T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

KASTAMONU YILANLI KÜLLİYESİ TAŞ SÜSLEMELERİNİN ÇİNİ MOZAİK TEKNİĞİ İLE ÖZGÜN TASARIMLARA UYGULANMASI

NİHAL KÖSE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DOÇ. RUHİ KONAK

OCAK - 2023
KASTAMONU

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.

Nihal KÖSE

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KASTAMONU YILANLI KÜLLİYESİ TAŞ SÜSLEMELERİNİN ÇİNİ MOZAİK TEKNİĞİ İLE ÖZGÜN TASARIMLARA UYGULANMASI

NİHAL KÖSE

KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
DANIŞMAN:DOÇ. RUHİ KONAK

Araştırma kapsamında Kastamonu Yılanlı Külliyesi taç kapıda bulunan taş tezyinatı ele alınmıştır. Yapılan alan yazın taramalarında; XIII. yüzyıl taş bezeme özelliklerini gösteren kitabenin yanı sıra geometrik, bitkisel ve rumi kompozisyonlardan oluşan süslemelerin yoğun kullanıldığı gözlemlenmiştir. Yapılan uygulamalar ve Yılanlı Külliye Taç kapı tezyinatında bulunan XIII. yüzyıl taş işçiliği Anadolu Selçuklu Dönemi sanatını yansıtmaktadır. Tez kapsamında yapılan çalışma Yılanlı külliyesi taç kapı süslemeleri ile sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda, Selçuklu sanatından günümüze kadar Yılanlı külliyesi taç kapıda yer alan taş süslemelerin; kompozisyon, malzeme, teknik ve boyut bakımından mozaik tekniğinde uygulamaları yapılmıştır. Uygulamalar, taş malzeme ve geleneksel desenin çini malzeme yüzeyine uygulanması, sanatta deneysel sürecin işletilmesi ve gözlemlenmesi açısından önemlidir. Çalışmaya konu olan, Yılanlı Külliyesi taç kapı tezyinatı örneği üzerinden, tabak ve silindir formlar, döküm tekniği ile üretilmiştir. Üretilen formlar üzerine mozaik tekniği, Sır kazıma (sahte mozaik) tekniği ve kakma mozaik tekniğiyle uygulama yapılmıştır. Uygulanan sanatsal çalışmalar, günümüz geleneksel Türk sanatına örnek ve kaynak oluşturması amacı ile tez kapsamında üretilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER:Yılanlı Külliyesi (Darüşşifa), Selçuklu Taç Kapı, Taş Süsleme, Çini Mozaik

Ocak 2023, 84 Sayfa

ABSTRACT

MSC THESIS

KASTAMONU YILANLI ISLAMIC-OTTAMAN SOCIAL COMPLEX STONE ORNAMENTS TILE APPLICATION TO ORIGINAL DESIGNS WITH MOSAIC TECHNIQUE

NİHAL KÖSE

KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE ART AND DESIGN DEPARTMENT

SUPERVISOR: ASSOC. PROF. RUHİ KONAK

Within the scope of the research, the stone ornament on the crown gate of Yılanlı Islamic-Ottaman Social Complex in Kastamonu was discussed. In field literature reviews; In addition to the epitaph showing the 13th-19th century stone ornament features, it was seen that ornaments consisting of geometric, herbal and rumi patterns compositions were used intensively. Applications and XIII. century rocaille, which are located on the crown gate of the Yılanlı Islamic-Ottaman Social Complex, reflects the art of the Anatolian Seljuk Period. The work carried out within the scope of the thesis is confined to the crown gate ornaments of the Yılanlı Islamic-Ottaman Social Complex. In this context, the stone ornament on the crown gate of the Yılanlı Islamic-Ottaman Social Complex from Seljuk art to the present; Applications were made in mosaic technique in terms of composition, material, technique and size. Applications, the application of stone material and traditional pattern to the surface of tile material are important in terms of contituation and observing the experimental process in art. Plate and cylindrical forms were produced by casting technique on the crown gate ornament sample of Yılanlı Islamic-Ottaman Social Complex, which is the subject of the study. Mosaic technique, glaze processing (fake mosaic) technique and inlay mosaic technique were applied on the produced forms. In order to create an example and source for today's traditional Turkish art, applied art works were produced within the scope of the thesis.

.**KEYWORDS:**Yılanlı Islamic-Ottaman Social Complex (Darüşşifa), Seljuk Crown Gate, Stone Ornamet, Tile Mosaic

January 2023, 84 Page

TEŞEKKÜR

Bu çalışmamda ve eğitimim boyunca her türlü yol gösterici ve olumlu yaklaşan, çalışma sürecimde farklı açılardan bakmamı sağlayan, öğrencisi olarak gurur duyduğum sevgili hocam Doç. Ruhi KONAK'a sonsuz teşekkür ederim. Lisans hayatım boyunca desteğini üzerimde hissettiğim canım hocamlarım Doç. İrem PALA'ya , Doç. Dr. Işılay KONAK'a ve Dr. Öğr. Üyesi Mine DİLBER hocama sonsuz şükranlarımı sunar teşekkür ederim. Ayrıca bu çalışmamda her türlü maddi ve manevi desteğini esirgemeyen, sevgili Anneme, Babama ve Kardeşlerime sonsuz teşekkür ederim.

Nihal KÖSE

Kastamonu, 2023

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI ..... **ii**
TAAHHÜTNAME ..... **iii**
ÖZET ..... **iv**
ABSTRACT ..... **v**
TEŞEKKÜR ..... **vi**
İÇİNDEKİLER ..... **vii**
ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ ..... **viii**
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ ..... **x**
1. GİRİŞ **1**
2. YÖNTEM **38**
3. TÜRK ÇİNİ SANATINDA MOZAİK TEKNİĞİ **39**
3.1 Çini Mozaik Tekniğinin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi 40
3.2 Türk Çini Sanatında Kullanılan Teknikler 42
4. KASTAMONU YILANLI KÜLLİYESİ VE TAÇ KAPISI **49**
4.1 Yılanlı Külliyesi Taç Kapı Süslemeleri 54
5. SANATSAL UYGULAMALAR **65**
5.1 Silindir Formlu Yüzey Uygulamaları 66
5.1.1 Silindir Formlu "Geometrik ve Rumi" Uygulaması 66
5.1.2 Silindir Formlu "Geometrik Geçme" Uygulaması 67
5.1.3 Silindir Formlu "Geometrik Yıldız Geçme" Uygulaması 68
5.1.4 Silindir Formlu "Rumi ve Geometrik Geçme" Uygulaması 69
5.1.5 Silindir Formlu "Yıldızlı Geometrik Geçme" Uygulaması 71
5.2 Daire Formlu Yüzey Uygulamaları 72
5.2.1 Daire Formlu "Geometrik Geçme" Tabak Uygulaması 72
5.2.2 Daire Formlu "Geometrik ve Gülbezek" Tabak Uygulaması 73
5.2.3 Daire Formlu "Gülbezek ve Rumi" Tabak Uygulaması 74
5.2.4 Daire Formlu "Geometrik Geçme" İçi Boş Tabak Uygulaması 74
5.2.5 Daire Formlu "Geometrik Geçme" Kütük Üzerine Uygulama 75
6. SONUÇ **77**
KAYNAKLAR **79**

ŞEKİLLER VE GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Resim 1.1 Cevsaku'l Hakani Sarayına ait seramikler 3
Resim 1.2 Mugak-ı Atari Camii 4
Resim 1.3 Gazne sarayı çinileri (1099-1015) 5
Resim 1.4 Afganistan'da Cam Minar'ın kitabesi 5
Resim 1.5 Damgan Mescid-i Cuma'sının minaresi 6
Resim 1.6 Nahçıvan'da Mümine Hatun kümbeti 7
Resim 1.7 Sivas Keykavus Şifahanesi kuzey eyvan nişi 8
Resim 1.8 Divriği Kale Cami 9
Resim 1.9 Tokat El- Tursi Türbesi pencere ayrıntısı 9
Resim 1.10 Konya Alaeddin Camii tezyini mihrabı 11
Resim 1.11 Çinili köşk çini mozaik süslemesi 12
Resim 1.12 Astrolojik Motifli Kase 13
Resim 1.13 Selçuklu Minai kase 14
Resim 1.14 Tire Yeşil imaret Camii minaresi 15
Resim 1.15 Kütahya Germiyanoğlu II. Yakup Bey Türbesi 16
Resim 1.16 Edirne Muradiye Camii 18
Resim 1.17 Tuğrakeş üslubu tabak (haliç işi) 19
Resim 1.18 Milet İşi Kâse (Türk ve İslam Eserleri Müzesi) 20
Resim 1.19 Baba nakkaş üslubunda sürahi 21
Resim 1.20 Bursa yeşil türbe renkli sır tekniği 22
Resim 1.21 Cem Sultan Türbesinde altıgen çiniler 24
Resim 1.22 Edirne Muradiye camiinde çini süsleme 25
Resim 1.23 Buket Tabak bezemeli seramik 26
Resim 1.24 Şam İşi 27
Resim 1.25 Bursa yeni Kaplıca Altıgen Levha (Timur Bilir'den) 28
Resim 1.26 Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camisi mihrabı 31
Resim 1.27 Tekfur Sarayı Çinileri 33
Resim 1.28 İçinde kalyon bulunan derin tabak 34
Resim 1.29 Kuş başlı testi 35
Resim 1.30 Mehmet Emin Ulu Camii mihrabı 36
Resim 4.1 Kastamonu Yılanlı Külliyesi 49
Resim 4.2 Yıllanlı Külliyesi Taç Kapısı 54
Resim 4.3 Taç kapı yarım madalyon ve bordür kitabesi detayı 55
Resim 4.4 Geometrik geçme ve rumi motifleriyle süslü gülbezek detayı 56
Resim 4.5 Rumi motifli kitabe bordür alanı 56
Resim 4.6 Sağ ve sol mihrabiye alanı Taç kapı detayı 57
Resim 4.7 Rumi motifleriyle süslü taç kapı mihrabiyenin köşe gülbezekleri 57
Resim 4.8 Taç Kapı Sol Mihrabiyenin geometrik geçme bordür detayı 58
Resim 4.9 Taç kapı Sağ Mihrabiyenin geometrik geçme bordür detayı 59
Resim 4.10 Mihrabiyenin Sağ ve Sol Üst Rumi motif bordür detayı 59
Resim 4.11 Taç kapı Kemer kuşağı bordür detayı 60
Resim 4.12 Taç kapı ön yüzey geometrik geçme bordür detayı 61
Resim 4.13 Taç kapı ön yüzey orta geometrik geçme bordür detayı 62
Resim 4.14 Taç kapı ön yüzey iç rumi motifi bordür detayı 62

Resim 4.15 Taç kapı ön yüzey dış rumi bordür detayı 63
Resim 4.16 Taç kapı Sağ ve Sol Sutun başlığı bitkisel ve rumi motif detayı 64
Resim 5.1Sanatsal Çalışmalar 66
Resim 5.2 Silindir form sekiz kollu yıldız ve geometrik geçme detay 67
Resim 5.3 Silindir form üzerine yıldız motif detay 68
Resim 5.4 Silindir form rumi ve yarım yıldız formlu geometrik geçme 69
Resim 5.5 Silindir üzerine rumi ve yıldız formlu geometrik geçme 70
Resim 5.6 Silindir form yıldız formlu geometrik geçme 71
Resim 5.7 Daire formlu “geometrik geçme” tabak detay 72
Resim 5.8 Daire formlu “gülbezek ve geometrik geçme” tabak detay 73
Resim 5.9 Daire formlu “ rumi” tabak detay 74
Resim 5.10 Daire formlu “geometrik geçme” içi boş tabak detay 75
Resim 5.11 Daire formlu “geometrik geçme” kütük üzerine detay 76

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Simgeler

°C	**:** Derece
Pb	**:** Kurşun
Cm	**:** Cantimetre

Kısaltmalar

M.	**:** Miladi
Yy.	**:** Yüzyıl
M.Ö	**:** Milattan Önce
M.S	**:** Milattan Sonra
H.	**:** Hicri
Vd.	**:** Ve Diğerleri
Vb.	**:** Ve Benzeri

1. GİRİŞ

> "Pişmiş toprak ürünler, insanlık tarihi boyunca büyük öneme sahip olmuştur. Başlangıçta ihtiyaç için yapılmış olsa da sonraki dönemlerde estetik kargı ile şekillendirilmiş pişmiş toprak ürünler, farklı kullanım amaçları doğrultusunda ve farklı tekniklerle üretilmiş ve uygulanmıştır. Bu uygulamalardan biri olan çini hamur, renk, form, kompozisyon, teknik ve sır farkıyla özgünleşerek pişmiş toprak ürünlerin önemli bir grubunu oluşturur (Konak, 2021, s. 27)".

İslam öncesi ve sonrası Türk coğrafyasında kırmızı, beyaz ya da firitli bünyelerde sırlı tuğla, düz çini, lüster, minai, mozaik, renkli sır ve sır altı tekniklerin uygulandığı geleneksel Türk desenlerini üzerinde bulunduran sırlı seramiklere çini denir (Bardak, 2021, s. 1). Atasoy (1989) ve Julian Raby (1989) tarafından yapılan çalışmada "Tarihi süreçte Çin kökenli kaplar porselen (fağfuri) ve seledon (mertebani), Osmanlı kapları ise yalnızca çini olarak ifade olarak belirtilmiştir". …Osmanlılar çini (Çinli) sözcüğünün kilden yapılan her türlü kap için kullanmıştır. Bu bağlamda Osmanlı Döneminde "XIV yüzyıl kadar mimari seramiklere "kaşi" kullanım seramiklerine ise "evani" denilmiştir. Çini kelimesinin kökenine ilişkin çeşitli tartışmalar var olsa da bu kelimenin "evani" ve 'kaşi' kelimeleriyle ifade edilen ürün yelpazesinin çatısı olarak kullanıldığı söylenebilir" (Bardak, 2021, s. 1). 'Çini sanatının başlangıcını Türklerin yayıldığı bütün bölgelerde takip edebilmemiz, onların bu sanata verdikleri değerin en açık delilidir' şeklinde belirtilmiştir (Yetkin, 1986, s. 1).

> "Türkiye'de yerli ve yabancı bilim adamları tarafından gerçekleştirilen kazı çalışmalarında ele geçen buluntular sayesinde zengin bir seramik altyapısının varlığı ortaya konmuştur. Anadolu'daki bu miras üzerine yerleşen Türkler Asya'da var olan birikimlerini bu yerli kültürle birleştirerek, Anadolu'da Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde duvar süsleme malzemesi olan çini ve günlük kullanım malzemesi olan seramik üretimine 20. yüzyıla kadar kesintisiz biçimde devam etmişlerdir (Fındık, 2002, s. 605)".

İslamiyet önsesinde ilk örnekler M.Ö. 4000 sıralarında Mısırlılar, eski merkezleri olan Sakkara'da mezar piramitlerini süslenmiştir (Öney, 1976, s. 13). Mısırlılar II. Ramses ve III. Ramses için yapılan anıtsal yapıları renkli çiniler ile kaplanmıştır (Altun, 1997, s. 18). Çininin mimari yapılarda sırlı tuğla şeklinde kullanılması M.Ö. XII.- VI. yüzyıla kadar devam ettiği belirtilmiştir (W. Andrea, 1925 'den aktaran, Yetkin. 1986, s.12). Mezopotamya da Asurlular pişmiş ve sırlanmış tuğla kullanmaktaydı. Buna etkili olarak; Babil'de ki kutsal site girişteki İştar Kapısı, bugün Berlin'deki "Pergamon

Museum" dadır. Renkli ve kabartma resimli tuğlalarla yapıların kaplanması, bu yöntemin en görkemli örneğidir (Arık, 2007, s. 27). Buradan Ahamenitlere geçmiştir (Yetkin, 1986, s. 12). Bu süslemeler M.Ö. 404-358 yılları arasında Akhamenid sarayında kabartmalı renkli sırlı tuğla ve çiniler kullanılması bu geleneğinin devam ettirdiğinin göstergesidir (Öney, 1987, s. 13). İran da antik kent olarak bilinen Susa'da Darius sarayında muhafız ve aslan kabartmalı, bezeli ile tuğla tekniğiyle yapılmıştır. (M. Dieulafoy, 1890' dan aktaran, Yetkin, 1986, s.12). Bunlar, saray muhafızları, grifon, kanatlı boğa ve aslan figürleri içermektedir (Arık, 2007, s. 27). Tarih öncesi çağda, Büyük İskender'in sebep olduğu yıkım ve çalkalantı nedeniyle özellikle Doğu da çini tezyinat gelişimi sekteye uğramıştır. (Öney, 1987, s. 13). Anadolu'da ise M.Ö 8 ve 6. yüzyıllar arasında Friglerin ve onların etkisiyle Lidyalılar yeğni rölyefi özellikle pişirilen çamur tabakaların yüzeyini çini tezyinatını çağrıştıran biçimiyle süsledikleri bilinmekte olup fakat süslemeler sırsız olduğu görülmektedir. Öte yandan Anadolu da ilk defa sırlı çini tezyinatı kullanımı özellikle Bizans mimarisinde kullanıldığı bilinir (Öney, 1987, s. 13).

"İslam öncesi Türk sanatında sırlı tuğlaların kullanıldığı bilinmekte olup, göçebe Kök Türkler 'in yazılı anıt komplekslerinde, Çin tarzını yansıtan heykeller ve binalar ile çatı örtüsüne ait sırlı seramik parçalarının bulunduğu söylenmektedir" (A. Von Le Coq 1913'den, aktaran, Arık, 2007, s.30). M.Ö. 8. yüzyılda Uygur mimarisinde Karahoça mabetlerinin zemin kaplaması olarak kullanıldığı, yapılan kazılardan çıkan parçalardan anlaşılmıştır (A. Le. Cog 1931'den, aktaran Yetkin, 1986, s. 15). Karohote'de yapılan kazılar sonrası sır tekniğiyle yapılmış gri ve mavi tuğlanın orta kısmında nişan sembolü ve köşe kısmında birkaç nişan sembolü ile sırlı kare levhalar, kazılarda çıkan parçalarda bulunmuştur (Yetkin, 1986, s. 15). Aurel Stein, kentin kerpiç surlarında yapıldığı incelemelerde, yer-yer turkuaz ve lacivert sırlı tuğlaların bulunduğunu, bazı kısımların sıvalı olduğunu belirtilmektedir (Arık, 2017, s. 7).

İslam sanatında ilk olarak bilinen örenekler Abbasiler döneminde, Samarra şehrinde gelişmiştir (Öney, 1987, s. 15). Öte yandan Halife Mutasım'ın tarafından geliştirilen Samarra şehri Türk ordusu için kurulmuştur. Samarra da yapılan kazılarda ortaya çıkan eserler, İslam sanatına katılan ilk örnek olmaları bakımından önem taşımaktadır (Yetkin, 1986, s. 1). Özellikle Abbasi döneminde renklerle yapılmış çiniler İslam

sanatında ilk olma özelliğini taşıdığı söylenmiştir. Abbasi dönemine ait yeşil ve sarı sırlı levhalar ile sır üstüne lüster tekniğinde koyu kırmızı, kahverengi, sarı ve turuncu renklerde yapılan bu çini tezyinat İslam sanatının ilk büyük çini tekniğidir. (F. Sarre, 1925, s.50-54'den aktaran, Yetkin, 1986,s.13). Abbasi dönemine ait yeşil ve sarı sırlı levhalar ile sır üstüne lüster tekniğinde turuncu, sarı, kahverengi ve koyu kırmızı renklerde yapılmış bu sırlı çiniler, İslam sanatının ilk büyük çini tekniğidir. (F. Sarre, 1925, s.50-54'den aktaran, Yetkin, 1986, s.13).

> "İslam çömlekçileri bu örnekleri önce taklit etmişler, fakat kısa sürede güçlü bir seramik sanatı yaratmışlardır. İslam seramiğinin zengin Abbasi döneminden sonra ikinci büyük dönem Selçuklu egemenliği altında, her tür seramik tekniğinin kullanıldığı bu üretim ortamında yaldızlı (lüster) çini tekniği bir İslam sanatı yaratması olarak ortaya çıkmıştır (Kuban, 1993, s. 174)".

1982 yılında Cevsaku'l-Hakani Sarayı'nda Sarayda yapılan arkeolojik kazı ve araştırmalar sonucunda çok sayıda kırılmış yeşil, mavi ve beyaz porselen ve seramikle kaplanmış kırmızı ve beyaz yüzey üzerine kahve ve altın renginde bitki dalları ile süslenmiş ürünler bulunmuştur. (El-Haşimi, 1951, s.485 'den aktaran, Al-khazrajı, 2017, s.68). Bazı porselen kapların üzerinde hayvan resimleri ve bazı eserlerin üzerinde Arapça yazılar bulunmaktadır. (El-Haşimi, 1951, s.485'den aktaran, Al-khazrajı, 2017, s.68). Bu eserler Berlin'de sergilenmektedir.

Resim 1.1 Cevsaku'l Hakani Sarayına ait seramikler (AL-KHAZRAJI)

İlk Türk Müslüman devleti sıfatını taşıyan Karahanlılar gerek mimari gerek tezyin yapılarıyla kendinden sonra gelen devletlere öncülük ettiği bilinir. Özellikle mimari ve sanat alanında yepyeni gelişmeler kaydetmişlerdir. Öney'in ifadesiyle; "XI. yüzyılda hüküm süren ilk Türk devleti olan (840-1212) Karahallılar sanatı ilgi görmeye başlamıştır (Öney, 1976, s. 119)". Karahanlı devrinde kırmızı ve beyaz

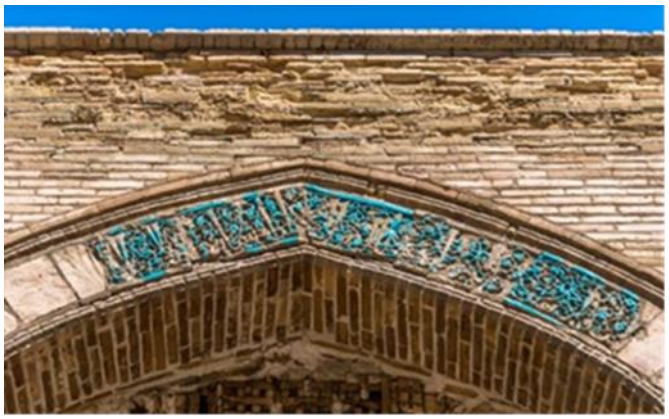
hamurlar kullanılmıştır. Özellikle sgtafitto, taraklama ve nokta ile motifin geniş kazınma tekniği yani bir diğer adıyla champleve gibi çeşitli teknikler uygulanarak kullanılmıştır (Çoruhlu, 2000, s. 50-51).

Karahanlılar mimari eserlerinde azda olsa çiniler kullanılmıştır. (Öney, 1987, s. 17).

> "Doğu Türkistan'daki Kaşgar'da Çin'e yakınlık ile eskiden beri mevcut oymalı ve sırlı çini duvar kaplamalarını, Batı Türkistan'a da teşmil ettiği olmuştur. Samarkand'da, Efsanevi Türk Hükümdarları Afrasiyabın adını taşıyan hükümdar, makamındaki Karahanlı Türk de ordu kalıntılarında, hareli cevher gibi renklerde, oymalı ve sırlı cephelerin bulunduğu söylenmektedir (Esin, 1984 , s. 24)".

> "Karahanlıların tuğla, mozaik, sırlı tuğla ve terakota, baskı işçiliği, mimari süslemelerde yeni bir çığır açmaktadır. Mimarı yapılara örnek olarak Cumbul yakınındaki Ayşe Bibi Türbesi ve 1152'ye tarihlenen Usgend'deki Celaleddin Hüseyin Türbesi, Buhara' da Mugak-ı Atari Camii'nin firuze sırlı çini ve tuğlaları, bölgenin büyük ustalıkla işlenen tuğla ve tuğla mozaik işçiliğinde yapıldığını, özellikle kitabelerinde Firuze kabartma çinilerin kufi veya sülüs yazılı çini bordürleri Karahanlı döneminin en erken örnekleridir (Öney, 1987, s. 19)".

Dolayısıyla Karahanlılar büyük değişimlerin yaşandığı gerek mimari gerek tezyini açıdan bu yapılarla kendinden sonrakilere öncülük açısından büyük bir çığır açtığı söylenmiştir. Öte yandan Karahanlı birikimiyle Gaznelilerde tezyini açıdan önemli yapılar meydana getirdiği söylenmiştir.



Resim 1.2 Mugak-ı Atari Camii ((https-1)

İran'da XI. yüzyılın başı XII. yüzyılın sonunda, Gazne Sarayı kazılarında ilginç çini eserlere rastlamaktayız (Öney, 1976, s. 14).

> "Bu çiniler killi bir hamur üzerine kalıpla basılarak yapılmış kabartma motifli çinilerdir. Hamurun rengi tuğla kırmızısından pembe sarıya kadar değişir. Genellikle kare biçiminde olup, altıgen sekizgen köşeli ve yıldız şeklinde olanlar da vardır. Çinilerin bazıları boş

> bazıları relief dekorludur. Yıldız şeklinde olanlarda süsler bulunmamıştır. Diğerlerinde kalıpla basılarak yapılmış kabartma yürüyen hayvan, çift başlı kartallar, rozet palmet, rumilerle yazı dekoru görülmektedir (Yetkin, 1986, s. 21)".

Öte yandan bu çiniler Yetkin'in ifadesiyle, Çiniler renkli sır tekniğiyle sırlanmıştır. Özellikle bu kurşunlu sır tekniğidir. Bazen kalayla oksitlenmiş firuze türü çini kullanılmıştır. Ancak kiremit kırmızısı çiniler, renksiz sırla sırlanmıştır. (Yetkin, 1986, s. 21).

Resim 1.3 Gazne sarayı çinileri (1099-1015) (Arık , 2007, s. 30).

Afganistan'da Gor sultanı Gıyaseddin Muhammed'in yaptığı Cam Minar'ın kitabesi dönemin en başarılı firuze çiniler ile yapılmıştır (Öney, 1987, s. 17). Yetkin bu kitabedeki eserin "Giyaseddin Muhammed İbn Sam" tarafından yapıldığını söylemiştir. (Yetkin, 1986, s. 21).

Resim 1.4 Afganistan'da Cam Minar'ın kitabesi (Arık, 2007, s. 31)

Öneyin ifadesiyle; “Doğu İran’da Gazneli’lerin yerine gecen büyük Selçuklular 1051’de İsfahan ve 1055’de Bağdat’ı alarak kuvvetli bir devlet kurar. Sultan Melikşah devrinde Selçuklu devleti büyük İran’ı, Mezopotamya’yı, Suriye’yi ve Anadolu’yu sınırları içine katar” söylemektedir (Öney, 1987, s. 17). Gazneliler devrinin sanatı, mimarisi ve tezyini Büyük Selçuklu sanatının oluşumuna aracılık etmiştir. Nitekim Büyük Selçuklular sanatsal faaliyetlerinde mimari ve tezyinat açısından büyük bir verim geliştirmişlerdir. Büyük Selçukluların çini tezyinatının az olmasına rağmen çeşitliliği fazladır.

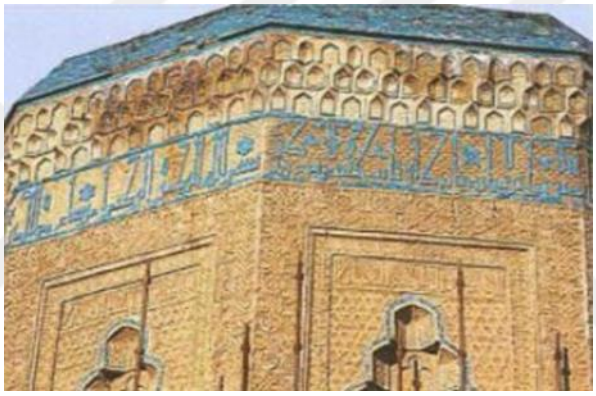
Mozaik çini uygulamasının en erken örnekleri XI. Yüzyılın birinci yarısına rastlar (Kuban, 2017, s. 181). Büyük Selçuklulardan bugüne kalan çinili eserler fazla değildir (Öney, 1987, s. 17). Özellikle İran Selçuklular tarafından geliştirilen eserler Aslanapa’nın deyişiyle “Tuğla tekniğinin zengin örneğidir” (Aslanapa, 1999, s. 318). Öte yandan Selçuklu mimarisi “çini bezeme tekniği dışında sırlı tuğlalar kullanılmıştır” (Öney ve Enginsoy, 1988, s80).Yetkin ise bu tezyinatın “Firuze renkli sırlı çininin kullanıldı eserler üzerinde tespit edildiğini” şeklinde ifade etmiştir (Yetkin, 1986, s. 185). Selçuk devri mimarisindeki çinilerin, en erken örnekler 1058 tarihli Damgan Mescid-i Cuma’sında olduğu bilinir (Öney, 1976, s. 13).

Resim 1.5 Damgan Mescid-i Cuma’sının minaresi (htpt-2)

“Selçuklu dönemine ait önemli ender çinili örnekler İran’da Kazvin kentinde Mescid-i Haydariye’dedir. Isfahan yakınındaki Sin Ziar, Rehrevan, İsfahan’da Sareban ve Ali Mescidi minarelerindeki çoğunlukla firuze çinili kitabelerde sırlı ve sırsız tuğlalarla sağlanan tuğla mozaik olarak isimlendirebileceğimiz dekor büyük ustalık gerektirir. İran Selçuk Kümbetleri Tuğla mozaik, sırlı tuğla ve sırlı çinilerle süslendiğini gösteren

> örnekler Azerbaycan'ın Maraga Kentinde Kümbet-i Surh'da çini mozaikler yer alır. Geç tarihli örneklerde tuğla mozaik işçiliğinin geliştiği Maraga'da ki Kümbet-i Kabud ve firuze Sırlı çinilerin geometrik kompozisyonlarla işlendiği bezemelere sahiptir (Öney, 1987, s. 18)".

Nahçıvan'da Mümine Hatun Türbesi'nde ve XIII. yüzyıl başında Sivas Keykavus Şifahanesi'nde gelişmekte olan yaygın bir cephe bezeme tekniği olarak mozaik çini kullanılışına tanık olunmaktadır (Kuban, 2017, s. 181). Arık; erken İslam anıtlarının İran ve Orta Asya görülmeye başladığını ve bu gelişmenin öncü olduğunu vurgular. "Turkuaz, tek renkli sırlı çiniler, Anadolu Selçuklu zamanında kamu yapılarında görülen sırlı bezemeler kamu yapılarında görülen sırlı bezemelerin en yakın benzeri ve öncüsüdür" (Arık, 2007, s. 30).



Resim 1.6 Nahçıvan'da Mümine Hatun kümbeti (Arık, 2007, s. 35)

XIII. yüzyıl boyunca Türk çini sanatının asıl büyük gelişmesi Anadolu Türk çini sanatında olmuştur (Aslanapa,1993,s.318). Nitekim XII. yüzyıl sonunda büyük Selçukluların hâkimiyeti zayıflayınca çini ve mimari alanda daha az eser geliştirdikleri söylenmiştir. Yetkin'in ifadesiyle "Moğol istilası Büyük Selçuklu yapıların yerle bir olmasına sebep olmuştur" (Yetkin, 1986, s. 21). Bu nedenle "1270'e kadar Çinili mimari eserlerde durgunluk devri sürmüştür (Öney, 1976, s. 14; Yetkin, 1986, s. 21). Moğol akımlarını izleyen durgunluktan sonra, XIII. yüzyılın sonlarında İlhanlı Devrinde çok parlak örnekler verildiği dikkatleri çeker (Öney, 1987, s. 17). Selçuklu çini ve seramik sanatının gelişmesine, Moğol akımlarından kaçan birçok Doğulu çini ustası bu sanatın gelişimine katı sağladığı söylenmektedir (Öney, 2007, s. 18). Anadolu Selçuklular tezyinat sanatında muayyen bir sistem geliştirdikleri söylenebilir. Bu bakımdan tezyini kompozisyonları çeşitlilik taşımaktadır. Yetkin'e göre; Konya'da 1220-1270 tarihleri arasında yapılan çini mozaik eserlerin en muhteşemi görülmüştür.

Anadolu'da çini mozaik tekniğinin bağımsız olarak yahut İran etkisiyle en erken gelişim gösterdiği, diğeri ise çini tekniğinin Anadolu ve İran'da aynı zamanda kullanılmaya başladığını söylemektedir (Yetkin, 1986, s. 14). Öney'in ifadesiyle; "Yapılan bu örnekler Anadolu Selçuklu çinilerini zengin kompozisyonların devamı niteliğindedir. Bu atalım XIV. yy.' da İran'da ve Semerkand'da Timur döneminin en görkemli çini eserlerine öncülük ettiği ifade edilmiştir" (Öney, 1987, s. 18).

Resim 1.7 Sivas Keykavus Şifahanesi kuzey eyvan nişi (Arık, 2007).

> "Timur döneminin en ilginç mezar yapıları düzenlemesi, "Şah Zinde" türbeler topluluğu ve en önemli mezar yapısı ise Timur'un türbesi olan "Gur Mir" dir. 1404 tarihli olan Timur'un Türbesi mescid, medrese ve hanikah'dan meydana gelen yapılar topluluğunun bir üy"1esidir. Çok zengin süslemelere sahip olan yapı, renkli sır tekniğindeki çinileri ve mozaik çini tezyinatıyla özellikle dikkati çekmektedir (Çoruhlu, 1993, s. 73)".

Yetkin'in ifadesiyle mimari süslemelerde görülen Türk çini sanatı, özellikle Türklerin Anadolu'ya gelişiyle hasıl olmuştur. Ancak Selçuklular zamanında gelişim göstermiştir. Mimari süslemelerde tuğla dekorasyonu ile ilgili "Çininin kullanılması tuğla dekorasyonuna bağlı olarak gelişim göstermiştir. Tuğlanın dekoratif düzeninde elde edilen tezyin tekniğinin ilk örnekleri Danişment, Saltuk, Mengücek ve Artukluların eserlerinde görülmüştür. Bu mimari eserler Tepsi minare, Mengücek, Melik Gazi Türbesi, Gazi Türbesi ve Harput Ulu Camii minaresi bu dekoratif tuğla işçiliğinin örneğidir" (Yetkin, 1986, s. 142).

Yetkin'in ifadesiyle; ilk çini örneğin Mengücekler döneminde olduğu değinilmiştir. "Anadolu'da ilk çini kullanılan örneklere baktığımızda Mengüceklerden kalma

Divriği Kale Cami'de firuze rengi sırlı tuğlalar rastlanmıştır. Ayrıca en eski abidelerden olduğu bilinen Siirt Ulu Camii minaresinde sırlı tuğlalar yer alır (Yetkin, 1986, s. 148)" Türk sanatının kuşkusuz en önemli hususu mimari tezyinatlarından biri olan çini sanatıdır. Bilhassa çini sanatı muayyen şekilleri ihtiva eder.

Resim 1.8 Divriği Kale Cami (Arık, 2007, s. 40)

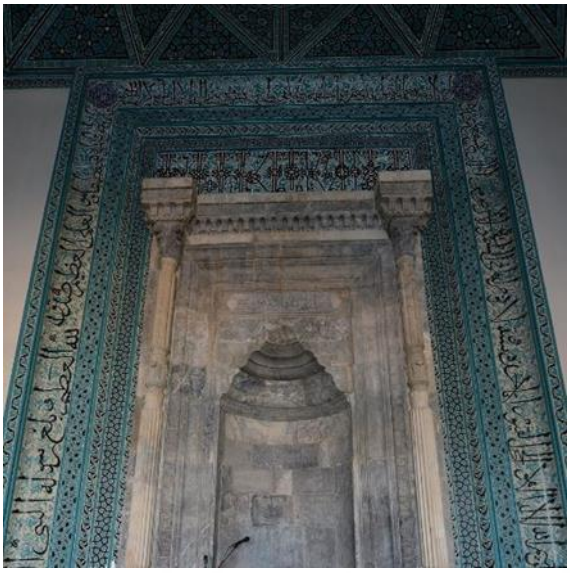
"Selçuklu mimarisinde genellikle mozaik çini dekoru kullanılmaktadır. Tek renkli levhalardan kesilen ve alçı içine kakılarak' da yapılan bu teknikte pek çok muhteşem örneklere sahiptir. Bunlardan biri Tokat'ta Ebul Kasım El Tursi türbesinin mozaik çini dekorunda görülmektedir. Selçuk mozaik çini dekorunun en değişik önemli örneklerinden biri olan Akşehir de bulunmaktadır. 1235 tarihli Akşehir'deki çinili mescitler Selçuk çini dekorasyonu bakımından önemli özelliklere sahiptir (K. Erdmann, 1963, s.195'ten aktaran Yetkin, 1965, s.74-75)".

Resim 1.9 Tokat El- Tursi Türbesi pencere ayrıntısı. (Arık, 2007, s. 63)

Yetkin ifadesiyle; Selçuklu sanatında görülen kesme çini mozaik tekniğini kullanmışlardır. Özellikle Anadolu'da çini mozaik tekniği başlangıçtan bu yana kendine has özellikler getirmişlerdir. Bilinen en basit şekliyle tuğlalar arasındaki boşluğa çini parçalarının serpilmesidir. Bununla beraber sırlı tuğlalar ve sade tuğlar

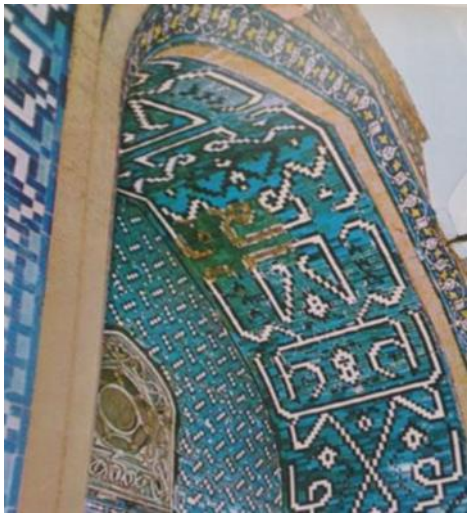
arasına yerleştirebilmesiyle oluşturulan örnekler kubbe yüzeyi ve duvar tonozları örüldüğü ifade eder (Yetkin, 1986, s. 156).

Anadolu Selçuklu döneminde gelişme gösteren çini mozaik tezyinatı bilhassa İran'da İlhanlılar döneminden itibaren en çok kullanılan çini mozaik tekniği olduğu söylemiştir (Öney ve Enginsoy, 1988, s87). Nitekim Öney'in ifade ettiği gibi; "Büyük Selçuklu Mimarisini bazı değişikliklerle devam ettiren İlhanlı Devleti, sırlı tuğla ve çini mozaik süslemeyi geniş yüzeylerde kullanmışlardır (Öney ve Enginsoy, 1988, s. 19). Demiriz'in ifadesiyle; Selçuklu dönemi mozaik çini geleneği muhkem biçimde gelişip özellikle Konya, Kayseri ve Sivas'ta en başarılı örnekler görülmüştür (Demiriz, 2002, s. 563). Anadolu Selçuklu dini saray mimarisinin İslam sanatına kazandırdığı önemli yenilik, yapı içinde zengin şekilde kullanılan çini mozaik işçiliğidir (Öney, 1976, s. 122). Özellikle çini mozaik mihraplar, Anadolu Selçuklu Sanatının getirdiği yeniliktir (Öney, 1976, s. 122). Erken dönem mihrap örneklerinden sade ve geometrik desenlerin hâkim olduğu Alaeddin Keykubat devri için Yetkin'in ifadesiyle; "Alaeddin Keykubat devrinde özellikle 1220-1237 tarihinde Konya Alaeddin Camii zengin tezyini mihrabı erken devrin örneğidir. XIII. yüzyıl ikinci yarısından itibaren çoğalan bir zenginlikle devam etmiştir (Yetkin, 1986, s. 146). Öte yandan Öney "Geometrik desenlerle beraber tam ve yarım palmet, helezon hâsıl eden sarmaşık bitkisel motiflerden ziyade yuvarlak hatlı neshi yazı şeritleri çoğalmıştır (Öney ve Enginsoy, 1988, s89). Yetkin ise, Selçuklu dönemi çini tezyinatı nebati ve geometrik desenlerle çeşitli kompozisyonlarda özellikle dini yapıların tezyinatına esas olduğunu ifade etmiştir (Yetkin, 1986, s. 163). Anadolu Selçuklu mimarisinde sırlı tuğla, çini mozaiğin yanı sıra, altıgen, kare, dikdörtgen, üçgen şekilli firuze, patlıcan moru çini plakalar kullanılır. Bunlar bazen geometrik panolar oluşturur. Ender olarak yaldızlı çiniler de görülür (Öney, 1976, s. 122). Anadolu Selçuklularının zengin desen anlayışı ve üretkenliğinin kendine özgü bir üslup çerçevesinde ortaya koymaktadır. Ayrıca Selçuklu saraylarında görülen haç ve yıldız motifli çiniler düzen biçimi, araştırmacılar tarafından yapılan kazılar sonucu ortaya çıkmıştır (Yetkin, 1986, s. 146).



Resim 1.10 Konya Alaeddin Camii tezyini mihrabı (https-3)

Selçuklu döneminde geniş bir ölçüde uygulanan çini mozaik tekniğinin, Erken Osmanlı sanatımda az ve farklı bir zevkin temsilcisi olarak görülür (Demiriz, 2002, s. 563). XV. Yüzyıl ortasından itibaren Osmanlı sanatında çini mozaik az kullanıldığı bilinmektedir. Çini mozaik örneklerinin İstanbul'daki çinili Köşk'ün eyvanında görülür. Hatailerin, Rumi motiflerin ve kûfi yazınında bir arada çok bol kullanıldığı kompozisyonla karşımıza çıkar (Demiriz, 2002, s. 564). Yetkin'e göre; 'Teknik ve süsleme yönünden Selçuklular geleneğini devam ettirmekle birlikte kullanılan bu renkler zenginleştirilip. Özellikle firuze, mavi ve yeşil tonlarından ziyade açık sarı ve beyaz renkler görülür (Yetkin, 1986, s. 196). Bu renkler aynı devirde görülmeye başlayan renkli sır tekniğine de bir geçişi sağlamıştır. Bu devrin enteresan örneklerinden, mozaik çini parçası İstanbul Türk ve İslam eserleri müzesinde 2905 envanter numarası ile teşhir edilmektedir (Yetkin, 1965, s. 90). Dolayısıyla Anadolu Selçuklu dönemi, zengin çini tezyinatını Anadolu'nun dini ve kültürel yapısına kazandırdığı bir yeniliktir.



Resim 1.11 Çinili köşk çini mozaik süslemesi (Öney, 1976, s. 65).

XII. yüzyılda İran'ında seramik ve çini alanında yeni bir atılım izlenir (Öney, 1987, s. 21). Teknik desen bakımından İran Selçuklu saraylarında kullanılan en önemli çini tekniklerinden birisi de sır üstü tekniği olan Perdah (Lüster) tekniğidir (Yetkin, 1986, s. 158). Öney (1987, s. 21)'n belirttiği üzere "Lüster çiniler üstün teknikleri, çok zarif bezemeleri ile İslam sanatına çok parlak örnekler kazandırır" şeklinde ifadesiyle söylemiştir. Selçuklu döneminde lüster seramiği Keşan, Rey ve Rakka'da meydana çıkmıştır (Kuban, 1993, s. 1976).

> "Selçuk devrinde önemli lüster merkezleri, Rey, Curcan ve Save kentleri, 13. yüzyıl başlarında Moğol istilasıyla harap olur. İlhanlı devrinde, eskiden de lüster merkezleri olan Keşan, ana yapım yeri olarak devam eder. Keşan çinilerinin diğerlerinden daha üstün kaliteli ve açık renkli oluşu dikkati çeker (Öney, 1987, s. 22)".

Selçukluların çini ve keramik sanatına en sıkı şekilde bağlanan çiniler Konya Selçuklu sarayı çinileridir (Yetkin, 1965, s. 60-62). Öney (1987, s. 22)'in ifade ettiği şekilde "İran Selçuk ve İlhanlı Lüster Çinilerde görülen hayvan ve insan figürlü desenler, sarayın ileri gelenleri, gezegen sembolleri, av hayvanlar ile Şehname, Kelile ve Dimme, hamse gibi İran edebiyatı hikâyelerini anlatan savaş, eğlence, av sahnelerini canlandıran kompozisyonların" yer aldığını ifade etmiştir. Yetkin'in ifadesiyle; "Alaeddin Keykubad tarafından yaptırılan Kayseri Keykubadiye, Konya'da Beyşehir gölü kıyısından yaptırılan Kubadabad ile Antalya Aspendos Antik mekânın Selçuklular döneminde saray olarak kullanıldığı zamandan kalan çinilerde Lüster

tekniğiyle beraber sır altı tekniğinde yapılan çiniler bulunmuştur" (Yetkin, 1986, s. 158).

Resim 1.12 Astrolojik Motifli Kase (https-4)

Bu dönem çinilerde görülen ve Selçuklu sanatının yaratışı olan "Minai" tekniği ile yapılmış eserlerde bol figürlü, zengin renkli, Selçuk yaşamından sahneler içeren bezemeler görülmektedir" (Arık, 2007, s. 35). Bu çinilerin çamuru sarımtırak, ince ve keşif halinde olduğu, özellikle malzemesi sert olup, kolaylıkla ufalanmaz. Öte yandan içerisinde bağlayıcı olarak alkali kireç içerir. Öte yandan içerisinde (Pb) içermemektedir. Çamur homojen kıvamda yoğrulmuş olup, her plaka ayrı bir yerde şekillendirip özellikle astarlanmadan sırlanmıştır (Yetkin, 1986, s. 157).

Minai tekniğinde yapılan çiniler İran'da Selçuklular tarafından bulunmuş bir tekniktir (Yetkin, 1986, s. 115). Bu tekniğin Kaşan çömlekçileri tarafından kullanılan değişik bir türünün adı da Abdul kasımın kitabında belirtildiği 'heft reng''yedi renk' adı tekniktir (Kuban, 1993, s. 178). Minai tekniğinin üretimi Arık (2007, s. 74)' ın belirttiği üzere; "İran'da Selçukluların bu teknikte yapılan kullanma ve süs kapları olarak lüks seramik üretimi, 12. Yüzyılın son çeyreğinden 13. Yüzyılın ortasına kadar Rey, Keşan, Save, Natanz gibi merkezlerde gerçekleşmiştir" şeklinde ifade etmiştir. Bu bağlamda, Selçuklular XII. yüzyılda özellikle seramik sahasında zengin örneklerin

verildiği Minai tekniğin, Türklerin icadı olan çini ve keramik tekniği oluşu bakımdan özellikle önem ifade eder (Yetkin, 1986, s. 158).

Resim 1.13 Selçuklu Minai kase (https-5)

Gürhan (2007, s. 203)'ın belirttiği üzere; "Anadolu'da Türk-İslam dönemini başlatan Selçuklu devletinin, siyasi iktidarını yitirmesinin ardından, farklı yörelere hâkim beyler tarafından çeşitli beylikler kurulmuştur" ifadesinde belirtmiştir. Beylikler devrine ait birkaç eserde de devamı görülmüştür. Fakat beyliklerin yapı faaliyetleri fazlaca çini tezyinat yapacak kadar zengin olduğu söylenemez. Buna istinaden Selçuklu devrini kısa süreliğine bir duraklama devri yaşanmış, verilen bazı örnekler Selçuklunun ihtişamını devam ettirmiştir (Öney, 2002, s. 3). Beylikler dönemi, mimaride görülen tezyinat unsuru olan çini sanatında da Osmanlı devrinin görkemli üslubuna hazırlık evresi olduğu görülmektedir (Çoruhlu, 2000, s. 116). Bu bağlamda beylikler döneminde gelişen çini tezyinat, Osmanlı devrinin sanatsal ifadesine geçişin evresi olduğuna değinilmiştir. Gürhan (2007, s. 203)'ın göre; "Her ne kadar dönemin siyasal ve ekonomik koşulları, yapıların yoğun bir şekilde çini ile bezenmesini engellemiş olsada, bu döneme ait eserlerin bir kısmında, son derece özgün çini süslemeli örnekler görülmektedir" şeklinde ifade etmiştir.

"XIV-XV. yüzyıl Beylikler devri mimarilerinden birkaç istisna dışında çini dekorun yalınlaştığı ve daha az örneklerin olduğu dikkat çeker. Nitekim Anadolu camilerinden, Manisa Ulu Cami, Birgi Ulu Cami Bursa Tire Yeşil İmaret, Ankara'da Karacabey İmareti Minareleri özellikle Beylikler devrinde yalınlaşan form ve çini malzeme için

tipik örnek olduğu söylenebilir" (Öney, 2007, s. 37). Ayrıca bunlar Selçuklunun devamı niteliğindeki çiniler, Öney (2007, s. 36)'in de ifadesi üzerine; "Mor, kobalt mavisi, firuze renklerde sırlı tuğla, çini mozaik ya da düz çini levha olarak kullandıkları görülmektedir. Mimari yapıların dışında minare ve dış cephelerde sırlı tuğla, yapı içerisinde ise kubbe, duvar, eyvan v.s. de daha çini mozaik olarak işlenmişlerdir" (Öney, 2007, s. 36).

Resim 1.14 Tire Yeşil imaret Camii minaresi (Gürhan, 2017, s. 203)

Selçuklu dönemi çini sanatı tekrarı niteliği taşıyan beylikler dönemi yapılarında, minarelerinde, kemerlerde, pencerelerde, eyvanlarda portelerde, dini yapıların dış cephelerinde, mihraplarda, lahitlerde, kubbe ve kubbe geçişlerinde Selçuklu dönemi çini teknikleri ile yapılmış çini süslemeler yer almaktadır (Öney, 1976, s. 49). Selçuklu dönemi çini tekniklerinin yanı sıra görülen renkli sır ve mavi beyaz seramik olarak adlandırılan bu çiniler dönemin çini sanatına yeni bir tarz getirmiştir (Gürhan, 2007, s. 204). Bu bağlamda, Gürhan'nın ifade ettiği şekliyle; bu çiniler Türk çini sanatına kazandırılan yenilesim dikkatleri çekmektedir (Gürhan, 2007, s. 216). Dolayısıyla çini tezyinatı, Türk çini sanatına kazandırdığı yepyeni ve zengin bir çeşitlilik olarak dikkat çektiği vurgulanmıştır. Bu bağlamda "Sadece mavi rengin kullanıldığı bazı tabak desenlerinin Çin porselenlerini hatırlatmasına rağmen birçoğu da Osmanlı'ya has bir üsluptadır (Watson, 2008, s. 867)".

Öney (1976, s. 122)' in ifadesiyle; "XIV. yüzyıl Anadolu Beylikler devri mimari süslemelerinde yer yer Selçuklu geleneklerini sürdürürken, bazı yeniliklerle" Selçuklu mozaik tekniği ile renkli sır tekniğinin birleşmesi, Osmanlı çinilerine bir başlangıç olur (Aslanapa, 1999, s. 322). Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi çini sanatında, Anadolu Selçukluları sanatında da kullanılan çini mozaik, tek renk sırlı düz ve yaldızlı çiniler görülür (Gürhan, 2007, s. 216). Erken Osmanlı Devri ile paralellik yalnızca seramik sanatı ile sınırlı kalmamıştır. Kütahya Kurşunlu Camii'nin (1377) minare şerefindeki tek renk sırlı tuğlalar (Akalın, 1997, s. 10), Erken Osmanlı Devri ile paralellik yalnızca seramik sanatı ile sınırlı kalmamıştır. Kütahya Kurşunlu Camii'nin (1377) minare şerefindeki tek renk sırlı tuğlalar (Akalın, 1997, s. 10), Kütahya Germiyanoğlu II. Yakup Bey (1427) İmaretin içerisindeki mekânda metfundur Metfun olduğu lahit ve yüksek sekinin üstündeki altıgen çiniler firuze sırlıdır. Ayrıca dikdörtgen çini panolardan bir bordür geçişi vardır. Renkli sır tekniğinde yapılmış bu çiniler, üç dilimli palmetleri iki taraftan çevreleyen çifte rumilerle gelişen bir bordür şekli görüldüğü bilinir. Renkli sır tekniğinde yapılmış olup, firuze mavi, beyaz ve sarı sırlarla renklendirilmiştir (Yetkin, 1986, s. 139; Bilgi, 2005, s. 11).

Resim 1.15 Kütahya Germiyanoğlu II. Yakup Bey Türbesi (1429) (https-6)

Ayrıca İshak Fakih Camii'nin türbe haline dönüştürülmüş son cemaat yerinin onarım öncesi duvarları ile zemini kaplayan firuze sırlı plakalardır. Bu çinilerin dekoru Bursa Muradiye ve Yeşil Medrese'nin çinilerindeki süslemeye benzer ve bu benzerlik (Bilgi, 2005, s. 11), Kütahya ile Bursa Arasındaki ilişkileri gösterir (Akalın, 1997, s. 10).

Gürhan'ın ifadesiyle; "Eserlerde tek renkli çiniler, özellikle yalın ve basit bir tezyinat kompozisyonlarıyla dikkat çekmektedir" (Gürhan, 2007, s. 206). Firuze çini kaplamaları, Selçuklu örnekleri kadar Bursa Osmanlı eserlerinin de etkisini sürdürür (Öney, 2007, s. 40).

Osmanlı eserleri içerisinde en önemlisi kuşkusuz 1421tarihli bursa Yeşil Camii ve Türbesidir. Zira renkli sır tekniğinde yapılan çiniler böylece kaplanmıştır. Özellikle bordür tezyinatları ile Germiyanoğlu beyliğinin çini tezyinatlarına örnek olduğu söylenebilir (Yetkin, 1986, s. 139).

> "Mimari süslemede çininin kullanılması o devletin kültür ve medeniyetini gösterir ve dolayısıyla da siyasi durumu ile ilgilidir. Selçuklu devri kültür ve sanatının merkezi Konya olmuştur. Beylikler devrinde de bu merkez etkisini devam ettirmiştir. Ancak Osmanlı devletinin kuruluşu siyasi ve kültürel merkezin Konya'dan Bursa'ya geçmesini sağlamıştır (Yetkin, 1986, s. 21)".

Demiriz'in ifadesiyle; "Osmanlı çinilerinin başlıca yapım merkezi İznik olmakla beraber özellikle XVI. yüzyılın sonlarına kadar çinilere uygulanan desenler saray nakkaş hanesinde imal edilmiştir (Demiriz, 2002, s. 567)". XIV. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar üstünlüğünü muhafaza etmiştir (Yetkin, 1986, s. 201). Özellikle Yetkin; İznik ve Kütahya çini tekniğini mukayese edilince, Kütahya İznik'te geliştirilen tekniğe erişemediğini ancak XV. yüzyıl'dan başlayarak Kütahya çini ve seramik merkezi olarak var olduğunu belirtir (Yetkin, 1986, s. 201).

İznik çinileri üstün kaliteleriyle XV. yüzyılda çini sanatına katılan yeniliklerin izlediği önemli örneklerdendir (Öney, 1976, s. 123).

> Desenlerinde palmet ve rumi motiflerinin yanı sıra krizantem, şakayık ve sarmaşıklar kullanılmıştır. Özellikle çini alanında bir yenilik dönemi olan bu devirde, çamur kalitesi ve değişik desen özellikleriyle ayrıca başka çinilerden oldukça farklı bir biçim ve tekniğe

sahip olan mavi- beyaz teknikli çinilerle çeşitli yapılar süslenmiştir (Gürhan, 2007, s. 210).

Resim 1.16 Edirne Muradiye Camii (Gürhan, 2017, s. 224)

> "Bursa Türbelerinin 'de ve Edirne Muradiye camiinde görülen mavi-beyaz renklerle işlenmiştir. Bursa yeşil camiden sonra en büyük çinili mihraptır. Konturlarda kırmızı renk görülmez. Fakat mihrap nişinde bursa çinilerinden daha ince kaliteli değişik bir kompozisyon vardır. Diğer bir özellik de bunların mavi beyaz çinilerle birlikte kullanılmış olmasıdır (Aslanapa, 1999, s. 323)".

Yetkin'e göre; Konturlarda farklı nitelikte özellikle siyahın yanında kırmızının kullanılması özellikle önemlidir. Nitekim Yeşil Cami ile Türbesindeki bu kırmızı konturlar genel olarak altın yaldız yapılmış beyaz ve sarı renkli kısımları görülmektedir (Yetkin, 1986, s. 200). Bakır (2007, s. 291)'in ifadesiyle; "Mavi-beyaz grubun kazılarda yoğunlukla ele geçen buluntular ve dünya müzelerinde bulunan seramik koleksiyonlarını üslup gruplarına göre ele aldığımızda en erken grup Baba Nakkaş üslubudur" şeklinde söylemiştir. (Bakır, 2007, s. 291)

> XV. yüzyıl ming porselenlerini hatırlatan bu grup çiniler, şakayıklar, çiçekler ve uzak doğu tipi Çin bulutu ejder motifleri o dönemde yaygın kullanılmaktadır. Porselene benzer sert hamurlu, kaliteli çinilerdir. 'Haliç'te yapıldığı zannedilenden, eskiden 'haliç işi' olarak adlandırılan bir grup mavi-beyaz çinilerde desen beyaz zemin üzerinde çengel gibi yapraklı helezoni sarmaşıklar şeklindedir (Öney, 1976, s. 65).

XV. yüzyıl mavi-beyaz Çin porselenlerini andırmaktadır. Bu yüzden genel anlamda Fatih Sultan Mehmet Devri seramikleri bütün XV. Yüzyıl boyunca Orta Doğu'da Çin

mavi-beyazlarına karşı duyulan beğeninin ürünü olmuştur (Atasoy ve Raby, 1989, s.77).

Resim 1.17 Tuğrakeş üslubu tabak (haliç işi), (Denny, 2004, s. 1

Bilgi'nin ifadesiyle; Erken dönem Beylikler ve Osmanlı devrinde üretilen merkezin İznik olduğu küresel çapta kabul edilir. Ancak burada yanlış olarak adlandırılan 'Milet işi' diye bilinen seramik örneği vardır (Bilgi, 2005, s. 10). Bunlar genellikle XIV.-XV. yüzyıldan, eskiden (Öney, 2002, s. 38), Pala; 'Milet işi' olarak adlandırılan seramiklerin renkli astar fırça dekorunda kullanıldığını söyler (Pala, 2009, s. 728). Bu seramikler killi çamur ve beyaz astarla kaplanarak, yüzeyine renkli turkuaz, mavi, yeşil, mor yahut kahverengi ve siyah astar veya boya ile dekor çizilip, alkali kurşunlu ya da renkli sırla kaplandığını ifade eder (Soustiel, 2000, s. 30). 'Milet tipi' olarak adlandırılan seramiklerin tezyininde özellikle çiçek motifi, çiçek rozeti, bitkisel bezeme, palmet ve yıldız, helezon, altıgen, geometrik hatlar, kuş ya da balık gibi nesnelerin kullanıldığı bilinir. (Fındık, 2002, s. 607). Öte yandan 'Milet işi' seramikleri üslup ve kompozisyon açısından kendine has niteliklere sahip olduğu söylenir. Fındık'ın ifadesiyle bu seramikler; 'Milet tipi, iki renkli kobalt siyah ve mavi seramiklerin renk, desen, üslup ve kompozisyon açısından kendine özgüdür. Özellikle kobalt mavisi diğerlerine göre daha koyudur. Dış yüzeyi konturu siyaha bürünürken iç yüzeyi kobalt mavisiyle boyanır. Bu grubun desenleri ince konturlu teknikle boyanır (Fındık, 2002, s. 608). Üzerindeki dekorlarda Yunan ve Ming uruklarına seladon denilen sert seramiğin özellikle çizgi seladonlarda görülen desenler vardır. Nitekim 'Milet işi' seramiğinin üretimi İznik'te teknik açıdan gerçekleşmiştir (Soustiel, 2000, s. 30). Günlük kullanma için çok sayıda üretilen bu seramiklerde kırmızı hamur

kullanılmıştır ve dekorasyon sır altı tekniğindedir (Özel, 1995, s. 87). Bu tekniğin XIV. yüzyılın başlarında Osmanlılarla birlikte İznik'e getirilmiş olabileceği (Aslanapa 1967'den, Raby, 1989'dan, s.82), bu 'kabarık astarlı' seramikler geniş ölçüde ihraç edilmemiş az bilinen bir tipti. 1453'de İstanbul'un alınmasından önce yapıldıklarını gösterir (Atasoy ve Raby, 1989, s.82). İznik kazılarında ele geçen ve burada XIV. yüzyıl ortalarında imalatına başladığı tahmin edilebilen sliple desenlendirilmiş çeşitli seramik çeşitleri bu tekniğin beylikler devrinde devam ettiğini göstermektedir (Öney, 1976, s. 125).

Resim 1.18 Milet İşi Kâse (Türk ve İslam Eserleri Müzesi) (https-7)

XV. yüzyılın ikinci döneminden itibaren İznik'te seramik ile çini üretiminin ana mekânı olarak ortaya çıkar. Kazılar sonucu İznik'te kırmızı hamurlu seramikler yakın vakitte kadar "Milet işi" olarak bilinen üslubun doğduğu söylenir (Aslanapa, 1999, s. 328-329). Selçuklu süslemeli kırmızı hamurlu astar artık mavi boyalı erken dönem Osmanlı seramiklerine yer açmaktadır (Altun, 1997, s. 57). Yapılan araştırmalarda "Milet tipi" seramiklerinin üretimin ana merkezi olan İznik'te F. Sarre'nin Milet'teki kazılar sonucunda buluntular doğrular niteliktedir (Özel, 1995, s. 87). Bu döneme ait İznik'te yapıldığı düşünülen "Milet işi" seramiklerin en güzel örnekleri İznik, Kütahya ve çinili köşk Müzelerinde yer almaktadır (Öney, 1976, s. 124). İznik'in Milet işini yapan en önemli imalat merkezi olduğununum belirlenmesi, XV. yüzyıldaki bir tarihlenmeyle birlikte, bu seramiklerin rumi-hatai üslubundaki Baba Nakkaş işi'nden hemen evvel geldiği olasılığını ortaya çıkarmaktadır (Atasoy ve Raby, 1989, s.8). II. Mehmet döneminde Özbek asılı olduğu söylenen Baba Nakkaş adıyla bilinen Şahsın yürüttüğü atölyede eserler üretilmiştir (Fındık, 2002, s. 610). Nitekim baba nakkaş

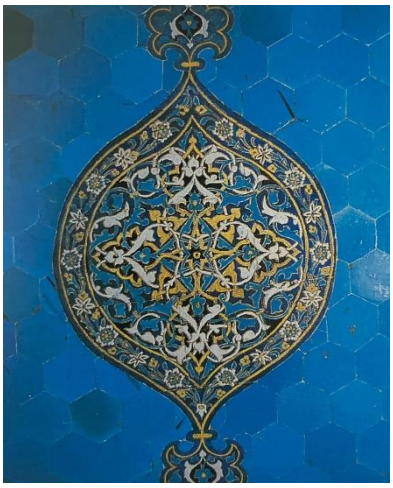
üslubunda çiçek motiflerinin en temel özelliği yaprak ucaları içe doğru kıvrılır. Özellikle üç boyutlu olarak yuvarlak görünümlüdür. Desenlerin dış yüzeyi koyu mavi ve ince kontörlüdür. İç yüzeyi ise mavidir. Kanunu döneminde ise Baba Nakkaş üslubunun en tek bilinen kısmı olan tek renk kullanımı değişmiştir (Fındık, 2002, s. 610).

Resim 1.19 Baba nakkaş üslubunda sürahi (Denny, 2004, s. 122)

> "Baba Nakkaş işi ve Milet işi aynı devirde yapılmakla birlikte, bunların aynı ustalar tarafından yapılmış olabileceklerine inanmak güçtür ve gerçekten, İznik'teki kazılarda Milet işi fırın artıklarının arasında, hiçbir Baba Nakkaş işi arttığı bulunmamıştır. Buna karşın baba nakkaş işi ve Milet işi'nin birbirini izleyen değil, aynı devirde imalatı olduğu düşünülebilir(Atasoy ve Raby, 1989, s.83) ".

XV. yüzyıl çini sanatında görülen üslup değişikliği Osmanlılarla başlamıştır (Yetkin, 1986, s. 141). Eserlerinde görülmeye başlayan renkli sır (cuerda seca) tekniğinde çini bezemeler Beylik ve Erken Osmanlı çiniciliğinde yenilik olur (Öney, 1976, s. 123). Osmanlı döneminde en temel olarak mozaik tekniği aralıklarla kullanılmasına rağmen yeni teknikler denenmiş özellikle çini tekniği çok farklı bir açıdan gelişmiştir. (Demiriz, 2002, s. 563). Burada en temel hususiyet mozaik tekniğinden sır tekniğine geçilen evre düzenli ilerlemiştir. (Yetkin, 1986, s. 141). Öney (1987, s. 60)'in ifadesine göre; "Bu gelişme çininin daha geniş yüzeyde kaplanması, çini mozaiğin yanı sıra 'cuerda seca' tekniğinin kullanılması daha sıkı bitkisel desenlerin kullanılması dikkatleri çeker" şeklinde belirtilmiştir. Nitekim bu yeniliğin en tesirli örneği Bursa Yeşil Cami ve türbesinde görülen zengin çini tezyinatıdır (Yetkin, 1986, s. 141). Ayrıca Demiriz, bu yeniliğin bambaşka bir kategorinin eserleri olduğunu ve özellikle

çiniler basit düzlemlerin olduğunu değil, eserin plastik formunu süsleyen özel eleman niteliğinde olduğunu söylemiştir (Demiriz, 2002, s. 565). Bu çiniler çeşitli renklerde sırların tek bir çini levha üzerine konabileceği bu teknik, Osmanlılar 'da daha önce bilinmiyordu (Atasoy ve Raby, 1989, s.8) Dönmez'e göre; Osmanlı sanatına yerleşen bu teknik özellikle Bursa Doğumlu Nakkaş Ali Bin İlyas olduğu bilinir. Nakkaş Ali, Timur tarafından Semerkant'a gönderilerek, burada yeni teknikler öğrenmiştir. Ardından Bursa'da ki abidevi eserleri yarattığı söylenmiştir (Dönmez, 2002, s. 587). Ayrıca, Edirne'deki II. Murad (1435-1436) Camii'nin mihrabını ve duvarlarını süsleyen, sır altı mavi-beyaz dekorlu altıgen çinilerin de bu sanatçılar tarafından yapıldığı sanılmaktadır (Soustiel, 2000, s. 26). Yetkin; bu eserlerin Selçukluların mozaik tekniği ve yeni renk biçimleriyle zenginleştirilen natüralist olduğunu söyler (Yetkin, 1986, s. 141) Bu renkli sır tekniğiyle hazırlanan çiniler daha önce bilinen firuze, mavi, lacivert ve siyah renklerden ziyade sarı altın yaldız, beyaz ve yeşil kullanıldığını söylemiştir (Öney, 1976, s. 64). Öte yandan natüralist üslupla ilgili Yetkin şunları belirtir; "Mihrabında natüralist görünüşlü çiçekler, dönemin gelişen üslubunun temsilidir. (Yetkin, 1986, s. 202). Bu üslubun en belirgin özellikleri, Çin ve İslam öğelerinin bir sentezi olan çiçek ve yaprak motifleridir (Soustiel, 2000, s. 26).



Resim 1.20 Bursa yeşil türbe renkli sır tekniği (Denny, 2004, s. 68)

Yetkin; bu eserlerin Selçukluların mozaik tekniği ve yeni renk biçimleriyle zenginleştirilen natüralist olduğunu söyler (Yetkin, 1986, s. 141). Öney ise; bu renkli sır tekniğiyle hazırlanan çiniler daha önce bilinen firuze, mavi, lacivert ve siyah renklerden ziyade sarı altın yaldız, beyaz ve yeşil kullanıldığını söylemiştir (Öney, 1976, s. 64). Öte yandan natüralist üslupla ilgili Yetkin şunları belirtir; "Mihrabında

natüralist görünüşlü çiçekler, dönemin gelişen üslubunun temsilidir (Yetkin, 1986, s. 202). Bu üslubun en belirgin özellikleri, Çin ve İslam öğelerinin bir sentezi olan çiçek ve yaprak motifleridir (Soustiel, 2000, s. 26).

Bakır; Suriye de yüzyıllar boyunca özellikle Emevi, Fatımi ve Eyyubi gibi devletlerin hâkimiyetinde bulunmuştur. Ancak çini süsleme geleneği X. yüzyıl sonu XV. yüzyılın başı Memlüklüler hâkimiyetinde olan mavi-beyaz çinilerle kendilerinden söz ettirdiğini söylemektedir. Nitekim bahsi geçen bu dönemin nitelikli çinileri Suriye'de 1423 tarihli olduğu söylenen Halil el Tebrizi Camisi ile Türbesinde bulunduğu belirtilmiştir (Bakır, 2002, s. 573).

> "15. yüzyılın Şam mavi-beyazlarını, Halil el Tebrizi Camii ve Türbesi'nden başka, Şam'da diğer yapılarda fragmanlar halinde bulmak, ayrıca dünya müzelerinde ve özel koleksiyonlarda rastlamak mümkündür. Bunlar çoğunlukla altıgen formludur. Hamurun rengi gri-beyazdır, iri taneli ve gevşek dokuludur. Sırları lekeli ve çatlaklıdır. Beyaz zemin üzerinde kobalt mavisi fırça darbeleriyle desenler oluşturulur. Bazılarında siyah, turkuaz, mor konturlar tespit edilmiştir. Desenler, Uzak Doğu örneklerinin motifleriyle, Tebrizli olduğu söylenen ustaların kazandırdığı İran sanatı etkilerini ve yöresel üslupları yansıtan bir nitelik taşımaktadır. Bunlar palmiye ağaçları, iğne yapraklı stilize çiçekli dal ve yapraklar, merkezde yer alan rozet çiçekli kompozisyonlar ve çeşitli ibrik figürleridir (Bakır, 2002, s. 574)".

XV. yy. Şam ve Kahire çinilerinin benzeri farklı bir üretim olan Edirne Muradiye Camii (1435-36) ile Bursa Muradiye Külliyesi içinde bulunan Cem Sultan Türbesinde görmek mümkündür. Bunlar teknik, kalite ile motif bakımından Şam'da ki mavi-beyaz

çinilerinden farklılık gösterdiği gibi, altıgen formların boyutları Şam'da ki örneklerinden büyük olduğu söylenebilir (Bakır, 2002, s. 574).

Resim 1.21 Cem Sultan Türbesinde altıgen çiniler (Altun, 1997, s. 72)

Erken Osmanlı dönemi anıtlarında altıgen ve üçgen çini plakalar yüzeyine altın varakların eritilip sürülerek ya da yaldızın ıstampayla basılması ile tezyinatlar yapıldığı görülür. Bu şekilde altınla yapılan tezyinatlar Selçuklu çini sanatının göstergesidir (Yetkin, 1986, s. 201).

> "Selçuklu seramiğinin bazı etkiler almış olmakla beraber, basit bir teknik, tek veya iki renkli motifle en ileri bir seramik üslubu yaratılarak İznik'te sanatının parlak devri başlamıştır. XV. yüzyıl ortalarına doğru İznik'te kaba kırmızı hamurlu seramikler yerine beyaz sert hamurlu, porselene benzer mavi-beyaz seramiklerle yepyeni bir üslup başlar (Aslanapa, 1999, s. 328-329; Fındık, 2007, s. 606)".

> "Bu bağlamda yapılan kazılar sonucunda çıkan seramik parçaların İznik ve Kütahya'da aynı dönemde görüldüğü söylemek mümkündür. "Bursa yapılarının neredeyse tamamına yakınına damgasını vuran bu teknikle süslü örnekler parmakla sayılacak kadar az olmasına karşın, gerek tekniğin işlenişi, gerek motif ve kompozisyon zenginliği, gerekse renk armonisiyle, Erken Osmanlı dönemi çini sanatının karakteristiği niteliğindedir" (Gürhan, 2007, s. 209).

Yetkin'e göre; Konturlarda farklı nitelikte özellikle siyahın yanında kırmızının kullanılması özellikle önemlidir. Nitekim Yeşil Cami ile Türbesindeki kırmızı renkli konturlar genel olarak altın yaldız yapılmış beyaz ile sarı renkli kısımları görülür (Yetkin, 1986, s. 200).

> "Bazı Bursa Türbelerinin' de ve Edirne Muradiye camiinde görülen mavi-beyaz renklerle işlenmiştir. Bursa yeşil camiden sonra en büyük çinili mihraptır. Konturlarda kırmızı renk görülmez. Fakat mihrap nişinde Bursa çinilerinden daha ince kaliteli değişik bir

kompozisyon vardır. Diğer bir özellik de bunların mavi beyaz çinilerle birlikte kullanılmış olmasıdır (Aslanapa, 1999, s. 323)".

Resim 1.22 Edirne Muradiye camiinde çini süsleme (Altun, 1997, s. 88)

XX.-XVI. yüzyıl başlarında, Osmanlı devrinin en kaliteli örneklerinden porseleni çağrıştıran mavi beyaz seramikler, ustalıklı desenler, dayanıklı ve pürüzsüz hamurlar, dönemin mavi beyaz renkleriyle üstün seramikleri olduğu söylenebilir (Öney, 1976, s. 125). XV. yüzyıl sonları çini ve seramik yapımında beyaz hamurum kullanılmaya başladığı bir dönemdir (Akalın, 1997, s. 10). Beyaz hamurlu üretimle birlikte fritli üretime geçiş yapılmış, fırın teknolojisinde önemli gelişmeler kaydedilmiş, hamur daha rahat biçimlendirildiğinden büyük boyutlarda, çeşitli formlarda kaplar üretilmiştir (Fındık, 2002, s. 610). Kütahya'da özellikle günümüze ulaşan kitabeli örnekler, hafriyatta ele gecen buluntular arasında yanık ve bozuk parçaların da olması, beyaz hamurlu ve sır altına mavi ile beyaz dekorlu seramik üretiminin (Akalın, 1997, s. 10) Öney'e göre; İznik kazısı ile bunların İznik ve Kütahya'da yapıldıklarını ortaya koymuştur (Öney, 1976, s. 124).

Aslanapa (1999, s. 330)'ın belirtiği üzere; "XVI. yüzyılın ortalarında bol sayıda görülen değişik süslemeli çok zengin keramiklerle İznik keramik sanatının dördüncü devri başlar". Bu bağlamda keramikler açısından Demiriz'in ifadesiyle; Osmanlı sanatı çinilerinde büyük bir değişim görülmüştür. Bu değişim teknik ve desen

anlayışının gelişimiyle paralel ilerleyip farklı tarihlerde ortaya çıkmıştır (Demiriz, 2002, s. 566). Öney bu çinilerin renk bakımından İznik çinilerinden farklı ve deseni kalite özelliğiyle tamamen eş bir çini grubundan olduğunu söylemiştir (Öney, 1976, s. 69). Bu seramiklerde daha çok sır altı tekniğinde, mavi rengin hâkim olduğu süslemlerin yapıldığı seramiklerdir (Fındık, 2002, s. 610). Fındık'a göre; Mavi ve beyaz tekniği kullanılan üretim, birden fazla renkliliğe geçişle beraber sona ermemiştir. Ancak üslup biçiminde değişiklik olmuştur. Özellikle yeni motifler süslemeye katılmıştır (Fındık, 2002, s. 611). Erken dönem mavi-beyaz seramiklerde özellikle az da olsa efratun rengin kullanıldığı bu çiniler daha sonra İznik'te yapılan eflatunun bol kullanıldığı 'Şam tipi' adını alan çini ve seramiklerde ortaya çıktığı görülmektedir (Öney, 1976, s. 65). Motiflerde görülen şakayıklar, zambağa benzeyen çengelli yapraklar ve başak gibi motifler bezeme tekniğinde dikkat çekmiştir (Fındık, 2002, s. 611). Bu bağlamda, İznik' te Türk seramik sanatının son ve en parlak dönemi başladığı söylenir (Aslanapa, 1999, s. 330).

Resim 1.23 Buket Tabak bezemeli seramik (Denny, 2004, s. 151)

Şam işi denilen mavi beyaz seramikler grubunda yer almaktadır. Daha sonra bu seramikler mercan kırmızı beşinci ve son devir İznik seramiklerine geçiş dönemi olarak önem kazanır (Aslanapa, 1999, s. 330). Beyaz çamurlu, çok renkli sır tekniğiyle yapılan Osmanlı seramikler ilk önemli grubunu oluşturur (Fındık, 2002, s. 611). Bu çinilerde kırmızılı İznik çinilerinde görülen bütün realist çiçek, dal ve uzak doğu motifleri aynen tekrarlanır (Öney, 1976, s. 69). Öte yandan mavi ve beyaz grubundaki iki renk tezyinatta beraber kullanılmaya başlanıp ayrıca bu grupta renklerde çeşitlilik

arttığı söylenebilir (Fındık, 2002, s. 611), bununla beraber kabarık kırmızı, zümrüt yeşili, turkuaz, siyah özellikle kobalt tonlarının şeffaf sırrın altında derin ve ışıltılı bir görüntüsü vardır (Bakır, 2002, s. 575). Çiçekler daha çok demet halinde işlenmiştir (Öney, 1976, s. 126). Özellikle çiçek türleri zengin dekor oluşturup, Bunlara adeta sonsuz bir bahar havası getirmektedir (Aslanapa, 1999, s. 330-331).

Resim 1.24 Şam İşi (https-8)

Şam işi seramiklerinin bu adla anılmasın üretim yeri ile ilgili yanlış bir anlamadan kaynaklanmaktadır. Aslında bunlar İznik kökenlidirler. Şam İşi renkleri çok çeşitli desenlerle kullanılır. Bunların arasında en başarıları bitki asıllı üsluptur (Watson, 2008, s. 687). Ayrıca bu seramikler kaynaklarda Şam tipi seramikler olarak anılır. Ayrıca Oktay Aslanapa tarafından yürütülen İznik kazılarında çıkan örnekler yürüttüğü İznik kazılarında çıkan örnekler, geçiş evresi olduğu söylenen seramiklerin İznik'te yapıldığı kanıtlanmıştır. Öte yandan Şam tipi olarak bilinmesi sebebi benzer renkteki örneklerinin Şam da görülmesidir (Bakır, 2002, s. 574-575). Anadolu'da mimaride sadece Bursa yeni kaplıcalarda rastladığımız bu çiniler sahasında çok bol ve çeşitli malzeme sunar (Öney, 1976, s. 126). 1540'lı yılların tarihlenen altıgen çinilerdir. Bu çinilerin Rüstem Paşa tarafından 1552-53'te restore edildiği sırada Timurtaş Hamam'ından getirildiği bilinmektedir(Bakır, 2007, s.294; Bilgi, 2009, s.6).

Resim 1.25 Bursa yeni Kaplıca Altıgen Levha (Timur Bilir'den)

Bakır'ın belirttiği gibi; "Ehl-i hiref defterlerinde 15. yüzyılın başından itibaren Ali bin İlyas, Özbek asıllı Baba Nakkaş, Habib Usta, Abdal Razzak, Burhan gibi usta ve nakkaşların isimleri tespit edilmiştir. Ayrıca 16. yüzyılda Şah Kulu ve onun öğrencisi Kara Memi'nin saray nakkaşları olarak adları geçmektedir. 16. yüzyılın ikinci yarısında ehl-i hiref defterlerinde çinici ustaların sayısında azalma görülür. Bu durum Sinan'ın mimarbaşılığa getirildiği 1550-85 yılları arasında, yapıların yoğun çini bezeme ihtiyacını karşılayamayan saray atölyelerinin zaman içinde tamamen İznik'e yönelmesi olarak yorumlanmaktadır (Bakır, 2007, s. 287)" şeklinde ifade etmiştir.

İznik çinileri kırmızı kahverengiye dönüşür (Öney, 1976, s. 123). İznik'te XVI. yüzyıl sonunda kapanan çini keramik üretimin sonunda sonuncu, Kütahya Anadolu'nun ve Osmanlı İmparatorluğunun tek seramik merkezi olarak kalmıştır (Şahin, 1988, s. 132).

XVI.-XVII. yüzyıl Osmanlı mimarisinin ana süsleme unsuru, sır altı tekniğinde işlenen çinilerdir (Öney, 1976, s. 123). Demiriz, sır altı tekniğinin XV. yüzyılda özellikle seramik kaplarda kullanıldığını fakat duvar çini örneklerin, daha önce açıklanan tanıtımda mavi ve beyaz örneklerin Osmanlı sanatında ilk ürünlerini verdiğini söylemiştir. Öte yandan zamanla açık mor, firuze ve kirli yeşil gibi renkler görülmüştür (Demiriz, 2002, s. 567), Form hexagonal kalsa da, bezeme şimdi parlak pürüzsüz bir sır altında beyaz zemin üzerinde büyük ölçüde mavi renkte sır altı olarak yapılmıştır.

XVI. Yüzyılın ilk yarısında turkuaz, artık natüralist unsurla içeren tasarımlarda koyu kobalt mavisinin yanında yer almaya başlamıştır (Altun, 1997, s. 91). Natüralist çiçekler ve hatai grubu süslemeler şeffaf sırın altında yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir (Çoruhlu, 2000, s. 117). Gelişen kompozisyon kurguları, zengin renkler ve çeşitli motif stilizasyonlarıyla dikkat çekildiğini söylemiştir. Özellikle bunlar yeni renk ve motifleriyle önceki mavi- beyaz seramiklerden farklı olduğunu vurgular (Bakır, 2002, s. 575).

> "Kara Memi bitkisel üslubu, seramik sanayinin bağımsız bir buluşu değildi. Her ne kadar bu, hemen kabarık kırmızılı döneme bağlanırsa da, ilk etkisi 1540 ve 1550'lerin 'Şam işi' döneminde duyulmuştu. Bu yüzden 1550'lerde kabarık kırmızının benimsenmesi İznik çiniciliğinin desenlerinin her yönünün hemen değişmesi demek değildi. 1550'le hem süreklilik hem de değişim yıllarıydı" (Atasoy ve Raby, 1989, s.223).

Bakır'ın belirttiği üzere; desenlerin disiplinli kompozisyon anlayışının yeni özgür bir anlayışa bıraktığı evreyi vurgular. "Kompozisyonlarda hatai-rumi bulut üslubu'nun yanında, doğadan yarı stilize gül, lale, sümbül, zambak, zerrin, servi, üzüm asma yaprakları, nar, müge çiçeği, enginar, süsen, afyon motifi, nergis çiçeği gibi motifler çiçeklerle bir arada kullanılmış" (Bakır, 2002, s. 575).

Beyaz killi, çok renkli sır tekniği özellikle İznik seramiklerinin ilk önemli grubunu oluşturmaktadır (Fındık, 2002, s. 611). Ayrıca mavi ve beyaz grubunda iki renkli bezemeyle beraber kullanılmaya başlamıştır. Bu grupta renklerde çeşitlilik arttığı görülür (Fındık, 2002, s. 611), Özellikle renkler, zümrüt yeşili, mavi kobalt tonları, kabarık kırmızı, siyah renkler turkuaz, transparan sırın altında derin ve parlak bir görünüme büründüğü söylenir (Bakır, 2002, s. 575). Ayrıca çok renkliliğe geçiş evresindeki seramiklerin aynı gruptaki çinilere, sadece Osmanlı'da Bursa yeni Kaplıca (1552-53) ve İstanbul 1551 tarihli Hadım İbrahim Paşa Camii'sinde rastlandığı söylenir (Bakır, 2002, s. 575).

> "XVII. yüzyılda kalitesi bozulmaya başlayan, kırmızılı, sır altı örneklerdir. Beyaz zemin üzerine kabartmalı kırmızı, mavi toları, fruze, lacivert, yeşil, kahverengi renklerde; lale, sümbül, gül, meşe, şakayık gibi çeşitli çiçekler, bahar dalları, Çin etkili motifler, bazen dekalyon, havan, kuş gibi bezenmişlerdir. Bu grup seramikler eskiden Rodos veya Lindos işi adını almaktaydı, bugün artık İznik'te ve ikinci planda Kütahya'da yapıldıkları bilinmektedir (Öney, 1976, s. 125)".

Bu renkler Rodos paleti olarak bilinen gruba temel teşkil eder. Bu dönemde kalitede teknik açıdan gerileme görülmüştür. Ve hiçbir zaman Şam İşi seramiklerin seviyesine

ulaşılamamıştır. Rodos işi seramikler Şam örnekleri ile aynı başarı seviyesini yakalamaktadır (Watson, 2008, s. 867).

> "XVII. yüzyılın ikinci yarısından sonra çinilerde kullanılan teknikte sır altında renkli bir tezyinat görülür. Ayrıca bu örnekler Topkapı sarayında Haremi çinilerinde mevcuttur. Özellikle bu çiniler mavi ve beyazlarla beraber kullanılmıştır. Öte yandan natüralist tezyinatı çinilerde kullanılan yeşil, doğa konumuna uygundur. Nitekim siyah rengin kullanımı bu dönemde olmuştur. Servi tezyinatı panolarda servilerin gövde kısmı da siyahtır (Fındık, 2002, s. 593)".

Öney (1976, s. 115)'in belirttiği üzere; "XVII.-XVIII. yüzyıllarda özellikle Kütahya ve İznik'te, daha az rastlanan geç örnekleri İstanbul'da Tekfur Sarayında yapılan sır altı tekniğinde Kâbe tasvirli çiniler önemli bir grup meydana getirir". Şeklinde ifade etmiştir. Bu Çinilerde görülen diğer ilginç bir kompozisyon ise Mekke ve Kâbe betimlemeli panolardır (Yenişehiroğlu, 2007, s. 355). Kütahya'da yapılan Kâbe ile Medine Camii tasvirli çiniler, Osmanlı sanatı tarafından getirilen bir biçim olarak dikkat çeker (Öney, 1976, s. 123). Bugün Kabe'li çinilerde sıraltı tekniği kullanılmıştır (Öney, 1976, s. 115).

Kâbe Tasvirli İznik ve Kütahya Çini Pano (Altun, 1997)

Tekfur Sarayının en büyüğü İstanbul'daki Hekimoğlu Ali Paşa Camisidir. Daha küçük bol çinilerinin yoğun ve düzenli bir bezeme programı içerisinde kullanıldığı panonun parçaları Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camisi mihrabındadır. Benzer bir örneği de Türk İslam eserleri müzesindir (Yenişehirlioğlu, 2007, s. 355).

Resim 1.26 Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camisi mihrabı (https-9)

Topkapı III. Ahmet Meydan Çeşmesinde yapıyı kuşak olarak dolanmış, Ayasofya Kütüphanesi veya Topkapı Sarayı gibi geniş mekânlar da Kütahya çinileri ile beraber kullanılmıştır (Yenişehirlioğlu, 2007, s. 351). Seramikte ise konu bakımından zengindir saz yolu üslubunda bitkisel motiflerin içerisine hayvan mücadelesine günlük yaşamdaki insan siluetleri, yelkenli gemilere, tapınaklara benzeyen köşk gibi mimari yapılar yer almaktadır (Kürkman, 2005, s. 25). XVIII. Yüzyılda Batılaşma dönemiyle birlikte yapı içinde çini süratle azalır (Öney, 1976, s. 123).

> "XVIII. yüzyılda halkın gereksinimleri doğrultusunda zarif günlük kullanım kapları ve liturjik objeler üretilmiştir. Çağın Uzak doğu ve Avrupa porselenlerinden alınan esinler yöresel üslupla birleştirilmiştir. Serbest tarzda çizilmiş küçük çiçek demetleri, yaprak biçiminde madalyonlar çoğu zaman bütün zemini kaplamaktadır. Mavi beyaz bezenenlerin yanı sıra kobalt mavisi, firuze, yeşil ve hiçbir zaman İznik mercan kırmızısının rengine ulaşamayan kabarık toprak kırmızısının kullanıldığı çok renkli bezeme yaygındır (Akalın, 1997, s. 14)".

Kürkman (2005, s. 82)'ın belirttiği üzere; Kütahya çinileri Saray görkeminden uzaktır. XVIII. yüzyılda Kütahya çinilerinin kullanıldığı mimari eserlerin başlıcaları Yeni Valide Camii (1708) ile Hisar Bey Camii (1750) olmuştur". Bu dönemde Topkapı Sarayı'nın çeşitli bölümlerinde Kütahya çinileri kullandığı ifade edilmiştir.

Lale Dönemi olarak bilinen XVIII. yüzyılda, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın başarılı olan eski ve geleneksel üretimleri yeniden ihya etme projesi kapsamında,

İznik'te kalan çini ustalarını da İstanbul'a getirterek, Tekfur Sarayı'nda yeni bir üretimin başlamasına öncülük ettiği bilinmektedir (Yenişehirlioğlu, 2007, s. 351). XVIII. yüzyılın başlarından itibaren İznik'ten farklı bir Kütahya üslubu ortaya çıkmıştır (Kürkman, 2005, s. 82). Bu bağlamda, Kütahya'da modern anlayışlı Kütahya'da modern anlayışlı ve güçlü bir üslupla yeni bir seramik sanatı doğduğu söylenir (Aslanapa, 1999, s. 332). Öte yandan XVII. yüzyılın başlarında, Osmanlı çiniciliği yok olmaya başlandığı görülür (Fındık, 2007, s. 594). XVIII. yüzyılda Kütahya kötü kalite seramiklerin yanı sıra, ilginç bir seramik grubu ile ün yapar (Öney, 1976, s. 125).

XVIII. yüzyılda İznik'te ki çini atölyelerinin son bulması Kütahya'da ki imalathaneye hız kazandırırdır. Ancak bu çiniler eski örneklerin kötü bir taklidi olmaktan ileri gidemez. Kütahya çinilerinde halk sanatının etkisi altında oluşturulmuş. Sır altı kırmızısının yerini alan kahverengi ve sarı renkler olarak dikkati çeker (Öney, 1976, s. 69).

> "Silisli hamurdan yapılan çok ince seramikler üretilmeye başladı; bunların en belirgin özelliği çok parlak bir limon sarısının görülmesidir. Bu renk ilk kez sır altında, başka renklerle birlikte kullanılıyordu. Üretilen parçalar duvar çinileri, kâse, fincan ve tabakları ibrikleri ya da madeni eşyalardan esinlenerek biçim verilmiş dinsel tören eşyalarıydı (Soustiel, 2000, s. 32)".

> "XVIII. yüzyılda çok olmamakla birlikte inşa edilen ya da onların cami ve kiliselerde Kütahya çinilerinin kullanıldığı görülmektedir. Beyaz zemin üzerinde, kobalt mavisi tonlarının hâkim olduğu bu çinilerde dilimli, madalyonlar içinde çiçek demetleri, stilize kerubin motifleri ve sivri uçlu madalyonlarla kuşatılmış dilimli rozet çiçekler gibi daha çok soyut bitki desenli bir grup çini üretilmiştir (Akalın, 1997, s. 14)".

Ayrıca söz konusu çinilerin arasında (Demirsararlı, 2007, s. 336), bazıları Ermeni ustalar tarafından kiliseler için yapılmıştır. Bunlarda Hristiyan ve Yahudi dini sahnelerinden özellikle melek, kerubin, haç, aziz ve Ermenice kitabelerle süslenmiştir (Öney, 1976, s. 129).

> "Bu tip çinilerle bezeli yapıların belli başlıları İstanbul'da Kirkor Lusavoriç Kilisesi (Kudüs'teki Surp Hagop St. James), Ankara'da Surp Karabet, Sivas'ta Surp Nişan ve Venedik'te St. Lazzaro manastırıdır. Kudüs Surp Hagop Katedrali ile ona bağlı diğer kilise ve çok sayıdaki şapellerde Kütahya çiniciliğinin tüm örnekleri görmek mümkündür (Demirsararlı, 2007, s. 336)"

XVII. yüzyıl Tekfur Sarayı çinileri Kütahya ile yarışan, kaliteli bakımdan pek üstün olamayan, geleneksel çiçek desenli örneklerde tanınır (Öney, 1976, s. 123). Nitekim İstanbul'da erken dönemlerde çini üretim yapan atölyelerin varlığı bilinir. Ayrıca İstanbul'da III. Ahmed devrinde çini sanatını yeniden canlandırmak için Eğri Kapı'da Tekfur Sarayı'nda Çini atölyeleri kurdurmuş olup, İznik'ten ustalar getirmiştir (Dönmez, 2002, s. 595) süslemelerde renk, sır, desen, teknik ve kalite bakımından İznik çinileriyle aynı aşamaya ulaşamamıştır (Fındık, 2002, s. 615). Özellikle çiçek desenlerinden farklı olarak tezyinatlar da insan ve hayvanlar yer almaya başlamıştır (Soustiel, 2000, s. 32). Tekfur Sarayına sağlanan malzeme kalitesine bağlı olarak çini hamurunun da sertliği değişmektedir. Şeffaf sır ise ince sürülmüştür ve genelde kalitesizdir. İçerisinde hava kabarcıkları ve çatlaklar bulunur. İznik örneklerine göre kurşun oranı daha fazladır, rengi yeşilimsidir (Yenişehirlioğlu, 2007, s. 356). Hâkim renkler beyaz zemin üzerine mavi, firuze, siyah, kahverengidir. Bazen kahverengi yerine az da olsa domates kırmızısın görülebilir (Öney, 1976, s. 115).

Resim 1.27 Tekfur Sarayı Çinileri (https-10)

Öney, Eski çinilerin desen bakımından taklit edildiğini ve bunun Kütahya çinileriyle beraber kullanıldığını söylemiştir. Ancak taklit edilen bu çiniler İznik çinilerine kıyasla başarısız kalır. Özellikle Tekfur Sarayı burada örnek gösterilebilir (Öney, 1976, s. 71). Bu bağlamda Tekfur Sarayı çinileri her ne kadar başarılı olsa da İznik çinileri karşısında başarı görülememiştir (Soustiel, 2000, s. 32).

XVIII. yy'de İznik'te çini ve seramik üretimin sonlanmasının ardından yeni bir gelişme sağlayan Kütahya atölyelerinde nitelik bakımdan farklı gösteren seramikler

bulunmaktadır (Öney, 1976, s. 127). Örnekler giderek kaba ve acayip görüntüler sunar. Yeşil, sarı, siyah, kahverengi, sırlı vazo, sürahi, kupa, ibrik vb. seramik eşya yapılır. Bunlar sır üstüne altın yaldız, kırmızı, mavi, yeşil, beyaz, kaba çiçek, rozet ve yapraklarla bezenir (Öney, 1976, s. 125).

> "Şakayıklar, iri kıvrık yaprakla, bahar çiçekleri, natüralist üslupta lale, karanfil ve sümbül. Vazo içinde çiçekler, palmetler, geometrik kompozisyonlar yanında kitabeli örnekler yaygın olarak kullanılmış. Aynı üslup Günlük kullanım ve hediye amaçlı olarak üretilmiş seramiklerde de uygulanmıştır. Fakat Kütahyalı ustalar tümüyle İznik desenlerini taklit etmekten kaçınmış, bunları yerel motiflerle bütünleştirmişlerdir (Akalın, 1997, s. 15)".

Öney (2007, s. 365)'in belirttiği üzere; "Çanakkale, XVII. yüzyıl sonlarından XX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar önemli bir seramik merkezi olmuştur" şeklinde ifade etmiştir.

"XVIII. yüzyılda sır altı boyama tekniğinde üretilen kullanım seramikleri tabak, kâse, matara, tepsi, küp, testi, sürahi gibi kap formlar yer alır teknik olarak; Beyaz astar üzerine kobalt mavisi, kahverengi, yeşil, mor ve turuncu renkleriyle serbest boyama üslubunda süsleme renksiz, şeffaf sır seramik yüzeyine uygulanır. Kâse üzerine Çanakkale seramiğine özgü dilimli çiçek rozet, meyve, selvi ağaçları, yaprak demetleri gibi bitkisel desen, siluet halinde cami, köşk gibi yapılar, yelkenliler stilize edilerek tasarlanan kompozisyon uygulanmıştır. Seramikler sade süsleme üslubuna sahiptir. Kâsenin ağız çapı bordürlerinde çapraz şekilde yerleştirilen diyagonal hareketler oluşturularak kafes taramalar yaygın şekilde görülen uygulamalardır. Çanakkale'de seramik atölyelerinde XIV. ve XX. yüzyılda tek renk sırlı seramik üretimi yapılmıştır (Soustiel, 2000, s. 617)".

Resim 1.28 İçinde kalyon bulunan derin tabak (Altun, 1997, s. 272)

Resim 1.29 Kuş başlı testi (Altun, 1997, s. 274)

XIX. yüzyılın başlarından itibaren gerileme gösteren Kütahya çiniciliği dönemin sonlarında duraklama göstermiştir (Demirsararlı, 2007, s. 338). XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra kalite bozulan Kütahya çiniciliğiyle ilgili olarak, 1905 yılında Kütahya'da vali olan ve Çinili Hükümet Konağını yaptıran Giritli Fuat Paşa merkeze rapor göndererek durumu dikkat çekmiştir(Öney, ve Demir Oransay, 2007,s.470).

Cumhuriyet dönemi Kütahya çini ve keramikleri konusunda ise araştırma, kazı ve yayınlar yok denecek kadar azdır. 1905 yılında Kütahya Valisi Fuat Paşa, merkeze gönderdiği raporda Hacı Minasyon ve hafız Mehmet Emin Efendi'nin atölyelerin kapanmak üzere olduğunu belirtmektedir (Şahin, 1988, s. 131). Günümüzde birçok atölyelerin kurulduğu Kütahya'da halen, geçmişi devam ettiren geleneksel üretimin aksine daha çok turisttik amaca hitap eden seramikler seri üretim yapılmaktadır (Bilgi, 2009, s. 15).

XIX. yüzyılın sonlarında Kütahya çini ve seramik sanatında yeniden bir canlanma olmuş ve eski İznik desenlerinin örnek aldığı yeni dönem başlamıştır. XVI. Yüzyılın çini sanatını hatırlatan eserler üretilmiştir (Akalın, 1997, s. 15). XIX. yüzyıla kadar, gelen siparişlere uygun, başarılı kompozisyonların dışında, daha çok halk sanatı üslubunu aksettiren Kütahya çiniciliğinde, XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başlarında Ulusal Mimarlık Dönemi'nin etkisiyle bir canlanma görülür (Demirsararlı, 2007, s. 338).

Cumhuriyet döneminde özellikle I. Ulusal Mimarlık Akımıyla birlikte mimari bezeme için Kütahya atölyeleri kullanılmıştır (Fındık, 2002, s. 615). Bu akım doğrultusunda İstanbul, Ankara, İzmir, Konya gibi büyük kentlerdeki resmi ve özel yapılar Kütahya çinileri ile bezelidir (Bilgi, 2009, s. 15).Teknik ve desen açısından XVI. Yüzyılın İznik çinilerinin seviyesine ulaşmış olmakla birlikte kullanılmıştır (Akalın, 1997, s. 15).

> "Hamur ve sır kalitesi nispeten artmış ve desenlerde XVI. yüzyılın İznik çinilerini örnek alınmıştır. Natüralist üslupta bir kökten çıkan lale, karanfil ve sümbüller ile iri kıvrık yapraklar, şakayık, bahar çiçekleri, palmetler yaygın olarak kullanılmış çinilerde kullanılan motifler günlük kullanım kapılarının üzerine uygulanmıştır (Bilgi, 2009, s. 15). Bu yapıların pek çoğunda "Ameli Mehmed Emin min telamizi Mehmed Hilmi, Kütahya" şeklinde ustasının ismini de belirttiği imzasını kullanan sanatçı, elliye yakın yapının çini süslemesini gerçekleştirmiştir (Demirsararlı, 2007, s. 338)".

Mehmet Hilmi Efendi, XX. yüzyıl başlarında Rüstem Paşa Medresesi yanında bir atölye kurmuştur (Kürkman, 2005, s. 51). Hafız Mehmet Emin (1872-1922) İstanbul başta olmak üzere Anadolu'da önemli yapıtların çini süslemesini gerçekleştirmiştir (Bilgi, 2009, s. 15).

Resim 1.30 Mehmet Emin Ulu Camii mihrabı (Altun, 1997, s. 260)

Öte yandan, Mehmet Emin Efendi ile ilgili Demirsararlı şunları belirtir;

> "İstanbul'dan Kütahya' da ikamete zorunlu olarak gönderilen mücellit Mehmet Hilmi Efendi yanında hem çiniciliği hem de ressamlığı öğrenen Mehmet Emin Usta seramik yaparak başladığı sanat hayatını 1918 yılından itibaren en önemli müşterisi olan Osmanlı İmparatorluğu'nun çökmesi nedeniyle siparişlerin kesilmesinden sonra yine seramik üreterek sürdürmeye çalışmıştır. Mehmet Emin Usta'nın her fırsatta gururla söz ettiği hocası Mehmet Hilmi'nin Kütahya' da açtığı küçük atölyede ürettiği seramiklerin altlarına

> "Mehmet Hilmi" diye imza attığı günümüze ulaşan örneklerden tespit edilmektedir (Demirsararlı, 2007, s. 340)"

1893-1908'den Kütahya'da Mutasarrıflık yapan Giritli Fuat Paşa'nın İstanbul'a gönderdiği 1907 tarihli raporda; üç yüz yıl önce çalışmakta olan üç yüz atölye varken, 1795'de bu sayının yüze indiğini ve son yıllarda Sadece Hafız Mehmed Emin Efendi ve Hacı Artin Minasyan atölyelerinin kaldığı ve bunların da kapanmak üzere olduğunu belirtilmiştir (Demirsararlı, 2007, s. 338).

2. YÖNTEM

Bu çalışma nitel araştırma yöntemi doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Tezin hazırlanması sırasında ulaşabileceğimiz tüm yazılı ve görsel kaynaklar, kitap, dergi, makale, vb. yayınlar literatür taraması ve örnek çalışmalar konuya asal ele alınan çalışmaların incelenmesi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Sanatsal eserlerle ilgili kaynak araştırılmış; kaynakların incelenmesi için Vakıf Bölge Müdürlüğü'nden inceleme ve çalışma izin alınmış; eserleri yerinde incelenmiş ve detay fotoğrafları çekilmiştir. Çekilen fotoğraflar üzerinden desen analizi yapıp süslemelerdeki eksik motifler tamamlanarak mozaik tekniği ile tasarımlara konu edilmiştir.

Çalışmada, Kastamonu yılanlı külliyesi taç kapıda bulunan taş süslemeler üslup özellikleri kompozisyon düzeni açısından incelenmiştir. Selçuklu Dönemi taş eserlerdeki süslemeler çalışmamızın evrenini, Kastamonu Yılanlı Külliyesi taş süslemeler ise çalışmamızın örneklemini oluşturmaktadır. Tez çalışması "Kastamonu'daki Yılanlı Külliyesinin Taç Kapısında bulunan taş süslemeler mozaik tekniği ile uygulanması bakımından sınırlandırılmıştır. Taç malzeme ve yüzeyi için hazırlanmış geleneksel desenin çini malzeme ve yüzeyi uygulanması sanatta deneysel sürecin işletilmesi ve gözlenmesi açısından önemlidir. "Kastamonu Yılanlı Külliyesi Taş Süslemelerinin Çini Mozaik Tekniği ile Özgün Tasarımlara Uygulanması" adlı bu tez çalışması altı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, yayınlardan edinilen bilgiler doğrultusunda çininin tanımı ve tarihsel gelişim süreci ele alınmıştır. İkinci bölümde yöntem anlatılmıştır. Üçüncü bölümde Türk çini sanatı mozaik tekniğinden bahsedilmiştir. Dördüncü bölümde, Kastamonu Yılanlı Külliyesinin tarihsel süreci ele alınarak taç kapıda bulunan taş süslemelerin analizi yapılıp eserlerin kompozisyon düzeni ve süsleme özellikleri bakımından incelenip aktarılmıştır. Beşinci bölümde sanatsal uygulamalara yer verilmiş ve altıncı bölümde sonuç kısmı ile tez çalışması tamamlanmıştır..

3. TÜRK ÇİNİ SANATINDA MOZAİK TEKNİĞİ

Çini Mozaik Tekniği: Mozaik, sırlı pişmiş hamurdan oluşan geometrik, bitkisel motiflerin kesilerek küçük çinilerin yan yana getirilmesiyle kompozisyonların oluşturduğu tekniğe verilen isimdir. Çini mozaik tekniği iki farklı teknikte yapılmaktadır. Bunlar biri parçaların kesilerek bir araya getirilmesinden oluşan kakma mozaik tekniği diğeri ise sır kazıma mozaik tekniğidir. Sır kazıma tekniği sahte mozaik tekniği olarak da bilinir. Sırlı levhaların üzerine, bitkisel, geometrik şekillerden oluşan kompozisyonların kazınarak yapılmasıyla meydana gelir.

Sahte Çini Mozaik (Sır Kazıma) Tekniği: Tek renk sırla sırlanmış levhlarda, sırlar kazınmak suretiyle uygulanan teknik (Yetkin, 1986, s. 156), ayrıca küçük yazılı yüzeylerde kullanıldığı söylenir. Özellikle tek renk çini levhalarda istenen bezemenin dışında kalan çini (Öney, 1976, s. 11) yüzeyin kazınmasıyla yapılan uygulamaya sır kazıma (sahte çini mozaik) tekniği denir. Çamurun rengi ve sır görünümü çini mozaik tekniğiyle benzer görünüme sahiptir (Çeken, 2007, s. 20). Özellikle yapı dışındaki çini mozaik parçaların bazen tuğla arasına gömülerek kullanıldığı bilinmektedir (Öney, 1976, s. 11). Bu tekniğe örnek olarak Konya Sahip Ata Türbesinde, Beyşehir Eşrefoğlu camii mihrabında, Malatya ulu camii çinileri bu teknikle yapıldığı görülmektedir.

Ayduslu (2013, s. 13)'nun ifade ettiği şekilde; "Sırı kazınmış çini tekniğinin iki farklı uygulaması olup, birincisi sırı kazındıktan sonra başka işlem görmeden kullanılan yönetmedir. İkinci ise, sırı kazındığı yerler harç ile doldurulur. Bu iki uygulamam çini mozaik tekniğine benzerliğinden dolayı araştırmacılar tarafından karmaşa yaşanmıştır". Şeklinde söylemiştir.

Kakma Çini Mozaik Tekniği: Çini levhalardan kesilen bu motifler geniş bir alçı yüzeyine yerleştirilip ve kalan boşluklar alçı aradaki beyaz alçı zemin boşluklarda görülür. Yapılan bu teknikte beyaz alçı zemin, tek renkli çini motifin ya da aralarında bir karşıtlık oluşturularak parlaklık sağlanır. Ayrıca bu örnekleri daha çok belirgin biçimde ortaya çıkarır (Yetkin, 1986, s. 156). Öte yandan çini mozaik tekniğinin yüzeye kakılarak, uygulanmasında büyük olanaklar sağlamıştır. Özellikle ajurlu ağlar bu olanağın en üstün örneklerinden biridir. Öte yandan stuko süslemenin arasına

kakılarak yapılan çiniler yapılmış bezemeler Selçuklu çini sanatında ayrı önem arz eder. Kalkma tekniğine örnek olarak yapılan çini Ankara Aslanhane Camii mihrabında olduğu bilinir (Yetkin, 1986, s. 157).

3.1 Çini Mozaik Tekniğinin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Çini mozaik tekniğinin asıl gelişimi XII. yüzyıl sonunda oluşmuştur. Moğol istilasının sonucu İran'da mimari esere rastlanmamakta bunun sonucunda da İran'da çini mozaik tekniğinin gelişiminin takip edilmesi zorlaşmaktadır (Yetkin, 1986, s. 14). Moğol akımının etkisi ile İran'da çinicilik faaliyetleri duraklarken Moğol akımlarından kaçan çini ustalarının da Anadolu'ya gelmesi ile birlikte Anadolu'da çini mozaik tekniği ile yapılmış örnekler geliştirilerek artmıştır (Öney, 1976, s. 37). Anadolu Selçuklu döneminde gelişme göstermiş çini mozaik tekniği, İran'da İlhanlılar devrinden itibaren en çok uygulanan çini tekniği olmuştur (Öney ve Enginsoy, 1988, s87). …Ayrıca Anadolu Selçuklu dönemi mihraplarında çini mozaik tekniğinin kullanılması ilk özgün örnekler bağlamında dikkatleri çeker. …Bu teknik ilk kez Anadolu'ya ait bir özellik olarak ortaya çıkar (Öney, 1976, s. 27).

Yetkin (Yetkin, 1986, s. 157)'in belirttiği gibi; "Mozaik çini tekniğinin en belirgin özelliğinin doğrudan doğruya yapılmış ve alçı ile birleştirilerek kaplanmasıdır". Bu bağlamda Öney çinilerin mimarilere bağlı olduğu vurgular.

> "Çini mozaik mimariye bağlı bir tekniktir. Özellikle yapıların içinde kullanılır. Tek renk sırlı çiniler mavi kobalt, firuze, siyah, patlıcan moru renginde hazırlanan plakalar istenilen desene göre kesilip, dekoratif bir kompozisyonları bir araya getirilerek hazırlandığı söylenir. Ayrıca kesilen parçaların arkası konik biçimindedir. Nitekim istenilen motiflere göre sırlı yüzleri arkaya gelecek şekilde birleştirilir ve kalıbın yüzeyi duvara doğru olan kısmına hazırlanan harçile dolum işlemi yapılır. Aynı teknik çini parçalarının kalkılması ile sağlanır (Öney, 1976, s. 11)".

> "Doğrudan bir çini üretim tekniği değil, üretilen çinilerle yapılan kuruluş tekniğinin adıdır. Ama genel olarak çini tekniklerinin içinde zikredilir. Genellikle tek renk sırlı çinilerden kesilen farklı şekillerdeki parçaların, önceden tasarlanmış bir süslemeyi meydana getirecek şekilde düzenlenmesiyle gerçekleşmektedir. Mozaikte kullanmak üzere kabara, yıldız, konik vb. formlar özel olarak da üretilmiştir (Çeken, 2007, s. 20)".

> "Mozaik Süsleme için kesilerek hazırlanmış mozaik çiniler geometrik, bitkisel, yazı gibi değişik süsleme türleriyle çok zengin kompozisyonların meydana getirilmesinde kullanılmıştır. Çiniler istenilen kompozisyon ve renklere göre sırlı yüzeyi alta gelecek şekilde dizilir ve arkasına alçı harcı dökülerek kurumaya bırakılır; hazırlanan bu süsleme

> daha sonra istenen yere monte edilir. Çini mozaik düz veya kavisli yüzeylere uygulanabildiği için mimari süslemede çok tercih edilmiştir (Çeken, 2007, s. 20)".

Ayrıca mozaik çini, düz satıhlarda olduğu gibi yuvarlak düzeylerde de rahatlıkla uygulama edilir (Öney, 1976, s. 11).

> "İç mekânlarda, duvarlarda, kubbe kasnak ve troplarda, eyvanlarda, kemerlerde, pencere ve kapı alınlıklarında, mihraplarda (cami nişleri) yaygın olarak kullanılmış. Selçukların dinç kabartma taş oymacılığı ile birleşerek, mimariye renk katmış kendine özgü karakterini inşa etmiştir. Her yerde kullanılan turkuazın yanı sıra patlıcan moru, kobalt mavisi ve siyah renk de kullanılmıştır. Farklı renklerde büyük karo levhaların istenilen ebat ve şekildeki küçük karo parçaları kesilerek, sırlı yüzeyleri alta gelecek şekilde kalıplara yerleştirilirdi. Harç daha sonra sırtlara yayıldı ve sertleşmesine izin verildi. Bu bölümler daha sonra duvarlara sabitlenmiştir. Bu çeşitli türden karmaşık süslemeler için yaygın olarak kullanılan bir teknikti ve kabartma ve yuvarlak yüzeylerde kullanılıyordu (Altun, 1997, s. 36)".

Malzeme yuvarlak hatlı bitkisel süslemelere, neshi yazılarda kullanışlıdır. Hazırlanmış kalıba göre kabartmalı yüzeyler üzerinde çini mozaikler görülür. Pencere şebekelerinde olduğu gibi, alçı kalıbın sağladığı imkânla çini mozaiğin ender olarak ajurlu olarak kullanıldığını görürüz (Öney, 1976, s. 11). Ender olarak, Konya Sahip ata Türbesi'nde olduğu gibi pencere şebekelerinde, alçı kalıbın sağladığı imkânla çini mozaiğin delikli satıhlarda kullanıldığı görülür(Öney ve Enginsoy, 1988, s89).

Öney; Anadolu Selçuklu ve beylikler döneminin kamu ve dini yapılarının hepsinde çini mozaik tekniğinin farklı uygulamalarımın olduğunu vurgulamıştır. Selçuklu ve beylikler devrinde, çinili olan dini ve kamu yapılarının çoğunda çini mozaik tekniğinin farklı versiyonlarını görmek mümkündür. Bu bağlamda, yapılarda yeşil, mor, firuze ve kobalt renkte hazırlanan çokgen formlardaki çinilerin yüzeyinde sır üzerinde altın yaldız uygulandığı görülmektedir. Yüzeye sürülen yaldız, fırınlandığından ya da düşük fırınlandığından zamanla silinebilmekteydi. Çoğu zaman, altın varak şeklinde ya da ıstampa ile basılmaktaydı. Nitekim kullanılan yaldız motifler genellikle bitkisel kompozisyonlardı. Ayrıca sırlı çininin tamamı ve ortasını doldurulmaktaydı. Bu teknikle yapılmış çiniler genellikle yapı içerisinde, yüzeyi düz zemin üzerinde kullanılmaktadır (Öney, 1976, s. 9).

Selçuk devri çini mozaik mihrapları Anadolu'nun İslam mimarisine getirdiği büyük yenilik olarak dikkatleri çeker (Öney ve Enginsoy, 1988, s89).Tekniğinin gelişimine örnek olarak Öney, (1976, s. 123)'in ifadesiyle; "Çini mozaik tekniği, Beylikler devri

ve Osmanlı devri sanatının iç süslemede en önemli unsurlardan biri çinilerdir". Öney (1976)'in belirttiği üzere; "Selçuklu devri mimarisinin tipik bir tekniği olan çini mozaik Beylikler ve erken Osmanlı eserlerinde çok azalır sonra yok olur". İfadesiyle vurgulamıştır.

> "Beylikler devri özellikleri Selçuklu kopyasıdır. Erken Osmanlı devri örneklerinde görülen çini mozaikte, özellikle firuze, turkuaz, mangan moru, siyah renklerin yanı sıra beyaz, yeşil, sarı renkler görülmektedir. Sarı üzerine altın yaldız kullanılmakta olup macun şeklinde kullanılan mat kırmızı da önemli yenilik teşkil eder. Bursa Yeşil Camii ve Türbe'de olduğu gibi renkli sır tekniğinde çinilerin arasında çini mozaik kullanılmasının nadir görülen bir işçiliktir (Öney, 1976, s. 11)".

Mimarı yapılarda kullanılan süslemeler çini mozaik tekniğinde yapılmıştır. Öney ve Enginsoy (1988)'in belirttiği gibi; bu süslemeler "Bu mihraplar firuze, mor, lacivert çini parçacıklarının geometrik, bitkisel desenler, neshi ve kufi yazıların meydana getirmesi ile süslenir. Nişlerin stalaktit kavsaraları bile çini mozaikle bezelidir". Şeklinde ifade etmiştir. Demiriz'in ifadesiyle; Bu mihraplar geometrik tezyinatının hakkını tam vermiştir. Öte yandan sekiz köşeli yıldızlar ile aralarında yer alan sekizgenlerden oluşan ana şema, mahfelin bütün yüzeyinde tekrarlanıp eyvan biçimli duvarlarda yer almıştır. Ayrıca tavan kısmında aynı şemanın tekrarlandığı, duvar ile tavanı birleştiren mukarnasların izdüşümünde aynı motifin uygulandığı görülür (Demiriz, 2002, s. 565)".

> "Anadolu Selçuklu döneminde farklı renklerde sırlı çini mozaik, saraylarda sırlı çini kullanımı ile birleşince, Anadolu Türkmen beyliklerinin 14.yüzyıl mimarisinde çini mozaik az görülür. Osmanlı mimarisinde çini süslemenin bilinen en eski örneği İznikte'ki Orhan imaretidir. Yine İznik'te 1378 tarihli yeşil caminin minaresi, Selçuklu geleneğine uygun olarak çini mozaik ve sırlı tuğla ile süslenmiş ancak renk paleti genişletilmiştir. Nilüfer Hatun İmareti'ni ve Bursa'daki Murat Cami'nin cephesini, Yeşil Camii ve türbesini süslemek için çini mozaik kullanıldı, bazen tuğla ve taş arasına yerleştirilmiş (Altun, 1997, s. 53)".

3.2 Türk Çini Sanatında Kullanılan Teknikler

Barbutin tekniği: Pala (2009, s. 728)'nın belirttiği üzere; "Barbutin tekniğinin de birçok pişmiş toprak sanatçısı tarafından çeşitli farklı uygulaması bulunmaktadır. Bu teknik başta Çanakkale Seramikleri olmak üzere kalıpla çoğaltılan motiflerin eklenmesi yanısıra, "Konya Sahip Ata Türbesi sandukalarının" bezemesinde de görüldüğü gibi serbest şekillendirilen ekler de yapılabilmektedir". Bu bağlamda barbutin tekniği mimari yapılarda görüldüğü gibi kullanım seramiklerinde görmek

mümkündür. Bu teknik Seramiklerin bezemesinde kullanılan bir tekniktir. Öte yandan bu teknik de pişmiş toprağın değişik açılarda uygulanması görülür.

Sgraffito (Astar): Sadece seramiğe uygulanan bir tekniktir (Öney, 1976, s. 12). Bu teknik Kürkman (2005, s. 368)'ın belirttiği üzere; "Farklı hamur rengindeki seramikler üzerine çekilen astarın ince uçlu bir kazıma aleti ile kazınarak yapılan süslemelerdir". Şeklinde ifade etmiştir. IX-XIX. yüzyıllarda Irak, İran, Suriye ve Mısır bölgelerinde ve Selçuklu seramiklerinde daha çok görülen teknik olduğu söylenmektedir. Özellikler sgrafitto ve akıtma tekniğinde seramikler bir arada kullanıldığı görülmüştür (Öney, 1976, s. 12).

> "…Astar kazıma tekniği dünya seramiğinde en yaygın olarak kullanılan tekniktir. Dünyada ve Türk çini sanatında da birçok uygulaması bulunmaktadır. Sgrafitto uygulamasında bir konuya dikkat çekmek gerekliliği oluşmuştur. Kazıma işlemi, çamur tam kurumadan yapıldığı zaman, fırça hareketinde olduğu gibi (kalın ince) kazıma aletiyle de çeşitli derinliklerde oymak mümkün olabilmektedir. Bu da desene hareket vermektedir ve geçmişte ki uygulamaları da çoğunlukla bu şekilde yapıldığı gözlenmektedir. Bünye ve astar kuruduktan sonra yapılan kazıma dekorlarda astar kesik kesik gözükebilmektedir ve durağan bir çizgi elde edilmektedir. Günümüzde astar kazıma yanı bisküvi sıraltı boya ve sırüstü kazıma örnekleri de uygulanmaktadır" (Pala, 2009, s. 729).

> *Kabartma Çini:* "Kalıp üzerinde bulunan negatif süslemenin üzerine seramik maskesi sıkıştırılarak elde edilen çini. Çini üzerine kalıptaki negatif süslemeler kabartma olarak elden edilir. Kabartma motifler veya fon seramik boyaları ile renklendirilir. Kabartma çini X ve XII. yüzyıl Selçuklu çini sanatında Başarı ile uygulanmıştır. XIV. yüzyıl erken Osmanlı mimarilerinde Bursa Örneklerinde Kabartma çiniler Görülmektedir. Kalıba basılarak yapılan kabartma çiniler genellikle birbirini tamamlayan çinilerde görülmektedir. Stalaktit çinileri de kalıba basılarak elde edilmiştir (Şahin, 1983, s. 19)".

> *Sırlı Tuğla:* "Fırınlanmış olan tuğlanın uzun dar yüzlerinden birinin tek renk sırla kaplanıp fırınlanmasından meydana gelen kolay uygulanabilir tekniklerden birisidir. Sırlı tuğla gerektiği durumlarda tuğla kesicileri tarafından değişik boyut ve şekillerde kesilerek kullanılır. Anadolu Selçuklu mimarisinde genellikle minarelerde ve kubbe içi süslemelerinde türkuaz, lacivert ve patlıcan moru renkli tuğlalar sırsız tuğlalarla uyum içinde uygulanmıştır (Çeken, 2007, s. 16)".

Öney (Öney, 1976, s. 15)'in belirtiği üzere; "Yapı dışında minare ve türbelerde toplanan çini dekorun esası daha dayanıklı olan firuze sırlı tuğla ve çinilerdir" şeklinde ifade ettiği görülür.

> "Tuğlaların bir veya iki yüzeyinin renkli sırlarla kaplanması, ilk sırlı tuğlalar Mısır sanatında görülmektedir. Sümer ve Asur tapınakları da renkli, sırla süsleme İran'da mimari süslemeyi yüksek seviyeye ulaştırmıştır. Büyük Selçuklular zamanında ilk defa anıtsal oranlarda görülür. Kubbelerin içinde, minare gövdelerinde ve sivil yapılarda

> dekoratif elan olmuştur. Anadolu Selçukluları ve Beylikler devrinden itibaren Anadolu mimari eserlerinde görülmektedir (Şahin, 1983, s. 31; Kürkman, 2005, s. 371)".

Selçuklular devrindeki gibi tuğla formunda olmasa da bezeme unsuru seramik kaplama ya da pano yüzeylerinde sıklıkla kullanıldığı söylenmiştir (Pala, 2009, s. 731). Bu bağlamda, Sırlı tuğla çinileri genel olarak sırsız tuğlalarla beraber özellikle dikey, yatay ve diagonal biçiminde yerleştirilerek farklı kompozisyonlar, kufi yazılar ve bilezikler meydana getirmiştirler (Öney, 1976, s. 15).

Tek renk sırlı çini tekniği (Düz çiniler): Bu teknikte kullanılan seramikler birbirleriyle benzer malzemeden yapılmaktadır. Öney (Öney, 1976, s. 9)'inde ifade ettiği üzere; "Bu seramikler bu çini ve seramiklerin, sırlı tuğlaya benzer olduğunu nitekim daha kaliteli ve sert çini çamuru ile yapıldığını söylemiştir". Bu seramikler Çeşitli formlarda levha halinde hazırlanan çini çamurunun üzerinde, tek renk görünümlü bir yüzey elde etmek için genellikle astar kullanmaksızın, transparan ya da opak (örtücü) sırça kullanılarak elde edilen bir tekniktir (Çeken, 2007, s. 17). Özellikle astarlanan ya da astarsız çini ve seramik fırınlanıp ve istenilen renk belirlenip sırlama işleminden sonra pişirim gerçekleşir. Ayrıca Selçuklu dönemi kurşunlu sır kullanılmamıştır. Ancak Beylikler ve Osmanlı döneminde kurşunlu sır kullanıldığı bilinir (Öney, 1976, s. 11). Konya II. Kılıç Arslan türbesi (1156-92), Konya Sahip Ata Türbesi, Tokat Gök medresesinde (1270) tek renk sırlı çinilerin kullanıldığı görülmektedir

Altınlama: Bu teknikteki çiniler sırlanmış çini üzerine altın sürülerek yüzey süslemek amacıyla yapılan uygulamadır (Çeken, 2007, s. 17). Pala (2018, s. 17)'ın belirttiği üzere; "Minai ve lakvardina tekniklerindeki kullanımı yanı sıra Selçuklu Döneminde özellikle renkli sır üzerinde, Osmanlı Dönemine ait ulaşılabilen tek örnek olan kandil formunda altınlama dekoru görülmektedir".

> "…Bundan başka firuze ve Lacivert sırla sırlanmış yıldız veya yarım küre biçiminde kabaralar da kullanılmıştır. Ayrıca çini levhalar üzerine altın yaldızla yapılmış süslemeler de görülür. Ayrıca Divriği Ulu camiine bitişik Şifahane 'deki Mengücekoğulları türbesinde Firuze rengi altıgen levhalara altın yaldızla yazılar ve nebati süsler yapılmış çiniler lahitlerin kaplamasında kullanılmıştır. Konya Karatay Medresesinin duvarlarını kaplayan altıgen firuze, yeşil levhalarda böyle altın yaldızla yapılmış çeşitli örnekler vardır (Yetkin, 1986, s. 159)".

Sıraltı çini: Bu teknik Türk çini sanatında en çok kullanılan teknikler arasında yer alır (Öney, 1976, s. 11). Şahin (1983, s. 32)'in belirttiği üzere "Seramik boyalarının

bisküvi halindeki seramikler üzerine boyanarak üzerine sır çekilmesi, boyaların sır altında kalması. Bazen desen boyama koyu renkle yapılır. Firuze veya yeşil sırla kaplanır". Şeklinde ifade etmiştir. Bu teknikte yapılan çiniler ismini "XV. yüzyıl mavi-beyaz çinilerde ve daha sonra klasik Osmanlı devri çinilerinde en yaygın teknik olan sıraltı tekniğinde fırınlanmış ve astarlanarak boyanmış olan çiniler şeffaf renksiz bir sırla sıralanarak yeniden fırınlanır. Bezemeler sır altında kaldığından teknik bu adı alır" (Öney, 2007, s. 41). Sıraltı tekniğinin XV. ve XVI. yüzyılda Osmanlı seramik sanatında başarılı uygulamaları görülmüştür (Şahin, 1983, s. 32). Bu bağlamda Pala'nın ifadesiyle Osmanlı dönemi sır altı İznik seramiklerinin Baba Nakkaş, haliç, milet tipi, Şam tipi, karamemi, ustalar üslubu ve Rodos olarak bilinen dönemleri vardır (Pala, 2018, s. 348).

Champleve: Pala, bu tekniğin diğer adının derin oyma tekniği olduğunu söylemiştir. "Champleve tekniği sgraffito tekniğine yöntem olarak çok benzediği söylenir. Özellikle bu iki tekniğin arasındaki fark şudur, Champleve, Sgraffito'ya orana daha derin ve geniş kazınır. Özellikle astar çekilmiş yüzeyin üzerine desen çizildikten sonra, sgraffito tekniğinde uygulanan ince uçlu cismin yerine daha geniş uçlu bir kesici kullanılır (Pala, 2018, s. 353)".

Sır Kazıma (Sahte Mozaik, Kaşitraş): Sır kazıma yöntemi motifin dışında kalan tek renk sırlı çini yüzeylerin kazınması tekniğiyle uygulanır (Öney, 1976, s. 11). Çekenin ifadesiyle; Çini plaka yüzeyine sürülen tek renk sırın, uygulanacak desene göre kazıma işlemiyle çamur zeminini ortaya çıkmasıyla yapılan yönteme sahte mozaik tekniği denir (Çeken, 2007, s. 20). Genellikle sır kazıma tekniğinde yapılan süslemeler bitkisel motifler ve yazı alanlarında kullanıldığı görülmektedir. Çini mozaik tekniğinin bir arada kullanıldığı sır kazıma tekniğinde yapılan uygulama Malatya Ulu Camii panosunda yapıldığını söyleyebiliriz.

Renkli (Cuerda Seca) sır tekniği: Renkli sırlı boyalar ile yapılan kompozisyona siyahla kontör çizilerek oluşturulan motiflerin içine renkli sırlı boyaların doldurulmasıyla oluşturulan uygulamalara verilen isimdir (Şahin, 1983, s. 13). Pala (2009, s. 730)'nın ifadesi üzerine; "Renkli sırlı boyaların Cuerda seca yani bölmeli renkli sır tekniğinde desenler, kazınarak değil, şekerli su gibi sırın emmesini engelleyerek malzemenin

sürülmesi ile yapılmaktadır". Şeklinde söylemiştir. Bu teknikteki çiniler XV. yüzyıl erken Osmanlı mimari eserlerin Burs, İstanbul ve Edirne örneklerinde görülmektedir (Şahin, 1983, s. 13). Cuerda seca tekniğinin en güzel örekleri Bursa'daki Yeşil Camii ve Yeşil Türbesi, İstanbul'daki Yavuz Sultan Selim Türbesi ve Cami (1522) mihrabındaki cuerda seca çinileri ile Karaman'daki İbrahim Bey İmaretinden İstanbul'daki Çinili Köşk'e getirilen mihrap (1432) cuerda seca çinilerinin öne çıkan örnekleridir. (Altun, 1997, s. 53-56).

Çini mozaik: Öney; çini mozaik tekniğinin mimariye bağlı bir yöntem olduğunu söylemiştir (Öney, 1976, s. 11). Kürkman (2005, s. 354)'n ifadesine göre çini mozaik tekniği; "Eskiden yapı yüzeylerini süslemek için, renkli sırı tuğlalar çeşitli biçimlerde kesilerek bir mozaik gibi uygulanmıştır ki bu mozaik çini adı verilmiştir". Şeklinde tanımlamıştır.

Kakma Çiniler (Bacini): Yetkin'in ifadesiyle; "Anadolu da kullanılan çinilerin başka bir şekli daha vardır. Burada ayrı ayrı çini levhalardan kesilen desenler, geniş bir alçı yüzeye kakılarak yerleştirilir. Böylece aradaki beyaz alçı zemin, renkli çini motiflerin aralarında bir karşıtlık oluşturarak parlayıp ve örneklerin çok daha belirlenmesini sağladığı bilinir (Yetkin, 1986, s. 156)".

Ajur Tekniği: Ayta (1976, s. 16)'ın çalışmasında "Genel değişle, delikli motif süslemeleri olarak da tanımlayabileceğimiz ajurlu seramikler, parçaların üstüne yerleştirilen dekoratif biçimlerin kesilmesi ve çeşitli boşluklar meydana getirecek şekilde delinip çalışması yoluyla yapılan işlemdir". … "Bu bağlamda ajur dekorları pişirildikleri zaman belli bir dayanıklılık ve sağlamlık kazanmaları için, genellikle pekişme yeteneği yüksek, sert hamurdan yapılan parçalar üstünde uygulanır".

Slip Tekniği: Öney; Selçuklu, Beylikler ve Erken Osmanlı döneminde tek renkli çinilerde astar kullanılmadığını söylemiştir (Öney, 1976, s. 9). Slip astar demektir (Şahin, 1983, s. 32). Şahin (1983, s. 9)'in belirttiği üzere bu tekniğin, "Seramikte kullanılan hamur rengini kapatmak, düzgün ve temiz beyaz renkli yüzey elde etmek için hazırlanır kullanılır". Söylemiştir. Bu teknikte seramikler farklı renklerde astar uygulamalar yapılmaktadır.

Lüster çini: Çeken (2007, s. 18)'in belirtiği üzere; "Çini ve seramik sanatının belki de en gizemli ve önemli tekniği olarak karşımıza çıkan lüster tekniği Batı dillerindeki "lustre" bizdeki karşılığıyla "perdah", parlaklık ve parıltı gibi anlamlar taşır". Bu bağlamda, Pala (2018, s. 18)'ın ifadesiyle; Minai tekniği gibi Selçuklular döneminde uygulanmıştır. İslam seramikçileri tarafından keşfedilen lüsterlerin yapımı bakır ve gümüş bileşikleri gibi metalik piğmenlerin kil macunu haline getirilip, pişmiş sırlı seramik yüzeye uygulanması ardından da 3. Kez, indirgenmiş bir ortamda pişirilmesi şeklinde olur". Şeklinde ifade edilmiştir.

Minai Tekniği: Özellikle bu teknikte yapılan uygulamalar Pala (2018, s. 15)'ın ifadesiyle; "Selçuklular dönemi mimari ve kullanım seramiklerinde kullanılmıştır. Hem şeffaf sıraltına ve üstüne beraber, hemde örtücü sır içine (yani üstüne) uygulanmaktadır". Anlatımıyla ifade etmiştir. Bu teknikte çiniler sır altına lacivert, mor, firuze, yeşil renkler kullanılır. Bu renkler sır üstüne az ısıda fırınlayarak uygulandığı bilinir. Minai tekniği XII.-XIII. yüzyıl İran'ın seramik merkezlerinde yapıldığı görülmektedir (Kürkman, 2005, s. 352; Şahin, 1983, s. 24).

Akıtma tekniği: Bu teknik sadece seramiklerde kullanılır. Özellikle fırınlanan ve astarlanan seramiklere transparan ya da beyaz kalaylı sır uygulanıp kurutulur. Ayrıca üzerine mangan, bakır veya kobalt oksitle karılım yapılır daha sonra ikinci pişirimle renkli yollar oluşturulur (Öney, 1976, s. 12).

Lakabi tekniği: Bu tekniğin sadece Selçuklular döneminde görüldüğü söylenmekle beraber halen tartışmaların olduğu bilinir. Bölmeli renkli sır tekniği ile Kaşan işleri ya da lüster tekniğiyle genelleyemeyecek bir Lakabi tekniğidir (Pala, 2018, s. 12) Öte yandan Pala Lakabi tekniğiyle ilgili şunları alıntılar;

> "Suriye'nin Eyyubi seramikleri başlığı altında, Farsça laqabi kelimesinin ilk kez Arthur Upham Popetarafından kullanıldığını ve boyanmış (painted) olarak çevirdiğini, ancak Cristina Tonghini' nin Suriye seramikleri çalışmasında aslında 'lakabi' kelimesinin 'enamel' anlamında farsça "la'abi" olabileceğini belirtmektedir. Teknik rölyef dekor kullanılması yanı sıra kazıma dekorla sınırlar belirlendiği için kısmen sgrafittoya benzemektedir. Bu kazınmış ya da yükseltilmiş alanlar, renklerin birbirine karışmasını önlemektedir. Böylece bölmeli mine (cloisonné) tekniğinin seramiğe uyarlanmışı olarak çevirmenin daha doğru olduğu sonucuna varılmaktadır. 1150- 1175 arasına tarihlenen bu teknikte üretilmiş bir çanağın da İstanbul kazılarında bulunduğu, ayrıca örneklerin hemen hepsinin büyük çanak formunda olduğu" belirtilmektedir (Rajab 2000'den aktaran, pala,2018, s.12)".

Lakvardina tekniği: lacivert sır ile kaplı seramiklerin üzerine renkli sırla yapılan dekarosyan tekniğidir (Şahin, 1983, s. 22). Pala (2018, s. 12)'ifadeiyle; "Lakvardina tekniği de genel olarak örtücü özellikle lacivert ve turkuaz renli sır üzerine kırmızı, beyaz, siyah boya yanı sıra altın ya da lüster dekor ile kullanılarak üretilmektedir" şeklinde söylemiştir.

4. KASTAMONU YILANLI KÜLLİYESİ VE TAÇ KAPISI

> "Batı Karadeniz bölgesinde yer alan Kastamonu şehri, sahip olduğu stratejik konum, tarihi alt yapı, iklimsel uygunluk vb. sebeplerle tarihi süreçte pek çok medeniyete yurt olmuştur. Bu vesileyle medeniyetlerin kültürel altyapılarının, sanatsal beğenilerinin, teknolojik gelişimlerinin temel kodlarını taşıyan ve farklı amaçlar için inşa edilmiş mimari örneklerine de ev sahipliği yapmıştır. 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu taş süsleme sanatının nitelikli özelliklerini taşıyan, Kastamonu'nun tek, Anadolu'nun ise en eski şifahanesi olan Yılanlı Darüşşifası, bu mimari mirasın kısmen de olsa günümüze ulaşan önemli örneklerinden biridir (Konak, 2022, s. 156)".

Kastamonu Pervaneoğlu Ali (Yılanlı) Darüşşifası ve imareti kitabeden anlaşıldığı üzere 1272-73 yılında inşası edilmiştir (Ünver,1938,s.22, KVBM, 2008, Çifçi,2018, s.31, Bayram 1997'den aktaran, Yeni ve Çetin, 2014, s.478-479). Darüşşifa Kastamonu'nun en eski yapılarından birisidir (Bakır ve Gökşen, 2019). Türk hâkimiyeti devirlerine ait eserlerden zamanımıza kadar gelebilmiş olanların en eskisidir (Erdoğan, 1968, s. 158).

Kastamonu il merkez, Küpcigez Mahallesi (Ünver, 1938, s. 22; Gökoğlu, 1952, s. 35; KVBM, 2008; Çiftçi, 2018)'inde 294 ada 3 parselde bulunan, Pervaneoğlu Ali (Yılanlı) Darüşşifası ve imareti, Yılanlı sokağında yer almaktadır (Çiftçi, 2018, s. 30; KVBM, 2008, s. 17). Yılanlı darü'şşifası, özgünde cami, imaret, iki şadırvan ve türbenin bulunduğu yapı topluluğundan oluşan külliyenin bir parçası olduğu bilinmektedir (KVBM, 2008; Çiftçi, 2018, s. 30; Konak, 2022, s. 158)

Resim 4.1 Kastamonu Yılanlı Külliyesi

Konak (2022, s. 158)' belirttiği üzere; "Külliye bahçesinde iki adet şadırvan görülmektedir. Bunlardan birisi giriş kapısı karşısında, kıble aksında ve oval planlıdır.

Bu şadırvanın güney-doğu tarafında ise yuvarlak planlı ve daha küçük ölçülü diğer şadırvan bulunmaktadır" Çevresinde musluklar ve teknesi bulunan şadırvanın üzeri açık olup tel kafesle çevrilmiştir. Bunun gövdesinde de bitki motifleri vardır (Çiftçi, 2018, s. 37).

> "Külliye Abdülkadir Geylani Hazretlerinin yedinci oğlu Abdülfettah-ı Veli tarafından M. 1210 yılında kurulmuştur. Abdülfettah-ı Veli; Abdulkadir Geylani Hazretlerinin cariyeden gelme nesilden olup Bağdat'tan bu havaliyi irşada memur olarak görevlendirmiştir. M.1215 yıllarından itibaren Selçukluların Kastamonu'yu Bizanslılardan tekrar geri almalarından sonra buralara gelip yerleşmiş olsa gerektir (Behçet, 1925, s. 52)".

Yılanlı Darüşşifası taç kapısı, Selçuklu devri yapıları arasında görkemli biçimde süslemeyle önemli bir yere sahiptir (KVBM, 2008, s. 2). Selçuklu döneminin kıymetli eserlerinden birisi olan (Çiftçi, 2018, s. 30), Külliyenin yapı malzemesi olarak kesme ve moloz taştan, çatıları ahşap örtülü olarak inşa edilmiştir (KVBM, 2008, s.3; İbret vd., 2015, s.250; Çiftçi, 2018, s.33). Caminin; darüş-şifanın bünyesinde aynı tarihlerde yapılmış olduğu rivayeti varsa da bunu belgelemek mümkün değildir (KVBM, 2008).

Selçuk hastanesi son zamanlarda Abdulkadir Geylani'nin yedinci oğlu olduğunu ileri süren Abdulfettahi veli isminde birisi tarafından kaderi tekkesi yapılmıştır. Bina (1253) yılında yangın geçirmiştir (Gökoğlu, 1952, s. 338).

> "Külliyede 1837 tarihinde çıkan yangından sonra ağır şekilde tahrip olan ve önemli bir kısmını kaybeden darüşşifa yapısının özgün plan tipi hakkında kesin bir şey söylemek mümkün değildir. Ancak yapının günümüze ulaşan taç kapısından ve yakın dönemde yapılan diğer yapılar ile olan benzerliklerinden yola çıkarak fikir yürütülebilir. Zira bu kompozisyon bakımından Yılanlı Darüşşifası Taç Kapısı ile Konya Sırçalı Medresesi Taç Kapısı ile Karatay Han İç Taç Kapısı'nda benzer özellikler göstermektedir (KVBM, 2008, s. 11; Konak, 2022, s. 158)".

Yangından izleri halen üzerinde görülen taç kapının sadece medhal (giriş kısmı) ulaşılabilmiştir (Çiftçi, 2018, s. 30). Cantay (1992, s. 59)'ın fadesiyle; Bu darüşşifa ile ilgili yalnızca yere gömülü olduğu söylenen taç kapı ile bir yan duvar kaldığı söylenir.

> "Mevcut hâliyle bir kısmı taç kapı üzerine oturacak şekilde inşa edilen muhdes eklenti bir de konut bulunmaktadır. Külliyenin günümüzdeki mevcut yerleşimi itibarıyla; yapı topluluğunun merkezinde cami, caminin doğu bitişiğinde içerisinde yirmi beş adet sandukanın yer aldığı ve Abdulfettah-ı Veli ismiyle anılan türbe, batısında ise kişi mülkiyetine ait olan konut yer almaktadır. Camiye bitişik konutun batı tarafında ise kısmen günümüze ulaşan anıtsal darüşşifa taç kapısı yer almaktadır. Caminin doğu tarafından türbeye bitişik minare bulunur (Konak, 2022, s. 158)".

Konak'ın ifadesiyle; "Taç kapıya ilişkin herhangi bir onarım yapıldığına dair kayıt bilgisine ulaşılamadığını söylemiştir. Bu durum bağlı bulunduğu darüşşifanın tamamen yıkılmış olmasına bağlanabilir. Tarihi süreçte taç kapı için en uygun koruma, onarım ve yeniden işlevlendirmede tam üzerine oturtulan konuta kaide olması şeklinde düşünüldüğü ve uygulandığı anlaşılmaktadır (Konak, 2022, s. 158)". Bu bağlamda Darüşşifa'nın orta avlu etrafında gelişen revaklar ve hücre dizinlerinden oluştuğu düşünülebilir (Konak, 2022, s. 159).

Taç kapısının girişi kısmı dört metre yükseklik ve iki buçuk metre genişliğe sahiptir (Behçet, 1925, s. 48; s. 30; KVBM, 2008; Yeni ve Çetin, 2014, s. 475 Çiftçi, 2018,) Giriş'in her iki yanı birer metre boşluktan ibaret olup her iki tarafta mihrabımsı yerler vardır (Behçet, 1925, s. 48; Çiftçi, 2018, s. 30) Giriş kısmında daha sonra yapılmış olduğu anlaşılan asıl kapının yüksekliği 2 metredir (Behçet, 1925, s. 48). Kapının üzerinde iki adet kitabe mevcuttur[1]. Kapının etrafındaki kabartma nakışlar, geometrik bezemeler ve çokgen yıldızlardan çağın özelliğini taşıyan süslemelere sahip olduğu anlaşılmaktadır' (Çiftçi, 2018, s. 30).

Kastamonu'nun da en eski eserleri arasında yer alan Yılanlı Külliyesinin Taç kapısı (portal) Selçuklu geleneğinin tüm özelliklerini taşımaktadır. Taç kapının sağ duvar

[1] " Bismillahirrahmanirrahim
Ve nünezzilü mine'l Kur'ani ma-hüve şifaün ve rahmetün li'l-mü'minine, kale'n-Nebiyyü Sallallahü Aleyhi ve selleme.
Tedavev 'ibadellah feinnallaha Te'ala, halaka Li-kulli dain devaen ilae's-samü.
Emera bi-bina-i hazihi'l maristanı'l mübareketi ve imaretiha ahvecü kalegakallhü ila rıdvanihi ve efkarühün ila ğufranihi Ali bin Süleyman bin Ali. Tegabbelallahü minhü'l hasenati ve tecavez anhü's seyyiati ve vakafehü Liiktisabi'l hadseyrat. Fi şühuri sene ihda ve seb'ine ve sitte mie hamiden Lillahi ve musalliyen' ala Nebiyyih" (Behçet, 1925, s. 48; Gökoğlu, 1952, s. 336-337; Cantay, 1992, s. 59; Çiftçi, 2018, s. 30).
Mânâsı:
-Rahmân ve Rahîm Olan Allah'ın adıyla.
-"Biz Kur'an'ı mü'minlere şifa ve rahmet olarak indirdik".
-Peygamber (SAV) buyurdu: "Ey Allah'ın Kulları! Tedavi olunuz. Muhakkak ki Allahü teala bütün hastalıklar için ilaç yaratmıştır. Ölüm müstesna (yalnız onun ilacı yoktur).
- Bu mübarek Maristan şifahanre ve imaretin yapılmasını Allah'ın Rahmetine ve Mağfiretine herkesten çok muhtaç olan Süleyman oğlu Ali emretti. Allah 'nın böyle hayırlarını kabul etsin. Günahlarını bağışlasın. Hayır kazanmak için bu binayı vakfetti.
-671 senesinin aylarında Allah'a hamd ederek ve onun nesibine salevat getirerekyaptırdı (Gökoğlu, 1952; KVBM, 2008; Çiftçi, 2018, s. 30).
Taç kapı üzerinde bulunan bir diğer kitabe ise, sanatçı kitabesidir. Portal nişini üç yönden kuşatan celi sülüs kitabe metinde şu bilgiler yer almaktadır:
-"Nazara fihi e'kalü'l-ibad (sıva ile kapanmış) Gevherbaş
-El-muhtaç ila rahmetillah, mi'marehü Said (bir kısmı sıva ile kaplı) el-Kayseriyyı gufire
-Allahu lehu ve Li-cemii (bir kısım yer sıvalı) el-muslimin Amin"(Behçet, 1925,s.49;Gökoğlu, 1952, 337; Yeni ve Çetin 2014, s. 476-477).
Bu sözleden anlaşılır ki, giriş üzerindeki taşlar yerinden oynamış ve daha sonra bu şekilde düzenlenmiştir. Ancak kapının üstündeki yazı kısmen eski şeklini koruyabilmiştir (Behçet, 1925, s. 49).

örgüsünde bulunan parçasın üzerinde koyun başına benzer süslemedeki motifin yılan olduğu düşünülmektedir (Cantay, 1992, s. 59).

Yılanlı Dergahi diye de anılan Pervaneoğlu Ali (yılanlı) Darüşşifası ve İmareti'nin "Yılanlı" adıyla anılmasının nedeni olarak birkaç farklı görüş ortaya atılmıştır (Yeni, 2014). Hakikaten halkın itimad ettiği ve birtakım şifalar umduğu taşa mahkuk yılan alameti de vardır (Ünver, 1938, s. 22). Darüşşifa ve İmareti'ne yılanlı denilmesinin iki sebebi vardır. Birincisi kitabenin içinde geçen ve yılan manasında gelen (Maristan) kelimesinden ileri gelmektedir (Gökoğlu, 1952, s. 338).Yakın zamana kadar delilerle münzeviler, göz kapağı ve yüzü eğrilenler buraya getirilir. … Ruhi ve maddî vasıtalarla tedavi edilir. Sıtmalılar da yılan remzli taşdan biraz suya karıştırır içerler (Ünver, 1938, s. 22)".

> "…Zikir halkası ortasına oturtulur ve nefes edilerek teşfiye edilirlerdi. Sıtmalılar ise dışardaki Yılanlı taştan biraz suya karıştırıp içer ve şifa bulurlarmış. Dergâhta bir kırık tas varmış ki, üzerinde ayetler menkuş imiş. Hastalara bununla su verilirmiş. Ayrıca bir de kenarları nakışlı ayna vardır ki, buna da yüzü ve göz kapağı eğilenler bakarlar iyi olurlarmış. Çocuğu olmayanlarla yaşamayanlar da türbeye gelip doğacak çocuğu Abdül Fettah Veli'ye satarlar ve bu surette evlat sahibi olurlarmış" (Ünver 1942'den aktaran, Özge, 2018, s.293).

Şeyh Efendi, dergâhta eski bir taş ile bakırdan yapılmış yuvarlak bir levhadan ibaret bir ayna gösterdi. "Taş zamanla kırılmış ve yarısı parçalanmıştır. Her ne kadar bu taş gibi nicelerine rastlamak mümkünse de taş'ın kıymeti, Şeyh'in fikrince şifa özelliği taşımasındandır. Her çeşit hastalara her gün bu tas ile su içirilir ve iyileştiği görülmüştür," diye ifade etmiştir (Behçet, 1925, s. 51).

> "Madenden olan Ayna'ya gelince; 15cm. yarı-çapında bakırdan bir daire ve yine Maden'den 20 cm. uzunluğunda bir El 'den ibarettir. Madenden olan levhanın üzerindeki nakışlar görülmeyecek bir hale gelmiştir. Bu ayna, Felç ve benzeri hastalıkların tedavisi içindir. Ağzı çarpılmış olanlar, isterikler… vs. bu dergah gelerek hergün evrad-ı şerifede hazır bulunurlar ve her biri çeşitli anlayışlarla ve bu şekilde tedavi edilmekte imişler. Böylece Yılanlı Dergâhı geçmişteki şerefli kıymetini az da olsa kaybetmemiştir (Behçet, 1925, s. 51)".

> "İkinci sebep ise bina duvarının dışında Roma çağından kalma çelenkli (Girland) bir mermer taşın konulmasından ileri gelmiş olan gerektir. Buradaki girlandı halk yılana benzetmiş ve bunu mukaddes sayarak hastalar yüzüne gözüne sürmüş ve zaman zaman oraya kadar gelemeyen hastalar içinde taş kazınarak koparılan tozlar götürülmüş ve bu suretle bu taşa kutsiyet verilmiş ve bundan dolayı yılanlı denilmiş olsa gerektir (Gökoğlu, 1952, s. 338)".

Bir diğer ifade ise halk sağlığı hizmeti, diğer tıp eğitiminin sürdürüldüğü yer olarak tanımlamayı da mümkün görmekteyiz (Cantay, 1992, s. 2). Halk arasında inanılan bazı işlerin şifalar umduğu taşa kazılı yılan sembolü olduğu söylenmektedir (Cantay, 1992, s. 59).

> "Süheyl Ünver'in darüşşifa ile ilgili dile getirmiş olduğu itikadı detaylar ve uygulamalar, Kastamonu darüşşifasının birer halk darüşşifasına dönüştürerek tıbbi folklorumuza bir misal teşkil etmesini sağlamıştır. Ünver yapının evvela darüşşifa olarak yapıldığını, daha sonra dergâh olduğunu ve böylelikle de asırlar geçtikçe darüşşifa binalarının hem işlevlerinin hem de kutsiyetlerinin arttığını belirtir (Özgen, 2018, s. 293)".

Bu darüşşifa batı duvarındaki beyaz mermer üzerine işlenmiş yılan motiflerinden biridir. Bu nedenle halk arasında Yılanlı Darüşşifa olarak anılmıştır. Abdülkadir Geylani'nin oğlu Abdülfettah-ı Veli tarafından Kadiri Dergâhı haline dönüştürülmüştür (Bakır ve Gökşen, 2019).

> "Taç kapı kalıntısı Selçuk geleneğinin bütün özelliklerini aksettirmektedir. Kapı eksenine göre sağ taraftaki duvar örgüsünde kullanılan devşirme lahit parçası üzerindeki koyun başı ve girlandlardan meydana gelen örnek, yılan sanılarak hala Darüşşifanın adı "Yılanlı Darüşşifa" olarak sürdürülmekte ise bu süslemenin darüşşifa ile sembolik ilgisi yoktur (Cantay, 2015, s. 328)".

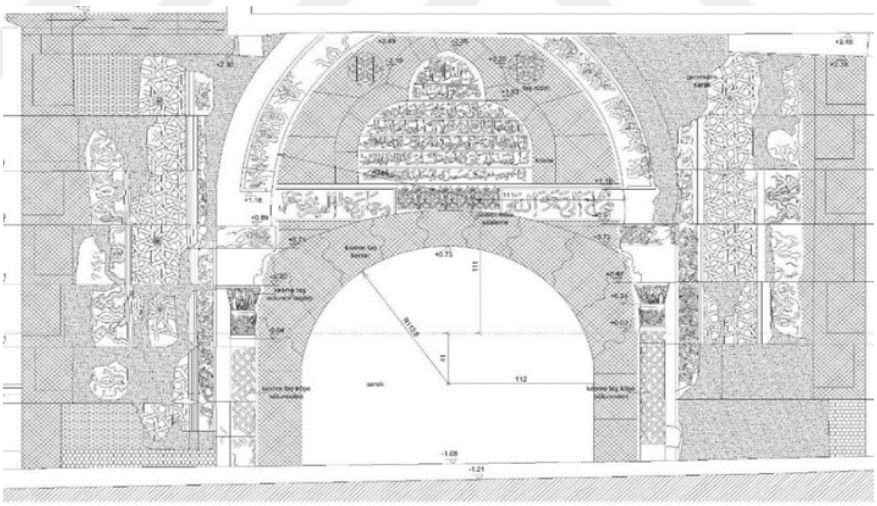
Taç kapı üzerinde bulunan her iki kitabenin birlikte değerlendirilmesi ile yapının, H671/m.1272-73 tarihinde (Yeni, 2014, s. 476-477), Kastamonu yılanlı Darüşşifasını yaptıran şahsın pervane Süleyman'ın oğlu Ali olduğu meydana çıkmaktadır (Gökoğlu, 1952, s. 338). Kitabede yer alan bilgilerden anlaşıldığı üzere eserin Pervane Muinüddin Süleyman'ın oğlu Alaeddin Ali tarafından, Küherbaş Ibn Abdullah'ın nezaretinde, Mimar Said el Kayseri tarafından yapıldığı bilinmektedir. (Gökoğlu, 1952, s. 338; Yeni, 2014, s. 476-477; Çiftçi, 2018, s. 31). Anlaşıldığı üzere bu bilgi Pervane Muinüddin Süleyman tarafından yaptırılan Durağan Kervansarayında görmekteyiz. Bu bağlamda bu da yılanlı darüşşifasının pervaneler tarafından yaptırıldığı bilgilerden teyit etmektedir (Gökoğlu, 1952, s. 338).

> "Anıtsal taç kapı üzerinde yer alan son derece plastik ve gelişmiş geometrik ve bitkisel bezemeleri dönemin Selçuklu sanatın genel özellikleri yansıttığı görülmektedir. Kastamonu'da günümüze ulaşabilen en eski tarihli Türk dönemi yapıları arasında bulunan darüşşifa ve imaretin kitabesinde, dönemin siyasi durumunu açıklamada ayrı bir önem taşımaktadır (Yeni, 2014, s. 475-476)".

Aynı tarihlerde Çobanoğlu hâkimiyetindeki Kastamonu'da Sinop hükümdarı Pervaneoğullarının eser yapıp kitabe koyması olağan değildir. Zira bu hâkimiyetin el değiştirmesi anlamına gelmektedir (Çiftçi, 2018, s. 31).

4.1 Yılanlı Külliyesi Taç Kapı Süslemeleri

Yılanlı Darüşşifası taç kapısı, yuvarlak kemer tonozlu taç kapılar grubunda yer almaktadır (KVBM, 2008). Taç kapının dairesel geçmeli kilit taşından yapılmış, basık yuvarlak kemerli bir girişi bulunmaktadır (KVBM, 2008; Yeni, 2014, s. 476; Konak, 2022, s. 159). Taç kapı yüzeyinde yoğun bir süsleme programı uygulanmıştır. Yayınlarda yer aldığı şekliyle XIII. yüzyıl taş bezeme özelliklerini gösteren (Bakır ve Gökşen, 2019) taç kapı üzerinde yer alan iki kitabenin yanı sıra geometrik, bitkisel ve rumi kompozisyonlardan oluşan süslemeler mevcuttur. Basık yuvarlak kemerli girişin üzerinden dıştan bakıldığı kadarıyla yükünü hafifletmek adına faydasının olduğunu düşünüleceği bir düz duvardan meydana gelen kemer sistemi yapıldığı görülmektedir.



Resim 4.2 Yıllanlı Külliyesi Taç Kapısı (KVBM, 2008)

Taç kapının cephesinde yer alan tasarımda, yapının simetrik özelliğe sahiptir. Taç kapının kalan cephe bölümleri aynı büyüklükte olmakla beraber ön cepheyi çevreleyen tasarım üç bölümden oluşmaktadır.

Konak (2022, s. 158)'ın ifade ettiği gibi; "Taç kapı kitabe kuşağının tam üzerinde, dilimli yarım madalyon formunda, sülüs yazı ile yazılmış, yedi satırdan oluşan yapının

kitabe panosu bulunmaktadır Bu pano düzgün kesme taşlarla dilimli formda çevrelenmiştir". Belirtmiştir.

> "Taç kapı kitabe kuşağının kenarlarına iki adet daire şeklinde gülbezek yerleştirilmiştir. Kitabe panosunun hemen alt tarafında, kemerin hemen üzerinde, ortasında kıvrık dallar ve rumilerden oluşan düzenlemeye sahip bir bölüm ve bu bölümün sağ ve solunda da kitabe kuşağı yer almaktadır. Bu kitabe kuşakları, sağdan ve soldan tonozun her iki yan yüzünde devam etmektedir (Konak, 2022, s. 159)".

Resim 4.3 Taç kapı yarım madalyon ve bordür kitabesi detayı

Konak (2022, s. 159)'in belirttiği üzere; "Kitabe panosunun üstünde sağ ve sol köşelerinde, merkezinde altıgen yıldız formu bulunan gül bezekler yer almaktadır". Gülbezeklerin desenleri 12/1 oranında simetrik olarak ve dairesel formda tasarlanmıştır. İplikler oluklu-yivlidir ve oyma-kabartma tekniğiyle işlenmiştir. İpliklerin kalınlığı 1,5 cm'dir.

Dairesel formun merkezine yerleştirilen altı adet tepelikten çıkan ipliklerin önce kıvrımlı dal hareketleri yaparak ve antrolog geçmeler oluşturarak hareketlendiği daha sonra yıldızın kollarını oluşturarak tekrar tepeliğe girdiği görülmektedir.

Resim 4.4 Geometrik geçme ve rumi motifleriyle süslü gülbezek detayı

Dilimli yarım madalyon formundaki kitabe panosunun hemen alt tarafında kemerin üzerinde, yazı şeridinin ortasında kıvrık dallar ve rumilerden oluşan kompozisyon yer almaktadır (Konak, 2022, s. 159). Kompozisyonun deseni 5/1 oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. İplikler oluklu-yivli ve kabartma tekniğiyle yapılmıştır. Rumilerin yivleri tiziz bir işçilikle açılmasına rağmen bazı rumilerin yüzeyindeki bezemeler detay açısından farklılaşmıştır.

Resim 4.5 Rumi motifli kitabe bordür alanı

Taç kapının iç sağ ve sol yüzeylerinde mihrabiyeler bulunmaktadır (Konak, 2022, s. 159; KVBM, 2008).Süslemede mihrabiyeler birbiriyle benzer düzenlemeye sahip olup, dış kenardan sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Beş sıra mukarnaslı kavsaraya sahip olan mihrabiyelerin üst köşelerinde gülbezekler bulunmaktadır. Mihrabiyeler dıştan geniş ve geometrik düzenlemeli kuşaklarla üç yönden çevrelenmiştir (Konak, 2022, s. 158). Mukarnas alanındaki süsleme sekiz dilimli iç bükey, yivli-oluklu olarak tasarlanmıştır.

Resim 4.6 Sağ ve sol mihrabiye alanı Taç kapı detayı

Mihrabiyenin üstünde sağ ve sol köşelerinde 8/1 oranında simetrik olarak tasarlanmış, rumi kompozisyonlarından oluşan gülbezekler mevcuttur. Gülbezekler birbiriyle benzerdir. Gülbezeklerdeki rumilerin yivleri tiziz bir işçilikle açılmasına rağmen bazı rumilerin yüzeyindeki bezemeler detay açısından farklılaşmıştır. Gülbezeklerde merkezden çıkan ipliklerin oluşturduğu rumilerin arasına tepelik rumi yerleştirilmiş; taş oluklu-yivli ve oyma-kabartma tekniğiyle yapılmıştır. Desen daire biçimindedir ve dairenin çapı 8cm'dir. Daireyi çevreleyen iplikler ve rumilerin sırtlarında salyangoz motifi yer almaktadır.

Resim 4.7 Rumi motifleriyle süslü taç kapı mihrabiyenin köşe gülbezekleri

Mihrabiyeyi dıştan geometrik düzenlemeli kuşaklarla üç yönden çevreleyen 12/1 oranında simetrik olarak tasarlanmış kompozisyon, ulama şeklinde çoğaltılmıştır. Geçmeler farklı yöndeki ipliklerin kırılmasıyla, alttan ve üsten birbirleriyle kesişen iplikler, beşgen ve çokgenlerin oluşturduğu kompozisyon tasarlanmıştır. Geometrik bordürün yivleri tiziz bir işçilikle açılmasına rağmen bazı ipliklerin yüzeyindeki geçmeleri detay açısından farklılaşmıştır. Geometrik geçmedeki iplikler yivli-oluklu ve 1 cm derinliğinde kabartma tekniğiyle yapılmıştır. Sağ mihrabiyenin üç tarafı çevrili bordür kuşağının eni 20 cm, yüksekliği 1,5 cm ve ipliklerin genişliği 1,5 cm'dir. Bordürün kenar silmeleri 1,5 cm sınırlandırılmıştır.

Resim 4.8 Taç Kapı Sol Mihrabiyenin geometrik geçme bordür detayı

Sağ mihrabiyenin üç tarafı geometrik bordürle çevrelenmiştir. Bordürdeki geçmeler farklı yöndeki ipliklerin alttan ve üstten geçerek kırılmasıyla sekiz kolu yıldızları oluşturmuştur. Bordürün genişliği 19 cm. pahlı silme olup, silmeler 1,5 cm sınırlandırılmıştır. İpliklerin genişliği 1,8 cm'dir. İplikler yivli-oluklu ve 1 cm derinliğinde kabartma tekniğiyle yapılmıştır. Mihrabiyenin sağ kısımda yer alan bordürler ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmış olup, birbirlerine ulanmasından oluşan geçmelerden oluşturulmuştur. Bordürlerin kenarı 1,5 cm düz silme taşlarla sınırlandırılmıştır.

Resim 4.9 Taç kapı Sağ Mihrabiyenin geometrik geçme bordür detayı

Mihrabiyenin üst bordüründe yer alan, köşe sütuncelerin üstünde, kapı kemerine kadar devam eden silmelerin üzerinde rumilerden oluşan desen yer almaktadır. Desenin tasarımı Aynı yöndeki ipliklerin kıvrımlı dal hareketleri yaparak, alttan ve üstten kesişmesiyle oluşturulmuştur. 15/1 oranında tasarlanan desen silmeli olup, rumi motifinin birbirine ulanmasından meydana gelmiştir. 1 cm derinliğinde iplikler yivli-oluklu ve kabartma tekniğiyle yapılmıştır. Rumi bordürün genişliği 16 cm'dir.

Resim 4.10 Mihrabiyenin Sağ ve Sol Üst Rumi motif bordür detayı

Taç kapının ortada, sütunceler üzerinde yükselen tonoz kuşatma kemeri, kıvrık dal ve rumilerden oluşan tepelik formlu düzenleme ile donatılmıştır (Konak, 2022, s. 158). Kompozisyonda yer alan bezeme kıvrık dal ve ortabağ ve rumilerin birbirleriyle kesişmesi sonucu oluşturulmuştur. ¼ oranında simetrik olarak tasarlanan desen

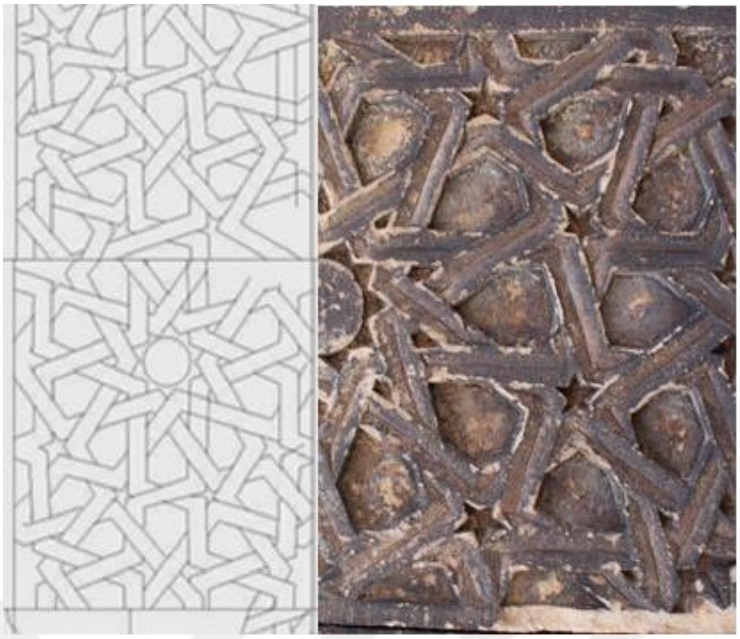
çoğaltılarak yerleştirilmiştir. İplikler yivli-oluklu ve kabartma tekniğiyle yapılmıştır. Kemer bordür kuşağının genişliği 18 cm'dir.

Resim 4.11 Taç kapı Kemer kuşağı bordür detayı

Taç kapının sağ ve sol kenarlarında, ortadaki geniş, her iki yandakiler biraz daha dar olmak üzere üç sıra kuşak yer almaktadır. Bu süsleme kuşaklarından sağ ve solda yer alanlar rumi, orta kuşak ise geometrik düzenlemelidir. Bu üçlü kuşak grubunun kapı üstüne gelen kısmı günümüze ulaşamamıştır (Konak, 2022, s. 158). Simetrik olarak tasarlanmış kompozisyonda bordür araları taş silmelerle sınırlandırılmıştır. Orta kuşakta yer alan geometrik geçmenin bordür genişliği 43 cm'dir. Dış kuşak rumi bordur genişliği 16 cm'dir. İç kuşak rumi bordür genişliği 20 cm'dir.

Resim 4.12 Taç kapı ön yüzey geometrik geçme bordür detayı

Taç kapının girişini çevreleyen yüzeyin sağ ve sol dış duvarın, ortadaki geniş alanda yer alan desen ¼ oranında dikey eksende, birbirinin simetri olarak tasarlanmış kompozisyon ulama olarak yerleştirilmiştir. Yatay, dikey ve çapraz eksen üzerinde, birbirleriyle kesişen kırık iplikler, alttan ve üstten geçerek on kolu yıldızları oluşturmaktadır. Merkezde yer alan on kolu yıldızın etrafında ipliklerin kesişmesiyle şekillenen altıgen, baklava dilimi ve beş kollu yıldızlar süsler. On kollu yıldız formunum merkezinde çarkıfelek ve penç motifleri titiz bir işçilikle açılmasına rağmen bazı yüzeydeki bezemeler bazı işlenmediği görülmektedir. İplikler yivli-oluklu ve kabartma tekniğiyle yapılmıştır. Bordürlerin arası düz silmelerle sınırlandırılmıştır. Geometrik bordürün genişliği 43 cm'dir. Şerit genişliği iyi bir işçilikte olmasına rağmen değişiklik göstermekte olup ortalama 2,3 cm'dir.



Resim 4.13 Taç kapı ön yüzey orta geometrik geçme bordür detayı

Taç kapının girişini çevreleyen yüzeyin sağ ve sol duvarı simetrik düzenleli olup, iç kuşağında bulunan bordürün bezemesi dikey yöndeki kıvrımlı ipliklerin birbirleriyle alttan ve üstten geçmesiyle rumi kompozisyonu oluşturulmuştur. 5/1 oranında tasarlanan desen kenar silmeli olup, rumi motifinin birbirine ulanmasından meydana gelmiştir. İplikler yivli-oluklu ve kabartma tekniğiyle yapılmıştır. Bordürün genişiği 16 cm dir. Rumilerin yivleri tiziz bir işçilikle açılmasına rağmen sağ ve sol duvarında yer alan rumilerin yüzeyindeki bezemeler detay açısından farklılaşmıştır.

Resim 4.14 Taç kapı ön yüzey iç rumi motifi bordür

Taç kapının girişini çevreleyen yüzeyin sağ ve sol duvarı üç farklı bordür dolaşmakta olup, dış bordürde yer alan kuşak 22 cm genişliğindedir. Desenin tasarımı tepelik formdan çıkan ipliklerin kesişmesi sonucu rumi dalları ve orta bağ rumiler kompozisyonu oluşturur. Desen 8/1 oranında simetrik olarak tasarlanmış kompozisyon tekrarlanarak çoğaltılmıştır. Süslemenin bordür araları silmelerle sınırlandırılmıştır. İplikler yivsiz ve kabartma tekniğiyle yapılmıştır. Sütunceler üzerinde yükselen tonoz kuşatma kemeriyle benzerlik göstermekte olup, rumi kompozisyonundan oluşan tepelik formlu düzenlemeye sahiptir.

Resim 4.15 Taç kapı ön yüzey dış rumi bordür detayı

Taç kapının önyüz iç köşesinde yarım daire kesitli köşe sütunlukları yer almaktadır (KVBM, 2008). Sütunceler geometrik formlarla, sütunce başlıkları ise geniş lotus yapraklar ile tezyin edilmiştir (KVBM, 2008; Konak, 2022, s. 158). Taç kapının sağ ve sol sütun başlığı, üç farklı kademeden oluşmaktadır. Kompozisyonunun Sol sütun başlığında yer alan süslemeler sağ sütun başlığı birbirleriyle benzer düzenlemeye sahip olup, sağ sütun başlığındaki tasarım bezeme açısından farklıdır. Sütun başlığı bordür silmeleriyle birlikte 19 cm'dir. Sütun başlığı ve gövde arasında bordürleri sınırlayan bilezikler taş silme ile sınırlandırılmıştır. Gövde sütunundaki süsleme silindirik yüzeye yivsiz ipliklerin yatay, dikey ve çapraz eksende birbiriyle kesişen rumiler kompozisyonun deseni oluşturmaktadır. Rumi ve lotus motiflerinden oluşan desen 5/1 oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Rumi kompozisyonun tezyinatı karşılıklı

açılmış simetrik dalların alttan ve üstten geçmesiyle oluşturulmuş desen tepelik rumiyle sonlandırılmıştır. İplikler yivli-oluklu ve kabartma tekniğiyle yapılmıştır.

Resim 4.16 Taç kapı Sağ ve Sol Sutun başlığı bitkisel ve rumi motif detayı

5. SANATSAL UYGULAMALAR

Araştırma kapsamında tez konusu olarak “Kastamonu Yılanlı Külliyesi Taş Süslemelerinin Çini Mozaik Tekniği ile Özgün Tasarımda Uygulanması” seçilmiştir. Çalışma kapsamında kullanılan süslemeler; Türk süsleme sanatının biçimsel özellikleri ile uyum içinde geometrik, bitkisel, rumi motiflerden oluşan kompozisyonlar halinde, daire ve silindir formlar üzerine çini mozaik tekniği ile uygulanmıştır. Kompozisyonun içerisinde Türk süsleme sanatı açısından sonsuzluk ilkesini simgelediği düşünülen desenler kullanılmıştır. Bu bağlamda, Yılanlı Külliyesi taş süslemeleri temelin de uygulaması yapılmış olan on adet çalışmada kullanılan motif ve renkler, Selçuklu Döneminin bir göstergesi niteliğinde olup, çini sanatı alanına katkı sağlanması amaçlanmıştır. Uygulamada kullanılan kompozisyonlar; Selçuklu motiflerinden geometrik, bitkisel ve rumi motifleri ile sınırlandırılmıştır. Ayrıca, “Kastamonu Yılanlı Külliyesi” taç kapı yüzeyinde bulunan süslemeler, mozaik tekniğinden yola çıkarak sır kazıma yani sahte mozaik ve kakma tekniği ile uygulanmıştır.

Sanatsal üretimler daire ve silindir formları çoğaltılarak yüzeylerine farklı tasarımlar uygulanıp yorumlanmıştır. Yapılan uygulamalar görselleri eklenmiş ve yapım aşamalarına ait bilgiler, işlem sırasıyla anlatılmıştır.

Taş malzeme ve yüzeyi için hazırlanmış geleneksel desenin çini malzeme ve yüzeye uygulanması; sanatta deneysel sürecin işletilmesi ve gözlenmesi açısından önemlidir. Tasarımlara başlamadan önce, kullanılacak olan formların tespiti yapılmıştır. Uygulama kapsamında yapılan çalışmalar; form bakımından daire ve silindir formu olarak iki başlık altında toplanmıştır.

Resim 5.1 Sanatsal Çalışmalar

5.1 Silindir Formlu Yüzey Uygulamaları

5.1.1 Silindir Formlu "Geometrik ve Rumi" Uygulaması

Uygulamanın yapıldığı silindir form; sıvı döküm çamurun silindir formlu alçı kalıba dökülüp, yaklaşık 24 saat bekletildikten sonra, içinde bulunan sıvı çamurun tekrar boşaltılması ile şekillendirilirmiştir. Taç kapı kitabe kuşağının kenarlarına iki adet daire şeklinde antrolog geçme ve rumiden oluşan gülbezek yerleştirilmiştir (Resim 4.4). Desen silindir formunun üst kısmına kakma mozaik tekniğinde uygulanmıştır. Tasarımda kobalt mavi sır kullanılmıştır. Tez kapsamında yapılan sanatsal çalışmada kullanılan gülbezekler; Türk süsleme sanatı denilince akla ilk gelen geometrik süslemelerdir. Sonsuzluk ilkesini simgeleyen bu geometrik düzenlemeli desenler 20 cm çapında silindir form üzerine uygulanırken, Selçuklu döneminde kullanılan renkler ve desenler göz önünde bulundurulmuştur.

Taç kapıda yer alan dilimli yarım madalyon formunun hemen alt tarafında yazının orta kısmında yer alan rumi kompozisyonu ½ oranında simetrik olarak tasarlanmış desen (Resim4.5) plaka üzerine sır kazıma (sahte mozaik) tekniğinde kobalt mavi sır uygulanmıştır. Taç kapının sağ mukarnas alanının üç tarafını çevreleyen geometrik geçme sekiz kollu yıldızdan oluşan plakanın köşelerine gelecek şekilde tasarlanmış olup, tasarım sekiz kollu yıldızların oluşturduğu ipliklerin birbiriyle kesişerek çokgenleri oluşturur (Resim.4.9). İplikler tek renk turkuaz ile sırlanmış olup, çokgenler de ise kobalt mavi renkli sır kullanılmıştır. Sekiz kollu yıldızın bulunduğu plakanın köşeleri 1 cm kalınlığında olup esc1 döküm çamurundan oluşan silindir

yüzey kesilerek çini mozaik tekniği uygulanmıştır. Kesilen iplikler, yivli-oluklu işlenmiştir. Silindirin dışı tek renk kobalt mavi sır ile sırlanmıştır. Sır ve bisküvi 915°C pişirim gerçekleştirilmiştir.

Resim 5.2 Silindir form sekiz kollu yıldız ve geometrik geçme detay

5.1.2 Silindir Formlu "Geometrik Geçme" Uygulaması

Bu çalışmada Yılanlı Külliyesi taç kapının taş süslemelerinde yer alan desenlerden yola çıkılarak uygulama gerçekleştirilmiştir. Uygulamanın yapıldığı 20 cm'lik çapında silindir form, döküm yöntemi olarak adlandırılan esc1 sıvı döküm çamurun silindir formlu alçı kalıba dökülüp, yaklaşık 24 saat bekletildikten sonra, içinde bulunan sıvı çamurun tekrar boşaltılması ile şekillendirilmiştir.

Desen; sekiz kollu yıldızın oluşturduğu farklı yöndeki ipliklerin alttan ve üsten birbiriyle kesişerek beşgen ve çokgenleri oluşturulduğu silindirin yüzey tasarlanmıştır (Resim 4.9). Merkezde yer alan sekiz kollu yıldızı oluşturan iplikler; silindir yüzeyden kesilerek yivli ve oluklu şekilde detaylandırılmıştır. Teknik olarak iplikler turkuaz renk, çokgenler ise; kobalt mavi sır ile sırlanarak, silindir yüzeye mozaik tekniğinde yerleştirilmiştir. Tek renk sırın kullanıldığı rumiler detay açısından işlenmiş olup, yüzey kazınarak boyut kazandırılmıştır. Sır 915°C pişirim gerçekleştirilen bordür

silindir yüzeyine kesme mozaik tekniğinde uygulanmıştır. Silindirin dışı transparan sırla sırlanmış olup, 1050 °C pişmiştir.

Resim 5.3 Silindir form üzerine yıldız motif detay

5.1.3 Silindir Formlu "Geometrik Yıldız Geçme" Uygulaması

Bu çalışmada, "Yılanlı Külliyesi" taç kapının taş süslemelerinde yer alan desenlerden yola çıkılarak uygulama gerçekleştirilmiştir. Uygulamanın yapıldığı 20 cm çapında silindir form, döküm yöntemi olarak adlandırılan esc1 sıvı döküm çamurun silindir formlu alçı kalıba dökülüp, yaklaşık 24 saat bekletildikten sonra içinde bulunan sıvı çamurun tekrar boşaltılması ile şekillendirilirmiştir.

Uygulamada yer alan çalışma Taç kapının girişini çevreleyen sağ duvarın ön yüzünde 16cm'lik bordür yer almaktadır (resim 4.14). Uygulamada yer alan bordür; 14x9cm genişliğinde olup, çift iplikli dilimli rumiler birbirine sarılarak ilerlemektedir. Bu bağlamda; Selçuklu dönemi mimari yapılarda yer alan, rumi ve geometrik geçmeler, iç ve dış duvarın yüzeyinde yaygın bir şekilde görülmektedir. Teknik olarak; rumi bordürü turkuaz renkli sırla sırlanmış olup, 915 °C pişirim gerçekleştirilmiştir. Daha

sonra silindir üzerine alçı malzemeden yapılmış kompozizyon içerisine çini parçası yerleştirilerek, “Çini Mozaik Tekniği” adı altında isimlendirilen alçı yüzeye yerleştirilen parçalar kakma tekniği ile yapıldığı görülmektedir.

Selçuklu yıldızlarından esinlendiğim form silindir üzerine on kollu yıldızın farklı yöndeki iplikler, alttan ve üstten birbirleriyle kesişerek kompozisyonu oluşturur (resim 4.13). Desen ½ oranında simetrik olarak tasarlanmış, Selçuklu yıldız formu mozaik tekniğinde kesilerek, silindir yüzeyine yerleştirilmiştir. Teknik olarak; iplikler turkuaz renk, çokgenler ise; kobalt mavi sır ile sırlanarak, silindir yüzeye mozaik tekniğinde yerleştirilmiştir

Resim 5.4 Silindir form rumi ve yarım yıldız formlu geometrik geçme

5.1.4 Silindir Formlu “Rumi ve Geometrik Geçme” Uygulaması

Bu çalışmada, “Yılanlı Külliyesi” taç kapının taş süslemelerinde yer alan desenlerden yola çıkılarak uygulama gerçekleştirilmiştir. Uygulamanın yapıldığı 20 cm’lik çapında silindir form, döküm yöntemi olarak adlandırılan esc1 sıvı döküm çamurun silindir formlu alçı kalıba dökülüp, yaklaşık 24 saat bekletildikten sonra içinde bulunan sıvı çamurun tekrar boşaltılması ile şekillendirilirmiştir.

Taç kapının sol mukarnas alanının üç tarafında bulunan geometrik düzenlemeli bordür deseni ½ oranında simetrik olarak tasarlanmış kompozisyon ulama olarak çoğaltılmıştır (Resim 4.8). Silindirin ön yüzeyini çevreleyen yıldız formundaki çini parçaları, silindir oluşacak şekilde yerleştirilen tasarım mozaik tekniğinde kesilerek yüzeye yerleştirilmiştir. Yıldız formu, silindir oluşacak şekilde yerleştirilmiş olup, yıldızın uç kısmı silindirde taç şeklinde bırakılmıştır. Kesilen iplikler, yivli-oluklu işlenmiştir. Teknik olarak iplikler; kobalt mavi ile çokgenler ise, turkuaz sırla sırlanmıştır.

Taç kapının girişini çevreleyen sağ ve sol duvarın iç bordüründe yer alan 16cm'lik bordür yer almaktadır (Resim 4.14). Uygulamada yer alan bordür 18x9cm genişliğinde olup, çift iplikli dilimli rumiler birbirine sarılarak ilerlemektedir. Bu bağlamda; Selçuklu dönemi mimari yapılarda yer alan, rumi ve geometrik geçmeler iç ve dış duvarın yüzeyinde yaygın bir şekilde görülmektedir. Teknik olarak; rumi bordürü turkuaz renkli sırla sırlanmış olup, 915 °C pişirim gerçekleştirilmiştir. Silindirin dışı; 1050 °C transparan sır ile sırlanmıştır. Daha sonra silindir üzerine alçı malzemeden yapılmış kompozisyon içerisine çini parçası yerleştirilerek, çini mozaik tekniği adı altında isimlendirilen alçı yüzeye yerleştirilen parçalar kakma tekniği ile yapıldığı görülmektedir.

Resim 5.5 Silindir üzerine rumi ve yıldız formlu geometrik geçme

5.1.5 Silindir Formlu “Yıldızlı Geometrik Geçme” Uygulaması

Bu çalışmada; Yılanlı Külliyesi taç kapının taş süslemelerinde yer alan desenlerden yola çıkılarak uygulama gerçekleştirilmiştir. Uygulamanın yapıldığı silindir form, döküm yöntemi olarak adlandırılan esc1 sıvı döküm çamurun silindir formlu alçı kalıba dökülüp, yaklaşık 24 saat bekletildikten sonra içinde bulunan sıvı çamurun tekrar boşaltılması ile şekillendirilirmiştir.

Taç kapının sağ mukarnas alanın üç tarafında bulunan geometrik düzenlemeli bordür deseni ½ oranında simetrik olarak tasarlanmış kompozisyon ulama şeklinde çoğaltılmıştır (Resim 4.9). Silindirin ön yüzeyini çevreleyen geometrik geçmeden oluşan yıldız formundaki tasarım; mozaik tekniğinde kesilerek silindir yüzeye yıldızın uç kısmı silindirin ağız kısmında taşırılmış şekilde yerleştirilmiştir. Yıldız formu, silindir üzerinde kompozisyon yarısı birleştirilip kapanan yarısında iplikler ve çokgenler açılarak tasarım gerçekleştirilmiştir. Kesilen iplikler yivli-oluklu işlenmiştir. Teknik olarak iplikler; turkuaz ile yıldız ve çokgenler ise, kobalt mavi sırla sırlanmıştır. Silindirin dışı; 1050 °C transparan sır ile sırlanmıştır.

Resim 5.6 Silindir form yıldız formlu geometrik geçme

5.2 Daire Formlu Yüzey Uygulamaları

5.2.1 Daire Formlu "Geometrik Geçme" Tabak Uygulaması

Bu çalışmadaki yüzey tasarımı, Yılanlı Külliyesi taç kapının iç sol mukarnas alanın üç tarafını çevreleyen geometrik kompozisyon ½ oranında simetrik olarak tasarlanmış ulama şeklinde çoğaltılmıştır. Geçmeler; farklı yöndeki ipliklerin kırılmasıyla, alttan ve üsten birbirleriyle kesişerek beşgen ve çokgenlerin oluşturduğu kompozisyon tasarlanmıştır (Resim4.8). Geometrik bordürün ½ oranın birimi alınarak Uygulamasını yaptığımız tabak formunda yerleştirilmiştir.

Uygulamanın yapıldığı daire form; döküm yöntemi olarak adlandırılan esc1 sıvı döküm çamurun tabak formlu alçı kalıba dökülüp, yaklaşık 24 saat bekletildikten sonra içinden çıkarılan tabak döküm şekillendirme yöntemiyle yapılmıştır.

Yapılan çalışma, Selçuklu döneminde görülen çini mozaik tekniğindeki geometrik geçmeler, tabak form yüzeye özgün tasarım uygulanmıştır. Teknik olarak; Renkli sır tekniğinde kobalt mavi, turkuaz renkte sır kullanılan çalışma Selçuklu dönemine uygun bir çalışma oluşturulmuştur. Tabağın ağız çapı 21cm olup, ayak tabanı 10 cm'dir.

Resim 5.7 Daire formlu "geometrik geçme" tabak detay

5.2.2 Daire Formlu “Geometrik ve Gülbezek” Tabak Uygulaması

Bu çalışmada yüzey tasarımı Yılanlı Külliyesi taç kapının iç sağ mukarnas üç tarafını çevreleyen geometrik kompozisyon ½ oranında simetrik olarak tasarlanmış kompozisyon ulama şeklinde çoğaltılmıştır. Geçmeler farklı yöndeki ipliklerin kırılmasıyla, alttan ve üsten birbirleriyle kesişen iplikler sekiz kollu yıldızları, beşgen ve çokgenlerin oluşturduğu kompozisyon tasarlanmıştır (Resim4.9). Tabak formun yüzeyine yerleştirilen geometrik geçme çini mozaik tekniğinde kesilerek meydana gelen tabak formu tasarım öğesi olarak kullanıldı. Teknik olarak; iplikler kobalt mavi renkli sır ile sırlanmış olup, çokgenler ise turkuaz mavi ile sırlanmıştır. Selçuklu döneminde kullanılan mavi kobalt ve turkuaz mavi renkli sırlar göz önünde bulunarak çalışmada uygulanmış olup, ayak tabanı 9,5 cm’dir. Tabağın ağız çapı 22cm’dir.

Taç kapı mukarnas alanın kenarlarına iki adet daire şeklinde rumiden oluşan gülbezek yerleştirilmiştir (Resim 4.7). Tabağın merkezinde yer alan rumi kompozisyonu alçı içerisine tasarım oluşturulacak şekilde çini parçaları yerleştirilerek, kakma mozaik tekniğinde uygulanmıştır. Teknik olarak; Uygulamanın yapıldığı form alçı tornada şekillendirme yöntemiyle esc1 sıvı döküm çamurun tabak formlu alçı kalıba dökülüp, yaklaşık 24 saat bekletildikten sonra içinden çıkarılan tabak döküm şekillendirme yöntemiyle yapılmıştır. Araştırma kapsamında Selçuklu döneminde görülen geometrik geçmeler, çini mozaik tekniğindeki çalışma tabak form yüzeye özgün tasarım yapılmıştır.

Resim 5.8 Daire formlu “gülbezek ve geometrik geçme” tabak detay

5.2.3 Daire Formlu “Gülbezek ve Rumi” Tabak Uygulaması

Bu çalışmada Yılanlı Külliyesi; taç kapının tonoz kuşatma kemeri ve kavsaralı mukarnas alanının üst sağ ve solunda yer alan gül bezeklerin yerleşimi göz önüne bulundurularak, uygulama objesi tabak formu seçilmiştir. Yüzey tasarımı “Yılanlı Külliyesi” tonoz kuşatma kemerinde kullanılan taş süsleme tabak formunun kenarlarına ½ oranında simetrik olarak tasarlanan rumi kompozisyonundan oluşan desen kullanılmıştır (Resim 4.11). Tabağın merkezinde yapılan uygulama ise taç kapının iç sağ ve sol duvarında yer alan ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmış gülbezekler 16 cm çapında tabağın ayak kısmına uygulanmıştır (Resim4.7). Teknik olarak; Uygulamanın yapıldığı form alçı tornada şekillendirme yöntemiyle esc1 sıvı döküm çamurun tabak formlu alçı kalıba dökülüp, yaklaşık 24 saat bekletildikten sonra içinden çıkarılan tabak döküm şekillendirme yöntemiyle yapılmıştır. Uygulamanın yapıldığı tabak 915 °C tabak pişirim uygulanmıştır. Uygulamanın yapıldığı desen kobalt mavi sırlanmış olup, 915 °C pişirim gerçekleştirilmiştir.

Resim 5.9 Daire formlu “ rumi” tabak detay

5.2.4 Daire Formlu “Geometrik Geçme” İçi Boş Tabak Uygulaması

Bu çalışmada, Yılanlı Külliyesi taç kapının taş süslemelerinde yer alan desenlerden yola çıkılarak uygulama gerçekleştirilmiştir. Uygulamanın yapıldığı tabak form,

döküm yöntemi olarak adlandırılan esc1 sıvı döküm çamurun tabak formlu alçı kalıba dökülüp, yaklaşık 24 saat bekletildikten sonra içinde bulunan sıvı çamurun tekrar boşaltılması ile geometrik geçme kesilerek şekillendirilirmiştir.

Bu çalışmadaki yüzey tasarımı Yılanlı Külliyesi taç kapının iç sol mukarnas alanın üç tarafını çevreleyen geometrik kompozisyon ½ oranında simetrik olarak tasarlanmış ulama şeklinde çoğaltılmıştır. Geçmeler farklı yöndeki ipliklerin kırılmasıyla, alttan ve üsten birbirleriyle kesişerek beşgen ve çokgenlerin oluşturduğu kompozisyon tasarlanmıştır (Resim4.8). Geometrik Bordürün ½ oranın birimi alınarak uygulamasını yaptığımız tabak formunun merkezine yerleştirilmiştir. Teknik olarak; geometrik geçmenin uygulandığı iplikler yivsiz uygulanmış olup, kobalt mavi sırla sırlanmıştır. Çokgenler ve tabağın dış kısmı turkuaz mavi sır uygulanmıştır. Uygulamanın yapıldığı desen 915 °C tabak pişirimi yapıldıktan sonra aynı derecede sır pişirimi gerçekleştirilmiştir.

Resim 5.10 Daire formlu “geometrik geçme” içi boş tabak detay

5.2.5 Daire Formlu “Geometrik Geçme” Kütük Üzerine Uygulama

Bu çalışmada; kütük yüzey üzerine uygulanan tasarım yılanlı külliyesi taç kapının iç sağ mukarnas üç tarafını çevreleyen geometrik kompozisyon ½ oranında simetrik olarak tasarlanmış kompozisyon ulama şeklinde çoğaltılmıştır. Geçmeler, farklı yöndeki ipliklerin kırılmasıyla, alttan ve üsten birbirleriyle kesişen iplikler sekiz kolu yıldızları, beşgen ve çokgenlerin oluşturduğu kompozisyonu yarısı birleştirilmiş olup, kalan parçalar yüzey açılarak yerleştirilen tasarım gerçekleştirilmiştir (Resim4.9).

Teknik olarak; esc1 vakumlu çamur daire şeklinde plaka yüzerine yerleştirilen desen mozaik tekniğinde kesilerek uygulanmıştır. İplerin uygulandığı renk kobalt mavi sır ile sırlanmıştır. Çokgenler ise, turkuaz mavi sır ile sırlanmıştır. Geometrik geçmenin yivleri orijinale uygun titiz bir şekilde açılarak detaylandırılmıştır.

Resim 5.11 Daire formlu “geometrik geçme” kütük üzerine detay

6. SONUÇ

Anadolu Selçuklu dönemi mimari yapılarından Kastamonu Yılanlı Darüşşifasının, Kastamonu vakıflar genel müdürlüğünde kayıtlı bulunan bilgilere göre 1272-73 yılları arasında yapıldığı bilgisine ulaşılmıştır. 13. yüzyıl eseri olan Şifahane yangınlar ve doğal süreci sonunda tahribata uğramış olmasına rağmen taç kapısındaki süslemelerin bir kısmı günümüze kadar ulaşmıştır.

Kastamonu yılanlı darüşşifa taç kapısında bulunan geometrik, rumi, bitkisel süslemeler taş üzerine kabartma tekniği ile işlenmiştir. Türk süsleme sanatı açısından sonsuzluk ilkesini simgelediği düşünülen on kollu ve sekiz kollu yıldızların kendi aralarında beş kollu küçük yıldızlar ve çokgenler oluşturan geometrik düzenlemeler, taç kapı süslemelerinde kullanılmıştır. Selçuklu dönemi taş işçiliğinin örnekleri arasında yer alan rumi deseni, geometrik geçmeler, bitkisel motif, yazı, gülbezekler, mukarnas alanı ve kuşatma kemerinde kullanılan bezemeler taç kapının ön yüzüne işlenmiştir. Kullanılan motifler, kulanım şekli bezeme yöntemi ve süslemeler günümüze orijinal desenlere örnek oluşturmaları açısından oldukça önemlidir.

Geometrik geçmelerde, bitkisel motiflerde, rumi kompozisyonun tezyinatı ½, ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmış, ulama yöntemi ile çoğaltılarak uyum ve düzen içinde tezyinatta bütünlük sağlanmıştır.

Yılanlı Darüşşifanın Taç kapı tezyinatında yer alan motiflerin yapıldığı dönemin sanat özelliklerini yansıttığı söylenebilir. Selçuklu dönemine ait Yılanlı Darüşşifa taç kapı tezyinatı örneği üzerinden ele alınan ve uygulanan sanatsal çalışmalar, günümüz geleneksel Türk sanatına örnek ve kaynak oluşturması amacı ile tez kapsamında üretilmiştir.

Çalışma kapsamında yapılan eserler kalıplama yöntemi ve döküm tekniği yolu ile üretimi gerçekleştirilen tabak ve silindir formlarından oluşmaktadır. Farklı tekniklerle uygulamaları yapılan formlar üzerine yerleştirilen geometrik desenler, kesilerek mozaik tekniği bağlamında şekillendirilmiştir. Bitkisel ve rumi motiflerde ise sır kazıma yani sahte mozaik ve kakma tekniği kullanılmıştır. Yılanlı külliyesi taç kapıda

yer alan süslemelerin farklı form ve biçimler üzerine mozaik tekniği ile uygulanabileceği yapılan eserlerde görülmektedir. Bu bağlamda, Taç kapıda bulunan süslemeler geliştirilerek sanatsal yorumlarla özgün tasarımlara dönüştürülüp mozaik tekniği ile çini uygulamalara aktarılmıştır.

KAYNAKLAR

Akalın, Ş. (1997). Kütahya çini ve seramik sanatının kısa tarihçesi. Ş. Akalın, ve H. Yılmaz Bilgi (Ed), *Yadigar-ı Kütahaya.* Suna ve İnan Kıraç Akdeniz Medeneiyetleri Araştırma Enstitüsü Yayını 2:.

Al-Khazrajı, M. M. (2017). *Samarra Kenti'nde Abbasi Dönemi Dar-Ülhilafa El-Cevsakul Hakani Kompleks,* [Yüksek Lisans Tezi] Süleyman Demirel Üniversitesi

Altun, A. (1997). *The Story Of Ottoman Tiles And Ceramics.* Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd. Şti.

Altun, A. (1997). The Story Of Ottoman Tiles And ceramics. G. Öney , *Anatolian Seljuk Tiles And Pottery.* Creatı ve yayıncılık ve tanıtım ltd.Şti.

Arık, O. (2007). *"Çininin Tarihçesine Kısa Bakış" Anadolu Toprağının Hazinesi; Çini Selçuklu ve Beylikler Çini Hazinesi.* R. Arık, ve O. Arık , (Ed), Kale Grubu Yayınları.

Arık, R. (2017). *Selçuklu Sarayı ve Köşkler.* Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayını.

Aslanapa, O. (1999). *Türk Sanatı .* Remzi Kitabpevi.

Atasoy, N., ve Julian Raby. (1989). *İznik, ThePottery Of Ottoman Turkey,* : Alexandra Press.

Ayduslu, N. (2013). Bir Selçuklu Çini Tekniği Sır Kazıma. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,* 9-18. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28717

Ayta, T. (1976). *Toprak Sanatlarında Dekoratif Uygulama Yöntemleri.* https://www.yumpu.com/tr/document/view/7877551/toprak-sanatlarnda-dekoratif-uygulama-yontemleri-tulin-ayta-

Bakır, A. ve Gökşen, A. (2019, Haziran 1). Osmanlı Öncesi Dönemde Tokat, Amasya, Kastamonu ve Çorum şehirleri. *Oğuz-Türkmen Araştırmaları Dergisi (OTAD)*(III), 52-112. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/774121

Bakır, S. (2007). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik sanatı "Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Sermikleri".* G. Öney, ve Z. Çobanlı, (Ed), ,Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları.

Bakır, S. T. (2002). Osmanlı Döneminde Şam Üretimi Çiniler. H. C. Güzel, K. Çiçek, ve S. Koca (Dü) içinde, *Türkler Ansiklopedisi* (Cilt 12.). Yeni Türkiye Yayınları.

Bakır, S. T. (2007). *Osmanlı Sanatında Bir Zivre İznik Çini ve Seramikleri.* G. Öney, ve Z. Çobanlı,(Ed), Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları.

Bardak, A. S. (2021). *Günümüzde Kütahya Çiniçiliğinde Çini Sanatçısı Mehmet Koçer.* [Yüksek Lisans Tezi], Kastamonu Üniversitesi

Behçet, M. (1925). *Kastamonu Eski Eserleri (Kastamonu Asar-I Kadimesi).* M. S. Cihangir, (Ed), Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayınları:1.

Bilgi, H. (2005). *Kütaya çini ve seramikleri.* Pera Müzesi Yayını 2.

Bilgi, H. (2009). *İznik Çini ve Seramikleri.* Vehbi Koç Vakfı.

Cantay, G. (1992). *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları.* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Cantay, G. (2015). Darüşşifalar. A. U. Peker, ve K. Bilici içinde, *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2 (Mimarlık ve Sanat).* T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Çeken, M. (2007). *Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair bazı tespitler" Anadolu Toprağın Hazinesi Çini".* R. Arık, ve O. Arık, (Ed), Kale Grubu yayınları.

Çiftçi, f. (2018). *Kastamıonu Camileri-Türbeleri ve Diğer Tarihi Eserler I.* Özeller Matbaacılık Gazetecilik Medya ve Tan. Hiz. San. Tic. Ltd.Şti.

Çoruhlu, Y. (1993). *Türk Sanatının ABCsi.* Simavi Yayınları.

Çoruhlu, Y. (2000). *Türk İslam Sanatının ABC'si.* Kabalcı Yayınevi.

Demiriz, Y. (2002). Osmanlı Çini Sanatı. Y. Demiriz, H. C. Güzel, K. Çiçek, ve S. Koca (Ed), *TürklerAnsiklopedisi* (Cilt 12., s. 350-357). İstanbul Üniversitesi edebiyat Fakültesi.

Demirsararlı, V. (2007). Kütahya Çiniciliği. G. Öney, ve Z. Çobanlı içinde, *Anadoluda Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları.

Denny, W. B. (2004). *İznik The Artistry Ottoman Ceramics.* London: Thames ve Hudson Ltd. .

Dönmez, E. E. (2002). Osmanlı Dönemi Türk Çini Sanatı. H. Güzel, K. Çiçek, Ve S. Koca İçinde, *Türkler* (S. 366-374). Yeni Türkiye Yayınları.

Erdoğan, M. (1968). "Osmanlı Devrinde Anadolu Camilerinde Restorasyon Faaliyetleri" . *Vakıflar Dergisi*, 149-205.

Esin, E. (1984). Ordu Türk Saray Mimarisinin Onbeş Asırönceki Tarihçesi. *T.Bbm.Milli Saraylar Sempozyumu 15-17 Kasım Yıldız Saray/ Şale* (S. 22-26). Atatürk Kültür Merkezi Ve Türk Kültürünü Araştirma. http://tekesin.org.tr/wp-content/uploads/2021/07/94

Fındık, N. Ö. (2002). Osmanlı Devri Seramik Sanatı. *Türkler Ansiklopedisi* (s. 375-384). Yeni Türkiye Yayınları.

Fındık, N. Ö. (2007). Beylikler ve Erken Osmanlı Devri. G. Öney, Ç. Zehra, G. Öney, ve Ç. Zehra (Ed), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gökoğlu, A. (1952). *Paphlogonia-Gayri menkul eski eserleri ve Arkeolojisi (Kastamonu, Sinop, Çankırı, Safranbolu, bartın, bolu, Gerede, Mudurnu, İskilip, Bafra, Alaçam, vecivarı)* (Cilt 1). Doğrusöz Matbası.

Gürhan, S. G. (2007). *Beylikler ve Erken Osmanlı Devri.* Kültür Bakanlığı Yayını.

Gürhan, S. G. (2017). *"Bursa ve Edirne Eserleri Işığında Çiniler" Anadoluda Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı.* G. Öney, ve Z. Çobanlı, (Ed), T.C Kültür Bakanlığı Yayınları.

İbret, Ü. ve Aydınözü, D.. (2015, Temmuz). Kastamonu Şehrinde Kültür Ve İnanç Turizmi. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 239-269. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3474

Karamağaralı, B., ve Yazar, T. (2007). Ani Kazısı Buluntuları. G. Öney, ve Z. Çobanlı içinde, (Ed), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı.* T.c. Kültür ve turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

Konak, I. (2021). *SahipAta, Selçuklu Vezir Sahip Ata Fahrettin Ali'nin vakıf eserlerindeki çinilerin Geçirdiği Onarımlar Ve Mecvut Korunma Durumlarının Değerlendirilmesi.* [Doktora Tezi] Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.

Konak, I. (2022). Kastamonu Yılanlı Darüşşifa Taç Kapısının Korunma Sorunları ve Mevcut Durum Tespiti. *Asya Studies Academic Social stu*, 1-12.

Kuban, D. (1993). *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri (Anadolu'dan önce Türklerin sanat ortaklıkları).*Cemyayım evi.

Kuban, D. (2017). *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kürkman, G. (2005). *Toprak, Ateş, Sır tarihsel gelişimiatölyeleri veustalarıyla Kütahya çini ve seramikleri.* Suna ve İnan Kıraç vakıf yayınları.

KVBM, (2008). *Yılanlı Darüiiifası Taç Kapısı Röleve& Restitüssyon& Restorasyon Rrojesi.* Kastamonu Vakıflar Genel Müdürlüğü.

Öney, G. (1976). *"İslam Sanatında Türkler" İslam Süsleme ve El Sanatlarına Türklerin Katkısı,* Yapı Kredi Bankası Yayınları.

Öney, G. (1976). *Türk Çini Sanatı.* Yapı ve Kredi Bankası.

Öney, G. (1987). *İslam Mimarisinde Çini.* Ada Yayınları.

Öney, G. (2002). *Erken Osmsanlı Sanatı Beyliklerin Mirası.* istanbul: Erken Osmanlı Sanatı Arkeolojin ve Sanat yayınları.

Öney, G. (2007). *Beylikler Devri Sanatı XIV-XV. yüzyıl dönemi (1300-1453).* Türk Tarih Kurumu.

Öney, G. (2007). Çanakkale Seramikleri. G. Öney, ve Z. Çobanlı ,(Ed), *Anadoluda Türk Devri kütahya ve Çini Sanatı.* Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları.

Öney, G. (2007). *Erken Osmanlı Sanatı Beyliklein Mirası.* Erken Osmanlı Sanatı A-rkeolaji ve Sanat Yayınları.

Öney, G.ve. Enginsoy Ü. (1988). *Anadolu Selçuklu Mimari ve süslemesi El Sanatları.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Öney, G. (2007). Geleneksel Seramik ve Çömlekçilik. G. Öney, ve Z. Çobanlı (Ed), *Anadoluda Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı.*

Özel, M. (1995). *Geleneksel Türk Sanatları.* T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özgen, M. (2018). Tokat ve Kastamonu Darüşşifaları Etrafında Oluşan Tıbbı Mistik Folklor Uygulamaları. *Akademik sosyal Araştırmşlar*, 284-302. https://asosjournal.com/?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=1164775918_13693.pdf&key=35608

Pala, İ. Ç. (2009). Türk Çini Sanatı Tekniklerinden Lüsterlerin Günümüz Uygulamaları. *International Social Sciences Studies Journal*. https://www.researchgate.net/publication/331586389_Turk_cını_sanatı_teknı

klerınden_lusterın_gunumuz_uygulamaları_contemporary_practıces_of_luster_one_of_tradıtıonal_turkısh_ceramıcs_technıques

Pala, İ. Ç. (2018). "Türk Çini Sanatında Kullanılan Teknikler". D. R. Konak (Dü.), *21. Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyum, Sergi, Konser, Çalıştay Bildiriler* içinde, (s. 347-368). https://docplayer.biz.tr/151593332-21-yuzyilda-turk-sanati-meseleler-ve-cozum-onerileri-milletlerarasi-sempozyum-sergi-konser-calistay-tum-haklari-saklidir.html

Soustiel, L. (2000). *Osmanlı Seramiklerinin Görkemi XVI.- XIX. Yüzyıl.* (Y. Porter, A. Fauret, ve V. Leopold, (Ed), Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü.

Şahin, F. (1983). *Seramik Sözlüğü.* Anadolu Sanat Yayıncılık.

Şahin, F. (1988). "Cumhuriyet Dönemi Kütahya Çini ve Keramik Sanatı. *Sanat Tarihi Yıllığı XIII*, 133-151.

URL-3.https://www.yenisafak.com/ramazan/sutunlar-ormani-konya-aleddin-camii-2478311 (Tarih;21.12.2022 Saat: 22:52).

URL-4. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451379 (Tarih;27.12.2022 Saat: 18:53).

URL-6.
https://www.facebook.com/459957280842078/photos/pcb.474419869395819/474419412729198/?type=3&theater (Tarih;27.12.2022 Saat:17:35).

URL-7.
https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;16;tr (Tarih;22.12.2022 Saat:22:34).

URL-8.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Polychrome_bowl,_Damascus_Ware._Iznik,_glazed._Mid16th_century_CE._Museum_of_Islamic_Art_(Tiled_Kiosk),_Istanbul,_Turky.jpg (Tarih;27.12.2022 Saat:17:44).

URL-9.https://www.sarrafoglu.com/mihrabinda-cini-sanatinin-en-guzel-ornegi-olan-cami/ (Tarih;27.12.2022 Saat:19:21).

URL-5.
https://images.metmuseum.org/CRDImages/rl/original/SLP16401.jpg(Tarih;21.12.2022 Saat:23:21).

URL-1.https://okuryazarim.com/wp-content/uploads/2017/04/Ma%C4%9Fak-i-Attari-Cami-5.jpg (Tarih;27.12.2022 Saat:18:23).

URL-10.https://www.tekfursarayi.istanbul/tr/galeri#images-31(Tarih;12.01.2023 Saat:19:21).

URL-2. http://www.semerkanddanbosnaya.com/portfolio/damgan/ (Tarih; 21.12.2022 Saat:21:32).

Ünver, S. (1938). "Büyük Selçuklu İmpratorluğu zamanında Vakıf Hastanelerin bir kısmına dair". *Vakıflar Dergisi*(I), 18-22.

Watson, O. (2008). İslam dünyasında seramik. E. İhsanoğlu, E. İhsanoğlu (Ed), *İslam kültürü(çeşitli konularile) İslamda kültür ve Bilgi cilt5.* T.C. Kültür ve Turuzim Bakanlığı.

Yeni, Ö. ve Çetin, Y. (2014). Uluslararası Malazgirt'ten Osmanlı'ya Selçuklu Sempozyumu Bildiriler. *Kastamonu'da Moğol Etkisinin Pervaneoğlu Ali(Yılanlı) Darüşşifası ve İmaretin Kitabesi Üzerinden Bir Değerlendirmesi.* https://www.academia.edu/35750140/Kastamonuda_Mo%C4%9Fol_Etkisinin_Pervaneo%C4%9Flu_Ali_Y%C4%B1lanl%C4%B1_Dar%C3%BC%C5%9F%C5%9Fifas%C4%B1_ve_%C4%B0mareti_Kitabesi_%C3%9Czerinden_Bir_De%C4%9Ferlendirmesi_Assessment_Of_Mongol_Effect_In_Kastamonu_Based_On_Inscription_Written_For_Pervaneo%C4%9Flu_Ali_Y%C4%B1lanl%C4%B1_Hospital_And_%C4%B0maret

Yenişehirlioğlu, F. (2007). Tekfur Sarayı Çinileri ve Eyüp çömlekçiliği. G. Öney, ve z. Çobanlı içinde,(Ed), *Anadoluda Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı,* Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları.

Yetkin, Ş. (1965). *"Türk Çini Sanatında Bazı Önemli Örnekler" Sanat Tarihi Araştırmaları,* Baha Matbası.

Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Tarihsel Gelişimi.* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları.