gücünü simgelediği düşünülmektedir. Selçuklu mimarisinde yapıları düşmanlardan ve kötülüklerden koruduğuna da inanılan aslan, Şekil 2.2.4.2.1.'de gösterildiği gibi, görevinin bilincinde olduğu edasıyla şişkin göğüslü ve kabarık yelesi resimlenmiş, yarım palmetler ve çevresi kırık dallardan oluşan bir desenle süslenmiştir. Figür, krem rengi zemin üzerine yerleştirilmiş, gövdesi, başı ve üç ayağı mor renk ile renklendirilmiştir (Arık, 2000:108; Çoruhlu,1995:114; Kavuncuoğlu, 2003:65).



Şekil 2.2.4.2.18. Kubadabad Sarayı çinilerinde aslan figürü (Arık, 2000:136).

At Figürü: Şaman⁸ ritüellerinde, gökyüzüne yükselirken binilecek hayvan olması nedeniyle önemli olan at, Şamanın⁹ ata binerek yeraltına geçmesi nedeni ile ölümü sembolize etmektedir (Çoruhlu, 2000:144; Erdem, 2011:58; Şener, 1997:40). Türklerle ilgili birçok öykü, destan ve efsanede sahibinin kıymetli varlığı, zafer ortağı ve dostu olarak anılmıştır. Savaş meydanlarındaki faydaları nedeni ile güç ve kudret göstergesi de olan atların beyaz beneğe sahip olanlarının şans getirdiğine inanılmıştır. At sürüleri ise zenginlik göstergesidir (Canpolat, 2017:35). Maddi ve askeri gücünün dışında, on iki yıllık Türk

⁸ Erken Paleolitik çağdan günümüze özellikle Sibiryaya ve Orta Asya toplumlarında görülen inanış ve bu inancın merasimlere verilen addır. **Şamanizm** olarak da adlandırılan **Şaman inancı**, doğa oluşum ve olaylarını kutsamakta, doğa ile uyumlu yaşamayı esas almakta, ruhlar vasıtası ile doğal güçlerle temas kurulabileceğine ve doğal olayların etkilenebileceğine inanmaktadır.

⁹ Şaman inanç sisteminde özel ayin yöntemleri veya psişik yetenekleriyle tabiatüstü kuvvetlerle temas kurduğuna inanılan kişidir.

takviminde adı “Yund” olan at, yuğlarda¹⁰, şöenlerde, sporda ve temsili alanlarda tezyini ve plastik sanatlarda efsanelerde kullanılmıştır (Çelik, 2007: 22).

Şekil 2.2.4.2.2.’de Kubadabad Sarayı çinilerinde sır altı tekniği ile sekiz köşeli yıldız motifli çini üzerine uygulanmış olan bir at figürü verilmiştir. Beyaz yelesi ve koşum takımı gibi ayrıntıları oldukça başarılı tasvir edilmiş sol tarafa doğru dolu dizgin koşar vaziyetteki bu at figürü hükümdarlık ve hakimiyet fikri ile ilgilidir. Bu figürde, Selçuklu çini sanatçılarının harekete olan ilgileri açıkça belli olmaktadır. Tasvirdeki gerçekçi etki, atın hareketlerinin oldukça doğru yansıtılması ile desteklenmiştir. Krem bir zemin üzerine yelesi, kuyruğu ve ön sol bacağı ile arka sağ bacağı patlıcan moru, diğer kısımlar ise kobalt renkleri ile renklendirilmiş, böylece dekoratif bir nitelik kazandırılarak soyutlaştırma işlemi pekiştirilmiştir. Ön bacakları ince ve kafası vücuduna göre büyük olan atın ön plana çıkarılmak amacıyla etrafı boşluk bırakılarak kontur çekilmiştir. Boşluklar, tabiatı ifade eden bitkisel motiflerle doldurulmuştur (Arık, 2000:112; Arısoy, 2018:40; Büyükçanga, 2006:71).



Şekil 2.2.4.2.2. Kubadabad Sarayı çinilerinde at figürü (Arık, 2000:111).

¹⁰ Yuğ: Eski Türklerde ölü gömme töreni.

Ayı Figürü: Türk mitolojisinde at ya da kurt kadar olmasa da önemli hayvanlardan biri olan ayı adının zikredilmesi, adı anılırsa insanın karşısına çıkacağı inancı nedeniyle yasaklanmıştır (Bayat, 2012:171). Ayı isminin zikredilmemesindeki bir diğer neden de ayıların insan dilini anladığına duyulan inançtır (Janhunnen, 2003:3). Ayı, Orta ve İç Asya Türk topluluklarında töz¹¹ olarak görülmekteydi. Başkurtlar gibi bazı Türk boyları, ayıdan türediklerine inandıkları için ayıyı ata saymışlar (Çoruhlu, 2000:162), Kıpçaklar ise “baba” anlamına gelen sözcükler kullanmışlardır (Hançerlioğlu, 1975:68). Türklerde, orman kültü ile ilişkili olarak, orman tanrısının ve ruhunun sembolü kabul edilmiştir. Avlanarak yenmesi durumunda güçlerinin insana geçeceğine inanılmış, ancak sonraki devirlerde insanın doğada hakimiyet kurması ile birlikte büyüklüğüne ve gücüne duyulan hayranlık, yerini alay etmek amaçlı kaba ve ahmak insanlara yakıştırılan bir sığfata bırakmıştır (Kavuncuoğlu, 2003:67). Büyük Saray’da ortaya çıkarılan sekiz köşeli yıldız motifli bir çinide sır altı tekniği ile yapılmış bir ayı figürü, heybetli görünüşüne karşı sakince meyve yemektedir. Şekil 2.2.4.2.3.’te gösterilen bu figürün etrafı bitkisel motiflerle süslenmiştir (Arık, 2000:110).



Şekil 2.2.4.2.3. Kubadabad Sarayı çinilerinde ayı figürü (Arık, 2000:111).

¹¹ Şamanların bazen bir şekle de soktukları özel ruh veya nesnelere.

Balık Figürü: Bolluk ve bereketin simgesi olan balığın İslami kökü Fatımilere dayanmaktadır (Arık, 2000:119). Denizci topluluklarda mutluluk ve iyi şans getirdiğine inanılan balık, birçok Batı ve Doğu mitolojisinde kutsal kabul edilmiştir (Armutak, 2004:148). Türk yaratılış hikayelerinde gök gürültüsünün hayvan şeklinde karşılığı olarak gösterilen balığın (Çoruhlu, 2000:167), Sibiryaya Türklerinde öküzle birlikte dünyayı taşıdığına inanılmıştır. Yakut Türkleri ise ölüm balığı dedikleri mitolojik bir balıktan bahsetmiştir (Akçicek ve Canyurt, 1993:1). Altay yaratılış destanında dünyanın kayıp gitmesini engelleyen ve dengede durmasını sağlayan bir unsurdur (Çoruhlu, 2000:107). Mezopotamya’da iyiliği sembolize ederek bilge oluşu nedeniyle koruyuculuğuna inanılmıştır (Gezgin, 2007:42). Selçuklularda bereket simgesi kabul edilen balık, İslam sanatında ise Jüpiter ve balık burcunun sembolüdür (Öney, 1972:43).

Türk halk inanışında genellikle “Yaralı Balıklar” veya “Asker Balıklar” olarak dillendirilen ve kutsal olduğu düşünülen sularda bulunan balıkların veli olduklarına inanılmaktadır. Bu balıkların savaş esnasında kayboldukları, savaş bittikten sonra ise yaralı olarak döndükleri nesilden nesile aktarılmıştır. Balıkların sırt ve kuyruklarında bulunan yaraya benzer izlerin de savaş esnasında aldıkları yaralar olduğu düşünülmüştür. Erzurum’un Ilıca bucağında bulunan Balıklı Göl’deki balıklar hakkında anlatılanlara göre, göldeki balıklar kutsal sayılır ve avlanmazlar. Yaralı balıkların daha önceden insan olup sıra dışı bir olay neticesinde balığa dönüştüğüne dair bir efsane de Tavşanlı’da bulunan Balıklı Havuz’a dairdir. Burada sırtları yaralı olan ve savaş sırasında yok olup sonra yeniden görülen balıklar bulunmaktadır. Kars’ın Selim ilçesi Dölbentli köyünde bulunan Balıklı Göl üzerine anlatılan efsane de benzerdir. Efsaneye göre, savaşa giden askerler savaştan yaralı olarak dönerler. Askerler burada balığa dönerler. Sırtlarındaki yaralar da o savaştan kalmaz. Göldeki balıkların çoğalmadığı gibi eksilmediği de söylenmektedir. Anlatılanlara göre geçmişte yakaladığı balığı evde pişirmeye çalışan bir kişinin gözleri tavanın patlaması sonucu kör olmuştur. O yüzden yöre halkının inanışına göre bu balıkları avlamak günahdır. Malatya ilinin Darende ilçesinde bulunan Şeyh Hamid-i Velî (Somuncu Baba) Camii’nin önündeki havuzda bulunan balıklarla ilgili benzer bir efsane bulunmaktadır. İnanışa göre bu balıklar gazidir ve onların yenmesi günahdır. Bu balıkları kim yemek isterse, onun başına bir felaket geleceğine inanılmaktadır. Balıkesir’in Pamukçu beldesindeki Balıklı Pınar, Ankara’nın Polatlı ilçesine bağlı Ilıca köyünde bulunan Ilıca suyu, Çankırı’nın Atkaracalar ilçesine bağlı Ilıpınar gibi, Anadolu’nun pek çok yerinde “Yaralı Balıklar” hakkında efsaneler anlatılmaktadır. Görüldüğü gibi “yaralı balıklar” hakkında anlatılan efsanelerin

ortak noktalarından birisi bu balıkları yakalayıp yemenin günah sayılacağı, yakalayıp yiyenlerin ise başlarına çeşitli felaketlerin geleceğine dair inanışlardır (Kumartaşlıoğlu, 2020:54, 55).

Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen balık figürlerinden birinde art arda dönen iki balık betimlenmiştir. Bunlardan birinin gövdesi kesilerek sadece başı kalmıştır. Yay gibi kıvrılarak, kuvvetle muhtemel, benzer şekilde kıvrılan diğer balığın kuyruğuna dokunmaktadır. Balıklar, su dalgalarına benzeyen bitkisel bezeme üzerinde adeta yüzer gibi yer almaktadır. Şekil 2.2.4.2.4.'te verilen çinide, balıkların gövde lacivert, baş mangan moru ve bezemeler siyahtır. Kocaman ağızlara ve iri gözlere sahiptirler (Arık, 2000:119).



Şekil 2.2.4.2.4. Kubadabad Sarayı çinilerinde balık figürü (Arık, 2000:119).

Çift Başlı Kartal Figürü: Dünyanın en eski ikonografik öğelerinden biri olan çift başlı kartal eski çağ medeniyetlerin itibaren birçok toplumda görülmektedir. Eski Çağ Orta Asya'sında, ötesinde tanrı(lar)ın yaşadığı sembolik bir kapının varlığından söz edilmektedir. Cennete giden kozmik direğin tepesinde yer alan ve "Güneş Kapısı" olarak da adlandırılan bu kapının girişine yerleştirilmiş olan dev kuş çift başlı bir kartaldır. Göksel Zafer'in ışığını yansıtması için göğsü delik olan bu kuş ister tek başlı olsun ister iki başlı, aynı zamanda bir

kapıdır. Tüm Asya sanatlarındaki temsillerinde, İlahi Işık göğsündeki delikten dışarı akar. Güneşle ilgili bu fikirler Maniteist Uygur Türkleri aracılığı ile Perslerden Çinlilere taşınmıştır. Pers mitolojisinin Mezopotamya kozmolojisinden etkilendiği fikri genel olarak kabul görmüştür. Bu nedenle, Pers kartalı Sümer güneş kartalının soyundan gelmektedir. Sümer ve Akad mitlerinde önemli bir yer tutan fırtına ejderhası Zu, Tanrı Ninurta'nın (diğer adıyla Ningirsu) sembolüdür ve aslan başlı kartal olarak tasvir edilmiştir. Çift başlı versiyonu, Tanrı Ninurta'nın tahtının arkasındaki Urdun mührü (M.Ö. 2450-2250) üzerinde bulunmaktadır. Çift başlı kartal çift karakterli olan güneş tanrısının karakteristik bir simgesidir. İlkbaharda iyilik, yazın ise kötülük saçmaktadır (Peker, 1995: 559, 564).

M.Ö. 2000'li yılların başlarında, Hattiler tarafından mühürler üzerinde çift başlı kartal kullanılmıştır. Suriyeliler gibi Gök Tanrı'ya tapan Hattiler, kartalı, Gök Tanrı'nın sembolü olduğu Suriye'den almışlardır. Diğer tanrılara göre baskın olan bu tanrı Ba'al Sammin'dir ve kartal, aşağı dünyadaki kulları ya da onların temsilcilerini tanrılarına taşıyan Ba'al'in kuşudur. Suriye kökenli bu inanç Roma döneminde de yaygındır (Peker, 1995: 564)

İran'da, anka kuşu şeklindeki Simurg'dan önce, Simurg'u temsil etmek için yerleşik bir gelenek oluşmamış, bu nedenle tek, çift ya da üç başlı kartal (Güneş Kuşu) tipleri kullanılmıştır. Simurg'un dünyanın kapısı ile ilişkilendirildiği Persizme dayanan geç dönem Müslüman Fars geleneğinde Simurg Kaf Dağı'nda yaşamaktadır. Dünyayı çevreleyen ve dört köşesinde kapılar olan bu dağ, neredeyse tüm Yakın Doğu kozmolojilerinde mevcuttur. Dünyayı çevreleyen bu dağ silsilesinde yaşayan Güneş Kartalı, dağla birlikte Gökyüzü Kapısı'nın ve Güneş Tanrısı'nın bir simgesi olup bu kapılardan geçişi sağlayan hayvandır (Peker, 1995:560). Budist Türkler tarafından inşa edilen tapınaklarda "Garudas" olarak adlandırılan ve Hint kartal başlı antropoid tanrı Garuda gibi, gagalarında resmedilen Nagaların (yılanların) düşmanları olarak temsil edilen çift başlı kartallar bulunmuştur. Mısır'da Phoneix, Güney Hindistan'da Ganda Berunda adıyla anılan çift başlı kartal, Çin'de Feng Huang adını almış ve güneşi yöneten iki ilke arasındaki mükemmel dengeyi simgelemiştir (Peker, 1995:564).

Orta Asya platolarında uzun bir geçmişe sahip olan çift başlı kartal, bir kült nesnesi olarak eski dönemlerden itibaren saygı görmüş ve Yüce Varlık Ai (Yaratıcı) veya Ai Toyon (Işığın Yaratıcısı) adını taşımıştır. Ai Toyon'un çocukları, tepesinde Ai Toyon'u temsil eden çift başlı kartal Toyon Kotor (Kuşların Efendisi) olan Kutsal Ağaç'ın dallarına tüneyen kuş

ruhları olarak temsil edilmişlerdir. Benzer şekilde Asur sanatında Kutsal Ağaç'ın üzerine yerleştirilmiştir (Peker, 1995:560).

Selçuklu sanatında resmedilen tek ya da çift başlı kartallar üslup özellikleri bakımından eski prototiplerine benzemektedir. 11. yüzyıldan kalma bir Selçuklu levhasında bir kartal, Gökyüzü Kapısı'nı temsil eden, göğsünde uzun bir yarık ile önden tasvir edilmiştir. Benzer şekilde, Selçuklu dönemine ait Konya surlarında kapıların birinin üzerinde, Divriği Ulu Camii'nin batı kapısında çift başlı kartal görülmektedir. Dolayısı ile çift başlı kartal, Selçuklularda kozmik diyagramın bir parçası olmuş, soyut bir süsleme aracı olarak uygulanmıştır (Peker, 1995:561-562).

Savaş ve Güneş Tanrısı Ninurta kültü ile bağlantılı olan çift başlı kartal amblemi, tek bir şehre değil, diğer şehirler arasında baş olan şehirlere aittir. Selçuklu tek veya çift başlı kartalı bu açıdan da ilk örneğini takip etmektedir. Kubadabad Sarayı'nda sekizgen şekilli bir çini parçası üzerinde bulunan çift başlı kartalın göğsünde, El-Sultan yazan bir yazıt, özellikle İslami Pers modellerine göre yazılmıştır. Kubadabad çift başlı kartalının göğsündeki bu yazıt nedeniyle Sultan I. Alâeddin Keykubad'ın kişisel amblemi olduğu kabul edilmiştir. Kartalın göğsündeki Sultan ibaresi, Kuran'da ahlaki ve büyümlü bir otoriteyi ifade etmektedir. Hadis literatüründe ise yönetim gücü Allah'ın yeryüzündeki gölgesidir. Selçuklular Sultan ibaresinin bir hükümdar için düzenli bir unvan haline geldiği ilk topluluk olmuştur ((Peker, 1995:561, 562).

Çift başlı kartal, Kubadabad Sarayı çinilerinde yalın ancak ilginç bir üslupla anlatılan Selçuklu simgesel dünyasının en önemli figürüdür. Çift başlı kartallar pençeleri iri, kulakları sivri, gagaları kıvrık, kanatları yelpaze ve kuyrukları palmet veya balık kuyruğu şeklinde tasvir edilmiştir. Sekiz köşeli yıldız ve haç şekilli levhalar üzerine işlenen çift başlı kartal figürlerinden bazıları sır altı teknikle, krem renkli bir zemin üzerine turkuaz, siyah ve kobalt mavisi ile renklendirilmiştir (Arık, 2000:79; Kuban, 2008:421). Şekil 2.2.4.2.5.'te verilen motif, yıldız formunun içini kaplayacak şekilde yerleştirilmiş, diğer figürlerde olduğu gibi sivri kulakları, kıvrık gagası ve gagasının altında sarkan ibiği ile dikkat çekmektedir. Rumi tepelik motifi şeklinde kuyruğu olan kartalın pençeleri oldukça gerçekçi betimlenmiş ve gövdesinden çıkan ayakları sağa ve sola açılmış gibi durmaktadır (Arık, 2000:76).



Şekil 2.2.4.2.5. Kabadabad Sarayı çinilerinde çift başlı kartal figürü (Arık, 2000:82).

1992 yılında Küçük Saray'da yapılan kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan çiniler arasında çok sayıda göğsünde dört köşe kartuş içerisinde "El-muazzam" ve "Es-Sultan" yazılı çift başlı kartal figürü bulunmaktadır (Şekil 2.2.4.2.6.). İki yanında hayat ağacı deseni yer alan bu figürler krem renkli zemin üzerine şeffaf sır altına, turkuaz, koyu yeşil, mavi renklerle işlenmiştir.



Şekil 2.2.4.2.6. Kubadabad Sarayı çinilerinde göğsünde "Es-Sultan" yazılı çift başlı kartal figürü (Arık, 2000:82).

Deve Figürü: Türk mitolojisinde deve alp simgesi veya ongundur.¹² “Buğra” adı verilen erkek develer töz olarak kabul edilmiştir. Akbeşim eserlerinde ve Suleg petrogliflerinde deve töz olarak tasvir edilmiştir. Dede Korkut masallarında, kahraman kişilerin kuvvet gösterisi için yendiği bir hayvan olan deve, Bayındır Han tarafından güçlü bir boğa ile güreştirilmiştir. Bu durum, boğa kadar devenin de kudret kavramıyla ilgili

¹² Ongun: Eski Türklerin Tengricilik inancında, içinde bir ruhu barındıran bir cisme verilen isimdir. Diğer eski inanç sistemlerinde de bulunan totem ile karşılaştırılabilir.

olduğunu göstermektedir (Çoruhlu, 2000:146). Kubadabad Büyük Saray’da ortaya çıkarılan sır altı tekniği ile yapılmış deve figürlü bir çini Şekil 2.2.4.2.7.’de verilmiştir.



Şekil 2.2.4.2.7. Kubadabad Sarayı çinilerinde deve figürü (Arık, 2000:116).

Eşek Figürü: Yunan mitolojisinde Dionysos ve Afrodit’in oğlu olduğuna inanılan, meyve bahçelerinin ve çiftlik hayvanlarının koruyucusu bereket tanrısı Priapus’un sembolü olarak kabul edilmektedir (Öztürk, 2009:805). Bolluk, bereket ve yağmurun sembolüdür. Anadolu’da yağmur yağması için eşek başının yıkanması geleneği kuvvetle muhtemel buradan gelmektedir (Başar, 1972:208).

Kubadabad Sarayı çinilerinde koşarken tasvir edilmiş, işlenmemiş bir siluet halinde, hantal bir eşek figürü (Şekil 2.2.4.2.8.), açık ağız ile anırmakta olduğu izlenimi uyandırmaktadır (Deniz, 2012:45).



Şekil 2.2.4.2.8. Kubadabad Sarayı çinilerinde eşek figürü (Arık, 2000:116).

Keçi Figürü: Mitolojide kimi zaman ilahlaştırılan kimi zaman da ilahlara sunulan bir kurban olarak yer alan keçi, eski Yunan mitolojisinde, çocukluğunda Zeus'u sütü ile beslemiştir. Bu nedenle Zeus, bu keçinin boynuzlarını kırmış ve boynuzlara daima çeşitli yemişlerle dolu olma gücü vermiştir. Yine Yunan mitolojisinde çoban tanrısı olan Pan, iki boynuzlu bir keçi suretinde doğmuş ancak zamanla yüzü insan suretine dönüşmüş ve sadece

boynuzları ile keçi sakalı kalmıştır. Romalılarda keçi boynuzu bereketin sembolüdür (Armutak, 2002:418).

İbranilerin, kefaret gününde günahlarını yükledikleri iki keçiden birine çöle salar diğerini ise kurban etmeleri, “Günah keçisi” teriminin doğmasına yol açmıştır (Yılmaz, 2010:99).

Eski Türk boylarının bazıları keçiyi bir ongun ve tabu unsuru olarak görmüşlerdir. Altay Türklerinde demir boynuzlu ve gök yeveli bir keçinin tufan habercisi olduğuna, Kırgızlarda ise Çiçan Ata isimli bir evliyanın keçileri koruduğuna inanılmıştır. Kutlu Dağ efsanesinde sığun otunu yiyerek ölümsüzlüğü elde etmiş olan keçi ayrıca ölümsüzlük simgesidir (Uraz, 1992:151). Göktanrı inancına sahip eski Türklerde, dünyanın sahibi olduğuna inanılan aya sunulan kurbanlardan biri de keçidir (Demir, 2009:20). Şaman Türkler, keçinin Şamanizm’e ait tüm bilgilerin yer aldığı bir kitabı yiyerek bu bilgilere sahip olduğunu, bunun da kürek kemiğinde toplandığına inanmışlar ve bu nedenle keçilerinin kürek kemiklerinin geleceğe ait bilgiler taşıdığını düşünmüşlerdir (Çetin, 2010:101).

Kubadabad Sarayı çinilerinde hem sır altı hem de lüster tekniği ile yapılmış keçi figürlerine rastlanılmaktadır. Bu figürler de diğer birçok hayvan figüründe olduğu gibi hareketli şekilde tasvir edilmiştir. 1988 yılında Küçük Saray kazılarında ortaya çıkarılmış olan, sır altı tekniği ile işlenmiş yıldız motifli çini buna iyi bir örnektir. Krem renkli zemin üzerinde büyük bir yer tutan keçi figürünün etrafına münhani tipli siyah kıvrık dal ve yapraklardan oluşan bir bezeme işlenmiştir. Koşar vaziyette, ağzı açık bu keçi mangan moru ve kobalt mavisi ile renklendirilmiştir. Toynaklarının ve dolgun vücudunun işlenişi, boynuzunun dalgalı biçimi, karının altındaki beyazlık, çini ustasının ayrıntılara verdiği önemin ispatı niteliğinde olan bu çini Şekil 2.2.4.2.9.’da verilmiştir (Arık, 2000:112).



Şekil 2.2.4.2.9. Kubadabad Sarayı çinilerinde keçi figürü (Arık, 2000:114).

Kedi Figürü: Antik Mısır'ın en kutsal hayvanlarından biri kedidir. Bu nedenle, bir evde doğal yollardan kedi ölmesi durumunda ev halkı kaşlarını kazıtmaktadır. Pahet adında bir kedi tanrıça ile Bastet adında kedi başlı bir bereket ve mutluluk tanrıçası bulunmaktadır. Eski Mısırlılar zaman zaman Güneş Tanrısı Ra'yı yılanla saldıran bir kedi şeklinde düşünmüş ve şeytana karşı iyiliğin gücünü bu şekilde kedi ile sembolize etmişlerdir. Eski Mısırlılar kedilere çok fazla bir kutsiyet atfettiğinden yanlışlıkla kedi öldüren bir Romalı, Mısırlılar tarafından linç edilmiştir. Mısırlıların kedilere verdikleri bu önem Urartu ve Hititlere de yansımıştır. Ancak, kediler ilk evcilleşen hayvanlardan biri olduğundan diğer uygarlıklarda Mısır'daki ayrıcalıklı konumunu bulamamış ve karanlıkta yalnızca parlayan gözleri görüldüğü için de kötü bir üne sahip olmuştur (Armutak, 2002:419). Kediler, halk anlatımlarında uğursuz olarak nitelenmiş, çeşitli mitolojilerde cadılara eşlik ettiğine inanılmıştır (Öztürk, 2009:561). Altay, Kazan ve Hakas Türklerinde kötü ruhların yılan, kedi, köpek gibi hayvanların kılığına girebildiğine inanılmıştır. Özbek Alpamış Destanı'nda, ölümün ya da bir başka şekliyle kaderin görüntüsü olarak kullanılmıştır. Selçuklu dönemi mesnevilerinden Varka ve Gülşah mesnevisinde kediler açgözlülük, kötü şans, zalimlik, ihanet ve ayrılık gibi kavramları ifade etmek için tasvir edilmiştir (Çoruhlu, 2000:174).

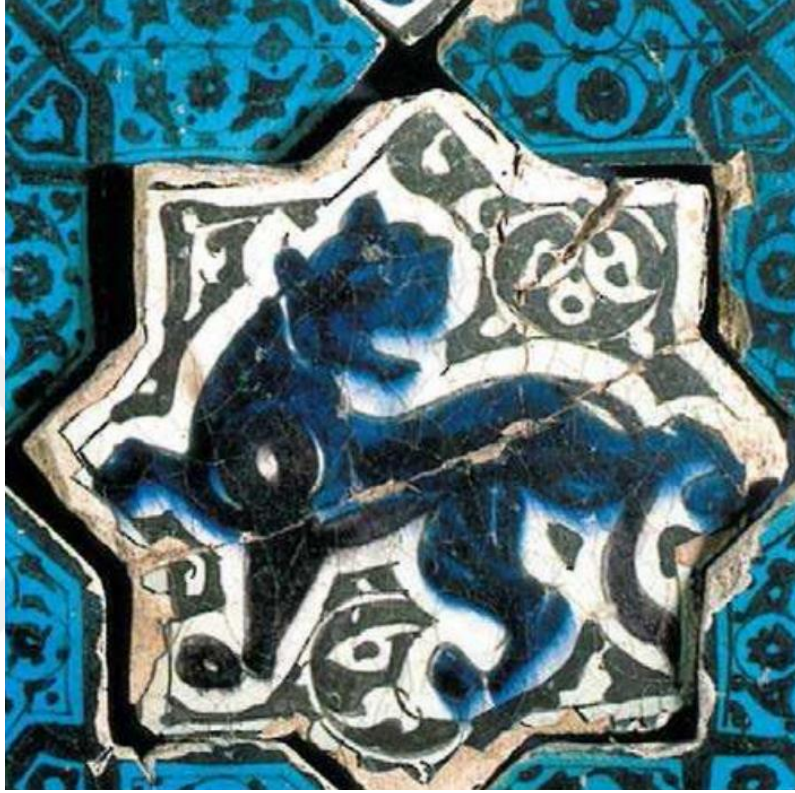
Kubadabad Küçük Saray’da bulunan ve sır altı tekniği ile sekiz köşeli yıldız motifli çiniye işlenen ve Şekil 2.2.4.2.10.’da verilen bir kedinin bir ayağı kobalt mavisi, diğer arka ayak ve kuyruğu mangan moru renklerle boyanmış ve böylece çeşitli renk bölümleri ile bir tür perspektif yaratılmak istenmiştir (Arık, 2000:111).



Şekil 2.2.4.2.10. Kubadabad Sarayı çinilerinde kedi figürü (Arık, 2000:111).

Köpek Figürü: Yunan mitolojisinde Tanrıça Artemis’in arkadaşı, Homeros destanlarında insanların en yakın dostu, Karya’da Tanrıça Hekate’ye sunulan bir kurban, Altaylarda ilk insanları Erlik’ten koruyan bekçi, Tatarlarda bir prensle birleşerek onları yaratan varlık, Moğollarda ata, Eski Mısır’da Osiris’in sembolü, Mayalarda Sirius yeraltına giderken ona eşlik eden bir yoldaş, 12 yıllık Türk takviminin 11. Yılına adını vermiş olan köpek (Florioti, 2014:48-50), Kubadabad Sarayı çinilerinde birçok kez avcı yardımcısı şeklinde tasvir edilmiştir. Köpekler her levhada tek başlarına olmalarına rağmen genellikle emir almak ya da haber vermek amaçlı arkaya bakarken görülmektedir (Şekil 2.2.4.2.11.). Selçuklularda av en önemli etkinliklerden birisidir ve köpekler de bu etkinliğin en önemli figürüdür. Bu nedenle gerek lüster gerekse de sır altı teknikleri ile çinilerde en fazla köpek figürü işlenmiştir. Baş geriye dönük, kalkık vaziyetteki bir ön ayak göğse doğru çekilmiş, arka ayaklardan biri ileri adım atmış ve kuyruklar arka ayaklar arasından öne doğru kıvrılmış

duruşları ile hep aynı şekilde tasvir edilmiştir. Bu figürler, patlıcan moru ve kobalt mavisi renklerle işlenmiş, zaman zaman gövde ve ayakların bir kısmı patlıcan moru, bir kısmı mavi ile renklendirilmiş, bu sayede renk çatışmaları yaratılarak soyutluğu artırılmış ve gerek dekoratif gerekse de hareketli bir etki sağlanmıştır (Arık, 2000:108).



Şekil 2.2.4.2.11. Kubadabad Sarayı çinilerinde köpek figürü (Arık, 2000:108).

Kurt Figürü: Türk toplulukların kutsallaştırdığı ve karakterlerinin yansımaları buldukları kurt, Türk tarihinin en çok kullanılan motiflerinden birisidir. Türklerin bütün kültür unsurlarında kendisini gösteren kurt figürü tüm toplumlar içerisinde yalnızca Türklere özgü belirleyici bir unsur olmuştur. Türk düşüncesinde kurt; bitki adlarından yer adlarına, efsanelerden atasözlerine, destanlardan deyimlere, resimden mimariye, heykelden el sanatlarına, mitolojiden inanca kadar yansımış ve bir kurt kültürünün doğarak gelişip günümüze ulaşmasına neden olmuş ve kurt adeta bir milli sembol haline gelmiştir. Kurt, bağımsızlığın, gücün, akıl ve cesaretin hatta Türklere özgü bir savaş taktiği olan Turan Taktiği'nin sembolüdür (Altun, 2019:93).

Türkçe konuşan toplulukların eski inanç ve geleneklerinde kurt aynı zamanda şans ve iyilikle bağdaştırılmıştır. Gerçekte bir kurtla karşılaşmak veya rüyada kurt görmenin uğur getireceğine inanılmıştır. Kazakistan gibi bazı Türk toplulukları kurt dişi veya bel kemiğini içeren muskaların kendilerini hastalıklardan, sıkıntılardan ve korkulardan koruyacağına, zor doğumlara yardımcı olup yeni doğan bebeğin koruyucusu olacağına inanmışlardır. Şamanist geleneklerde bir kişi insan zihnini korurken geçici olarak bir kurda dönüşebilmektedir ve görünüşe göre bu efsane kurt adam hikayelerinin temelini oluşturmaktadır (Chorotegin, 1995:71, 83, 102).

Neredeyse tüm Türk toplulukları için kutsal bir hayvan olan kurt, Anadolu Selçuklularda da önemli sembollerden birisi olmuş ve doğal olarak Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen figürler arasında yerini almıştır.

Bu çinilerinden birinde profilden resmedilmiş olan kurt figürünün etrafında bitkisel motifler yer almaktadır. Şekil 2.2.4.2.12.'de gösterilen figürün ön ayakları havadadır. Sivri kulakları ve keskin dişleri ile oldukça gerçekçi betimlenmiştir.



Şekil 2.2.4.2.12. Kubadabad Sarayı çinilerinde kurt figürü (Arık, 2000:111).

Kuş Figürü: Kadın ile özdeşleşen kuş motifi, Anadolu sembolizminde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Gökta'nrı'nın yönetimindeki kuşlar kutsaldır. Oldukça fazla çeşitliliğe sahip olan kuş kimi zaman sevinç kimi zaman haber beklentisi, bazen sevgi bazen özlem, zaman zaman iyi şans zaman zaman da kötü şanstır. Bülbül, güvercin, kumru gibi kuşlar uğurlu kabul edilirken, baykuş ve karga gibi kuşlar uğursuz sayılmış aynı zaman kudretin simgesi olmuştur (Erberk, 2002:190).

Kubadabad Sarayı çinilerinde birçok kuş figürlü çiniye rastlanmaktadır. Stilize bir bitki motifi hayat ağacının çevresinde sır sırta yahut karşılıklı duran simetrik kuşlar bu gerçek ile masal arası dünyaya örnektir. Çoğu Küçük Saray kazılarında ortaya çıkarılan ancak gerek genel kompozisyon gerekse de teknik açıdan Büyük Saray'dakilerle birbirine benzeyen bu motifte hayat ağacı zaman zaman yapraklı ve meyveli dallar şeklinde tasvir edilmiş, mimetrik olarak yerleştirilen bir başka benzer dal ise kuşları çevrelemiştir (Arık, 2000:89). Bu tür motiflere bir örnek çini Şekil 2.2.4.2.13.'te verilmiştir.



Şekil 2.2.4.2.13. Kubadabad Sarayı çinilerinde kuş figürü (Arık, 2000:89).

Ördek Figürü: Doğu ve Batı mitolojilerinde ördek ve kaz, tanrı Ra'nın evrenin oluşumundaki ilk biçimidir. Ördek ve kaz türündeki hayvanların evcilleştirilerek evlerde yetiştirildiği Hitit kaya kabartmalarında görülmektedir (Armutak, 2004:15).

Şekil 2.2.4.2.14.'te Kubadabad Sarayı'nda ortaya çıkarılan bir çini yüzeyinde sola dönük ve yürür vaziyette bir ördek motifi verilmiştir. Noktayı anımsatan bitkisel motiflerle figürün çevresi doldurulurken aralara rozetler yerleştirilmiştir. Baş arkasından başlayıp kuyruğa uzanan birbirine paralel dört kanadın uçlarına farklı renklerden daireler çizilmiştir. Bu kompozisyonda rozet motifleri gezegenleri ifade etmiş ve bu nedenle de ördek bu gezegenlere yolculuğun bir ifadesi olarak simgelenmiştir (Büyükçanga, 2006:110).



Şekil 2.2.4.2.14. Kubadabad Sarayı çinilerinde ördek figürü (Arık, 2000:103).

Şahin Figürü: Avını havada yakalayıp yiyen ender kuşlardan biri olan şahin, Türk tarihinde önemli sembollerden biri olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'na adını vermiş olan Osman Bey'in mensup olduğu Kayı boyu Bozokoğulları'ndandır ve Bozokların ongunları şahindir (Kösoğlu, 1991:117). Günümüzde hem erkek ismi olarak hem de yer adı olarak sıkça karşılaşılmaktadır.

Anadolu Selçuklu döneminde şahinler özel olarak eğitilmiş kıymetli bir hediye olmuştur (Kuban, 2008:416). Kubadabad Sarayı çinileri arasında yer alan şahin figürlü bir çini Şekil 2.2.4.2.15.'te gösterilmektedir. Figür, sekiz köşeli yıldız biçimli levhayı kaplayacak merkeze yerleştirilmiştir. Şahin figürü kobalt mavisi ile dört rozetle doldurulan kenar boşlukları ve çerçeve ise siyah renkle boyanmıştır. Figürün üzerinde bulunan beneklerin koruyucu melekler olduğu düşünülmektedir (Büyükçanga, 2006:84).



Şekil 2.2.4.2.15. Kubadabad Sarayı çinilerinde şahin figürü (Arık, 2000:86).

Tavşan Figürü: Altay ve yakutlarda bir töz, on iki hayvanlı Türk takviminde bir simge olan tavşan, Şamanın yardımcı ruhlarından biridir. Göktürklerde iyi şans getirdiğine inanılmış, İslamiyet sonrası genellikle bolluk ve bereket, iyi şans ve kurnazlığın, nadiren de ürkeklik ve korkaklığın simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2000:156). Av hayvanları arasında önemli bir yere sahip olan tavşan, Kubadabad Sarayı çinilerinde bazen tek başlarına bazen de bir av sahnesi içerisinde yerini almıştır. Şekil 2.2.4.12.16.'da gösterilen çini, Büyük Saray kazı çalışmalarında ortaya çıkarılmıştır. Sekiz köşeli yıldız şekilli levhaya lüster tekniği ile mat beyaz zemin üzerine sarımsı kahverengi tonlarda bitkisel arabesk süsler yapılarak üzerine gövdesinde beyaz benekler bulunan kahverengi bir tavşan yerleştirilmiştir (Arık, 2000:116).



Şekil 2.2.4.2.16. Kubadabad Sarayı çinilerinde tavşan figürü (Arık, 2000:117).

Tavus Kuşu Figürü: Kaynağı Hint mitolojisi olan tavus kuşunun, Tamillerde yüce tanrı Murugan, Sümerlerde yaşam, ölüm ve yeniden doğuş tanrısı Tammuz, Yezidilerin yüce tanrısı Malik-i Ta'us, eski Hint kabilelerinden Khondlarda toprak tanrıçası Tari'nin adı veya sembolü olduğu düşünülmektedir. Tavus kuşu, Hinduizm ve Budizmde cennetin adıdır (Revesz, 2019:1) ve bu durum muhtemelen diğer toplumları da etkileyerek genellikle cennetle ilişkilendirilmesine sebep olmuştur. Diğer mitolojilerde olduğu gibi Anadolu Selçuklularda tavus kuşunu cennetle ilişkilendirmişler ve askeri mimari dışındaki yapılarda kullanmışlardır.

İran mitolojisinden etkilenerek Selçuklu saray çinilerine yansıtılmış olan tavus kuşu cennetin, güzelliğin ve sonsuz hayatın sembolü olmuş, uğurlu bir kuş olarak ifade edilmiştir (Büyükçanga, 2006:70).

Kubadabad Sarayı çinilerinde tavus kuşu motifi, dekoratif ve renkli kuyrukları ile tek ya da çift olarak işlenmiş, genellikle etrafları nar dalları ile çevrilmiştir (Kalıpçılar, 2000:216). Bu tavus kuşu figürlerinden biri Şekil 2.2.4.2.17.'de verilmiştir.



Şekil 2.2.4.2.17. Kubadabad Sarayı çinilerinde tavus kuşu figürü (Arık, 2000:97).

2.2.4.3. Diğer Figürler

Kubadabad Sarayı çinilerinde insan ve hayvan figürlerinin yanı sıra sıkça karşılaşılan bir diğer tür ise fantastik veya mitolojik yaratık figürleridir. Siren, sfenks, ejder ve grifon en çok kullanılan mitolojik figürlerdir.

Ejder Figürü: Türkler tarafından kozmolojik ve ikonografik anlamda "Evren" ve "Büke" olarak adlandırılan ejderha (Aslan, 2014:32; Esin, 1970:161), kökeni Orta Asya'ya kadar uzanan, yön olarak gökyüzünün ve doğunun kubbesinin simgesidir (Çevrimli, 2012:195; Şahin, 2013:212). Anadolu Türk sanatında ilk olarak Artuklu ve Saltuklu eserlerinde karşılaşılmıştır (Ayhan, 2017:1669). Erken Altay mitolojisinde ejderha; güç, kuvvet, bereket, bolluk, sembolü olarak algılanmış, kötülük ve kem gözlerden koruduğuna inanılmış, suyu, yağmuru, bereketi ve yeniden doğuşu simgelemiştir (Türkan, 2016:220). Genellikle, ayaksız, pulsuz, kanatsız ve boynuzsuz şekilde yılanı ya da kanatlı, boynuzlu, pullu ve ayaklı şekilde göksel ejderhalar gibi iki şekilde tasvir edilmiştir (Çevrimli, 2012:194). Ejderhanın on iki hayvanlı Türk Takviminde beşinci sırada yer alması astroloji, gezegenler ve burçlarla olan ilişkisini göstermektedir (Esin, 1970:163). Yusuf Has Hacib, Kutadgu Bilig adlı eserinde gök çarkının evren (ejderha) tarafından döndürüldüğünü belirtmektedir (Duman, 2019:483).

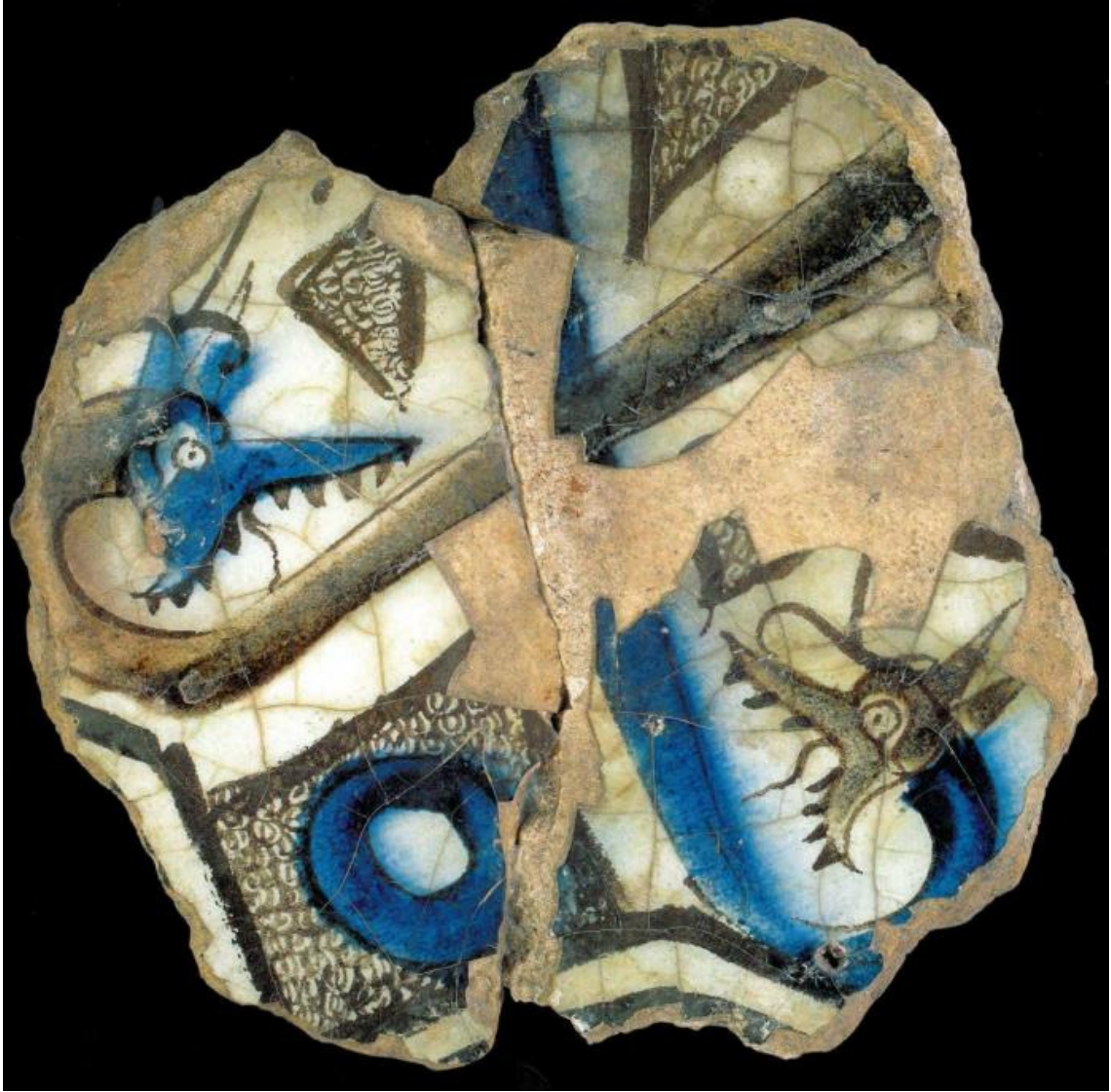
Türk kozmolojisinde ejderhanın yaşadığı yer hakkında farklı görüşler vardır. Örneğin Özbekler, Türkmenler ve Kazakların bir yeraltı mağarasında yaşadıkları ve hazineyi korudukları düşünülürken, Azeriler tarafından ormanda yaşadıklarına inanılır. Genel görüş, ejderhanın her ikisinde de yaşadığı bahar aylarında yerden çıkıp bulutlara karışmaya hazır olduğu yönündedir (Türkan, 2016:220). Kışın toprak-suyun derinliklerinde yaşayan ve ilkbaharda uçan, böylece hem toprak-su hem de gökyüzü ilkelerine bağlı kalan efsanevi bir ruh olduğu düşünülmektedir (Esin, 2001:83).

Bir burç ve takvim hayvanı olarak Çifte Ejderha, ay ve güneşin sembollerinden biridir. Ejderhanın gövdesinde vurgulanan düğüm, güneş ve ay tutulmaları sırasında gezegenlerin durumlarını gösterir. Asya kültür ortamının ortak ürünü olan ejderha, Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle artmış ve Anadolu Selçuklu sanatına Büyük Anadolu Selçukluları aracılığıyla girmiştir (Güngör, 2014:1154). Anadolu Selçuklu sanatında ejderha ikonografisinin önemli bir yeri vardır. Çift başlı ejderha ve onun farklı hayvanlarla kombinasyonu oldukça dikkat çekici bir özelliktir. Ejderha ikonografisinin en çok

kullanıldığı dönemlerden biri olan Selçuklularda sivri kulaklı ve iri badem gözlü, dudaklarda spiral kıvrımlı ve sivri dişli iki zıt ejderha görülmektedir (Öney, 1992:48).

Selçuklu dönemi ejderhaya farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Daha önce görülmemiş kulaklı bir ejderha tasviri görülmektedir (Ögel, 1995:569). Selçuklu sanatında genellikle düğüm olarak görülen ejderha; ayaklı-ayaksız, kanatlı-kanatsız, pullu bir bedenle de tasvir edilmiştir (Güngör, 2014:1154).

Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen bir ejder figürü Şekil 2.2.4.3.1.'de verilmiştir.



Şekil 2.2.4.3.1. Kubadabad Sarayı çinilerinde ejder figürü (Arık, 2000:128).

Grifon Figürü: Grifon gök, tan, kuvvet, ilim ve irfanı ifade etmekte özellikle Türklerde kartal başlıları yaygın şekilde görülmektedir (Çoruhlu, 2000:131). Aslan cinsinden yırtıcı gövdeleri, kartal kanatları ve kıvrık gagaları ile dikkat çeken grifonlara, Türk sanatında diğer fantastik öğelere nazaran daha az rastlanmakta ve daima kanatları açık, kulakları dik olarak tasvir edilmektedir. (Erdem, 2011:80, 81).

Kubadabad Saray kompleksinde Küçük Saray kazılarında ortaya çıkarılan grifon figürlü bir çini Şekil 2.2.4.3.2.'de verilmiştir. Sekiz köşeli yıldız motifli bir levhaya sırt altı tekniği ile bitkisel bezeme fonu üzerine oturtulan figürde küçük kanat görünmemektedir. Gövdenin iki yanından çıkarak yukarıda kesişen büyük kanatların uçları volütlerle son bulmaktadır (Arık, 2000:130).



Şekil 2.2.4.3.2. Kubadabad Sarayı çinilerinde grifon figürü (Arık, 2000:128).

Sfenks Figürü: Kadın kafası olan kanatlı bir aslan ya da pençe, tırnak ve göğsü aslan, kuyruğu yılan ve kanatlı bir kadına benzeyen sfenks figürü Anadolu Selçuklularda insan başlı bir aslan olarak tasvir edilmiştir. Anadolu Selçuklu sanat ve sembol dünyasını yansıtan Kubadabad sarayı çinilerinde yer alan bir sfenks figürü Şekil 2.2.4.3.3.'te verilmiştir. Sarayı düşmanlardan, kötülük ve hastalıklardan koruyacağına inanılan sfenks figürü hem lüster hem de sır altı teknikleriyle yapılmıştır. İnsan başlı, aslan gövdeli ve kanatlı bu fantastik öge, saray çinilerinde yer alan yırtıcı hayvanlara benzer gövdeye sahip olup benzer şekilde genellikle ön ayaklarından biri havada, arka ayaklardan biri ileri atılmış, kuyruk kıvrılmış şekilde tasvir edilmiştir. Bazı örneklerde hareket halinde ve kuyruğu kalkık vaziyette görülmektedir. Özellikle lüster tekniği ile yapılan bazı çinilerde kanat yarım palmet biçiminde sonuçlanmıştır. Dikkat çeken bir başka nokta ise lüster tekniği ile işlenen figürlerin daha hareketli bezenmesidir. Genel olarak yuvarlak ve dolgun bir yüz, badem gözler, küçük ağız ve tek kaşlı betimlenen figürlerin gövdelerine benek ve çizgiler işlenmiştir. Zaman zaman uzun zaman zaman da kısa saçlı olarak tasvir edilen sfenks figürlerinin çeşitli şekillerde başlıkları bulunmaktadır (Arık, 2000:125).



Şekil 2.2.4.3.3. Kubadabad Sarayı çinilerinde sfenks figürü (Arık, 2000:124).

Siren Figürü: Yunan mitolojisinde kuş gövdesine ve insan başına sahip bir tür yaratık olan siren etkileyici bir sese sahiptir (Erhat 1972:343). Geleneksel olarak müzisyen olan sirenler, efsanelerde yarı ilahi bakire genç kız olarak tanımlanmıştır (Aasved, 1996:383). Türk mitolojisine Simurg adlı masalsı kuş (Kavuncuoğlu, 2003:80) olarak geçen siren Zümrüd-ü Anka olarak da adlandırılmıştır (Bütüner, 2020:53).

Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen mitolojik yaratıklardan biri olan siren (Şekil 2.2.4.3.4.), sekiz köşeli yıldız motifli levhalara sır altı ve lüster teknikleri ile işlenmiştir. Genellikle etraflarında bitkisel motifler, kıvrımlı dallar, çiçek ve yaprak kompozisyonları görülmektedir. Büyük Saray'da bulunan çinilerdeki siren figürleri genellikle Uygur yüz tipi özelliği taşımaktadır. Gövde profilden başlar ise cepheden tasvir edilmiştir (Davun ve Albayrak, 2021:201).



Şekil 2.2.4.3.4. Kubadabad Sarayı çinilerinde siren figürü (Arık, 2000:121).

2.3. SGRAFFİTO TEKNİĞİ

2.3.1. Sgraffito Tanımı ve Tarihçesi

İtalyanca graffiare (kazımak) kelimesinden türemiş olup seramik yüzey süslemelerinden biri olan sgraffito, Türkçe, Fransızca ve İngilizcede sgraffito, Almancada krantzputz, İspanyolca'da sgraffiato, Japoncada kakiotashi şeklinde karşılık bulmuştur. Seramik ürün süslemeleri kategorisinde yaş çamurlar üzerine uygulanan dekorlama türleri sınıflamasında geçmektedir. Sır, astar, oksit, sır altı boyayla bisküvi ürün üzerine, sır üstü boyayla da sırlı ürünler üzerine kazıma tekniği ile bir süsleme biçimidir (Sarnıç, 2004:2).

Sgraffito tekniği, 9. yüzyıl civarında İran'da ortaya çıkmıştır. Daha sonra birçok medeniyet bu tekniği kullanmış ve geliştirmiştir. 9. ve 13. yüzyıllar arasında İran'dan Bizans'a kadar farklı üsluplarla uygulanmış sgraffito teknikli seramiklere rastlanmıştır. Başlangıcı Ortadoğu olan teknik, zaman içerisinde yaygınlaşarak Avrupa'da da kullanılmış, seramik sanatı yüzey desenleri uygulamalarında etkili olmuştur (Sevim, 2007:85).

Sgraffito tekniğine, gelişim süreci içerisinde zaman zaman uygulamanın yapıldığı merkeze göre Ponch'ong, Beauvais, Tzu-Chou, Bamiyan, Aghkand, Frechen, Devon, Laqabi, gibi isimler verilmiştir. Kelimenin İtalyanca kökenli olmasından da anlaşılacağı üzere yöntemin en çok kullanıldığı ülkelerden biri de İtalya'dır. Özellikle 14. ve 15. Yüzyıllar İtalya'sında Rönesans ile birlikte çok revaçta olan bir yöntem olmuştur. Rönesans İtalya'sında en önemli seramik merkezleri, Faenza, Urbino ve Derunta'dır. Oldukça eski bir geçmişe sahip olan sgraffito süslemeler, yüzyıllar boyunca dünyada birçok farklı merkezde üretilmesine karşın, 15. yüzyıl İtalyan sanatçılarından Picołpaso'nun "Çömlekçilik Sanatının Üç Kitabı" (Li tre libaidell'Arte del Vasaio) adlı el yazmasında toprak ürünlerini tarif ederken kullanmış olduğu "*questa pitture chiamasi sgraffiato*" (bu tür boyamalara sgraffito denir) cümlesi ile "sgraffito" adıyla seramik literatürüne girmiştir (Sarnıç, 2004:24; Yardımcı ve İrdelp, 2013:143).

2.3.2. Sgraffito Tekniği

Seramik ürünlere uygulanan süsleme yöntemlerinin en yaygın kullanılanlarından biri olan sgraffito tekniğinde bisküvi ürün astarla kaplanmaktadır. Bir ya da daha fazla renkteki astar, bisküvi ürünü tamamen kapatacak şekilde sürülerek veya püskürtme yöntemi ile uygulanmaktadır. Bu adımdan sonra ya direkt olarak çamur rengi açığa çıkacak şekilde

kazıma işlemine geçilebilir ya 2B gibi yumuşak bir kalemle yüzeye desen çizebilir ya da desen ayrıntılı ise uygulama biçimine göre, karbon kâğıdı ya da füzen veya kömür tozu ile yüzeye aktarılabilir. Desen aktarımı tamamlandıktan sonra sivri uçlu aletlerle kazıma işlemine geçilir. Eğer uygulanan astar birden fazla renkte ise istenen renge göre kazıma işlemi yapılmalıdır. Kazıma işlemi sırasında ortaya çıkan talaş sık sık yumuşak bir fırça ile temizlenmelidir. Ham sırla uygulanan sgraffito yönteminde kazıma işleminden sonra farklı renkte sır ya da kontur kazınan yerlere sürülerek dekorlama yapılmaktadır.

2.3.3. Sgraffito Tekniğinde Kullanılan Malzemeler

Sgraffito tekniğinde kullanılan malzemeler uygulama yöntemine göre değişmektedir. Yaş çamur üzerine uygulamada; ince uçlu kazıma aletleri, püskürtme tabancaları, renkli ya da rensiz saydam sır, renkli astar çeşitleri, çeşitli kalınlarda fırçalar ve kompresör kullanılmaktadır. Bisküvi ürün üzerine uygulamada; kâğıda çizilmiş kazınacak desen, karbon kâğıdı, çeşitli bisküvi ürünler, ince uçlu kazıma aletleri, renkli astar çeşitleri, sır altı boya çeşitleri, renkli veya rensiz saydam sır, çeşitli kalınlıklarda fırçalar, püskürtme tabancaları ve kompresör kullanılmaktadır. Çiğ sırlı ürün üzerine uygulamada; kömür tozu veya füzen kalemi, ince uçlu kazıma aletleri, çeşitli bisküvi ürünler, çeşitli seramik boyları veya oksitler, renkli sırlar, çeşitli kalınlıklarda fırçalar, püskürtme tabancaları ve kompresör kullanılmaktadır. Sır üstüne yapılacak uygulamada; kâğıda çizilmiş kazınacak desen, renkli karbon kâğıtları, sır üstü boyları, mat sırlı pişmiş ürünler, çeşitli kalınlıklarda fırçalar ve sivri uçlu kazıma aletleri kullanılmaktadır (İrdelp, 2012:71).

2.3.4. Sgraffito Tekniğinin Biçimleri

2.3.4.1. Yaş Çamur Üzerine Sgraffito Uygulaması

Yaş çamur üzerine sgraffito, ürün şekillendirildikten sonra deri sertliğine gelene kadar beklenip uyumlu bir astarla kaplanarak uygulanmaktadır. Bu işlemde, astarın kazıma yapılmasıyla alttaki çamurun görünmesi sağlanmaktadır. Sgraffito süslemeler, çamur ürünler üzerinde uygulanmakta ve desenin kazınarak ortaya çıkarılması temeline dayanmaktadır. Bu tür uygulamalarda amaç, desenin içeriğini kapsayan yüzey araştırması yerine, asıl desenin üzerine yapılan çizgisel kazımalardan oluşan konturlarla farklı planları birbirinden ayırmaktır (Ayta, 1976:26).

Sgraffito süslemelerinde, astar yerine oksitlerle doğrudan renklendirme yapılabileceği gibi, astar uygulanıp kazıma işleminden sonra da renklendirme yapılabilmektedir. Kazıma tamamlandıktan sonra fazla parçaları temizlemek için yumuşak bir fırça ile talaş alınır. Sgraffito süslemeler tamamlandıktan ve ürün tamamen kuruduktan sonra, eğer zinter astar kullanıldıysa tek aşamada pişirilir; aksi takdirde, önce bisküvi pişirimi yapılır ve ardından sırlı pişirme işlemi gerçekleştirilir. Bu tür sgraffito ürünlerde genellikle saydam etkiye sahip, bazen hafif sarımsı, bal rengi veya kahve tonlarında sırlar tercih edilmektedir (Sarnıç, 2004:45, 46).

2.3.4.2. Bisküvi Ürün Üzerine Sgraffito Uygulamaları

Bu yöntemde, bisküvi aşamasındaki ürüne uygun bir astar, boya veya farklı renkte bir sır uygulanmakta ve ardından kazıma işlemi gerçekleştirilmektedir. Sgraffito tekniğinde, desen veya leke düzenlemesi gereken sırlı parçalar için kazımlar çığ sır üzerinde yapılmaktadır (Ayta, 1976:26). Ürünün yüzeyi istenilen materyalle kaplandıktan sonra zarar görmemesi için uygulanacak motifler kömür tozu kullanılarak izlenebilir veya hafifçe el ile serbestçe çizildikten sonra kazınabilir. Kazıma işlemi tamamlandıktan sonra pişirme aşamasına geçilir. Pişirme sıcaklığı kullanılan malzemelere bağlı olarak değişebilmektedir. Sgraffito süslemelerin en dikkatli ve özen gerektiren şekli, bisküvi aşamasındaki ürün üzerine yapılan kazımlardır. Alt tabakadaki bisküvi, ilk pişirmeyle nemden arındırıldığı için üzerine uygulanan astar, boya veya sır, kazımlar sırasında her zaman kabarma veya dökülme riski taşımaktadır (Sarnıç, 2004:46, 47).

2.3.4.3. Ham Sırlı Ürün Üzerine Sgraffito Uygulamaları

Bu uygulamada, kâğıda çizili desen kontör çizgileri üzerinden iğne ile delinmekte, delinen kâğıt çığ sırlı form üzerine yerleştirilmekte ve füzen ya da kömür tozu sürülerek desen yüzeye aktarılmaktadır. Bunun yanı sıra kalem ya da sivri uçlu bir aletle de desen yüzeye aktarılabilir. Bu aşamadan sonra, ürünlerdeki sır tabakasının zedelenmemesi ya da dökülmemesine dikkat edilerek kazıma aletleri ile uygulamaya geçilmektedir. Pişmemiş sır üzerine yapılan kazımlarda iki veya daha fazla renkli boya kullanılabilir. Bu durumda kazıma kontörleri içinde kalan kısımlar farklı renkte boyalar ile dekorlanır. Başka bir yöntem de ürünün tamamının üzerine farklı renkte boya veya sır püskürtülmektedir (İrdelp, 2012:80-81).

2.3.4.4. Pişmiş Sır Üstüne Yapılan Sgraffito Uygulamaları

Teknik açıdan en zor olan uygulama biçimi olup sır üstüne atılacak boya uygulama esnasında zedelenebileceğinden daha fazla dikkat gerektirmektedir. Dekorlama esnasında sır üstündeki boyaya elle dokunulmamalı, yatay formlarda bir yerden destek alınarak, dik ürünlerde turnet üzerinde çalışılmalıdır. Bu uygulama yönteminde, boyaların içine zedelenmemesi amacıyla medyum (serigrafi boyası gibi) katılarak hazırlanmaktadır. İz kalması nedeniyle boyaların fırça ile sürülmesi tercih edilmemekte, hazırlanan boya ürünün üzerine pistole ile atılmaktadır. Boyalar üst üste atılabilmektedir. Boyanın kurummasının ardından hazırlanmış olan desen karbon kâğıdı ile yüzeye aktarılmaktadır. Çizgi şeklinde kazıma yapılması durumunda boya sır üzerinden yaprak şeklinde kalkabileceğinden noktalama şeklinde darbelerle dekorlama yapılması daha uygun olacaktır. Işık-gölge şeklinde işlenen desenin açık kısımları daha sık, koyu kısımları ise daha seyrek noktalanarak dekorlama işlemi tamamlanmaktadır.

Daha sonra ürüne 650-675 °C'ta üçüncü pişirim yapılır. Farklı renkte boyaların kullanılabilirdiği bu uygulama yönteminin diğer yöntemlere nazaran dezavantajı, boyanın sır üzerinde kalması nedeniyle ortamda bulunan tozu tutacağından, zaman içerisinde renk değişimleri ve matlaşma görülebilmesidir (İrdelp, 2012:83).

BÖLÜM III

3. ÖZGÜN UYGULAMALAR

3.1. UYGULAMA AŞAMALARI

Anadolu Selçuklu çini sanatını yansıtan en zengin örneklerin yer aldığı Kubadabad Sarayı çinileri araştırılarak figür desenli çiniler toplanmıştır. Figür desenli çinilerin araştırılması esnasında en sık başvurulmuş kaynak, bir dönem Kubadabad Sarayı kazı çalışmalarını da yürütmüş olan Prof. Dr. Rüçhan Arık'ın "Kubadabad: Selçuklu Saray ve Çinileri" isimli kitabıdır. Araştırma sonucu Kubadabad Sarayı çinilerinde kullanılan figürler toplanmış ve tezin ikinci kısmı olan uygulama aşaması için sarayda en çok kullanılan figürlerden olan çift başlı kartal, tavus kuşu ve bağdaş kurarak oturan insan ve siren figürleri başta olmak üzere avcı kuş, aslan, simetrik kuş, xxx figürlerinden xx adet özgün uygulama yapılmıştır. Tasarım aşamasında, Kubadabad Sarayı'nda bulunan figürler işlevsel bir amaç güdülmeyen, farklı seramik formlar üzerine uygulanarak değişik bir bakış açısı sunulmak istenmiştir.

Uygulama çalışmalarında öncelikle dökümde kullanılacak çamur hazırlanmıştır. Döküm çamuru için Eczacıbaşı ESC-1 kullanılmıştır. Bu malzemeye %40 su eklenerek Şekil 3.1.1.'de gösterilen mekanik karıştırıcı ile 8 saat karıştırılmıştır. Daha sonra, bunu takip eden iki günde ikişer saat daha karıştırılmış, böylece üç günde on iki saat karıştırılarak homojen hale gelmesi sağlanmıştır.



Şekil 3.1.1. Mekanik karıştırıcı (Denizli Tüzün, 2022).

Üç gün süren karıştırma sonunda homojen hale getirilen çamur, daha sonra kalın lastikler vasıtasıyla birbiri ile birleşen alçı kalıplara doldurulmuştur (Şekil 3.1.2.).



Şekil 3.1.2. Çamurun alçı kalıplara dökülmesi (Denizli Tüzün, 2022).

Uygun sertliğe gelen form, kalıptan çıkartılıp döküm ağzı kesilerek, kalıp parçaları dikkatlice açılmış ve şekillendirilmiş form çıkarılmıştır (Şekil 3.1.3.).



Şekil 3.1.3. Seramik formun kalıptan çıkarılması ve farklı formlar (Denizli Tüzün, 2022).

Kalıptan çıkarılan form bıçak ve süngerle rötuşlanmıştır (Şekil 3.1.4.).



Şekil 3.1.4. Kalıptan çıkarılan seramik formların rötuşlanması (Denizli Tüzün, 2022).

Rötuşlanan form deri sertliğine gelinceye kadar doğal yollarla kurutulmuştur. Önceden hazırlanan desenlerden bazıları elle bazıları ise karbon kâğıdı ile deri sertliğine gelen seramik form yüzeyine aktarılmıştır. Desen aktarımının ardından kazıma işlemine geçilmiştir. Yüze aktarılan desenin kazınacak yerlerinin özelliklerine göre (kalınlık, derinlik vs.) farklı kazıma aletleri ile kazınmıştır (Şekil 3.1.5.).



Şekil 3.1.5. Yüze aktarılan desenlerin kazınması (Denizli Tüzün, 2022).

Kazıma işlemi bittikten sonra, kazıma sırasında oluşan çapaklar önce rötüşlanmış, daha sonra da pistole ile hava püskürtülerek toz ve çapaklardan arındırılmıştır. Bu işlemlerin ardından yaklaşık altı gün boyunca, uzun süre hava akımı olmayan bir odada doğal yollarla kurumaya bırakılmıştır.

Kurutulan mamulün 950 °C'ta bisküvi pişirimi Şekil 3.1.6.'da gösterilen elektrikli fırında yapılmıştır.



Şekil 3.1.6. Elektrikli fırın (Denizli Tüzün, 2022).

Bisküvi pişirimi yapılan ürünlere sırlamadan önce sür-sil yapılmıştır. Sür-sil, yüzeyde oluşan kalıcı değişikliğin ürünü eski göstermesi için yapılan bir sırlama tekniğidir. Bu çalışmada sür-sil için mat siyah metal oksit kullanılmıştır. Bu amaçla, mat siyah metal oksit fırça yardımıyla yüzeye sürülmüştür (Şekil 3.1.7.).



Şekil 3.1.7. Sür-sil işlemi (Denizli Tüzün, 2022).

Fırça ile mat siyah metal oksit sürülen ürünler Şekil 3.1.8.'de verilmiştir.



Şekil 3.1.8. Sür-sil işlemi bitirilmiş mamul (Denizli Tüzün, 2022).

Yüzeye sürülen siyah metal oksit sırım fazlası temiz su ve sünger yardımı ile silinmiştir (Şekil 3.1.9.).



Şekil 3.1.9. Siyah metal oksit emisyon fazlasının silinmesi ve silinmiş ürün (Denizli Tüzün, 2022).

Sür-sil işleminin ardından fırça ile renkli sırların uygulanmasına geçilmiştir. Ağırlıklı olarak kobalt mavisinin kullanıldığı, yapılan çalışmaya göre fırça ile yeşil, kırmızı, turkuaz mavisi, kahverengi ve sarı renkli sırlar da kullanılmıştır (Şekil 3.1.10.).



Şekil 3.1.10. Renkli sırların uygulanması (Denizli Tüzün, 2022).

Renkli sırların uygulanmasının ardından tüm çalışmalar pistole ile püskürtme yöntemiyle şeffaf sır ile sırlanmıştır (Şekil 3.1.11.). Birkaç çalışmada ise şeffaf sırn yanı sıra renkli sırlar da kullanılmıştır.



Şekil 3.1.11. Pistole ile şeffaf sır uygulanması (Denizli Tüzün, 2022).

Pistole ile şeffaf sır püskürtülmesinin ardından ürünlerin altları silinerek elektrikli fırına yerleştirilmiş ve 1050 °C'ta sır pişirimi yapılmıştır. Sır pişirimi yapıldıktan sonra eserler ortaya çıkmış ve ortaya çıkan eserler ile bu eserlere ait bilgiler sonraki başlıkta verilmiştir.

3.2. ÖZGÜN UYGULAMALAR

3.2.1. Çift Başlı Kartal Figürü Uygulamaları

Kubadabad Büyük Saray kazılarında ortaya çıkarılan, göğsünde Es-sultan yazılı bir çift başlı kartal figürü tüm alana yayılacak şekilde resmedilmiştir. Çift başlı kartal figürünün iki yana yönelen iki başı profilden, gövde ve kanatları ise cepheden gösterilmiştir. Uçları helezonlarla son bulan kanatlarında ince beyaz bir şerit bulunur. Özgün uygulamada sekiz köşeli yıldız yerine dairesel şekil uygulanmıştır. Sekiz köşeli yıldızın yarın bırakılarak yerine üç katmanlı dairesel şekil uygulanan bu özgün çalışma ve orijinal çini Tablo 3.2.1.1.'de verilmiştir.

Tablo 3.2.1.1. Göğsünde Es-sultan yazılı çift başlı kartal figürlü yıldız çini ve özgün uygulaması.



Orijinal Çini

Uygulama I

Orijinal Çini	Göğsünde Es-sultan yazılı çift başlı kartal figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, kahverengi, turkuaz, şeffaf

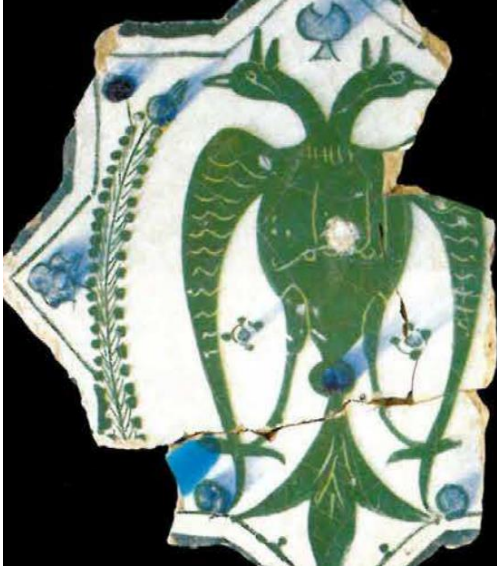

Kubadabad Sarayı'nda bulunan çift başlı kartal figürlerinden uyarlanan özgün uygulamalardan bir diğeri yine göğsünde Arapça Es-sultan yazılı olan çift başlı kartaldır. Kubadabad Sarayı çinilerinde çoğunlukla görülen sivri kulaklar bu uygulamada bulunmamaktadır. Genellikle helezonlarla biten kanatlar da düz bitirilmiştir. Uygulama I ile aynı orijinal çiniden esinlenen ikinci çalışmada, bu eski ikonografik öğrenin etrafı, Güneş Kapısı'nın koruyucusu olması nedeniyle güneş ışıkları ile bezenmiştir. Sekiz köşeli yıldız şeklinin dışında kalan ise balık pulu desenle süslenmiştir. Şeffaf ve kobalt mavisi, kırmızı, turkuaz renkli sırların kullanıldığı bu uygulama Şekil 3.2.1.1.'de verilmiştir.



Şekil 3.2.1.1. Göğsünde Es-sultan yazılı çift başlı kartal figürlü yıldız çini özgün uygulaması (Denizli Tüzün, 2022). (Uygulama II).

Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen çift başlı kartal figürlerinin başlarında genellikle ibikler bulunmaktadır. Ender görülen ibiği olmayan çift başlı kartal figürlerinden orijinal çini ve özgün uygulaması Tablo 3.2.1.2.'de verilmiştir. Bu figür sivri kulakları ile dikkat çekmektedir. Sekiz köşeli yıldız şeklinin dışında kalan alan, çift başlı kartal kültürünün güneşle alakasından dolayı güneş ışıkları şeklinde çizgisel desenler ile bezenmiştir. Ayrıca orijinal çinideki bitkisel desen yerine farklı bir bitkisel desen kullanılmıştır. Yıldız şeklinin içinde kalan ve çift başlı kartal figürü ile etrafındaki bitkisel desenlerden arta kalan boş alanlar da çizgisel desenlerle süslenmiştir ancak dış kısımdaki gibi güneş ışığına benzetilmemiştir. Çift başlı kartalın gövdesi orijinal tasarımından farklı bir şekilde tasvir edilmiştir.

Tablo 3.2.1.2. Çift başlı kartal figürlü yıldız çini ve özgün uygulaması.

	
<i>Orijinal Çini</i>	<i>Uygulama III</i>
Orijinal Çini	Çift başlı kartal figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, kırmızı, yeşil, turkuaz, şeffaf

Çift başlı kartal figürlerinden özgün bir uygulama Şekil 3.2.1.2.'de verilmiştir. Bu uygulamada çift başlı kartalın her iki başı da gövdesine göre büyük görünmektedir. Gövdesi ise balık pulu şeklinde tasvir edilmiştir. Kubadabad Sarayı çinilerinde sıklıkla görüldüğü üzere bu uygulamada da kanatlar helezonlarla son bulmaktadır. Çift başlı kartal figürünün çevresi bitkisel bezemelerle dekore edilmiştir. Sekiz köşeli yıldız şeklinin dışında kalan alan çift başlı kartalın gövdesine uyumlu olacak şekilde balık pulunu andıracak bir desenle süslenmiştir. Çift başlı kartal figürünün ibikleri var ancak sivri kulakları yoktur. Bu çalışmada şeffaf ve kobalt mavisi, kırmızı, turkuaz renkli sırlar kullanılmıştır.



*Şekil 3.2.1.2. Çift başlı kartal figürlü özgün uygulama (Denizli Tüzün, 2022).
(Uygulama IV).*

3.2.2. Sfenks Figürü Uygulaması

Kubadabad Küçük Saray kazılarında ortaya çıkarılan insan başlı, aslan gövdeli ve kanatlı bir sfenks figürü ve özgün uygulaması Tablo 3.2.2.1.'de verilmiştir. Kubadabad çinilerinde yer alan yırtıcı hayvan figürlerinde çoğunda da görüldüğü gibi ön ayaklarından birisi göğüs hizasına kaldırılmış ve arka ayaklardan biri ileri adım atmıştır. Dolgun ve yuvarlak bir yüz hattına sahip olan sfenksin başı geriye dönmüş kuyruğuna bakmaktadır. Badem gözlü ve küçük ağızlı bu figür, orijinal çinidekine benzer bitkisel desenlerle bezenmiştir. Yıldız şeklinin dışında kalan yine bitkisel bezemelerle süslenmiştir.

Tablo 3.2.2.1. Başı geriye dönük sfenks figürlü yıldız çini ve özgün uygulaması.

	
<i>Orijinal Çini</i>	<i>Uygulama V</i>
Orijinal Çini	Sfenks figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Lüster
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, koyu yeşil, kahverengi, şeffaf

3.2.3. Tavus Kuşu Figürü Uygulamaları

Büyük Saray'a ait çinilerden birinde gövdesi ve kuyruğu tüm kompozisyona egemen olan bir tavus kuşu figürü bulunmaktadır. Boynunu geriye çevirmiş ve tüylerini karıştıran bu figür çini sanatçılarının gözlem gücünü gösterir niteliktedir. Etrafı bitkisel bezemelerle süslenmiş bu figür ve özgün uygulaması Tablo 3.2.3.1.'de verilmiştir. Sekiz köşeli yıldız şeklinin merkezine yerleştirilen tavus kuşu figürünün etrafına sade bir bitkisel bezeme yapılmış, böylece figür ön plana çıkarılmıştır. Özgün uygulamada ayrıca sekiz köşeli yıldız şeklinin dışında kalan yine bitkisel desenlerle bezenmiştir. Bitkisel desenlerden kalan boş alanlar ise çizgisel desenlerle süslenmiştir.

Tablo 3.2.3.1. Başı geriye dönük tavus kuşu figürlü çini ve özgün uygulaması.



Orijinal Çini

Uygulama VI

Orijinal Çini	Başı geriye dönük tavus kuşu figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, yeşil, kahverengi, kırmızı, şeffaf

Bir diğer tavus kuşu figürü uygulaması Şekil 3.2.3.1’de verilmiştir. Bu çalışmada, merkezde yer alan tavus kuşu figürünün etrafı bitkisel bezemelerle donatılmış, tavus kuşu figürü ile bitkisel bezeme arasında kalan alan boş bırakılmıştır. Ancak bitkisel bezeme ile sekiz köşeli yıldız şeklinin arasında kalan alan çizgisel desenlerle süslenmiştir. Sekiz köşeli yıldız şekline bordür uygulanan ve şeffaf ile kobalt mavisi, yeşil, turkuaz renkli sırların kullanıldığı bu çalışmada, klasik şekilde kafasında tüyleri bulunan tavus kuşu figürünün kuyruğu ve boynu birbirine zıt istikamette yay şeklinde tasvir edilmiştir. Gövdesinde ise benekler bulunmaktadır. Uçları toplu tüylerle figürün başı taçlandırılmıştır.



*Şekil 3.2.3.1 Tavus kuşu figürlü özgün uygulama (Denizli Tüzün, 2022).
(Uygulama VII).*

Kubadabad Küçük Saray'a ait tavus kuşu figürlü bir çini ve orijinal çini figür ve desene sadık kalınarak yapılan uygulama Tablo 3.2.3.2.'de verilmiştir.

Klasik şekilde kanat ve boynu birbirine zıt yönde yay çizecek şekilde tasvir edilen çalışmada, sekiz köşeli yıldız şeklinin dışına yaklaşık üç santimetrelilik bir bordür yapılarak yıldız şeklinin dışında kalan alan doldurulmuştur. Bordür çizgisel desenlerle süslenirken geri kalan kısımlar boş bırakılmış, böylece figür ve etrafındaki bitkisel bezeme ön plana çıkarılmak istenmiştir. Figürün başında çoğu zaman olduğu gibi başı taçlandırılan uçları toplu tüyler bulunmaktadır. Sağ ayağı ileride tasvir edilen tavus kuşunun adım attığı izlenimi verilmiştir.

Tablo 3.2.3.2. Tavus kuşu figürü ve özgün uygulaması.

	
<i>Orijinal Çini</i>	<i>Uygulama VIII</i>
Orijinal Çini	Tavus kuşu figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, açık yeşil, turkuaz, kırmızı, şeffaf

Kubadabad Sarayı tavus kuşu figürlü çinilerinden esinlenilerek yapılan bir diğer çalışma, çoğunluğu sola dönük hayvan figürlerinin aksine sağa dönük şekilde tasvir edilen tavus kuşu figürüdür. Şeffaf ile kobalt mavisi, açık yeşil ve turkuaz renkli sırların kullanıldığı bu çalışmada sekiz köşeli yıldız şeklinin dışında kalan alan birbiri ile çapraz iç içe geçen iki dalla dekore edilmiştir. Bu dalların içi ve etrafı ise çizgisel desenlerle süslenmiştir. Hareket halinde tasvir edilen tavus kuşu figürünün kafasında tüyler gövdesinde ise benekler bulunmaktadır. Yıldız şeklinin içindeki figür ve bitkisel bezeme dışında kalan alanlar boş bırakılarak figür ön plana çıkarılmıştır. Bu özgün çalışma Şekil 3.2.3.2.'de verilmiştir.



*Şekil 3.2.3.2. Sağa dönük tavus kuşu figürlü özgün uygulama (Denizli Tüzün, 2022).
(Uygulama IX)*

Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen kuyruğundaki tüyleri açmış bir tavus kuşu figürü özgün şekilde çalışılmıştır. Orijinal çinideki figürün kafasında bulunan belirli-belirsiz tüyler özgün uygulamada uçları toplu şekilde betimlenerek belirgin hale getirilmiştir. Sekiz köşeli yıldız şeklinin uygulanmadığı çalışmada figürün etrafı daire biçiminde, orijinal çinidekinden farklı tarzda bir bitkisel bezeme ile süslenmiştir. Dış kısım ise Uygulama IX’da olduğu gibi birbiri ile çapraz iç içe geçmiş iki dalla dekore edilmiştir. Kalan tüm boş alanlar ise çizgisel desenlerle süslenmiştir. Kubadabad Sarayı çinilerinde çoğunlukla görülen hayvanların hareket halinde tasviri bu uygulamada kullanılmamış, figür durağan ve yukarı bakar şekilde betimlenmiştir. Orijinal çini ve özgün uygulaması Tablo 3.2.3.3.’te verilmiştir.

Tablo 3.2.3.3. Kuyruk tüyleri açık tavus kuşu figürü ve özgün uygulaması.



Orijinal Çini

Uygulama X

Orijinal Çini	Tavus kuşu figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, açık yeşil, turkuaz, kırmızı, şeffaf

Bir başka çalışma simetrik tavus kuşu figürüdür. Kuyruk tüyleri açık vaziyette tasvir edilen iki tavus kuşu hayat ağacının iki tarafına yerleştirilmiştir. Açık olan kuyruk tüylerinin araları yaprak şeklinde süslenmiştir. Kubadabad Sarayı çinilerinin sekiz köşeli yıldız şekline yer verilmeyen bu çalışmada tabağın dış kısmı çizgilerle bezenirken tavus kuşu figürlerinin etrafının süslenmesinde ışık-gölge tekniği kullanılmıştır. Benzer şekilde, her iki tavus kuşunun gövdesinde de ışık-gölge süslemelerinden yararlanılmıştır. Şekil 3.2.3.3.'te verilmiş olan bu özgün çalışmada şeffaf ile kobalt mavisi, kırmızı, kahverengi ve turkuaz renkli sırlar kullanılmıştır.





*Şekil 3.2.3.3. Simetrik tavus kuşu figürlü özgün uygulama (Denizli Tüzün, 2022).
(Uygulama XI)*

3.2.4. Siren Figürü Uygulamaları

Kubadabad Sarayı çinilerinde sıklıkla görülen figürlerden biri de sirendir. Üç gözlü bir taç takılı başı cepheden gövdesi ise profilden işlenen bir siren figürü ve özgün uygulaması Tablo 3.2.4.1.'de verilmiştir. Etrafı bitkisel desenlerle bezenmiş siren figürü gövdesinin alt ve üst kısımlarında birer balık bulunmaktadır. Hareketli kıvrımları ile canlı izlenimi verilen balıklar, orijinal çinidekinden farklı olarak özgün uygulamada ağızları açık tasvir edilmiştir. Sekiz köşeli yıldız şeklinin bu çalışmada figürlerin ve bitkisel bezemenin dışında kalan boş alanlar çizgisel desenlerle süslenmiştir.

Tablo 3.2.4.1. Etrafında balıklar bulunan siren figürlü çini ve özgün uygulaması.

	
<i>Orijinal Çini</i>	<i>Uygulama XII</i>
Orijinal Çini	Siren figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, turkuaz, şeffaf

Uygulama XII için esinlenen orijinal çiniden türetilen bir başka çalışma da Uygulama XIII'tür. Bu çalışmada, önceki uygulamada kullanılan şeffaf ile turkuaz ve kobalt mavisi renkli sırlara ek olarak kırmızı ve siyah renkli sırlar da kullanılmıştır. Bu çalışmada, balıklar orijinal çinideki gibi ağızları kapalı şekilde tasvir edilmişlerdir. Ayrıca bir önceki uygulamadan farklı olarak, sekiz köşeli yıldız şeklinin dışında kalan alana da bitkisel bezeme yapılmıştır. Kubadabad Sarayı çinilerinde yer alan kadın figürlerinin yüzleri sıklıkla benli şekilde tasvir edilmiştir. Siren figürünün yüzünün benli olarak tasvir edildiği bu özgün uygulama Şekil 3.2.4.1.'de verilmiştir.



*Şekil 3.2.4.1. Etrafında balıklar bulunan siren figürlü özgün uygulama (Denizli Tüzün, 2022).
(Uygulama XIII)*

Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen siren figürlerinden değişik bir örnek sergileyen şahin gövdesine sahip bir siren figürü çalışılmıştır. Damla şeklindeki gövdesine benekler işlenmiş olan bu figür cepheden tasvir edilmiştir. Uçları kıvrık olan kanatları açılmıştır. Her iki kanattan birer tüy, kanattan ayrılarak yukarı doğru dikelmiş ve böylece figürün başındaki haleyı desteklemiştir. Tablo 3.2.4.2.'de verilen bu çalışmada, sirenlerin ortaya çıkışı ile ilgili iki yaygın inanç olan güneşten doğması ve ateşten yaratılması, figürün etrafı ışksal çizgilerle bezenerek anlatılmıştır. İnce uzun kaşlara, baden gözlere ve boyun hizasına uzanan saçlara sahip olan bu figür, başında sivri kulaklı ve ortasında mühür bulunan bir başlıkla tasvir edilmiştir.

Tablo 3.2.4.2. Kanadı açık siren figürlü çini ve özgün uygulaması.



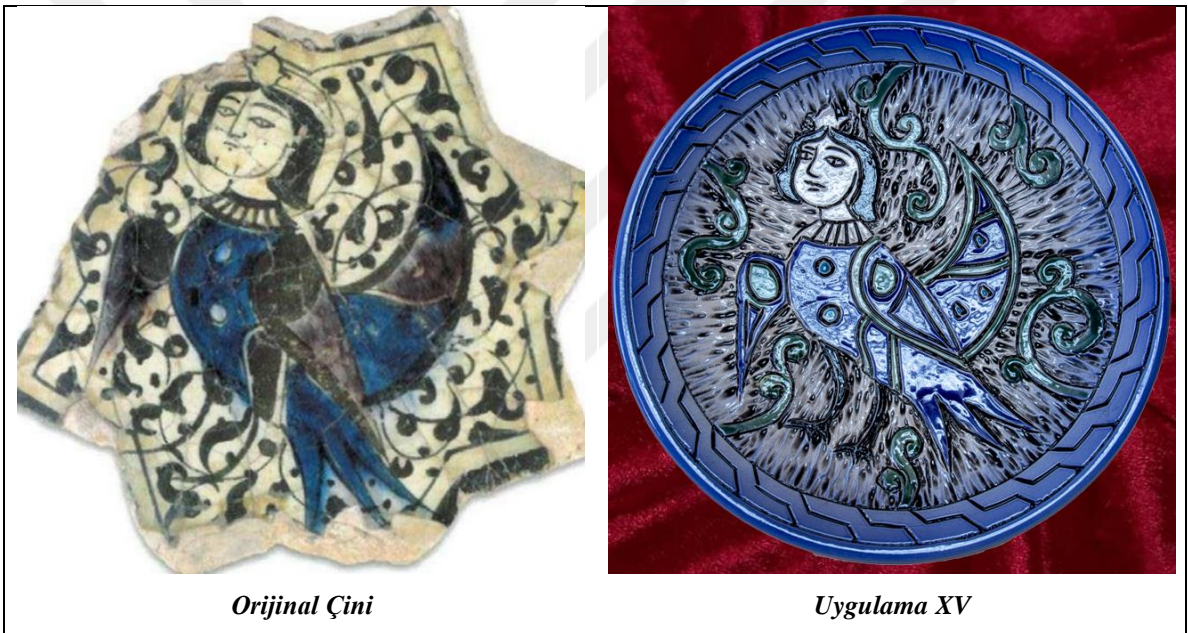
Orijinal Çini

Uygulama XIV

Orijinal Çini	Siren figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, siyah, turkuaz, şeffaf

Kubadabad Sarayı çinilerinde yer alan bir başka siren figürü ve figürden türetilen özgün uygulama Tablo 3.2.4.3.'te verilmiştir. Şişkin göğüslü siren figürünün kanatları yukarı doğru tasvir edilmiştir. Başında tacı ve tacın ortasında kıymetli taş gibi duran bir iğne ya da toka bulunmaktadır. Figürün etrafı bitkisel desenlerle bezenmiştir. Özgün uygulamada figür olduğu şekliyle tasvir edilirken bitkisel bezemelerde farklı bir kompozisyon kullanılmıştır. Bu çalışmada, Kubadabad Sarayı çinilerinde görülmediği şekilde figür ve bitkisel desen dışında kalan alanlar çizgisel desenle doldurulmuştur. Sekiz köşeli yıldız şeklinin kullanılmadığı bu çalışmada, tabağın dış kısmı bordür şeklinde desenlenmiştir.

Tablo 3.2.4.3. Kanadı yukarı doğru siren figürlü çini ve özgün uygulaması.



Orijinal Çini	Siren figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, yeşil, turkuaz, şeffaf

Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen bir başka farklı siren figürü adeta tek ayaklı izlenimi vermektedir. Şişkin gövdesi profilden ve başı cepheden tasvir edilen bu figürde tek kanat kapalı iken diğer kanat yarı açıktır. Etrafı her zaman olduğu gibi bitkisel motiflerle bezenen figürün yer aldığı orijinal çini ve bu çiniden türetilen özgün uygulama Tablo 3.2.4.4.'te verilmiştir. Özgün uygulamada farklı daha sade bir bitkisel desen kullanılmış, böylece daha fazla boş alan bırakılarak figür ön plana çıkarılmıştır. Boş alanlarda ışık-gölge ve farklı tonlar desen olarak kullanılmıştır. Sekiz köşeli yıldız şeklinin dışı bordür şeklinde düzenlenmiştir. Orijinal çinide yer alan figürden farklı olarak başında bir başlıkla tasvir edilen figürün gövdesinde de ışık-gölge desenlerine yer verilerek kompozisyonda bütünlük sağlanmıştır.

Tablo 3.2.4.4. Siren figürlü çini ve özgün uygulaması.

	
<i>Orijinal Çini</i>	<i>Uygulama XVI</i>
Orijinal Çini	Siren figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, yeşil, kırmızı, şeffaf

3.2.5. Kuş Figürü Uygulamaları

Kubadabad Sarayı çinilerinde, av sahnelerinin değişmez figürlerinden olan kuşlar sıklıkla yer almıştır. Bu çinilerde görülen kuş figürlerinden biri, bir kuşu boğazından yakalamış avcı kuş motifidir. Birbirine benzer şekilde tasvir edilen her iki kuştan avcı kuş diğerine göre biraz daha büyüktür. Bu orijinal çiniden türetilen çalışmada her iki kuşun gövdesi farklı bir şekilde tasvir edilmiştir. Orijinal çinideki bitkisel desen özgün çalışmada da kullanılmış ancak sekiz köşeli yıldız şeklinin iç kısmına çizgisel bezemeler yapılmıştır. Yıldız şeklinin dış kısmına bordür uygulanan bu özgün çalışma ve çalışmanın türetildiği orijinal çini Tablo 3.2.5.1.'de verilmiştir.

Tablo 3.2.5.1. Avcı kuş figürlü yıldız çini ve özgün uygulaması.



Orijinal Çini

Uygulama XVII

Orijinal Çini	Avcı kuş figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, yeşil, kırmızı, turkuaz, şeffaf

Kuş temalı bir başka çalışma Şekil 3.2.5.1.'de verilmektedir. Simetrik kuşlar motifinden esinlenerek oluşturulan kompozisyonda hayat ağacı teması da kullanılmıştır. Hayat ağacının her iki yanında yer alan kuşlar aslında simetrik tasvir edilmemiştir. Her iki kuşun gövdesine işlenen beneklerin desenleri de ayakları da farklıdır. Kafalarını arkaya çevirerek birbirine bakar şekilde tasvir edilen kuşların etrafı hayat ağacına benzeyen bitkisel desenlerle bezenmiştir. Sekiz köşeli yıldız şeklinin dışına daha büyük bir sekiz köşeli yıldız uygulanmış her iki yıldızın arasında kalan alan çeşitli bitkisel desenlerle süslenmiştir. Bitkisel desenlerin dışında kalan boş alanlar ile en dıştaki alan çizgisel desenlerle süslenmiştir. Bu çalışmada şeffaf ile kobalt mavisi, yeşil ve turkuaz renkli sırlar kullanılmıştır.



*Şekil 3.2.5.1. Simetrik kuş figürlü özgün uygulama (Denizli Tüzün, 2022).
(Uygulama XVIII)*

Kubadabad Sarayı çinilerinde yer alan simetrik kuş figürlü bir yıldız çini ve özgün uygulaması Tablo 3.2.5.2.'de verilmiştir. Hayat ağacının iki yanına yerleştirilen göğüsleri şişkin kuşlar profilden tasvir edilmiştir. Orijinal çinideki figür ve bitkisel desenlere sadık kalınarak yapılan özgün çalışmada sekiz köşeli yıldız şeklinin dışında kalan alan çizgisel desenlerle süslenmiştir. Orijinal çinide her iki kuşun kuyrukları birer yatay çizgi ile süslenmiştir fakat hayat ağacının sağında yer alan kuşun kuyruğundaki bu çizgi belirli-belirsiz şekildedir. Özgün uygulamada ise hayat ağacının sol tarafında yer alan kuşun kuyruğundaki bu yatay çizgi daha belirgin hale getirilmiş ancak hayat ağacının sağında yer alan kuşun kuyruğundaki yatay çizgi tamamen ortadan kaldırılmıştır.

Tablo 3.2.5.2. Hayat ağacı etrafındaki simetrik kuşlar figürlü orijinal çini ve özgün uygulaması.



Orijinal Çini



Uygulama XIX

Orijinal Çini	Siren figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, kahverengi, turkuaz, şeffaf

3.2.6. Aslan Figürü Uygulaması

Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen aslan figürlü çini ve özgün uygulaması Tablo 3.2.6.1.'de verilmiştir. Saray çinilerinde nadir görülen aslan figürü, göğsü kabarık ve sağ ön ayağı adım atar vaziyette havada tasvir edilmiş olup figürün etrafı bitkisel desenlerle bezenmiştir. Özgün çalışmada orijinal çinideki aslan figürü ve etrafındaki bitkisel desene sadık kalınmıştır. Sekiz köşeli yıldız şeklinin dışında kalan alanlara ise aslan figürünün etrafındaki bitkisel desenlere benzer desenler bezenmiş, bu desenlerden arta kalan boş alanlar ise çizgisel desenlerle süslenmiştir.

Tablo 3.2.6.1. Aslan figürlü çini ve özgün uygulaması.

	
<i>Orijinal Çini</i>	<i>Uygulama XX</i>
Orijinal Çini	Siren figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, kırmızı, turkuaz, şeffaf

3.2.7. Yırtıcı Hayvan Figürü Uygulaması

Kubadabad Sarayı çinilerinde birçok yırtıcı hayvan figürüne rastlanılmaktadır. Bu yırtıcı hayvan figürlerinden birçoğu tanımlanırken birkaç tanesi tanımlanamamıştır. Bu tanımlanamayan figürlerden muhtemelen kedigiller familyasına ait bir figürün yer aldığı çiniden esinlenerek özgün bir çalışma yapılmış ve Tablo 3.2.7.1.'de verilmiştir. İki ön ayağı havada olduğundan koşar vaziyette görülen bu figür arkaya bakmaktadır. Figürün etrafı bitkisel desenlerle bezenmiştir. Bitkisel bezemenin dışına ise sekiz köşeli yıldız şeklinde bir bordür uygulanmıştır. Yırtıcı hayvan figürü ve etrafındaki bitkisel bezeme dışında kalan tüm boş alanlar çizgisel desenlerle süslenmiştir.

Tablo 3.2.7.1. Yırtıcı hayvan figürlü orijinal çini ve özgün uygulaması.

	
<i>Orijinal Çini</i>	<i>Uygulama XXI</i>
Orijinal Çini	Yırtıcı hayvan figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, koyu yeşil, şeffaf

3.2.8. İnsan Figürlü Uygulamalar

İnsan figürlü özgün uygulamalardan ilki iki elinde balık olan insan figürüdür. Bağdaş kurarak oturan bu figürün etrafı bitkisel desenlerle bezenmiştir. Tablo 3.2.8.1.'de verilen orijinal çinideki insan figürünün kaşları çatık tasvir edilmiştir. Figürün kızgın olduğu izlenimi uyanmaktadır. Özgün uygulamada ise figür şaşkın olarak tasvir edilmiştir. Sağ elindeki balığa hayretle bakmaktadır. Yüzündeki ifade dışında orijinal çinideki kompozisyona sadık kalınmış ancak sekiz köşeli yıldız şeklinin dışı ile tabağın dış kısmına dairesel şekilde yapılan süsleme arasında kalan alan çizgisel desenlerle süslenmiştir. Tabağın dış kısmında yer alan ve yaklaşık üç cm kalınlığa sahip bu alan dairesel desenlerle bezenmiş kalan alanlar ise yine çizgisel desenlerle süslenmiştir.

Tablo 3.2.8.1. İki elinde balık tutan insan figürlü orijinal çini ve özgün uygulaması.



Orijinal Çini

Uygulama XXII

Orijinal Çini	İki elinde balık tutan insan figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, siyah, turkuaz, şeffaf

İnsan figürlü uygulamalardan bir diğeri elinde çiçek tutan insan figürüdür. Bu figürde genellikle olduğu gibi bağdaş kurarak oturmaktadır. Sol elini dizine koymuş olan bu figürün yüzünde iki belirgin ben bulunmaktadır. Başında başlığı ve uzun saçı ile tasvir edilen bu figürün yer aldığı orijinal çini ve özgün uygulaması Tablo 3.2.8.2.'de verilmiştir. Özgün çalışmada, merkeze yerleştirilen figürün etrafına bitkisel desenler dairesel şekilde yerleştirilmiştir. Sekiz köşeli yıldız şeklinin içinde yer alan bu kısımda, bitkisel bezemelerin dışında kalan bu dairesel alan çizgisel desenlerle süslenmiştir. Yıldız şeklinin dışına daha büyük bir yıldız şekli daha yapılarak bu iki yıldız şeklinin arasında kalan alanlar da çizgisel desenlerle süslenmiş ve kompozisyonda bir bütünlük sağlanması amaçlanmıştır.

Tablo 3.2.8.2. Elinde çiçek tutan insan figürlü orijinal çini ve özgün uygulaması.



Orijinal Çini	Siren figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, siyah, kahverengi, şeffaf

İnsan figürlü uygulamalara son örnek, diğer uygulamalarda olduğu gibi bağdaş kurarak oturan insan figürüdür. Orijinal çinide yer alan figür kadın iken özgün uygulamada erkek olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca orijinal figürün kıyafeti düz renkli ve sade iken özgün çalışmada dairesel desenlerle süslenmiştir. Orijinal figürün başında yer alan kadınlara özgü üç gözlü başlık yerine de erkeklere özgü ortasında bir iğne ya da toka bulunan başlık yerleştirilmiştir. Sekiz köşeli yıldız şeklinin merkezine yerleştirilen ve etrafı bitkisel bir desenle bezenen insan figürlü bu çalışmada yıldız şeklinin içinde kalan diğer alanlar boş bırakılmıştır. Yıldız şeklinin dışında kalan ise farklı bit bitkisel motifle bezenirken kalan alan çizgisel desenlerle süslenmiştir. Çalışma, Şekil 3.2.8.3.'te verilmiştir.

Tablo 3.2.8.3. Bağdaş kurarak oturan insan figürlü orijinal çini ve özgün uygulaması.



Orijinal Çini

Uygulama XXIV

Orijinal Çini	Siren figürlü yıldız çini
Orijinal Çini Tekniği	Sır altı
Uygulama Tabak Çapı	29 cm
Uygulama Bünye Kili	Beyaz döküm kili, kalıpla şekillendirme
Uygulama sırları	Kobalt mavisi, yeşil, turkuaz, şeffaf

3.2.9. Pano Uygulamaları

Bu kapsamda iki adet pano çalışması yapılmıştır. Kubadabad Sarayı çinilerinde yer alan dörder adet figür ve saray çinilerinin dekoratif şekillerinden oluşan bu panolar kare şeklindedir. Bu panolardan ilki, birer keçi ve siren ile iki tavus kuşu figüründen oluşmaktadır. Sekiz köşeli yıldız şekillerin içinde yer alan bu figürlerin etrafı bitkisel bezemelerle, kalan alanlar ise çizgisel desenlerle süslenmiştir. Yıldız şekillerini birbirine bağlayan haçların her biri ayrı bir bitkisel desenle bezenmiştir. Şeffaf ile kobalt mavisi, kahverengi, yeşil ve turkuaz renkli sırların kullanıldığı bu özgün çalışma Şekil 3.2.9.1.'de verilmiştir.



Şekil 3.2.9.1. Siren, keçi ve tavus kuşu figürlerinden oluşan pano çalışması (Denizli Tüzün, 2022). (Uygulama XXV)

İkinci pano uygulamasında birer adet aslan, çift başlı kartal ve köpek figürü ile bir kadın portresi yer almaktadır. Panoda yer alan kadın portresi tipik bir “kavram resmi” örneğidir. Bu güneş yüzlü kadının yanaklarında çok sayıda ben bulunmaktadır. Bir silüet örneği olan köpek figürü genellikle olduğu gibi bir ön ayağı havada hareket halindedir. Çift başlı kartal figürünün göğsünde “El-muazzam” yazmaktadır. Aslan figürü yine hareket halinde ve gururla göğsünü kabartmıştır. Sekiz köşeli yıldızın içinde yer alan figür ve bitkisel motiflerden arda kalan boş alanlar çizgisel desenlerle süslenmiştir. Dört adet yıldız şeklini birbirine bağlayan beş haç dört farklı bitkisel motifle bezenmiştir. Şeffaf ile kobalt mavisi, yeşil ve siyah renkli sırların kullanıldığı bu pano uygulaması Şekil 3.2.9.2.’de verilmiştir.



Şekil 3.2.9.2. Çift başlı kartal, köpek, aslan ve güneş yüzlü kadın portresinden oluşan pano uygulaması (Denizli Tüzün, 2022). (Uygulama XXVI)

3.2.10. Cennete Sonsuz Yaşam Adlı Stilize Uygulama

Bu kapsamda hayat ağacı ve kuş temalı stilize bir çalışma yapılmıştır. Bu çalışmada kullanılan iri taneli şamotlu kil hava kabarcıklarından arınıncaya kadar yoğurulmuştur (Şekil 3.2.10.1.).



Şekil 3.2.10.1. Çamurun yoğurulması (Denizli Tüzün, 2022).

Kullanım zamanına kadar nemli bir bezle muhafaza edilen çamur daha sonra plaka haline getirilmiştir (Şekil 3.2.10.2.).



Şekil 3.2.10.2. Yoğurulan çamurun plaka haline getirilmesi (Denizli Tüzün, 2022).

Hazırlanan kalıplar daha sonra istenilen silindir şekline getirilmiştir (Şekil 3.2.10.3.).



Şekil 3.2.10.3. Kalıpların silindir şekline getirilmesi (Denizli Tüzün, 2022).

Silindir şekline getirilen çamurun yüzeyine sgraffito yöntemi ile desen uygulanmıştır (Şekil 3.2.10.4.).



Şekil 3.2.10.4. Yüzeyine desen uygulanan silindirik şekilli seramik (Denizli Tüzün, 2022).

Bu aşamanın ardından yapılan kuş figürü silindirik şeklin üzerine yerleştirilip bisküvi ve sır pişirimleri yapılmıştır. Silindirik şeklin yüzeyinde Kubadabad Sarayı çinilerini temsil eden bir sekiz köşeli yıldız ve bu yıldız şeklinin içinde hayat ağacı teması yer almaktadır.

Sekiz köşeli yıldız, Selçuklu yıldızı ya da Türk güneşi olarak da adlandırılmaktadır (Soysaldı, 2017:427; Koca, 2012:221). İnançtan inanca, milletten millete, kültürden kültüre değişik anlamları olan sembolik bir öge olsa da kültürlerin birbiri ile etkileşimi sonucu birçok kültürde sekiz köşeli yıldız cenneti ve cennetin sekiz kapısını sembolize etmektedir (Aslan ve Duran, 2021:383). Selçuklu sanatında çok önemli bir yere sahip olan sekiz köşeli yıldızın her bir ucu, cennete girişin anahtarları olan sabır, şükür, sadakat, doğruluk, şefkat, cömertlik, sır tutma ve merhameti ifade etmektedir (Tarlakazan ve Tıngır, 2018:116). Aynı zamanda sekiz sayısı numerolojide azim, cesaret, başarı ve kendine güven anlamı taşımaktadır.

Sekiz sayısının ve sekiz köşeli yıldız şeklinin sembolize ettiği anlamlar aynı zamanda insanın kemale ermesinin de anahtarlarıdır. İslam felsefesinde ruhun amacı insan-ı kâmil olmaktır. Ruh, insan-ı kâmil haline gelene kadar kendini terbiye etmelidir. Ancak kemale eren ruh ölümsüzlüğe kavuşur geri kalanlar yok olup gidecektir. Attar (2011), insanın hakikat arayışını alegorik bir anlatımla dile getirdiği Mantıku't-tayr adlı eserinde, kemale eren her bir kişiye karşılık yüzbinlerce kişinin yok olup gittiğini dile getirmektedir.

Hayat ağacı bütün âlemi birbirine bağlamaktadır. Kökleri ile cehennemi, gövdesi ile yeryüzünü, dalları ile de cenneti kapsar. Dalları Tanrının evine yani cennete kadar ulaşmaktadır (Öztürk Ateş, 2012:18; Eliade, 2003:274-275). Dolayısı ile hayat ağacı teması cennete yükselen dikey sembolizmi oluşturmaktadır. Aynı zamanda ölümsüzlük simgesi de olan hayat ağacı, her zaman yeşil, çiçekli ve meyve yüklü olması ile meyvesinden yiyeni ölümsüz kılan bütün ağaçları bünyesinde barındırmaktadır (Ergun, 2004:155).

Anadolu Selçuklularda çok sık kullanılan bir tema olan hayat ağacı ile birlikte kullanılan kuş figürleri ruhu temsil etmektedir. Altay inanışında, hayat ağacının dallarındaki kuşlar çocukların doğmadan önceki ruhlarını ifade etmektedir (Mutlu Uzun, 2022:306). İslam inancında ise mezarlıklardaki kuşların ölen kişilerin ruhları oldukları şeklinde yorumlarla karşılaşılmaktadır.

Stilize uygulamada, hayat ağacının gövdesi olarak tasarlanan silindirik şeklin yüzeyine sekiz köşeli yıldız ve hayat ağacı temaları kazınmıştır. Bunun üzerinde ise kanatları açık bir kuş yer almaktadır. Kuşun kanatlarının açık olarak tasvir edilmesi hayat ağacına

henüz konduğunu göstermektedir. Hayat ağacına yeni konan kuş henüz kanatlarını kapatamamıştır.

Dolayısı ile bu kompozisyonda, insan-ı kâmil mertebesine yeni ulaşan kendine güvenen, azimli, cesur ve başarılı bir kişinin; sabır, şükür, sadakat, doğruluk, şefkat, cömertlik, sır tutma ve merhamet aşamalarını geçerek ruhunu ölümsüzleştirdiği ve henüz girdiği cennette sonsuza kadar yaşayacağı anlatılmaktadır. Çapı 14 cm ve yüksekliği 39 cm olan ve şeffaf ile kobalt mavisi, yeşil, kahverengi, turkuaz renkli sırların kullanıldığı bu özgün çalışma Şekil 3.2.10.5.'te verilmiştir.



Şekil 3.2.10.5. Cennette Sonsuz Yaşam adlı stilize çalışma (Denizli Tüzün, 2022).

BÖLÜM IV

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bir milletin devamlılığını sağlayan önemli unsurlardan birisi olan kültür; bir toplumun sosyal kodlarının, alt ve üst değerleriyle geniş bir yelpaze içinde zaman-mekân bağlamında evrilerek yaşanıp aktarılmasıdır. Sanat ise kültür aktarımının en tepe unsurlardan birisidir. Orta Asya'dan Anadolu'ya süregelen katmanlı yolculuğun kültürel unsurları; mimariden keçeciliğe, halıcılıktan seramiğe ve çiniciliğe kadar süzgeçlenmiş farklı alanlardaki eserler ve buluntulardır. Bugün, Orta Asya ve Anadolu'da günümüze kadar ulaşmış eşsiz mimari eserler ile bu eserlerin tezyinatları kültürün en zengin elçileri olmuşlardır.

Anadolu Selçuklu Dönemi yüksek kültür ve sanat değerlerine ait en zengin çini örneklerini barındıran Kubadabad Sarayı, günümüzde büyük ölçekte bir restorasyon çalışmasına ihtiyaç duymaktadır. 1950, 1965 ve 1980 yıllarında yürütülen kazılarda, kompleksin farklı bölümlerinden çok değerli çini buluntuları çıkarılmıştır. Biçim ve anlam yönüyle farklı özellikler barındıran bu çinilerin birçoğu Karatay Müzesinde muhafaza edilip sergilenmektedir.

Selçuklularının Anadolu yolculuğun da biriken seçkin sanat anlayışında özellikle figürlü çinilerin çeşitliliği günümüz sanat tarihine de ışık tutmaktadır. Türk Kültürünün anlam dolu sembollerinin ahenkle aktarıldığı Kubadabad Çinileri, Cumhuriyet sonrası sanat seramiğinde bilinen mihenk taşlarındandır. Geleneksel figürlerin, seramik teknikleriyle yeniden yorumlanması kültürün aktarımında her zaman farklı zenginlikleri ve betimsel yenilikleri beraberinde getirmiştir.

Ön (proto) Türklerden günümüze gelen eserler, sanat kaygısı amacıyla üretilmiş olmasa da estetik kaygılar taşımışlardır. Ürettikleri eşya ve eserler buldukları iklime, tabiata, doğuma, ölüme hatta savaşımlara dair izler taşıırken en çok da geleneksel inanışların ve dini inançların etkisi hissedilmektedir. Anadolu Selçuklularının İslamiyet'i kabul etmesine rağmen çinilerinde kullandığı figürler süregelen köklü inanışların etkisidir.

Kubadabad Sarayı Çinilerinde kullanılan insan, hayvan, antropomorfik figürler ile bitkisel desenlerin ve geometrik şekillerin kullanımı Türk sanatında çok eskilere dayanmaktadır. Saraydaki kompozisyonlarda, gerçekçi ve stilize olarak sınıflandırılan farklı kompozisyonlar karşımıza çıkmaktadır. Hayvan figürleri genellikle doğadaki haliyle

resmedilirken insan figürlerin gerek duruş gerekse kıyafetleri ile dönemin yaşayışına dair önemli veriler ihtiva etmektedir.

Kubadabad Sarayının belge niteliğindeki çinilerinin bu önem çerçevesinde seramik çalışmalarına ilham olmuştur. Aynı ilhamla hazırlanan tez çalışması için yorumlanan seramik uygulamalar; Anadolu Selçuklu Dönemin ruhunu yansıtmak kaygısı içinde stilize betimlemelerden oluşmaktadır. Çalışmalarda kullanılan figürler geçmişteki ikonografik anlamlarıyla kullanılırken, çağdaş bir bakış açısıyla şekillendirilmiştir. Sekiz köşeli yıldız, hayat ağacı ve kuş temalı semboller, içerdikleri manalarla günümüz İslam felsefesinde yer alan 'İnsan-ı Kâmil' olgusu ile birleştirilerek 'Cennette Sonsuz Yaşam' isimli eser üretilmiştir.

Türk Kültür ve sanatının geçmişi ile arasındaki bağları koruyan bu tez çalışması, geçmişin teknik ve üretim anlayışına ilaveten yeni yorumlamalar içermektedir. Üretilen 27 eser de Kubadabad çinilerinde görülen krem renkli çamurun yerine beyaz seramik çamuru, lüster ve sır altı tekniklerinden farklı olarak sgraffito tekniği, baskı kalıp yerine elle şekillendirme ve alçı kalıba döküm yöntemleri kullanılmıştır. Uygulamalarda 700 °C yerine 950 °C bisküvi pişirimi yapılmıştır.

Sonuç olarak, Türk Tarihinin sanatsal ve mimari verimlilikte en önemli dönemlerinden biri olarak görülen Anadolu Selçuklu dönemine ait Kubadabad Sarayı Çinileri, bu tez çalışmasında olduğu gibi çokça araştırmaya konu olmuştur. Ortaya konulduğu dönemin değerlerinin zengin çağrışımlarıyla günümüze miras kalan çiniler, bu çalışma da betimsel kurgu, şekillendirme, sırlama ve pişirim tekniği açısından yeni yorumlarla sunulmuş olsa da geleneksel izlerin hissettirdiği yansımalar göz ardı edilmemiştir. Dinamik figürel betimlemeler aynı etkiyle stilize edilirken, sanatsallık ön planda tutulmuştur. Titiz bir çalışmayı gerektiren sgraffito tekniğinin, bu çalışmada sanatsallığa sağladığı katkılar pişirim sonuçlarından görülmektedir. Bu bağlamda farklı tekniklerle yeniden yorumlanan eserler, sanatsal bir bellek taşıyıcısı olarak kültür aktarımına katkı sunabilme arzusunu ve kaygısını taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Aasved, M. J. (1996). The Sirens and Cargo Cult. *The Classical World*. **89**(5), 383-392.
- Adıgüzel, H. (2014). *Topkapı Sarayı'ndaki Avrupa Çinilerinin Üretim Merkezleri Işığında Değerlendirilmesi*. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/51757.pdf> adresinden alındı.
- Akçiçek, E. ve Canyurt, M.A. (1993). Anadolu'da Balık ile İlgili İnançlar ve Halk Hekimliği Uygulamaları. *Doğu Anadolu Bölgesi I. Su Ürünleri Sempozyumu*, 25-28 Haziran, Erzurum.
- Akıncı, S.H. (2009). *Türk Çini Sanatında Çiçekli Vazo Tasvirli Panolar*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Edirne. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=CwVlqqBuz1VkysVpueogAd_StO0hXhAMCR8PG0otjWtB5gw2SUn29B7rFQKjY8S3 adresinden alındı.
- Altun, A. (1988). *Ortaçağ Türk Mimarisi'nin Anahatları İçin Bir Özet*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.
- Altun, Z. (2019) Türk Kültüründe “Kurt Kavramı” Üzerine Bir İnceleme. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*. **8**(22), 91-108.
- Arık, R. (2000). *Kubadabad: Selçuklu Saray ve Çinileri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Arık, R. (2017). *Selçuklu Saray ve Köşklere*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Arısoy, Y. (2018). *Selçuklu Dönemi Seramiklerinde Simgeler ve Semboller*. Yüksek Lisans Tezi, T.C Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=vbVkJXelKChYWNElr1MuLZlWEk9Spu8ny834Cm0CLsgsnn7Q5wdGKvWj8T8mo4aL> adresinden alındı.
- Armutak, A. (2002). Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi I. Memeli Hayvanlar. *İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*. **28**(2), 411-427.
- Armutak, A. (2004). Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi II. Sürüngenler, Balıklar, Kanatlılar ve Mitolojik Hayvanlar. *İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*. **30**(2), 143-157.
- Arseven, C.E. (1983). *Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1*, Ankara: Milli Eğitim.
- Arslan, A. (2015). *Türk Çini Sanatında Rumî Motifi ve İstanbul Rüstem Paşa Camii Örnekleri*. Yüksek Lisans Tezi. Uşak Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=Wbc656i315e2eV6-EZV1otbNfDmwDaR4gA7yUuI_ZIKgZ1zpW6fgngyUci7qyQ-U adresinden alındı.
- Arslan, M. ve Tuncel, Y. (2019). Battalgazi Ulu Camii ve Geometrik Analizler. *Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü Araştırma Dergisi*, **2**(5), 104-123.

- Aslan, F. (2014). Anadolu Efsanelerindeki Ejderha Motifi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 7(29), 30-46.
- Aslan, Y. ve Duran, R. (2021) Türk Sanatında “Cennet” Damgası ve Türk Kültüründe Sekize “8” Yüklenen Anlamlar. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. (51), 383-405.
- Aslanapa, O. (1965). *Anadolu Türk Çini ve Keramik Sanatı*. İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Aslanapa, O. (2011). *Türk Sanatı (10. Baskı)*. İstanbul: Remzi.
- Ayduslu, N. (2012). *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Çini Mozaik*. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=rcbWnuqW6HxCZ_98ARapghcEM2_4RC9dmThDtQPwazOYImgb4LmoZjtKU9saZp44 adresinden alındı.
- Ayhan, G. (2017). Çoban Mustafa Paşa Külliyesi'nin Ejder Başlı Kapı ve Pencere Halkaları Hakkında. Tahir Büyükakın (Ed.), *Çoban Mustafa Paşa ve Kocaeli Tarihi-Kültürü Sempozyumu IV Bildiriler Kitabı* içinde, (1665-1689), Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi.
- Ayta, T. (1976) *Toprak Sanatlarında Dekoratif Uygulama Yöntemleri*. Doktora Tezi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=veR1mHu9yoWjwcVUjCEoPCTJ-Q1x0W9TcaoZWOqXKZ_1WjZd_DW3BuScfOpN_iY2 adresinden alındı.
- Başar, Z. (1972). *Erzurum'da Tıbbi ve Mistik Folklor Araştırmaları*. Ankara: Sevinç.
- Bayat, F. (2012). *Türk Mitolojik Sistemi II: Kutsal Dışı-Mitolojik Ana, Umay Paradigmasında İlkel Mitolojik Kategoriler-İyeler ve Demonoloji (2. Basım)*. İstanbul: Ötüken.
- Baysal, Z. (2019). *Selçuklu Saray Çinilerinde Kültürler Arası Etkileşimin İzleri*. Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=wf-FPgY-5qjHEzEoOgvMsxY8SvwaHZ_hGfAQNAtgAFVgGlaGmTNDCLvaXjQPKqVb adresinden alındı.
- Binol, M. (2021). *Anadolu Türk Süsleme Sanatında Damla Biçimli Madalyonlar*. Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=v7BkNnneptnbhn8rNR77LYQ24diEOgOL2_mvfa2RVwxAjEM1Co96uDYu1vBoJFMK adresinden alındı.
- Blair, S. ve Bloom, J. (2007a). Orta Asya ve Anadolu; Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları ve Harezmsahları; Bezeme Sanatları. Markus Hattstein-Peter Delius (Ed.), *İslam Sanatı ve Mimarisi* içinde (382-399). İstanbul: Literatür.
- Blair, S. ve Bloom, J. (2007b). Mimari Bezeme Olarak Çini. Markus Hattstein-Peter Delius (Ed.), *İslam Sanatı ve Mimarisi* içinde (448-451). İstanbul: Literatür.

- Bozer, R. (2001). Kubadabad Çinilerinde Fırınlama Sonrası Yapılan İşlemler ve Bazı Tespitler. *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi*. Bildiriler Kitabı, Cilt I, 175-185.
- Bulduklu, E. (2018). *Anadolu Selçuklu Dönemi Kubadabad Sarayı Çini Figürlerinin Göstergebilimsel Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=MzP7PYssFqdb3WjIroAKTTnw3zyNVotmiLcszmzXofyICXWXcxQYVzagbQKWtqX> adresinden alındı.
- Bütüner, Ş. (2020). *Masal ve Mitoloji: Türk Masallarında Kültürün Çözümlemesi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=wf-FPgY-5qjHEzEoOgvMsygCtIjNKi82IAmc37dS1nzMdZIVpxFTVKdef5i9-Uo3> adresinden alındı.
- Büyükçanga, H. H., (2006). Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=-L8ilewn9ZRRc_YMKxXW1pSvWA5_GrnTr4BOU2Snjeu1CiLBIvvXnJLzDRox_dnv adresinden alındı.
- Caiger-Smith, A. (1985). *Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World*. London: Faber and Faber.
- Canpolat, A. (2017). *Kubadabad Sarayı Çinilerinde Antropomorfik Motifler ve Özgün Yorumları*. Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=7IOJX8w_8PRQU1mSHU6-jrb0rnCt49pGv695Qu4mSVMY4moqVAOmw9Od1g2kyBF1 adresinden alındı.
- Cezar, M. (1977). *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Chorotegin, T.K. (1995). *Etnicheskiye Situatsii v Tyurkskikh Regionakh Tsentral'noi Azii Domongol'skogo Vremeni: Po Musul'manskim istochnikam IX-XIII vv.* Professor Bori Ahmedov (Ed.), Bishkek: Camex.
- Çalışıcı Pala, İ. (2009). Osmanlı İmparatorluğu'nda Saray Mutfağında Kullanılan Bazı Pişmiş Toprak Kap Adları. *10. Ulusal El Sanatları Sempozyumu*, 19-20 Kasım, İzmir.
- Çalışıcı Pala, İ. (2012). Çini Kelimesine İlişkin Bazı Belge ve Tanımların Değerlendirilmesi. *Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, 10-23 Eylül, Eskişehir.
- Çalışıcı Pala, İ. (2018). Türk Çini Sanatında Kullanılan Teknikler. *21. Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyumu*. 8-9 Ekim, Kastamonu, 347-368.
- Çam, N. (1986). *Türk ve İslam Sanatları Tarihi Ders Notları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

- Çelik, S. (2007). *İslam Öncesi Türk Sanatında Bazı Hayvansal ve Bitkisel Kültür Ögeleri*. Yüksek Lisans Tez, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=wBmNpkQC9Nhi90NLW7E7-e1hM9ICFCr8iquXUEiW0mklSa59wxXVXFxw3jqAOPIk> adresinden alındı.
- Çetin Ç.Z. (2010). Tatar Destanlarında İnançlar. *Ortak Türk Geçmişinden Ortak Türk Geleceğine VI. Uluslararası Folklor Konferansı*. 25-26 Kasım, Bakü.
- Çevrimli, N. (2012). Değişik İşlevli Bir Grup Madeni Eser Örnekleri Üzerinde Görülen Ejder Figürleri Hakkında Bir Değerlendirme. *Vakıflar Dergisi*, (37), 193-222.
- Çoruhlu, Y. (1995). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. İstanbul: Seyran.
- Çoruhlu, Y. (2000). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalcı.
- Davun, B. ve Albayrak, Y. (2021). Türk İslam Sanatında Suret: Kubad-Abad Sarayı Siren Tasvirli Çiniler ve Estetiği. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*. **52**, 197-211.
- Demir, N. (2009). Esatlı Köyü (Ordu-Mesudiye) Kaya Üstü Resim ve Yazıtları ile Bunların Tarihi Alt Yapısı. *Zeitschrift für die Welt der Türken*. 1(2).
- Demirarslan, D. ve Demirarslan, O. (2021). An Overview of Tile Art in Turkish Architecture. *The Journal of International Social Research*. **14**(76).
- Demiriz, Y. (2002). *Osmanlı Çini Sanatı (Türkler Ansiklopedisi 12. Cilt)*. İstanbul: Yeni Türkiye.
- Deniz, Y. (2012). *Kubad Abad Sarayı Çinilerindeki Hayvan Betimlemelerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlamaları*. Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=iTkOhwevEenJZ3onUvs52sZBUFMPVwWTbifQD0cmRPqHDhxcHB6T50kLarx6-WiU> adresinden alındı.
- Diez, E. ve Aslanapa, O. (1955). *Türk Sanatı*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Doğan, N.Ş. (2019). Konya Sırçalı / Muslihiye Medresesi Taçkapı Bezemeleri. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, **Bahar**(12), 127-162.
- Duman, H. (2019). Türk Mitolojisinde Ejderha. *Uluslararası Beşerî Bilimler ve Eğitim Dergisi*. **5**(11), 482-493.
- Dumlupınar, Z. (2018). Topkapı Sarayı Harem Dairesi 17. Yüzyıl Çinileri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (81), 300-310.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi 2*. Ali Berktaş (Çev.), İstanbul: Kabalcı.
- Erberk, M. (2002). *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

- Erdem, M. (2011). *Kubad-Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlamı ve Günümüz Seramiğinde Yorumları*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=zqI_ZOq-b18GC2rT9c2JGkYA2hosPWEBjaxJ4t-Ilueikob-mxWKAsNJw9M_y1zu adresinden alındı.
- Ergun, P. (2004) *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Ergün, S. (2009). *Erken Osmanlı Çinisinde Sarı*. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=NtBAevXNhYaNqJFoAcdBdtRkLFu_rqS8e1xd9QnPhQWqFn5Y0BBzNCYrX-RJ5gL5 adresinden alındı.
- Erhat, A. (1972). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Esin, E. (1970). Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri). *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi*. (1), 161-182.
- Esin, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı.
- Florioti, H.H.D. (2014). *Eski Kültürlerde Köpeğin Algılanışı: "Eski Mezopotamya Örneği"*. *Tarih Araştırmaları Dergisi*. **33**(55), 45-70.
- Gezgin, D. (2007). *Hayvan Mitosları*. İstanbul: Sel.
- Gök, S.G. (2007). Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde (201-210), İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Gulzar, S., Wörle, M., Burg, J.P., Chaudhry, M.N., Joseph, E., Reusser, E. (2013). Characterization of 17th Century Mughal Tile Glazes from Shahdara Complex, Lahore-Pakistan. *Journal of Cultural Heritage*. **14**, 174-179.
- Gülensoy, B. (1997). Kaya, Duvar, Fresk ve Balballarda Eski Türk Tipi Figürleri. *Türk Dünyası Araştırmaları, Erdem*, **9**, 1111-1118.
- Güngör, Ö. (2014). Türk Mitolojisindeki Ejderha Figürünün Osmanlı Sahası Divanlarındaki İzleri, *I. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu*, 18-21 Mart, Niğde.
- Gürgen, I. (2019). *Palace Architecture and Its Rhetoric In Seljuk Anatolia: The Conceptualization of Kubadabad*. Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=vjszP7PzV0HebcjFEvDfwMA2kBFdVWm56EWBiSL40cE4u8J_c8_33dEAA28_0QXb adresinden alındı.
- Hançerlioğlu, O. (1975): *İnanç Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- İrdelp, İ.V. (2012). *Günümüz Çini Sanatında Sgraffito Teknikleri ve Uygulamaları*. Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=rcbWnuqW6HxCZ_98ARapgjXNfdXhvN1jyBwmxFolkqKEhSfoHCfiCRG8gN4g9tcT adresinden alındı.

- İskenderzade, L. (2010). *Anadolu Selçuklu Saray Çinilerinde İnsan Figürü*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=NtBAevXNhYaNqJFoAc dBdu537SqXVJPhxJBVCp6pwJVGCuahPGBKofBHmLJZ1glG> adresinden alındı.
- Janhunnen, J. (2003). Tracing the Bear Myth in Northeast Asia. *Acta Slavica Japonica*. **20**, 1-24.
- Kahraman, G. (2016) Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Hayvan Figürlü Motiflerin İncelenmesi: Beyşehir Kubadabad Sarayı Örneği, *International Multidisciplinary Congress of Eurasia*, July 11-13, Odessa.
- Kalıpçılar, B. (2000). *Hayat Ağacı Sembolü ve Bazı Türk Sanat Eserlerinde Yer Alan Hayat Ağacı Figürüne Birleştirilmiş Sanat Eğitimi Yöntemi ile Bir Yaklaşım*. Yüksek Lisans. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler 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. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=48XPj7KKQhKUgntkUiK O3A3QTCIIHXHPFpaeojFLyby8zCavlHeEKJzQM6 v OZZP> adresinden alındı.
- Kavuncuoğlu, P.A. (2003). *Selçuklu Dönemi Konya ve Yöresi Çini ve Seramiklerindeki Sembolik Motiflerin Günümüz Kültür ve Sanat Eğitimindeki Yeri ve Önemi*. Yüksek Lisans Tezi, T.C. Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kerametli, C. (1973). Anadolu Selçuklu Devri Duvar Çinileri. *Türkiyemiz*, 10, 2-10.
- Kirveli, Ç. (2015). *İslam Mimarisi 16.yy Osmanlı Dönemi Cami ve Türbelerinin İç Mimarisindeki Desenlerin İncelenmesi*. Beykent Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=X-M9ZoIuIoNTj2P7iY13hQd1L_4HHMyKiRdob-B_vuqnIH4-ivNecoe3WgZNVl-h adresinden alındı.
- Koca, S.K. (2012). *Türk Kültüründe Sembollerin Dili*. Doktora tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=RYan9_S-Z7Eir3xdWGXBiHHxRpNPjR2SFUj2VARCIV92XJ0BwRLQbIUxyjDgXM0b adresinden alındı
- Kösoğlu, N. (1991). *Türk Dünyası Tarihi*. İstanbul: Ötügen.
- Kuban, D. (1993). *Batiya Göçün Sanatsal Evreleri; Anadoludan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları*. İstanbul: Cem.
- Kuban, D. (2008). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı (2. Baskı)*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Kuban, D. (2009). *Batiya Göçün Sanatsal Evreleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

- Kumartaşlıoğlu, S. (2020). Tayy-i Mekân Motifli Efsanelerde Savaşların Gizli Kahramanları. *Millî Folklor* **128**(Kış 2020), 48-59.
- Lemmen, van H. (1993). *Tiles in Architecture*. London: Laurence King.
- Morgan, P. (1994). *Iranian Stone-Paste Pottery of the Saljug Period: Types and Techniques. Cobalt and Lustre, the First Centuries of Islamic Pottery*. Oxford: Oxford University.
- Mutlu Uzun, H. (2022). Altay Türklerinde Tabiat Kültürleri. *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi*. **2**(2), 299-314.
- Mülayim, S. (1993). Selçuklu Toplumunun İkonografik Hafızası. *IV. Selçuklu Semineri Bildiriler Kitabı*, 13-14 Mart, Antalya.
- Otto-Dorn, K. ve Önder, M. (1965). Kubadabad Kazıları 1965 Yılı Ön Raporu. *Türk Etnografya Dergisi*, **14**.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Önder, M. (1988). Selçuklu Kubadabad Sarayı Çinileri. *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi*. **3**, 31-39.
- Öney, G. (1972). *Türk Çini Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Öney, G. (1976). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: İş Bankası Kültür.
- Öney, G. (1984). Reflection of Ghaznavid Palace Decoration on Anatolian Seljuk Palace Decoration. *Sanat Tarihi Dergisi*, **3** (3), 133-141.
- Öney, G. (1987). *İslam Mimarisinde Çini*. İstanbul: Ada
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süsleme ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Öney, G. (2000). Erken Osmanlı Mimarisinde Çini (İstanbul: XV. XVI. Yüzyıl Başı İznik-Bursa-Edirne). *Yeni Türkiye Dergisi*, 701 Osmanlı Özel Sayısı.
- Öney, G. (2002). Anadolu Selçuklu Sanatı. *Türkler içinde* (Cilt 7. s: 1211-1228). Ankara: Yeni Türkiye.
- Öney, G. (2007). Doğu'dan Batı'ya İslam Sanatından Türk Çini ve Seramiklerine Uzanan Miras. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Keramik Sanatı*. (13-28), İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Öney, G. (2008). Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın. *Sanat Tarihi Dergisi*. **17**(1), 55-75.
- Öztürk Ateş Ş (2012). Yakındoğu Demirçığ Uygarlıklarında Hayat Ağacı İnancı. Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=rcbWnuqW6HxCZ_98ARapgiADDzxY4o4UJrK3ScZ0FFMcFjZY_LfBEeFeEh8NJ4KG adresinden alındı.

- Öztürk, Ö. (2009). *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: Phoenix.
- Peker, A.U. (1995). The Origins of the Seljukid Double-Headed as a Cosmological Symbol. *10th International Congress of Turkish Art*. September 17-23, Geneva.
- Porter, V. (2008). *Islamic Tiles*. London: The British Museum.
- Revesz, P.Z. (2019). Peacock Motifs in Rig Vedic Hymns and Hungarian Folksongs. *MATEC Web of Conferences*, 292.
- Sarnıç, K.Ö. (2004). *Seramik Sanatında Sgraffito Süslemeleri*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=Keh6sQzap4ZTp8dqWPlH1PDpmTyTT_P6rmAfPIfDZGq5Q8xPuZVyIHeTbU3qI5Zf adresinden alındı.
- Sevim, S. (2007). *Seramik Dekorları ve Uygulama Teknikleri*. İstanbul: Ada.
- Silivri, K. (1987). Türk Çiniciliğinde Motifler. *Sandoz Bülteni*, 7(27).
- Soysaldı, A. (2017). Türklerde Yıldız Motifi ve Teke Yöresi Yıldızlı Zili (Burdur Müzesi) Örnekleri. 9. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*. 20-23 Kasım, Ordu.
- Şahin, C. (2013). Türk Sanatında ve Anadolu Kervansaraylarında Ejder Motifi, Kayseri Sultan Han Örneği. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, (1), 211-230.
- Şener, C. (1997). *Türklerin Müslümanlıktan Önceki Dini Şamanizm*. İstanbul: AD.
- Talas, M. ve Aksoy, D.M. (2006). Osmanlı Süsleme Sanatlarının Türk Kültür Tarihi Ekseninde Değerlendirilmesi. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 457-470.
- Tarlakazan, B.E. ve Tıngır, M. (2018). Selçuklu İzleri Taşıyan Kimi Belediye Amblemlerindeki Sembollerin Tarih, Kültür ve Tasarım Açısından İncelenmesi. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. XI(I). 111-128.
- Taşkın, S. (1971). Anadolu Selçuklularında Çinili Lahitler. *Sanat Tarihi Yıllığı*. 4.
- Topaksu, M., Yeğingil, Z., Sakarya, N., Arık, R., Ukav, İ. (2003). Kubadabad Seramik ve Çinilerinin Analiz Sonuçları. *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü 19. Arkeometri Sonuçları Toplantısı*, 26-31 Mayıs, Ankara.
- Turan Bakır, S. (1993). *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Müzesi Koleksiyonu*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/22592.pdf> adresinden alındı.
- Turan Bakır, S. (1999). *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Turan, O. (2012). *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti (15. Basım)*. İstanbul: Ötüken.
- Turan, Ş. (2000). *Türk Kültür Tarihi*. Ankara: Bilgi.

- Türkan, K., (2016). Balkan Türk Masallarında Mitolojik Bir Figür: Ejderha. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(45), 219-225.
- Uraz, M. (1992). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Mitolya.
- Usta, S. (2005). *Selçuklu Çini ve Keramik Sanatında İnsan Figürüne İkonografik Açından Bir Bakış*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=-L8ilewn9ZRRc_YMKxXW1qRtEA_mMNsHkh11JdvaTeB3Gtq_vHTzMULpOX_M_mVf adresinden alındı.
- Uysal, A.O. (2019) Kubad Abad Saray Külliyesinin Mimarisi. Yavaş, A. ve Koçyiğit, O. (Ed.) *Beyşehir Gölü Kıyısında Bir Selçuklu Sitesi: Kubad Abad* içinde (111-156), Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür.
- Yardımcı, İ. (2013). The Glazed Tile Techniques of the Seljuk and Beylik Periods. *Journal of Literature and Art Studies*, 3(1), 42-51.
- Yardımcı, İ. ve İrdelp, İ.V. (2013). Günümüz Çini Sanatında Sgraffito Tekniği ve Uygulamaları. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 6(2), 139-152.
- Yastı, Ş. (2011). *Konya Kubadabad Çinilerinin Arkeometrik Karakterizasyonu ve Benzer Çinilerin Araştırılması*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=zD1B0cW7zVr3VcnZjitVXoIdIme3bnL0NF0-Bfb7ycplFA1fil-P29jGTeN88Dgz> adresinden alındı.
- Yeğingil, Z. ve Freestone, I. (2007). Kubad Abad Selçuklu Çinilerinin Bileşimi ve Teknolojisi. Rüçhan Arık ve Oluş Arık (Ed.) *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı* içinde (25-189). İstanbul: Kale Grubu Kültür.
- Yeşilyurt, F.K. (2014). *Topkapı Sarayı Dördüncü Avludaki Yapılarda Kullanılan Çiniler*. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=gyLHMouPes-CvnhRcjQsKTTJJAhxAdxApDSU17B7ZnpX6Zx4J8jidJ_FxG7ZhIZV adresinden alındı.
- Yetkin, S.K. (1984). *İslam Ülkelerinde Sanat*. İstanbul: Cem.
- Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk Çini sanatının Gelişimi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Yetkin, Ş. (1993). *Türk-İslâm Sanatında Zirveye Ulaşan En Renkli İç ve Dış Mimari Süsleme Unsuru* (T.D.V İslam Ansiklopedisi 8. Cilt). Ankara: İSAM.
- Yıldırım, S. (2010). Türk Çini Sanatında Karanfil. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=NtBAevXNhYaNqJFoAcdBduJs7w5F_VfXNAdllTySifoBHlXYCpCQcw9MxkXmijml adresinden alındı.

Yılmaz, M. (2010). Ermeni Mitolojisi Üzerine Bir Değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 43, 93-104.

İNTERNET KAYNAKLARI

- URL-1: Metropolitan Museum of Art 15 Mart 2022 tarihinde: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/197345> adresinden alındı.
- URL-2: Türk Dil Kurumu Sözlükleri (2022). 17 Mart 2022 tarihinde: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.
- URL-3: Türk Diyanet Vakfı Ansiklopedisi (2022a). 17 Mart 2022 tarihinde: <https://islamansiklopedisi.org.tr/cini> adresinden alındı.
- URL-4: Mugak Attari Camii; 19 Mart 2022 tarihinde: <https://okuryazarim.com/mugak-attari-cami/> adresinden alındı.
- URL-5: III. Mesut Minaresi; 19 Mart 2022 tarihinde: <https://www.sanatinyolculugu.com/sultan-iii-mesut-minaresi/> adresinden alındı.
- URL-6: Türk Diyanet Vakfı Ansiklopedisi (2022b). 17 Mart 2022 tarihinde: <https://islamansiklopedisi.org.tr/selcuklular> adresinden alındı.
- URL-7: Kazvin Mescid-i Cuma; 19 Mart 2022 tarihinde: <https://www.iranroute.com/sights/1069/jameh-mosque-of-qazvin> adresinden alındı.
- URL-8: Eski Malatya Ulu Camii; 19 Mart 2022 tarihinde: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/malatya/gezilecekyer/eski-malatya-battalgazi-ulu-cami> adresinden alındı.
- URL-9: Damgan Mescid-i Cuma; 19 Mart 2022 tarihinde: <https://www.facebook.com/TarihGazetesi/photos/pcb.1593979210756352/1593979184089688/?type=3&theater> adresinden alındı.
- URL-10: Çinili Köşk; 21 Mart 2022 tarihinde: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/istanbul/gezilecekyer/cinili-kosk> adresinden alındı.
- URL-11: Sultan Murad'ın Has Odası; 21 Mart 2022 tarihinde: https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=22812 adresinden alındı.
- URL-12: Sultan Ahmet Cami 25 Mart 2022 tarihinde: <http://sultanahmetcami.org/k/11/sultanahmet-camii/> adresinden alındı.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı ve Soyadı : Ayşe DENİZLİ TÜZÜN

Yabancı Dili : İngilizce

Eğitim Durumu

Lisans : İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü

Yüksek Lisans : Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı

Mesleki Deneyim

İnönü Üniversitesi, Geleneksel El Sanatları Araş. ve Uyg. Mer. [1998 – Halen]

Katıldığı Sergiler

- Seramik Çini Karma Sergisi 28-29 Nisan 2017
- Seramik Çini Karma Sergisi: Külü Olmayan Aşk 'Toprak' 12-13 Mayıs 2017
- Seramik Çini Karma Sergisi 20 Temmuz 2017
- Seramik Çini Karma Sergisi: Toprak Renk Verdi 13-14 Ekim 2017
- Seramik Çini Karma Sergisi: Ateşin Ardından 6 Mart 2018
- Seramik Çini Karma Sergisi: Toprağın Sesi 28 Nisan 2018
- Seramik Çini Karma Sergisi: I. Uluslararası Arslantepe Sempozyumu 4-6 Ekim 2018
- Seramik Çini Karma Sergisi: Pediatri Okulu Sosyal Pediatri Sınıfı 5-6 Ekim 2018
- Seramik Çini Karma Sergisi: Uluslararası Cami Sempozyumu 8-9 Ekim 2018
- Seramik Çini Karma Sergisi: Toprak Renk Verdi 13-14 Ekim 2018
- Seramik Çini Karma Sergisi: Gelenekten Geleceğe 5-7 Nisan 2019
- Seramik Çini Karma Sergisi: DRD'2019 Toplantısı 1-3 Haziran 2019
- Seramik Çini Karma Sergisi: Adı Toprak Tadı Sanat Olsun 21-23 Haziran 2019
- Seramik Çini Karma Sergisi: Pediatri Okulu Sınıf Toplantısı 5-6 Ekim 2019
- Seramik Çini Karma Sergisi: Topraktan Gelen Aşk 15-17 Kasım 2019