

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK İSLAM SANATLARI TARİHİ BİLİM DALI

ANKARA ETNOGRAFYA MÜZESİ'NDEKİ XVI. YÜZYIL OSMANLI
DÖNEMİ İZNİK ÇİNİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kübra PİŞİREN

Ankara, 2023

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK İSLAM SANATLARI TARİHİ BİLİM DALI

ANKARA ETNOGRAFYA MÜZESİ'NDEKİ XVI. YÜZYIL OSMANLI
DÖNEMİ İZNİK ÇİNİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kübra PİŞİREN

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Abdulkadir DÜNDAR

Ankara, 2023

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK İSLAM SANATLARI TARİHİ BİLİM DALI

Kübra PİŞİREN

ANKARA ETNOGRAFYA MÜZESİ'NDEKİ XVI. YÜZYIL OSMANLI
DÖNEMİ İZNİK ÇİNİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Abdulkadir DÜNDAR

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

İmzası

1-Prof. Dr. Abdulkadir DÜNDAR

2-Prof. Dr. Murat ÇERKEZ

3-Doç. Dr. Ayşe ERSAY YÜKSEL

Tez Savunması Tarihi

18.04.2023

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Prof. Dr. Abdulkadir DÜNDAR danışmanlığında hazırladığım “Ankara Etnografya Müzesi’ndeki XVI. Yüzyıl Osmanlı Dönemi İznik Çinileri” adlı yüksek lisans tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı beyan ederim.

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı Soyadı

Kübra PİŞİREN

TEŞEKKÜR

Bir düşüncenin tez haline gelmesinde; değerli rehberliği, anlayışı ve emeğiyle yol gösteren, tüm bu süreçlerde desteğini esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. Abdulkadir DÜNDAR'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Kıymetli desteklerinden dolayı Öğr. Gör. Adem ÇETİN hocama, Ar. Gör. Zehra Nur SALMAN'a, çini ve tezhip sanat dallarında başarılı çalışmalara imza atan ve tez hazırlama sürecimde desteklerini gördüğüm Mine İNAN ve İlgin KÖŞKER hocalarıma da çok teşekkür ederim. Ankara Etnografya Müzesi'nde bulunan XVI. yüzyıl Osmanlı Dönemi İznik çinilerini benimle paylaşan arkeolog Seval TAN' a da ayrıca teşekkür ederim.

Tez yazım sürecinin öncesinde ve her safhasında yanımda olan ve destekleriyle, emekleriyle, anlayışlarıyla bugünlere gelmemi sağlayan aileme de çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	ii
KISALTMALAR	iii
GİRİŞ	1
1. Konunun Önemi, Amacı ve Sınırları.....	1
2. Yöntem ve Kaynaklar.....	1
3. Ankara Etnografya Müzesi	2
1. BÖLÜM ÇİNİ SANATI VE TARİHÇESİ	5
1.1. Çini Sanatı.....	5
1.2. Çini Sanatının Tarihçesi	7
1.3. Osmanlı Dönemi Çini Sanatı	9
1.4. İznik Çini Sanatı.....	16
1.5. Türk Çini Sanatında Kullanılan Teknikler	24
1.6. Türk Çini Sanatında Kullanılan Motifler.....	27
2. BÖLÜM KATALOG: ANKARA ETNOGRAFYA MÜZESİ'NDEKİ XVI.	
YÜZYIL OSMANLI İZNİK ÇİNİLERİ	32
3. BÖLÜM KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME	63
3.1. Malzeme	63
3.2. Teknik.....	63
3.3. Süsleme.....	63
3.4. Renk.....	74
3.5. Dönemleri	81
SONUÇ.....	82
KAYNAKÇA.....	84
ÖZET.....	87
ABSTRACT	88

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1. Laleli Camii -İstanbul	64
Fotoğraf 2. Calouste Gulbenkian Müzesi.....	65
Fotoğraf 3. Topkapı Sarayı Harem Dairesi	66
Fotoğraf 4. Topkapı Sarayı Harem Dairesi	66
Fotoğraf 5. Edirne Selimiye Camii	68
Fotoğraf 6. Edirne Selimiye Camii	69
Fotoğraf 7. Gulbenkian Müzesi	70
Fotoğraf 8. Gulbenkian Müzesi	71
Fotoğraf 9. Ayasofya Selim II. Türbesi	72
Fotoğraf 10. Rüstem Paşa Camii	72
Fotoğraf 11. Rüstem Paşa Camii	74
Fotoğraf 12. Rüstem Paşa Camii	74
Fotoğraf 13. Rüstem Paşa Camii	75
Fotoğraf 14. Rüstem Paşa Camii	75
Fotoğraf 15. Bağdat Köşkü Cephe Çinileri	76
Fotoğraf 16. Topkapı Sarayı Sünnet Odası	76
Fotoğraf 17. Bağdat Köşkü Mekanda Pencere Arası.....	77
Fotoğraf 18. Topkapı Sarayı Sünnet Odası Cephesi.....	78
Fotoğraf 19. Edirne Selimiye Camii	78
Fotoğraf 20. Edirne Selimiye Camii	79
Fotoğraf 21. Edirne Selimiye Camii	79
Fotoğraf 22. Edirne Selimiye Camii	80
Fotoğraf 23. Çinili Köşk – Pencere Alınlığındaki Çini	81
Fotoğraf 24. Çinili Köşk-Çinili Mihrap	81

KISALTMALAR

a.g.b.	: Adı Geçen Bölüm
a.g.e.	: Adı Geçen Eser
a.g.m	: Adı Geçen Makale
a.g.t.	: Adı Geçen Tez
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
DİA	: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
M.Ö	: Milattan Önce
s.	: Sayfa
V.	: Vefat Tarihi
yy.	:Yüzyıl

GİRİŞ

1. Konunun Önemi, Amacı ve Sınırları

Hazırlamış olduğumuz tezimizin konusu, Ankara Etnografya Müzesi'ndeki XVI. yüzyıl Osmanlı Dönemi İznik çinileridir. Yaptığımız araştırmalara göre bu konuyla ilgili yüksek lisansta akademik bir çalışma yapılmamıştır. Ankara Etnografya Müzesi kaynak ve envanterlerinde bulunan üzerinde çalıştığımız eserlerin bilimsel bir çalışmayla ortaya konulması tarihimiz ve ülkemizin en büyük Etnografya müzelerinden sayılan Ankara Etnografya Müzesi'nde incelenen eserlerin hem kendi muhtevasını açıklayıp bilimsel içerik zenginliğine yararlı olması hem de bu konu hakkında araştırma yapmak isteyen araştırmacılara da yol göstermesi bakımından önemlidir.

Tezimizin en önemli gayesi, Ankara Etnografya Müzesi'nin dökümlerinde bulunan XVI. Yüzyıl Osmanlı Dönemi İznik çinilerini bilimsel araştırma yapan araştırmacılara beyan edip dikkatlerine sunmaktır. Bununla birlikte, dünya devletleri arasında yaklaşık 600 yıl kadar hakimiyet sürmüş Osmanlı Devleti'nin çini sanatında izlemiş olduğu yolu ve tutumu ortaya koymaktır.

Çalışmamız, Ankara Etnografya Müzesi'nde mevcut olan XVI. yüzyıl Osmanlı İznik çinileriyle ilgilidir. Bunların sayısı; 18 adet XVI. yüzyıl Osmanlı dönemi İznik çinisidir. Kataloğumuza dahil ettiğimiz İznik çinileri Etnografya Müzesi'ndeki envanter numaralarına göre incelenmiştir.

2. Yöntem ve Kaynaklar

Çalışmamızın hazırlık safhasında, çini sanatıyla ilgili genel özellikler ve bunlara yönelik yapılan uygulamalar sanat tarihi yöntemine uygun olarak belirlenmeye çalışılmıştır. Çini sanatının genel Osmanlı sanatı içerisindeki yeri ortaya konulmaya gayret edilmiş ve tüm bunlar yapılırken karşılaştırmalı ve tanımlayıcı bir metot izlenmiştir.

Araştırmalarımızda, ilk olarak Ankara Etnografya Müzesi Kütüphanesi, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Kütüphanesi, Milli Kütüphane ve internet aracılığıyla ulaşılan yurt içi kütüphanelerinde tezimizle ilgili taramalar ve araştırmalar yapılmıştır. Ankara Etnografya Müzesi'nde yapılan araştırmalar sonucu belirlenen çini eserlerin envanter bilgilerini ve fotoğraflarını izinli olarak aldık, fotoğraflarıyla birlikte tezimize

dahil ettik. Bundan dolayı çini eserlerle ilgili tezimizde kullandığımız fotoğrafların kaynağı Ankara Etnografya Müzesi'dir. Katalog kısmına dahil edilen çini eserleri müze dökümüne göre ele alınıp incelenmiştir. Bununla birlikte eserlerin envanter numaraları, adı, bulunduğu yeri, devri, durumu, fiziksel özellikleri ve süslemelerinin tanımları yapılmıştır.

Çalışmamızla ilgili kaynak kitap olarak Şerare Yetkin'in eseri "Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi" kitabından özellikle yararlanılmıştır. Bunun dışında Oktay Aslanapa'nın Türk Sanatı eseri, Gönül Öney ve Zehra Çobanlı'nın Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı kitabı, Ara Altun ve Belgin Demirsar Arlı'nın Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi eseri ve Oktay Aslanapa'nın Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri kitaplarından istifade edilmiştir.

Çalışmamıza öncelikle Ankara Etnografya Müzesi'nden başladık. Yapılan araştırmalar sonucunda katalogumuza dahil ettiğimiz XVI. Yüzyıl Osmanlı Dönemi İznik çinileri için müzeden izin alınmış olup bilimsel araştırma onayından sonra eserlerle ilgili bilgiler temin edilmiştir. Müze kaynaklı alınan envanter bilgileri ve eserlerin fotoğrafları katalog kısmına dahil edilmiştir. Eserler yöntem, teknik bütünlüğü ve çini sanatı metodolojisine göre de incelenmiştir.

3. Ankara Etnografya Müzesi

Ankara Etnografya Müzesi, Ankara şehrinin Altındağ ilçesinde, Namazgah ismiyle bilinen semtinin Müslüman mezarlığı bulunan tepesinde kurulmuştur. Adı geçen tepe, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün 15 Kasım 1925 tarihinde almış olduğu Bakanlar Kurulu kararıyla birlikte, Millî Eğitim Bakanlığı'na müze yapılması için bağışlanmıştır.¹ Kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti birçok sahada yeniliklere yatırım yapmasının yanında kültürel alanda da yeniliklere yatırım yapmıştır ve bunlardan biri de müzeciliktir. Ankara Etnografya müzesi de ülkemizde müze binası olarak yapılmış ilk bina olması bakımından önem arz etmektedir. Prof. Dr. Celal Esad Arseven başkanlığında 1924 yılında İstanbul'da, 1925 tarihinde ise İstanbul Müzeleri sorumlu müdürü Halil Ethem önderliğinde, eser toplamak ve satın almak için ayrıca bir komisyon kurulmuş ve satın alınan 1250 sayıda eser 1927 tarihinde yapım inşası tamamlanan Etnografya Müzesi'nde teşhire sunulmuştur. Hamit Zübeyr Koşay müze müdürlüğüne getirilmiştir.² Gazi Mustafa Kemal Atatürk 15 Nisan 1928 yılında müzeye yapmış olduğu ziyarette müzeyle

¹ <https://www.ktb.gov.tr/TR-96354/ankara---etnografya-muzesi.html> (10.09.2022).

² <https://www.ktb.gov.tr/TR-96354/ankara---etnografya-muzesi.html> (10.09.2022).

ilgili bilgi edindikten sonra, Afganistan ülke Kralı Amanullah Han'ın Türkiye ziyareti sebebiyle de müzenin hizmet için açılması gerektiğini bildirmiştir. Ankara Etnografya Müzesi 18 Temmuz 1930 yılında hizmete açılmıştır. 1938 yılı Kasım ayında ise müze iç avlusu, kısa ve belli bir süre için kabir olarak ayrılınca dek açık kalmaya devam etmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün naaşı, 1953'te Anıtkabir'e nakledilinceye kadar da burada kalmıştır. Bu kısım günümüzde de ulu önder Mustafa Kemal Atatürk anısına hürmet sebebiyle sembolik bir kabir niteliğinde korunmaya devam etmektedir. Üzerinde ise beyaz mermere yazılı şu ifadelerden oluşan kitabe bulunmaktadır:

“Burası 10 Kasım 1938'de vefat eden Atatürk'ün 21 Kasım 1938'den 10 Kasım 1953'e kadar yattığı yerdir.”³ Ankara Etnografya Müzesi 15 yıl boyunca Anıtkabir işlevini yürütmüş, devlet başkanlarının, elçilerin, yabancı heyetler ve halkın ziyaret yeri olmuştur. Konusu geçen süre içerisinde müzede çalışmalar sürmeye devam etmiş, 14 Ekim 1956 yılında, Uluslararası Müzeler Haftası'ndan dolayı birtakım değişikliklerden sonra müze yeniden halkın ziyaret etmesi için hizmete açılmıştır.⁴ Cumhuriyet Dönemi mimarlarının içinde önemli ve değerli bir yere sahip olan Arif Hikmet Koyunoğlu, Ankara Etnografya Müzesi'nin mimarıdır. Mimarlık alanında henüz yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti için pratik ve teknik üreten, hem gündelik hayatın değişimlerine ayak uydurmaya çalışan ve savunan hem de mimarlığın millileştirilmesi için çalışan bir mimar olmuştur.⁵ Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu müzeyi tarihi referanslarını da göz ardı etmeden özgün inşaat tarzıyla tasarlamış, Türk motiflerinden hareketle avlulu, dikdörtgen planlı, kemerli ve tek kubbeli anıtsal bir bütünlüğe hakim yapı olarak inşa etmiştir. Dini mimaride fazla sayıda kullanılmış kubbe temasını, sivil mimaride kullanarak özgün bir mimari tarzı ortaya koymuştur.⁶

Müzenin taş duvarları, deniz kabuklarının, özellikle de küçük istiridye kabuklarından oluşan istiridye kalkerli bir diğer ismiyle küfeki taşı ile kaplanmıştır. Alınlık bölümü mermerden oluşmuştur ve üzeri oyma süslüdür.⁷ Binanın dört sütundan oluşan, 28 basamaklı üçlü bir giriş sistemi vardır. Müzeye giriş kısmında öncelikle kubbe altı holü ve oradan da iç avlu diye isimlendirilen sütunlu bölüme geçilmektedir. Bu bölümün orta kısmına mermerden bir havuz yapılmıştır ve çatı bölümünün üzeri açık bırakılmıştır. Bundan sonra sözü geçen iç avlu Mustafa Kemal Atatürk'e geçici bir kabir

³ <https://ankara.ktb.gov.tr/TR-260403/etnografya-muzesi.html> (10.09.2022).

⁴ <https://www.ktb.gov.tr/TR-96354/ankara---etnografya-muzesi.html> (10.09.2022).

⁵ Ömer Faruk Güneç, “Ankara'nın İnşasında Bir Mimar: Arif Hikmet Koyunoğlu”, *Sosyoloji Divanı*, sayı 7, 2016, s. 138.

⁶ Güneç, a.g.m. s. 146.

⁷ <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44061/ankara-etnografya-muze-mudurlugu.html> (10.09.2022).

olması için ayrıldığında ise havuzun bahçeye nakli sağlanarak çatı kısmı kapatılmıştır. İç avlunun etrafı simetrik bir şekilde büyük küçük salonlarla çevrelenmiştir. İdare bölümü müzeye bitişiktir ve iki kattan oluşmaktadır. 1927 tarihinde Millî Eğitim Bakanlığı tarafından 1869 ve 1959 yılları arasında yaşayan İtalyan sanatkar Pietro Conanica'ya , müzenin önünde at üzerinde duran Mustafa Kemal Atatürk heykeli yaptırılmıştır. ⁸ Bugün Ankara Etnografya Müzesi'nde 40.000 adet eser mevcuttur. Bu eserlerin içerisinde, ihtisas kitaplığında yer alan 6500 cilt kitabın ve ilgili bakanlıkların kararıyla müzelere devredilen şer'î mahkemelere ait 1580 sicil defterinin önemli bir yeri bulunmaktadır. ⁹ Türk sanatının Selçuklu Dönemi'nden günümüze kadar devam eden örnekleri ve Anadolu halkının kültür mozağine ait etnografik eserler Ankara Etnografya Müzesi'nde mevcut olup, bununla birlikte Türk işleme sanatı, Anadolu'nun çeşitli yörelerine ait giysiler, maden sanatı, halı kilim sanatı, kahve kültürü ve sünnet töreni anlatımının yapıldığı müzede, Osmanlı Dönemi hat sanatı örnekleri, Selçuklu ve Beylikler Dönemi'ne ait ahşap eserler, cam ve çini eserler de bulunmaktadır. ¹⁰ Türkiye Cumhuriyeti'nin toplumsal yapısını ve kimliğini güçlendiren Ankara Etnografya Müzesi'nin amacı yapısında muhafaza ettiği eserlerle toplum müşterek milli değerlerine sahip çıkmak, onu zinde tutmak, ¹¹ Türk tarihini ve kimliğini, ortak kulvarlarını ve bununla birlikte kültürel mirasını beslemektir.

⁸ <https://ankara.ktb.gov.tr/TR-260403/etnografya-muzesi.html> (10.09.2022).

⁹ <https://islamansiklopedisi.org.tr/ankara-etnografya-muzesi> (10.09.2022).

¹⁰ <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44061/ankara-etnografya-muze-mudurlugu.html> (10.09.2022).

¹¹ Canan Dural Tasouji. 'Bir Hafıza Mekânı Olarak Müze: Ankara Etnografya Müzesi', *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 3, sayı 5-6, 2013, s. 146.

1. BÖLÜM

ÇİNİ SANATI VE TARİHÇESİ

1.1. Çini Sanatı

Çini sanatı Türk sanat tarihi araştırmalarında çok eski yıllardan beri araştırılan, takip edilen bir sanat türüdür. Bu yüzden ilgili yayınlarda her alanın terimler dizgesinde farklı ölçümleme biçimiyle karşılaşılabılır.¹² Bu durumda çininin genel ve ortak tanımıyla ilgili terminolojik farklılıklar mevcuttur.¹³ Türkçe sözlük kaynaklarından Türk Dil Kurumu sözlüğünde çininin tanımı şöyle yapılmaktadır:

*“Duvarları kaplayıp süslemek için kullanılan, bir yüzü sırlı ve genellikle çiçek resimleriyle bezeli, pişmiş, balçık levha, fayans”*¹⁴

Çeşitli bölge ve devirlere göre teknik değişiklikler gösteren çini sanatının anlamı TDV İslam Ansiklopedisi’nde ise şöyle geçmektedir:

*“Çini kelimesinin aslı Çin’e ait, Çin işi anlamlarına gelen, Osmanlıca çini olup, bu sanatı dünyaya tanıtan Çinliler’e izafeten Çin isminden türetilmiştir.”*¹⁵

Çini sanatının mimari açıdan genel bir tanımını yapmak istersek; yapıların iç ve dış yüzeylerinde, kaplama malzemesi olarak kullanılan, kare, yıldız veya çokgen şeklinde, yüzeyi renkli, saydam, bazen sırlı, kabartmalı veya düzgün, bezemeli olmakla birlikte pişmiş toprak ürünüdür¹⁶, diyebiliriz. Muhtelif şekillerdeki levhaların renklendirme işlemi yapıp sırlanması ve fırınlanması sonucunda, erimiş sıran çini hamurundan ortaya koyduğu koruyucu saydam tabaka çininin temelini oluşturmuş ve mimari tezyinat açısından canlı bir hareketlilik sağlamıştır.¹⁷ Çini kelimesi zaman geçtikçe çeşitli alan uzmanlarınca anlam yelpazesi bakımından genişletilmiş ve çini terim bankasına farklı anlamlar katılmıştır. Çini kelimesi günümüzde sanat tarihçileri arasında mimari alanında çini olarak yorumlanırken, seramik sanatçıları terimi daha çok silisli hamur şeklinde, çini ile uğraşan sanatçılar ise kelimeyi mimari ve kullanım eşyasındaki seramiklere atfetmektedirler. Bu terminoloji farklılığı sadece çini kelimesiyle sınırlı

¹² Mezhahir Avşar, Lale Avşar "Çini Sanatı ve Terminolojisi Üzerine", *Kalemişi*, cilt:2,sayı:4, 2014, s. 3.

¹³ Belgin Demirsar Arlı, Ara Altun, *Anadolu Toprağının Hazinesi:Çini Osmanlı Dönemi*, Kitap Yayınevi, İstanbul 2008, s. 9.

¹⁴ <https://sozluk.gov.tr> (11.09.2022).

¹⁵ Şerare Yetkin, "Çini", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (DİA) , TDV İslam Araştırmaları Merkezi, C.8, İstanbul, 1993, V, 329-335

¹⁶ Şemsettin Ziya Dağlı, "Geleneksel Türk Çini Sanatında Yeni Bir Form:Ebrulu Çiniler", " II. Uluslararası Kütahya Çini Sempozyumu Bildiriler Kitabı", 14-16 Ekim 1998, Kütahya, s. 93-102.

¹⁷ Yetkin,"Çini", 329-335

kalmayıp birçok sanat terimlerinde de kendini göstermektedir.¹⁸ Çini kelimesinin, Çin ile alakalı bir kelime olduğunu ve Çin'in bağlantı kurduğu ülkeler ve dillerde görülmekte olduğunu anlamaktayız.¹⁹ Çini teriminin Çin ismiyle bağlantısını ortaya koyan örneklerle ise „Celal Esad Arseven'in Sanat Ansiklopedisi'nden hareketle bakacak olursak “Çin mavisi”, ”Çin kırmızısı”, ”Çin mürekkebi” deyişlerinin Çin'in seramik üretimine atıfta bulunduğunu ve Çin mürekkebinin zamanla Çini veya Çini mürekkebine evrilmesi Türkçedeki çini kelimesinin Çin kelimesinden türediği konusunda bizlere yardımcı olmaktadır.²⁰ Çini konusunda araştırmalar yapan, geleneksel çini ailesine mensup Faruk Şahin'de çini kelimesinin Çin'e ait anlamının olduğuna atıfta bulunarak düzgün ve parlak seramiklerin Avrupa'da bu isimle öncülük ettiğini ileri sürmektedir.²¹ Yine Faruk Şahin'in Seramik Sözlüğü'nde çini kelimesinin bir diğer tanımına baktığımızda ise çiniyi özel seramik massesiyle birlikte yapılan geleneksel desen ve renklerle bezenmiş, bir tarafı sırlanmış, mimari alanında kullanılan seramik mamul şeklinde nitelendirdiğini görmekte, çini kelimesinin farklı tanım şekilleri olduğunu örneklemekteyiz.²² Bu örneklerle Metin Sözen ve Uğur Tanyeli eseri “Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü'nden hareketle çini kelimesinin başka bir tanımının İngilizcedeki glazed tile ya da tile kelimelerine karşılık gösterildiğini ve kelimelerin Türkçesinin sırlı duvar karosu ve mimari seramik levha manasına gelen bu anlamlarda kullanıldığını, çininin mimari seramik unsuru gibi algılandığını da görmekteyiz.²³ Çini kelimesinin birçok farklı tanımının olduğunu bilmekle birlikte, en bilindik tabiriyle ve tanımıyla ise Türkçe çini kelimesinin tarihçesi Osmanlı döneminden ileriye gidememektedir.²⁴ Kelimenin aslına bakacak olursak Çin kelimesine benzeyen bu terimin ortaya çıkışında saraya gönderilen Çin porselenlerine duyulan beğeni ve bu içeriğe benzeyen, Osmanlı'da kullanılan silisli hamurun parlayan beyazlığının olması bazı Türkçe yayınlarda çini kelimesinin İngilizceye China şeklinde çevrilmesindeki rolüyle ilişkili olmalıdır.²⁵ Osmanlı dönemine kadar eski kaynaklarda duvar kaplaması şeklinde kullanılan birinci grup çiniler kâşi olarak adlandırılırken, kullanım eşyası boyutundaki ikinci grup çiniler ise evani olarak isimlendirilmiştir.²⁶

¹⁸ Avşar, a.g.m., s. 1.

¹⁹ İrem Çalışıcı Pala, “Bazı Belge ve Tanımlarla Çini Kelimesinin Değerlendirilmesi”, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı:13, 2015, s. 12.

²⁰ Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, C.1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1950, s. 410.

²¹ Faruk Şahin, *Seramik Sözlüğü*, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul, 1983, s. 12-13.

²² Şahin, a.g.e., s. 12-13.

²³ Metin Sözen, *Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 2016, s. 61.

²⁴ Avşar, a.g.m. s. 4.

²⁵ Avşar, a.g.m. s. 4.

²⁶ Yılmaz Can, Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, Kayıhan, İstanbul 2012, s. 280-281.

1.2. Çini Sanatının Tarihçesi

Muhtevasında bulundurduğu parlak ve estetik görüntüsüyle çini eserler, asırlardan beri süsleme gayesiyle çok sayıda yapıda kullanılmış ve günümüzde de tüm benliğiyle hayat bulmaya çalışan bir sanat ürünü olmuştur. Çini sanatı farklı birçok bölge ve devirlere göre değişiklik göstererek zenginleşmiş ve ilk arkaik örneklerini tuğla üzeri renkli sır kullanımıyla eski Mısır ve Mezopotamya'da göstermiştir.²⁷ Mimari yapılarda çinilerin ilk kullanımına ise M.Ö. 3000 yıllarında Mısır'da bulunan piramitlerde denk gelinmiştir.²⁸ Köklerini özellikle İran Büyük Selçuklu sanatından almış ve bunun yanında Gazneli, Karahan, Fatımi ve Uygur çini sanatından da yararlanıp diğer kültür çevrelerinden aldığı etkileri harmanlayarak asırlar boyunca eşi olmayan eserleri gözler önüne sermiştir.²⁹ Türk çini sanatının ise çok eski bir tarihinin olduğunu söyleyebiliriz. 1902-1903 tarihinde yapılmış kazı araştırmalarına baktığımızda Uygurlar tarihine uzanan Karahoca harabelerinde gri-mavi sırlı tuğlalar, köşelerinde bir adet çeyrek rozet ve ortasında rozet motifliyle aynı ton renkte sırlı kare levhaların mabedlerde bulunan zemindeki döşemelerde kullanıldığı anlaşılmaktadır.³⁰ Sırlı levha kullanımının İslamiyetten önceki döneminde Uygurlar tarafından kullanım faaliyetlerinin olması da bu tekniğin Türk sanat tarihindeki güçlü ve köklü geçmişine örnektir.³¹ Çini sanatının asıl ve en büyük gelişimini ise İslam sanatında ve İslamiyet sonrası Türk sanatı döneminde görmekteyiz. Bilhassa Samarra kazılarında bulunmuş Abbasi dönemine ait sır üstüne perdah tekniğinde yapımı sağlanmış, içeriğinde kahverengi, koyu kırmızı, turuncu ve sarı boyalar kullanılarak ve madeni tozların karıştırılıp yapılması suretiyle ortaya çıkan süslemeli levha örnekleri önemli pırıltılı madeni örneklerdir.³² Bunun yanında ilk Türk Müslüman devleti Karahanlılar dönemindeki mimari eserlere bakıldığında çini kullanımını Celaleddin Hüseyin Türbesi'nde³³ portal nişi kemer ucundaki mavi çinide, Buhara'daki Kalan Minaresi³⁴ şerefesinin altında bulunan mor ve firuze renkteki tuğlalardaki halkalardan da örnekledirebiliriz. Yine Gazne kazılarına baktığımızda kalıp işi kabartma motifindeki küçük kare çinilere, muhtevasında barındırdığı sarı, yeşil,

²⁷ Yetkin, "Çini", 329-335

²⁸ Murat Bayazit, İskender Işık, "Geçmişten Günümüze Çini Sanatı ve Kütahya Çiniciliği", *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, cilt 1, sayı 1, 18-20 Nisan Batman 2012, s. 891.

²⁹ Nursel Karaca, "Çininin Sır Altındaki Serüveni", *Humanitas Sosyal Bilimler Dergisi*, 2016, Cilt 4, Sayı 7, s. 299.

³⁰ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989, s. 317.

³¹ Yetkin, "Çini", 329-335

³² Yetkin, "Çini", 329-335

³³ Celaleddin Hüseyin Türbesi için geniş bilgi bkz. Mustafa Cezar, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, İş Bankası Kültürü Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1977, s.117-124

³⁴ Kalan Minaresi için geniş bilgi bkz. Cezar, a.g.e. , s.101-372

kahverengi ya da mavi tonuyla tek renkli sırlarıyla bol miktarda ulaşılmıştır.³⁵ Mimari eserlerde kullanılan çini süslemenin tarihsel gelişimini Türk İslam sanatında Karahanlılar ve Gazneliler vasıtasıyla sağladığını ve kullanıldığı görmekteyiz. İran ve Horasan'da ki XI. ve XII. yüzyıllara ait Büyük Selçuklu yapılarında çini süslemeler olduğu, kalıntılar ve yazılı kaynaklar yardımıyla öğrenilmektedir. İran'da kullanılan mozaik çini sanatı ise , XVI. yy.da İlhanlılar döneminde hatırı sayılır bir gelişme göstermiş XV. yy.da Buhara ve Semerkant'da Timurlu mimarisinde gördüğümüz göz alıcı çini örneklerindeki renkli sırla boyama tekniği ise bu sanat türüne güncel bir ayrıcalık getirmiş ve teknik İran'da Safeviler döneminde de varlığını sürdürmüştür.³⁶

İspanya ve Mağrib İslam mimarisinde de geniş bir yelpazede varlığını sürdüren çini sanatı, Mısır'da az miktarda Memlükler zamanında kullanılmıştır. Mısır'da kullanılan çini mozaik teknikteki ilk örneğe ise Sultan Nasirüddün Muhammed'in yaptırmış olduğu sebilde denk gelmekteyiz.³⁷ Ayrıca çinilerin mimari yapılar dışında günlük kullanıma da hitap eden malzemeler olduğunu Selçuklu ve Osmanlılarda kap biçiminde kullanılan eşyalara "kâşi", seramik eşyalara ise "evani" isimlerinin verilmesiyle de anlayabiliriz.³⁸

Çini sanatının tarihsel başlangıcını Türkler'in yayıldığı bütün coğrafyada görmek ve Türk sanatında iç ve dış mimaride süslemenin önemli bir unsuru olarak çini kullanımının olması, Türklerin çini sanatına verdikleri değerin delillendirilmesi olarak kabul edilebilir.³⁹ Çini sanatı tamamen Türkler'in yarattığı bir süsleme olması bakımından çok ayrı bir değer taşımaktadır.⁴⁰

Türklerde mimari süsleme tezyinatın vazgeçilmez unsuru olan çini sanatı en büyük gelişimini Anadolu'da göstermiş, muhtelif tekniklerle yelpazesini genişletmiş ve başarısıyla renkli bir atmosfer ruhu oluşturmaya hedeflemiştir. Her dönemde daha önceki dönemlere kıyasla yeni teknik ve renklerle kendini ön plana çıkarmıştır.⁴¹

³⁵ Aslanapa, a.g.e., s. 317.

³⁶ Yetkin, "Çini", 329-335

³⁷ Yetkin, "Çini", 329-335

³⁸ Bayazit, Işık, a.g.m. s. 891.

³⁹ Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları no:1631, İstanbul 1986, s. 1.

⁴⁰ Yetkin, a.g.e., s. 2.

⁴¹ Yetkin, "Çini", 329-335

1.3. Osmanlı Dönemi Çini Sanatı

Orta Asya'da gelişen keramik sanatıyla ilgisi bulunan çinicilik⁴², Türk sanatında dış ve iç mimari süsleme atmosferinin zengin bir yönü olarak gelişimini Anadolu'da göstermiştir.⁴³

Anadolu'da çininin mimari süslemelerde kullanılmasının önemi bu tekniğin Türkler eliyle getirilip, geliştirilmesi ile artar.⁴⁴ İlk örneklerle bakacak olursak gelişim çini sanatının kullanılışındaki motiflerdeki zenginlik ve teknik üstünlükle kendini göstermektedir.⁴⁵

Osmanlı çini sanatını incelemeden önce ise öncelikle Osmanlı çini sanatının beslendiği Selçuklu çini sanatını ele almak gerekir.⁴⁶ Selçuklu zamanında Anadolu ise gök rengi ışıltılar saçan yapılarıyla bir çini merkezi haline gelmiştir.⁴⁷ Selçuklular dönemindeki çiniler XIII. asır boyunca, çini mozaik veya tek renkli levhalar şeklinde çeşitli abideleri süslemek üzere kaplanmışlardır.⁴⁸ Çini sanatı, Büyük Selçuklular' da gelişme göstermiş özellikle de mezar yapılarında sırlı tuğla ve çini süslemeler göz önünde olmuştur.⁴⁹ Büyük Selçuklular'ın zengin desen hakimiyetinden köklenen ve güçlenen bu süsleme zevki Anadolu Selçuklularında XIII. asır başlarından beri hem çini hem de alçı ve süslemede ön plana çıkmaya başlamıştır.⁵⁰

Anadolu Selçuklu yapılarında çini, daha çok medrese, saray ve köşklere görülmekle beraber, bazı cami mihraplarında, az da olsa türbelerde yer almış ve çini uygulamasının bir kısmı çini mozaik tarzda uygulanmıştır.⁵¹ Dini mimaride mozaik çini tekniğinin etkisi, saraylarda kullanılan genellikle haç ve yıldız biçimli levhaların yan yana gelmesiyle bütün duvar sathını kaplayan biçimdeki görünüşten çok farklı bir görünüş sergilemekle birlikte kullanılan mozaik çini mekan içerisindeki atmosferi renklendirmiştir, saraylarda ise çini tekniklerinin zenginliğiyle gelişim gösteren figürlü çiniler ise yapılara dünyevi bir hava katmıştır.⁵² Figüratif bezemeli minai ve perdahlı kaşı

⁴² Topkapı Müzesi Uzmanları, *Türk El Sanatları*, TÖR-AS Ofset Basımevi, İstanbul, 1969, s. 54.

⁴³ Yetkin, "Çini", 329-335

⁴⁴ Yetkin, a.g.e., s. 12.

⁴⁵ Yetkin, a.g.e., s. 26.

⁴⁶ Oktay Aslanapa, *Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri*, Üçler Basımevi, İstanbul, 1949, s. 1.

⁴⁷ Mehmet Oluş Arık, "Anadolu'da Selçuklu Toplum Hayatında Çini", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, editörler: Gönül Öney, Zehra Çobanlı, 1. Baskı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2007, s. 29.

⁴⁸ Aslanapa, a.g.e., s. 1.

⁴⁹ Can, Gün, a.g.e., s. 283.

⁵⁰ Yetkin, a.g.e., s. 26.

⁵¹ Can, Gün, a.g.e., s. 283.

⁵² Yetkin, a.g.e., s. 26.

tekniklerini ise daha çok sivil mimaride kullanılmıştır.⁵³ Selçukluların dini eserlerde nebati motifleri, geometrik desenleri ve yazının göz alıcı kompozisyonlarını mozaik çini ile gerçekleştirmesi, saraylarda ise figürlü çinileri kullanmış olmaları Selçuklular'ın dini mimarideki çini süsleme motif ve teknik farklılıklarını ortaya koymaktadır.⁵⁴ Tarihi bilinen en eski Selçuk çinileri Konya'da 1220 sıralarında yapımı tamamlanan Alaeddin Camii mihrabının bordürleri ve kubbe bağlamalarını kaplamaktadır. Mozaik tekniği ile işlenmiş bu çini örneklerinde iki renkli kıvrım dallar birbirine sarılmak suretiyle, kıvrım dallardan dairelerde biraz süslenmiş bir zemin üzerine yazılmış bulunan kitabe ise tezyinattaki ahenge uydurulmuştur.⁵⁵ Anadolu Selçukluları döneminde ağırlıklı olarak ise mavi, lacivert, firuze, beyaz⁵⁶, yeşil ve mor renginin⁵⁷ kullanıldığı kâşiler mevcuttur. Bu kâşiler bazen sır tabakası kazınarak dolguyla renklendirilmiş ve bazen de kabartma desenli olarak kullanılmıştır.⁵⁸ Selçuklularda çini sanatının kullanılışı çeşitli tekniklerle süslenmiş ve yaygın bir süsleme unsuru olarak kullanılmıştır.⁵⁹ Selçuklu çini sanatının parlak gelişmesini Selçuklu devletinin son buluşuyla bitmiştir diyemeyiz çünkü Beylikler devrine ait birkaç eserde de Selçuklu geleneğinin devam ettiğini görmekteyiz, mesela Nalıncı Baba Türbesi'nin kapısındaki taş işçiliğinde çini ve kalemişi olması, Aydınoğulları' nın Birgi ve Selçuk'taki çinili eserleri az da olsa Selçuklu sanatının devamıdır.⁶⁰ Bu devamın en başarılı örneği olarak ise Beyşehir Eşrefoğlu Camii kabul edilebilir. Eserde başarılı mozaik çinili mihrabının önündeki mozaik çini ve sırlı tuğlayla kaplı kubbesi ve Selçuklu taş işçiliğini takip ettiren taç kapısıyla cami taş, tahta ve çini süslemeyi uyumlu bir şekilde sergilenmiştir.⁶¹ Bununla birlikte beyliklerin yapı işlevleri yoğun bir çini tezyinat sergilenen kadar zengin değildir. Dolayısıyla Selçuklu devrinin parlak dönemini kısa sürecekte olsa bu parlaklığın altında kalacak daha sönük bir dönem devam ettirmiştir.⁶²

⁵³ Aziz Doğanay, "Türk Tezyini Sanatları", *Türk İslam Sanatları Tarihi El Kitabı*, editör: Abdulkadir Dündar, 1. Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara 2019, s. 360.

⁵⁴ Yetkin, a.g.e., s. 26.

⁵⁵ Aslanapa, a.g.e., s. 1.

⁵⁶ Doğanay, a.g.b., s. 360.

⁵⁷ Topkapı Müzesi Uzmanları, a.g.e., s. 54.

⁵⁸ Doğanay, a.g.b., s. 360.

⁵⁹ Yetkin, a.g.e., s. 158.

⁶⁰ Yetkin, a.g.e., s. 197, 198.

⁶¹ Yetkin, a.g.e., s. 125.

⁶² Yetkin, a.g.e., s. 197.

Selçuklulardan sonra kurulan Beylikler döneminde çini kullanımında bir değişim devri⁶³ çini sanatında bir duraklama gözlenmekle birlikte Osmanlılarda çini kullanımının daha da geliştiği ve yaygınlaştığı görülmektedir.⁶⁴

İlk Osmanlı çini sanatında, denenilen farklı tekniklerle canlanma başlamış,⁶⁵ bir diğer deyişle çini sanatı yeni bir teknik ve anlayışla meydana çıkmış ve olgunluk çağına ulaşmıştır.⁶⁶

İlk Osmanlı çinilerin Selçuklu devrini devam ettirmekle birlikte renk skalası olarak daha zengindir.⁶⁷ Osmanlıların erken devirde kâşi sanatında renk, teknik ve desen bakımından süratli gelişme göstermesini Timurlularla olan ilişkisine de yorabiliriz. Çünkü bu dönemde siyasi olduğu kadar sanatta da rekabet vardır.⁶⁸ Renk skalasının zenginliğinin en belirgin örneklerini Bursa'da Sultan Çelebi Mehmet'in Camii ve Türbesinde görebiliriz. Eserlerde Selçuklu motifler geliştirilmiş olmakla birlikte, nebati motif ve çiçeklerle de zenginleştirilmiş olmasının yanında eserlerde farklı olarak yeşil ve sarı tonları da kullanılmıştır.⁶⁹

Selçuklular' da önemli gelişme gösteren çini mozaik tekniği ise erken Osmanlı döneminde yerini daha çok, fazla renkli sır tekniğiyle yapılmış çini kaplamalara vermiştir.⁷⁰ Yine de mozaik çini geleneği, Bursa II. Murad Külliyesi'nin cami cephesi, Nilüfer Hatun imareti, Çinili Köşk'ün dış eyvanı ve Mahmut Paşa külliyesinde bir miktar devam ettirilmiştir.⁷¹ İlk Osmanlı çinilerinde mozaik çini tekniği devam etmekle birlikte kullanılan renkler ve motiflerde zenginleşme vardır. Erken devir Osmanlı çini sanatında mozaik teknikteki örnekler Bursa Yeşil Camii ve türbesinde gerek mozaik çinileri gerekse renkli sır tekniğindeki çinileriyle mevcuttur.⁷² Selçuklular'dan Osmanlılar'a bir geçiş dönemi olan Beylikler dönemi çini sanatında Selçuklular kadar güçlü örnekler bulunmasa da Osmanlı dönemi çini sanatına geçerken bu durum önemli bir faktör olmuş ve Selçuklu mozaik çini tekniğiyle Osmanlı renkli sır tekniğinin harmanlandığı bir geçiş dönemi olmuştur.⁷³

⁶³ Topkapı Müzesi Uzmanları, a.g.e., s. 54.

⁶⁴ Can, Gün, a.g.e., s. 283.

⁶⁵ Yetkin, a.g.e., s. 209.

⁶⁶ Topkapı Müzesi Uzmanları, a.g.e., s. 54.

⁶⁷ Topkapı Müzesi Uzmanları, a.g.e., s. 55.

⁶⁸ Doğanay, a.g.b., s. 360.

⁶⁹ Topkapı Müzesi Uzmanları, a.g.e., s. 55.

⁷⁰ Can, Gün, a.g.e., s. 283.

⁷¹ Arlı, Altun, a.g.e., s. 21.

⁷² Yetkin, a.g.e., s. 202.

⁷³ Yetkin, a.g.e., s. 200.

İlk devir Osmanlı mimari tezyinatında, özellikle düz renkli kâşi, kesme çini, renkli sır teknikleri uygulanmıştır.⁷⁴ Selçuklu'da kullanılan mozaik çini kültürü renk zenginliği ve yeni motiflerin eklenmesiyle devam ettirilmiş, sonrasında mozaik tekniğinden renkli sır tekniğine geçilmiş ve bundan sonra da bütün renklerin parlak ve şeffaf bir sır altına tespit edildiği XVI. yy. ikinci yarısındaki yüksek Osmanlı çini sanatının natüralist dünyasına geçiş yapılmıştır.⁷⁵ Osmanlı çini sanatı, kullanılan yeni malzeme, dekoratif ve teknik özelliklerinden dolayı, Selçuklular'ın geliştirdiği sanat üslubundan ayrı özellikler taşımaktadır. Ama bu özellik süregelen bir gelişimin parçası olduğu için yine de kökünden ayrı kalmamıştır.⁷⁶ Selçuklu devri çinilerinin sarımtırak kül rengindeki çini hamuru yerini kırmızı renkte almış olmakla birlikte içinde büyük beyaz kuvars taneler taşır. Hamurun içinde bağlayıcı bir madde olarak Selçukludaki gibi kireçli ve kalker sırça kullanılmıştır. Hamurda kurşun yoktur, Selçuklu çinilerinden farklı olarak kullanılan sırlarda kurşun vardır, hamurlarda sır arasında Selçuklulardaki gibi astar da kullanılmamıştır.⁷⁷ Mozaik çini tekniğinin taş ve tuğla ile birleşimi ise ilk Osmanlı devri çini sanatı için karakteristik bir özellik olmuştur. Bursa Yeşil Camii örneğinde gördüğümüz pencere kenarlarına taş içine yerleştirilmiş bir biçimde firuze tonunda çinilerden palmetler, medresesinin pencere alınlıklarında da firuze tonunda çinilerden çeşitli geometrik şekilli dolgular mevcuttur.⁷⁸ İlk Osmanlı çinilerinde kullanılan mavi ve beyaz renkler dikkat çekmektedir. Edirne II. Murad Camii'nin yan duvarında bulunan altıgen çini levhalar, Bursa Şehzade Mahmut Türbesi ve Bursa Şehzade Ahmed Türbesi'nde bulunan dikdörtgen levhaların mavi-beyaz çinilerin betimlemeleri örnek olarak verilebilir.⁷⁹

Osmanlı döneminin ilk çinileri motif ve renk bakımından Selçuklu dönemi çinilerinden farklıdır ve birtakım eserlerde Selçuklu eserlerinde görülen geometrik yıldızlı geçmeler, rumi, lotus ve palmetleri devam etmekle birlikte hatayı betimlemeler, şakayık ve rozet gibi natüralist tipte çiçek örnekleri ve bitkisel motifler buna eklenmiştir.⁸⁰ İlk Osmanlı çini eserleri devrin üslup birliğini korumasıyla birlikte kısa bir sürede belli bir Türk üslubu şekline bürünerek erimiş, natüralist üslup gelişmesini devam ettirmiş ve XVI. yy. zengin içerik betimlemesini hazırlamıştır. Renk skalasının zenginliği de Selçuklu çini sanatından fazla olmakla birlikte kullanılan renklerde yeşil, sarı, mor ve

⁷⁴ Doğanay, a.g.b., s. 360.

⁷⁵ Yetkin, a.g.e., s. 208.

⁷⁶ Yetkin, a.g.e., s. 201.

⁷⁷ Yetkin, a.g.e., s. 202.

⁷⁸ Yetkin, a.g.e., s. 205.

⁷⁹ Yetkin, a.g.e., s. 207.

⁸⁰ Yetkin, a.g.e., s. 208.

beyaz renklerin hakimiyetini görmekteyiz.⁸¹ İlk eserlerde kullanılan kırmızı rengin uygulanışındaki teknik özellikler de Selçuklu çinilerinden teknik olarak bir farktır ama buna karşılık perdah ve minai teknik kullanımı olmamıştır.⁸² İlk Osmanlı çini sanatı bütün ayırıcı faktörlerine rağmen esas olarak, ilk devrinde Selçuklu çini sanatına bağlı kalmıştır. Sırlarının ve hamurlarının silisli kalker terkiibinde olması, mozaik tekniğinin geliştirilerek kullanılması, Selçukluda görülen mor, firuze ve mavi renklerin sır altı tekniğinde kullanılması olarak sayılabilir.⁸³

Ayırıcı özellik olarak ise renkli sır tekniğinin kullanımı, mavi-beyaz çinilerle orijinal bir üslup ortaya çıkarılması, minai ve perdah tekniğinin Osmanlılarda kullanılmaması şeklinde söylenebilir. Fakat Büyük Selçuklu keramiklerinde kullanılan Lakabi tekniği adı verilen renkli sır tekniğinin çinilerde kullanılması eski bir kültürün çinilerde yeniden yaşatılmasıdır.⁸⁴

XVI. yy. ikinci yarısında Anadolu çinilerinde sadece teknik olarak değil aynı zamanda stilize desenlerin yanında natüralist-realist bir çiçek üslubu ortaya çıkmakla birlikte, bu devirde sarı ve elma yeşili tonlar yerini kırmızı ve yaprak yeşiline bırakıyor ve beyaz bir zemin üzerine çok renkli motiflerin hakimiyeti başlıyor.⁸⁵ Türklerin yoğun doğa sevgisi ve bu yoldan da Allah'a karşı duymuş oldukları iman hissiyatı kumaşlarda kendini gösterirken, sonrasında çini desenlerini hazırlayan sanatkarlarla çini üzerine de nakledilmiştir. Örneğin Süleymaniye Camii'nde rumiler, nar çiçeği ve diğer çiçeklerle işlenmiş çiniler mevcuttur.⁸⁶ Buna ek olarak, 1558 yılında yapılan Hürrem Sultan Türbesi'nde ki çinilerin bunları takip etmesiyle birlikte, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'nde kırmızı lale ve karanfillerle tatlı yeşil yaprakların olması, Rüstem Paşa Camii ve türbesindeki çinilerin kısmen realist kısmen stilize olarak sayısız çeşitli desenlerle işlenmesi diğer örneklerdir.⁸⁷ Yine 1571 tarihli Sokullu Camii'ndeki duvarların kubbeye kadar çinilerle kaplı olması, mihrabın iki tarafındaki panolarda özellikle yeşil rengin hakim olması, motiflerin ve renklerin doygunluğu, parlak kırmızı renkli nar çiçekleri ve keskin hançer yapraklar Türk karakterini yansıtmaktadır.⁸⁸ İstanbul Kasım Paşa'da bulunan 1574 tarihli Piyale Paşa Camii çinilerinde de görülen parlak kırmızı nar çiçekleri ile keskin hançer yapraklar XVI. yy. da ki Türk ruhunun bugün yaşayan anıları olarak

⁸¹ Yetkin, a.g.e., s. 208.

⁸² Yetkin, a.g.e., s. 208.

⁸³ Yetkin, a.g.e., s. 210.

⁸⁴ Yetkin, a.g.e., s. 210.

⁸⁵ Aslanapa, a.g.e., s. 22.

⁸⁶ Aslanapa, a.g.e., s. 24.

⁸⁷ Aslanapa, a.g.e., s. 26.

⁸⁸ Aslanapa, a.g.e., s. 26, 28.

gösterilebilir.⁸⁹ Edirne’de bulunan Selimiye Camii’nde Hünkar mahfilini, mihrabını, minberin arka duvarı ve külahı, kemer başlarını ve pencere alınlıklarını kuşatan çiniler Osmanlı çinileri yükseliş devrinin bir diğer örnekleridir. Bu camii de çiniler ölçülü olarak kullanılmış, sadece hünkar mahfilinde oldukça zengin çinilerle kaplanmıştır.⁹⁰

Topkapı Sarayında Harem dairesinin Altın Yol isimli koridorunda bulunan çiniler de yüksek kaliteli çinilerdir ve yükselme devrine aittir. Ama bu çiniler başka yapıtlardan alınarak buraya kaplanmıştır. Yine Topkapı’da bulunan Hırka-ı Saadet dairesi çinilerini de bu arada zikredebiliriz. Aslında Topkapı Sarayı çini itibariyle zengin bir yapıt olmasıyla ve çeşitli dairelerinde her devre ait Osmanlı çinilerinin mevcut olmasıyla önemlidir.⁹¹

Ayasofya türbelerinden 1574 tarihli II. Selim Türbesinde çeşitli renklerin olmasıyla birlikte yeşil rengin sahaya hakim olması, Topkapı Sarayı Harem dairesinde, 1578 tarihli III. Murad dairesi çinileri arasında bulunan iki pano örneği II. Selim Türbesi çinilerini hatırlatmaktadır.⁹² Üsküdar’da bulunan 1583 tarihli Atik Valide Camii çinilerinde ise mihrabın etrafında siyah dallar üzerine işlenen kırmızı çiçekleri ve kitabeleri içine alan firuze mavisi çerçeveleri, stilize çiçekleri ve dağınık yapraklarıyla çinili camiler arasında bulunan bir diğer camiidir. 1586 tarihli Mehmet Ağa ve Ramazan Efendi camileri ile 1592 tarihli Takkeci İbrahim Ağa Camii, 1600 tarihli III. Murad Türbesi çinileri ise asrın sonunu kaplamaktadır. Bu eserlerde zengin çinilerle kaplanmıştır.⁹³ Karagümrük’te 1586 tarihli Mesih Paşa Camii’nin mihrap duvarında ve pencere alınlıklarında, III. Murad zamanında Manisa’da Mimar Sinan tarafından yapılmış Muradiye Camii mihrap ve pencereler arasındaki duvar parçaları XVI. yy. natüralist çiçek dekorlarıyla çok renkli olarak kaplanmıştır. Yine Mimar Sinan’ın son eserlerinden olan Tophane’de bulunan Kılıç Ali Paşa Camii’nin son cemaat mahalli yerinde pencere alınlıkları ve yine pencerelerin üst kısmı baştanbaşa bir ayet frizi olarak çiniyle kaplı bir eserdir.⁹⁴

XVII. asır çinileri ise XVI. çinilerinden pek az farklıdır. Eyyüb’de 1602 tarihli Siyavuş Paşa Türbesi çinilerinde kırmızı renk daha hakimken, İstanbul Şehzade

⁸⁹ Aslanapa, a.g.e., s. 28.

⁹⁰ Aslanapa, a.g.e., s. 30.

⁹¹ Aslanapa, a.g.e., s. 34, 35.

⁹² Aslanapa, a.g.e., s. 35.

⁹³ Aslanapa, a.g.e., s. 36.

⁹⁴ Aslanapa, a.g.e., s. 39.

Camii'nde 1603 tarihli İbrahim Paşa Türbesi'nde ilk olarak solgun kırmızı renk varlığını tekrar hissettirmektedir.⁹⁵

1616 yılında bitirilen Sultan Ahmed Camii çinileri bu asrın Osmanlı çinilerinde öncü olmakla birlikte çok çeşitli çinilerin bulunduğu bir abidedir. Kırmızı renk ölçülü olarak yalnızca lale ve karanfillerde görülürken, asıl baskın renkler yeşil ve mavi olmuştur. Fakat Ayasofya'da 1603 tarihli III. Mehmed Türbesi ile I. Ahmed Kütüphanesi çinilerinde yeşil renk hakimdir ve kırmızı renk kullanılmamıştır.⁹⁶ Bunların dışında Topkapı Sarayı'nda 1635 tarihli Revan Köşkü ile 1639 tarihli Bağdat Köşkü çinileri, yine Topkapı Sarayı'nda 1641 tarihli Sünnet odasında çeşitli devirlere ait Osmanlı çinileri kaplı bulunmaktadır.⁹⁷ XVII. yy. asrın ikinci yarısına ait olan çinilerin karakter yansımalarını 1669'da tamamlanan İstanbul Yeni Camii ve arkasındaki türbede bulunan çinilerinde görebiliriz. Yeşil ve kırmızı rengin solgunlaşması, renklerin bozulmasıyla asrın ilk yarısındaki çinilerle karşılaştırıldığında eser sönük kalmıştır. Topkapı Sarayı'ndaki yangından sonra tekrar yapılan 1668 tarihli Harem kısmını kuşatan çiniler ise asrın son ürünleri olmakla birlikte, XVIII. yy. sonu ve XVIII. yy. başları çini sanatında bir gerileme söz konusudur.⁹⁸ XVIII. yy. çinilerinin ilk örneklerini Hekim oğlu Ali Paşa Camii ve Sultan Ahmed Çeşmesi'nin saçakları çevresinde görmekteyiz. Ayasofya'da I. Mahmud Kütüphanesi'nin duvarlarında da bu çinilerden mevcuttur. Beyaz zemini kirlenmiş, sırları bozulmuş, domates kırmızısı yerini tuğla rengi almış bu çinilerde XVI. yy. ortalarında kaybolan sarı rengi tekrar canlanmıştır.⁹⁹

Bir diğer eser olarak İstanbul'da I. Abdulhamid tarafından yaptırılan Beylerbeyi Camii XVI., XVII., XVIII. asır Osmanlı çinilerinin zengin bir koleksiyonunu barındırır. İçeriğinde natüralist izler taşımaktadır.¹⁰⁰ Pencereleleri arasındaki duvarları Venedik ve Fransız çinileriyle kaplıdır. Benzer örnek olarak 1819'da II. Mahmud tarafından onarılan Eyüp Türbesi'nde de XVI., XVII., XVIII., asır Osmanlı çinileriyle kaplı olduğunu ve bunlar arasında da az da olsa Avrupa çinilerini görmekteyiz.¹⁰¹ XVIII. yy. ikinci yarısında Avrupa çinilerine yer verilmesi çini sanatının eskisi gibi olmadığını gösteriyor.¹⁰² Mimari süslemede çini kullanımı devletin medeniyet ve kültür anlayışını göstermekle birlikte siyasi durumuyla da ilgilidir ve Selçuklu devrinde sanat ve kültürün

⁹⁵ Aslanapa, a.g.e., s. 39.

⁹⁶ Aslanapa, a.g.e., s. 39.

⁹⁷ Aslanapa, a.g.e., s. 40.

⁹⁸ Aslanapa, a.g.e., s. 41.

⁹⁹ Aslanapa, a.g.e., s. 41.

¹⁰⁰ Aslanapa, a.g.e., s. 42.

¹⁰¹ Aslanapa, a.g.e., s. 43.

¹⁰² Aslanapa, a.g.e., 41.

merkezi Konya şehriken Beylikler döneminde de merkez etkisi devam etmiştir. Fakat Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulmasıyla birlikte merkez Konya'dan Bursa'ya geçmiştir. Bununla beraber Konya aynı zamanda bir çini merkezi olarak da eski değerini kaybetmiştir.¹⁰³

1.4. İznik Çini Sanatı

Eski adı Nikai olan İznik¹⁰⁴, Bursa iline bağlı kendisiyle aynı ismi taşıyan İznik gölünün kıyısında M.Ö. 4. yüzyıldan beri gelişimi izlenebilen bir kenttir. Bizans ve Roma hakimiyetinde kaldıktan sonra 1071 yılında kazanılan Malazgirt Zaferi ile Osmanlıların ilk defa başkenti olmuş, XIII. yüzyılda Haçlı seferleri olurken yeniden Bizans'ın hakimiyetine geçmiş, 1331 yılından beri tamamen Osmanlı Devleti'ne katılmış¹⁰⁵, tarıma elverişli ve sulak yapısının vermiş olduğu doğa yapısıyla aynı zamanda çinilerin de esin kaynağı olmuştur. İznik çeşitli uygarlıkların öncüsü olmuştur fakat asıl şöhretini XVI. yy. dan sonra Osmanlı'da yakalamıştır. Köklü bir şehir ve sanat geleneği, üretim sürekliliği, birçok sanatçısının olması, kent dokusunun göz alıcılığıyla bu dönemde adeta bir kültür başkenti olmuştur.¹⁰⁶ Osmanlı çini sanatının ilk örneklerini ise İznik ve Bursa'da görmekteyiz.¹⁰⁷

İznik çinileri XV. asırdan beri Osmanlı tezyinatında vazgeçilmez bir süsleme unsuru olmuştur. İznik'te üretilen çiniler, Osmanlı döneminde XV. ve XVII. yüzyılları arasında özellikle İstanbul başta olmak üzere birçok yerde süsleme ögesi olarak kullanılmıştır. Özellikle cami, saray ve türbelerde önemli bir süsleme aracı olmuştur.¹⁰⁸

Çini ve seramik üretimi ve sanatının İznik'te birdenbire ortaya çıkmaması, Bizans, Roma, Beylikler ve Anadolu Selçukluları döneminde sırsız, sırlı üretimlerin yapıldığını kazı ve araştırmalardan öğrenmekteyiz. Bunun yanında Anadolu topraklarındaki kültür zenginliği Orta Asya, Mısır, Mezopotamya'da bilinmemekte olan İslam seramik geleneğinin erken dönem içerisinde İznik üretimlerinde etken olması da önemlidir. Fakat İznik'in ünlenmesini sağlayan asıl gelişme XV. yy. ortalarından itibaren teknolojik

¹⁰³ Yetkin, a.g.e., s. 201.

¹⁰⁴ Sitare Turan Bakır, "Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, editörler: Gönül Öney, Zehra Çobanlı, 1. Baskı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2007, s. 279.

¹⁰⁵ Bakır, a.g.b., s. 279.

¹⁰⁶ Hadiye Kılıç, "İznik Çini Atölyelerinde Yapılan Üretimlere Sarayın Etkisi", *Social Sciences Research Journal*, cilt 10: sayı:4, 2021, s. 844.

¹⁰⁷ Can, Gün, a.g.e., s. 283.

¹⁰⁸ Gamze Akbaş, Arzu Erçetin, Rana Kutlu, "İznik'te Erken Dönem Osmanlı Mimarisi Örnekleri: Zaviye, İmaret, Cami", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, Nisan 2020 Cilt:10, sayı :2, s. 120

gelişmelerin olması ve bu gelişmelerin XVII. yy. sonuna kadar devam edecek olmasıdır.¹⁰⁹ Sanat tarihi otoriteleri İznik'in üretim merkezi olmasını birçok nedene de bağlamaktadır. Bunlardan biri İznik'in İstanbul'a yakın olmasıdır ve İstanbul'u hem Anadolu'ya hem de İpek Yolu'na bağlayan ticaret yolu üzerinde olmasının nakliyei kolaylaştırması ve harcamaların minimum düzeye indirilmesi, İznik ve çevresinin bol ağaçlı bir yer olmasından ötürü seramik ve çini üretiminde kullanılan yakılacak odunların üretime kaynaklık etmesi, seramik üretimi için gerekli olan malzemelerin yakınlardaki elverişli topraklardan elde edilmesi olarak sayılabilir.¹¹⁰

Osmanlı devletinin XV. ve XVII. asırlarda geniş bir coğrafyaya yayılan topraklarında mimari eserlerinde bezeme ögesi olarak çiniyi kullanması, özellikle Kanuni Sultan Süleyman döneminde Mimar Sinan yapımı eserlerde çini tezyinatı kullanması İznik üretimine yapılan katkılardandır.¹¹¹ İznik'te XV. asır ortaları ve XVI. asır başlarında yaşanan teknolojik gelişmeler ve bu değişimin başlangıcını kırmızı hamurlu seramik ve çinilerin ince beyaz astarlı, beyaz hamurlu, parlak şeffaf sırlı ve sır altı tekniğinde mavi-beyaz seramik ve çini gruplarına dönüşümüyle başlamaktadır.¹¹² XVI. yy. da İznik'te başlayan teknolojik gelişmeler beraberinde kırmızı hamurlu çinilerin yerini sır altı tekniğinde, ince beyaz¹¹³ astarlı, beyaz hamurlu, parlak şeffaf sırlı mavi-beyaz çini ile seramiklerin yer almasına bırakmıştır.

Öncü örnekler olarak belirtilen mavi-beyaz çini grubu, şeffaf sır altına kobalt mavi tonları, nadiren kullanılan eflatun ve mor tonları, turkuaz rengiyle işlenmiş olup, genellikle dikdörtgen, üçgen, altıgen ve dar bordür parçalarından oluşmuş betimlemeler, merkezi, ulama, simetrik veya serbest şemalı çeşitleriyle, rumi ile hatayı gibi stilize edilmiş bitkisel desenler ve yazı bezemelerinden oluşan bu tarz çini desenlerine alınlıklarda ve panolarda rastlamaktayız.¹¹⁴ XVI. yüzyılda erken mavi-beyaz çini grubu yapılarının arasında, Bursa Yeşil Türbe' de Sitti Hatun Lahiti'nde , Edirne Muradiye Camii, Bursa Cem Sultan Türbesi ve Edirne Üç Şerefeli Camii'nde çeşitli desende altıgen formunda mavi-beyaz çiniler karşımıza çıkmaktadır. Bu tarz çini grubuna Topkapı Sarayı Hırka-ı Saadet odasının birtakım çinilerini, Manisa Valide Sultan Camii, Bursa Şehzade Ahmet Türbesi, Bursa Şehzade Mahmut Türbesi, Gebze Çoban Mustafa Paşa Türbesi ile Sünnet Odası bölümündeki çinileri de ekleyebiliriz.¹¹⁵ Baba Nakkaş desenine ait ilk çini

¹⁰⁹ Bakır, a.g.b., s. 280.

¹¹⁰ Bakır, a.g.b., s. 280.

¹¹¹ Bakır, a.g.b., s. 281.

¹¹² Bakır, a.g.b., s. 282.

¹¹³ Bakır, a.g.b., s. 282.

¹¹⁴ Bakır, a.g.b., s. 283.

¹¹⁵ Bakır, a.g.b., s. 283.

örnekleri Bursa Şehzade Mahmut Türbesi'ndeki bordür çinileri olduğu düşünölmekle beraber Bursa Şehzade Ahmet Türbesi'ndeki bordür çinilerinde ve Manisa Valide Camii mihrap duvarlarındaki iki alınlıkta Baba Nakkaş desenine ait çiniler bulunmaktadır.¹¹⁶

Gebze Çoban Mustafa Paşa Türbesi'nde ise Haliç işi motiflerine benzeyen sır altı tekniğindeki çinileri görmekteyiz. Edirne Üç Şerefeli Camii'nin avlusunda iki pencere alınlığında da bu üsluba benzeyen örneklere rastlamaktayız. Kufi ve Sülüs hatlı kitabelerin zeminindeki bezemelerde rumi desenleri kullanılmıştır. XVI. yüzyılın ilk yarısında olduğu belirtilen bu çinilerin İznik üretimi ya da yerel üretimler olduğunu kabul eden araştırmacılar dışında, son yıllarda yapılan çalışmalarda Kaşihane-i Hassa yani sarayın çini atölyecilerine ait olduğunu belirten görüşlerde mevcuttur.¹¹⁷

XVI. yüzyılın ikinci yarısında ehl-i hiref defterlerine bakıldığında çini ustalarının sayısında azalma görülmesinin nedeni ise Mimar Sinan'ın mimarbaşılığına getirildiği 1550-1585 yılları arasında, yapıların yoğun çini bezeme ihtiyacını karşılayamamasından dolayı saray atölyelerinin zamanla İznik'e yönelmesi olarak yorumlanmakla birlikte saray fermanlarında XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İznik'e yönlendirilen siparişlerin arttığını kanıtlayan bilgiler içermektedir. Belgelerin içeriğinde çinilerle bezenecik yapıların süslemesinde, Mimar Sinan denetiminde saray nakkaşhanesinde hazırlanıp İznik atölyelerinde uygulamaya girdiği belirtilmektedir.¹¹⁸ 1963 yılında Oktay Aslanapa tarafından başlatılan İznik kazıları, Türk seramik ve çini sanatının betimlenmesinde önemli bir etken olmuştur. Yapılan çalışmalar, XIV. asırdan beri üretimi İznik'te başlayan kırmızı hamurlu Milet işi sır altı tekniğindeki seramiklere, XV. asrın sonu ile XVI. yüzyılın ilk yarısı itibariyle sözü edilen coğrafyada sır altı tekniğinde sert yapılı beyaz hamurlu seramik üretimini delillendiren bulguları da kapsamaktadır.¹¹⁹ Bunun yanında birtakım yayınlarda mavi-beyaz seramik üretiminin Osmanlı sarayında Çin porselenlerine karşı olan hayranlığın bu durumu etkilediğini ve neden olduğunu yazmaktadır. Çin'e ait beyaz gövdeli ve sağlam ışıltılı porselenler İslam seramik ustalarının da ilgisini çekmiştir ve belgelerden de anlaşıldığı gibi İznik'e Çin porselenlerine benzer ürün siparişleri verilmiştir.¹²⁰ Bugün birçok koleksiyona baktığımızda XVII. yy. sonuna kadar bu türden örneklerin üretildiğini kanıtlamış İznik seramiklerinin olduğunu görüyoruz. Fakat bu üretimlerin tamamen Çin'den etkilenme ürünler olduğunu söyleyemeyiz. İslam

¹¹⁶ Nuray Dönmez, "Osmanlı Dönemi Mavi-Beyaz Çinilerinde Desen" *Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu 16- 18 Kasım 2006, Bildiriler*, Cilt 2, İzmir-Türkiye, s. 439-450.

¹¹⁷ Bakır, a.g.b., s. 283.

¹¹⁸ Bakır, a.g.b., s. 287.

¹¹⁹ Bakır, a.g.b., s. 289.

¹²⁰ Bakır, a.g.b., s. 289.

dünyasına baktığımızda seramik üretiminin uzun yıllardan beri var olduğunu bezeme ve tekniklerinin geliştirildiğini, XVI. yüzyılda karşılaştığımız bu örneklerin ise gelenekle beraber yoğrulduğu, Osmanlı devletine özgü özel bir üslup olarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz.¹²¹ XVI. yüzyılın ilk yarısına baktığımızda yapılan üretimin porseleni andıran mavi-beyaz seramik grubu hamurlarının cam firit, beyaz kil ve beyaz silikadan birleşmiş fritli hamur olduğunu anlamaktayız. Bundan önce kil oranı yoğun seramikler yerini silikanın yoğun olduğu bir bileşimle alınca daha sağlam, sert ve beyaz formlar oluşmuştur. Çömlekçi tornasında veya kalıplama tekniğiyle alternatif çeşitlerde farklı boyutlarda formların oluşması çukur veya düz tabaklar, leğen, ayaksız ayaklı kaseler, sürahi, bardak, kavanoz, vazo, askı top, divit, şamdan, matara gibi ürün çeşitliliğini sağlamıştır ve Türk seramik ve çini tarihine farklı bir boyut kazandırmıştır. Bu yeni altyapı farklı üslup, renk ve motiflerle XVII. yüzyılın sonuna kadar İznik'te devam etmiştir.¹²² XVI. yüzyıl başlarında mavi-beyaz çinilerde tasarımlar ustalığı gerektiren bir işçilikle uygulanmış olup, motiflerde mavi rengi ön plana çıkmıştır. Mavi-beyaz çini grubunda kazılardaki buluntulardan yorumlanacağı gibi en erken grubun, ismini XV. yüzyılda saray nakkaşları arasında önemli ve öncü isimlerinden olan Baba Nakkaş'tan almış Baba Nakkaş üslubudur. Üslup, yuvarlak hatlı hatayi motiflerle, kendi üstlerine dönük yapraklarla, rumi, yazı, geometrik ve bulut desenlerinden oluşan grubun öncüsü olarak kabul edilmektedir.¹²³ Beyazıd II. zamanında desenler sadeleşmiş, koyu kobalt mavi tonu yerini daha açık bir mavi tona bırakmış, hatayi ve rumi motifler daha büyük olarak sergilenmiş, bulut ve düğüm motifleri desenlerde uygulanmaya başlamıştır. Selim I. zamanında ise yapılan desenler beyaz zemin üzeri kobalt mavi renginin tonlarıyla boyanmakla birlikte, Kanuni Sultan Süleyman döneminde ise üslubun desen özelliklerini kaybetmeye başlaması yeni arayışlara gidilmesini sağlamıştır.¹²⁴

Haliç işi çinilerde XVI. asrın ilk yarısında hakim olan renkler zeytin yeşili, kobalt mavisi tonları siyah ile turkuaz tonlarıdır. Bu tarz üslubun hakim olduğu çinilerin İznik üretimli olduğu ve XVI. yüzyıl çinili yapılarında yok denebilecek kadar az olduğu söylenebilir.¹²⁵ Mavi-beyaz eserlerin diğer grubu ustaların üslubu olarak adlandırılan çiniler, sanat tarihçisi Julian Raby tarafından saray üslubundan ayrılma olarak tanımlanmış ve bu grup çinilerde girift tasarımlar yerine çizimi daha kolay uygulamalar uygulanmıştır. Erken dönem natüralist grup olarak da betimleyebileceğimiz eserlerde,

¹²¹ Bakır, a.g.b., s. 289.

¹²² Bakır, a.g.b., s. 289.

¹²³ Bakır, a.g.b., s. 291.

¹²⁴ Bakır, a.g.b., s. 291.

¹²⁵ Bakır, a.g.b., s. 291.

lale, sümbül, ayn-i sefa ve karanfil gibi tomurcuk ve çiçekler, daha yalın hatayı motifler ile yapraklar, hayvan ve bununla birlikte çok az da olsa insan figürleri ön plana çıkmaktadır. Bu desenlerin XVI. asrın ikinci yarısı itibariyle kullanılacak olan natüralist üsluptaki çiçeklere oranla daha küçük çizilmesi göze çarpmaktadır.¹²⁶ Kanuni Sultan Süleyman dönemi Osmanlı Devleti'nin en güçlü dönemlerinden biri olup bu dönemde büyük ve başarılı yapıların inşasına imza atılmıştır. Baş mimar Mimar Sinan'ın öncülüğünü yaptığı Şehzade Camii ve türbesi de bunlardan biridir. Eserin çini süslemesini Acem Ali renkli sır tekniğinde yapmıştır. Sonraki senelerde ise kesme taş yapılarını sır altı tekniği ve mimari unsurlarla uyumlu bir şekilde kullanan Mimar Sinan İznik çini imalinde büyük bir hareketlilik kazandırmıştır.¹²⁷ XVI. yüzyıl ikinci yarısı ile XVII. yüzyıl ortalarına kadar İstanbul ön planda olacak şekilde Osmanlı devletinin hakim olduğu coğrafyalarda ve Anadolu'nun farklı yörelerinde çok sayıda köşk, saray, mezar taşı, camii, türbe, hamam ve kütüphanede sır altı tekniği İznik imali çiniler hakimiyetlerini sürdürmüşlerdir. Şam tipi ve mavi beyaz örneklerden sonra bu dönemde, koleksiyoncuların ve dünya müzelerinin ilgisini çeken yepyeni bir çini seramik grubuyla karşılaşılmalıdır. Buna örnek olarak Paris Cluny Müzesi'nde fazla sayıda mevcut olan ve uzun yıllar boyunca Rodos işi adıyla değerlendirilen seramik ve çinilerin İznik'te imal edildiğine dair bilgiler ağır basmaktadır.¹²⁸

XVI. yüzyılın ilk yarısında hakim olan turkuaz ve kobalt mavisi tonları az da olsa kullanılan siyah ve yeşil rengi, bu yüzyıl ortalarında renk hakimiyetine eklenmiş zeytin yeşili, siyah ile patlıcan moru tonlarıyla canlanmış, aynı yüzyılın ikinci yarısında zümrüt yeşili ile kabarık mercan kırmızısı renklerinin eklenmesiyle de uygulanan renklerin parlak sıran altında ışıltılı ve derin bir görünüm elde edilmesi sağlanmıştır. Kırmızı tonlu sır altı tekniğinde yapılan seramik ve çinilerde kahverengi de ayrı bir yere sahiptir fakat bu ton daha çok ağaç dalları ve gövdelerinde kullanılmıştır.¹²⁹

Erken Osmanlı döneminde kırmızı renkte yapılan ilk örnekler bakacak olursak renkli sır tekniğiyle karşımıza çıktığını görmekteyiz. Karşılaşılan örneklerde kullanılan kırmızı rengi fırınlanamadığından ötürü mat bir tondadır. Renkli sır tekniğinden sır altı tekniğine geçişi temsil eden 1557 yapımı Süleymaniye Camii çinileri Kanuni Sultan Süleyman'ın İstanbul'da yaptırmış olduğu, kırmızı rengin kullanıldığı ilk yapı olarak kabul görmektedir. 1558 yapımı Haseki Sultan Süleyman Türbesi ve 1561 yapımı Rüstem

¹²⁶ Bakır, a.g.b., s. 292.

¹²⁷ Bakır, a.g.b., s. 297.

¹²⁸ Bakır, a.g.b., s. 297.

¹²⁹ Bakır, a.g.b., s. 297.

Sultan Paşa Camii eserleri ise diğerleridir. Erken dönem Osmanlı inşalarında mor renk renkli sır tekniği ile birlikte görülmekte ve bununla birlikte kırmızılı sır altı tekniğiyle Hürrem Sultan Türbesi ile Rüstem Sultan Paşa Camii'nin çinilerinde kırmızı renk ile birlikte kullanıldığı dikkat çekmektedir. Mor renginin diğer renklerin bütünlüğünde zayıf kalması ve zamanla da kullanılmaması gözlemlenmektedir.¹³⁰

XVI. yüzyılın ikinci yarısında kırmızı renk hakim bir renk olmakla birlikte zıt rengiyle kullanıldığında algılamada herhangi bir sorun olmasın diye kırmızının olduğu bölgelerde ince beyaz boşluklar bırakılmış ve bu yapıma atölyenin tabirinde havalı boyama denilmiştir.

Bu teknik, diğer renklerin anlaşılmasını kolaylaştırmak ya da tek renkli desenlerin farklı bölümlerini göz önünde bulundurmak için uygulanmıştır. Kırmızı sır altı teknikte, hatayi, rumi ve saz üsluplarıyla beraber, XVI. yüzyıl ikinci yarısında karşılaşılan natüralist tema motifler önemli bir yenilik olmuştur. Kompozisyon uygulamalarında en fazla lale, karanfil, sümbül ve gül motifleri kullanıldığı için bu gruba dört çiçek üslubu denilmektedir. XVI. yüzyıl ikinci yarısında kırmızı sır altı tekniğiyle birlikte natüralist tema zenginliği, Osmanlı kimliğiyle birlikte sentezlenmiştir. Bu gelişimde natüralist üslubun yapımcısı ve saray baş nakkaşı Şah Kulu' nun öğrencisi Karamemi'nin rolü de önemlidir.¹³¹

Çinilerle bezenmiş yapılarda karanfil, lale, sümbül, gül desenlerinin yoğunluğunun yanında zambak, süsen, bahar dalları, Manisa lalesi, peygamber çiçeği, zerrin, kokulu menekşe, vazo formları, mermer taklidi desenler, servi ağacı, üzüm salkımları, Afyon motifi, nesih kitabeler, sülüs, kuvvet sembolü çintamani, S şeklinde soyut formlar gibi farklı çeşitlerde desenler uygulanmıştır.¹³² Sivil yapılarda ise kuş figürleri daha çok görülmektedir. XVII. asırda, üzerinde sanatçı imzası ve tarih olan Kabe ile Medine betimlemeli panoların bulunması bu dönemin çini unsurlarını oluşturması bakımından önem arz etmektedir. Çiniyle bezenmiş dini yapıların çiçek çeşitliliğinin birtakım sembolik anlamlara geldiğini ise ilgili yayınlardan öğrenmekteyiz. Örneğin, renkli sır tekniğiyle 1548 yılında yapılan Şehzade Mehmet Türbesi'ndeki lale motifinin Arap alfabesiyle yazılması ve Allah kelimesinin aynı harfleriyle oluşturulması öne çıkan bir özelliktir. Servi ağacında ise Allah kelimesinin ilk harfinin Elif'i andırması ile

¹³⁰ Bakır, a.g.b., s. 297.

¹³¹ Bakır, a.g.b., s. 298.

¹³² Yıldız Demiriz, "Çini Bahçesi", *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, İstanbul 1998, s. 163-197.

sonsuzluğu çağrıştırması fikri de yaygındır. Peygamber kokusunun gül motifiyle, bahar dallarının cennetteki bolluk ve bereketle bağdaştırıldığı görülmektedir.¹³³

XVII. yüzyılın ortaları çini sanatının üretimini ve verimini yitirmeye başladığı, yüzyıl sonuna kadar ise düşüşe geçtiği dönem olmuştur. İznik atölyelerinin karşılaştığı ekonomik sıkıntılar bu durumun en önemli faktörü olarak öne çıkmaktadır. Anadolu'da Celali isyanlarının baş göstermesi, XVII. yüzyılda ticaret yollarının değişmesi gibi faktörler İznik'te ki bu gerilemenin diğer sebepleri arasında sayılmaktadır.¹³⁴ Osmanlı devletinin bu dönemde İznik'e gereken önemi göstermemesi, yolların bakımsız ve özensiz olmasının ticaret yollarının İznik haricinde gelişmesine neden olduğu, bataklıkların kurutulmamasından dolayı yaşanmakta olan sıtma salgınının halkı olumsuz olarak etkilediği sebepleri de diğer nedenler olarak ileri sürülmektedir.¹³⁵ Osmanlı saray fermanlarından anlaşıldığına göre, sarayın İznik atölyeleriyle arasında sorun olduğu, çini ustalarının saray dışından sipariş almasından dolayı saray siparişlerinin geciktirilmesi genel olarak İznik kadısı ve kâşicibaşına eleştirilen bir durum olmuştur. XVII. yüzyıl ilk yarısında süregelen bu tarz uyarılar arasında en fazla dikkat çeken uyarı ise 1613 yılı fermanıdır. Bu fermana göre saray dışı siparişlerin yasaklandığı, emre riayet göstermeyenlerin ise cezalandırılacağı söz konusu olmuştur. Osmanlı sarayından yapılan kısıtlamalar ve XVII. yüzyıl ikinci yarısında azalma gösteren siparişler İznik'te bir gerilemeye yol açmıştır. Evliya Çelebi XVII. yüzyılın başında İznik atölyelerini 300 adet olarak belirlemiş, XVII. yüzyılın ortalarında ise bu atölyelerin sayısının 9 olduğunu belirtmiştir. Bazı araştırmacılar bu sayıyı abartılı olarak değerlendirmiştir.¹³⁶ XVII. yüzyıl ikinci yarısında yaşanacak teknik ve estetik gerilemede ilk örnekler arasında 1608 yılında yapılan III. Mehmet Türbesi ve 1611 yılında yapılan Destari Mustafa Paşa Türbesi sayılmaktadır. Adı geçen türbelerde uygulanan çini motifler irileşmiş ve kaba bir görünüme sebebiyet vermiş, fırınlama esnasında renklerde akmalar oluşmuştur. XVII. yüzyılda çini ve seramik eserlerde gözle görülür bir gerileme söz konusu olmuştur. Sır ve hamurda oluşan uyuşmazlıklar neticesinde ışıltısını kaybeden sırların çatlaklı ve pürüzlü olduğu, donuk yüzeyler elde edildiği ve renklerin birbirine aktığı gözlemlenmektedir. XVII. yüzyılın ortalarından itibaren teknik başarısızlıkların olduğu, öncelikle çini üretiminde ustaları renklerde kısıtlama yapmaya yöneltmiştir. Mavi-beyaz ve kahverengiye çalan kırmızı tonları görülmektedir. Yüzyılın sonuna doğru siyahın ve yeşil rengin hakim olduğu örneklerin yanı sıra kırmızı renk tekrar kullanılmışsa da XVI.

¹³³ Bakır, a.g.b., s. 298-299.

¹³⁴ Faik Kırımlı, "İznik Çinileri ve Cenovalı Çini Tüccarları", *Antika*, İstanbul, 1987, s. 50-54

¹³⁵ Bakır, a.g.b., s. 279.

¹³⁶ Bakır, a.g.b., s. 302.

yüzyılın başarısı kazanılamamıştır.¹³⁷ XVII. yüzyıl çini imalinde bir diğer olumsuz unsur ise uygulamalarda yapılan özenli sayılmayan işçiliktir. Desenler bozulmuş, kabalaşmış, irileşmiş ve kullanılan konturlar da kalınlaştırılmıştır. Diğer yandan desenlerde ölçek değişikliği olmasına rağmen, şematik açıdan bakıldığında diğer asırda olmayan yenilikler göze çarpmaktadır. Motiflerde bulut, rumi, hatayi motifleriyle natüralist öğeler kullanılmaya devam etmiş, peygamber çiçeği, buhur-u meryem bir diğer ismiyle siklamen gibi çiçekler de sıkça kullanılmıştır. Bu dönemde gül motifinin farklı açılardan stilize yapılan uygulamaları mevcuttur. Mavi zemin üzerinde beyaz bırakılan sülüs yazısında Kur'an-ı Kerim'den ayetler de yer almıştır ve yapılarda kullanılan çini kaplamalardan olmuştur.¹³⁸ XVII. yüzyılda sarayın denetimci görevini azaltmasıyla çini motiflerinde standartlaşma meydana gelmiştir. Hızlı üretim yaygınlaşmıştır. Bununla birlikte bahsi geçen ürünleri sarayın İstanbul sektöründen aldığı yönüne ait kayıtlar da tespit edilmiştir. Bununla birlikte aynı çini desenlerinin çeşitli yapılarda tespit edildiği ortaya çıkmıştır. Buna örnek olarak Topkapı Sarayı Ağalar Camii ve Üsküdar Atik Valide Camii,'nin mihrap yanı duvarlarındaki bahar dallı panoları ve Bağdat Köşkü'nde bulunan Sünnet Odası'nın kuşlu panoları tekrarlanma çalışmalarına örnektir.¹³⁹

Ana hatta uzama gösteren sapların üzerinde büyük natüralist çiçeklerin oluşturduğu bir grup pano örneklerine Topkapı Sarayı Valide Sultan'ın odasında ve Veliaht dairesinde rastlanmaktadır. Bu örnekler XVII. yüzyılda oluşturulmuş özgün çalışmalardır. Çini motiflerinde özellikle göbeklerde ve köşebent bölümündeki sınırlı bölgelerde görülmekte olan ya da panoların alt kısımlarında doğadaki ölçeklerine göre uygunlukla yerleştirilen çiçeklerin burada irileşip farklı bir düzenleme içerisinde yer aldığı, uzayan tek bir dalın üzerinde değişik çiçeklerin kullanılmasının ise XVI. yüzyıl tasarımın özelliklerinin fazla önemsenmediğinin göstergesi olmuştur. Bir diğer örnek ise, Veliaht Dairesi pano kısımlarından birinde karşımıza çıkmaktadır. Şemse motifi alışlageldiği gibi pano ortasında kullanılmamış aksine üst bölüme yakın bir yerde kullanılmıştır.¹⁴⁰ Yapıların duvarlarının boydan boya çinilerle kaplanması geniş alanlarda ulama şemalar ön plana çıkmaktadır. Şemse, çintemani ve hatayili, rumili-hatayili tasarımlar duvar bezemelerinde yaygın olarak kullanılan diğer motiflerdir. Bu örnekler XVI. yüzyılın zarif ulama ve hareketli desenlerine göre daha şematik ve statiktir. İznik'in ayakta kalma gayeleri, 400 yıllık süregelen verimli üretim, XVII. yüzyıl ikinci yarısında

¹³⁷ Bakır, a.g.b., s. 303.

¹³⁸ Bakır, a.g.b., s. 304.

¹³⁹ Bakır, a.g.b., s. 305.

¹⁴⁰ Bakır, a.g.b., s. 305.

atölyelerin kapanmasıyla son bulmuştur.¹⁴¹ Ekonomideki zayıflama ve yetersizlik de İznik çinilerinin eski popülerliğini yitirmesine neden olmuştur.¹⁴²

Böylelikle XVIII. yüzyıl başlarında seramik ve çini üretim merkezi Kütahya olmuştur. Günümüze kadar yerel üretim yapmış Kütahya’da İznik’in kopyaları yapılmaya çalışılmış, ama bu konuda İznik kadar başarılı olunamamıştır. Sonrasında Sadrazam Damat İbrahim Paşa’nın isteği doğrultusunda İstanbul Tekfur Saray atölyeleri kurulmuş fakat bu girişimde sonuç vermemiştir. Osmanlı Devleti bu dönemde batılılaşma dönemine girdiği için yapılarda çini bezemeyi geri planda bırakmış ve çiniciliğin bu süreçten olumsuz etkilenmemesi de kaçınılmaz olmuştur.¹⁴³

1.5. Türk Çini Sanatında Kullanılan Teknikler

Türk çini sanatının kapsamı birçok tanımla çeşitlendirilmekle birlikte, kullanılan teknikler de birçok şekilde ifade edilmektedir. Türk çini sanatında kullanılan teknikler, sır altı tekniği pişmiş toprak imalleriyle, Türkler eliyle önceden üretilmiş pişmiş toprak şeklinde genel olarak ise mimari boyutta seramiklerle ve az olmakla birlikte yayınlanan tabirinde ise kullanım eşyaları ya da bir diğer tabiriyle üç boyutlu olarak veya Osmanlı Devletinin Klasik döneminde imal edilen motifleri ifade etmek için sınırlandırılarak belirtilmektedir. Bundan dolayı bu teknikler ulaşılabilen yayınlarda dağınık ve karmaşık olarak verilmiştir.¹⁴⁴ Bu bölümdeki gaye Türk çini sanatında kullanılan teknikleri mimari uygulanımı, üretildiği dönemleri veya kullanım şeklindeki alanları örneklerle açıklamaya çalışmaktır. Çininin ilk arkaik örneklerinin tuğla yüzeyinin renkli sırla sırlanması şeklinde ortaya çıkışı olarak söylenebilir.¹⁴⁵ Sırlı tuğla, tuğlanın lacivert, firuze, patlıcan moru renklerle sırla kaplanıp fırınlanmasıyla elde edilmektedir. Sırlı tuğla Selçuklu devri eserlerinde beğenilen bir süs unsuru olmuştur. Genel olarak Selçuklu dönemi, sırlı tuğlalarında silis oranı fazla, çok iyi yoğurulmuş çamurlar kullanılmıştır. Tonozlarda, eyvanlarda, kemerlerde, kubbeye geçişlerde, kubbelerde ve duvarlarda, sırsız tuğlayla örgü arasına giren firuze renkte ve az miktarda mor sırlı tuğlalar değişik iri motifler oluşturmaktadır.¹⁴⁶

¹⁴¹ Bakır, a.g.b., s.305

¹⁴² Yıldız Demiriz, “XVII.yüzyıl Çinilerinde Değişen Desen Anlayışı”, İstanbul: XVII.yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanat, Sempozyum Bildirileri (19- 20 Mart), 1998, s. 77- 84.

¹⁴³ Bakır, a.g.b., s. 305.

¹⁴⁴ İrem Çalışıcı Pala, “Türk Çini Sanatında Kullanılan Teknikler”, 21. Yüzyılda Türk Sanatı Meseleler ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyumu, 8-09 Ekim 2018, s. 347-368.

¹⁴⁵ Can, Gün, a.g.e., s. 281.

¹⁴⁶ Gönül Öney, Ülker Erginsoy, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültürü Yayınları, Ankara, 1988, s. 83.

Tıraşlanmak suretiyle biçim verilen düz renkli kâşi tekniğinde levhalardan elde edilen desen parçaları, mozaik teknikteki gibi yan yana getirilerek uygulanır.¹⁴⁷ Bu teknikle oluşturulan bezemeler eski kaynaklarda rizenigâri ya da kâşigari, modern tabiriyle de çini mozaik olarak adlandırılmaktadır.¹⁴⁸

Bu teknikte kontrast renkli motifler elde etmek kolaydır ve renklerin canlılığı göz alıcıdır. Fakat teknik uygulamadaki zorluk sonucundan dolayı bu teknik günümüzde renkli sır tekniği, eski ustaların kullanım tabiriyle ise lakabi adı verilen tekniği doğurmuştur.

Renkli sır tekniğinde nakışlar fırçayla işlenir. Mozaik tekniğinde ise nakışlar, düz renkli kâşi levhalardan kesilip elde edilir. Bundan ötürü renkli sır tekniğinde süsleme daha zarif ve incedir.¹⁴⁹ Renkli sır tekniği Türk mimari süsleme sanatında ilk kez İlk Devir Osmanlı eserlerinde karşımıza çıkmıştır ve Bursa yapılarında başarıyla kullanılmıştır. Bu teknik batı dillerinde cuerda seca ismiyle de bilinse ve genel olarak renkli sır tekniğine benzese de teknik ayrıntı, incelik ve nitelik koşulları detaylıca ele alındığında bu iki tekniğin birbirinden ayrı teknikler olduğu göze çarpmaktadır.¹⁵⁰ Zira daha çok İspanya çinilerinde kullanımı sağlanan cuerda seca tekniğinde renkli sırların arasında pişerken renkler birbirine karışmasın diye iplik konur ve iplik yanınca yeri boş kalır. Fakat Türk çinilerine baktığımızda sıcakta eriyip uçan bir karışımın vardır. Hamuru kırmızı olan bu çiniler bir kez pişirilip, nakışlar renkli sırla işlenip yeniden fırınlanır. Renklerin birbirine karışmasını engellemek için motiflerin arasına nebati yağ-manganez karışımı bir mahlût ya da balmumu sürülür. Karışım buharlaşınca çini hamur rengi görülür ve kırmızı renk hamur motiflerde tahrir çekilmiş gibi gözüktür.¹⁵¹

Osmanlı Devleti'nin ilk döneminde nihayetlenen renkli sır tekniği tezyinatın karakteristik unsurunu oluşturmaktadır. İlk örneklerine Mehmedü'l-Mecnûn imzasıyla Bursa Yeşil Külliyesi çinilerinde görmekteyiz.¹⁵²

İlk devir Osmanlı mimari tezyinatında ise çoğunlukla düz renkli kâşi tekniği, kesme çini yani kâşigari tekniği, renkli sır tekniği ya da minai teknikleri uygulanmıştır.¹⁵³

¹⁴⁷ Yetkin, a.g.e., s. 210.

¹⁴⁸ Aziz Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-1604*, Klasik Yayınları, İstanbul, 2009, s. 63.

¹⁴⁹ Doğanay, a.g.e., s. 63.

¹⁵⁰ Doğanay, a.g.e., s. 64.

¹⁵¹ Doğanay, a.g.e., s. 64.

¹⁵² Doğanay, a.g.e., s. 64.

¹⁵³ Doğanay, a.g.b., s. 360.

Osmanlı çini sanatında önemli bir başarı elde eden sır altı tekniği ise XVI. yy. ikinci yarısında İznik atölyelerinde kendini ispatlamış ve geliştirilmiştir. Nakışlar, sır altı tekniğinde renkli sır tekniğindeki gibi çift tahrirli olmadığı için çok daha kıvrak ve incedir. Nakışlar zemine geçirilme kısmındayken delikli kaplar kullanılmaktadır. Bu teknikte boya üzerine şeffaf sır sürülmesi haricinde birçok yenilikte beraberinde gelmiştir. Renk skalası ve nakış yelpazesi gelişmiştir. Hürrem Sultan Türbesi'nde ki çinilere baktığımızda bu durumu görmekteyiz. Bu teknik Saray Nakışhanesi'nin en başarılı kompozisyonlarını ve muhtelif zengin nakış yelpazesini oluşturmuştur.¹⁵⁴

XVI. yy. ikinci yarısında İznik atölyelerinde geliştirilip, Bursa ve Edirne eserlerinde görülmekte olan mavi-beyaz çinilerde sır altı tekniği kullanılmıştır.¹⁵⁵

Minâi tekniği ise hamuru sarımtırak renkte ve içeriğinde alkalili kireç kullanılan çini teknik çeşididir. Bu teknik biçiminde fazlasıyla yoğrulan hamur yıldız, kare, haç ve baklava şekli levhalar biçiminde oluşturulduktan sonra astar yapılmadan yüksek ısıda koyu mavi, yeşil, firuze ve mor renklerde boyası yapıp sırlanarak pişirilir. Daha sonra kiremit kırmızısı, siyah, beyaz ve altın renkteki yaldızla sır üstü tekrar boyanarak daha az yoğunluktaki ısıda yeniden fırınlanırdı. Bu teknik Anadolu Selçuklu tezyinatında kullanılmıştır. Alaeddin Köşkü saray kalıntısı kazılarında minâi teknikte yapılmış çini eserlere rastlanmıştır.¹⁵⁶ Bu tekniğe yedi renk kullanılmasından dolayı "heft reng" de denilmiştir. Uygulaması çok kolay olmayan minâi tekniğinde çok başarılı ürünler ortaya çıkmıştır. Bu teknikte yapılmış çini levhalarda ise Selçuklu dönemini yansıtan taht ve av sahneleri dışında stilize edilmiş bitkiler ve hayvan betimlemeleri de uygulanmıştır.¹⁵⁷

Bir diğer çini tekniği lüster tekniğidir. Lüster tekniği bir sır üstü tekniktir. Mat-beyaz yani opak sır, farklı tonlardaki kobalt mavi, yeşil ya da patlıcan moru renklerde sırla kaplanmış haç ve yıldız şeklindeki levhalara, lüster ismiyle adlandırılan gümüş tozları, altın ve maden oksitlerini muhtevasında barındıran, ikinci sır gibi bir maddeyle birlikte cilalarmışçasına motifler işlenir ve bununla birlikte az ısıda fırınlanır. Oksitler dökülür ve maden karışımı ince tabaka şeklinde çini yüzeyini kaplar. Bundan dolayı motiflere madeni parlaltı eklenir. Kubad Abad Büyük Saray'da yapılan kazı sonuçlarında lüster tekniğinde yapılmış yıldız-haç levhaları çıkarılmıştır.¹⁵⁸ Başka bir örnek ise Kubad Abad Büyük Saray'da ortaya çıkan biri lüster diğer sır altı tekniğinde yapılmış iki yıldız

¹⁵⁴ Doğanay, a.g.e., s. 64-65.

¹⁵⁵ Doğanay, a.g.b., s. 360.

¹⁵⁶ Yetkin, "Çini", 329-335

¹⁵⁷ Yetkin, "Çini", 329-335

¹⁵⁸ Rüçhan Arık, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s. 85.

çinidir. Sır altı tekniğinde yapılan çinide bir kuşun başka bir kuşu boğazından yakalayıp sıkıktığını, lüster tekniğinde yapılan teknikte ise avcı kuşun tavşanın başını gagaladığını görmekteyiz.¹⁵⁹

1236 yapımı I. Alaeddin Keykubad'ın sarayı Kubad Abad'da pek çok sayıda perdah ve sır altı tekniğiyle yapılmış insan, hayvan ve yıldız biçimli çini bulunmuştur.¹⁶⁰

1.6. Türk Çini Sanatında Kullanılan Motifler

Türk çini sanatında kullanılan motifleri başlangıçtan Osmanlılar dönemine kadar alırsak figürlü, geometrik, bitkisel ve yazı kategorisinde toplayabiliriz. Bu motifler kullanım şekli olarak içini süsledikleri eserin fonksiyonuna göre değişebilmektedir.¹⁶¹

Tasvirden uzak durmayı tercih eden İslam sanatkarları inanç sistemlerine daha yakın gördükleri hendesi yani geometrik tezyinat konusunda kendilerini geliştirmişlerdir.¹⁶² Hendesi tezyinat daire sonsuzluk anlamına gelirken, başlangıç ve sonu da muhtevasına aldığı için kainat ve devamlı hareket şeklindeki canlı ya da cansız bütün her şeyi içine almaktadır. Hendesi motifler tevhid inancı etrafında oluşturulmaya çalışılmıştır. Selçuklu mimari tezyinatında önemli ölçüde kullanılmış, Osmanlılarda da dengeli bir şekilde kullanılmaya çalışılmıştır.¹⁶³ Yavuz Sultan Selim Türbesi girişinde bulunan çini levhaların çevresinde görülmekte olan geniş pervaz kısmında kol sayısı bakımından farklı birçok yıldız birleşimiyle hendesi tezyinat uygulanmıştır. En fazla Selçuklu geleneğinde kullanılan bu bezeme türü, klasik dönemde varlığını rumi ve hatayi üslubuna bırakmıştır.¹⁶⁴

Selçuklu çini sanatında figürlü çinilerin kullanımı ön planda olmakla birlikte bu motifler daha çok köşk ve saraylarda kullanılmıştır, az miktarda da olsa bazı dini eserlerde de görülmektedir. Selçuklu saray kazılarında toplanan çinilerin bu devirde zengin betimleme anlayışı görülmesini ise kullanılan figürlerde hayvan, kuş, balık bulunmakla birlikte siren, griffon, sfenks gibi bir takım efsanevi yaratıkların yoğunlukta olmasıyla da açıklayabiliriz.¹⁶⁵ İnsan figürlerine yer yer tek bazen de grup şeklinde at üstünde ava

¹⁵⁹ Arık, a.g.e., s. 89.

¹⁶⁰ Aslanapa, a.g.e., s.319.

¹⁶¹ Yetkin, a.g.e., s. 166.

¹⁶² İslam'da tasvir meselesi ile ilgili geniş bilgi için bkz. Ayşe Ersay Yüksel, "İslam'da Tasvir Meselesi", *Türk İslam Sanatları Tarihi El Kitabı*, editör: Abdulkadir Dündar, 1. Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara 2019, s.111-127.

¹⁶³ Doğanay, a.g.e., s. 79-81.

¹⁶⁴ Doğanay, a.g.e., s. 81.

¹⁶⁵ Yetkin, a.g.e., s. 166.

giderken, yürürken ya da tahtta otururken betimlenilmiştir. Türk stili oturuşu ismini alan bağdaş kurarak oturma tek başına oturan figürlerde daha çok görülmektedir.¹⁶⁶

Selçuklu figürlü çinilerinin arasında insan figürlerinin yüz ve duruşlarında Uygur freskleri ile bir benzerlik sezilmesiyle birlikte, günlük hayattan sahneler az yer verilmiş ve genellikle sembolik manaları haiz figürler ve işaretlerle birleştirmeleri ise Selçuklu tezyinatında figürün manasını yoğunlaştıran bir husus olmuştur.¹⁶⁷

Çini sanatında geometrik motiflerin tezyinattaki yoğunluğu ise oldukça fazladır. Gerek tuğla, gerekse çini kullanımında geometrik örneklerin uzun süre çeşitli betimlemeleri olmuştur. Geometrik motifler bitkisel motiflerle yan yana kullanılmış, esas olan geometrik motiflere bitkisel motifler bir çerçeve olmuş ya da geometrik ve bitkisel motifler birbirlerinin önüne geçmeden yan yana sıralanması şeklinde bir arada kullanımı söz konusu olmuştur. Özellikle XIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra bitkisel motiflere daha geniş alanlar ayrılmış ve özellikle saf geometrik örnekler içine bitkisel temalar katılmıştır.¹⁶⁸ Geometrik motifler özellikle Selçuklu dönemi mimari tezyinata çok sık kullanılmıştır.¹⁶⁹

Bununla beraber geometrik örnekler özellikle sırlı tuğla süslemelerinde yoğunluklarını devam ettirmiş hatta XIII. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirebileceğimiz bazı mihraplar özellikle geometrik motifli çinilerle kaplanmışlardır. Akşehir Ulu Camii, Afyon Mısri Camii, Konya Sırçalı Mescit mihrapları buna örnektir. Sadrettin Konevi Camii ve Kayseri Külük Camii mihrapları nebati ve geometrik temaların bir arada kullanıldığı zengin betimlemeler içeren örneklerdir.¹⁷⁰

Osmanlı sanat anlayışında kullanılan geometrik motifler , basitten bileşiğe doğru bir gelişim göstermektedir. Motifleri oluşturan ana unsur ve bileşenlerden oluşan betimlemeler göründükleri şeklinden çok daha basit ve sadedir. Örnek olarak, iki kırık doğrunun birbirini kesme suretiyle zencirek motifi ortaya çıkmış, aynı motif eğrilerle çizildiğinde halat motifini oluşturmuştur.¹⁷¹

Bitkisel örnek kullanımı ise Türk çini sanatında Anadolu’da Selçuklular devrinde başlamış olup, ilk örnekleri geometrik bölümleri kuşatan bordür süsü şeklindedir. Bu örnekler 13. yüzyıl ikinci yarısından sonra çok daha zengin bir içerikle kendilerine tahsis

¹⁶⁶ Yetkin, a.g.e., s. 166.

¹⁶⁷ Yetkin, a.g.e., s. 166.

¹⁶⁸ Yetkin, a.g.e., s. 169.

¹⁶⁹ Zeynep Meral Şengül, *100 Türk Motifi*, Geçit Kitabevi, İstanbul, 1990, s. 4.

¹⁷⁰ Yetkin, a.g.e., s. 169.

¹⁷¹ Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I- Erken Devir*, Kültür Bakanlığı Yayını, İstanbul, 1979, s. 28.

edilen alanı doldurmuşlardır.¹⁷² Çeşitli teknikte saraylarda kullanılan bu çiniler genel olarak figürlerin etrafında veya köşe dolgularında kullanılmışlardır. Çinilerin karakteristik özelliklerinde nar ya da haşhaşı andıran natüralist bitkiler kullanıldığı gibi palmet, rumi, lotus gibi bitkisel figürlerde kullanılmıştır.¹⁷³ Bir kıvrık dal üzerinde sırlanmış rumi motifleri basit bir tertib tarzı olmasıyla birlikte, Rumilerin çifte çatallı uçları birçok kıvrımlarla ilavelendirilmiş, zenginleştirilmiş ve yuvarlak hatlı ince uzun zarif formlar şeklinde olmuşlardır. Konya Alaeddin Camiindeki kubbeye geçişi sağlayan üçgenlerin etrafı bu tarzdaki kıvrık dal üzerinde sıra oluşturmuş tek yönlü yuvarlak hatlı Rumilerle kuşatılmıştır.¹⁷⁴

Hatayi motifi Sanatkar Gıyaseddin'in getirdiği bir motif olup, Anadolu'ya Orta Asya'dan gelmiş en sık kullanıldığı dönem ise Osmanlı dönemi olmuştur. Kuş bakışı görünüşünün üsluplaştırılmış hali ise penç motifidir.¹⁷⁵ Gül motifi ise XV. yüzyıl ortalarından peşi gelen natüralist çalışmalarda kullanılmış popüler bir motif olmuştur.¹⁷⁶

Nebati motifler arasında geçen Osmanlı süsleme sanatının en yaygın süsleme unsuru olan hatayi motifi muhtelif bitkilerin yaprak, sap ve çiçeklerinin oluşturulmasıyla meydana gelmiştir. Motifi oluşturan nakışlar, çiçeklerin ifade ve duruş özelliklerine göre, gonca, hatayi, berk ve gül isimlerinde alt kategori meydana getirmektedir.¹⁷⁷

Hatayi motifini oluşturan çiçekler, katmerli, tek yapraklı, çanaklı, çanaksız, zarflı gibi farklı biçimlerde ortaya konulmaktadır.¹⁷⁸

Rumi motifi kendi içerisinde hurde, ayırma, işlemeli, piçide ve sencide isminde kategorilere ayrılmakta, Yavuz Sultan Selim Türbesi'nde Yükselme Devrinde çok başarılı ve gelişmiş örnekleri oluşturmaktadır. Yapılan araştırmalara göre Osmanlı türbelerinde çini üzerindeki işlemeli rumi örneğine ilk kez bu türbe örneğinde ulaşılmaktadır.¹⁷⁹ Klasik Devir rumi desenlerine bakacak olursak, yürüyen bir sap üstünde, ayrılmalar ve kıvrımlarla oluşturulan bölüm üzerinde dizilmiş damlacıklar biçimindedir. Bu devirde rumi gövdesi büyükçe, helezon kısmı ise gergin ve hendesi özelliklerle bütünleşmiştir. Önceden rumî motifini hayvani betimlemelere ölçütlendirseler de Osmanlı döneminde rumi nebati bir özellik sergilemektedir. İslam

¹⁷² Yetkin, a.g.e., s. 173.

¹⁷³ Yetkin, a.g.e., s. 173.

¹⁷⁴ Yetkin, a.g.e., s. 174.

¹⁷⁵ İnci Birol, Çiçek Derman, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, 18 Baskı, Kubbealtı Neşriyatı, 2021, İstanbul, s. 65.

¹⁷⁶ Ara Altun, *Osmanlıda Çini Seramik Öyküsü*, Creative Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 175.

¹⁷⁷ Doğanay, a.g.e., s. 83.

¹⁷⁸ Doğanay, a.g.e., s. 84.

¹⁷⁹ Doğanay, a.g.e., s. 82-83.

öncesi Türk sanatı döneminde hayvani özellik sergilemiş rumi motifi Türklerin İslamiyete girmesiyle vakit içerisinde değişime uğramıştır.¹⁸⁰

XV. yüzyıldan sonra Türk sanatında ayrı bir yeri olan bulut deseninin tezyinatımıza Çin kültüründen geldiği, XV. yy. Şiraz ve Herat mektepleri ekolü bu motifi sıkça kullanmıştır. Bu motifin Osmanlılar döneminde Timurlularla olan ilişkilerinden dolayı Herat ve Tebriz ekolleri aracılığıyla bizlere kadar gelmesi muhtemel gözükmektedir. Kökünü Çin kültüründen almış olması sebebiyle bu motife çin bulutu adı da verilmiştir.¹⁸¹

Bugün bulut motifi diye isimlendirilen biçim, Türk sanatında çok başarılı örnekleriyle kompozisyonlarda uygulanmıştır. Bu motifin mavi renkteki çinilerle yoğunlukla hatayi motifiyle kullanımı Çin kültürüyle olan yakınlığını da düşündürmektedir. Bulut motifi Sultan II. Murad Türbesi saçak kısmındaki kalemişi süslemelerde hatayi deseniyle birlikte pervaz motifi olarak kullanılmış ayrıca İstanbul Çinili Köşkte lacivert çiniler üstünde altınla işlenmiştir. Bulut motifinin kullanımı Fatih Sultan Mehmed döneminde başlamış olup II. Bayezid döneminde geniş bir ölçüde yaygınlık sağlamıştır. Bulut motifinin Osmanlı dönemindeki klasik örneklerini XVI. yy. ikinci yarısında görmekteyiz. Daha çok hatayi motifiyle kullanılan bulut motifi rumi desenlerle da az kullanılmıştır.¹⁸²

Selçuklu çini sanatında Kufi ve Nesih yazısı çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Genellikle kubbe, mihrap ve eyvanlarda görülmektedir. Yazı sanatının bu iki güçlü kolu aynı eser üzerinde birbirinin zıttı olan düzeniyle karşımıza çıkmaktadır. Kufi yazısı yazının güçlü ve sert çizgisini ifade ederken, Nesih yazısı daha zarif bir üslup oluşturmuştur.¹⁸³

Yazı, Osmanlı çini tezyinatında da önemli bir yere sahiptir. Birçok yazı türü olmakla birlikte daha sık kullanılan yazı türleri ; celî, kûfi, nesih ve sülüstür. Bunların yanında reyhânî, nestalik, divânî, tuğra, mensur ya da dîvânî celîsi, hilâlî, müselsel , şikeste , rik'a , ta'lik gibi yazı türleri de mevcuttur.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Doğanay, a.g.e., s. 83.

¹⁸¹ Doğanay, a.g.e., s. 87.

¹⁸² Doğanay, a.g.e., s. 89.

¹⁸³ Yetkin, a.g.e., s. 177.

¹⁸⁴ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi: Menşinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1955, s. 286.

Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılan Çinili Köşkte ise mozaik çini sanatının ilk Osmanlı Dönemindeki üslup gelişimiyle, gösterişli bir eyvan şeklinde dışarıya açılan giriş kısmında geometrik şekillerin yanında sülüs ve iri kufi yazılar bulunmaktadır.¹⁸⁵



¹⁸⁵ Yetkin, ‘‘Çini’’, s.339-345

2. BÖLÜM

KATALOG: ANKARA ETNOGRAFYA MÜZESİ'NDEKİ XVI. YÜZYIL OSMANLI İZNİK ÇİNİLERİ

Ankara Etnografya Müze müdürlüğünden edindiğimiz bilgilerine göre eser sayısı 18 adettir. Katalog, bu eserlere göre oluşturularak incelenmiştir. Katalog bölümünde eserlerin envanter bilgileri de verilmiştir.

Katalog 1: Çini Pano



Eserin Adı: Çini Pano

Envanter no: 25677

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08.10.2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 35x29 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Devri: Osmanlı- 16 yy. 2. Yarısı

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan, silisyum oksit içeriklidir. Masse sıkıştırılarak oluşmuştur ve kare şekli verilen çini bir panodur. Beyaz astar üzerine sır altı

teknikiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı bovalarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır. Eser içeriğinde kobalt mavi, firuze, mercan kırmızı ve yeşil renklerin hakim olduğu bir eserdir. Eserin orta kısmında mercan kırmızısı üzerine işlenen hatayi motifinin meşime kısmında serbest kompozisyonla oluşturulmuş beş adet penç çiçek motifleri bulunmaktadır. Ortadaki çiçeklerin dışını çevreleyen bir tam hatayi çiçek bulunmaktadır. Geri kalan kısmında kobalt mavisi, firuze tonlarının da eklendiğı, karşılıklı olarak ters simetrikli şekilde yerleştirilmiş yeşil saz yaprak ve ince dallar bulunmaktadır. Saz yapraklarının can kısmı kırmızıyla boyanmıştır. Yaprakta yarım penç motifi kullanılmıştır. Eserin orta kısmında bulunan tam hatayi modelinin yanında bir yarım hatayi yeşil saz yaprak ve ince dallarla birbirine bağlanmıştır. Tam hatayi modelinin üstünde tepelik bulunmaktadır. Kenar kısımlardaki yarım hatayi motiflerinde eser bütünlüğünü oluşturan, aynı renk tonlarıyla bir ahenk yakalanmaktadır. Eserin orta kısmında boydan boya ve kenarlarında kırıklar vardır. Eser restorasyon görmüştür.

Katalog 2: Çini



Eserin Adı: Çini

Envanter no: 25676

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08.10.2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 27.5x27.5 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Durumu: Yer yer kabarma ve delikler mevcuttur.

Devri: Osmanlı- 16 yy. 2. Yarısı

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan, silisyum oksit içeriklidir. Masse sıkıştırılarak oluşan ve kare şekli verilen bir çini eserdir. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı boylarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır.

Eserin içeriğinde kobalt mavi, firuze, mercan kırmızı, yeşil renkleri hakimdir. Eserin orta kısmında karşılıklı olarak biri diogonal iki yeşil saz yapraklar yer almaktadır. Yaprakların orta can kısmında penç motifleri tek dal üzerinde sıralanmış ve küçük yaprakta bitirilmiştir. Eserin orta kısmına hareketlilik veren diogonal halde bulunan yapraklarda iç kısmında uygulanan beyaz zemin üzeri ortası mercan kırmızı rengiyle hareketlenen üç adet penç çiçek motifi bulunmaktadır. Bu yaprakların kenar kısmında ise

sarmal durumda ortası mercan kırmızı rengiyle işlenen kobalt mavi tonundaki yarım penç motifi bulunmaktadır. Orta kısımdaki sarmal yaprak motifinin kenarlarında dairesel dallar üzerinde yarım hatayiler ve firuze renkli son yaprakları sıralanmaktadır. Orta kenarlarda bulunan karşılıklı hatayi motiflerinin taç yapraklarında kırmızı renkli gölgelendirme yapılmıştır. Motiflerin alt kısmına goncagül motifi yerleştirilmiştir. Kenar kısımda bulunan yarım hatayilerde çift tahrir tekniği uygulanmıştır. Eserde yer yer kabarma ve delikler mevcuttur.



Katalog 3: Çini



Eserin Adı: Çini

Envanter no: 25675

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 31x31 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Durumu: Yer yer kabarma ve delikler mevcuttur.

Devri: Osmanlı- 16 yy. 2. Yarısı

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan, silisyum oksit içeriklidir. Masse sıkıştırılarak oluşan ve kare şekli verilen bir çini eserdir. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı boyalarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır. Eserde siyah tahrir yanı sıra iç tahrir olarak mavi tahrirde kullanılmıştır. Renk skalasında kobalt mavi, mercan kırmızı, firuze ve yeşil renkleri hakimdir. Eser genel görünüş itibariyle içleri bahar çiçekli dallarla bezeli rumi kıvrımlar arasında hatayilerden oluşan bir kompozisyonudur. Eserde bulunan tam hatayi modeli kobalt mavi tonun ağır bastığı az da olsa mercan kırmızı ve yeşil rengin kullanıldığı bir hatayi modelidir. Hatayi motifinin meşime kısmında taç yaprağına bağlı orta bağda goncagül motifi bulunmaktadır. Tam hatayi modeline bağlantılı olarak

kullanılan yarım hatayi modelleri de mavi tonun yoğun kullanıldığı, mercan kırmızı ve yeşil renkle de renklendirilmiş ek olarak rumi kıvrımlarla birbine bağlanmış bir bütünlük oluşturmaktadır. Bir kenarda ise yarım sarılma rumi motifi içerisinde yarı natüralist lale motifleriyle ve pençlerle serbest bir kompozisyon oluşturulmuştur. Sarılma ruminin sarılma kısımlarında beyazla kuzu bırakılmıştır. Sarılma ruminin orta bağ kısmı karonun kenar kısmında bitirilmiştir. Hatayi motiflerinin taç yapraklarında kobalt mavisıyla yer yer nokta ve çizgilerle detaylandırılmıştır. Zeminde boyama olarak kobalt mavi ve yeşil rengi kullanılmıştır. Eserde yer yer hafif çatlak ve dökülmeler vardır.



Katalog 4: Çini



Eserin Adı: Çini

Envanter no: 25674

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 27x27 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Durumu: Kenarlarda küçük kırıklar ve yer yer hafif sırda çatlaklar mevcuttur.

Devri: Osmanlı- 16 yy. 2. Yarı

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan, silisyum oksit içeriklidir. Masse sıkıştırılarak oluşan ve kare şekli verilen bir çini eserdir. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı boylarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır Renk skalasında yoğun olarak kobalt mavi, firuze tonları göze çarpmaktadır. Süslemede kullanılan mercan kırmızı ve yeşil tonu eseri zenginleştirmiştir. Bahar dallarında kahverengi tonu kullanılmıştır. Bahar dalları S kıvrım

hattı üzerinde penç, goncagül ve yapraklarla serbest kompozisyon oluşturulmuştur. Bahar dalları yerden fışkırmış şekilde bütünlüğe eklenmiştir. Salbek formunun zemininde pembe kobalt tonu kullanılmıştır. Pembe kobalt tonu fırına girip çıktığında eserde görüldüğü gibi lacivert tonlarında bir renk vermektedir. Yarım salbek formu içerisinde hatayi goncaları, saz yapraklar ve yarı natüralist karanfillerden oluşan kompozisyon yer alır. Salbek formu içerisindeki hatayi çiçek çift tahrir şeklinde oluşturulmuştur. Yaprak içinde goncagül motifi kullanılmıştır. Bir kökten çıkan dikey kıvrımlar çizerek uzanan bahar çiçekli dallar, lale ve yarı natüralist karanfille kuşatılmıştır. Eserin kenarlarında küçük kırıklar bulunmaktadır. Ayrıca sırda yer yer hafif çatlaklar mevcuttur.



Katalog 5: Çini Bordür (a-b-c)



Eserin Adı: Çini Bordür (a-b-c)

Envanter no: 25673

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 78x15. 5 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Durumu: Küçük kırıklar ve yer yer dökülmeler mevcuttur.

Devri: Osmanlı- 16 yy. 2. Yarısı

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan, üç adet dikdörtgen çini levhadan oluşan çini bir bordürdür.

Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı boylarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır. Eserde hakim olarak kullanılan renkler kobalt mavi, mercan kırmızı ve yeşil renktir. Eser, kobalt mavi zemin üzerine ters S hattı üzerinde penç, yarı natüralist lale, goncagül motifleri kıvrım dal ve yapraklarla kuşatılmıştır. Eserin orta kısmında iki tam iki yarım penç motifi beyaz, yeşil ve mercan kırmızı rengiyle göze çarpmaktadır. Onunla bağlantılı olarak etrafını kuşatan yeşil rengin baskın olduğu kıvrım dallar, mercan kırmızı, yeşil ve beyaz tonlarda bir ahenk yakalamaktadır. Sarmal bir döngüde bütünlük sağlayan penç, yarı natüralist lale, goncagül motiflerle ters S hattında bir kompozisyon oluşturulmuştur.

Eserde ulama modeli kullanılmıştır. Ters ve düz şekilde penç motifleri a-b-c bordürde sıralanmaktadır. Fakat eserde de görüldüğü gibi penç şeklindeki bu motifler birleştirildiğinde tam bir parça uyumu sağlamamaktadır. Eserde küçük kırıklar ve yer yer dökülmeler mevcuttur.



Katalog 6: Çini Bordür



Eserin Adı: Çini Bordür (a-b-c)

Envanter no: 25672

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 67x15. 5 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Durumu: Üç adet bordürden ortadaki kırıktır.

Devri: Osmanlı- 16 yy. 2. Yarı

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan, üç adet çiniden oluşan çini bir bordürdür. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı boylarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır. Eserde hakim olarak kullanılan renkler kobalt mavi, mercan kırmızı ve yeşil renktir. Eser, kobalt mavi zemin üzerine dönüşümlü olarak penç, lale, hatayi motifler, kıvrım dal ve yapraklarla kuşatılmıştır. Eserin orta kısmında iki tam hatayi motifi beyaz, yeşil ve mercan kırmızı rengiyle göze çarpmaktadır. Onunla bağlantılı olarak etrafını kuşatan yeşil rengin baskın olduğu kıvrım dallar, mercan kırmızı, yeşil ve beyaz tonlarda bir ahenk yakalamaktadır. Sarmal bir döngüde bütünlük sağlayan penç, lale, hatayi motiflerle bir kompozisyon

oluşturulmaktadır. Eserde uluma modeli kullanılmıştır. Ters ve döz şekilde hatayiler a-b-c bordürde sıralanmaktadır.

Eserin kenar kısmında bir adet yarım hatayi desen bulunmaktadır. Eser katalogtaki bir önceki eserle bir benzerlik taşımaktadır ama kıyaslama yapıldığında bu eser daha canlı ve bozulmamıştır, birleşim yerlerindeki penç modeli de bir bütünlük sağlamaktadır. Eserdeki üç adet bordürden ortadaki kısım ise kırıktır.



Katalog 7: Çini



Eserin Adı: Çini

Envanter no: 25671

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 29x28. 7 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Durumu: Üzerinde hafif çatlak ve dökülmeler vardır.

Devri: Osmanlı- 16 yy. 2. Yarı

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan, kare şeklindeki bir çinidir. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı boylarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır. Eserde hakim olan renkler kobalt mavi, firuze, mercan kırmızı ve yeşildir. Mercan kırmızı rengiyle konturlenmiş salbek biçiminde ayrı bir yerde bulunmakta olan içinde bir kökten çıkan dikey biçimde karanfil, lale, bahar çiçeği ve dallarıyla uzanan bir kompozisyon bulunmaktadır. Yarım salbek formu içerisinde yarı natüralist lale, karanfil ve penç çiçeklerinden oluşan bir buket göze çarpmaktadır. Yarım salbek formu dışında firuze ve kobalt mavi tonun hakim olduğu hatayi motifler, saz yaprakları yer alır. Alt ve üst kısımdaki salbeklerin orta kısmında S hattı üzerinde hatayi, penç, goncagül ve yapraklarla serbest kompozisyon

oluşturulmuştur. Eserin üşt kısmında mercan kırmızı rengine ½ ölçüsünde üç adet yarım salbek bulunmaktadır. Kenar kısmında yarım hatayiler göze çarpmaktadır. Eser üzerinde hafif çatlak ve dökülmeler vardır.



Katalog 8: Çini



Eserin Adı: Çini

Envanter no: 25670

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 29x28. 7 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Durumu: 33. 5x32 cm. (çerçevesi olarak)

Devri: Osmanlı- 16 yy.

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan, silisyum oksit içeriklidir. Masse sıkıştırılarak oluşan ve kare şekli verilen bir çini eserdir. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı boylarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır.

Eserin içeriğinde kobalt mavi, firuze, mercan kırmızı, yeşil renkleri hakimdir. Eser katalogtaki 25676 nolu eserle bir benzerlik taşımaktadır. Eserde küçük ve büyük hatayiler ters simetri formunda yer alan yeşil renkli saz yaprakların devamı olan ince dairesel dallar üzerinde sıralanır. Eserin dört köşesinde de yarım hatayiler göze çarpmaktadır. Eserde çarkifelek motifi kullanılmıştır. İnce dairesel dallar üzerinde sıralanan kobalt mavi, firuze, mercan kırmızı ve yeşil rengin hakimiyet sağladığı hatayiler, pençler, saz

yapraklarıyla helezon bir döngüde kompozisyonla bezenmiştir. Eserin iki köşesinde de hafif kırık, yer yer çatlak ve dökülmeler vardır.



Katalog 9:Bordür Çinisi



Eserin Adı: Bordür Çinisi

Envanter no: 25669

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 22x18 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Durumu: Hafif dökülmeler ve köşelerde kırıklar vardır.

Devri: Osmanlı- 16 yy.

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan, silisyum oksit içeriklidir. Masse sıkıştırılarak oluşan ve kare şekli verilen bir çini eserdir. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı boylarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır. Eserde renk skalası olarak kobalt mavi, firuze, mercan kırmızısı ve yeşil renk kullanılmıştır. Kenarda yer alan üç sıra bordürün birinci ve üçüncü sırasında kobalt mavi zemin üzerinde beyaz renkli penç çiçekleri ve yapraklarla S hattı üzerinde sıralanmıştır. Ortada ise firuze renkli zemin üzerinde rumi orta bağ motifler yer alır. Kobalt mavi zeminle ayrılan diğer kısımda ise penç çiçekleri S

hattı üzerinde sıralanmaktadır. Bordürün yanında yer alan beyaz zeminde ise mercan kırmızı penç motifi, yarı natüralist yarım lale motifi ile katmerli gül motifinin bir kısmı yeşil dallar ile bağlantılıdır. Eserde hafif dökülmeler ve köşelerde kırıklar vardır.



Katalog 10: Bordür Çinisi



Eserin Adı: Bordür Çinisi

Envanter no: 25668

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 24. 5x20 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Durumu: Hafif çatlaklar (sırda) vardır.

Devri: Osmanlı- 16 yy. ikinci yarısı

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan kare şeklindeki bir bordür çini eserdir. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı boylarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır. Eserde renk skalası olarak kobalt mavi, firuze, mercan kırmızısı ve yeşil renk kullanılmıştır. Eserin zemininde kobalt mavi tonu kullanılmıştır. Çininin kenar bordür kısmında anahtarlı zencerek kullanılmıştır. Üzerindeki siyah çizgilerin ortalarında mavi noktalar ve kırmızı üçgenler sıralanmaktadır. Tam görünen hatayı içinde ise mercan kırmızısı yarı natüralist lale motifi etrafında yine kırmızı bahar çiçekleri dallarıyla beraber laleye tutunmuştur. Dolgu motifi olarak hatayı motifi ve çin bulut motifi arasında yer alan dal ve yapraklarla

bezeli bir kompozisyon oluşturulmuştur. Çin bulutunun kenar kısmında mercan kırmızısı ile tahrir çekilmiştir. Eserin kenarında yarım hatayi mevcuttur. Eserdeki sırda hafif çatlaklar bulunmaktadır.



Katalog 11: Çini



Eserin Adı: Bordür Çinisi

Envanter no: 25667

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

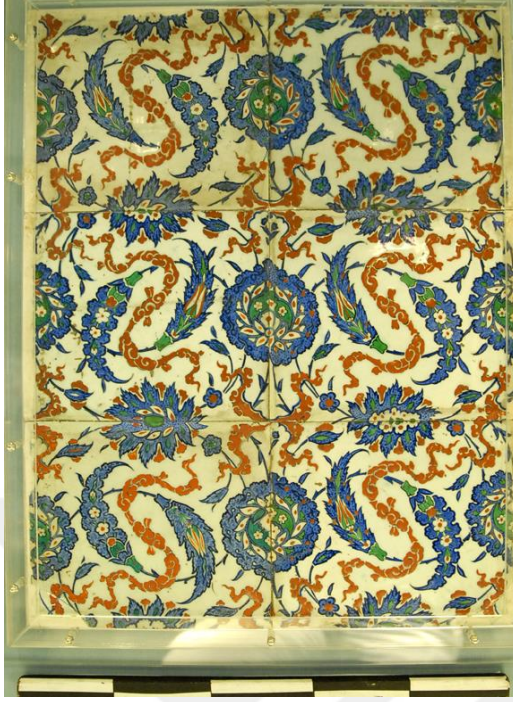
Eserin Ölçüleri: 24. 5x20 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Devri: Osmanlı- 16 yy. ikinci yarısı

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan kare şeklindeki bir bordür çini eserdir. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı boylarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır. Şeffaf renksiz sır altında firuze, yeşil, kobalt mavisi, mercan kırmızısı renkler kullanılmıştır. Beyaz zemin üzerine yapraklarla mekik formu oluşturulmuştur. Mekik formunun orta kısmında yarı natüralist sümbül ve karanfil çiçekleri, penç çiçeklerinden oluşan bir demet yer alır. Alt köşelerde karşılıklı olarak mavi ve kırmızı kenarlı ¼ formunda şemse motifleri bulunmaktadır. Yarı natüralist sümbül motifinde pembe kobalt tonu kullanılmış, fırınlandıktan sonra lacivert tonuna ulaşmış esere canlılık katmıştır. Yeşil tonları bu tonun yanında daha sönük gözükmetedir. Yarı natüralist karanfil motifleri orta bağ ile bağlanmıştır. Motifte üç adet mercan kırmızı renginde orta bağ kullanılmıştır.

Katalog 12 : Çini (A-B-C-D-E-F)



Eserin Adı: Çini (a-b-c-d-e-f)

Envanter no: 25666

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 71x58 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Durumu: Yer yer kabarma ve dökülmeler mevcuttur

Devri: Osmanlı- 16 yy. ikinci yarısı

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan a-b-c-d-e-f parçalardan oluşan çini bir eserdir. Renksiz sır altına yeşil, mavi, kobalt mavisi, beyaz renkler kullanılmıştır. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı boylarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır. Beyaz zemin üzerine merkezde iki karo arasında kalan noktalarda bulunan penç ve hatayi motifinin iki yanından çıkan ince saplı kıvrık dallar kendi ekseninde dönerek dönüşümlü olarak yarı

natüralist lale motifi, goncagül ve içinde küçük çiçeklerin bulunduğu bir yaprakla son bulmaktadır. Karoların iki yanında yer alan hatayi motifleri şakayık motifiyle dönüşümlü kullanılmıştır. Bulut motifleri ince beyaz kuzu bırakılarak mercan kırmızı renginde boyanmıştır. Orta kısımda tam hatayi motifi bulunmaktadır. Orta kısımdaki alt ve üst motiflerde penç motifi kullanılmıştır. Eserde de görüldüğü gibi oluşturulan parçalar bir bütünlük arz etmemektedir. Eserde ulama motifi kullanılmıştır. Eserin kenar kısımlarında altı adet yarım hatayi motifi bulunmaktadır. Orta kısımda kullanılan tam hatayi motifinin ortası çift tahrir tekniğiyle bezenmiştir. Kompozisyon bulut ve bitkisel motifler ağırlıklı olarak oluşmuştur. Eserde yer yer kabarma ve dökülmeler mevcuttur.



Katalog 13: Çini



Eserin Adı: Çini

Envanter no: 25665

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 27x27 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Devri: Osmanlı- 16 yy. ikinci yarısı

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan kare çini bir eserdir. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı boylarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır. Şeffaf renksiz sır altına, kobalt mavisi, mavi, yeşil, mercan kırmızısı renkleri kullanılmıştır. Merkezde yer alan işlemeli rumi motifinin içerisinde goncagül ve yapraklarla serbest kompozisyon uygulanmıştır. Üst kısmında geniş yeşil zemin üzerinde mercan kırmızısı, kenarları beyaz konturlu çin bulutu motifleri bulunmaktadır. Yarım salbek formu içerisinde bulut motifleri yer almaktadır. Eserde ulama motifleri kullanılmıştır. Eserin kenarında yarım hatayi motifleri bulunmaktadır.

Katalog 14: Köşe Karosu-Çini



Eserin Adı: Köşe Karosu-Çini

Envanter no: 25664

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 26. 5x27. 5 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Devri: Osmanlı- 16 yy. ikinci yarısı

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan köşe karosudur, silisyum oksit içeriklidir. Masse sıkıştırılarak oluşmuştur ve kare şekli verilen çini bir panodur. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı boylarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır. Şeffaf renksiz sır altına yeşil, mavi, kobalt mavisi, mercan kırmızısı, beyaz renkler kullanılmıştır. Beyaz zeminde kobalt mavisi işlemeli rumi motifi kullanılmıştır. İçerisinde penç, goncagül ve yapraklarla serbest kompozisyon oluşturulmuştur. Mercan kırmızısı bir konturla ayrılan yeşil zeminli

bordür üzerinde ortada hatayi yanlarda ters simetri düzeninde yerleştirilen beyaz yapraklar içinde yarı natüralist lale motifleri yer almaktadır. Hatayi ve yaprakların kenarlarına kobalt mavisiyle tahrir çekilmiştir. Zemin turkuaz renkte kullanılmıştır. Kırmızı cetvelle ayrılmış kısımda, ¼ planında işlemeli rumi motifi bulunmaktadır. Kenar kısımlarında dökülmeler mevcuttur.

Katalog 15 :Çini (A-B)



Eserin Adı: Çini (a-b)

Envanter no: 25663

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müze Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 52x28. 5 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Durumu: Yer yer kabarma ve dökülmeler mevcuttur.

Devri: Osmanlı- 16 yy. ikinci yarısı

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan a-b parçalardan oluşan çini bir eserdir. Renksiz sır altına yeşil, mavi, kobalt mavisi, beyaz renkler kullanılmıştır. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı boylarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır. Eserin renk skalasında mercan kırmızı, yeşil, kobalt mavi yoğun olarak kullanılmıştır. Orta kısımda altı ve üstlü şekilde

, kenarlarda ise penç motifi çift tahrir tekniğinde uygulanmıştır. Köşelerde çift tahrir tekniğinde yarım hatayi motifleri yer alır. Karelerin kesişme noktasında mavi hatayi çiçekleri kendi aralarında birleşerek dörtlü bir kompozisyon oluşturmaktadır. Eserin a-b parça kısım kenarlarında yarım çift tahrir tekniğinde uygulanmış penç motifi bulunmaktadır. Eserde ulama motifi kullanılmıştır. Eserde sekiz kollu yıldız içerisinde penç motifi uygulanmıştır. Eserde stilize edilmiş hatayi motifleri yer almaktadır. Yer yer kabarma ve dökülmeler mevcuttur.

Katalog 16 : Çini (A-B)



Eserin Adı: Çini (a-b)

Envanter no: 25662

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 60x31. 5 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Durumu: Kenar kısımlarında kırıklar ortalarında küçük dökülmeler mevcuttur.

Devri: Osmanlı- 16 yy. ikinci yarısı

Tanımı: Eser, beyaz bünyeden oluşan, silisyum oksit içeriklidir. Masse sıkıştırılarak oluşmuştur . Beyaz hamurlu ve beyaz astarlıdır. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı boylarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır. Şeffaf renksiz sır altına mavi, kobalt mavisi, mercan kırmızısı renkleri kullanılmıştır. S kıvrımlı bahar dalı üzerinde penç, goncagül ve yapraklar kullanılmıştır. Mercan kırmızısı üzümleri sallanan asma yapraklı dallar dönüşümlü olarak kullanılmıştır. Asma yapraklarının kıvrımları saz üslubunda bezenmiştir. Mercan kırmızısı renginde dallardan sallanan üzümler kompozisyona bütünlük sağlamaktadır. Eserin kenar kısımlarında kırıklar ortalarında ise küçük dökülmeler mevcuttur.

Katalog 17: Duvar Panosu-Çini (A-B-C-D)



Eserin Adı: Duvar panosu-Çini (a-b-c-d)

Envanter no: 25661

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 53. 5x53. 5 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Durumu: Zeminde dökülme ve çatlaklar mevcuttur.

Devri: Osmanlı- 16 yy. ikinci yarısı

Tanımı: Duvar panosu çini, beyaz hamurlu, beyaz astarlıdır. Eser, beyaz bünyeden oluşan, silisyum oksit içeriklidir. Masse sıkıştırılarak oluşmuştur. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı bovalarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır. Şeffaf sır altına kobalt mavi, mercan kırmızısı, yeşil ve beyaz renklidir. Kobalt mavi zemin üzerinde yarı natüralist karanfil, lale motifleri yer almaktadır. Buketin kök kısmında iki yana açılmış penç motifleri bulunmaktadır. Her bir karonun ortasında orta bağlarla birlikte şemse motifleri uygulanmıştır. Uygulanan şemse motifleri içerisinde yarı natüralist lale, karanfil ve bahar çiçeklerinden oluşan bir buket yer alır. Karoların dört köşesinde yer alan çeyrek kompozisyonların birleşmesiyle içinde yine bahar çiçekleri olan oval bir şemse motifiyle bezenmiştir. Çeyrek motiflerin den danların bitiminde ardışık olarak yaprak motifiyle bezenmiştir. Zeminde dökülme ve çatlaklar mevcuttur.



Katalog 18: Çini Kemer Dolgusu



Eserin Adı: Çini kemer dolgusu

Envanter no: 25660

Bulunduğu Yer: Etnografya Müzesi

Müzedeki Yeri: Cam Seramik Deposu

Müzeye Geliş Şekli ve Tarihi: 08. 10. 2001 tarihinde Şefik FENMEN'in hediyesidir.

Eserin Ölçüleri: 24. 5x22 cm. (çerçevesi olarak)

Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak

Durumu: Zeminde dökülme ve çatlaklar mevcuttur.

Devri: Osmanlı- 16 yy. ikinci yarısı

Tanımı: Çini kemer dolgusu, beyaz hamurlu, dilimli kemer köşe dolgusudur. Beyaz astarlı siyah konturlu, mercan kırmızısı, kobalt mavi, yeşil renklidir. Kobalt mavi lale ve yukarı doğru yükselen bahar çiçek dalları ve katmerli gül ile dekore edilmiştir. Katmerli gülün kenar kısmında tomurcuklu gül yaprakları bulunmaktadır. Kobalt mavi frizde kobalt ve mercan kırmızısı kullanılarak bulut orta bağ oluşturulmuştur. Kenarlarda yarım bulut motifi yer almaktadır. Ters simetrik yarı natüralist lale motiflere esere ahenk katmaktadır. Yarı natüralist lale yaprağına bağlı anemon çiçekleri mercan kırmızı ve kobalt mavi tonuyla ters simetri şeklinde yer almaktadır. Ters simetrik lale motifleri içerisinde yer alan mercan kırmızısı rengiyle oluşturulmuş damlacıklar bulunmaktadır. Goncagül çiçeklerinin yapraklarının can kısımları mercan kırmızısıyla renklendirilmiştir. Mercan kırmızısıyla boyanmış katmerli gülün ara kısımlarında beyaz renkle tahrir çekilmiştir. Zeminde dökülme ve çatlaklar mevcuttur.



3. BÖLÜM

KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

Karşılaştırma ve değerlendirme bölümümüzde Ankara Etnografya Müzesi'nde bulunan 18 adet XVI. yüzyıl Osmanlı İznik Çinileri kendi içerisinde kullanılan malzeme, teknik, motif , renk ve dönemleri bakımından karşılaştırılarak değerlendirilmiştir.

3.1. Malzeme

Eserlerde kullanılan malzemenin tamamı pişmiş topraktır. Katalogda gösterilen 18 eserde de aynı malzeme kullanılmıştır.

3.2. Teknik

Eserlerde kullanılan teknik sır altı tekniğidir. Katalogda gösterilen 18 eserde de aynı teknik uygulanmıştır. Sır altı tekniği XVI. yüzyıl Osmanlı çini tezyinatında oldukça popüler olarak kullanılan bir tekniktir. Eserler, beyaz bünyeden oluşan, silisyum oksit içeriklidir. Masse sıkıştırılarak oluşmuştur. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı bovalarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır.

3.3. Süsleme

Eserlerin bütününe bakacak olursak (katalog1-18) genel özellikleriyle hatayi, penç, rumi, bulut, goncagül motifleri , lale, karanfil, katmerli gül , yeşil saz yapraklar ve ince dallar oldukça yoğundur. Bunun yanında ayırıcı özellik olarak anahtarlı zencirek motifi katalog 10 da bulunan eserde kullanılmış, mekik formu katalog 11 de kullanılmış, anemon çiçekleri katalog 18 de kullanılmıştır. Katalogda dış görünüş itibariyle birbirine benzeyen çini eserler de mevcuttur. Katalog 5 ve katalog 6 da bulunan (a-b-c-) çini bordür eserler görünüş itibariyle birbirine benzemekte, katalog 6 da ki eser katalog 5 de bulunan esere kıyasla daha canlı ve bozulmamış bir yapıdadır. Katalog 2 ve katalog 8 de bulunan çini eserler de de dış görünüşteki benzerlik göze çarpmaktadır. Ters simetri şeklinde saz yaprakların harmanladığı çini eserleri hatayi motifleri tamamlamaktadır. Katalog 12 ve katalog 15 de bulunan eserlerde ulama motifi kullanılmıştır. Şemse motifi katalog 17 de de bulunan eserde bulunmaktadır. Salbek formu katalog 4,7 ve 13 de bulunan eserlerde

bulunmakla birlikte, katalog 10 ve katalog 12 eserlerinde ise bulut motifleri kullanılmıştır.



Katalog 17 : Duvar Panosu Çini (a-b-c-d)



Fotoğraf 1. Laleli Camii -İstanbul

Katalog 17 de bulunan eserin benzeri Laleli Camii -İstanbul¹⁸⁶ da bulunmaktadır.

Eserde her bir karonun ortasında orta bağlarla birlikte şemse motifleri uygulanmıştır.

Uygulanan şemse motifleri içerisinde yarı natüralist lale, karanfil ve bahar çiçeklerinden oluşan bir buket yer alır.

¹⁸⁶ <http://blog-istanbul.blogspot.com/album/la-mosquee-laleli/> son giriş: 16 kasım 2022



Katalog 4 : Çini



Fotoğraf 2. Calouste Gülbenkian Müzesi

Katalog 4 de bulunan eserin benzeri Calouste Gülbenkian Müzesi'nde bulunmaktadır.

Müzedeki eserde XVI. yüzyıla ait çini bir eserdir.¹⁸⁷

İki eser kompozisyon bakımından birbiriyle benzerlik taşımaktadır.

¹⁸⁷ <http://www.antikalar.com/xvi-iznik-cini-desenlerinde-renklendirme> son erişim:16 kasım 2022



Fotoğraf 3. Topkapı Sarayı Harem Dairesi



Fotoğraf 4. Topkapı Sarayı Harem Dairesi

Fotoğraf 3 ve fotoğraf 4 de bulunan eserler Topkapı Sarayı Harem dairesine aittir.¹⁸⁸ Eserler katalog 4 de bulunan eserle kahverengi dallardan çıkan saz yapraklar bakımından birbirine benzemektedir.

¹⁸⁸ <https://turkishtiles.wordpress.com/category/motif-hatayi/> son erişim : 16 Kasım 2022



Katalog 1 : Çini Pano



Katalog 3 : Çini



Katalog 7 : Çini

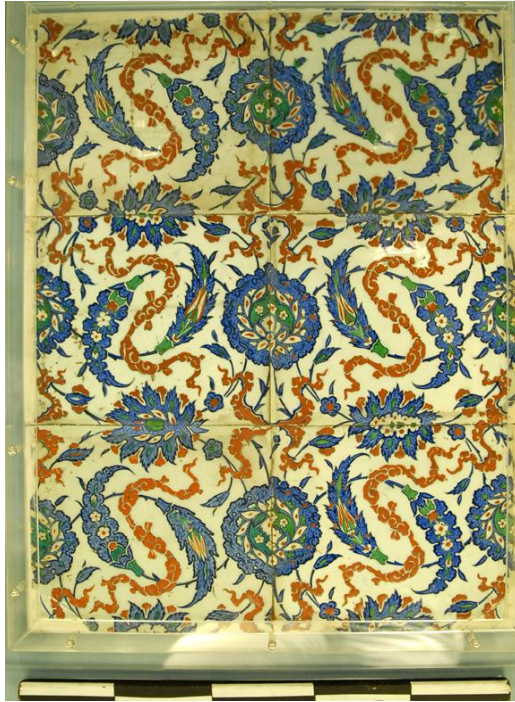


Fotoğraf 5. Edirne Selimiye Camii



Fotoğraf 6 . Edirne Selimiye Camii

Katalog 1 , katalog 3 ve katalog 7 de bulunan eserler fotoğraf 5 de bulunan eserlerle tam hatayi motifi bakımından benzerlik taşımaktadır. Hatayi motif benzerliğinde Fotoğraf 5 de bulunan motif katalog 7 de bulunan tam hatayi motifine benzerken , fotoğraf 6 da bulunan tam hatayi motifi ise katalog 3 ve katalog 7 de bulunan motifle benzerlik taşımaktadır. Fotoğraf 5 ve fotoğraf 6 Edirne Selimiye Camiine aittir.¹⁸⁹



Katalog 12 : Çini (A-B-C-D-E-F)

¹⁸⁹ <https://turkishtiles.wordpress.com> son erişim : 16 kasım 2022



Fotoğraf 7. Gülbenkian müzesi

Katalog 12 de bulunan eser fotoğraf 7 de bulunan XVI. yüzyıla ait Gülbenkian Müzesi'nde bulunan eserle¹⁹⁰ kompozisyon bakımından benzerlik taşımaktadır. Kompozisyon bulut ve bitkisel motifler ağırlıklı olarak oluşmuştur.



Katalog 15 : Çini (A-B)

¹⁹⁰ <http://www.antikalar.com/xvi-iznik-cini-desenlerinde-renklendirme> son erişim : 16 kasım



Fotoğraf 8. Gülbenkian Müzesi

Eser , katalog 15 de bulunan eserle ulama motifi olarak birbirine benzemektedir.

Fotoğraf 8 de bulunan eser XVI. yüzyıla ait Gülbenkian Müzesi'nde bulunan ¹⁹¹ çini bir eserdir.



Katalog 8 : Çini

¹⁹¹ <http://www.antikalar.com/xvi-iznik-cini-desenlerinde-renklendirme> son erişim : 16 kasım 2022



Fotoğraf 9. Ayasofya II. Selim Türbesi

Fotoğraf 9 da bulunan eser , ¹⁹² katalog 8 de bulunan eserde kullanılan saz yaprakları, penç ve hatayi motifleri bakımından benzerlik taşımaktadır.



Katalog 9 : Bordür Çinisi

¹⁹² https://osmanliistanbulu.org/tr/images/osmanliistanbulu-2/10_ilhan-ozkececi.pdf son erişim: 16 kasım 2022



Katalog 18 :Çini Kemer Dolgusu



Fotoğraf 10. Rüstem Paşa Camii -İstanbul



Fotoğraf 11. Rüstem Paşa Camii -İstanbul

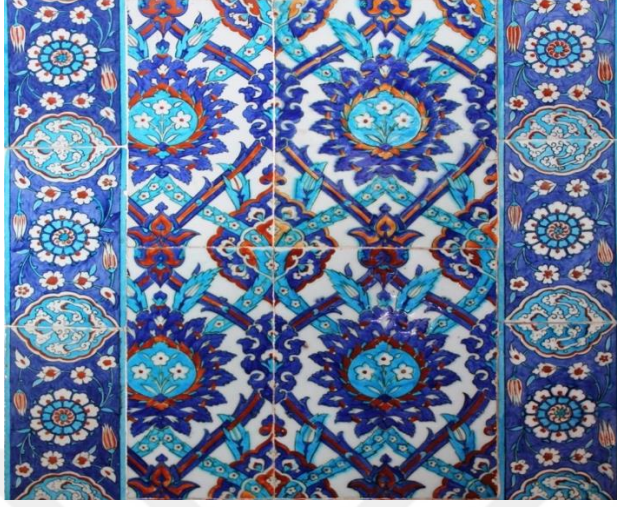
Fotoğraf 10 ve fotoğraf 11 de bulunan eserler ¹⁹³katalog 9 da bulunan bordür çinisi ve katalog 19 da bulunan çini kemer dolgusundaki lale motifiyle benzerlik taşımaktadır.



¹⁹³ Gülüzar Çevik, *Rüstem Paşa Camii Çinilerinde Lale ve Karanfil Motifleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014 , s. 19

3.4. Renk

18 (katalog 1-18) eserde dönemin renklerini yansıtan kobalt mavi, mercan kırmızı, yeşil ve firuze tonları kullanılmıştır.



Fotoğraf 12. Rüstem Paşa Camii – İstanbul



Fotoğraf 13. Rüstem Paşa Camii -İstanbul



Fotoğraf 14. Rüstem Paşa Camii -İstanbul

Fotoğraf 12 ,¹⁹⁴ , fotoğraf 13, ¹⁹⁵ , fotoğraf 14 ,¹⁹⁶ de bulunan eserlerde katalog 1-18 de bulunan yoğun kobalt mavi rengi kullanılan diğer renklerin haricinde daha baskın kullanılmış olup renk bakımından benzerlik taşımaktadır.



Fotoğraf 15. Bağdat Köşkü Cephe Çinileri – İstanbul

¹⁹⁴ Çevik, a.g.t., s. 28

¹⁹⁵ Çevik, a.g.t., s. 49

¹⁹⁶ Çevik, a.g.t., s. 50



Fotoğraf 16. Topkapı Sarayı Sünnet Odası – İstanbul



Fotoğraf 17. Bağdat Köşkü Mekanda Pencere Arası



Fotoğraf 18. Topkapı Sarayı Sünnet Odası Cephesi

Fotoğraf 15 ,¹⁹⁷ fotoğraf 16¹⁹⁸, fotoğraf 17¹⁹⁹ de bulunan eserlerde yine katalog 1-18 de bulunan eserlerin renk skalasında görmekte olduğumuz yeşil, firuze, kobalt mavi tonları göze çarpmakta ve benzerlik taşımaktadır. Fotoğraf 18²⁰⁰ de bulunan eserde renk skalası olarak kobalt mavi tonu daha yoğun olmakla birlikte firuze tonu da kullanılmıştır.

¹⁹⁷ Emel Emine Naza, ‘‘Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü Çinileri’’, *Art-Sanat*, İstanbul Üniversitesi Yayınevi, sayı 15, İstanbul, 2021 ,s. 209

¹⁹⁸ Deniz Esemeli ‘‘Mekanlar-Zamanlar.’’ *Topkapı Sarayı*, Akbank Yayınları, İstanbul, 2000, 24-135.

¹⁹⁹ Naza, a.g.m., s.212

²⁰⁰ Esemeli, a.g.e., s. 24-135



Fotoğraf 19. Selimiye Camii -Edirne



Fotoğraf 20. Selimiye Camii-Edirne



Fotoğraf 21. Selimiye Camii Edirne



Fotoğraf 22. Selimiye Camii - Edirne



Fotoğraf 23. Çinili Köşk, Pencere Alınlığındaki Çini– İstanbul (30 Eylül 2022)



Fotoğraf 24. Çinili Köşk Mihrap– İstanbul (30 Eylül 2022)

Fotoğraf 19, fotoğraf 20, fotoğraf 22, fotoğraf 22, ²⁰¹fotoğraf 23 ve fotoğraf 24 de bulunan eserlerde katalog 1-18 de bulunan kobalt mavi, yeşil, mercan kırmızısı ve firuze tonlarıyla benzerlik taşımaktadır.

3.5. Dönemleri

Katalogda 16 adet çini eser Osmanlı dönemi XVI. yüzyıl 2. yarısına ait olup, 2 adet çini eser ise XVI. yüzyıl Osmanlı dönemine aittir. XVI. yüzyıl Osmanlı dönemine ait eserler katalog 8 ve katalog 9 da bulunan çini eserlerdir. Geri kalan tüm eserler Osmanlı dönemi XVI. yüzyıl 2. yarısına aittir.

²⁰¹ <https://turkishtiles.wordpress.com/category/motif-hatayi/> son erişim : 16 Kasım 2022

SONUÇ

Ankara Etnografya Müzesi envanterinde toplam 18 adet XVI. yüzyıl Osmanlı dönemi İznik çinisi mevcuttur. Bu eserler 10 adet çini, 1 adet çini kemer dolgusu, 1 adet duvar panosu çini, 1 adet köşe karosu çini, 2 adet bordür çinisi, 1 adet çini pano, 2 adet çini bordürden oluşmaktadır. İncelenen eserlerin tamamı pişmiş topraktan yapılmıştır. 16 adet çini eser Osmanlı dönemi XVI. yüzyıl 2. Yarısına ait olup, 2 adet çini eser ise XVI. yüzyıl Osmanlı dönemine aittir. Eserlerin tamamı Türk büyükelçi Şefik Fenmen (V. 2018, İstanbul) tarafından Ankara Etnografya Müzesine hediye edilmiştir. Müze yetkililerinden alınan bilgiye göre Türk büyükelçi Şefik Fenmen gezdiği yerlerden eserleri edinmiştir. Eserler müzeye hediye edildikten sonra müze yetkilileri eserleri inceleyerek envanter bilgilerini oluşturmuştur. Eserlerin ölçüleri 22x18 ve 53x5 cm arası ölçülerle değişmektedir. 18 adet Osmanlı Dönemi XVI. yüzyıl İznik çinisi karşılaştırma ve değerlendirme bölümünde hem kendi içerisinde hem de benzer eserlerle birlikte incelenmiştir. Kendi içerisinde incelenen eserlerin tamamında malzeme olarak pişmiş toprak kullanılmıştır. Eserlerde kullanılan teknik sır altı tekniğidir. Katalogda gösterilen 18 eserde de aynı teknik uygulanmıştır. Sır altı tekniği XVI. yüzyıl Osmanlı çini tezyinatında oldukça popüler olarak kullanılan bir tekniktir. Eserler, beyaz bünyeden oluşan, silisyum oksit içeriklidir. Masse sıkıştırılarak oluşmuştur. Beyaz astar üzerine sır altı tekniğiyle dekorlama yapılmıştır. Önce tahrirleme işlemi yapılmış, sır altı bovalarıyla renklendirilmiştir. Şeffaf sır ile sırlanmıştır. Üzerinde mercan kırmızısı, kobalt mavi, firuze ve yeşil renklerin hakim olduğu eserlerdir. İncelenen eserlerde yoğun tema olarak lale, karanfil, bahar çiçekleri, bahar dalları, penç, hatayi gibi natüralist motifler göze çarpmaktadır. Az olsa da geometrik temalara da yer verilmiştir. Eserlerde yer yer kabarma, delikler ve kırıklar mevcuttur. Bir kısmı restorasyon görmüştür. Eserlerin müzedeki mevcut yeri cam seramik deposudur. 18 eser benzer eserlerle süsleme ve renk bakımından da karşılaştırılmıştır .Yapılan karşılaştırmaya göre katalog 17 de bulunan duvar panosu çini İstanbul Laleli Camii'nde bulunan çini eserle şemse motifleri bakımından, katalog 4 de bulunan çini eser Calouste Gülbenkian Müzesi'nde bulunan çini eserle kompozisyon bakımından, katalog 4 de bulunan çini eser Topkapı Sarayı Harem dairesinde bulunan çinideki kahverengi dallardan çıkan saz yapraklarla benzerlik taşımaktadır. Katalog 1,3 ve 7 de bulunan çini eserler ise Edirne Selimiye Camii'nde bulunan çini eserlerdeki hatayi motifleriyle benzerlik taşımaktadır. Katalog 12 de bulunan çini (a-b-c-d-e-f) eseri Gülbenkian Müzesi'ndeki eserle kompozisyon açısından, katalog 15 de bulunan çini (a-b) eseri Gülbenkian Müzesi'ndeki çini eserle ulama motifi

açısından, katalog 8 de bulunan çini eser Ayasofya II. Selim Türbesi'ndeki çinilerde bulunan penç ve hatayi motifleriyle, katalog 9 da bulunan bordür çinisi ve katalog 18 de bulunan çini kemer dolgusundaki lale motifi Rüstem Paşa Camii'nde bulunan çinideki lale motifiyle benzerlik taşımaktadır. Renk skalası açısından karşılaştırma yapıldığında ise katalog 1-18 de bulunan eserlerde yoğun olarak kobalt mavi, mercan kırmızısı, yeşil ve firuze tonları göze çarpmaktadır. Diğer eserlerle karşılaştırma yaptığımızda kobalt mavi tonunun Rüstem Paşa Camii'nde bulunan eserlerde ve Topkapı Sarayı Sünnet Odası cephesinde daha baskın olarak kullanıldığını, yeşil ve firuze tonlarının Bağdat Köşkü cephe çinileri ve Topkapı Sarayı Sünnet Odası'nda bulunan çinilerde de kullanıldığını görmekteyiz. Kobalt mavi ,mercan kırmızı, yeşil, firuze tonların Edirne Selimiye Camii'ndeki çinilerde ve Çinili Köşk'te bulunan mihrap ve pencere alınlığındaki çini eserde de rastlamaktayız.

Ankara Etnografya Müzesi'nde yer alan eserlerle sınırlı kalarak oluşturduğumuz katalog bize müze tarafından sunulmuştur. Müze yetkilileri eserlerin dijital fotoğraf ve bilgilerini bizle paylaşmıştır. Bugüne kadar söz konusu olan eserlerle ilgili fotoğraflar yaptığımız araştırma sonucu sergilenmemiştir. Yaptığımız çalışmayla birlikte müze envanterindeki eserlerin eksik noktaları giderilmiş, düzeltilmiş ve güncellenmiştir.

KAYNAKÇA

- Akbaş, Gamze, Erçetin, Arzu, Kutlu, Rana “İznik’te Erken Dönem Osmanlı Mimarisi Örnekleri: Zaviye, İmaret, Cami”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, cilt:10, sayı: 2, 2020, s. 116-126.
- Altun, Ara, *Osmanlıda Çini Seramik Öyküsü*, Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd. Şti., İstanbul, 1997.
- Arseven, Celal Esad, *Türk Sanatı Tarihi: Menşeiinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1955.
- Aslanapa, Oktay, *Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri*, Üçler Basımevi, İstanbul, 1949.
- Aslanapa, Oktay, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989.
- Avşar, Mezahir, Avşar, Lale. "Çini Sanatı ve Terminolojisi Üzerine". *Kalemişi* cilt:2, sayı: 4, 2014, s.1-13
- Bayazit, Murat, Işık, İskender, "Geçmişten Günümüze Çini Sanatı ve Kütahya Çiniciliği", *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, cilt: 1, sayı: 1, s. 891-898.
- Birol, İnce, Derman, Çiçek, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, 18. Baskı, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2021.
- Can, Yılmaz, Gün, Recep, *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, Kayıhan, İstanbul, 2012.
- Çalışıcı Pala, İrem, "Türk Çini Sanatında Kullanılan Teknikler", *21. Yüzyılda Türk Sanatı Meseleler ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyumu*, 8-09 Ekim 2018, s.347-368
- Çalışıcı Pala, İrem, "Bazı Belge ve Tanımlarla Çini Kelimesinin Değerlendirilmesi", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, sayı:13, 2015, s. 11-24
- Çevik, Gülüzar, *Rüstem Paşa Camii Çinilerinde Lale ve Karanfil Motifleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014.
- Dağlı, Şemsettin Ziya, "Geleneksel Türk Çini Sanatında Yeni Bir Form: Ebrulu Çiniler", *II. Uluslararası Kütahya Çini Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 14-16 Ekim 1998, Kütahya, s.93-102

- Demiriz, Yıldız “Çini Bahçesi”, *Osmanlı’da Çini Seramik Öyküsü*, İstanbul, 1998, s.163-197
- Demiriz, Yıldız “XVII. yüzyıl Çinilerinde Değişen Desen Anlayışı”, İstanbul: *XVII. yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanat, Sempozyum Bildirileri (19- 20 Mart)*, 1998, s.77-84
- Demiriz, Yıldız, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I- Erken Devir*, Kültür Bakanlığı Yayını, İstanbul, 1979.
- Demirsar Arlı , Belgin, Altun Ara, *Anadolu Toprağının Hazinesi: Çini Osmanlı Dönemi*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2008.
- Doğanay, Aziz, “Türk Tezyini Sanatları “, *Türk İslam Sanatları Tarihi El Kitabı*, editör: Abdulkadir Dündar, 1. Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara 2019 , s.357-374
- Dönmez, Nuray, "Osmanlı Dönemi Mavi-Beyaz Çinilerinde Desen" *Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu*, Bildiriler, cilt: 2, İzmir, 16-18 Kasım 2006, s.439-450
- Dural Tasouji, Canan, "Bir Hafıza Mekanı Olarak Müze: Ankara Etnografya Müzesi". *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 2013, sayı: 5-6, s.129-143.
- Ersay Yüksel, Ayşe “İslam’da Tasvir Meselesi”, *Türk İslam Sanatları Tarihi El Kitabı*, editör: Abdulkadir Dündar, 1. Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara, 2019 ,s.111-127
- Esemenli, Deniz, “Mekanlar-Zamanlar.” *Topkapı Sarayı*, Akbank Yayınları, İstanbul, 2000.
- Günenç, Ömer Faruk, “Ankara’nın İnşasında Bir Mimar: Arif Hikmet Koyunoğlu”, *Sosyoloji Divanı*, sayı: 7, 2016, Ocak-Haziran, s. 137-154.
- Karaca, Nursel, *Çininin Sır Altındaki Serüveni*, *Humanitas Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 4, sayı: 7, 2016, s. 299-318.
- Kılıç, Hadiye, “İznik Çini Atölyelerinde Yapılan Üretimlere Sarayın Etkisi” *Social Sciences Research Journal*, cilt: 10, sayı: 4, 2021, s. 843-855.
- Kırımlı, Faik “İznik Çinileri ve Cenovalı Çini Tüccarları”, *Antika*, İstanbul, 1987, s.50-54
- Naza, Emel Emine, “Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü Çinileri”, *Art-Sanat*, İstanbul Üniversitesi Yayınevi, sayı: 15, İstanbul, 2021, s. 203-227

Öney, Gönül, Çobanlı, Zehra, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007.

Öney, Gönül, Erginsoy, Ülker, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültürü Yayınları, Ankara, 1988.

Şengül, Zeynep Meral, *100 Türk Motifi*, Geçit Kitabevi, İstanbul, 1990.

Topkapı Müzesi Uzmanları, *Türk El Sanatları*, TÖR-AS Ofset Basımevi, İstanbul, 1969.

Yetkin, Şerare "Çini", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, C.8, İstanbul, 1993, V,329-335

Yetkin, Şerare, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları no:1631, İstanbul 1986.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

<http://blog-istanbul.blogspot.com/album/la-mosquee-laleli/> son erişim: 16 kasım 2022

<http://www.antikalar.com/xvi-iznik-cini-desenlerinde-renklendirme> son erişim:16 kasım 2022

https://osmanliistanbulu.org/tr/images/osmanliistanbulu-2/10_ilhan-ozkececi.pdf son erişim: 16 kasım 2022

<https://turkishtiles.wordpress.com> son erişim : 16 kasım 2022

<https://ankara.ktb.gov.tr/TR-260403/etnografya-muzesi.html> son erişim: 10 Eylül 2022

<https://islamansiklopedisi.org.tr/ankara-etnografya-muzesi> son erişim: 10 Eylül 2022

<https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44061/ankara-etnografya-muze-mudurlugu.html> son erişim: 10 Eylül 2022

<https://sozluk.gov.tr> son erişim: 11 Eylül 2022

<https://turkishtiles.wordpress.com/category/motif-hatayi/> son erişim: 16 Kasım 2022

<https://www.ktb.gov.tr/TR-96354/ankara---etnografya-muzesi.html> son erişim: 10 Eylül 2022

<https://www.ktb.gov.tr/TR-96354/ankara---etnografya-muzesi.html> son erişim: 10 Eylül 2022

ÖZET

Bursa'nın İznik ilçesi çeşitli uygarlıkların öncüsü olmakla birlikte asıl ününü XV. yüzyıldan sonra Osmanlı devletinde yakalamıştır. Sanat geleneğinde köklü olması, üretim sürekliliği, kent olgusunun ihtişamı ve birçok sanatçısının olmasıyla İznik bu dönemde kültür devidir. Osmanlı çini sanatının ilk örneklerini de İznik ve Bursa'da görüyoruz. XV. yüzyıl ortalarında başlayan teknolojik gelişmeler, İznik'in İstanbul'a yakın olması, İstanbul'u hem Anadolu'ya hem de İpek Yolu'na bağlayan ticaret yolu güzergahında olmasının nakliyei kolaylaştırması, İznik ve çevresinin bol ağaçlı yapısı İznik'in seramik ve çini alanında kendini yetkin kılması için önemli faktörler olmuşlardır. Osmanlı Devleti'nin geniş bir coğrafyaya yayılan topraklarında mimari eserlerinde süsleme unsuru olarak çiniyi kullanması özellikle Mimar Sinan yapımı eserlerde çini tezyinat kullanılması İznik üretimine yapılan katkılardan olmuştur. İznik'te ki teknolojik gelişmelerle birlikte kırmızı hamurlu çinilerin yerini sır altı tekniğinde ince, beyaz astarlı, beyaz hamurlu, parlak, şeffaf sırlı mavi-beyaz çiniler almıştır. Ankara Etnografya Müzesinde bulunan Osmanlı çini sanatının zirvesi olarak tanımlayabileceğimiz 18 eser dönemin eser kalitesi açısından önem arz etmektedir. Müzede bulunmakta olan 18 XVI. yüzyıl Osmanlı dönemi İznik çinileri tanımları, süslemeleri, maddesi ve dönemleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ankara Etnografya Müzesi, Osmanlı Devleti, İznik, Çini

ABSTRACT

The pioneer of various civilizations, Bursa's Iznik district achieved its real fame in the Ottoman Empire after the 15th century. Iznik was a cultural giant in this period with its roots in the art tradition, continuity of production, the magnificence of the urban phenomenon and the presence of many artists. We see the first examples of Ottoman tile art in Iznik and Bursa. Technological developments that started in the middle of the 15th century, being close to Istanbul, the fact that it is on the trade route connecting Istanbul to both Anatolia and the Silk Road facilitates transportation, and being rich in trees of Iznik and its surroundings have been important factors for Iznik to make itself competent in the field of ceramics and tiles. The Ottoman Empire's use of tiles as an element of decoration in its architectural works in the lands spread over a wide geography, especially the use of tile ornaments in the works of Mimar Sinan, has been among the contributions made to the production of Iznik. With the technological developments in Iznik, the red paste tiles have been replaced by thin, white slipped, white paste, glossy, aemail ombranted blue-white tiles in the underglaze technique. The 18 works, which we can define as the peak of Ottoman tile art in Ankara Ethnography Museum, are important in terms of the quality of the works of the period. Definitions, ornaments, materials and periods of 16th century Ottoman period Iznik tiles in 18 works in the museum have been examined.

Keywords: Ankara Ethnography Museum, Ottoman Empire, Iznik, Tile Art