

**KUBAD ABAD SARAYI ÇİNİLERİNDEKİ HAYVAN BETİMLEMELERİNİN
SERAMİK YÜZEYLERDE YORUMLAMALARI**

Yavuz DENİZ

**İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Seramik Ana Sanat Dalı**

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

Yüksek Lisans Tezi

Malatya, 2012

KABUL VE ONAY

Yavuz DENİZ tarafından hazırlanan “KUBAD ABAD SARAYI ÇİNİLERİNDEKİ HAYVAN BETİMLEMELERİNİN SERAMİK YÜZEYLERDE YORUMLAMALARI” başlıklı bu çalışma, .../.../ 2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN (Danışman)
(Jüri Başkanı)

Yrd. Doç. H. Serdar MUTLU
(Üye)

Yrd. Doç. Dr. Kader SÜRMELİ
(Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Çetin DOĞAN
Enstitü Müdürü

ONUR SÖZÜ

“Yrd. Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN” ın danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım **“Kubad Abad Sarayı Çinilerindeki Hayvan Betimlemelerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlamaları”** başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.”

Yavuz DENİZ

ÖNSÖZ

Anadolu Selçuklu sanatının en parlak döneminde inşa edilen ve iç duvar bezemeleri ile dönemin çini sanatında ne denli ileri seviyede olduğuna şahitlik eden Kubad Abad Sarayı çinilerindeki hayvan betimlemelerinin, süsleme unsuru oluşlarının yanı sıra, her birinin ayrı bir gizemi ve görevinin olduğu görülmektedir. Çalışma kapsamında incelenmiş olan bu hayvan figürleri, seramik yüzeylerde farklı teknik ve biçimler ile özgün tasarımlara dönüştürülmüştür. Bu çerçevede Selçuklu süsleme üslubunun çiniler üzerindeki işlenişi ile teknik özellikleri araştırılarak, bu üslubun izleri ve nedenleri takip edilmiş, Kubad Abad Sarayındaki hayvan figürlerinin Orta Asya Şaman inancına dayanışının yanı sıra, bünyesinde farklı millet ve dinlerinde etkilerini barındırdığı saptanarak neden sonuç ilişkisi içerisinde incelenmiştir.

Yapılan seramik eserler ile saray çinilerindeki hayvan figürlü kompozisyonların özgün, sanatsal bir yapıt haline getirilmesi amaçlanmıştır. Aynı zamanda ortaya konulan bu çalışmaların ifadeye dönüştürülmesinin yanısıra, geniş bir coğrafyayı etkisi altına alan ve uzun bir sürede oluşan Anadolu Selçuklu kültürünün doğurduğu sanatın, görsel materyaller ile tanıtılması hedeflenmiştir. Tez kapsamında çalışmalarımın her safhasında desteğini esirgemeyen, gerek bilgisi gerekse estetik ve farklı bakış açısıyla çalışmalarımda bana yön gösteren değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN'a, araştırma ve düzenleme safhasında desteğini esirgemeyen arkadaşım Serpil ARSLAN'a teşekkürlerimi sunarım.

Yavuz DENİZ

ÖZET

İnsanoğlu sosyal bir varlık olarak ilk çağdan bu güne kadar yaşamını toplu olarak sürdürmüştür. Barınma konusunda mağaradan çadıra, toprak barınaklardan saraylara geçişlerdeki zaman yolculuğunda göç hareketleri ile her topraktan farklı kültürler edinerek yürümüştür. Yerleşik hayatla beraber çadır kültürü sonlanıp yerini kalıcı eserlere bırakmıştır.

Orta Asya bozkırlarından çeşitli sebeplerle göç etmek zorunda kalan Türk boyları da her insan topluluğu gibi devlet edinme politikası güderek sahip oldukları topraklarda büyüyüp güçlenerek hanlar, hamamlar, kervansaraylar, ibadethaneler, saraylar gibi eserler vermişlerdir.

1071 yılında sultan Alparslan'ın komutasında kazanılan Malazgirt Savaşıyla kapılarını Türklere açan Anadolu toprakları, halen Selçuklulardan kalan birçok kültür mirasıyla Türk tarihini belgelemektedir. Alaaddin Keykubad döneminde en parlak zamanlarını yaşayan Anadolu Selçukluları tarihsel süreç içerisinde edindikleri farklı kültür birikimlerini bir araya getirerek Türk kültürünü ve buna bağlı olarak Türk sanatını zirveye taşımışlardır. Mimari alanda eşsiz eserlerin ortaya çıktığı bu dönemde özellikle saray ve köşkler taş, tuğla, ahşap ve çini süslemelerle kendini göstermektedir. Farklı kültür birikimleri neticesinde oluşan Anadolu Selçuklu sanatı İslam dinini bünyesinde ortak bir öge olarak taşımaktadır. Anadolu Selçuklu sanatının Büyük Selçuklu sanatından biçim ve form olarak farklı öğeler taşımasının nedeni ise Bizans kültürünün etkileridir.

Selçuklu saray ve köşklerinde kullanılan mimari çiniler Selçukluların çini sanatına verdikleri önemi ve bu alandaki gelişimlerini göstermektedir. Konya II. Kılıçarslan Köşkü, Keykubadiye Sarayı, Alanya Sarayı, Aspendos Köşkü ve Kubad Abad Sarayı bu çinilerle bezenmiş saraylardan sadece birkaçıdır.

Kubad Abad Sarayı Aladdin Keykubad'ın Antalya- Alanya seferi sırasında (1235-1236) inşaa ettirdiği bir saraydır. Külliye halinde düzenlenen sarayın mimarı ünlü vezir Sadettin Köpek olarak bilinmektedir. İrili ufaklı on altı yapıdan oluşan saray Büyük Saray, Küçük Saray ve Kız Kalesi olarak üç bölümde incelenmektedir. 1949 yılında Konya müze müdürü M. Zeki Oral tarafından bulunan saray külliyesi 1965-1966 yıllarında Prof. Dr. Otto Dorn tarafından yürütülen kazı ve araştırmalarla gün ışığına çıkarılmıştır. Yıkıntı ve temel kalıntıları halinde bulunan Kubad Abad Sarayı 1980 yılından itibaren Prof. Dr. Rüçhan Arık tarafından yapılan ve halen devam eden kazılarla toprak altından çıkarılarak Türk Sanatındaki yerini almaktadır. Kazılarda çini sanatının Selçuklular tarafından benimsendiği ve ustalıkla üretilerek saray duvarlarına döşendiği tesbit edilmiştir. Sekiz köşeli yıldız ve haç biçimli çini levhaların geçmeler halinde bir araya getirilmesiyle oluşturulan düzenlemeler sıraltı ve lüster tekniğinde çalışılmıştır. Süsleme olarak bitkisel, figüratif, geometrik ve yazı unsurlarını bünyesinde barındıran bu çiniler Turkuaz, mangan, kobalt mavisi, siyah gibi renklerle boyanmıştır.

Hayvan figürlerinin yoğunlukla kullanıldığı çinilerde Orta Asya tasvir sanatının izleri görülmektedir. At, eşek, köpek, kurt, aslan, tavus kuşu, kartal gibi farklı türden hayvanlar ile birçok av hayvanı bazen yalnız başına bazen de mücadele halinde iken resimlenmiştir. Hayvan figürlerinin yanı sıra, bitkisel öğeler, geometrik biçimler, insan figürleri ve yazı karakterleride çinilerde süsleme unsuru olarak bir arada kullanılmıştır. Kullanıldığı dönemde av partilerinin verildiği ve eğlencelerin düzenlendiği sarayların duvarlarını bezeyen çinilerdeki hayvan figürlerinin hareket ve üslup özellikleri o dönem sanatçılarının gözlem gücünün ve üstün yorumlamalarının göstergesidir.

Kubad Abad Sarayının çinilerinde süsleme unsuru olarak yer alan ve Asya kültürünün etkilendiği Şaman inancına göre tılsımlı olduklarına inanılarak birbirinden farklı anlamlar yüklenen ayrı türlerdeki hayvan figürlerinde dikkat çeken stilizasyonlar, hareketlerdeki dinamiklik, estetik, soyut düşünceler ve tasarım gücü uygulamalar bölümüne esin kaynağı olmuştur. Anadolu Selçuklularının kültürler

arası yolculuklarında edindikleri sanat dallarından biri olan çini sanatının figüratif ve teknik özelliklerinin günümüz seramik sanatında farklı biçim ve tekniklerle yorumlanarak sanat severlere sunulması suretiyle Anadolu Selçuklu çinilerindeki hayvan betimlemelerinin detaylı incelenişi ve kuşaklara aktarılışı bu çalışmanın temel hedefi olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Pano, Çini, Saray, Kubad Abad, Figür, Hayvan

ABSTRACT

The human race, as social beings, has carried on their life in a community since prehistoric times. In terms of sheltering issue, human beings have gone through a time tunnel by transitions from caves to the tents or from primitive shelters to the palaces by means of migrations which enabled them to gather different cultural elements from each land they visited.

Turkish clans, who had to migrate from Central Asia steppes due to some certain reasons, also built several unique structures on the lands they settled like by getting stronger and bigger in order to found an independent state. These structures include gorgeous examples of different rest houses, Turkish baths, caravanserais, temples or palaces.

The Anatolian territory, which has opened its doors to Turkish people as a result of the Battle of Manzikert commanded by Sultan Alp Arslan in 1071, still provides evidences of Turkish history thanks to the cultural heritages inherited from Seljuks. Seljuks of Anatolia, who experienced their best time period with Alaaddin Keykubat, were able to synthesize the different cultural components in the historical process by making Turkish culture and Turkish art reach the peak. During this term, in which unique masterpieces of architecture occurred, especially palaces and mansions stand out with the materials used during their construction, such as stone, brick, wood and encaustic tile. The art of Anatolian Seljuks, formed as a result of cultural synthesis, keeps the religion of Islam in itself as a common constituent. As for the different characteristics in style and format between the arts of Anatolian Seljuks and Great Seljuks, it resulted from the influence of Byzantine culture.

The architectural encaustic tiles used in Seljukian palaces and mansions, are representatives of Seljuks' interest and success in the art of encaustic tiles. Namely; Mansion of Seljuk Sultan Kılıç Arslan II in Konya, Keykubadiye Palace, Alanya

Palace, Mansion of Aspendos and Kubad Abad Palace are just a few examples of palaces decorated with those encaustic tiles.

Kubad Abad Palace is a place which was constructed by Alaaddin Keykubat during his Antalya-Alanya expedition in 1235-1236. The architecture of the palace which was designed as a complex of buildings adjacent to a mosque is known to be the famous vizier Sadettin Köpek. The palace which consists of 16 structures each differing in their sizes, is divided into three sections as Big Palace, Small Palace and Maiden's Castle. The complex of buildings belonging to the palace which was found by Konya curator M. Zeki Oral in 1949, came to light with the help of excavations and investigations carried out by Prof. Dr. Otto Dorn in 1965-1966. Kubad Abad Palace which was discovered as wrecked and ruined, took its place in Turkish art by being taken out from the underground as a result of excavations carried by Prof. Dr. Rüçhan Arık since 1980. During the excavations, investigators came across plenty of encaustic plates in the forms of octagonal stars or crosses which represents that the art of encaustic tiles was adopted and applied on the walls masterly by Seljuks. These plates which decorate the walls of palace by interlacing each other were applied with the use of under-glaze and lustre techniques. The encaustic tiles painted with the colors like turquoise, manganese, cream-colored and black, possess decoration elements in plantal, figurative, geometric and writing forms.

The encaustic tiles on which the animal figures were applied intensely, bear the stamp of the Central Asia's depiction art. In these tiles; animals from different species like horse, donkey, dog, wolf, lion, peacock, eagle and several prey animals were illustrated as sometimes being alone, sometimes being in struggle with others. As well as animal figures; plantal, geometric and literary elements were also used all together on encaustic tiles. When you take the palaces which were used for holding hunting parties and entertainment organizations into consideration, it is quite clear that the motion and manner characteristics of the animal figures on their walls represent the observation skills and superior abilities of artists living in that time.

As for our source of inspiration in the project; it is certainly the stylization, movement dynamics, aesthetic, abstract ideas, and the design power of the animal figures belonging to the decoration elements of Kubad Abad Palace's encaustic tiles. They all differ from each other in terms of meaning and are believed to be talismanic according to the beliefs of Asian culture and Shamanism. With the help of this project, it is aimed to uncover the mystery in the encaustic tiles of Anatolian Seljuks and to convey information to the next generations by reaching the art-lovers. They will be introduced the styles and techniques of Anatolian Seljuks' encaustic tiles art along with its different interpretation on modern ceramic tiles art.

Key Words: Ceramic, Panel, Encaustic tiles, Palace, Kubad Abad, Figure, Animal

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY

ONUR SÖZÜ	i
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	vi
RESİMLER DİZELGESİ	xii

BÖLÜM I

1.ANADOLU SELÇUKLULARI	1
1.1. Anadolu Selçukluları Tarihi	1
1.2. Anadolu Selçuklularında Sosyal Yapı.....	3
1.3. Anadolu Selçuklularında Sanat.....	4
1. 3.1. Anadolu Selçuklularında Çini Sanatı.....	5
1. 3.2. Anadolu Selçuklu Dönemi Çini Teknikleri.....	7
1.3.2.1. Düz Çiniler	7
1.3.2.2. Çini Mozaik	8
1.3.2.3. Sırlı Tuğla Tekniği	8
1.3.2.4. Minaî Tekniği.....	9
1.3.2.5. Sır Üstü (Lüster) Tekniği	10
1.3.2.6. Sıraltı Tekniği	10
1.3.2.7. KabartmalıÇiniler	11
1.3.3. Çini Sanatında Kullanılan Süsleme Unsurları	11
1.3.3.1. Bitki Motifleri	12

1.3.3.2. Fiğürlü Çiniler	16
1.3.3.2.1. İnsan Fiğürlü	16
1.3.3.2.2. Hayvan Fiğürlü	18
1.3.3.2.3. Geometrik Motifler	20
1.3.3.2.4. Yazı Motifli Süsleme	21
1.3.3.2.5. Karma Motifler	21

BÖLÜM II

2. ANADOLU SELÇUKLU SARAYLARI	23
2.1. Konya II. Kılıçarslan (Alaaddin) Köşkü	23
2.2. Keykubadiye Sarayı	25
2.3. Alanya Sarayı	25
2.4. Aspendos Köşkü	27
2.5. Kubad Abad Sarayı	28
2.5.1. Tanımı	28
2.5.2. Kubad Abad Sarayı'nın Bölümleri	29
2.5.2.1. Büyük Saray	29
2.5.2.2. Küçük Saray	30
2.5.2.3. Kız Kalesi	30
2.5.3. Saray Çinileri	31
2.5.3.1. Teknik Özellikleri	32
2.5.3.2. Desen ve Kompozisyon Özellikleri	33
2.5.3.3. Kubad Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Figürleri	37
2.5.3.3.1. Tabiat Üstü Varlıklar	49

BÖLÜM III

3.1. SERAMİK ŞEKİLLENDİRME YAPIM TEKNİKLERİ	54
3.1.1. Seramik Şekillendirme Yapım Yöntemleri	54
3.1.1.1. Elle Şekillendirme Yöntemi	54

3.1.1.2. Plaka Şekillendirme Yöntemi.....	55
3.1.1.3. Şablon Şekillendirme Yöntemi	56
3.1.1.4. Döküm Yoluyla şekillendirme Yöntemi.....	56
3.1.1.5. Kil Ekleme Tekniği	57
3.1.1.6. Baskı Tekniği.....	57
3.1.2. Seramik Dekor Teknikleri	58
3.1.2.1. Fırça Dekorları	58
3.1.2.2. Püskürtme Dekorları	58
3.1.2.3. Eskitme tekniği	58
3.1.2.4. Sırlama ve Pişirim	59
3.2. TEZ KAPSAMINDA YAPILAN ÇALIŞMALARIN ELE ALINIŞI.....	60
3.2.1. Çalışma 1 :.....	60
3.2.2. Çalışma 2 :	63
3.2.3. Çalışma 3 :	66
3.2.4. Çalışma 4 :	70
3.2.5. Çalışma 5 :.....	73
3.2.6. Çalışma 6 :	77
3.2.7. Çalışma 7 :.....	80
3.2.8. Çalışma 8 :	83
3.2.9. Çalışma 9 :	86
3.2.10. Çalışma 10 :	89
3.2.11. Çalışma 11:	92
3.2.12. Çalışma 12 :	95
3.2.13. Çalışma 13 :	98
SONUÇ.....	101
KAYNAKÇA	103

RESİMLER DİZELGESİ

Resim 1 : Kubad Abad Saray Külliyesi Topografik Planı	28
Resim 2 : Kubad Abad Saray Külliyesinin Restitüsyonu	28
Resim 3 : Kubad Abad Saray Külliyesininden Genel Görünüşü	29
Resim 4 : Kubad Abad Sarayının Duvar Çinileri.....	31
Resim 5 : Kubad Abad Büyük Saray, Elinde Balık Tutan Figürlü Sıratlı Çini	38
Resim 6 : Kubad Abad Büyük Saray, Balık Figürlü Sıratlı Çini	38
Resim 7 : Kubad Abad Büyük Saray Tavşan Figürlü Yıldız Çinileri.....	39
Resim 8 : Kubad Abad Sarayı Keçi FigürlüÇini.....	40
Resim 9 : Kubad Abad Küçük Saray, At Figürlü Sıraltı Çini.....	41
Resim 10 : Kubad Abad Büyük Saray, Ayı Figürlü Sıraltı Çini.....	42
Resim 11 : Kubad Abad Sarayı Köpek Figürlü Sıraltı Çini.....	43
Resim 12 : Kubad Abad Büyük Saray, Aslan Figürlü Sıraltı Çinileri	44
Resim 13 : Kubad Abad Büyük Saray, Eşek Figürlü Sıraltı Çini	45
Resim 14 : Kubad Abad Küçük Saray, Deve Figürlü Sıraltı Çini	46
Resim 15 : Kubad Abad Küçük Saray, Devekuşu Figürlü Sıraltı Çini.....	47
Resim 16 : Kubad Abad Sarayı, Kuş Figürlü Çinileri	48
Resim 17 :Şekillendirme İşleminde Önce Çamurun Yoğurulması	54
Resim 18 : Plaka Açma Yöntemi	55
Resim 19 : Çalışma 1 (İsimsiz)	60
Resim 20 : Çalışma 2 (İsimsiz)	63
Resim 21 : Çalışma 3 (İsimsiz)	66
Resim 22 : Çalışma 4 (İsimsiz)	70
Resim 23 : Çalışma 5 (İsimsiz)	73
Resim 24 : Çalışma 6 (İsimsiz)	77
Resim 25 : Çalışma 7 (İsimsiz)	80
Resim 26 : Çalışma 8 (İsimsiz)	83
Resim 27 : Çalışma 9 (İsimsiz)	86
Resim 28 : Çalışma 10 (İsimsiz)	89
Resim 29 : Çalışma 11 (İsimsiz)	92

Resim 30: Çalışma 12 (İsimsiz).....	95
Resim 31 : Çalışma 13 (İsimsiz)	98

BÖLÜM I

1. ANADOLU SELÇUKLULARI

1.1. Tarihi

İnsanlar yaşamları boyunca, milletler halinde hayatlarını sürdürecekleri topraklara sahip olup, o toprakları yurt edinme arzusu ile çeşitli yönlerde göç hareketlerinde bulunmuş ve başka topluluklar ile mücadele etmişlerdir. Bu göçler ve mücadeleler neticesinde birçok uygarlık oluşurken, bu oluşumlar ile birlikte dünya yüzeyinde sayıları artan medeniyetler, edinmiş oldukları yurtları genişletme arzusu ile yayılma politikasına başvurmuşlardır. Türk boyları da Orta Asya bozkırlarından çeşitli sebeplerden dolayı göç etmiş ve dünyanın farklı bölgelerine yerleşmişlerdir. Çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmış ve son olarak Bizans'ı ağırlayan Anadolu topraklarının Türkleşmesi ise Alparslan'ın 1071 Malazgirt savaşın da Bizans ı mağlup etmesi ile başlamış ve Anadolu Selçuklu Devleti'nin kuruluşuna zemin hazırlamıştır.

Sultan Alp Arslan'dan sonra Melik Şah (1072-1092) imparatorluğun başına geçmiştir. Bu dönemde Selçuklu Devleti doğuda Orta Asya içine, batıda Akdeniz ve Kızıldeniz'e, güneyde Umman denizine, kuzeyde Karadeniz, Kafkasya ve Hazar'a kadar dayanmıştır (Cin, 1994: 2). Dört yana doğru genişleyen imparatorluk iki yeni kola ayrılmıştır. Bunlardan ilki Anadolu Selçukluları diğeri de Suriye Selçuklularıdır. Anadolu Selçukluları 3 bölümde incelenmektedir (Koca,1997: 2).

- a. Büyük Selçuklu Devleti'ne bağlı olduğu dönem (1078-1157)
- b. Tam bağımsızlık dönemi (1157-1243)
- c. Moğolların hakimiyetine girdikleri dönem (1243-1308)

Melikşah'ın fetih için Kutalmışoğulları'nın Anadolu'ya girmelerine izin vermesiyle Anadolu Selçuklu Devleti'nin kuruluşu başlamıştır. Bu süreç sonunda Kutalmışın dört oğlu üç guruptan Anadolu'yu farklı bölgelerden fethetmeye başlamışlardır. Anadolu Selçukluları tarihinde Anadolu'da birliği sağlaması

bakımından en etkin rolü Süleyman Şah oynamıştır. Süleyman Şah öncelikle Konya civarlarında faaliyetlerde bulunmuştur. Konya şehrini ve yakınlarında bulunan Gavele Kalesini almıştır. Bundan sonra, batı yönünde ilerlemeye devam eden Kutalmışoğulları, Bizans Devleti'ndeki taht mücadelelerinden yararlanarak kendisini muhafaza etmek için bırakılan İznik ve etrafındaki kalelere sıkıca yerleşmişlerdir. Böylece 1080 yılında İznik yeni kurulan Anadolu Selçuklu Sultanlığı'nın ilk merkezi olmuştur (Ağatekin, 2003: 7).

Süleyman Şah'ın Anadolu'daki bu yayılımından rahatsız olan Bizanslılar, Süleyman Şah ile bir anlaşma yaparak Selçukluların batı yönünde ilerleyişini kısa süre de olsa durdurmayı başarmışlardır.

Bu anlaşmadan sonra Süleyman Şah doğuya yönelir, Çukur Ovada faaliyetlerde bulunur ve Antakya'yı hakimiyeti altına alır (1084-1085). Ancak aşağılara inip Halep şehrini kuşattığında, Büyük Selçukluların hakimiyet alanına girmiş olur ve Melik Şah ile karşı karşıya kalır. Büyük Selçuklu Devleti bu ilerlemenin imparatorluğunun bütünlüğünü tehlikeye düşüreceğini düşünerek Suriye Meliki Tutuş'u Süleyman Şah'ın üzerine yollar ve yapılan savaş Süleyman Şah'ın ölümü ile sonuçlanarak, Anadolu Selçukluları'nın tahtı bir süre boş kalmıştır (1086). Bu boşluktan yararlanan Süleyman Şah'ın oğlu Kılıç Arslan tahta geçmiştir (1093). Oluşmaya başlayan bu düzelme süreci I. Haçlı Seferiyle tekrar duraklama göstermiştir. Kılıç Arslan Haçlılara karşı koyabilmek için her ne kadar Danişment Gazi ve Kayseri emiri ile güç birliği yapmış olsa da Eskişehir önlerinde yapılan bu savaşı kaybetmiştir. Mücadele sonunda haçlılar savaşı galip bitirir. Bu çetin savaş sonunda Kılıç Arslan Anadolu içlerine çekilerek İznik yerine Konya'yı kendine merkez yapmıştır (Ağatekin, 2003: 8). Bu dönemde Anadolu Selçukluları yeni bir yapılanma sürecine girmiştir. XII. yy ortalarına kadar haçlılarla mücadele eden Anadolu Selçukluları bir yandan da siyasi birliği oluşturmak için çabalamışlardır. Devletin hükümdarları bu tarihe kadar Büyük Selçuklu hükümdarlarının kullandıkları ünvanları alamamış ve tedavül kıymetine sahip para bastıramamışlardır (Koca, 1997: 7)

Anadolu Selçuklu Devleti Alaaddin Keykubad döneminde zirveye ulaşmış, Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde ise (1237-1246) siyasi ve idari sorunların artması üzerine Devletin gücü azalmıştır. 1243 Yılında Köseadağ Savaşında Moğollara yenilen Anadolu Selçukluları 1308 yılına kadar Moğollara bağlı yaşamış ancak gücünü tamamıyla yitirmesiyle tarih sahnesinden kaybolmuştur.

1.2. Anadolu Selçuklularında Sosyal Yapı

Anadolu Selçuklularında halk köyde ve şehirde yaşayanlar olarak ikiye ayrılmıştır. Şehirlerde Ayanlar, ilim yapan şahsiyetler ve Ahilik örgütleri ikamet etmekteydi. Köylüler ise Türkmenlerden oluşmaktaydı. Yerleşik olanları ziraat ile göçebe olanlar ise hayvancılıkla uğraşmaktaydılar. Devletin bu düzeni hak adalet ve hoşgörü yönetimi ile Anadolu'da birlik ve bütünlüğü sağlamıştır.

Anadolu Selçukluları döneminde devletin sosyal adalet anlayışının hoş görü temeline dayalı olması toplumsal yönetimin haricinde kültür ve sanat alanlarında da kendini göstermiştir. O dönemde kültür ve sanat ile iştikal eden şahsiyetler sonsuz hoşgörölü ve özgür bir ortamda çalışmışlardır. Resim, heykel ve mimarlık alanında İslam öncesi gelenekler devam etmiş, saray ve köşklerin duvarlarını figürlü çiniler süslemiştir. Anıtsal yapıların portallerinde ise Orta Asya hayvan üsluplu figürler kendini göstermiştir (Cin, 1993: 4).

Selçuklular bu dönemdeki sosyal anlayışları ile arayış içerisinde olup bünyesine farklı kültürler katarak Türk sanatının oluşumuna yeni basamaklar eklemişlerdir.

1.3. Anadolu Selçukluları Sanatı

Selçuklu sanatını Orta Asya kökenli saf bir sanat olarak nitelemek yerine, Türklerin de dahil olduğu farklı kültürlerin bir araya getirilerek oluşturulan bir sanat olduğu anlaşılmaktadır. Ancak ortak öge İslam kültürüdür.

Bugünkü İran bölgesinin Gazneli, Selçuklu, Harzemli ve Moğol dönemlerinde oluşturduğu sanat; İranlıların, Türklerin, Arapların, göçer Asya'nın, Budist ve Maniheizm Orta Asya'nın katkılarıyla meydana gelmiştir. Bu sanat biçiminde başka bir etnik topluluk veya kişinin izlerini bulmak pek mümkün değildir. Yerleşik sanatlar yerleşik toplumların kültürlerinden doğarlar. Fakat özellikle bir etnik ad olmadıkça sanatçıların İslami adlarından etnik kimlikleri saptamak mümkün değildir. Diğer yandan bunda Türk kökenlilerden çok İran kökenlilerin çoğunlukta olduğu söylenebilir (Kuban, 1993:29).

XI.yy'dan itibaren Türklerin İslam dünyasında yerini almasıyla Türk-İslam gelenekleri kaynaşmış ve bir geçiş süreci yaşanmaya başlanmıştır. Selçuklular kuruluş olarak Orta Asya Türkleri, Hint, Çin ve İran etkilerinin yaşandığı bir bölgede yerleşimde bulundukları için, Selçuklu sanatının kaynağı zengin bir kültür çeşitliliğine sahiptir.

Anadolu Selçuklu Devleti'ndeki sanat anlayışı biçim ve form olarak Büyük Selçuklularınkinden farklılık göstermiştir. Buna sebep olarak Anadolu Selçukluların bölge olarak Anadolu'ya kayması ile İslami kültürün yanında, Bizans biçim ve formlarından da etkilenmeleridir.

XII-XIII. yüzyıllarda Türkleşme sürecine giren Anadolu bir taraftan İran-Selçuklu, bir taraftan da ele geçirilen Hristiyan kültür merkezlerinin ortamlarının uzantısındadır. Türklerin ele geçirdikleri bu ülke, eski Hristiyan merkezleriyle doludur. Konya Sarayının Bizanslılar, Gürcüler, Küçük Likya, Ermeni Devleti ve Haçlılarla olan ilişkileri, kültürler arası sanatçı ve sanat eseri alışverişine zemin hazırlamıştır (Kuban, 1993: 152).

Selçuklular göçer bir toplum yapısından geldikleri için kültür olarak etkileme ve etkilenme süreçlerinde bulunmuşlardır. Bu nedenle süreç olarak bir tür kültür etkileşimi yaşamışlardır. Nitekim göçerlik tarihi işlev olarak kültür taşıyıcılığı görevini yerine getirmiştir. Bu nedenle Selçuklu sanatının farklı dil, farklı biçim ve farklı kültürleri bünyesinde taşıdığı ifade edilebilir. Göçler nedeniyle değişen politik egemenliklerin Selçuklu sanatına etkide bulunduğu söylenebilir. Tarihsel süreç göstermiştir ki Selçukluların göçler nedeni ile politik düzeninde değişimler olmuştur. Değişen bu politik düzenin egemen güçleri, sanatçıları belirlemiş ve buna paralel olarak bölgenin kültürel ilişkileri değişmiştir. Anadolu kentlerinin toplumsal yapısı bu şekilde değişmiş ve bölgeler arası farklılıklar göstermiştir. Göçebelerin kentlere yerleşmeleri ile kentlerdeki yeni nüfusun yerli halka oranı, sanat eserlerinin niteliğini etkileyen önemli faktörlerden biri haline gelmiştir (Kuban,1993: 152).

Sanatsal faaliyetler olarak Anadolu Selçuklularının XII.yy ortalarına kadar sıkıntılı dönemler geçirdiği için verimli olamadığı söylenebilir. Ancak sanattaki bu verimsizlik XIII.yy başlarında yerini gelişime bırakmıştır. Osmanlı devri Türk sanatına basamak olarak değerlendirilebilen bu dönem XIV.yy da Batı Anadolu da değişmeye başlamıştır. Doğudan gelen göçlerin durması ile Anadolu'nun batısında yeni bir toplum dinamiği oluşmuş ve sanat seçkin bir hal almıştır. Şunu da kesin bir dille söylemek gerekir ki; Anadolu Selçuklu dönemi sanatı kozmopolit tipteki yapısı ve içinde barındırdığı kültürü ile Büyük Selçuklu sanatının devamıdır.

1.3.1 Anadolu Selçuklularda Çini Sanatı

Anadolu Çini sanatı geleneksel Türk sanatları içerisinde önemli bir yere sahiptir. Anavatanı Orta Asya olarak bilinen ve ilk olarak Uygurlarda görülen bu sanat Karahanlılar, Gazneliler ve İlhanlılardan sonra 1071 Malazgirt zaferiyle Anadolu'nun kapılarının Türklere açılmasıyla Selçuklular tarafından kullanılmıştır (Koçer, 1998: 35). Çini sanatı Anadolu da camii mescit, medrese, türbe, saray ve lahitlerde süsleme kaynağı olarak kullanılmıştır.

Türklerin Müslümanlığı kabulünden sonra da XI. yüzyılda Türkistan'da yaşayan bir Türk devleti olan Karahanlıların eserlerinde nadiren de olsa çini kullandıkları görülmektedir. Türklerde seramiğin Orta Asya'da Orhun ve Selenga nehri kıyılarından Aral gölüne yayılmış bir Türk kavmi olan Uygurlara kadar uzanan bir tarihi vardır. Karahoça'da gri-mavi sırlı tuğlalarla ortalarında rozet, köşelerinde çeyrek rozet motif, aynı renkli sırlı kare levhaların mabetlerde zemin döşemesi olarak kullanıldığı anlaşılmıştır. İdikut şehrinde bulunan harabelerde de gri-mavi sırlı tuğlalara rastlanmıştır (Yılmaz, 1999: 5).

Mimari yapılar çini sanatına ait örneklerin kullanıldığı önemli sanat eserleridir. Anadolu Selçuklu mimarisi XII. yüzyılın ikinci yarısından sonra çini süslemeyi taşın yanında kullanarak sanata yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu sanat Türklerin yarattığı özgün bir sanat olması nedeniyle büyük değer taşır (Yetkin, 1972: 3).

Çini sanatı Anadolu'da ki Türk mimarisinde çok süratli bir biçimde teknik ve motifsel zenginlikle kullanılmaya başlanmıştır. Kökleri Büyük Selçukluların güçlü ve zengin desen anlayışına dayanan bu tezyinat zevki Anadolu Selçuklularında XIII. yy başlarında kendini göstermeye başlamıştır. Çini süslemede XII.yy da ki İran'dan dahi üstün bir nitelikte olan Anadolu Selçuklu çinileri cami, medrese ve türbe gibi dini eserlerin yanında saraylarda da kullanılmıştır. Dini mimaride kullanılan mozaik çini tekniğinin, abidevi etkisi saraylarda kullanılan ve genellikle yıldız ve haç biçimli çini levhaların bir araya gelmesi ile oluşan duvar kaplama sisteminden farklı bir görünüş sağlamıştır. Dini mimaride kullanılan mozaik çini dini atmosferi renklendirirken, saray çinileri ise figürlü desenler ile dünyevi bir atmosfer oluşturmaktadır. Selçuklularda dini eserlerde geometrik, yazı, bitkisel süslemeler kullanılırken, figüratif süslemeler genellikle saraylarda görülmüştür. Bazı dini eserlerde nadir olarak görülen çinilerin, eskiden kullandıkları saraylardan sökülerek dini mabetlere taşındıkları düşünülmektedir. Bu bakımdan Selçukluların dini mimarisindeki çiniler ile saray mimarisi çinileri arasında motif ve teknik olarak büyük farklar vardır (Öztürk, 2008: 16).

Anadolu Selçuklularına ait, günümüze yıkıntı olarak ulaşan ancak süsleme olarak çinilerle bezeli birçok saray ve köşk vardır. Konya’da II. Kılıçarslan zamanında inşasına başlanan Alaaddin Köşkünde kullanılan çiniler teknik olarak nadir eserlerdir. Minai adı verilen teknik Anadolu Selçuklu sanatında yalnız burada kullanılmıştır. Rengi sarımtırak olan bu çini hamurunun içinde alkalili kireç kullanılmıştır. Alkalili kireç bu hamura bağlayıcı özellik katmıştır. Yapılan çalışmalar neticesinde minai tekniğinde yedi rengin kullanıldığı saptanmıştır. Yüksek ısıya dayanan yeşil, koyu mavi, mor ve firuze renkleri sır altı olarak kullanılmış, renklerin bir kısmı ise sır üstüne uygulanmıştır.

Anadolu Selçuklularına has bu tekniğin yanı sıra çeşitli tekniklerle birçok saray, köşk, medrese ve camilerde çok zengin eserler oluşturulmuştur. Mimaride kullanılan ve duvar çinisi olarak adlandırdığımız bu çiniler çeşitli tekniklerin yanı sıra, farklı geometrik biçimler üzerine, yazı, insan ve hayvan figürleri, bitkisel desenler süsleme unsuru olarak çini yüzeylerini hareketlendirmiştir.

1.3.2. Anadolu Selçuklu Dönemi Çini Teknikleri

1.3.2.1. Düz Çiniler

Düz çiniler Selçuklu dönemi yapılarının iç bezemesinde kullanılmıştır. Sırlı tuğlada olduğu gibi, renklerde firuze hakim olmak üzere mor, kobalt mavisi, çok ender olarak da krem ve yeşil renkleri kullanılmıştır. Bazen çeşitli renkte ve formda düz çiniler büyük geometrik kompozisyonlar oluşturmak üzere birlikte kullanılır. Düz çiniler kare, dikdörtgen, altıgen ve üçgen gibi farklı formlarda çalışılmıştır. Konya Karatay Medresesi duvar kaplamasında görüldüğü gibi çok ender olarak üstü yıldız boyalı firuze çinilere de rastlanır. Fırınlanmamış olan bu yıldız boyama bu gün zor görülecek kadar aşınmıştır. Bu bezeme ince bir varlık halinde yapıştırılmış veya damga gibi basılmışta olabilir. Motifler girift palmet sarmaşıklarından oluşmuştur.

Selçuklu devri düz çinilerinin hamuru sırlı tuğlalardan daha sert ve kalitelidir. Bu çinilerde sarımsı bir hamur kullanılmıştır. Sır altında astar (slip) yoktur. Tokat Gök Medrese avlusunda yer alan çiniler, çoğu döküldüğü halde, devrinin üstün bezemesi konusunda fikir vermektedir (Öney, 1987: 45).

1.3.2.2. Çini Mozaik

Anadolu Selçuklu mimarisinde özellikle dini yapılar üzerinde uygulanan mozaik tekniği Selçukluların bulmuş olduğu bir tekniktir (Yetkin, 1972: 187).

Anadolu Selçuklu döneminde, sanata Selçukluların yeni bir katkısı olan çini mozaik Anadolu'da yapılar içerisinde kullanılmaya başlamıştır. Çini mozikte Firuze hakim renktir. Mor, siyah ve kobalt mavisi ise yardımcı renklerdir. İstenilen desene göre kesilip hazırlanan küçük çini parçalarından oluşturulduğu için çini mozaik adını almıştır. Bu teknikte istenen örneğe göre kesilmiş parçalar alçı zemin üzerinde bir araya getirilmektedir (Öney, 1987: 46). Desene göre renklendirilen parçalar her renk ayrı ayrı olmak üzere fırınlanır bunun için renkler canlı ve parlaktır. Kompozisyona göre kesilen parçalar konik yüzeyleri üste gelecek şekilde dizilmektedir. Üzerine yapıştırıcı beyaz alçı dökülerek hazırlanan panolar harç ile duvar yüzeyine tutturulmaktadır. Kullanılan beyaz alçı kompozisyondaki motifler arasında kontür şeklinde belirlemektedir (Öztürk, 2008: 20).

1.3.2.3. Sırlı Tuğla Tekniği

Sır tabakası daha önce kitle halinde hazırlanan sırların ezilip toz haline getirilmesi, su ve istenen renge göre metal oksitler ile karıştırılması ile elde edilir. Fırında eriyen sır, tuğla üzerinde cam gibi saydam bir tabaka halini alır. Renk tuğla fırından çıkınca ortaya çıkar. Kaliteli sır serttir ve altındaki hamura çok sıkı bağlanır. Her renk çini ve sırlı tuğla renginin gerektirdiği sıcaklıkta pişirilir. Selçuklu sırlı tuğla ve çinilerinde hamur ile sır arasında astar kullanılmamıştır (Yetkin, 1972: 154).

Anadolu Selçuklu mimari süslemesinde büyük ağırlığı olan sırlı tuğla dayanıklı olması nedeniyle bezeme olarak yapı dışında kullanılmıştır. Özellikle birçok Selçuklu mimarisinin sırlı tuğla ile bezendiği görülmektedir. Firuze renk erken dönem örneklerinde hakim renk olarak kullanılmıştır. Firuzenin yanı sıra kullanılan mor, siyah, kobalt mavisi sırlı tuğlalar ise özellikle XIII. yy ortalarında çoğalmaya başlamış; ancak hakim renk firuze olarak kalmıştır (Öney, 1987: 45).

Selçuklu döneminde sırlı tuğla sevilerek uygulanan bir çini tekniği olup, sırsız tuğla ile ahenkli bir şekilde geometrik ve yazı kompozisyonlarını oluşturmuştur. Firuze, patlıcan moru ve kobalt mavisi sırla kaplanıp fırınlanan tuğlalar yatay, dikey ve diyagonal yerleştirilebilmektedir. Tuğlanın tek yüzü, özellikle dar ve uzun yüzü sırlanmaktadır. Sırlı ve sırsız tuğlanın yan yana istif edilmesi ile eksenlere yerleştirilirken kırık hatlar ve baklava dilimi geometrik şekillerle genellikle aynı kelimenin tekrarından oluşan yazı kompozisyonları estetik bir biçimde mimariye uygulanmıştır (Şimşir, 1990: 17).

1.3.2.4. Minai Tekniği

Minai Farsça kökenli bir kelime olup emay (mine) anlamına gelmektedir. “Minai, İran’da Büyük Selçuklu İmparatorluğu zamanında ortaya çıkarılan bir tekniktir” (Arık, 2000: 30). İran’da Büyük Selçuklu dönemi kullanım seramiklerinde, özellikle Rey ve Keşan’da görülür. İran’da özellikle 1150-1250 yılları arasında çok büyük sayılarda üretimleri görülmüş, ancak XII. yy’ ın ortalarında Selçukluların İran’daki egemenliklerinin sona ermeye başlamasıyla kesintiye uğramıştır (Atıl, 1996: 12).

Büyük Selçuklu zamanında İran’da ortaya çıkan bu tekniğe Anadolu’da sadece Selçuklular devrinde Konya Alaaddin Sarayında rastlanmaktadır. Bu teknikte yedi renk kullanılmakta olup; çini hamuru sert, sarımtırak renkte ve ince taneli olduğu için astarlanmadan kullanılabilir. Son derece zahmetli bir uygulaması olan bu çiniler çok kaliteli ve pahalıdır.

Minai tekniğinde süsleme opak beyaz zemin üzerine yedi renkle veya bazen saydam turkuaz, mavi veya kobalt mavisi sır üzerine resmedilmektedir. Tekniğin oluşumunda sır altına, yüksek ısıya dayanan yeşil, koyu mavi, mor, turkuaz renkleri konur ve sırlanır. Yapılan sırlı pişirimden sonra kiremit kırmızısı, siyah, beyaz ve altın yıldız uygulanacak yerler boyanır ve daha az ısıda tekrar fırınlanarak renkler sır üstüne aktarılır. Bazen altın yıldız yerine sarı renk de kullanılmıştır (Arık, 2000: 30).

1.3.2.5. Sır Üstü (Lüster)Tekniği

Bu teknik bir sır üstü tekniğidir. Çamur rengi gri-sarı tonlarındadır. Çabuk dağılan iri taneli topraktır.

Selçuklu saraylarında kullanılan çini tekniklerinden en önemlilerinden biri de yine bir sır üstü tekniği olan Perdah (Lüster) tekniğidir. Bunlardan mat beyaz bir sır veya firuzenin mavi ve yeşil tonları ile sırlanmış veya patlıcani mor renkte sırlanmış altıgen, yıldız biçimli, haç biçimli çini levhalara perdah denilen altın, gümüş tozları ve diğer maden oksitlerine havi bir nevi ikinci bir sırla örnekler yapılır ve havasız dumanlı bir fırında daha az bir hararetle fırınlanır. Oksitler toprak halinde dökülür. Asıl maden kısmı ince bir yüzey halinde sathı kaplar. Böylece madeni bir parlılık kazanır (Yetkin, 1972:152).

1.3.2.6.Sıraltı Tekniği

Çok geniş bir ürün yelpazesine sahip olan bu teknik Selçuklu dönemlerinde kullanılan en yaygın tekniktir. Kullanım seramikleri ve mimari seramiklerde bölgesel ve üslupsal farklılıklar göstermektedir.

Büsküvi pişirimi yapılmış astarlı ya da astarsız yüzeylere fırça ile uygulama yapıldığı görülür. Ancak Selçuklu örneklerinin çoğu astarsızdır. Büsküvi pişirimi yapılmış ürün üzerine tasarlanmış olan desen fırça ile boyandıktan sonra sır altında karışmaması için düşük derecede fırınlanır ve ikinci aşamada ise üzerlerine sır sürülüp ikinci fırınlama yapılır. Sır altı uygulamalarında saydam renksiz ve saydam

renkli sır olmak üzere iki farklı uygulama görülür. Saydam renkli olanlar içerisinde firuze sır ve altında siyah desen çok yaygındır. Saydam renksiz sır altına ise koyu mavi, mor, firuze ve siyah renkler kullanılır (Öney, 1976: 11).

1.3.2.7. Kabartmalı Çiniler

Kabartmalı çiniler Selçuk mimarisinde çok enderdir. Bunlar özellikle kitabeler, yazılar için kullanılmıştır. Daha az olarak bitkisel desene rastlanır. Bugüne kalan örneklerin çoğu lahitler üzerinde yer almaktadır (Öney, 1988: 8). Çini hamuru yumuşakken üzerine kalıpla şekiller kabartma teşkil edecek şekilde basılır. Kabartma desen etrafı kesilerek de çıkartılabilir. Pişirildikten sonra üzeri tek renk krem, firuze, lacivert, mor, veya yeşil sırla sırlanarak tekrar fırınlanır. Bazen de şekil verildikten sonra engobe (Astarın sulu halde fırça, püskürtme veya içine bandırma ile tatbiki) ile astarlanır. Beyaz bir satıh olan engobe kuruyunca çukurlarda kalan bölümler lacivert, kabarık kısımları renksiz sırla sırlanarak fırınlanır. İran Selçuklu sanatında yaygın olan bu teknik, Anadolu'da daha az mimaride ve lahitlerde kullanılmıştır (Öney, 1976: 11). Konya Alaaddin Cami avlusundaki II. Kılıçarslan Türbesi, Sahip Ata Türbesi lahitlerinde ve yine Alaaddin Caminin çini ustasının kitabesinde kabartma tekniğinde çiniler kullanılmıştır. Ayrıca bıçak ve benzeri keskin bir aletle zemini oyularak şekillerin kabarık olarak belirlendiği örneklerde görülmektedir (Büyükçanga, 2006: 20).

1.3.3. Çini Sanatında Kullanılan Süsleme Unsurları

İnsandaki güzellik duygusu sayesinde ortaya çıkan süsleme, uygulandığı yüzeylerin doğallığını bozmadan, estetikliğini arttırmak amacı güdülerek değişik tekniklerle yapılan uygulamalardır. Süsleme ile esere estetiklik ve cazibe kazandırılırken, duygusal bir anlam da yüklenir. Süslemede ana unsur desen iken, deseni de oluşturan motiflerdir. Süsleme kelimesi bezeme, bezemek, bezeklik, teyzin etme gibi değişik terimlerle de ifade edilmektedir (Öztürk, 2008: 26).

Göçebe yaşamda sürekli doğayı ve hayvanları gözlemlemek gerekir. Doğa güçleriyle ilgili olarak gelişen inançlar ve destanlarda, hayvanlar birçok kavram ve değer, çeşitli hayali olaylara simge olarak kullanıldıkları görülmektedir. Bezemeler bir yandan da böyle simgeleri içermektedir. Orta Asya'daki göçebe Türklerin komşusu olan Çin kültürünün inanç temeli olan Budizmde de hayvan ve hayali yaratıklardan oluşan simgeler yer almaktadır. Bunun etkisi de onların hayal dünyasının hayvansal biçimlerle donatılmasını pekiştirmekteydi. Yüzyıllar süren bu tür âdetler, zamanla dünya görüşü değişip geliştiği için eski inanç yükünü yitirse de halkın belleğinde yerleşmiş olduğundan, en azından folklorik özellik niteliğinde devam etmekteydi. Böylece Türkler, hem süsleyici, hem koruyucu tılsımı olan bu simgeleri, yeni Müslüman kültürleri ile uzlaştırmak uzun süre korumuşlardır (Arık, 2000: 79).

Türk toplumu Orta Asya'dan Anadolu Selçuklu döneminin sonlarına kadar, kullandıkları sanat dallarında yaşayışlarını, doğa şartlarını, bitki örtülerini, hayvanlarla olan iç içe yaşamlarını, politik olaylarını yansıtmışlardır.

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

1.3.3.1.Bitkisel Motifler

Türk çini sanatında bitkisel öğelerin kullanılması Anadolu Selçukluları ile başlamıştır. İlk çini örneklerinde geometrik yüzeyleri çevreleyen bordürlerde

kullanılan bitkisel motifler XIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra kendilerine ayrılan alanları kompozisyonlar halinde doldurmaya başlamıştır.

Kullanılan bitkiler içerisinde nar ve haşhaşa benzeyen nebatlar ile palmet, lotus, rumi gibi öğeler yer almaktadır. Bu öğeler genellikle figürlerin etrafında ve köşe dolgularında kullanılmıştır. Kullanılan bu motifler tek tek kıvrık bir dal üzerinde birleşmiş olarak lotus-palmet frizi veya palmet ve bunları iki taraftan çevreleyen çifte rumiler ile birleşmiş olarak düzenlenmiştir. Bu düzenlemeler mozaik çini tekniği ile yapılmıştır. Selçuklu devrinde kullanılan bu motifler Orta Asya geleneklerinin devamı niteliğindedir. Kıvrım dal, MÖ X. yy'dan MS X. yy' a kadar devam eden hayvan üslubuna bağlanmaktadır. Bu üslup da hayvan motifleri serbest bir sanat görüşü ile “S” harfi biçimini almaktadır (Öztürk, 2008: 22).

Selçuklu çinilerinde sıklıkla boy gösteren hayat ağacı, sürekli gelişen ve cennete yükselen hayatın dikey sembolizmini oluşturarak sürekli değişim ve gelişim içinde yaşayan evrenin anlatımcısıdır. Toprağın derinlere inen kökleriyle yeraltını, alt dalları ve gövdesiyle yeryüzünü, ışığa yükselen üst dallarıyla cennete ulaştırır. Yani yeryüzü ile cennet arasındaki iletişimi sağlar. Kökleriyle topraktan aldığı suyla dallarını ve hava alma organı olan yapraklarını besler. Yeni yağmurlar getirerek evrensel döngüyü sağlar. Ateş onun dallarının bir birine sürtünmesi ile oluşur. Servi, sedir, incir, zeytin, asma, hurma, palmiye ve kayın gibi ağaçlar değişik tohumlarla hayat ağacının sembolüdürler (Erberk, 2002: 166).

Metafiziğe ilgi duyan insanoğlu, tabiattaki bir çok nesneye anlamlar yakıştırmıştır. Dağ, kaya, ağaç, su gibi nesnelere, farklı türdeki hayvanlara, kare, yuvarlak geometrik şekilleri farklı anlamlar ile bezemişler ve farklı boyutlara taşımışlardır. Kişiyi tanrıya ulaştıran hayat ağacı, ölümsüzlüğe kavuşturan hayat suyu, insanları bir ülke altında toplayan bayrak, gücü temsil eden boynuz, saflığı, verimliliği, uğru ve evliliği temsil eden inci, doğurganlığı, dişiliği, yeniden doğuşu ima eden istiridye, sihri ve hayatî gücü ifade eden düğüm motifleri kozmik anlamlar ihtiva etmektedirler ve kutsaldırlar (Öztürk, 2008: 47).

Hayat ağacı Anadolu motiflerinde “can ağacı” olarak anılır; ölümsüzlüğü sembolize eder. Anadolu’nun birçok yerindeki dokumalarında hayat ağacının üzerinde görülen kuşlar, zamanı gelince uçacak olan can kuşları olarak tasvir edilmiştir. Can, ruh ile eş anlamdadır. Özellikle servi ağacı ölümsüzlüğün sembolüdür. Ağaç, “yeşil elmas” ismiyle anılmaktadır (Büyükçanga, 2006: 33).

Mesnevisinde Mevlana Celaleddin Rumi;
 “Bu ağaçlar, ellerini topraktan çıkarıp
 halka doğru yüz türlü işaretlerde bulunurlar,
 duyana söz söylerler, yeşil dilleriyle,
 uzun elleriyle toprağın içindeki sırları anlatırlar”
 beyitleri ile, ağaçların maddesel bir varlık oluşlarıyla beraber ruhsal bir değer taşıdıklarını anlatır (Erberk, 2002: 166).

Şaman inançlarına göre dünyanın eksenini hayat ağacıdır. Şaman gökyüzü veya yer altı seyahatlerin de hayat ağacını merdiven olarak kullanır. Orta Asya inançlarına göre kainat, hayat ağacı, yer, gök ve gezegenler ile temsil edilir.

Hayat ağacı gök ile yeri birbirine bağlar. Şaman geleneklerine göre hayat ağacı dalları üzerinde bulunan kuşlar, doğmamış şaman ruhlarıdır. Kuş ve kartal figürünün bulunması, ebedi hayata doğan, yani diğer dünyaya göç eden ruhları taşıyan bir vasıta. Hayat ağacı etrafında bulunan rozetler ise, ruhların gökyüzü yolculukları sonunda vardıkları gezegenleri simgelemektedir (<http://www.sadibayram.com/?page=makaleler&mid=170&id=3>).

Nar motifi de çiniler arasında sıkça gördüğümüz bir bitkisel öğedir. Meyveler içerisinde bulundurdıkları taneler nedeni ile dünyanın yumurtası olarak düşünülmüş ve farklı yorumlar kazanmıştır. Bazen ölümsüzlük bazen mutluluk bazen de bereketin sembolü haline gelmiştir. Meyve içinde bulundurduğu çekirdekleri (Tohumları) korumaktadır. Diğer bir deyişle neslin sürekliliğini güvence altına almaktadır. Bazı meyvelerin içinde birden fazla çekirdek yani tohum bulunmaktadır. Bu çekirdekler toprağa gömüldüklerinde aynı meyve tekrar yetişmektedir. Bu olay insan yaşamı içinde geçerlidir (Erkal, 2000: 388).

Nar motifi Anadolu dokumaları ve işlemelerinin yanı sıra mimaride de kullanılan bereket simgelerindendir. Anadolu kültürünün hemen hemen her alanında simge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bereketin doğumun ve çoğalmanın sembolüdür. Nar sembolü tüm bol çekirdekli ve tohumlu meyve sembolleri ile benzer manalar taşır. Çünkü sayısız dölden oluşmaktadır. Kutsal kitaplardan Tevrat, İncil ve Kuran'ı Kerimde yaratıcının insanoğluna sunduğu nimetler anlatılırken özellikle belirtilen meyvelerden biri de nardır. Tasavvufi anlamda narın içindeki her bir tanenin bir insanı veya varlığı sembolize ettiği düşünülmektedir. Açılan bir narın tanelerinin dünyaya veya evrene yayıldığı kabul edilmiştir (<http://akdeniz.academia.edu>).

Nar ebedi hayat ve kudret sembolüdür. Mevlevi mezar taşlarının ayak şahidelerinde yer almıştır. Hz. Mevlana'nın türbesinin güney duvarında pencerenin iki yanında nar ağaçları resmedilmiştir. Nar cennet meyvesi olduğu, sayısız çekirdekleriyle de üreme sembolü olarak düşünülmüş çoğunlukla da bolluğu bereketi simgelemiştir (Büyükçanga, 2006: 33). Kurân'da adı cennet meyvesi olarak geçen nar motifi, bilinebilen örnekleriyle Selçuklu döneminden günümüze değin Türk sanatında tarihî bir gelişim süreci izler. Türk süsleme sanatlarında sevilerek kullanılan bu motif, şekil olarak dünyayı, içindeki taneler insanları, aralarındaki zarlar dünya üzerindeki insan gruplarının din, ırk ayrımına rağmen bir bütün oluşturduklarını simgeleştirmiştir (Öztürk, 2008: 31).

Lotus-palmet, Selçuklu çinilerini bezeyen bir diğer bitkisel örnektir. Bu motif simetrik olarak birleşen iki rumi parçadan oluşur. Bu süsleme Mısır, Asur ve Roma süslemeciliğinde de görülmektedir. Palmet motifi Abbasiler devrinde Samarra süslemelerinden Türk-İslam sanatına uydurulmuştur. Selçuklularda kullanılan bazı palmet motiflerini Gazneli sanatında görmek mümkündür. Simetrik bir şekilde sağ ve sola kıvrılan iki yaprağın ortasından sivri bir tepe yaprağı çıkar. İki yaprağın sapına yakın bünyesinde düğme olduğu gibi yaprakların ucunda da yapıldığı görülür. Sivri uçları üstte dışa doğru kıvrılan yapraklar altta dairesel bir dönüşle sapa bağlanırlar (Öztürk, 2008: 65).

İki tane rumi formundaki simetrik yaprakların yukarıya doğru kalkık vaziyette ve düğme şeklindeki kıvrımı ile son bulan lotus motifi ise tabandan çıkan saplarla bitişiğindeki palmete bağlanır. İki yaprağın arasındaki boşluk ise küçük bir tepe yaprağı ile doldurulur. Rumi motifindeki gibi yaprakların içinde dilimler olan örneklerle de rastlanır. Bazen taş, stuko, ahşap, çini, ve benzeri malzeme üzerinde kullanılan lotus motifindeki Selçuklu süslemesinde değişik tipleri görülür. Rumi motifi, çıkış noktası olarak incelendiğinde hayvandan esinlenilerek oluşturulduğu söylenebilir. XII. yy dan itibaren hayvansal görünümünü kaybetmiş ve dekoratif bir hal almışlardır. Motifin rumi adını almasının sebebi bir zamanlar Roma İmparatorluğunun hüküm sürdüğü ve İran yaylalarına kadar uzanan Anadolu yarımadasına Diyar-ı Rum denmesidir (Öztürk, 2008: 64).

Rumi motifi bazı kaynaklarda olduğu gibi bitkisel bir süsleme değildir, tamamen hayvan kaynaklıdır. Çeşitli kuşların kanatları rumi motifinin çıkış noktasını oluşturur. Dairesel bir çizgi ile “s” harfi şeklinde kıvrılan çizginin birleşmesi ve sap eklenmesi ile oluşan Rumilerin iç bünyesinde yada yaprağın ucunda düğme olanları da vardır.

1.3.3.2. Figürlü Çiniler

1.3.3.2.1. İnsan Figürlü

Anadolu Selçuklu dönemi eserlerinde insan figürlerinin farklı hareketler ile ele alındığı görülmektedir. Nar, haşhaş ve balık tutan figürler bağdaş kurarak oturumaktadırlar. Ayakta resmedilmiş ve keçi tavşan gibi hayvanları taşıyan figürler de görülmektedir. Kadınlar ise bağdaş kurmuş ve zengin elbiselerden oluşan kıyafetlerinin yanı sıra başındaki takılarıyla da o dönemin zenginliğini günümüze yansıtmaktadırlar (Erdemir, 2001: 128).

İnsan betimlemelerinde figürler duruş ve pozisyon olarak bakıldığında, üç temel pozisyon ya da duruşla karşılaşılmaktadır. Bunlar; bağdaş kurup oturmuş figürler, ayakta olanlar ve at üstünde biner pozisyonundaki betimlemelerdir. Bağdaş

kurup oturma pozisyonu, Gök Türklerden beri süre gelen Kağana özgü bir oturuş biçimi olarak bilinen geleneğin uzantısını temsil etmektedir (Arık, 2000: 132). Betimlemelerin bazılarında figürlerin dışındaki resimsel alanların çeşitli semboller, hayvanlar ve yazılarla doldurulduğu gözlenmektedir. Figürlerin etrafındaki boşlukların bu anlamda değerlendirilmesi resimlerdeki mekan sorunuyla da ilintili olabilir. Çünkü betimlemelerin genelinde ışık-gölgesizlik, perspektifsizlik ve mekansızlık göze çarpmaktadır. Ancak bu tutumun Orta Çağ İslam sanatının karakteristik özelliklerinden biri olarak kabul edilebilecek, form yüzeyini süsleme alışkanlığından da kaynaklandığı söylenebilir (Ağatekin, 2003: 80).

Figürlerin pozisyon ve duruşlarında dikkati çeken diğer bir nokta; figürün “baş” kısımlarında görülmektedir. Başlar çoğunlukla üçte bir oranında sağ ya da sola dönük ya da cepheden resmedilmiş, ancak Anadolu’da alışılmışın dışında profilden yapılmış çizim örneklerine de rastlanmıştır. Figürün baş kısmının üçte bir oranında sağ ya da sola dönük resmedilmesi, sanat yapımcılarının perspektif etkilerini elde edebilme girişimleri olarak da yorumlanabilir (Ağatekin, 2003: 81).

Selçuklu dönemi seramik yüzeyleri insan betimlemelerinde sıklıkla karşılaşılan figürlerin kadın ve erkek tiplerine olduğu görülür. Çocuk, yaşlı vb. karakterlere rastlanılmamakta ve portrelerin yüz ifadelerinde kızgınlık, sevinç, hüzn gibi duygusal anlatımlardan bahsedilemeyeceği vurgulanmaktadır (Mülayim, 1999: 209). Ancak Anadolu Selçuklularına ait bazı kazı buluntularında bu saptamayı yadsıyacak derecede biçimsel aktarımların görüldüğü ifade edilebilir.

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

Geleneksel Türk giyimini oluşturan başlık, saç şekilleri gibi dış görünüş özelliklerinin kadın ve erkek figürlerinde benzer ve farklı yönleri bulunmuştur. Bu

ortak yönlerden birincisi saç şekillerinde görülmektedir. Selçuklu döneminde kadın ve erkeklerin uzun saç bıraktıkları, erkeklerin genellikle sakalsız ve bıyıksız oldukları, örtülü ve açık kadın tiplerinde saçların; hep uzun olduğu, bazen örgülü veya özel şekiller içerisinde değerlendirildiği bilinmektedir (Mülayim, 1999: 136). Kadın ve erkek figürlerindeki ortak görünüş özelliklerinden bir diğeri benlerdir. Figürlerde görülen benlerin dövme geleneğinden geldiği ileri sürülmektedir. “Orta Asya Pazırık Mezarlarında çıkarılan prens vücutlarında ve Türkistan duvar resimlerinde rastlanan örneklerinde, üç nokta şeklinde betimlenen dövme ‘ben’ler kötülükten korunma amacına dayanır (Meriçboyu, 1981: 201).

1.3.3.2.2. Hayvan Figürlü

Bozkır Kültürü gök ve yer inançları çerçevesinde gelişmiştir. Evren, dört yön, zoomorfik inançlar, renkler, hayvan ikonografisi, astrolojik semboller, ay, güneş kültü hep bu kültürün unsurlarıdır. Hayvan-ata, hayvan-ana inançları, ata kültleri, hayvan ruhları, Şamanların hayvan ruhuna girme inançları kısaca Hayvan Üslubunun unsurları Bozkır Kültürünün bir parçasıdır. Hayvan Üslubu ile Bozkır Üslubunun bu kadar iç içe olması sonucu olarak, Türk hayvan takviminin köklerinin Bozkır Kültürü’ne dayandırılmış olması kaçınılmaz bir sonuçtur (Aslan, 2007: 50)

Hun sanatının hayvan üslubu incelendiğinde hayvan figürlerinin hareketlerinin cinslerine özgü bilindik hareketler olduğu rahatlıkla söylenebilir. Geyiğin dizlerini kırarak ileri fırlayışı, dağ keçisi ve koyunun duruşu, kurdun sinsi ifadesi, kaplanın çevikçe ve yumuşak hareketleri ile yırtıcılığı gibi zihinlerde yer alan kalıpları, yüzyıllarca işleyen Türk sanatçıları bize bitmeyen mücadeleyi, tabiatçı bir görüşle aksettirir iken Türk sanatında gelenekçi bir realizmin temellerini kurmuşlardır (Diyarbakirli, 1972: 130).

Selçuklu yapılarında süsleme unsuru olarak yer alan çinilerde rastlanan hayvan figürlerinin sembolik anlamları konusundaki çeşitli araştırmalar bu figürlerin üslup olarak Avrasya hayvan sanatına bağlı oldukları ancak anlamları bakımından Orta Asya Şaman inançlarından ileri geldiklerini ortaya koymaktadır. Selçuklu

sanatında kullanılan hayvan figürlerinin anlamlarının, figürlerin kompozisyon içindeki kullanılış yerine ve birlikte resmedildiği diğer unsurlara göre değiştiği anlaşılmaktadır.

Anadolu Selçuklu çinilerinde kullanılan hayvan üslubu Orta Asya şaman kültüründen gelmektedir. Türklerin bozkırlarda yaşanmış kahramanlık hikayelerinde şamanların hayvan biçiminde görülebildikleri ifade edilir. Selçuklu saraylarında görülen hayvan üslupları batıl itikatların Selçuklularda var olduğunu gösterir.

Orta Asya’da daima sembolik gayelerle işlenmiş olan figürleri yaratan esas ilham kaynağı, Şaman kültü, totem ve astrolojidir. İlkel sihirbaz, ya da Şaman, kendine has bir mantık düzeninde bütün güçlükleri her derde deva olduğuna inandığı sihir ve tılsımla halletmeye çalışmıştır. Bozkır kültürüne sahip Türklerin kahramanlık hikayeleri ve destanlarında, kahramanların ya da Şamanların hayvan biçimlerine geçtikleri sıkça görülür. İnsanın hayvana metamorfoz arzusu kendini takip eden düşmandan saklanma ihtiyacından doğmuştur. Hayvan vücutlarındaki tez ve dinamik hareketler, geriye dönük baş, bu fikri bilhassa güçlendirmektedir. Aynı zamanda takip edenin avını sıkıştırmasındaki en buhranlı devre bıkmadan tekrarlanmıştır. Tabiatın ağır şartları altında ve bozkırın birçok tehlikelerine maruz kalarak yaşayan Orta Asya insanı, kah vahşi hayvanları avlıyor, kah onlardan kaçmaya çalışıyordu. Bunun yanı sıra, Asya’da pekçok Türk uyrukları köklerinin belirli hayvandan türediğine inanıyordu (Yılmaz, 1999: 17).

Anadolu Selçuklu örnekleri bize göre bunların konu, stil, anlam ve gelenek bakımından benzer, özel bir Selçuklu üslubu kazanarak sanatın çeşitli dallarına intikal etmiş halidir. Figürlerde aşağı stilizasyona gidiş, uzuvları geometrikleştirme, spiraller ve volüter süsleme, “s” şeklinde kıvrılmalar, uzuvları deforme etmek, formülleştirerek özet halinde vermek, bu sanatın bütün bölge ve devirlerde ufak değişimlerle devam eden ana özellikleridir. Hayvanlar realiteden uzaklaşarak, dekoratif bir karakter kazanırlar (Yılmaz, 1999: 18).

1.3.3.2.3. Geometrik Motifler

Ay ve Güneş gibi yıldızlar halk inançlarında geniş yer tutar. Sekiz köşeli yıldız motifleri mimaride, halıda, kilimde, ahşapta, madende çok çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Mimaride Buhara, Özkent, Semerkant gibi şehirlerin anıtlarında kullanılan belirli teknik ve motifler özellikle Karahanlılar aracılığıyla İran'a sonra da Anadolu'ya geçmiş ve günümüzde de kullanılmaktadır. Buhara-Semerkant yolu üzerinde "Ribat-i Melik" Kervansarayı'nın ana kapısının çevresinde, Özkent'te Celaleddin Hüseyin'in Türbesi'nde, Demavent Kümbeti'nde, Aişe Bibi'nin Türbesi'nde, Semerkand'da Ahmet Yesevi Türbesi'nde, Azerbaycan'da bir tekkede, Beyşehir Kubad Abad Sarayı çinilerinde, Konya Alaaddin (Kılıç Aslan) Köşkü çinilerinde, Sivas'ta Gök Medrese taç kapısının sağında ve solunda, Konya Şeker Furuş Mescidi'nin kapısının üst aynalığında sekiz köşeli yıldız ile dört kollu (haç'a benzer) motifler kullanılmıştır

(<http://www.mehmetbuyukcanga.com.tr/makaleler/turk-mimarisinde-sekiz-koseli-yildiz-motifi.html>).

Türk sanatında sonsuzluk prensibi, ana süsleme prensibini teşkil eder. Bu Prensibin gözletilmesinde o derece ileri gidilmiştir ki, ilk bakışta bordur veya merkezi kompozisyon olarak görünen birçok desen yakından incelendiğinde, aslında sonsuzluk esasına dayanan bir kompozisyonun parçası olduğu anlaşılır. Geometrik motifler, bazı basit bordürler hariç, tamamen sonsuzluk prensibine dayanır (Demiriz,1979: 41) .

Geometrik ve bitkisel düzenler sonsuzluktan kesitlerdir. Aynı anda çeşitli görüntüler yaratırlar her biçim öbürleri ile ilişkisinde değişebilir niteliktedir. Her biçim düzeni bir an dikkat çekerek yerini başkalarına bırakır. Yıldız sistemi dediğimiz örgüler sonsuz görüntülerin en belirgin temsilcileridir (Kuban, 2002: 326).

1.3.3.2.4. Yazı Motifli Süsleme

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

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

1.3.3.2.5. Karma Motifler

Anadolu Selçuklu dönemine ait çinilerin birçoğu bitki, hayvan, insan, geometrik ve yazı unsurlarının bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bu çinilerin çoğunda insan ve hayvan ana öge olarak çininin merkezinde kullanılmıştır. Bazı çinilerde ise ana unsur bitki ve hayvan ögesi ya da insan ve bitki öğeleri ana temayı oluşturmuştur. Oluşturulan kompozisyonlarda figürün elinde tuttuğu nar ya da bitki

dalı olabildiği gibi kucağında tavşan, keçi, balık gibi hayvanlarında olduğu görülmektedir. Bu kompozisyonlarda çevreyi süsleyen bitkiler boşluk doldurma amacı güdülerek yerleştirilmiştir.

Hayvan figürünün merkezde olduğu kompozisyonlarda boşluklar çeşitli bitkilerle doldurulmuştur. Ancak ortada hayat ağacının bulunduğu, bitkinin merkeze alındığı kompozisyonlar da çoğunluktadır. Hayat Ağacının sağına ve soluna konmuş kuşlar ile kurgulanmış Kubad Abad çinileri bu duruma örnek teşkil etmektedir.

Başlı başına geometrik bir kompozisyon oluşturan yıldız veya haç biçimindeki kartal motifli çinilerde, kartalın göğsüne yerleştirilen “essultan”, “elmuazzam” kelimeleri ile yazı unsuru da bitki ve hayvan öğeleriyle bir arada kullanılmıştır.

BÖLÜM II

ANADOLU SELÇUKLU SARAYLARI

Selçuklular Anadolu'ya yerleştiklerinde kültür ve sanat bakımından ileri düzeydeydiler. Saray düzenlenmesi ve süsleme bakımından gelişmişlik gösteren Selçuklu sarayı kurumu mimaride yerleşik, ciddi ve ileri düzeyde toplumlara yaşanan belli bir biçimlendirme bilgisine ve programına sahiptirler (Öney - Çobanlı, 2007: 74).

Saraylar iç kalelerde veya serbest arazide, çadırli ordugahların mimariye uyarlanması izlenimini uyandıran biçimlerde gruplanmış farklı yapılardan oluşan külliye, ya da tek köşkler şeklinde inşa edilmişlerdi. Sarayları kaplayan ve mimariye renk katan zengin figürlü çinilerin yaratıcıları, sanat yeteneklerini simgeler dünyasıyla birleştirerek Selçuklu resim sanatının dinamizmini ve estetiğini oluşturmuşlardır.

Saray mimarisi içinde bezeme türü olarak çini, çeşitli biçim ve yöntemlerle değerlendirilmiştir. İnsan, hayvan ve fantastik yaratıklar gibi figür tasvirleri içeren çiniler, sekiz ve altı kollu yıldız, altıgen, kare ve haç biçimli levhalardan oluşmaktadır.

2.1 Konya II. Kılıçarslan (Alaaddin) Köşkü

Konya şehri Selçuklular ile kısa sürede kültür başkenti olacak biçimde imar edilmiştir. Konya sarayında ortaya çıkarılan II. Kılıçarslan Köşkü Konya'da ki kültür varlıkları içerisinde bilinen en eski örnektir.

Gerek kent gerek "Alaaddin Tepe" denen höyük üzerine kurulu iç kale, oval planlıdır. İç kale surları Selçuklu sanatçılarının yaptıkları fantastik yaratık, hayvan, insan kabartmalarıyla ve antik örneklerden devşirilen heykellerle bezenmiş; adeta plastik sanatlar galerisine dönüştürülmüştür.

Ne yazık ki bunlardan günümüze yalnızca bir burcun taş kaide parçası ile üzerindeki tuğla duvarın bir bölümü ve mukarnaslı iki konsol kalmıştır. Selçuklu sultanı II. Kılıçarslanın 1190 yılında yaptırdığı seyran köşkü bunun üzerinde yükselmekteydi. Daha sonra I. Alaaddin Keykubad'ın onartıp genişlettiği burç ve saray kalıntıları tahrip olmuş, yağmalanmıştır. Çini ve alçı bezemeleri Avrupa ve Amerika da ki müzelere ve özel koleksiyonlara götürülmüştür. Burada 1941' de Remzi Oğuz Arık tarafından yürütülen kazılar, Anadolu Selçuklu mimarisi üzerine ilk uygulamadır. Bu çalışmada Alaaddin Köşkü denilen yapının iç kale burçlarından biri üzerine balkonlu bir eyvan şeklinde kurulduğu belirlenmiştir. Eyvanın iç ve dış yüzleri zengin çinilerle kaplanmıştır. Eyvanın sivri kemerini dört köşe çerçeve içine alan geniş çini kuşakta, koyu mavi zemin üzerine beyaz kabartma harflerle işlenmiş yazıt yer almaktadır. Bu yapıda kullanılan minai çinilerin teknik özelliği, figürlerin resmediliş biçimi teknik ve üslup bakımından İranda ki Selçuklu kullanım seramiklerini andırmaktadır. Altı ve sekiz köşeli yıldız ile haç biçimli küçük boyutlu plakalar duvarları döşemektedir. Bu yapıdaki minai çini örnekleri Selçuklu yapılarına bakıldığında eşsiz ve tek örneklerdir (Öney-Çobanlı,2007: 74)

Konya Kılıçarslan Köşkü'nün minai tekniği ile yapılan çinilerinin hamuru sarımtırak renkte olup daha ince ve yoğundur. Sert olduğu için kolaylıkla toz haline gelmez, içinde bağlayıcı madde olarak alkalili kireç kullanılmıştır ve kurşun yoktur. Hamuru çok iyi yoğrulmuş iyi bir levha ayrı ayrı şekillendirilmiş ve astarlanmadan sırlanmıştır (Arık, 2000: 30).

Duvarları süsleyen küçük çini parçacıklar büyük bir geometrik örgü kompozisyonu (aralıklarına veya) iç boşluklarına uyacak biçimler ve boyutlarda hazırlanmış, birbirini tamamlayarak büyüyen çok katlı kompozisyonlar meydana getirilmiştir. Yıldız biçimli çiniler arasında birbirine bitişik küçük altıgen parçalar, mozaik gibi ilginç kompozisyonlar oluşturmaktadır. Ortada altı kollu bir yıldız levhacık çevresinde onu saran bir sıra baklava biçimli levhacıkların alt kısımları, ortadaki yıldız biçimli boşluğa uyması için köşeli olarak kesilmiş, böylece geometrik kompozisyonun bu küçük parçalarıyla ikinci bir yıldız biçimi daha elde edilmiştir (Arık, 2000: 32).

Haç biçimli levhacıklar ise hem minai hem de sır üstü tekniği ile işlenmiştir. Minai tekniğinde olanların kimisi beyaz zemin üzerine kahverengi, mavi, yeşil renkte bitkisel süslemeli olup haç, kahverengi kontörlü ve yaldızlıdır. Kimisi de sır üstü tekniği ile işlenmiştir. Bunların firuze renkli sıı ile zemin oluşmuş, üzerine lacivert, mavi, kahve renklerde rumi ve palmet desenlerle bezeme yapılmıştır. Bunların haç biçimli olanları da kahverengi konturlü ve altın yaldızlıdır. Yılız biçimli çini levhacıkların çoğunluğu sekiz kolludur. Bunların bir gurubu yine sır üstü tekniğinde yapılmıştır (Arık, 2000: 32).

2.2. Keykubadiye Sarayı

1224-1236 tarihleri arasında inşa edildiği tahmin edilen Keykubadiye Saray Külliyesi Alaaddin Keykubad tarafından yaptırılmıştır.

Selçukluların su düzenlemeleriyle oluşturulmuş büyük bir yapay gölün çevresine düzenlenen çadırlı kampüsün taşa uyarlaması diyebileceğimiz çeşitli küçük salonlar topluluğu halindeki Keykubadiye Külliyesinin ilk kazısı Prof. Dr. Aslanapa tarafından yapılmıştır. Yapay gölün kuzey kıyısında külliyenin çeşitli küçük yapılarından üç tanesi görünür durumdaydı. Köşk mescide benzeyen dört kemerli bina bunlardan biriydi. Bu yapının ayaklarının çok derine indiği ve klasik birer Selçuklu taş oyma bordürü ile süslendiği görülmüştür (Arık, 2000: 22).

Bulunan çini parçalarında şeffaf sır altına ara boşlukları kobalt mavisi, türkuaz, patlıcan moru renklerle boyanmış, beyaz hatlı geometrik örgü işlenmiştir. Bunun yanı sıra, şeffaf türkuaz sır altına siyah desenli parçalar, yine geometrik şekiller içeren parçalar ve birkaç tane lüster çini parçası da bulunmuştur (Öney-Çobanlı, 2007: 79).

2.3. Alanya Sarayı

1221-1223 tarihlerinde Alaaddin Keykubad tarafından yaptırılan sarayın iç kalesinin büyük bölümü Prof. Dr. M. Oluş Arık başkanlığında yaptırılan kazılar

sayesinde ortaya çıkmıştır. Doğu cephesi ortasında nizamiye niteliğinde bir burçla İç Kale'den yamuk planlı bir dış avluya çıkılmaktadır. Burayı kuşatan surlar burçlarla takviye edilmiştir. Nizamiyeden iç kaleye girince merkezi kubbeli üç köşeli bir kilise karşımıza çıkar. Asırlar boyunca tahrip görmüş onarım ve yenilemeler geçirmiştir. Bunun bir saray kilisesi niteliğinde Selçuklu çağında da korunmuş olması muhtemeldir. Yakın çağ'da türeyen Hristiyan göçmen topluluğu tarafından elden geçirilerek yeniden kullanılmış; sonra terk edilmiştir (Öney-Çobanlı, 2007: 79).

Giriş ile kilise arasından başlayan bir avlu doğu duvarı boyunca güneye uzanmaktadır. Avludan büyükçe bir kapıyla güneye doğru uzanan bir koridora geçilmektedir. Bu koridorun iki yanında mutfak veya tuvalet olması gereken ıslak hacimli küçük odacıklar ve muhafız odası ile ziyaretçilerin bekleme odaları ve çeşitli bölümler sıralanmaktadır (Arık, 2000: 20).

Alanya iç kale sarayının çini bezemeleri, Kubad Abad sarayı çini bezemeleri ile eş sayılabilecek desen, teknik ve düzenleme özellikleri göstermektedir. Sır altı tekniği ile işlenmiş figürlü ve soyut desenlerle oluşturulmuş mükemmel bir koleksiyon niteliğindeki bu eserlerin çoğunluğu tahrip olmuştur. Ele geçen buluntuların çoğu sır atlı, küçük bir bölümü ise lüster tekniği ile yapılmış yıldız ve haç biçimindeki çini levhacıklardır. Bunun yanında şeffaf türkuaz sır altında kimi desenler içeren bazıları da desensiz olan haç ve dikdörtgen çini levhalar ile mozaik çini parçacıkları oldukça boldur. Ayakta duran, bağdaş kurup oturan, elinde balık tutan insanlar, dört ayaklı hayvanlar, çeşitli kuşlar sır altına patlıcan moru, kobalt mavisi renkleriyle işlenmiştir (Öney-Çobanlı, 2007: 80).

Sekiz kollu yıldız biçimindeki bir çini levha ortasında, lacivert astar rengi ile bırakılan bir merkezden çıkan ışın demeti gibi on altı dilimden oluşan bir rozet; Japonların güneş simgesi armalarına benzer. Bunu bir çember şeklinde çerçeveleyen bordür de “Burhanu’s Sultanu’l Mu’azzam Şahınşahü’l ‘azam Ala’u’d-dünya ve’d-Din Ebu’l Feth Keykubad bin Keyhusrev” yazısı okunmaktadır (Öney-Çobanlı, 2007: 80).

2.4. Aspendos Köşkü

Alaaddin Keykubad Antalya'dan fetih için Alanya'ya yöneldiğinde Aspendos'ta ki tiyatronun sahne binasını görüp beğenmesi üzerine 1223 tarihinde burayı yol üstü uğrak sarayına dönüştürmüştür. Anadolu Selçuklularının kendine özgü üslup ve yöntemlerle ürettikleri yüksek kaliteli saray çinileri ile süslenen bu ayaküstü yapılmış saray muazzam taş bloklarla kuruludur. Az bir bakım ve onarım ile günümüze kadar mükemmel durumda kalabilmiş iki katlı bir konut durumundadır (Arık, 2000: 21).

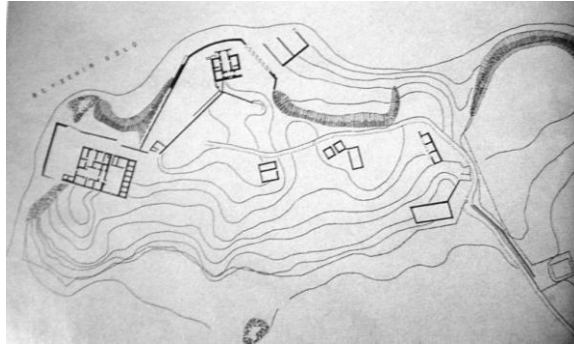
Kışın Antalya ve Alanya'ya gittiği bilinen Alaaddin Keykubad'ın bu sarayı yol üzerinde bir dinlenme yeri veya avdan sonra bir mola yeri olarak düzenlendiği bilinmektedir. Antalya Alanya arasında Belkıs Köyü yakınlarındaki bu saray çinilerinin çoğu kırık parçalar halinde bulunmuştur. Bulunan çiniler Aspendos'tan Antalya müzesine getirilmiştir. Renksiz şeffaf sır altına kobalt mavisi, siyah, kısmen de yeşil renklerinin ağır bastığı süslemeleri ile bu çiniler diğer saray çinilerinin benzeridir. Bazılarının şeffaf türkuaz sır altına siyah desenleri vardır. Aspendos çinileri diğer Selçuklu saraylarındaki gibi avcı ve diğer kuşlar, balık, tavşan, köpek, panter, geyik ve başka dört ayaklılar, güç ve kudret sembolü olan çift başlı kartal ve başka fantastik yaratıklar gibi zengin konular ile bezenmiştir (Öney- Çobanlı, 2007: 83).

Antalya müzesi'ndeki bir grup çini ise kompozisyon olarak Kubad Abad çinilerinden farklıdır. Kubad Abad'da ki yıldız-haç levhalar ile yapılan düzenlemelerin yerine burada, haç kollarının sivri uçları bir birine dayanmış ve aralarda kalan kare boşluklara küçük kare çiniler yerleştirilmiştir. Haç şekilli levhalarda ise Kubad Abad Sarayındakiler gibi büyük boyuttadırlar. Bitkisel desenler siyah renk ile işlendikten sonra üzerleri şeffaf türkuaz sır ile kaplanmıştır. Küçük kare biçimli çiniler arasında lacivert zemin üzerine beyaz renkli kuş resimlerinin olduğu örnekler de bulunmaktadır (Öney- Çobanlı, 2007: 83).

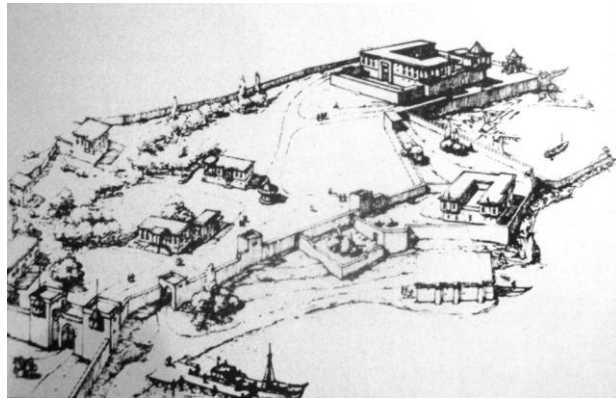
2.5. Kubad Abad Sarayı

2.5.1. Tanımı

Kubad Abad külliye olarak Beyşehir gölünün güney batı kıyısında, Torosların bir kolu Anamas Dağlarının eteklerindeki küçük alivyon ovasında, göle doğru çıkıntı yapan kayalık tepe ile toprak tol denen bronz çağı höyüğü çevresine yayılan bir sit harabesidir. Eski adı ile Hoyran bugünkü adı ile Gölyaka denilen Beyşehir'e bağlı beldenin üç kilometre kadar kuzeyinde yer alan Kubad Abad külliyesinin olduğu bu bölgede küçüklü büyüklü bina kalıntısı görülebilmektedir. Bunların üçü en büyük ve nitelikli olanlarıdır. En kuzeyde Büyük Saray, onun güneyinde Küçük Saray ve en güneyde de su seviyesinde bulunan tersane veya kayıkthane denilen bölüm bulunmaktadır (Arık, 2000: 49).



Resim 1: Kubad Abad Saray Külliyesinin Topoğrafik Planı



Resim 2: Kubad Abad Saray Külliyesinin Restitüsyonu

Alaaddin Keykubat'ın Antalya-Alanya seferi sırasında 1235-1236 yılları arasında inşa ettirdiği bir saraydır. Büyük bir külliye halinde olup, mimarı ünlü vezir Sadettin Köpek olarak kabul edilmektedir. Saray irili, ufaklı 16 yapıdan oluşmaktadır. Bunların bazıları, Büyük Saray, Küçük Saray, Kız Kalesi, Köşk kalıntıları ve iskele yapılarıdır. Günümüze ulaşan yapılardan Büyük Saray ve Küçük Saray kısmen iyi durumdadır.



Resim 3: Kubad Abad, Saray Külliyesinden Genel Görünüşü

Kubad Abâd Saray Külliyesi; 1949 yılında Konya Müze Müdürü M. Zeki Oral tarafından bulunmuştur. Daha sonra bilimsel araştırma ve kazılara 1965-1966 yılında Prof. Dr. K. Otto-Dorn başlamıştır. K. Otto- Dorn'un kazılarından sonra 1967 yılında Mehmet Önder devam etmiştir. Daha sonra uzun bir süre kazı çalışmaları durdurulan sarayda çalımsalar 1980 yılından itibaren sarayın bütününe kapsayan kazı çalışmaları Prof. Dr. Rüçhan Arık tarafından yapılmaktadır ve halen devam etmektedir (Serin, 2008: 5).

2.5.2. Kubad Abad Sarayının Bölümleri

2.5.2.1. Büyük Saray

Sitenin en kuzey ucundaki kayalıklarda toprak dolguyla 50x55 metre büyüklüğünde bir teras üzerinde sarayın en büyük yapısı inşa edilmiştir. Dolgu içine drenaj ve kanalizasyon sistemi yerleştirilmiştir. Terasın göl tarafındaki istinad

duvarının temellerinde, göl suyu çekilince ahşap hatıllar ortaya çıkmaktadır. Bunlara uygulanan dendrokronoloji incelemelerde yapının tarihi kesinleşmiştir (Kuban, 2001: 260).

Orta Asya ve İran'da evrensel bir plan düzeni olarak kullanılan eyvanlı avlu şeması burada ölçüleri küçülerek ve yan eyvanlardan vazgeçilerek, uzun aksların vurgulandığı bir plana dönüşmüştür. Bu dönüşümün Konya Sırçalı Medrese, Kayseri Honat Medresesinden, Malatya Ulu Camisi, Kayseri Erkilet Köşkü ve Ürgüp Taşkın Paşa Medresesi, Alanya Selçuklu Sarayı taht eyvanı ve Şeref avlusu ile Kubad Abad'da ki büyük ve küçük sarayda ki plan düzenleri Anadolu'ya özgü basitleştirici dönüşümleri sergilemektedir (Kuban, 2001: 260).

2.5.2.2. Küçük Saray

Büyük Sarayın güneyindeki bu Küçük Saray kareye yakın bir planı olup, duvarları kesme taşlar ile kaplıdır. Kubad Abad Ören yerinde ayakta kalmayı başaran bu yapının düzgün blok taşlar ile döşeli duvar ve tabanı, taşların yeni yapılarda kullanmak için sökülmesi nedeni ile tahrip edilmiştir. (Otto-Dorn'un bilimsel başkanlığında ve gene Mehmet Önder ile iş birliği şeklinde sürdürülen 1966 yılı çalışmalarında ilk kez girişilen küçük saray kazısı, yapının içinde ki toprağın kaldırılmasıyla başlamış, plan özellikleri ortaya çıkarılmış daha sonra da bu çalışmalar bir rapor halinde yayınlanmıştır (Arık, 2000: 57).

2.5.2.3. Kız Kalesi

Beyşehir gölünde, ana külliye en yakın adalardan birinde yer almaktadır. Yaklaşık 3000 metrekare yüzeyi olan bu kayalık doğrudan doğruya sudan yükselen sular ile çevrilip, bir "su şatosu" haline getirilmiştir. Zamanla yıkılınca topraklaşan göçük kütleleri, buradaki yapı bölümlerine uyarak aşağı-yukarı piramidal biçim almıştır. Ortada ve tepede, son araştırmalarda sayıları artan Selçuklu köşklerine benzeyen tonozlu eyvanı, küçük bir ön avlusu ve yan mekânlara sahip bir merkez

yapı ünitesi vardır. Adanın toprakları kazıldıkça şatonun bölümleri de ortaya çıkmaktadır (Öney-Çobanlı, 2007: 99).

2.5.3. Saray Çinileri

Beyşehir Gölü kıyısında yer alan (1236) Alaaddin Keykubad adına yaptırılan Kubad Abad Sarayı'nın kazılarında özellikle Büyük Saray, Küçük Saray, Kızkalesi adı verilen bölümlerinde iç duvarları süsleyen yıldız ve haç kompozisyonlu birçok çini buluntusuna rastlanmıştır. Bu çinilerin çoğu sır altı tekniğinde uygulanmış ve az sayıda da lüster tekniğinde ki çinilere rastlanmıştır.



Resim 4: Kubad Abad Büyük Saray'ın Duvar Çinileri

Resimsel manada düşünüldüğünde adeta figürler dünyasının resmedildiği bir sanat portalı diyebileceğimiz bu çini kaplamaları tılsımlı olduğuna inanılan masal dünyasının birçok hayali kahramanına da yer vermiştir.

2.5.3.1 Teknik Özellikleri

Kubad Abad saray çinilerinde genel olarak sır atlı tekniği ve çok az sayıda çinide lüster tekniğinin kullanıldığı dikkatleri çekmektedir.

Anadolu Selçuklu dönemi çini hammaddelerine yönelik bazı kimyasal sonuçlar içeren araştırmalar vardır. Bunlara göre çini hamurunun yapısında; %85-90 SiO₂ (silis), %3-5 Al₂O₃ (alümina), %2-5 CaO (kireç), %2-5 Alkali Oksit bulunduğu saptanmıştır. Hamurda bağlantı maddesi olarak kireç-alkali fritinin (sırça) kullanıldığı, kurşun içermediği ve hamur renginin beyaza yakın olduğu belirtilmektedir. Çini Hamurda bulunan yüksek miktardaki erimemiş kuvars önemli bir genleşme sağlamış ve hamur pişirimden sonra kolayca kesilebilmiştir (Serin, 2008, 219).

Bisküvi pişirimi yapılmış astarlı veya astarsız yüzeylere fırça ile uygulanan bu teknik Selçuklularda astarsız yüzeylere uygulanmıştır. Tasarlanan desenler boyandıktan sonra sırlanarak fırınlanır. Bu sırlama saydam renksiz ve saydam renkli olmak üzere farklı iki uygulama ile adlandırılır. Firuze sır ve siyah desenlerin yaygın olduğu uygulamalara saydam renkli, mor, firuze, koyu mavi, siyah gibi renklerin kullanıldığı uygulamalarda ise saydam renksiz sırlama görülmektedir.

Sır altı dekor uygulamasında renklendirmede kullanılan pigmentler ve metal oksitler üzerlerini kaplayan sıranın bileşimine göre farklı renk etkileri verebilir. Bileşiminde kurşun bulunan saydam sırların kullanıldığı yüzeyde sararma görülürken alkali sırların kullanıldığı yüzeylerde sararma görülmez. Sonuç olarak iki bileşim altındaki aynı metal oksit ve boyaların renk etkileri ayrı ayrı oluşabilir. Sır altı dekorlu parçalar üzerindeki renk etkilerinde değişiklik yapan öğeler sadece kullanılan saydam sırba bağlantılı olarak değişmez. Pişirim etkenleriyle oluşan ısı farklılıkları da renklerin oluşumunu değiştirebilir. Yüksek ısıda pişirilen bazı renkler soluk bir etki bırakırken kobalt gibi yüksek ısıya dayanıklı metal oksitlerin renklerinde önemli bir değişiklik görülmez (Ağatekin, 2003: 54).

Kubad Abad Sarayı çinilerinde kullanılan bir diğer teknik ise lüsterdir. Uygulandığı yüzeylere parlak ve ışıltılı etkiler kazandıran bu uygulama Anadolu'da İran etkileşimli olarak XIII.yy da yayılmıştır.

Perdah adı ile de anılan bu sır üstü teknik, mat beyaz bir sır ya da, firuzenin mavi ve yeşil tonları ile veya patlıcani mor renkte sırlanmış çini levhalara, perdah denilen altın- gümüş tozları ve diğer maden oksitler ile bir nevi ikinci bir sırla örnekler yapılır ve havasız dumanlı bir fırında, daha az bir hararetle fırınlanır. Oksitler toprak halinde dökülür. Asıl maden kısmı ince bir yüzey halinde sathı kaplar. Böylece madeni bir parıltı kazanır (Yetkin.1972: 158).

Lüster çinilerde desen kahverengi, sarı tonlarındadır. Bu teknik firuze, kobalt mavisi, yeşil ve mor renkli sırlı çiniler üzerinde de görülmektedir.

Özellikle İslam dünyasında kullanımı yoğunlukla tercih edilen bu uygulamaların görsel etkilerinin, tanrının ruhunu yansıttığı ve bu nedenle de seramiklerin çoğunda kullanıldığı belirtilmektedir (Şölenay, 1995: 14).

2.5.3.2 . Desen ve Kompozisyon Özellikleri

Kubad Abad Sarayı çinileri desen olarak incelediğinde süsleme unsuru olarak bitki motifleri, geometrik motifler hayvan ve insan motifleri ve yer yer yazı unsurunun kullanıldığı görülmektedir. Bu motifler çinilerdeki kompozisyonların bazılarında merkezde tek başına yer alarak başrolde oynadığı gibi bazen de simetrik bir şekilde çift olarak yer almışlardır. Ancak bitki unsuru çoğu kez figürlerin etrafındaki boşluğu doldurmak için yardımcı unsur olarak da kullanılmıştır. Bitkisel temalı kompozisyonlarda hayat ağacı motifinin ana unsur olarak kullanıldığı görülmektedir. Bunun nedeni hayat ağacına verilen sembolik anlamdır. Anadolu motiflerinde hayat ağacı "can ağacı" olarak da nitelendirilir; ölümsüzlüğün sembolüdür. Hayat ağacının yanında ikinci bir unsur olarak çoğu kez kuşlara yer verilmiştir. Hayat ağacının iki yanında ağaca bekçilik yapan sembolik kuşlar simetrik bir biçimde kompozisyon oluşturur.

Bitkisel süslemede nar ağacı dalları ve meyvesi, lotus, palmiye, sarmaşık çiçekleri de ağırlıklı olarak yer almaktadır.

Saray duvarlarını süsleyen çinilerde kullanılan bir diğer unsur insan figürleridir. Bu figürler genellikle çinide merkezde kullanılmış ve ana unsuru teşkil etmektedir. Kubad Abad ın insan figürlü çinilerinde konu bakımından en geniş gurup, cepheden görünen ve yabancı yayınlarda “Türk oturuşu” diye ün salan bağdaş kurarak oturan sultan ve saray ileri gelenlerinin tasvirleridir. Emel Esin’e göre tasvirlerde bağdaş kuran ve cepheden görülen poz Göktürk devrinde kağana özgü bir oturuş biçimidir. Kubad Abad da ki zengin örnekler Gök Türklerden beri süren bu geleneğin uzantısını temsil eder. Tam da o geleneğe uygun biçimde bunların bazıları elinde kadeh tutar. Kadeh dünya egemenliğini, hayat suyunu dolayısı ile cenneti ve ölümsüzlüğü simgeler (Arık, 2000: 132). Bağdaş kurarak oturan figürler bazen sonsuz yaşamı, cenneti simgeleyen nar ve haşhaş dallarını ellerinde tutarlar. Bazen de ellerinde bolluk ve bereketi simgeleyen balık veya keçi, tavşan gibi av hayvanları yer almaktadır.

İnsan figürlü çiniler arasında erkeğin yanı sıra kadın unsuru da yer almaktadır. Bu figürlerin çoğunluğu hafif çekik badem gözlü, yay kaşlı, sivrice burunlu, küçük ağızlı, Asya kökenli yuvarlak çehrelere sahiptir. Örgülü saçları bellerine kadar iner. Bazıları ise, daha yabancı bir yüz biçimlenişi ile tasvir edilmiştir (Arık, 2000: 144). Çinilerin o dönemki giyim kuşam kültürüne ışık tutan bu figürler etrafından geçen bir çizgi ile fonda yer alan bitki dallarından ayrılarak daha belirgin bir hale getirilmişlerdir.

Kubad Abad çinilerinde kullanılan bir diğer süsleme unsuru ise geometrik formlar ve yazı unsurudur. Geometrik formlar bazen sekizgen bir yıldızın kenarlık görevini yapmış, bazen haç formlu bir çininin merkezinde kare şeklinde yer almış, bazen de figürler etrafında daireler olarak kendini göstermiştir.

Yazı ise çini bezemelerde parlak örnekler ile kendini göstermektedir. Bazıları Şehname gibi edebi eserlerden Farsça parçalar içerir. Bazılarında ise stilize yaprak ve çiçekler ile süslü, “ayna yazısı” gibi simetrik olarak birbirini tekrarlayan fakat

okunamayan birilerin dizisi şeklinde motifler işlenmiştir. Kubad Abad'da ki sıratlı ve lüster tekniği ile yapılmış yıldız ve haç biçimli levhalarında yer aldığı bir çini gurubunda, okunabilen gerçek yazılar da işlenmiştir (Öney- Çobanlı, 2007: 94).

Büyük Saraydaki sıratlı tekniğinde yazı ile süslü buluntulardan bir kısmı birbirini izleyen levhalardan oluşan bordürleri parçaları gibi görülmektedirler. Bunlarda örgülü ve çiçekli kufi denilen yazı tipi kullanılmıştır. Ne var ki kufi burada yazı olmaktan çıkıp yazıdan gelişen bir dekorasyon motifi niteliğine bürünmüştür. Simetrik olarak bir birlerini tekrarlayan, stilize yaprak ve çiçeklerle süslü, fakat okunamayan yazı taklidi motiflerdir. Bunların yanında kolayca okunabilen yazılar da bulunmaktadır. Sır altı tekniğinde krem rengi fon üzerine koyu yeşil boya ile “es-sultan, el-muazzam,” yazılmıştır. Bunlar büyük ihtimal ile Alaaddin Keykubad'ın ünvanları olarak bilinmektedir. Yazının hemen her yanında kendini gösteren hareke ve şeddeler, yalnızca süsleyici amaç güdülerek yerleştirilmişlerdir. (Arık, 2000: 152) Belirttiğimiz bu desenlerle mükemmel bir anlatıma sahip olan çinilerin duvarda oluşturmuş olduğu kompozisyonlar ise bu dönemdeki kaplama ustalığının kanıtıdır.

Kubad Abad'da ki İn-situ buluntulara bakarak çini duvar kaplamalarının şu şekilde düzenlendiği düşünülebilir: dipte, duvarın döşemeye birleştiği hizada dikdörtgen türkuaz sırlı çiniler süpürgelik frizi olarak sıralanmaktadır, bunun üstünde kesilmiş yarım haç ve sekiz köşeli yıldız çiniler ile ikinci sıra yerleştirilmiştir. Bunların üstüne aynı şekilde fakat kesilmeden tam olarak kullanılan çiniler üst sıraları oluşturmaktadır (Kuban, 2002: 264).

Sarayda kullanılan kare çiniler yıldız çinilere oranla az sayıdadır. Bulunan kare çinilerin ebatlarına bakıldığında bu levhaların yıldız çini levhalarından kesilerek elde edildiği anlaşılır. Kare formu çiniler geniş yüzeyleri kaplama amacıyla yapılmamıştır. Yıldız haç konbinasyonlu kaplamalar arasında merkezi kompozisyonlar da ya da çeşitli bölümlere sınırlar oluşturan bordürler olarak kullanılmış olmalıdır (Kuban, 2002: 264). Haç biçimli olanları ise tamamen yeni bir desen kategorisi meydana getirmektedir. Bu çiniler alışılmış stilize bitkisel desenlerin yanı sıra siyah gölge gibi kuşlar, balıklar, yazı ve değişik bitkisel desenler

içermektedirler. Ama en göze çarpan özellikleri ise birçoğunda siyah gölge gibi fakat yıldız levhalardaki kadar arma etkisi bırakan çift başlı kartallar işlenmiş olmasıdır (Arık, 2000: 75).

İlk kez Kubad Abad'da karşılaşılan figürlü haç levhaların bazıları, çapraz yerleştirilince tasvir normal konumda görünecek şekilde düzenlenmiştir (Kuban, 2002: 264).

Bu çinilerde yapılan kaplama kompozisyonlarının sekiz köşeli yıldız ve haç biçimli aralıklar meydana getiren genel geometrik düzeni İslam sanatlarında IX.yy da Abbasiler zamanından beri görülmeye başlar ve Endülüs e kadar devam eder. Sonrasında Karahanlıların XI.yy da Talas'da ki Ayşe Bibi türbesinde en erken ve şaheser örneği görülen terra cotta (pişmiş toprak) kaplama levhalarından, Taşkent veya Beyşehir de ki ajurlu ahşap veya kargir şebekelere kadar Orta Asya da ve Türk toplumlarında yaygın olarak kullanılmıştır (Arık, 2000: 75).

Kubad Abad Sarayı'ndaki çinileri incelediğimizde kompozisyonlarındaki ana tema sayılan figürlerin zemine ortalandığını, iki figür kullanılanlarda ise motiflerin fon üzerinde, birbirine ve kenarlara olan uzaklığının eşitlendiği görülmektedir. Bu da eserlerdeki simetriyi ön plana çıkarmaktadır. Levhalar üzerindeki ana figürler dışında kalan alanlarda nokta, virgül, çizgi, yaprak şeklindeki çeşitli dolgu motiflerinin bulunması eserlerdeki boşluk korkusunu ortaya koymaktadır. Kompozisyonlarda figürü belli bir mesafeyle çevreleyen çizgi ise ana tema ile dolgu motifleri arasında bir sınır teşkil eder. Bu sınır figür etrafında bir boşluk bırakılmasına yardımcı olarak ana temanın önemini belirtir.

Kubad Abad Sarayı kompozisyonlarında arka planda kullanılan birçok desen yerleştirme olarak çoğu kez figürden ayrılmaz bir bütünlüktedir. Fon olma özelliğindense, resmi tamamlayan objeler görünümündedirler.

2.5.3.3. Kubad Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Figürleri

Kubad Abad Sarayı çinileri üzerinde boy gösteren farklı türlerdeki hayvanların büyük bir çoğunluğu tek olarak ele alınmıştır. Hayvan motifleri içerisinde dağ keçisi, tavşan, ördek, balık, gibi av hayvanlarının yanı sıra at ve deve gibi binek hayvanları panter, kurt, tilki, doğan, kartal gibi avcı hayvan türleri ve avcılıkta insanlara yardımcı olabilecek çeşitli köpek türleri yer almaktadır.

Tek olarak çini üzerinde kullanılan figürlerin yanı sıra aynı ya da farklı cinsteki iki hayvanın bir çini plaka üzerinde kullanıldığı da görülmektedir. Bu kompozisyonların bazılarında hayvan mücadeleleri konu edinilmiş bazılarında ise aynı cinsteki iki hayvan figürü karşılıklı olarak kompoze edilerek süsleyici unsurları oluşturmuş, çalışmada simetriyi sağlamışlardır. Bazı hayvan türleri ise ayakta duran veya bağdaş kurmuş figürlerin ellerinde veya kucağında resmedilmiştir. Kubad Abad çinilerindeki hayvan figürleri stilizasyon yöntemine göre çalışılmış figürler, ışık-gölge etkisinden soyutlanarak çizgi ve leke değerlerine dönüşmüştür. Stilize edilen varlıklar karakterinden bellidir. Örneğin; dağ keçisinin boynuzları, keçinin sakalı, devenin hörgücü gibi. Böylece her figür, temsil ettiği temel özelliklerini korumakta ve figürün üsluplaştırılmış çizgilerinde tanıtıcı özellikleri kolayca yakalanabilmektedir. Bazı figürlere ise ekleme yapılmıştır. Mesela deve figürüne eklenen ince uzun boynuz bunlardan biridir (Büyükçanga, 2006: 44).

Çinilerde canlandırılan hayvan figürlerinin ardında kuvvetli gerçekçi bir gözlem gücü yatar (Yılmaz, 1999: 458). Devenin gözlerindeki masumiyet, tavşanın ürkekliği, aslan figüründeki asalet, kartal figüründeki ihtişam ve gücün anlaşılabilirliği sanatçının gözlem gücüne dayanmaktadır.

Balık, Türk kozmolojisinde gök gürültüsü unsurunun hayvan biçimli görüntüsüdür. Özellikle göl ve nehir kıyılarında yaşayan Türk topluluklarında bereket, refah ve bolluk göstergesi olarak görülmüştür. Evlilikte de mutluluk ve üremenin simgesidir (Çoruhlu, 2000: 144).

Kubad Abad Sarayı buluntularında ellerinde balık tutan insan figürlü (Resim5) çinilerindeki balık unsurunun burç ve gezegen simgeleri oldukları düşünülmektedir. Selçukluların yıldız falı ve astrolojiye verdikleri önemi gösteren bu figürlerin balık burcu-jüpiter ikilisini yansıttığı düşünülmektedir (Kuban, 2002: 404).



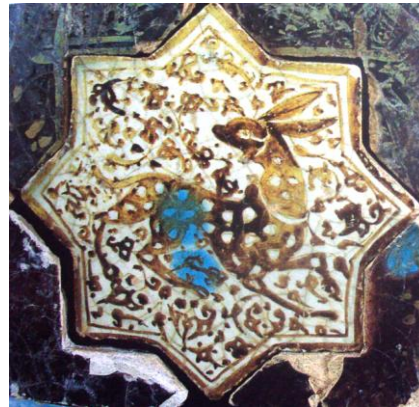
Resim 5: Kubad Abad Büyük Saray, Elinde Balık Tutan Figürlü Sıratlı Çini

Büyük Saraya ait müze deposu buluntuları arasında dikdörtgen kesilmiş bir sıratlı çini parçası üzerinde art arda dönüp duran iki balık tasvir edilmiştir (resim 6). Bir tanesinin gövdesi kesilmiş yalnız başı kalmıştır. Yay gibi bükülüşle, büyük olasılıkla aynı şekilde bükülen diğer balığın kuyruğuna dokunmaktadır. Her ikisi de su dalgalarına benzetilmiş bitkisel bir bezeme üzerinde adeta yüzmektedirler. Bezeme siyah, balıkların başı mangan moru, gövdesi lacivert boyanmıştır. İri gözleri kocaman ağızları, dekoratif kuyrukları ile Beyşehir Gölü'nün büyük balıklarına benzetilmektedir (Arık, 2000: 119).



Resim 6: Kubad Abad Büyük Saray, Balık Figürlü Sıratlı Çini

Tavşan, Türk kültüründe ve mitolojisinde İslamiyet öncesinde Göktürk devrinde av hayvanı olduğu için uğurlu sayılmış ve bolluk simgesi olarak kabul edilmiştir. İslamiyet'ten sonra tavşan daha çok bolluk, kurnazlık ve iyi şansın simgesi olarak algılanmıştır (Çoruhlu, 2000: 156). Kubad Abad çinilerinde tavşan bazı figürlerin kucağında resmedilmiştir (Resim 7). Elllerinde tavşan bulunan bu figürlerin, av partilerini tamamlayan eğlence ve ziyafetler için hazırlık yapan hizmetkarlar olduğu tahmin edilmektedir. Av hayvanları arasında önemli bir yer tutan tavşan küçük saray kazılarında bulunan kesilmiş bir yıldız çinide görülmektedir. Kesilen bu yıldız çinide tavşanın sadece başı ve boynu kalmış, gövdesi kesilen parça ile yok olmuştur. Yüz biçimlenişi köpeği andırmak ile birlikte uzun kulakları tavşan olduğunu kanıtlamaktadır. Büyük Sarayda bulunmuş lüster yıldız çinilerden birinde, opak (mat beyaz)zemin üzerine, sarımsı kahverengi tonlarla bitkisel arabesk süsler yapılmıştır. Bunun üzerine ise kahverengi tavşan figürü yerleştirilmiştir. Hareket halinde gösterilen figürün gövdesinde beyaz benekler bulunmaktadır (Arık, 2000: 116).



Resim 7: Kubad Abad Sarayı, Tavşan Figürlü Yıldız Çinileri

Keçi figürü Kubad Abad çinilerinde bazen bir hizmetkarın kucağında yer aldığı gibi bazen de çini levhası üzerinde tek başına resmedilmiştir (Resim 8).

Küçük sarayda 1988 yılı kazılarında bulunan, sıraltı teknikli bir yıldız çini üzerindeki keçi tasvirinde zemin krem rengi, işlemelerde ise dallar ve yapraklar siyah yapraklar arasına işlenen keçi kobalt mavisi ve mangan moru rengine işlenmiştir. Kareye yakın şekilde kesilen bir Büyük Saray sıraltı çinisinde ise uçlar soyut çiçek gibi motifli, yapraklı helezonlar şeklinde kıvrılan bitkisel bezeme ile kuşatılmış keçi motifli çininin bitkisel süsleri siyah desenli, soyut çiçek gibi motifler mavi, keçi ise siyah ve kobalt mavisi renkler ile boyanmıştır. Dolgun vücudun ve toynakların işlenişi, karnın altında ki beyazlık, boynuzunun dalgalı biçimi, sanatçının ayrıntılara verdiği önemin kanıtıdır (Arık 2000: 112)



Resim 8: Kubad Abad Sarayı, Keçi Figürlü Çini

Selçuklu sanatında kullanılan süsleme unsuru hayvan figürlerinden biride attır. Büyük Sarayda bulunan sıraltı tekniği ile işlenmiş bir çinide at dört nala koşmaktadır (Resim 9). Selçuklu ustasının harekete duyduğu ilgi ile gözlem gücü, bu resimde açıkça belli olmaktadır. Koşum takımı, beyaz yele gibi ayrıntılar epeyce başarılı tasvir edilmiştir. Hayvanın hareketlerini oldukça doğru yansıtmayı becerebilmesi resimdeki gerçekçi etkiyi desteklemektedir. Krem zemin üzerine kobalt mavisi, kahverengi gibi renkler ile boyanmıştır. Genellikle figür örneklerinde ki bu aykırı renkler bu çinide de olduğu gibi, soyutlaştırma işlemi pekiştirmekte, resme plastik ve dekoratif nitelikler de sağlamaktadır (Arık, 2000: 112). Tek at motifi hakimiyet ve hükümranlılık fikriyle ilgilidir. Boşluk doldurmak amacıyla yapılan bitkisel motifler ise tabiatı ifade eder. Kompozisyon, atın sembolik anlamı nedeniyle anlatımcıdır (Yılmaz, 1999: 203).



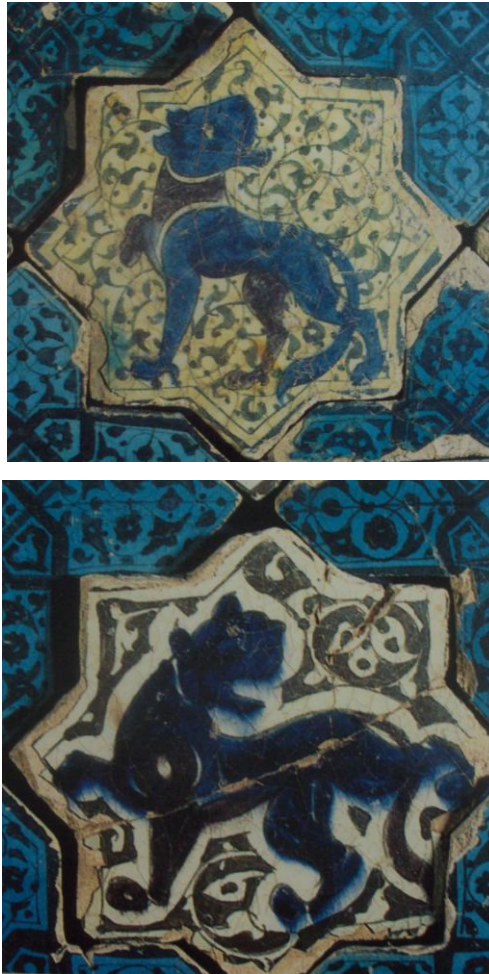
Resim 9: Kubad Abad Küçük Saray, At Figürlü Sıraltı Çini

Gövdelerinin ağırlığı adeta hissedilen ayı tasvirlerine büyük saray kazılarında çıkarılan sır altı yıldız çinilerinde rastlanmaktadır (Resim 10). Heybetli kalıplarına karşın sakince meyve yemeleri onları ürkütücü olmaktan çıkarıyor. Çini yüzeyini kaplayan figürü nar veya haşhaş figürü çevrelemektedir. (Arık, 2000: 111). Figür ile nar koyu leke değerindedir. Bitki dalından bağımsız vaziyette yer, yer aynı tür yaprak motifleri görülmektedir. Bu nar motifleri Anadolu işlerinde kullanılan en ilginç bereket sembollerinden biridir. Nar aynı zaman da sayısız dölden oluşmaktadır. Fakat bu kırmızı ve yakıcı tohumlar her şeyden önce, ateşin kıvılcımlarını sembolize etmektedir. Çünkü, ateşin yeryüzüne dönüşü yeniden doğum ve dolaylı olarak da bereket anlamına gelmektedir. Uğur ve bereket simgesi kullanılmasının amacı sonsuz mutluluk dileğini ifade etmektedir. Türklerde ayı önceleri ormanın en güçlü ve korkulu bir hayvanı olduğu için kabullenmiş ve saygı duyulmuştur. Fakat İslamiyet ten sonra ise yerini hantal, aptal, düşüncesiz bir hayvan olarak sayılmış ve saygınlığını yitirmiştir. Selçuklu av hayatında yerinin almasının sebebi ise ayının etrafına verdiği zararları ve tehlikeyi yok etmektir (Büyükçanga, 2006: 69).



Resim 10: Kubad Abad Büyük Saray, Ayı Figürlü Sıraltı Çini

Kubad Abad yıldız çinilerinde birçok kere resmedilen avcılarının yardımcısı köpek ise, levhada tek başına resmedilmiş olmak ile birlikte, aslan gibi şişinerek seyirciye değil, haber vermek veya emir almak için arkasındaki sahibine bakarken görülmektedir (Resim 11). Av eğlencelerinin en önemli elemanı olduğu için hem sırtlı hem de lüster tekniğindeki yıldız çinilerde en çok görülen figürdür. Çeşitli bitkisel desenlerle bezenmiş yüzeylerde hep aynı duruşta görünmektedirler. Baş geriye dönük, ön ayaklardan birini göğsüne doğru çekip kaldırmış, arka ayaklarından biri öne adım atmış, kuyruk iki arka ayak arasından öne kıvrılmıştır (Arık, 2000:108). Köpek figürleri kobalt mavisi, mangan moru renklerle resmedilmiş, bazen gövde ve ayakların bir kısmı mavi, bir kısmı patlıcan moruna boyanmış, böylece renk çatışmalarıyla figürün soyutlanmışlığını arttıran hem dekoratif hem de hareketli bir etki sağlanmıştır (Arık, 2000: 108).



Resim 11: Kubad Abad Sarayı, Köpek Figürlü Sıraltı Çinileri

Büyük Saray buluntularından Sır altı tekniği ile sekiz köşeli yıldızla işlenmiş “aslan” tasviri (Resim12) pek yaygın olarak görünmemek ile beraber onun av hayvanı veya bu çevrenin mensubu olduğu söylenemez. Aslan figürünün sultanın gücünü simgelemek üzere karşımıza çıktığı sanılmaktadır. Bu görevin bilincindeymiş gibi şişkin göğsü ve kabarık yelesi ile çini yüzeyinde gururla boy göstermektedir. Gövde, baş ve üç ayağı krem zemin üzerine kobalt mavisi, kuyruk ve bir ön ayağı mangan moru ile renklendirilmiş, çevresi adeta figürü vurgulamak için astarın krem rengi ile bırakılmış, çevresi kıvrık dallar ve yarım palmetlerden oluşan bir desen ile süslenmiştir (Arık, 2000:107) Selçuklu sanatında aslan figürü, hem hükümlarlığın, (Kuvvet ve Kudretin) hem de Güneşin, (Aydınlığın) sembolüdür. Aslan, bazen koruyucu hayvan, bazen arma, bazen de astrolojik bir sembol, (Aslan burcunun) Leo veya Güneşin işareti olarak karşımıza çıkar. Mücadele sahnelerinde ise, daima galibiyeti temsil eder (Erginsoy, 1978:129).



Resim 12: Kubad Abad Büyük Saray, Aslan Figürlü Sıraltı Çinileri

Dört ayaklı hayvanlar gurubunda yer alan hayvanlardan deve ve eşek figürleri de sekiz köşeli yıldız çiniler arasında yer almaktadırlar. Sıraltı tekniğinde yapılmış bu iki figür atın yanı sıra binek hayvanı olarak duvar çinileri arasında yerlerini almaktadır.

Eşek Figürü, koşarken tasvir edilerek, düzenlemeye hareket etkisi kazandırmıştır (Resim 13). Parmaklık şeklindeki bölümler, figürün yerleştirildiği çerçeve dışında kalan boşlukları doldurmak amacıyla kullanılmış olup, gerekli görülen ölçü nispetinde bırakılan çerçeve dahilindeki boşluklarla da boşluk-doluluk dengesi sağlanmıştır. Figür biraz hantal ve işlenmemiş bir silüet halindedir. Eşek, Anadolu masallarında iyi bir motif olarak görülmemesine karşın, sanatçı insana yakın ve yararlı bir hayvan olması nedeni ile ele alınmış olmalıdır. Açık olan ağzı ile, anırmakta olduğu izlenimi uyanmaktadır (Yılmaz, 1999:208). Dallarından dökülmüş olan yapraklar stilize biçimler olmalarına karşın, natürel bir hareketin ifadesi olup kompozisyona farklı bir espri kazandırılmıştır. Mekan oluşumu söz konusu değildir (Yılmaz, 1999:208).



Resim 13: Kubad Abad Büyük Saray, Eşek Figürlü Sıraltı Çini

Deve figürlü Sekiz köşeli yıldızın üst köşeleri kırıktır (Resim 14). Profilden resmedilmiş, sola dönük, yürür vaziyettedir. Uzun boyunlu olup boynuzu bulunan figürün iki hörkücü vardır. Beyaz bir zemin üzerindeki figür, başı koyu renkte patlıcan moru olmak üzere, gövdesi kobalt mavisi ve koyu leke değerleri halinde renklendirilmiştir. Zemindeki bitkisel motifler ise haki yeşilidir. Kavisli hatların hakim olduğu figürle, kıvrımlı bitkisel bezemeler uyum içindedir. Figürün kimi yerlerinde renk tonlamalarına gidilmiştir. Boynu “S” şeklinde kıvrımlıdır. Kompozisyon hareket halindedir. Açık koyu değerler ustalıkla kullanılmıştır (Büyükçanga, 2006: 99).



Resim 14: Kubad Abad Büyük Saray, Deve Figürlü Sıraltı Çini

Kavram resmi deyimine en güzel açıklama sayılacak olan yarısı deve yarısı kuş içiminde bir deve kuşu resimde hayvan figürleri arasında soyut ve eğlenceli yerini almıştır (Resim 15). Küçük Saray kazılarında bulunan sıraltı teknikli bu yıldız çini Selçuklu ustalarının özgür, denemeci ve yerine göre alaycı tutumlarının sıra dışı bir örneğidir. Kuş gövdesindeki kanatlara süslü tüyler yapılmış devenin boynuna ise çingirak asılmıştır. Figür öne doğru hareket ederken başı arkaya dönüktür (Arık, 2000: 130).



Resim 15: Kubad Abad Küçük Saray, Devekuşu Figürlü Sıraltı Çini

Av hayvanları arasında ördek, balıkçıl ve daha cinsini belirleyemediğimiz birçok kuş, Kubad Abad çinilerinin alışılmış motifleridir (Resim 16). Sanatçının gözlem gücünü yansıtan doğaya bağlı, gerçekçi sayılabilecek özellikler gösteren bir üslupla resmedilmişlerdir. Bu figürlerin çoğu tek başına stilize yapraklar, uçlarında çiçek benzeri stilize motiflerle helezonlar oluşturan kıvrım dallar vb. soyut bitkisel bezemeler üzerinde yer alıp, genelde profilden gösterilmişlerdir. Bunların çoğu, Kubad Abad yöresinde bugün görmekte olduğunuz çeşitli kuşlara ve bitkilere benzeyen biçimlerdedir (Günyar, 2007: 85).

Anadolu sembolizminde kuş motifinin ayrıcalıklı bir yeri vardır. Onun kadar çeşitlilik arz eden bir diğer motif yok gibidir. Baykuş, karga gibi kuşlar uğursuz, güvercin, bülbül, kumru gibileri ise uğurlu sayılırlar. Kuş bazen mutluluk, sevinç, sevgi, bazen ölen kuşun ruhudur. Kuş kadın ile özdeşleşmiştir; Kuş kutsaldır, gök tanrılarının yönetimindedir. Kuş özlemdir, haber beklentisidir. Kuvvet ve kudreti simgeler, Örneğin Çok tanrılı dinlerin çoğunda kartal, horoz, atmaca, ağaç kakan gibi kuşlara ve bukalemun, kertenkele, yılan gibi sürüngenlere ateşi yeryüzüne getiren insanları kurtaran, dünyayı yaratan ya da yaratılmasına imkan sağlanan canlılar gözü ile bakılmış bu hayvanlar kutsal sayılmıştır (Erberk, 2002:190). Genel olarak kuş figürünün ölümü temsil ve ruha refakat ettiği ileri sürülebilir. Kartal ve benzeri yırtıcı kuşların da hükümranlılığı ve aydınlığı temsil ettiği ve bu figürlerin yerine göre arma, yerine göre koruyucu hayvan; bazen Şaman'ın refakatçısı bazen de ariflik ve bilginlik sembolü olarak kullanıldığı anlaşılr (Erginsoy, 1978: 129).



Resim 16: Kubad Abad Sarayı, Kuş Figürlü Çinileri

2.5.3.3.1. Tabiat Üstü Varlıklar

Tabiatüstü varlıklar sınıfında ele aldığımız ve masalsi kahramanlar olarak nitelendirdiğimiz siren, sfenks, grifon, ejder ve çift başlı kartal olarak adlandırılan yaratıklar Kubad Abad sarayında ki çinilerde merak uyandıran ilgi çekici süsleme unsurlarındandır.

Siren, insan başlı ve kuş gövdeli olarak tasvir edilen bir yaratıktır. Simurk veya harpi adı ile de anılan bu yaratıklar olağan üstü güçlerini insanları korumak için kullanır. Orta Asya'da Tuğrul adı verilmiş olan ve Kaf Dağında yaşayan bu masal yaratığı İslami destanlarda çaresizlere yardıma koşan melek olarak yer tutan bu figür Uygur sanatında da işlenmiştir. Siren İslam minyatür ve seramiklerinde de bolca tasvir edilmiştir (Arık, 2000: 120). Sirenler bazı çinilerde yüzü bize dönük kanatları ve bacakları iki yana açık kuyruğu aşağı salınık bir biçimde resmedilmiş iken bazı çinilerde ise profilden, kuyruğu dik, kanatlarından biri düşük biçimlerde de görülmektedir. Oval dolgun yüzleri, badem gözleri, kalın kaşları vardır. Bazılarının tepelerinde başlıkları bulunan sirenlerin, uzun ve ikiye ayrılmış saçları ile resmedilmiş olanları da bir hayli fazladır.

Doğa üstü, tılsımlı gücüne inanılan siren (harpi, simurg)'ler, tıpkı sfenksler gibi sarayı her türlü kötülükten, düşman ve hastalıktan koruyacağına inanılan, aynı zamanda tarih sembolü olarak kabul edilen yaratıklardır (Yılmaz, 1999). Siren figürünün bilinen özelliklerinden birisi olarak ruhlarla olan bağlantısı ön plana çıkmaktadır ki bunun anlamı ölen kimsenin ruhunu öbür aleme taşıma görevidir. Siren, İkizler burcunu temsil etmektedir (Çaycı, 2002:105).

Sfenks, Gövdesi aslan başı ise insan olarak Kubad Abad çinilerinde boy gösteren bu tabiat üstü yaratık ilk olarak Mezopotamya dan bu yana eserlerde konu olarak kullanılagelmiştir. Saka, Hun, Kırgız, Göktürk, Karahanlılar, Gazneliler, ve Selçuklularda tanınan bir karakterdir. Kanatları olan ve hareket halindeki bu figür güneşin, hükümdarlığın sembolü bazen de hayat ağacının koruyucusu olmuştur.

Sfenks Kubad Abad çinilerindeki diğer yırtıcı hayvanların gövdesini andırır aynı tarzda ön ayaklardan birini göğüs hizasına çekip kaldırmış, arka ayaklarından biri ileri bir adım atmış, kuyruk arka ayaklar arasından öne kıvrılmıştır. Az sayıdaki bazı örneklerde ise kuyruk yukarı kıvrılmıştır. Donukluktan uzak hareketli olarak resmedilen bu figürlerin kanatları bazı çinilerde sivri uçla son bulur. Bazılarında da özellikle lüster çinilerde ise kanadın yarım palmet biçiminde sonuçlandığı görülmektedir. Lüster çinilerdeki sfenkslerin daha hareketli bezendiği dikkat çeker. Gövdelerine çizgiler ve benekler işlenmişti (Arık, 2000: 125).

Selçuklu çinilerindeki sfenks örneklerinden biri vardır ki bu örnek Kubad Abad Sarayındaki Büyük Saray çinilerinden farklı bir sfenks örneği içerir. 1992 kazılarında çıkarılan bu çini örneğinde sfenksin kuyruğu ejder olarak son bulur. Krem rengi zemin üzerine yeşil çizgilerle işlenen bu sıratlı yıldız çiniye resmedilen bu sfenkste baş geriye dönük, kuyrukla bakışır haldedir. Başı çerçeveleyen oval bir hale bürünmektedir. Gövdenin diğer ucundaki kuyruk ejder başına benzeyen ucu ile başa bakmaktadır. İnce çizgilerle işlenmiş bu çalışmada ejderin kulakları sivri ve açık olan ağızından kıvrılan bir dil çıkmış haldedir. Çininin zeminini ise yarım uçlu palmetlerin kıvrımlı dalları bezemiştir.

Ejder, Kubad Abad Saray çinilerinde boy gösteren mitolojik yaratıklardan bir diğeridir. Bu figür Anadolu Selçuklu sanatı kalıpları içerisinde stilize edilerek işlenmiştir. Kubad Abad'da çok az rastlanan bu ejder figürü bazen bir sfenksin kuyruğunu oluşturmakta bazen de bir çini plakası üzerinde çift olarak yer almaktadır.

Çift ejder gökyüzü ve evrenin hem simgesi hem düzen vericisidir. Selçuklu sanatında çift ejderin veya rozet ve figür şeklinde ki gezegen, burç simgeleriyle birlikte karşımıza çıkan ejderlerin, gök kubbenin idaresini, ahengini, hareketini düzenlediği ve daha da ötesi evreni simgelediği düşünülmektedir. Ayrıca karanlığın, kötülüğün ve savaşın da simgesidir (Arık, 2000: 129). Çift ejder gök kubbeyi simgelemekte olup aynı zamanda hükümdarlık simgesi olarak bayraklarda da kullanılmıştır. Alp Bağa Tarkan'ın eseri olan Karabalasagun anıtında ise, çift ejder

motifi bir Uygur kağanının işareti olarak kullanılmıştır. Uygur tahtlarında da hem kozmik hem de heraldik amaçla çift ejder kullanılmıştır.

Ejderin koruyuculuk, ahenk, hareket, gökyüzü ve evren olarak nitelenebilecek çeşitli sembolik anlamları vardır. Bütün bu sembolik anlamların ortak noktası, ejderin kozmik bir figür olmasıdır. Orta Asya inancına göre, evrenin temsilcisi olan ejderler, gök kubbenin düzenini sağlarlar. Bu düzen, ejder çiftine bağlıdır. Biri erkek, diğeri dişi olan bu ejderler, biri erkek, diğeri dişi, iki meleğin çağrısı ile hareket ederek, yıldızların dönüşünü başlatırlar. Ejderlerin gövdelerindeki düğümleri, ay ve güneş tutulmalarına neden olur. Karşılıklı ejderlerin ağızları arasındaki yuvarlak ayı temsil eder. Geceyi ve karanlığı simgeleyen ayı yutmaları ile güneşin, aydınlığı ve iyiliğin üstünlüğünü ifade edilmek istenmiştir (Dönmez, 1995: 28).

Çift Başlı Kartal, Anadolu Selçuklu devletinin saray ve köşklerinde kullanılan en yaygın simgedir. Kubad Abad sarayın da yaygın olarak kullanılan kartal motifi göğüslerinde yazılan “es-sultan” ifadelerinden anlaşılacağı üzere sultan Alaattin Keykubad’ı temsil etmektedir.

Orta Asya Türk mitolojisinde doğa ile ilgili ilaçlar ve şamanlıkla bağlantılı olarak kartal, koruyucu ruh sayılmaktaydı. Pek çok savaş aletinde kartallara rastlanması bu yüzdendir. Ünlü sanat tarihçi ve Orta Asya araştırmacısı Josef, Strzygowski, *Asiens bildende kunst* (Asya Tasvir Sanatı) adlı büyük eserinde kartalın aynı zamanda güç simgesi, göklerin hakimi olduğunu koruyan ve egemenlik kuran iki ruhun ya da iki iktidarın güç birliği durumlarında bu iki kez arttırılmış gücün çift başlı kartalla simgelendiğini anlatıyor (Arık, 2000: 79). Sekiz köşeli yıldızlar da çini yüzeyi eksenine denk getirilmiş ve tüm alana yayılacak şekilde resimlenmiştir. Başları sağa ve sola bakar vaziyette profilden gösterilmiştir. Gövde ve kanatları ise cepheden resmedilmiştir. Açık kanatları üzerinde yatay ve dikey vaziyette kanatları bölümlere ayıran beyaz şeritler bulunmaktadır. Bu şeritlerin kanat tüylerini temsil ettikleri tahmin edilmektedir. Kanat uçları helezonlar ile son bulur. Kuyruk kısmı palmet motifine benzemektedir. Başlarında baykuş gibi sivri kulaklar, kıvrık gaga altında gerdan ibiği gibi sarkıntılar dikkat çeker. Gövdenin arkasından bacakların

ucunda ki pençeler oldukça gerçekçi tasvir edilmiştir. Göğsünde düşey doğrultuda” es-sultan” yazılıdır. Bir kısım çift başlı kartalın göğsünde ise bu yazı yerine çeşitli noktalar işlenmiştir (Arık, 2000: 80).

Büyük saray buluntuları içerisinde kare levha çiniler olarak adlandırılan ancak köşeleri kesilen yıldız çiniden oluşturulduğu anlaşılan bir duvar çinisinde ise kartal gövdesi cepheden, kanatları daha ince olarak resmedilmiştir. Kıvrık çizgiler ile kanattaki tüyler belirtilmiştir. Kuyruk hizasına kadar uzatılan kanat stilize edilmiş bir yaprak ile son bulmaktadır. Krem renkte fon üzerine koyu yeşil olarak sır altı tekniğinde işlenen kartalın göğsünde geniş bir kartuş içerisinde pullar belirlemektedir. Kartalın bacakları gövde üzerinden çıkmaktadır. Yıldız yüzeyindeki kartalın etrafında boşluk kalacak şekilde bir kontör çevrelenmiştir. Boş alana ise yuvarlak rozetler yerleştirilmiştir.

Büyük Sarayda buna benzer bir diğer örnekte ise kartalın göğsünde ki kartuş yerine yuvarlak bir madalyon yerleştirilmiştir. Madalyon da ise zorlukla okunabilen “Kemal” yazısı belirlemektedir.

1992 yılında Küçük Sarayda yapılan kazılarda çıkarılan çiniler arasında çok sayıda yıldızdan oluşan önemli guruplara rastlanmıştır. Bunlar üslup olarak Büyük Saray buluntularına benzemektedir. Yine krem rengi zemin üzerine şeffaf sır altına koyu yeşil, mavi, türkuaz renklerle işlenen çizgisel desen karakterindeki kartal figürlerinin göğüslerinde bu kez unvan ibareleri yazılmıştır. Bunlar dört köşe kartuşlar içinde, “es- sultan”, “es-sultani”, “el muazzam”, “es-saadet” olarak belirtilmiş olup, Alaaddin Keykubad’ın ünvanlarındandır (Arık, 2000: 82).

Çinilere işlenen çift başlı kartallar çoğu kez sağında ve solundaki haşhaş dalları içerisinde kendini göstermektedir ve bazı dalların yaprakları ucunda boncuk gibi kullanılan noktalar göze çarpar. Bazı kartallar ise palmet yaprakları içerisinde stilize edilmiş ve adeta bir bitki kompozisyonuna dönüştürülmüştür.

Sarayda bulunan çinilerdeki çift başlı kartalların olağanüstülüğünü arttırmak için çeşitli biçimlendirmeler eklenmiştir. Bu biçimlendirmeler ile kartal doğaüstü bir özelliğe büründürülmüştür.

Küçük Sarayda ortaya çıkarılan haç biçimli çinilerdeki çift başlı kartallarda biçim olarak küçük saraydaki yıldız çiniler üzerindeki kartallar ile benzer özelliktedir. Bu kartalların bir kısmı haç levhanın çapraz duruşuna göre cepheden görünecek şekilde haçın merkezine işlenmiş, bir kısmı ise haçların kollarında yer almıştır. Ancak kollarında kartal olan çiniler kırık olarak bulunduğu için merkezinde ne olduğu bilinmemektedir (Arık, 2000: 87).

BÖLÜM III

3. 1. SERAMİK ŞEKİLLENDİRME YAPIM TEKNİKLERİ

3.1.1. Seramik Şekillendirme Yapım Yöntemleri

Araştırma kapsamında seramik çalışmaların ele alınış süreçlerinde uygulanan işlemler aşağıda özetle sıralanmıştır. Bu aşamalar kısaca; şekillendirme, dekorlama, pişirme ve sırlama yöntemleri olarak ele alınmıştır.

3.1.1.1. Elle Şekillendirme Yöntemi

Tasarlanmış olan forma uygun seramik çamuru alınarak, el becerisi ile gerektiğinde modelaj aletler kullanılarak, çamurun şekillendirilmesi yöntemidir. İnsanın ilk kille tanışıp elleriyle biçim verdiği bu yöntem, eski çağlardan günümüze kadar devam etmiştir. Seramik sanatında hiç eskimeyen bir tekniktir. Tez kapsamında yapılan eserlerin çoğunda elle biçimlendirme tekniği tercih edilmiştir (Resim 17).

Seramik çamurunun şekillendirilmek üzere hazırlanması sırasında hava kabarcıklarından arındırılması ve iyice yoğrulması gerekmektedir (Frigola, 2006: 51). Şekillendirme esnasında istenilen verimin alınabilmesi için çamurda hava boşluklarının kalmaması ve plastik kıvamında olması sağlanmalıdır. Seramikte, %10 azalma payı bu aşamada hesap edilmelidir. Çamurun kullanım anına kadar naylon torbalara konularak veya nemli bezle örtülerek, kuruması engellenmelidir.



Resim 17: Şekillendirme İşleminin Önce Çamurun Yoğurulması

3.1.1.2. Plaka Şekillendirme Yöntemi

Büyük ve küçük ölçekli seramik üretimlerinde kullanılan bu yöntemde genellikle iri taneli şamotlu kil kullanılmıştır. Eşit kalınlığa sahip ahşap veya metal profil çıtalar birleştirilerek kare veya dikdörtgen şekil elde edilmiştir. Yoğrulup hazırlanan kilin, plaka açılacak zemine yapışmasını önlemek için naylon, veya pamuklu kumaş gibi malzemenin üzerine açılması gerekmektedir. Plaka yöntemi, yapılacak formun özelliklerine göre bu alan içerisine plastik kilin elle sıkıştırılması ve çeşitli aletlerle düzeltilerek eşit kalınlıkta düz plakalar üretilmesi esasına dayanır. Plaka açılan yüzey düz ve dokulu olabildiği gibi daha sonra gövde biçimi üzerine de farklı materyallerle dokular verilebilmektedir (Resim 18).



Resim 18: Plaka Açma Yöntemi

Tasarlanan seramiğin boyutlarına uygun şablonlar kullanarak kesilen plakalar el ve merdanane vb. diğer yardımcıyla biçimlendirilir. Ek yapılacak yüzeyler çatalla çentiklenip, aynı kilden sulandırılarak elde edilen bulamaç kıvamındaki kil fırçayla sürülerek birleştirilir. Dikkatli kaynaştırmalar yapılmazsa fırında çatlak veya fırında patlamalar olabilir. Düzeltmeler yapıldıktan sonra uygun ortamda kurumaya bırakılır. Kurutma işlemi tamamlandıktan sonra çalışmaların ilk pişirimleri yapılır. Değişik yöntemlerle sırlanan seramikler fırına yerleştirilerek ikinci pişirimi yapılır.

3.1.1.3. Şablonla Şekillendirme Yöntemi

Üretilmek istenen tasarıma uygun çanak ve benzeri bir formun dışına veya üzerine hazırlanan plaka, dikkatli bir şekilde yerleştirilerek istenen formlar oluşturulmuştur. Çamur deri sertliğine gelince formdan ayrılarak kurumaya bırakılır ve dekor çalışması yapılarak fırınlanır.

3.1.1.4. Döküm Yoluyla Şekillendirme Yöntemi

Döküm yoluyla şekillendirme tekniği, hazırlanan alçı kalıba döküm kilinin dökülerek, çamur içerisindeki suyun alçı kalıp tarafından emilmesi ve kalıp yüzeyinde çamurun tabaka halinde şekil oluşturmasıdır.

Seramikte yaş şekillendirme işlemi ile seramik çamurunun ve kalıbın hazırlanması ve hazırlanan kalıplara; seramik çamurunun doldurulması, ürünün şekillenmesi ve kalınlık alma işlemi tamamlandıktan sonra gerekirse içindeki fazla çamurun boşaltılması ve şekil alan ürünün bu şeklini koruması işlemidir. Bu sistem kullanılmakta olan tüm döküm çeşitlerinin temel prensibidir (Yılmaz, 2008: 84-85). Homojen haldeki kil, kalın lastikler yardımıyla birbirine birleştirilen kalıpların içine doldurulur. Alçı, suyu bünyesine çekme özelliğinden dolayı kalıp içerisindeki suyu emer ve formun et kalınlığının oluşmasını sağlar. İstenilen kalınlık oluştuktan sonra kalan döküm kili kovaya boşaltılıp süzülmesi beklenir. Uygun sertliğe gelen form, kalıptan çıkartılıp döküm ağzı kesilir. Kalıp parçaları dikkatlice açılarak şekillendirilmiş form çıkartılır. Montaj olacak parçaları, ana gövdeye döküm kiliyle yapıştırılıp şekillendirme sağlanır. Kurutma işlemi, denetimli ve uzun süre hava akımı olmayan doğal oda sıcaklığında sağlanır. Kurutma işlemi tamamlanan çalışmaların son düzeltmeleri kontrol edilerek ilk pişirimleri denetimli fırın koşullarında yapılır. Biçim, doku ve dekorlar özelliklerine göre seçilen renkli ve renksiz sırlarla ve çeşitli yöntemlerle sırlanan formlar fırına yerleştirilerek ikinci pişirimi yapılır.

Döküm yoluyla biçimlendirme tekniği, üretim süresinin uzun olmaması nedeniyle, boyut ve şekil bakımından diğer yöntemlerle üretilmesi mümkün olmayan veya güç olan işlemlerin üretiminde kullanılır. Bu teknik endüstriyel bir yöntem olup daha çok seri üretimlerde daha çok kullanılır.

3.1.1.5. Kil Ekleme Tekniği

Kil; kıvrılabilen, toplanabilen, kesilebilen, dolayısıyla her şekle girebilen ve oluşturulan formu muhafaza edebilen bir seramik hammaddesidir. Herhangi bir seramik formu deri sertliğindeyken, kendi cinsinden bir kille üzerine ekleme yapılarak şekillendirilebilir. Bu teknikte dikkat edilmesi gereken nokta, eklenecek kilin altındaki kil yüzeye iyi bir şekilde yapıştırılmalıdır. İyi yapıştırılmayan kil, kururken veya pişme sırasında bu ek yerlerinden ayrılıp düşebilir (Yılmazbaşar, 1980: 63).

3.1.1.6. Baskı Tekniği

Seramik yüzeylerin süslenmesinde kullanılan çok eski bir dekorasyon tekniğidir. Baskı tekniği için çeşitli aparatlar ve desenler kullanılabilir. Basılacak desenin düzgün net çıkması için kilin orta kıvamda olması gerekmektedir. Bir seramik form yüzeyine uygulanmak istenen desenler, dengeli bir şekilde bastırılır ve sonra üzerinden yavaşça alınır. İşlem tamamlandıktan sonra kurumaya bırakılır. Kurutma işlemi tamamlanan çalışmaların son düzeltmeleri kontrol edilerek ilk pişirimleri yapılır. Baskı yoluyla elde edilen derinlikler sır doldurularak, mat ve parlak dekorasyonlar oluşturulabilir (Yılmazbaşar, 1980: 59).

3.1.2. Seramik Dekor Teknikleri

3.1.2.1. Fırça Dekorları

El dekorlama yöntemleri içerisinde fırça dekorlarının önemli bir yeri vardır. İnsanoğlu seramiklerin dekorlamasında asırlardır birçok araç ve gereçler kullanmışlardır. Bu araç ve gereçler zamanla değişime uğrayarak geliştirilmiştir. Fakat fırça dekorlar ise gelenekselliğinden pek fazla bir şey kaybetmeden aynı çekicilik, estetik ve duyarlılıkla uygulanmıştır. Fırça dekorlarının uygulanmasında desenler, deri sertliğinde ya da pişirim yapılmış ürünler üzerine ya dolaylı olarak çizildikten sonra ya da doğrudan fırça ile uygulanır. Uygulama sonrasında desen ve kullanılan renkler aynı olsa dahi her zaman aynı değerde sonuçlar alınması mümkün olamayabilir. Bu durum fırça dekorunu çekici kılan en önemli yanıdır (Sevim, 2007:108).

3. 1.2. 2. Püskürtme Dekorları

Sıratlı ve sırüstüne ince öğütülmüş astar, boya ve sırların püskürtülmesiyle uygulanan dekorlardır. Püskürtme dekorları tek başına bir ürün dekorlamasında kullanılabildiği gibi diğer dekor yöntemlerini desteklemek amacı ile de kullanılabilir. Püskürtme işleminin gerçekleştirilmesi için en önemli araç basınçlı hava ve sır tabancasıdır. Ürünlerin bir kısmını yada tamamını örtecek şekilde püskürtme yapılabildiği gibi; sırlama amacı ile de pistole yaygın olarak kullanılmaktadır (Sevim, 2007: 111).

3. 1.2. 3. Eskitme Tekniği

Çalışmanın bir kısmı oksitle veya renkli sırla renklendirilip rölyefli yerlerinde derin olan kısımlara daha çok girmesi sağlanır ve sırn fazlası ıslak süngerle temizlenir. Oksitlenen veya sırlanan bu çalışmaların şeffaf sırta, kompresör yardımıyla püskürterek veya daldırma yöntemiyle sırlanarak 1050°C’ de ikinci pişirimi yapılır.

3.1.2.4. Sırlama ve Pişirim

Bu etap, şekillendirilmiş ve tekniğine uygun olarak kurutulmuş ürünün belli bir program içerisinde ısıtılması, pişirilmesi ve soğutulması işlemidir. Birinci pişirim bisküvi pişirim olarak adlandırılır.

Pişirim işlemi bilim ve teknolojiyi içerisinde barındırır. Seramik üretiminin en önemli adımıdır. Üretilen seramiğin pişirimi kil özelliğine göre denetimli yapılmalıdır. Pişirim aşamasında kil ham topraktan kayamsı sert bir maddeye yani içerisinde barınan sudan kurtularak sert ve sağlam bir yapıya dönüşür. Tasarımlar bünye yapılarına göre ayrılıp, kurumadaki küçülme payı dikkate alınarak kurumuş ve rötuş işlemleri bitmiş ürünler uygun bir şekilde fırın raflarına düzgün bir şekilde yerleştirilip, 950 °C’de ilk pişirimi yapılır.

Sırlı pişirim yapılmadan önce renk denemeleri yapıp, tasarımlar biçim, doku ve dekor özelliklerine göre seçilen renkli ve renksiz sırlar, özgün seramik yüzeylere farklı yöntemlerle uygulanır. Tasarımların bir kısmı oksitle renklendirilip rölyefli yerlerinde derin olan kısımlara daha çok oksit girmesi sağlanır ve oksidin fazlası ıslak süngerle temizlenir. Oksitlenen bu çalışmalar renkli sırlarla, kompresörle püskürtülerek veya daldırma yöntemiyle bir kısmı da fırça yardımıyla sırlanarak 1060°C’ ta ikinci pişirimi yapılır.

3.2. TEZ KAPSAMINDA YAPILAN ÇALIŞMALARIN ELE ALINIŞI

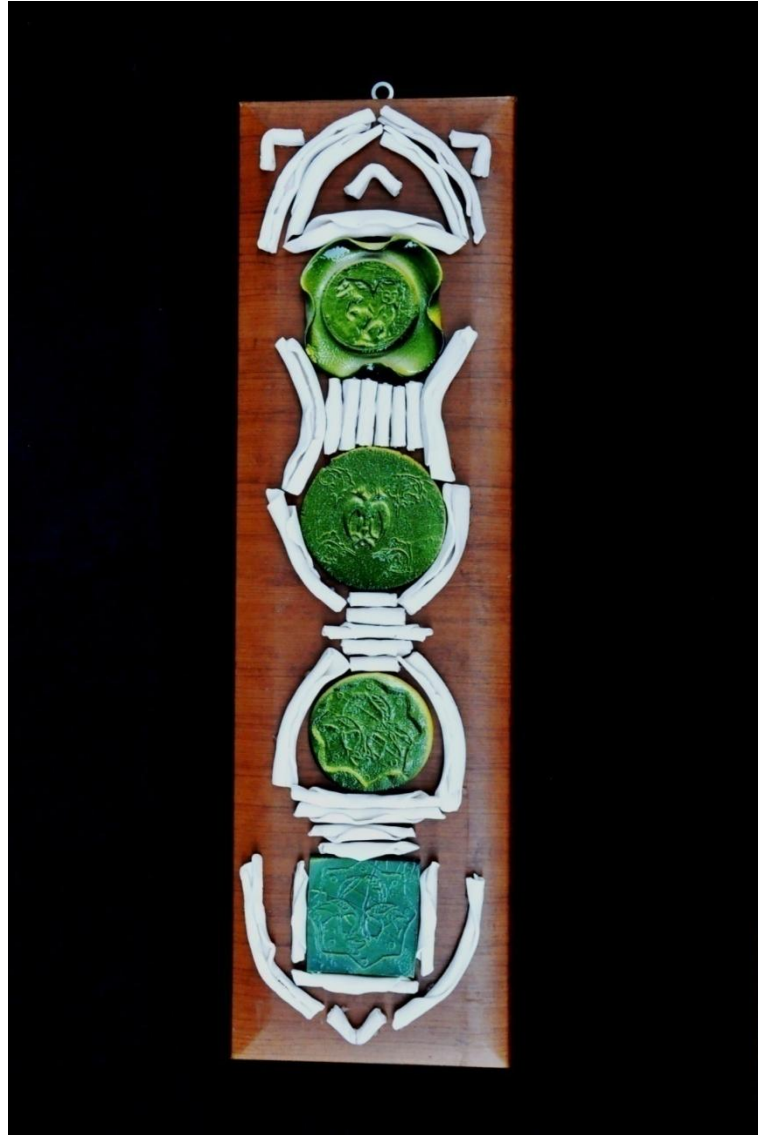
3.2.1. Çalışma 1

Boyut: 70 x 20 cm

Kullanılan malzeme: Şamot kil, Döküm çamuru, sıraltı boyası ve şeffaf sır.

Biçimlendirme yöntemi: Plaka yöntemi, baskı tekniği ve elle biçimlendirme.

Pişirim: İlk pişirimi 950 °C, sırlı pişirimi 1060 °C.



Resim 19: Çalışma 1 (İsimsiz)

Çalışmada kullanılan döküm çamuru alçı plakalar üzerinde suyu çektilmek suretiyle, yoğrulacak kıvamdaki bir katılığa getirildikten sonra kare ve yuvarlak formlara dönüştürülmüştür. Bu formlar üzerine önceden oyulmuş alçı mühürler ile baskı yapılarak Kubad Abad çinilerindeki hayvan figürleri hazırlanan kare ve yuvarlak formlara kabartılmıştır.

Kubad Abad Sarayı hayvan figürlerinin işlendiği bu merkezi noktaların etrafındaki süslemeler ise, yine döküm çamurunun alçılara dökülerek hamur kıvamını aldıktan sonra rulo şeklinde kıvrılarak eğilip bükülmeleri suretiyle çeşitli süsleme unsurlarına dönüştürülmeleri sağlanmıştır.

Hazırlanılan parçaların birinci pişirimi 950°C ta yapıldıktan sonra parçalar komprosör yardımı ile boyanıp sırlanmıştır. Seramik yüzeye farklı yönlerden püskürtmeler yapılan sırlama işleminde yüksek ve alçak püskürtme ile püskürtme yönü göz önünde bulundurulmuştur. Koyu yeşil üzerine tek yönden püskürtülen sarı renk ters yöndeki yüzeye fazla temas etmediğinden çalışmada derinlik arttırılmıştır. Sırlama işlemi biten çalışma parçaları 1060°C ta sırlı pişirimi yapılarak ahşap zemin üzerinde bir araya getirilerek sergilenmiştir.

Yön akışı dikine bir dikdörtgen olan kompozisyon mühür baskı tekniği ile elde edilen figürlü formların aslan, çift başlı kartal, kaseden su içen tavus kuşları şeklinde alt alta sıralanması ile oluşturulmuştur. Ahşap dokulu zemin üzerine sıralanan bu figürlü formların etrafına yalnızca bisküvi pişirimi yapılmış ancak sırlanmamış olan rulo biçimi süsleme unsurları simetrik olarak silikon yardımı ile yapıştırılmıştır. Kemik görünümünü andıran bu süsleme unsurları egemen noktaların muhafızları gibi kompozisyonu zenginleştirirken aynı zamanda çalışmanın hareket ve ritim kaynağı olmuşlardır. Kahve ve yeşil gibi koyu tonlardaki egemen unsurları birbirinden ayıran krem renkteki açık tonlu rulo formundaki süsleme unsurları, çalışmadaki ana temanın vurgulandığı merkezi noktaların ön plana çıkmasına yardımcı olmuştur.

Renk olarak kahve tonlarında ahşap dokulu bir zemin üzerine yeşil, sarı ve krem renkler ile görselleştirilmiş kompozisyonda açık ve koyu tonların kullanımının bir arada yer alması zıtlıklar oluşturmaktadır. Çalışmada düz oval ve kıvrımlı çizgilerin bir arada kullanılışı da çalışmadaki başka bir karşıtlık nedenidir.

Çalışma gerek üç boyutlu oluş, gerekse renk oyunları sayesinde ışık gölge konusunda bir hayli zenginleştirilmiş durumdadır. Özellikle mühür baskılar ile boyutlandırılmış formların etrafındaki kıvrımlı süsleme unsurlarının renklendirilmeden kullanıldığı halde sadece ışığın etkisiyle görsel bir doku ve boyut alması çalışmadaki sadeliğin eseridir. Uygulamadaki renkler ve zemindeki ahşap dokunun verdiği görsel dokunun yanında, mühür baskı tekniği ile elde edilen rölyef ve kıvrımlı biçimleri ile rölyef noktaları saran kenar süslemeleri ise dokunsal bir doku elde edilmiştir.

Devam ettirilemez niteliği ile kapalı bir kompozisyon olarak değerlendirilen çalışmada dairesel hareketlerin birden fazla oluşu nedeniyle ve krem renkteki kıvrımlı süslemenin çalışmanın bütününe yayılarak kullanılmasından dolayı biçim tekrarları yoğun olarak göze çarpmaktadır. Çalışmanın figürlü parçalarının merkez sayılabilecek konumda kompozisyona ortalanışı simetrisinin varlığını göstermektedir.

Beyaz çamurun kağıt gibi rulo biçiminde kıvrılması sonucu elde edilen süsleme unsurları ile, çalışmanın tepesinde oluşturulan kubbe görüntüsü hayvan figürlerine barınaklık eden Kubadabad Sarayını temsil etmektedir.

Kubad Abad Sarayındaki çinilerde yer alan aslan, kartal, tavus kuşu figürlerinin rölyef olarak sunulduğu bu çalışma, ahşap zemin üzerinde farklı materyaller ile zenginleştirilerek özgün, dekoratif bir duvar panosu oluşturulmuştur.

3.2.2.Çalışma 2

Boyut: 20 x 48cm

Kullanılan malzeme: Şamot kil, Döküm çamuru, sıraltı boyası ve şeffaf sır.

Biçimlendirme yöntemi: Plaka yöntemi, baskı tekniği ve elle biçimlendirme.

Pişirim: İlk pişirimi 950 °C, sırlı pişirimi 1060 °C.



Resim 20: Çalışma 2 (İsimsiz)

Çalışmaya şamotlu çamurun plaka haline getirilmesi ile başlanmıştır. Rölyef olarak şekillendirilen çalışmanın merkezinde yer alan dairesel form ise alçı üzerinde suyu çektilirip yoğrulma kıvamına gelecek kadar katılaştırılan döküm çamuruna, üzerinde balıkçıl kuş figürlerinin kazınmış olduğu alçı mühürlerin bastırılması ile oluşturulmuştur.

Renk olarak genellikle koyu ve soğuk renklerin hakim olduğu çalışmada lacivert, mavi, koyu ve açık yeşil gibi renkler kullanılmıştır. Açık renklerden fıstık yeşilinin kullanıldığı çalışmada çamurun kendi rengi olan bej, sırlanmayan bölgelerde kullanılmıştır. Kırmızı renkte parlak bir zemin üzerine monte edilen çalışma yeşil rengi ile zıtlığa neden olurken dikkat çekiciliği artmıştır. Renklerin yarattığı bu zıtlığın yanı sıra düz ve eğri çizgilerin kompozisyonda bir arada kullanılışı diğer bir karşıtlık faktörüdür. Dikdörtgen kompozisyonlu köşeli bir çalışmada, dairesel hareketlerin bulunuşu ise tezatlık göstergesidir.

Kompozisyondaki parçalarda aynı renklerin varoluşu çalışmada uyum oluştururken parçaların birbirleri ile form olarak benzerliği ve parçalardaki dokunun aynı oluşu biçim tekrarları ile çalışmada söz konusu olan bir diğer uyumun nedenidir.

Devam ettirilebilme niteliği oluşu sebebi ile açık bir kompozisyon olan çalışma yön akışı olarak dikine oluşturulmuş bir dikdörtgendir. Çalışmanın merkezi sol alt köşesindeki güneşi andıran formun ortasındaki dairesel biçimdir. Kompozisyonda egemenliğe sahip olan bu dairesel biçim, beyaz çamur ile elde edilmiş hamur üzerine figürün kazınmış olduğu alçı mührün bastırılması neticesinde oluşturulmuştur. Kubad Abad sarayı Küçük Saray bölümünde bulunan haç biçimli sıraltı teknikli çiniden alıntı yapılarak kompozisyonda rölyef tekniğinde çalışılmıştır. Kuş silüetleri, uzun gagalarını orta noktada birleştirecek biçimde yöneltmişler. 1992 yılı kazılarında bulunan çalışmanın orijinalinde ince bir üslupla resmedilen bu kuşların her biri, haç biçimli çini plakanın bir kolu üzerinde yer almaktadır. Çalışmamızda ise haç formu dairesel bir zeminde yer alan bu kuşlarda yeşilin tonları kullanılarak biçim ve renk olarak özgünlüğün yakalanması hedeflenmiştir.

Dairesel biçimdeki merkez noktayı çepeçevre saran güneş ışınlarını andıran bölümün yapısı merdiven basamaklarını anımsatan bir görüntü çizmektedir. Bu formun üstünde ise, sağdan sola doğru genişleyerek uç kısımlarda ise kıvrılarak biten, dokusu ile kuş tüyünü andıran eğriler yerleştirilmiştir. Simetrinin az kullanıldığı kompozisyonda genellikle eğri çizgiler hakim durumdadır. Sık sık dairesel hareketlerden yararlanılarak biçim tekrarlarına başvurulmuştur. Tüy olarak düşünülüp bir arada kullanılarak kuşkanadı görünümünü aldırان eğri parçalar, üst üste defalarca aynı doku ve formda kullanılarak çalışmada uyum oluşturmuştur. Kanat formunun yaratılmaya çalışıldığı eğri çizgiler ve dokular çalışmanın hareket ve ritim kaynağıdır.

Şeffaf sırlama yapılarak parlak ve camsı bir yüzey görünümüne sahip olan kompozisyon, rölyef tekniğinde çalışıldığı için dokunsal bir dokuya sahiptir. Üç boyutluluğu sayesinde doğal bir ışık gölgeye sahip olan çalışmada koyu renkler üzerine püskürtülen açık tonlar derinliği arttırıcı rol oynamaktadır.

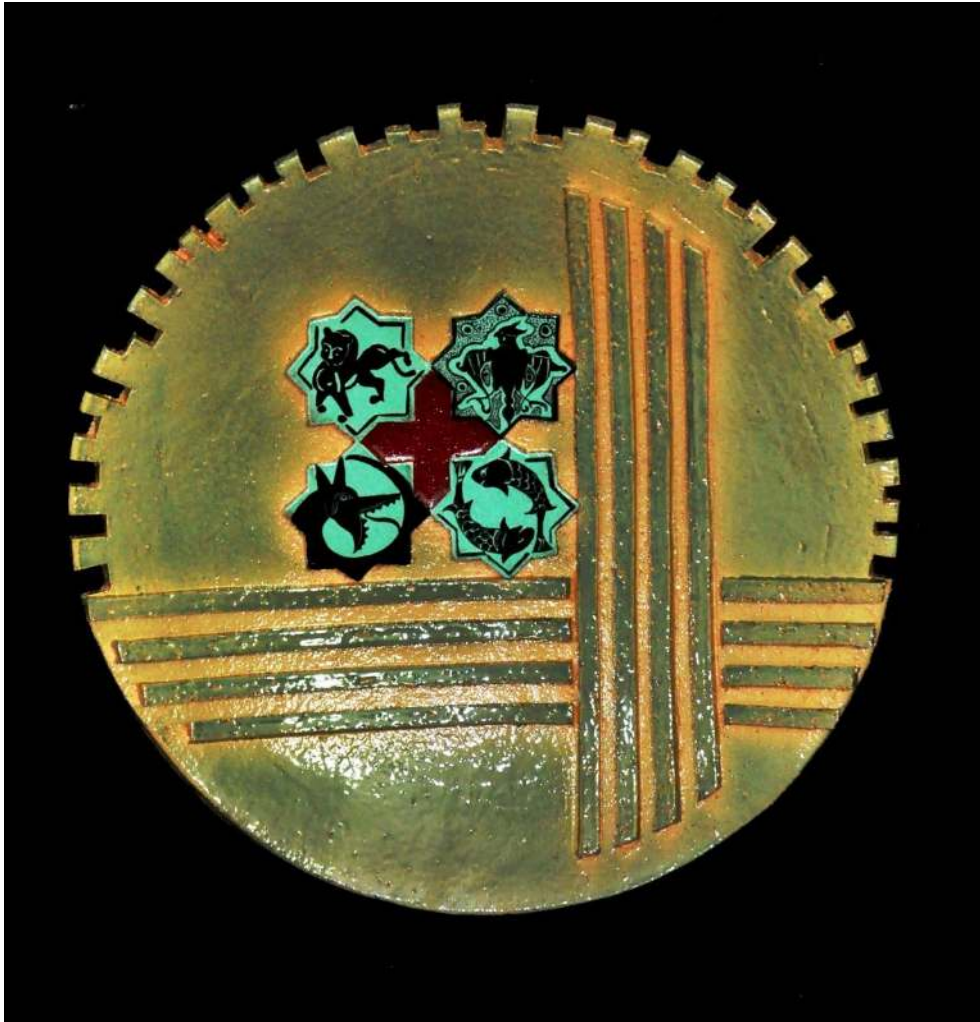
3.2.3. Çalışma 3

Boyut: 41 cm

Kullanılan malzeme: Şamot kil, Döküm kili, polyester, sıraltı boyası ve şeffaf sır.

Biçimlendirme yöntemi: Plaka yöntemi, baskı tekniği ve elle biçimlendirme.

Pişirim: İlk pişirimi 950 °C, sırlı pişirimi 1060 °C.



Resim 21: Çalışma 3 (İsimsiz)

Plaka haline getirilmiş şamotlu kilin 41 cm çapındaki tümsek bir tabağın çukur yüzeyine yatırılarak, tabağın dışında kalan kısımların kesilmesi ile kilden dairesel bir form oluşturulmuştur. Bu dairesel formun üst kısmı, düzensiz bir şekilde kesilerek oluşturulan girinti ve çıkıntılar ile hareketlendirilmiştir.

Şamot plakadan kesilen şeritlerin dördü çalışmanın sağından dikine yerleştirilirken, altından geçirilen dört adet şerit ise dikine inen şeritleri yatay olarak kesmektedir. Çalışmanın sağında oluşan boşluğa ise şamot plakadan kesilen dört adet yıldız, Kubad Abad sarayındaki dizilişlerine uygun olarak yerleştirilmiştir. Belli bir süre bekletilerek kurutulan çalışmadaki yıldız ve şeritlere beyaz astar sürüldükten sonra 950°C ta bisküvi pişirimi yapılmıştır.

Bisküvi pişirimi yapılmış çalışmadaki, beyaz astar sürülerek çini uygulaması için zemini hazırlanmış yıldız parçalar zımparalanarak fırçanın zemin üzerinde kolay hareket etmesi sağlanmıştır. Kubadabad Sarayı çinilerindeki ejder, şahin, aslan, balık figürlerinin siyah sır altı boyası ile yıldızlar üzerine işlendiği çalışma, bakır oksit ile sırlanarak 1060°C ta sırlı pişirim gerçekleştirilmiştir.

Kompozisyonda renk olarak çamurun kendi rengi olan bej, bakır oksidin vermiş olduğu renk olan yeşil, kırmızı ve siyah renkler kullanılmıştır. Yeşil rengin çalışmanın genelinde var olması kompozisyonda renk konusunda uyumun nedeni olurken, yeşil ile kırmızının bir araya gelişi kontrastlık yaratmıştır. Çalışmadaki koyu ve açık tonların bir arada kullanılışıda tezatlık göstergesidir. Kompozisyonda kullanılan dikine ve yatay şeritler çalışmada kullanılan düz çizgiler olarak uyum oluştur iken çizgi ve yıldız formlarındaki biçim tekrarları bir diğer uyum nedenidir. Kompozisyonda dikey ve yatay olarak geçen çizgiler ritim ve hareketi sağlarken bu çizgilerin kompozisyonun soluna ve altına yakın geçmesi ile egemen noktayı oluşturan dört adet çiniyi sağında bırakması simetrik dengenin gözetilmediğini göstermektedir. Çalışmanın girinti çıkıntı biçiminde şekillendirilen kenarının sadece sağ yönde uygulanması asimetric bir dengeye işaret ederken yatay dikey çizgiler ve kenarlarda oluşturulan girinti çıkıntılar çalışmadaki hareket ve ritim kaynağıdır. Üç boyutlu çalışmada çinili bölümün görsel, rölyef kısımların ise dokunsal bir dokuya

sahip olması çalışmayı teknik ve ışık olarak zenginleştirmiştir. Yükselti kısımların ışığın etkisi ile öne çıkması ve düşük seviyede kalan alanların gölgede kalması yüzeyi derinleştirirken, yıldızlar üzerindeki figürlerin siyah renkler ile resmedilişi ise yapay bir derinlik oluşturmaktadır.

Dairesel bir form halinde kapalı bir kompozisyon teşkil eden çalışmadaki çinili yıldızların bir araya gelişi ile oluşan haç biçimindeki boşluğa doldurulan kırmızı renkteki polyester dolgu, çalışmadaki tek sıcak renk olması nedeni ile dikkat çekmektedir. Bu alanda polyester ile doldurulan haç biçimli boşluk Kubad Abad Sarayı duvarlarındaki sekiz köşeli çiniler arasında ise yine boşluğa uygun biçimde tasarlanmış haç çini levha ile doldurulmuştur.

Çalışmada sır altı çini olarak kullanılan dört adet yıldızdan birindeki ejder figürü Kubad Abad çinilerindeki orijinal görüntüsüne sadık kalınmadan resmedilmiştir. Orijinal çinide gövdeleri birbirini kesen çift halinde resmedilen ejder figürlerinin yüzleri birbirlerine dönük ve ağızları açık vaziyettedir. Çalışmada tek başına yer alan ejder figürü sadeleştirilmiş ve fondaki süsleme unsurlarından arındırılmıştır. Yıldızın köşelerinin de figüre dahil edildiği çalışmada ejderin Selçuklularca stilize edilmiş özellikleri dikkate alınarak işlenmiştir.

Selçuklularda gök kubbenin idarecisi ve daha da ötesi evreni simgelediği düşünülen ejder, karanlığın, kötülüğün ve savaşın da sembolüdür. Çalışmada sıraltı çini olarak resmedilen diğer figürlerden biri de padişahın gücünü simgelediği tahmin edilen “aslan” dır. Üçüncü çinide yer bulan bir diğer figür de gövdesi cepheden başı profilden resmedilen ve sarayın kullanım amacını avcı bir hayvan oluşu niteliği ile en iyi biçimde anlatan “şahin” figürüdür. Çalışma üzerindeki dört adet Kubad Abad çinisinin son yıldızında çift halde resmedilmiş bolluk ve bereketi sembolize eden balık figürü yer almaktadır.

Ejder dışındaki üç figür olan şahin, balık ve aslan figürleri Kubad Abad çinilerindeki figürlere sadık kalınarak resmedilmiş olup, orjinallerindeki diğer süsleme unsurlarına çalışmada yer verilmemiştir. Kompozisyonda yer alan

inilerdeki figürlerin süsleme unsurları ile beraber kullanılmayışı, figürlerin çalışmadaki ayırt edilebilirliğini sağlayarak konuyu ön plana çıkarmıştır.

Rölyef teknikli bir kompozisyon içerisinde kullanılan inili yıldızlar günümüz sanat anlayışına uygun, özgün bir tasarım haline dönüştürölmüş ve Selçuklu Sanat'ını günümüz sanatıyla kaynaştıran görsel bir öge halini almıştır.

3.2.4. Çalışma 4

Boyut: 41 cm

Kullanılan malzeme: Şamot kil, Döküm çamuru, sıraltı boyası ve şeffaf sır.

Biçimlendirme yöntemi: Plaka yöntemi, baskı tekniği ve elle biçimlendirme.

Pişirim: İlk pişirimi 950 °C, sırlı pişirimi 1060 °C.



Resim 22: Çalışma 4 (İsimsiz)

Bu çalışmada plaka haline getirilmiş şamotlu kil 41 cm çapındaki tümsek bir tabağın oval yüzüne yatırılıp plakanın tabağın dışında kalan kenarları bıçak yardımı ile kesilmiştir. Tabak biçiminde oluşturulan dairesel formun iç yüzeyi rölyef olarak şekillendirilmiştir. Kompozisyonun merkezine kanatları açık halde profilden görünümüyle bir tavus kuşu figürü kabartılmıştır. Kubad Abad Sarayının bu ihtişamlı kuş figürü çalışmada kırık bir sekiz köşeli yıldız üzerine işlenmiştir.

Kubad Abad Saray'ının büyük saray bölümünde bulunan sıraltı teknikli tavus kuşu figürlü çinin rölyef olarak işlendiği çalışmada tavus kuşu figürü kırık bir yıldız üzerinde gösterilmiştir. Kubad Abad Saray'ındaki bu çininin orijinali sağlamdır. Uygulama aşamasında kırık olarak yansıtılan eser, kompozisyonun eskitme tekniği ile dekorlanması neticesinde görsel bir uyum ile tamamlanmıştır.

Kompozisyon merkezinde yer alan figür etrafında belirli bir düzen içerisinde yer alan eğriler bulunmaktadır. Dairesel bir hareketle çalışmayı saran iki sıra halindeki zikzak süslemeler ile çalışma sınırlandırılmıştır.

Bisküvi pişirimi öncesinde rölyef yüzeydeki yükseltilere uygulanan beyaz çamur ve bisküvi pişirimi sonrasında girintilere sür-sil yöntemi ile uygulanan siyah renk ile çalışmanın derinliği artırılarak eskitme adı verilen etkiye ulaşılmıştır. Son olarak şeffaf sır püskürtülerek 1060 °C ta sırlı pişirimi yapılan çalışma camı, parlak bir görünüme sahip olmuştur.

Uygulamada renk olarak pişmiş çamurun rengi olan bej, sürülen astarın rengi olan beyaz ve eskitmede kullanılan siyah yer almaktadır. Açık ve koyu tonlar kompozisyonda zıtlıklar meydana getirmiştir.

Çalışmadaki bir diğer zıtlık göstergesi ise dairesel bir kompozisyonda kullanılan köşeli süsleme unsurlarıdır. Ana figürün etrafını saran eğri çizgiler dairesel bir biçimde çalışmayı çevreleyen zikzak süslemeler kompozisyondaki hareket ve ritim kaynağıdır. Zikzak hareketli süslemeler merkezde yer alan yıldız ile hareket olarak örtüştüğü için aynı zamanda kompozisyondaki uyumu sağlayan

faktörü oluşturmıştır. Yıldızda olduğu gibi zikzaklarda da oluşan üçgenler ve eğri çizgilerin, biçim tekrarlarını oluşturduğu çalışma üç boyutlu oluşundan dolayı dokunsal bir dokuya sahiptir. Eskitme tekniğinin uygulanması ile çamurun kendi dokusunun belirgin bir hal alışı görsel dokunun da hissedilir biçimde artmasına zemin hazırlamıştır. Figürün çalışmanın ortasında yer alması ve süsleme unsurlarının hem ebat olarak hem de süreklilik bakımından yüzeye eşit biçimde yayılması kompozisyonda simetrik bir dengeyi doğurmuştur. Hem eskitme hem de rölyef tekniği ile oluşturulması nedeni ile derinliği arttırılmış olan çalışma ışık olarak da zenginleşmiştir. Beyaz çamurun yükselti kısımlara sürülmesi ve siyah rengin rölyefteki oyuklara yedirilmesi ışık gölgeyi yapay olarak belirginleştirirken çalışmanın üç boyutlu oluşu ışık ve gölgenin doğal olarak belirginleşmesini sağlamıştır.

Kapalı bir kompozisyon halinde bitirilmiş çalışmada egemenliği elden bırakmayan tavus kuşu figürü yay biçiminde kıvrılan bir kuyruğa sahiptir. Bu kuyruk içerisinde ise bitkisel bir süsleme mevcuttur. Uzun boynu kuyruğa paralel bir kavis yaparak bir yay çizer ve bu yaylar da gövdenin kavisini ile bütünleşir.

Hristiyan geleneğinden beri Cennet simgesi olarak kabul edilen tavus bulunduğu yeri de Cennete çevirecek diye umulur. Selçukluların etkilendiği iki kültürün Bizans ve İran'ın sanat geleneğinde de çok sevilen eski İran'da özellikle tüyleri iktidarı ifade eden tavus kuşu figürü Selçuklu saray çinilerinde bu geleneğin uzantısı olarak süre gelmiştir.

Kubad Abad Sarayı'nın Büyük Saray bölümünde sıraltı teknikli olarak bulunan tavus figürlü yıldız çinideki diğer süsleme unsurları çalışmada kullanılmamıştır. Teknik ve renk olarak da orjinaline bağlı kalınmayan çalışmadaki figür, eskitme, sıraltı, rölyef teknikleri ile özgünlük kazanarak Kubad Abad'da ki sivilizasyon ve tür özellikleri yitirtirilmeden farklı bir tarzda dekoratif bir duvar panosu olarak tasarlanmıştır.

3.2.5. Çalışma 5

Boyut: 25 x 40 cm

Kullanılan malzeme: Şamot kil, Döküm çamuru, sıraltı boyası ve şeffaf sır.

Biçimlendirme yöntemi: Plaka yöntemi, baskı tekniği ve elle biçimlendirme.

Pişirim: İlk pişirimi 950 °C, sırlı pişirimi 1060 °C.



Resim 23: Çalışma 5 (İsimsiz)

Çalışmaya döküm çamurunun alçı zemin üzerine dökülerek suyunun azaltılıp seramikte deri kıvamı adı ile adlandırdığımız katılığa ulaştırılması ile başlanmıştır. Ele yapışmayacak kıvama gelen kil alçı plakalar üzerinde yoğrularak dairesel bir form haline getirilmiştir. Bu dairesel formun boyutuna uygun büyüklükteki bir alçı parça üzerine oyulmuş çift başlı kartal motifi baskı yöntemi ile form üzerine aktarılmış ve aktarılan figüre dairesel form üzerinde hacim kazandırılmıştır.

Oluşturulan bu figürlü parçamız, dikey bir dikdörtgen formundaki plakanın üst orta noktasına yerleştirilmiştir. İnceltilerek levha haline getirilmiş çamurun rulo biçiminde kıvrılması ile oluşturulan parçalar figürün bulunduğu dairesel formu kare biçiminde çerçevelemiştir. Aynı rulo biçimli parçalar çerçevenin altından aşağıya doğru ebatları küçülerek tekrar etmiştir. Rulo halinde aşağı yönde inen parçaların altında ise, kare biçimindeki egemen noktanın formuna uygun olarak aşağı yönde büyükten küçüğe doğru sıralanmış üç adet kare görülmektedir.

Çalışma deri sertliğinde iken tuz ruhu damlatılarak elde edilen kabartılar kompozisyonun dokusunu oluşturmuştur. Tuzruhu ile elde edilen bu doku, bisküvi pişiriminden sonra farklı renkteki sırların farklı yönlerden püskürtülmesi neticesinde hacim olarak artmıştır.

Renk olarak lacivert, yeşil, mavi gibi soğuk ve koyu renklerin kullanıldığı çalışmada çamurun kendi rengi olan krem ise çalışmadaki tek açık tondur. Renklerin çalışmada karışık olarak geçişler halinde kullanıldığı görülmektedir. Farklı renkteki sırların çalışmanın yüzeyine farklı yönlerden püskürtülmesi ile dokunsal dokunun görsel bir öğe haline de dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Farklı renkteki sırların farklı yönlerden püskürtülmesi bir önceki püskürtülen rengin püskürtme yönünün aksi yönünde üzeri sonraki renkleri kapamadan varlığını sürdürmesine zemin hazırlayarak dokuya yapay bir ışık gölge oyunu vererek kabartıların ve rölyefin boyutu ve belirginliği artırılmıştır.

Çalışmanın genelinde koyu tonların hakim olmasına karşın kompozisyonda ana temayı dile getiren merkezdeki egemen parça, çalışmadaki tek açık ton olarak

zıtlık meydana getirmektedir. Çift başlı kartal figürünün rölyef olarak kabartıldığı dairesel form çalışmanın bütününde kullanılan köşeli formlar ile de tezatlık teşkil etmektedir.

Çalışmanın genelinde kullanılan soğuk renkler çalışmadaki ton uyumunu göstermektedir. Yine çalışmada çoğunluk olarak kullanılan köşeli formlar ile yüzeye yayılan tuz ruhu dokusu uyum kaynaklarındandır.

Çalışmada dokunsal bir doku hakimdir. Üç boyutlu çalışmadaki dokunsal doku renklendirmedeki teknik ile görsel bir hal almıştır. Çalışmada simetrik denge esas alınarak kompozisyondaki unsurlar yüzeye ortalanmıştır. Dikdörtgen biçimli çalışmada ana yön akışı ters bir üçgen biçimindedir. Köşeli formların oluşturduğu düz çizgilerin yanı sıra rulo biçiminde kullanılan süsleme unsurları eğri çizgiler oluşturmuştur. Çift başlı kartal motifinin işlendiği dairesel form ve alt alta küçülerek sıralanan kareler çalışmada noktaları oluşturmaktadır. Çalışmadaki tuz ruhu dokusunda varlığını hissettiren bu kareler ve rulo biçimindeki süsleme unsurlarının farklı büyüklüklerde oluşu çalışmanın hareket kaynağını oluşturmuştur.

Çalışmanın egemen noktasını oluşturan dairesel formdaki yüzeye kabartılarak siyah sır ile eskitme görüntüsü verilmiş çift başlı kartal figürü, Kubad Abad sarayının küçük saray bölümünde bulunan, türkuaz şeffaf sır altında siyah ile işlenmiş haç formu çinilerden alıntıdır.

Orta Asya Türk mitolojisinde doğasal inançlar ve şamanlıkla ilintili olarak kartal koruyucu ruh olarak benimsenmekteydi. Bu yüzden savaş aletlerinde de kartal figürü bulunmaktaydı. Orta Asya araştırmacısı ünlü tarihçi Yosef Strzowski, Asiens Bildende Kunst (Asya Tasvir Sanatı) adındaki büyük eserinde kartalın güç simgesi, göklerin hakimi olduğunu belirtmektedir. Koruyan ve egemenlik kuran olarakda benimsenen kartal çift başı ile daha da güçlendirilerek bu görüntüsü ile aynı zamanda bir stilizasyon harikası eser oluşturulmuştu (Arık, 2000: 79).

Çalışmada ise göklerin hakimi olan ve iktidarı simgeleyen kartalın, gökyüzünün rengi olan mavilikler içerisinde bulunması göklerdeki hakimiyetini destekler niteliktedir. Dairesel formdaki kartalın mavilikler içerisinde tek açık ton olan daireseel formda oluşu Selçuklu sanatında ki yerinin önemini açıkça vurgulamaktadır.

Duvar panosu olarak kompoze edilmiş çalışma Selçuklu çinisindeki kartal figürünün farklı bir teknik ile günümüz sanatına yansıtılma düşüncesi ile üç boyutlu hale getirilerek izleyicisine sunulmuştur. Tasarım ve uygulama süreci içerisinde teknik ve renk olarak orijinal esere bağılı kalınmayan çalışma da, figürün o dönemde stilize edilmiş desen özelliklerine bağılı kalınmıştır.

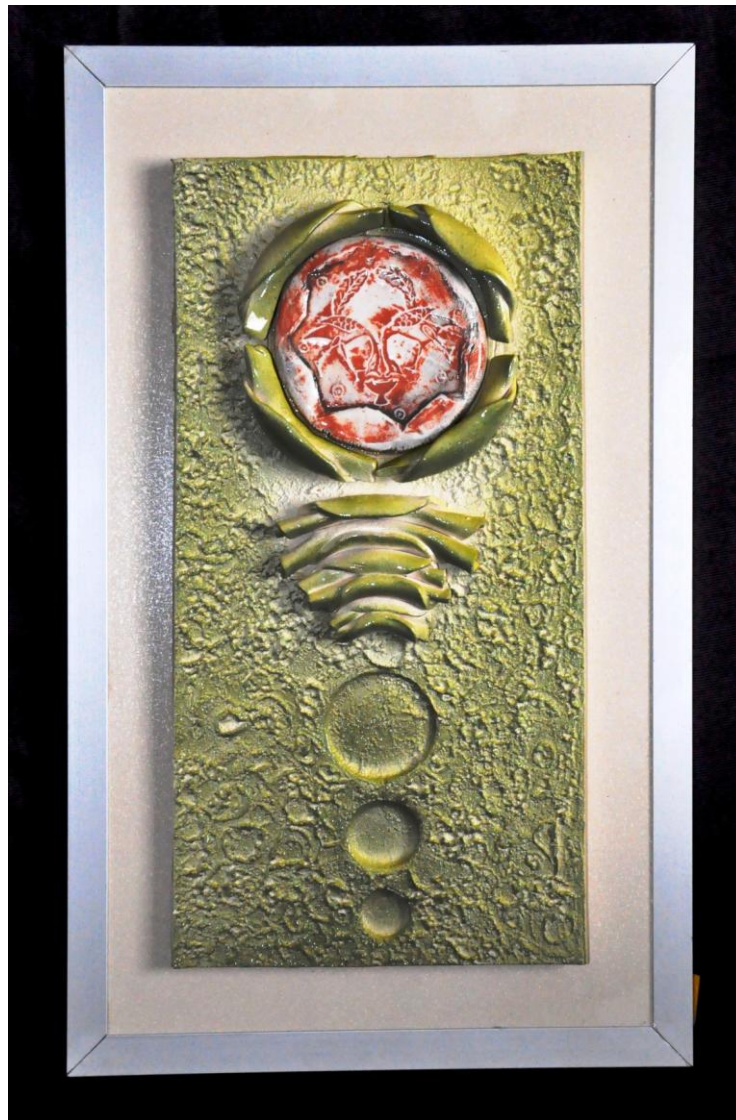
3.2.6. Çalışma 6

Boyut: 25x 40 cm

Kullanılan malzeme: Şamot kil, Döküm çamuru, sıraltı boyası ve şeffaf sır.

Biçimlendirme yöntemi: Plaka yöntemi, baskı tekniği ve elle biçimlendirme.

Pişirim: İlk pişirimi 950 °C, sırlı pişirimi 1060 °C.



Resim 24: Çalışma 6 (İsimsiz)

Çalışmaya döküm çamurunun alçı plakalar üzerine dökülerek suyunun çektilmesi suretiyle yoğrulma kıvamına getirilmesi ile başlanmıştır. Yoğrulma kıvamına getirilen çamur dikdörtgen bir plaka haline getirilmiştir. Çalışmanın üst orta kısmına aynı çamurdan oluşturulan dairesel bir form üzerine kompozisyonun ana teması olan tavus kuşu figürleri baskı tekniği ile kabartılmıştır. Figürlü parça kırmızı çamur ile önce renklendirilip sonra silinerek eskitme bir görüntü alması sağlanmıştır. Tavus kuşlarının süsleyici unsur olarak kullanıldığı dairesel form, deri sertliği olarak adlandırdığımız kıvamdaki çamurun preslenerek rulo biçiminde kıvrılıp eğim kazandırılmış biçimler ile çevrelenmiştir. Aynı rulo görünümündeki kıvrımlı hareketler merkez noktanın altında da eğimler halinde ve küçülerek alt alta sıralanmıştır. Büyükten küçüğe doğru alt alta sıralanan bir diğer form ise baskı tekniği ile çalışmanın tamamlandığı dairelerdir.

Kompozisyonda tavus kuşlarıyla görselleştirilmiş ana temayı oluşturan dairesel form ve rulo biçimli süsleme unsurları haricindeki zemin diye adlandırabileceğimiz bölümlere tuz ruhu damlatılarak kabartılı bir doku elde edilmiştir.

Kurutulup bisküvi pişirimi yapılan çalışma ağırlıklı olarak fıstık yeşili, sarı ve koyu yeşil tonlarında renklendirilmiştir. Her rengin kompresör yardımı ile farklı yönlerden püskürtülmesi ile çalışmanın tuz ruhu ile oluşturulan pütürlü dokusunun boyutu arttırılmış ve belirgin bir hal almıştır. Renklendirme esnasında pişmiş çamurun kendi rengi olan krem tonlarına da çalışmada yer verilerek kompozisyona renk zenginliği elde edilmiştir. Dairesel formdaki figürlü parça çamurun kendi rengi olan krem ve eskitmenin yapıldığı kırmızı çamurun renklerinde bırakılmıştır. Bu sayede yeşiller ile renklendirilen çalışma içerisinde belirginliği artmış ve ön plana çıkmıştır. Son olarak şeffaf sır ile sırlanan çalışma ikinci kez fırınlanarak oluşumunu tamamlamıştır.

Çalışmada fıstık yeşili, koyu yeşil ve sarı renklerle çamurun renkleri olan krem, kiremit kırmızısı kullanılmıştır. Kompresör ile püskürtülen renkler çalışmanın yüzeyine dağıtılmıştır. Çalışmanın figürlü parçasında eskitme rengi olarak kullanılan

kırmızı çamur kompozisyonda farklı tonları ile kullanılan yeşil renkleriyle kontrastlık oluşturmuştur. Dikdörtgen bir form üzerindeki dairesel hareketlerde köşeli ve oval çizgileri bir araya getirilerek zıtlıklar meydana getirilmiştir.

Çalışmada kullanılan dairesel hareketlerin tekrarları ve süsleme unsurlarındaki benzer biçimler uyumun nedenlerindendir. Kompozisyondaki bir diğer uyum kaynağı ise yüzeye yayılan pütürlü dokudur. Kompozisyondaki rulo ve dairesel biçimindeki süsleme unsurlarının üç boyutluluğu çalışmanın rölyef adını almasını sağlamıştır.

Çalışmanın hareket kaynağı rulo biçimli kıvrımlı süsleme unsurları ve tuz ruhunun etkisi ile oluşan kabartılı dokudur. Kıvrımlı ve oval çizgilerin farklı yönlerde oluşu ile farklı büyüklüklerde noktalar oluşturan dairesel hareketler çalışmaya dinamik bir görsellik kazandırmıştır. Kompozisyonda egemen noktayı oluşturan figürlü form ile birlikte diğer süsleme unsurlarının çalışma yüzeyine ortalanmış olması kompozisyonda simetrik bir görünüm arz eder.

3.2.7. Çalışma 7

Boyut: 33 x 65 cm

Kullanılan malzeme: Şamot kil, Döküm çamuru, deri, sıraltı boyası ve şeffaf sır.

Biçimlendirme yöntemi: Plaka yöntemi, baskı tekniği ve elle biçimlendirme.

Pişirim: İlk pişirimi 950 °C, sırlı pişirimi 1060 °C.



Resim 25: Çalışma 7 (İsimsiz)

Çalışma dikine bir dikdörtgen formunda oluşturulmuştur. Dikdörtgen formlu düz bir zeminin tam ortasında büyükten küçüğe doğru birbiri altında sıralanan üç adet tümsek formlu seramik parça yer almaktadır. Hazırlanmış kalıplarda döküm çamuru ile elde edilen bu dairesel tümsek formlardan en üstte bulunan büyük parçada sekiz köşeli bir yıldız içerisine Kubad Abad sarayı çinilerinde yer alan figürlerden olan dört nala koşan at, ortadaki parçaya cesaretin, gücün ve avcılığın simgesi olan aslan, en alttaki tümsek formlu parçaya ise başı geriye doğru bakan ve sağ ayağı ileriye doğru kalkık vaziyette sahibinden saldırı komutunu bekleyen köpek figürü sivri uçlu bir malzeme yardımı ile kontör şeklinde kazınmıştır. Tek çizgi olarak kazılan hayvan figürlerinin formları ise tuz ruhu yardımı ile kabartılı bir doku aldırılarak figürlerin zeminden ayrılıp belirginleşmesi sağlanmıştır. Deri sertliği kıvamındayken yapılan bu uygulamalar sonunda çapalarından arındırılan parçalar kurumaya bırakılmıştır. Kuruyan ürünler 950°C'ta bisküvi pişirimine tabi tutulmuşlardır. Birinci pişirimi yapılan ürünler üzerine çizilmiş figürler siyah renk çini boyası ile boyanmış ve bakır oksit püskürtülerek sırlanmıştır. 1060°C'ta sırlı pişirimi yapılan üç parça halindeki figürlü formlar üzerlerine püskürtülen bakır oksit sayesinde yeşil bir renk almıştır.

Yarısının deri ile kaplandığı dikdörtgen zemin üzerine monte edilen kare formlu camların üzerlerine, silikon yardımı ile yapıştırılan sır altı teknikli tümsek formlar, renk olarak zemindeki kırmızı ile zıtlık oluşturmaktadır. Sıcak ve soğuk renklerin bir araya gelişi ile oluşan zıtlığın yanında, figürlerin bulunduğu formların dairesel oluşuna karşın üzerine monte edildikleri camın kare formlu oluşu da zıtlık nedeni olarak gösterilebilir.

Çalışmanın dairesel formlarında kullanılan doku ve renklerin aynı oluşu ile kullanılan dairesel ve köşeli formlar uygulamada uyumun nedenlerindendir.

Çalışmada üzerlerine işlenen figürlerle egemenliği ellerine alan tümsek formdaki sıralı çinilerin dokusu tuz ruhu ile dokunsal hale getirilmiştir. Figürlerin fonuna sürülen tuz ruhu seramiğin ham maddesi olan kili kabartarak pütürlü bir hale getirmiştir. Bu yöntemle oluşturulan dokunsal doku üzerine püskürtülen bakır oksitin

oluşturduğu yeşil rengin, kabartıların arasına ulaşamamış olması dokuyu görsel hale getirmiş ve eski görünümünü vermiştir.

Seramik parçaların kompozisyona ortalanışı ve birbirlerine olan eşit uzaklığı ile çalışmayı ortadan ikiye bölen renk farkı simetrisinin oluşuna işaretler.

Çinili parçaların tümsek oluşu neticesinde üç boyutlu hale gelen çalışmadaki hayvan figürlerinin hareket halinde oluşu çalışmaya ritim kazandırmıştır. Kubad Abad sarayında bulunan sıraltı teknikli çinilerden alınarak çalışmaya kazandırılan at, aslan ve köpek figürleri çalışmaya aktarılırken beraberinde yer aldıkları bitki motifleri ve üzerlerinde bulundukları yıldız formları aktarılmamıştır. Dikey olarak tasarlanan pano çalışmasında boy gösteren aslan figürü padişahı temsil ettiğinden haberdarcasına göğsünü kabartarak yürümektedir. Orta Asya dan bu güne dek Türklerin yaverliğini üstlenen at ve sahibine olan sadıklığı ile bilinen, bir avcının vazgeçilmezi durumundaki hayvan olan köpek, Kubad Abad çinilerindeki hareket ve görünüşleri ile Selçuklu çini ustalarının olağan üstü gözlem gücünü göz önüne sermektedir.

3.2.8.Çalışma 8

Boyut: 33x 65 cm

Kullanılan malzeme: Şamot kil, Döküm çamuru, deri, sıraltı boyası ve şeffaf sır.

Biçimlendirme yöntemi: Plaka yöntemi, baskı tekniği ve elle biçimlendirme.

Pişirim: İlk pişirimi 950 °C, sırlı pişirimi 1060 °C.



Resim 26: Çalışma 8 (İsimsiz)

Çalışma dikine bir dikdörtgen formunda oluşturulmuştur. Dikdörtgen formlu düz bir zeminin tam ortasında küçükten büyüğe doğru birbiri altında sıralanan üç adet tümsek formlu seramik parça yer almaktadır. Hazırlanmış kalıplarda döküm çamuru ile elde edilen bu dairesel tümsek formlar üzerine kırmızı çamur püskürtülerek kurutulmuş ve 950 derecede bisküvi pişirimi yapılmıştır. Fırınlanan bu ürünler üzerindeki figürün resimleneceği bölgeler zımparalanarak altta kalmış olan döküm çamurunun acık tonu bulunmuştur. Zımpara ile eskitme görünümü verilmiş olan parçalar resimlenmeye elverişli bir renge kavuşturulmuştur.

En üstte bulunan en küçük parçada sekiz köşeli bir yıldız içerisine girmek üzere olarak resmettiğimiz Kubad Abad Sarayı çinilerinde yer alan figürlerden olan köpek, ortadaki parçaya Kubad Abad depo çinilerinde yer alan stilize edilmiş bir kuş türü, en alttaki tümsek formlu büyük parçaya ise yine Kubad Abad Sarayı buluntularından olan haç kollu sıraltı çinilerinde yer alan, gagalarını tek noktada birleştirmiş halde resmedilen, dört balıkçıl kuş figüründen bir tanesi kesit olarak çizilmiştir. Birinci pişirimi yapılan ürünler üzerine çizilmiş figürler siyah renk çini boyası ile boyanmış ve şeffaf sır ile sırlanmıştır. 1060°C'ta sırlı pişirimi yapılan üç parça halindeki figürlü forumlar üzerlerine püskürtülmüş şeffaf sır çalışmaya parlak camsı bir görünüm kazandırmıştır.

Yarısının deri ile kaplandığı dikdörtgen zemin üzerine monte edilen kare formlu camların üzerlerine, silikon yardımı ile yapıştırılan sır altı teknikli tümsek formlar, renk olarak zemindeki kırmızı ile sıcaklık bakımından uyum oluşturmaktadır. Çalışmanın dairesel formlarında kullanılan doku ve renklerin aynı oluşu çalışmada uyumun nedenlerindendir. Siyah renkte boyanan kuşlar ise derinin koyu rengiyle uyum sağlamıştır. Çalışmada düz ve oval çizgilerin bir arada oluşu tezatlık göstergesidir. Figürlerin bulunduğu formların dairesel oluşuna karşın üzerine monte edildikleri camın kare formlu oluşu da geometrik zıtlıklar olarak gösterilebilir.

Çalışmada büyükten küçüğe doğru inen üç adet noktayı meydana getiren dairesel formların zeminindeki kare formlu camlar ve kompozisyonun yarısını

kaplayan deri parçası, farklı yönlerde doğrulan düz çizgilerin oluşmasına neden olmuşlardır.

Seramik parçaların kompozisyona ortalanışı ve birbirlerine olan eşit uzaklığı ile çalışmayı ortadan ikiye bölen renk farkı simetrinin oluşuna işarettir. Doku olarak çini tekniğinin kazandırmış olduğu görsellik çalışmanın dairesel parçaları üzerinde hakim konumdadır.

Çinili parçaların tümsek oluşu neticesinde üç boyutlu hale gelen çalışmadaki hayvan figürlerinin hareket halinde oluşu çalışmaya ritim kazandırmıştır. Kubad Abad Sarayında bulunan sıraltı teknikli çinilerden alınarak çalışmaya kazandırılan farklı türdeki kuş ve köpek figürleri, beraberindeki bitki ve yıldız motiflerinden yalınlaştırılarak çalışmaya aktarılmıştır.

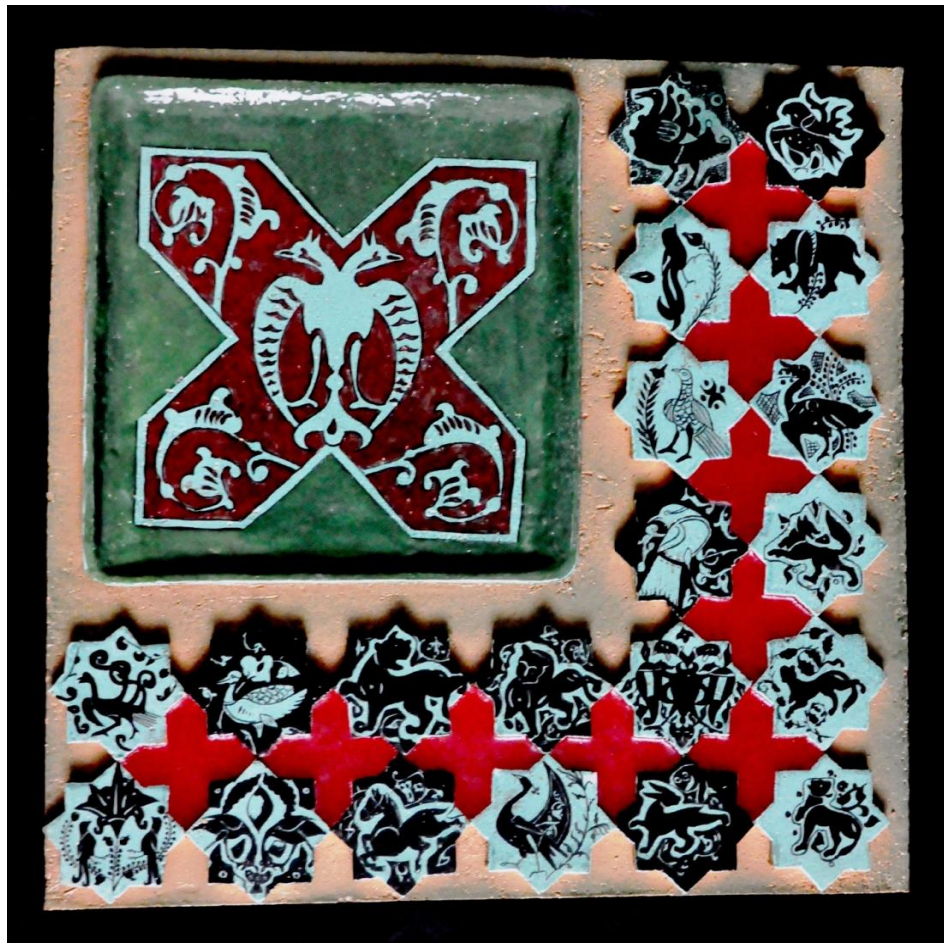
3.2.9. Çalışma 9:

Boyut: 45 x 45cm

Kullanılan malzeme: Şamot kil, döküm çamuru, polyester, sıraltı boyası, şeffaf sır.

Biçimlendirme yöntemi: Plaka yöntemi, baskı tekniği ve elle biçimlendirme.

Pişirim: İlk pişirimi 950 °C, sırlı pişirimi 1060 °C.



Resim 27: Çalışma 9 (İsimsiz)

Şamotlu kilin merdane yardımı ile düzeltilerek kare formlu bir plakaya dönüştürülmesi ve başka bir plakadan kesilen yirmi adet sekiz köşeli yıldız kare biçimli forma sağdan iki sıra halinde yukarıdan aşağıya ve formun altından iki sıra halinde, sağdan sola doğru dizilmişlerdir. Çalışmanın sol üst köşesinden yıldız sıralarına kadar olan boşluğa ise şamot çamurun plaka haline getirilip içi yontulmak sureti ile çukurlaştırılmış tabak biçimindeki kare form oturtulmuştur. Çalışma üzerine yerleştirilen sekiz köşeli yıldızların bir araya gelişi ile aralarında meydana getirdikleri haçvari biçimleri Selçuklu Saray süslemelerindeki geleneksel dekorasyon tasarımlarındandır.

Belli bir süre kurutulduktan sonra yıldızlar ve kare biçimli tabağın yüzeylerine beyaz çamurun sürüldüğü çalışma 950°C'ta fırınlanmıştır. Bisküvi pişirimi yapılmış çalışma fırından çıkarılarak beyaz çamur sürülen yüzeyler zımparalanarak pürüzsüz bir zemin haline getirilmiştir. Çini dekoru için uygun bir zemin haline getirilen çalışmadaki yıldız ve kare formu üzerine geleneksel yöntemlerle çizilen hayvan figürleri çini boyları ile boyanmıştır. Çalışmanın sol üst köşesindeki kare formlu bölüme haç biçimli bir Kubad Abad çinisi işlenmiştir. Padişahın gücünü simgeleyen, orta Asya kültüründe koruyucu güç olarak bilinen, Asya tasvir sanatında koruyan ve egemen olan anlamına gelen çift başlı kartal figürünün çini olarak işlendiği bu geniş alanda kırmızı, fıstık yeşili ve krem rengi kullanılmıştır. Yıldızlarda ise hayvan figürleri siyah tahrir boyası ile çizilip boyandıktan sonra üzerlerine püskürtülen bakır oksit yardımı ile transparan bir yeşil rengi aldırılmıştır. Şeffaf sır püskürtüldükten sonra 1060°C'ta sırlı pişirime tabi tutulmuştur. Fırınlama sonrasında çalışma üzerindeki yıldızlar arasında oluşan haç biçimli boşluklara ise kırmızı renkte hazırlanan polyester maddesi doldurulmuştur.

Çalışmada kırmızı ve yeşil renklerin kullanımı zıtlık oluşturmuştur. Kontrast renklerin bu zıtlığının yanı sıra sarı ve kırmızı gibi sıcak renklerle bir arada kullanılan fıstık yeşili ile oksit yeşili soğuk renklerden oluşu nedeni ile zıtlıklar yaratmıştır.

Haç biçimli boşluklarda kullanılan kırmızı rengin kare biçimli yüzeydeki haça da kullanılması ile uyum elde edilmiştir. Biçim olarak genellikle köşeli formların kullanılması da çalışmada uyumun göstergesidir. Çalışmada yıldız ve aralarındaki haç biçimleri kompozisyonda biçim tekrarlarının yoğun olarak kullanıldığını göstermektedir. Çift başlı kartal figürünün işlendiği kare biçimli yüzey egemenliği elinde tutarak merkez noktayı oluşturmaktadır. Bu egemen noktada yer alan haç biçimi içerisindeki süsleme unsurları ve kartal simetrik olarak tasarlanmıştır. Selçuklu süsleme sanatındaki bitkisel unsurlara da yer verilen çalışma üç boyutlu oluşu nedeni ile dokunsal bir dokuya sahiptir. Ancak çalışma üzerine yerleştirilen yıldız ve kare formlu sıraltı çiniler tek tek ele alınırsa görsel dokunun da ağırlıklı olarak kullanıldığı söylenebilir. Devam edilebilirliği mümkün olan çalışma açık bir kompozisyondur. Kompozisyonda yıldızların oluşturduğu zikzak şeklindeki kırık çizgiler çalışmaya hareket ve ritim kazandırmıştır.

Sultanın öncülüğünde av partilerinin düzenlendiği Kubad Abad Sarayındaki farklı türlerdeki birçok hayvan figürünün bir araya toplandığı çalışmada Kubad Abad çinilerinin renk olarak asıllarına bağlı kalınmamıştır. Çalışmada Kubad Abad Sarayında bulunan depo çinilerindeki hayvan figürleri de kullanılmıştır. Kompozisyonda aslan, kartal, kaplan, kurt, ayı gibi yırtıcı hayvanlar, çeşitli türlerdeki av hayvanları bir arada kullanılmıştır. Çift başlı kartal figürünün büyük ebatlarda egemen bir vasıfta ele alınışı sultanın kudretini ve düzenlenen av eğlencelerinde sultanın rolünü ifade eder niteliktedir.

3.2.10. Çalışma10

Boyut: 57x 42 cm

Kullanılan malzeme: Şamot kil, döküm çamuru, sıraltı boyası ve şeffaf sır..

Biçimlendirme yöntemi: Plaka yöntemi, baskı tekniği ve elle biçimlendirme.

Pişirim: İlk pişirimi 950 °C, sırlı pişirimi 1060 °C.



Resim 28: Çalışma 10 (İsimsiz)

Çalışma yatay dikdörtgen formlu bir duvar panosu olarak kompoze edilmiş olup büyüklü küçüklü on beş parçanın bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Çalışma içerisinde bir pazıl gibi birbirine kenetlenen bazen de yan yana ve alt alta sıralanarak bütünü meydana getiren geometrik parçalar kompozisyonun ritim ve hareket kaynağını oluşturmaktadır. Parçaların farklı yönlerde dizilişi çeşitli yönlerde doğrulan düz çizgilerin oluşmasına sebep olmuştur.

Duvar panosu olarak tasarlanan çalışma sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılması ile zıtlıklar oluşturulmuştur. Kırmızı ve yeşil gibi kontrast renklerin yanında turkuaz mavisi lacivert ve koyu yeşil gibi soğuk renkteki sırlar, oyulmak sureti ile ortaları tabak biçiminde çukurlaştırılan pişmiş şamot parçaların içlerine doldurulmuştur. Renkli sırların dolgu olarak kullanılması sırlı pişirimden sonra bu dolgular üzerinde çatlaklar ve dalgalanmalara neden olup görsel ve dokunsal dokuyu zenginleştirmiştir. Renklerin parçaların kenarlarında kullanılmaması çamurun kendi renginin de çalışmada var olmasını sağlarken bu şamotun şekillendirilmesinde kullanılan testere ve oyma aletlerinin sağladığı çentikler hacimsel bir doku oluşturmuştur.

Çalışmanın merkezinde kullanılan tavus kuşu figürü Kubad Abad Sarayında bulunan ve sivilize edilişi ile hayranlık uyandıran ender bir kuş figürüdür. Kanatları açık vaziyette ve profilden bir duruş sergileyen figür Hristiyanlıkta cenneti simgelemekte ve bulunduğu yeri cennete çevireceği umulmaktadır. Eski İran kültüründe ise tavus kuşunun tüyleri iktidarı simgelemekteydi. Kubad Abad Sarayında depo çinileri olarak sınıflandırılan bölümde bulunan Tavus Kuşu figürlü bu çini, duvara monte edilmemiş biçiminde, istif edilmiş halde gün ışığına çıkarılmıştır. Selçuklulardan sonraki dönemlerde de yapılmış olabilme ihtimali bulunan Kubad Abad çinisi çalışmada rölyef olarak izleyicisine boy göstermektedir. Üç boyutlu çalışmada dikkat çeken ve egemenliği elinde tutan figür siyah sır ile eskitilmiş ve oyulan bölgelerin karartılması neticesinde boyut olarak belirginleşip hacmi artmıştır. Tavus kuşu figürü çalışmada kare formlu bir parça üzerine oyulan sekiz köşeli yıldız formunun içinde boyutlandırılmıştır. Eskitme yöntemi diye

adlandığımız teknikte kullanılan siyah renk çalışmada sadece yüzeyin derinliklerinde kullanılmıştır.

Parçalar halinde tasarlanan çalışma devam ettirilebilir niteliğiyle açık bir kompozisyonudur. Egemenliği figürün bulunduğu parça dikkat çekiciliği ile elinde tutarken renk kullanılmadığı için diğer parçalardaki çamur renkli bölgeler ile uyum içerisinde. Renkteki bu uyum parçalardaki diğer renklerin farklı yerlerde tekrarlanması ile de oluşmuştur. Çalışmada varlığını hissettiren bir diğer uyum nedeni ise kullanılan her parçanın ebadında en az bir adet ikizinin veya üçüzünün bulunmasıdır. Köşeli formların çalışmanın genelinde bulunması çalışmadaki uyum ve ahengin destekleyici faktörüdür.

Simetrik dengenin dikkatle kullanıldığı çalışmada en sağdaki parçada bulunan büyükten küçüğe alt alta sıralanan geometrik şekiller zeminlerini oluşturan büyük parçanın tam ortasından inmektedirler. Kompozisyonu meydana getiren parçalardan aynı biçim ve ebatla olanlarının, dikdörtgen kompozisyondaki kenar ve köşelerde karşılıklı ve aynı hizalardaki konumu simetrik dengenin varlığını hissettirmektedir. Kubad Abad Sarayı'nın bu sır altı teknikli depo çinisinin rölyef olarak orijinalinden farklı renklerle uygulanışı ile parçalı bir kompozisyon oluşu, özgün bir ifade anlayışı olarak izleyicisiyle buluşmuştur.

3.2.11. Çalışma11

Boyut: 66x 35 cm

Kullanılan malzeme: Şamot kil, Döküm çamuru, sıraltı boyası ve şeffaf sır.

Biçimlendirme yöntemi: Plaka yöntemi, baskı tekniği ve elle biçimlendirme.

Pişirim: İlk pişirimi 950 °C, sırlı pişirimi 1060 °C.



Resim 29: Çalışma 11 (İsimsiz)

Yatay bir dikdörtgen olarak tasarlanan seramik duvar panosu iki adet L biçimindeki parçanın birbirlerini sarması ve ortaya yerleştirilen kare formu parça ile toplam üç parçadan oluşmaktadır.

Şamotlu kilin plaka haline getirildikten sonra L biçimindeki iki parçaya birer dal bitki motifi rölyef olarak kabartılmıştır. Bu bitki dalları çalışmada ana temayı oluşturan merkez parçayı sarmaktadır.

Çalışmanın ortasında yer alan kare form ise bisküvi pişirimi yapıldıktan sonra çini olarak resimleneceğinden dolayı beyaz çamur ile astarlanarak diğer parçalar ile birlikte 950°C'ta fırınlanmıştır. Fırından çıkarılan çalışmanın L biçimlerindeki parçalardaki zemin lacivert bitki dalları ise pembe renk ile sırlanmıştır. Beyaz çamurla astarlanarak fırınlanan kare formundaki parça ise zımparalanarak pürüzsüz hale getirildikten sonra üzerine çizilen süsleme unsurları boyanarak diğer parçalar ile birlikte şeffaf sırlaması yapılmıştır. Sıraltı tekniğinde bir uygulama ile çalışmada yer alan bu parçaya lila zemin üzerindeki krem renkli sekiz köşeli yıldız siyah renk ile bir bitki dalı ve kuş figürü resmedilmiştir. İkinci pişirimi 1060°C'ta yapılan pano çalışmasının ortasında yer alan kuş figürlü sıraltı çini, Kubad Abad Sarayının şantiye kısmında bulunan ve depo çinileri olarak adlandırılan gurupta yer almaktadır. Depo çinileri olarak adlandırılan bu eserler duvara monte edilmek üzere istiflenmiş bir halde gün ışığına çıkarılmıştır. Ölçüleri Kubad Abad Sarayı duvar çinilerine oranla daha küçük, kullanılan renkler ve desenler ise Kubad Abad'ın alışılmış desenlerinden farklıdır.

Kubad Abad depo çinilerinde yer alan bu kuş figürü bir nar dalına konmuş ve başı yukarıya kalkık vaziyette ötüyor halde resmedilmiştir. Kuşun arkasındaki kompozisyon boşluğu ise bir yaprak tanesi ile doldurulmaya çalışılmıştır.

Yatay bir dikdörtgen formu çalışmanın ortasındaki kare biçimli parçasında yer alan kuş figürlü çinide renklerin orjinalinden uzaklaşarak kullanıldığı gibi, formdaki kuş figürü ve bitkisel süslemede üzerinde bulundukları yıldızın sağına kaydırılarak simetriden uzaklaşmıştır.

Çalışmaya çoğunlukla koyu tonlar ve soğuk renkler hakimdir. Lacivert, lila, siyah gibi koyu tonlar ve pembe ile krem renkler gibi açık tonlar kullanılmıştır. Lacivert üzerinde çalışmanın parçalarını birbirlerinden ayıran düz çizgiler görülmektedir. Kabartılan bitki dalları ise, çalışmada eğri çizgiler meydana getirmektedir.

O halde diyebiliriz ki açık ve koyu renkler ile düz ve eğri çizgilerin çalışmada bir arada bulunması zıtlıklar oluşturmaktadır. Rölyef olarak işlenen çalışmanın pütürlü dokusunun yanında, kompozisyonun egemen noktasını oluşturan sıraltı tekniğinde çalışılmış parlak yüzeyli çini parçasının görsel dokusu, çalışmada bir diğer zıtlığı doğurmaktadır. Çalışmada kullanılan renklerin iki parçada aynı oluşu ve L biçimindeki bu parçaların ebat olarak birbirleri ile eşit büyüklükte oluşu çalışmada uyumu meydana getirmiştir. Çerçeve ile sınırlanan çalışma kapalı bir kompozisyonudur. Kare biçimindeki çini parçanın dikdörtgen formlu kompozisyon içerisinde ortalanışı ve rölyef olarak kabartılan bitki dallarının merkeze olan uzaklığı çalışmada simetrik dengenin gözetildiğini göstermektedir.

Kubad Abad Sarayı buluntularındaki iki ayrı çini yüzeyinde yer alan kuş figürü ile bitki dallarının, çalışmada rölyef ve çini beraberliğinde yorumlanmış olması, uygulamaya zenginlik katmıştır.

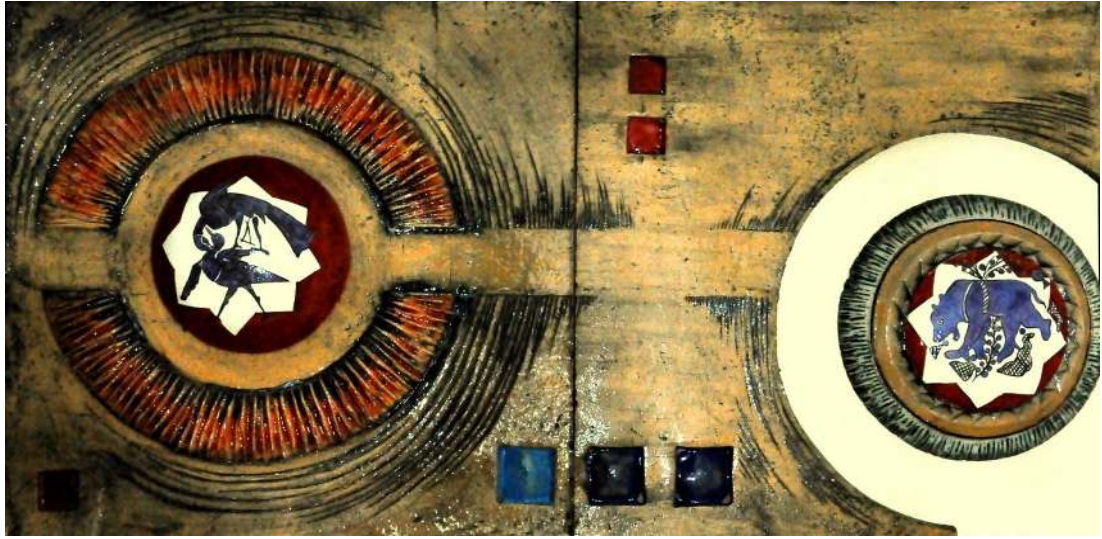
3.2.12. Çalışma 12

Boyut: 57 x 42 cm

Kullanılan malzeme: Şamot kil, Döküm çamuru, sıraltı boyası ve şeffaf sır.

Biçimlendirme yöntemi: Plaka yöntemi, baskı tekniği ve elle biçimlendirme.

Pişirim: İlk pişirimi 950 °C, sırlı pişirimi 1060 °C.



Resim 30: Çalışma 12 (İsimsiz)

Çalışma şamotlu çamur ile uygulanan rölyef ve döküm çamuru ile yapılmış parçalar üzerine uygulanan çini tekniğinin beraber kullanıldığı yatay dikdörtgen formunda bir duvar panosudur. Merdane yardımı ile plaka haline dönüştürülen şamotlu kilin rölyef halinde biçimlendirilmesi ve çini uygulaması için hazırlanan dairesel parçalar kurutularak birinci pişirimi 950°C'ta yapılmıştır.

Kompozisyonda çalışmanın merkezi sayılabilecek iki tane egemen güçte dairesel form bulunmaktadır. Çalışmanın ana temasını sıraltı çini tekniği ile yüzeyinde taşıyacak bu iki dairesel formdan biri, çalışmanın solundadır. Yarım bir küre şeklinde tümsek bir dairesel form olan bu parça döküm çamuru ile alçı kalıplarda hazırlanmıştır. Etrafını saran iki parça halinde dairesel bir form rölyef

olarak tümsek çini parçayı sarmaktadır ve ardından oluşturulan daireler halindeki ince çizgiler seramik panonun yüzeyine doğru yayılma göstermektedir. Bir diğer dairesel egemen form ise çalışmanın sağ alt köşesinde kenarları zikzak ve daireler biçiminde rölyef süslemeler ile çevrelenen çinili parçadır. Çalışmanın solundaki tümsek form üzerine işlenen sır altı çini Kubad Abad Sarayı'nın Büyük Saray bölümünde yer alan duvar çinisinden alıntıdır. Etrafı sarmaşık çiçeklerle süslü olan ve başka bir kuşu boğazından yakalamış iken tasvir edilen avcı kuşun yer aldığı Kubad Abad'daki eser, duvar panosu olarak tasarlanan çalışmada renk, form ve desen olarak farklılıklar yapılarak özgün bir hale getirilmiştir.

Kırmızı renk zemin üzerine krem renkteki bir sekiz köşeli yıldızla lila renginde resmedilen bu kuşlar Kubad Abad Sarayı'nın av konusunu tek çinide anlatabilen nadir örneklerdendir.

Çalışmanın sağında, etrafı kesilerek dairesel bir boşluk yaratılan çini parçada ise yemiş yiyen ayı figürü resimlenmiştir. Renk olarak Kubad Abad Sarayı'ndaki orjinaline sadık kalınmamış olan bu çinide; nar veya haşhaş dalları arasında sakince yemiş yiyen ayının cüssesinin ağırlığı dahi, çini ustalarınca hissedilir nitelikte resmedilmiştir. Çalışmanın sağında yer alan bu çini parça da, kırmızı zemindeki krem renkli yıldız üzerine resimlenen lila renkli ayı figürü, bitki dalları arasındayken görülmektedir.

Çalışmanın farklı bölgelerine oyulan kare çukurlar içerisine kırmızı mavi lacivert renklerdeki sırlar dolgu olarak kullanılmıştır. Renk olarak kırmızı, turkuaz, lacivert, lila, renklerinin yanı sıra şamotlu kilin kendi renginin de kullanıldığı çalışmada sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılarak zıtlıklar oluşturulmuştur. Zıtlıkları oluşturan diğer nedenler ise düz ve eğri çizgiler ile köşeli ve oval çizgilerin bir arada kullanımıdır. Çalışmadaki şamotlu kilin renginin tüm yüzeyde kullanımı ve çizgili dokunun tüm yüzeyde var oluşu kompozisyondaki uyum nedenlerindendir. Çini parçaların bulunduğu egemen noktalardan çalışmanın yüzeyine doğru yayılan dairesel çizgiler çalışmanın hareket ve ritim kaynağıdır. Çalışmada rölyefli bölümler dokunsal bir doku oluştururken, çini parçalarda ise görsel bir doku hâkimdir.

Çalışmada çizgiler ile verilen dokunun yanında çamurun kendi dokusu da kompozisyonun görselliğini zenginleştirmiştir.

Çalışmanın ortasından geçerek dairesel formu ikiye bölen çizgi simetrisinin varlığını göstermektedir. Eserde sırlamadan önce uygulanan eskitme tekniği ile pozitif kısımlara ışık etkisi verilmek istenmiştir. Oyulmuş kısımlar ise ışığın az olduğu bölgeler olarak görülmektedir. Sınırlanmamış olduğundan açık bir kompozisyon olarak değerlendirebileceğimiz çalışma iki tekniğin bir arada kullanılışı ile zengin bir ifadeye bürünmüştür.

Çalışmada yer alan çinilerin birindeki avcı kuşların boğazlama sahnesinde gösterdikleri şiddet, bir diğer parçada yer alan ayı figürünün sakin ve uysal duruşuna tezat olabilecek niteliktedir. Doğanın dengesinin iki farklı anlatımla sergilendiği çalışmada hayvanların doğaya ve birbirlerine olan muhtaçlığı dile getirilmek istenmiştir. İki farklı anlatımın doğurduğu enerji dalgalar halinde yayılan çizgilerle verilmek istenmiştir. Kubad Abad Sarayı'nın kullanım amacının av merakından ileri geldiğini düşünürsek, çinide avlanırken resmedilen yırtıcı kuş ve hantallığından kaynaklı gücü ile çalışmada yer alan ayı figürü, Kubad Abad Sarayı'nın anlatımcı karakterlerindendir diyebiliriz.

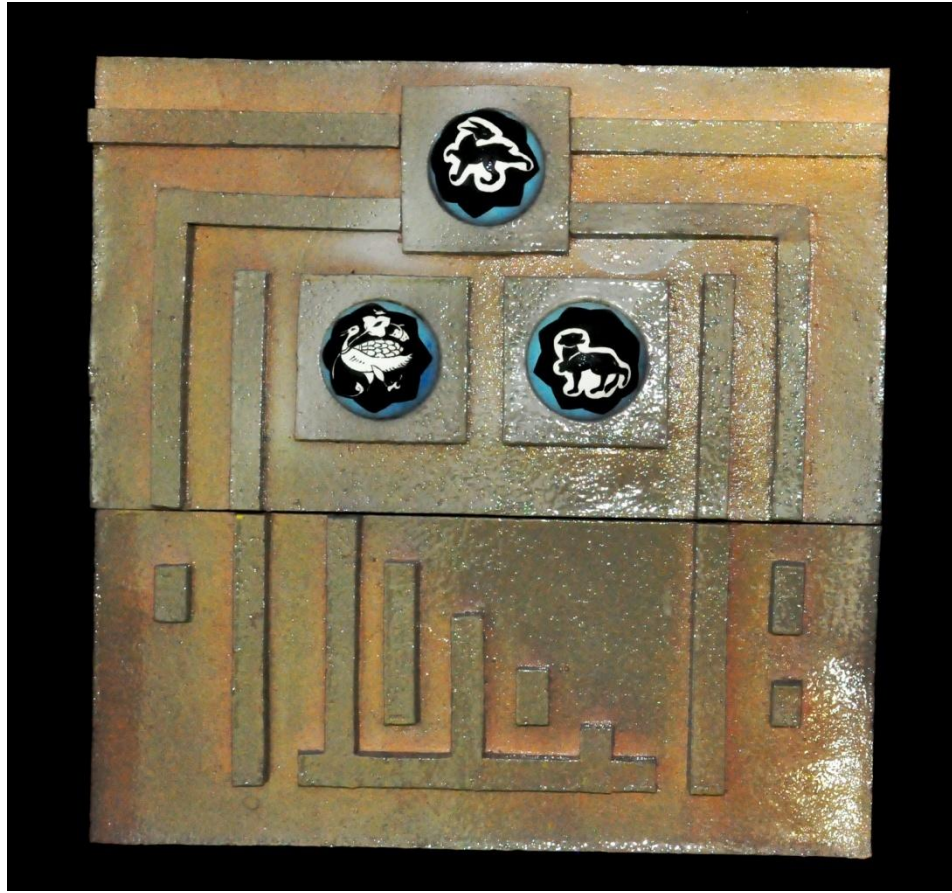
3.2.13. Çalışma 13:

Boyut: 45x 45 cm

Kullanılan malzeme: Şamot kil, Döküm çamuru, sıraltı boyası ve şeffaf sır.

Biçimlendirme yöntemi: Plaka yöntemi, baskı tekniği ve elle biçimlendirme.

Pişirim: İlk pişirimi 950 °C, sırlı pişirimi 1060 °C.



Resim 31: Çalışma 13 (İsimsiz)

Kare biçiminde tasarlanan duvar panosu rölyef teknikli şamot üzerine çini parçaların yerleştirilmesi ile oluşturulmuş bir çalışmadır. Şamotlu kil ile açılan kare formundaki plakanın üst orta kısmına birbirleri ile eşit büyüklükte kesilen kare formlu şamot plakalar ortaları oyularak yapıştırılmıştır. Bu karelerin oyulan merkezlerine yarım küre biçimindeki çini parçalar yerleştirilmiştir. Çalışmanın yüzeyinde plakadan şeritler halinde kesilen parçalar bu kare levhaları içlerinde bırakacak şekilde sarmaktadır. Çalışma yüzeyinde farklı yönlerde uzanan çeşitli boyutlardaki bu şeritler kompozisyona dekoratif bir görüntü kazandırmak amacı ile yerleştirilmiştir.

Döküm çamuru ile kalıplarda hazırlanan tümsek formlar ile birlikte bisküvi pişirimi 950°C'ta yapılan panonun şamot kısmı lila, sarı, yeşil ve turuncu renkler ile boyanarak şeffaf sır ile sırlanmıştır. Boyama işleminde renkler üst üste farklı yönlerden dengeli bir biçimde püskürtülerek tonlar arasında geçişler sağlanmıştır.

Birinci pişirimi yapılan küre biçimindeki dairesel formlar üzerine turkuaz zeminde yer alan siyah renkteki sekiz köşeli yıldızlar içerisine çamurun kendi rengi ve siyah renkler kullanılarak Kubad Abad'ta bulunan çiniler üzerindeki ördek, köpek ve bir tür yırtıcı hayvan figürü çini olarak sıratlı tekniği ile resimlenmiştir. Şeffaf sır ile sırlanan bu tümsek formlar pano çalışmasının sırlanan şamot plakası ile birlikte 1060°C'ta ikinci kez fırınlanmıştır. Fırınlanan çini parçalar dairesel formda oyulan kare levhalar içerisine yerleştirilmiştir.

Eserde renk olarak lila, sarı, yeşil ve turuncunun kullanımı farklı yönlerden üst üste püskürtülerek yapıldığından, renk görünümleri bakış açısına göre farklılık göstermektedir. Yüzeyde yatay ve dikey doğrultularda geçen uzun ve kesik çizgiler tezatlık oluşturmaktadır. Genellikle düz çizgi ve köşeli formların kullanıldığı çalışmada dairesel formlar zıtlıklara neden olmaktadır. Çalışmada kullanılan dairesel tümsek formlarda aynı rengin kullanılması ve eşit büyüklüklerde yer alması ise çalışmadaki uyumu göz önüne sermektedir.

Çalışma üç boyutlu olarak tasarlandığından ışık doğal yollarla elde edilebilmektedir. Pozitif yani yükselti kısımlar doğal olarak ışığı yüzeyine alırken gölgede kalan kısımlar sayesinde derinlik oluşmaktadır. Rölyef tekniğinde çalışılan bölgelerde dokunsal dokunun hakim olduğu çalışmanın çini teknikli formlarında ise görsel doku mevcuttur. Çalışmanın hareket ve ritim kaynağı sağ-sol, aşağı-yukarı yönlerinde uzanan ve zaman zaman kopukluk oluşturan çizgilerdir. Uygulamada yer alan bu çizgiler ile çalışmanın egemen noktaları olarak nitelendirebileceğimiz çini parçalarının çalışma üzerindeki dengeli yerleşimi simetrinin varlığını göstermektedir. Eser kompozisyon olarak devam ettirilebilir niteliği ile açıktır.

Çalışmanın merkezindeki çini parçalar üzerinde yer alan, Kubad Abad çinileri orijinal buluntulara renk ve süsleme unsurları bakımından sadık kalınmadan resmedilmiştir. Kubad Abad'daki bu çinilerin bitkisel süslemeleri, çalışmadaki çinilere dahil edilmemiştir. Bu sayede, ölçüleri orijinallerine oranla çok daha küçük olan tümsek formlu çinilerin görsellikleri netlik kazanarak, figürlerin belirginliği arttırılmıştır. Çalışmada köpek, ördek ve kedigillerden olduğu sanılan yırtıcı bir hayvanın yer aldığı sıraltı teknikli çini formlar, kare levhalar ortasındaki yuvalarda adeta bir mücevher taşı edasıyla değerli olduklarını anlatır niteliktedirler. Dairesel biçimde hacimlendirilen turkuaz çini parçalar etraflarından çizgiler ile korunur durumda çevrelenmişlerdir.

SONUÇ

Anadolu Selçuklu Devleti, mimari alandaki gelişimi ile paralel olarak süsleme sanatında da Türk sanatını doruk noktasına ulaştırmış ve mimari süsleme biçimlerinden olan çini dalında zengin örnekler vermiştir. Dini mabetlerde yazılı, bitkisel ve geometrik süsleme unsurlarının kullanıldığı çiniler göze çarparken, köşk ve saraylarda insan, hayvan ve mitolojik figürlerin yer aldığı çiniler ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

Anadolu Selçuklu saraylarından biri olan “Kubad Abad Sarayı çinilerindeki hayvan betimlemelerinin seramik yüzeylerde yorumlamaları” adı altındaki tez çalışması kapsamında yürütülen araştırmada, Orta Asya Türk Sanatının izlerini taşıyan Anadolu Selçuklu Sanatının yetkin örneklerinin bulunduğu Kubad Abad Sarayı duvarlarındaki çinili kompozisyonlar, desen, teknik ve üslup olarak incelenmiş olup, süsleme unsurlarının anlamlandırılışı hakkında bilgiler sunulmuştur. Kubad Abad Sarayı hayvan betimlemeleri hakkında ağırlıklı olarak durulan çalışmalarda hayvan figürlerinin çini kompozisyonlardaki var oluş nedenleri araştırılarak üslup olarak dayandığı kültürler ile birlikte Şamanist inançlar içerisindeki simgesel özellikleri de vurgulanmıştır.

Kubad Abad Sarayı külliyesinde bulunan sekiz köşeli ve haç biçimli çiniler üzerinde yer alan hayvan figürlerinin gizemli ve tılsımlı dünyasının kapılarının aralandığı tez çalışmasının üçüncü bölümünde yapılan uygulamalar ele alınmıştır. Alaaddin Keykubat tarafından Selahattin Köpek’e yaptırılan, av eğlencelerinin düzenlendiği Kubad Abad Sarayı’ ndaki hayvan figürlü sır altı ve lüster çinileri esas alınarak, orijinal eserlerden farklı boyut, biçim ve renklerde duvar panoları tasarlanıp uygulanmıştır. Şamotlu kil, beyaz döküm çamuru ve çeşitli renklerdeki sırların kullanımı ile yapılan çalışmalarda yer alan figürler, Kubad Abad Sarayı çinilerinden alıntı olup, tasarlanan özgün kompozisyonlar ile yeni bir çehreye büründürülmüştür. Çini ve rölyef sanatının birlikte kullanıldığı çalışmalarda farklı materyaller ve doku teknikleri yer almaktadır.

Sonuç olarak, çalışma kapsamında Kubad Abad Sarayı çinilerindeki hayvan figürlerinin uygulamalı olarak sanatseverlere tanıtılması ve günümüz seramik teknikleri kullanılarak farklı bir yoruma ulaştırılması amaçlanmıştır. Aynı zamanda panolar üzerinde kullanılan motiflerin, doğdukları Şaman inancından bugüne, çağrıştırdıkları anlam ve tılsımlarını kaybetmeden aktararak, günümüz seramik sanatında tema olarak kullanılması ile Anadolu Selçuklularının bu zengin kültür-sanat birikiminin gelecek nesillere ulaştırılması hedeflenmiştir.

KAYNAKÇA

AĞATEKİN, Mustafa (2003), *Selçuklu Dönemi Seramik Yüzeylerde İnsan Betimlemeleri*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı (T.C. Yüksek Öğretim Kurulu Dökümantasyon Merkezi).

ATIL, Esin (1996), *Minai Seramiklerde Öyküler*, P Dergisi Sayı :1, İstanbul: Dünya Sanat Dergisi Yayınları, S. 12.

ARIK, Rüçhan (2000), *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, Ankara: 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kül. Yay.

BÜYÜKÇANGA, Hilal (2006), *Hilal, Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Güzelsanatlar Eğitim Ana Bilim Dalı, Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı Sosyal Bilimler, (T.C. Yüksek Öğretim Kurulu Dökümantasyon Merkezi).

BÜYÜKÇANGA, Mehmet (2008), “6.Uluslar arası Türk Dünyası Sosyal Bilimler Kongresinde Bildiri Calalabat”– KIRGIZİSTAN 25 Mayıs – 28 Mayıs 2008, S. 1230 - 1234 Erişim Tarihi: 01.23.2012,

CİN, Halil (1993), *I-II Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyet Semineri Açılış Konuşması*, Selçuk Üniversitesi, Konya: Selçuklu Araştırma Merkezi Yayınları.

ÇAYCI, Ahmet. (2002), *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları.

ÇORUHLU, Yaşar (2000). *Türk Hayvan Takvimi*. İstanbul: Uğur Derman 65 Yaş Armağanı.

DEMİRİZ, Yıldız (1979), *Osmanlı Mimari Süsleme*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları

DİYARBEKİRLİ, Nejat (1972), *Hun Sanatı*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

DÖNMEZ, Emine (1995), *Anadolu Selçuklu Kervansaraylarındaki Figürlü Süslemelerin Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bili Dalı (T.C. Yüksek Öğretim Kurulu Dökümantasyon Merkezi).

ERBERK, Mine (2002), *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri*, Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları

ERDEMİR, Yaşar (2001), *Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi*, Konya: T.C.Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları

ERGİNSOY, Ülker (1978), *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ERKAL, Mehmet (2000), *Semboller ve Yorumları*, İstanbul: Zafer Matbaası.

FRİGOLA, Dolors Ros (2006), *Seramik Dekoratif Teknikleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GÜLTEKİN, R. Eser (2008), Türk Dilleri, Edebiyat ve Tarihi İçin Uluslararası Periyodik Sempozyumu, Cilt 3/5 Güz 2008 Erişim Tarihi: 03.2.2012,

KOCA, Salim (1997), *Sultan I. İzzeddin Keykavus (1211-1220)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

KOÇER, Mehmet. (1998), “*Geçmişten Günümüze Türk Çini Sanatı*”, *Yaşayan Konyalı Sanatçılar ve Eserleri*, Konya: Selçuklu Belediyesi Kültür Yayınları.

KUBAN, Doğan (1993), *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri; Anadoludan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları*, İstanbul: Cem Yayınevi.

KUBAN, Doğan (2002), *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

MERİÇBOYU, Yıldız (1981), *Figürlü Bir Selçuklu Kasesi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı 9 -10, Sanat Tarihi Enstitüsü 1979-1980, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.

MÜLAYİM, Selçuk (1999), *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, 1. Basım, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

ÖNDER, Mehmet (1950), *Tarihi Turistik Konya Rehberi*, Konya: Yeni Kitabevi.

ÖNDER, Mehmet (1970), *Kubad Abad Çinilerinde Sultan Alaaddin Keykubad I. 'ın İki Portresi*, İstanbul: Sanat Tarihi Yıllığı, No:III.

ÖNEY, Gönül (1976), *Selçuk Mimarisinde Figürlü Kabartma ve Heykel*. Sanat Dünyamız. Yıl 2. Sayı. İstanbul: Yapı Kredi Bankası Yayınları

ÖNEY, Gönül , Ü. ERGİNSOY (1988), *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÖNEY, Gönül, Z. ÇOBANLI (2007), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul: T.C Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

ÖNEY, Gönül. (1976), *Türk Çini Sanatı*, İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.

ÖNEY, Gönül (1987), *İslam Mimarisinde Çini*, İzmir: Ada Yayınları.

ÖZTÜRK, Mustafa (2008), *Konya Ve Çevresinde Anadolu Selçuklu Dönemi Çinilerinde Kullanılan Bitkisel Motiflerin Dili Ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı (T.C. Yüksek Öğretim Kurulu Dökümantasyon Merkezi).

SERİN, Derya (2008), *Kubad Abad Sarayının Haçvari Çinileri Üzerindeki Bitkisel Süsleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı (T.C.Yüksek Öğretim Kurulu Dökümantasyon Merkezi).

SEVİM, Sıdıka Sibel (2007), *Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri*, İstanbul: Ada Ofset.

ŞİMŞİR, Zekeriya (1990), *Konya Selçuklu Medreseleri Çinilerinde Kullanılan Motifler*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı (T.C. Yüksek Öğretim Kurulu Dokümantasyon Merkezi).

ŞÖLENAY, Emel (1995), *1000 °C'de Gelişebilen Redüksiyonlu Lüsterli Sır Araştırmaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı (T.C. Yüksek Öğretim Kurulu Dökümantasyon Merkezi).

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

YILMAZ, Meliha (1999), *Anadolu Selçuklu Saray ve Köşklerinde Kullanılan Figürlü Çinilerin Resim Sanatı Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora

Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler, Resim Anasanat Dalı (T.C. Yüksek Öğretim Kurulu Dokümantasyon Merkezi).

YILMABAŞAR, Jale (1980), *Jale Yılmabaşar Seramikleri Yöntemleri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

YILMAZER, Yunis (2008), “*Alçı Şekillendirme Model Kalıp ve Seramik Döküm Teknikleri*”, İstanbul: Apa Pazarlama Reklam Turizm San. Tic. A.Ş.

http://akdeniz.academia.edu/EserG%C3%9CLTEK%C4%B0N/Papers/853708/TURKLERDE_BEREKET_SEMBOLU_OLARAK_KULLANILAN_MEYVA_MOTIFLERI_VE_MIMARIDE_DEGERLENDIRILMESI

<http://www.mehmetbuyukcanga.com.tr/makaleler/turk-mimarisinde-sekiz-koseli-yildiz-motifi.html>

<http://www.sadibayram.com/?page=makaleler&mid=170&id=3>

(ErişimTarihi: 02.08.2012)