

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

**XV-XVII. YÜZYIL İZNİK VE İTALYAN MAYOLİKA
SERAMİKLERİNİN TEKNİK, MOTİF VE ÜSLUP
BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRILMASI**

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Tarkan Okçuoğlu

Hazırlayan
Ömer Cenker Ilıcalı
2501090135

İstanbul 2013



Y Ü K S E K L İ S A N S
T E Z O N A Y I

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Ömer Cenker ILICALI

Numarası : 2501090135

Anabilim/Bilim Dalı : Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Danışman Öğretim Üyesi : Doç. Dr. Tarkan
OKÇUOĞLU

Tez Savunma Tarihi : 08.07.2013

Tez Savunma Saati : 14.00'da

Tez Başlığı : "XV-XVII. Yüzyıl İznik ve İtalyan Mayolika Seramiklerinin Teknik, Motif ve Üslup Bağlamında Karşılaştırılması".

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Doç. Dr. Tarkan OKÇUOĞLU		KABUL
2- Doç. Dr. Aygül AĞIR		KABUL
3- Yrd. Doç. Dr. Belgin DEMİRSAR ARLI		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Yrd. Doç. Dr. Serap YAZGÜLLER ARSAL		
2- Yrd. Doç. Dr. Emine ÖNEL YURT		

ÖZ

Osmanlı ve İtalya 15. ve 17. yüzyıllar arasında seramik sanatının en görkemli dönemlerini geçirmişlerdir. İznik'te, 15. yüzyılın sonundan itibaren, o güne kadar üretilenlerin dışında yeni bir teknik ve estetik anlayışıyla seramik üretilmeye başlanmıştır. İtalya topraklarında da aynı yüzyıl içinde çok merkezli bir üretim başlamış ve mayolika adı verilen seramikler yeni bir teknik ve estetiği yansıtarak Rönesans İtalya'sının sanat repertuarında yerini almıştır.

İznik seramikleri ve İtalyan mayolikaları ayrı ayrı birçok araştırmanın konusu olmuşlardır. Ancak bu iki seramik geleneğinin arasındaki ilişkiyi inceleyen çalışma nispeten azdır. Bu çalışma iki seramik geleneğini karşılaştırarak bu alandaki literatüre katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Bu çalışmada öncelikle bu geleneklerin tarihçeleri, uyguladıkları teknik, motif ve üsluplar incelenmiştir. İznik seramikleri ve İtalyan mayolikaları arasındaki ilişki ve etkileşimler ise çalışmanın ana temasını oluşturmaktadır. Mayolika seramikleriyle yakın akrabalığı olan Medici porselenleri de İznik seramikleriyle ilişkisi nedeniyle çalışmaya dâhil edilmiştir.

Her iki seramik geleneği kronolojik gelişim aşamaları, bulundukları coğrafyalardaki öncüllerinden ayrışmaları, Çin porselenine duydukları ilgi noktasında benzerlik gösterirken, temel üretim tekniği bakımından farklılaşmaktadırlar. Teknik, motif ve üslup bağlamında ise karşılıklı etkileşim gözlemlenmektedir.

ABSTRACT

The Ottoman Empire and Italy spent the most brilliant years of the ceramic art between 15th and 17th centuries. The production of ceramic started as of the end of 15th century in İznik with a new and aesthetical understanding besides the ceramic produced so far. Multicentric production had been initiated also in the Italian territory at the same century and the ceramics called maiolica, reflecting a new technique and aesthetic, took its place in the art diversity of Renaissance's Italy.

Iznik ceramics and Italian maiolicas had been the subject of many studies separately. However, studies, examining the relationship between these two ceramic traditions, are relatively scarce. This study aims to contribute to the literature in this area by comparing these two ceramic traditions. It primarily analyzes the history of these two traditions and their techniques, motifs and styles. The relationship and interactions of Iznik ceramics and Italian maiolicas constitute the core of the study. Medici porcelains which are closely related to maiolica ceramics are integrated into the study because of their relation with Iznik ceramics.

These two ceramic traditions share similarities on the basis of their historical pattern, their differences from their forerunners, and their interest in Chinese porcelain. However, they differ in terms of main production techniques. The interaction of the traditions is observed in the areas of technique, motif and style.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın öncesindeki eğitim sürecinde, derslerini büyük bir keyifle izlediğim, bilimsel birikimlerinden ve deneyimlerinden yararlandığım Prof. Dr. M. Baha Tanman'a, Prof. Dr. Uşun Tükel'e, Prof. Dr. Engin Akyürek'e, Doç. Dr. Ahmet Kamil Gören'e ve diğer hocalarıma şükranlarımı sunarım.

Seramik-çini konulu bir tez hazırlamaya çalıştığım bu yıl içinde kaybettiğimiz, İznik çini fırınları kazısının öncü ismi Prof. Dr. Oktay Aslanapa'yı ise rahmetle anıyorum. Kendisinin birçok çalışmasından, tezin İznik seramikleriyle ilgili bölümlerini hazırlarken fazlasıyla yararlandım.

Bu çalışmadaki sabrından, çok değerli tavsiyelerinden ve yönlendirmelerinden dolayı tez danışmanım Doç. Dr. Tarkan Okçuoğlu'na müteşekkirim.

Çalışma sürecinde gösterdikleri anlayış ve sabırdan dolayı aileme, yardımları için arkadaşlarım Dila, Hatice, Fulya'ya ve ziyaretlerim sırasında yardımlarını gördüğüm müze ve kütüphane görevlilerine teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLO LİSTESİ	xi
RESİM LİSTESİ	xii
GİRİŞ.....	1
1. 15-17. YÜZYIL İZNİK SERAMİK VE ÇİNİLERİNİN İNCELENMESİ	7
1.1. İznik seramik ve çinilerinin tarihsel gelişimi.....	7
1.1.1. Türk seramik ve çini sanatının ilk dönemine kısa bakış.....	7
1.1.2. Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri seramik ve çinileri	9
1.1.3. Erken Osmanlı Dönemi seramik ve çini sanatı.....	13
1.1.4. Beyaz hamurlu (15-17. yüzyıl) İznik seramik ve çinileri	17
1.1.5. 15-17. yüzyıl Osmanlısında siyasi, kültürel ve ekonomik gelişmelerin İznik seramik ve çinisine etkileri	20
1.2. İznik seramiklerinde kullanılan malzeme ve teknik	25
1.2.1. Türk-İslam seramik ve çini sanatında kullanılan malzeme ve teknik hakkında ön bilgi.....	25
1.2.2. İznik öncesi Türk seramik ve çinilerinin teknik özelliklerine kısa bakış.....	27
1.2.3. İznik seramik ve çiniyle teknik bağlamda özdeşleşen uygulamaların öncülleri	28

1.2.4. İznik seramik ve çinilerinin teknik özellikleri hakkında yapılan araştırmalar.....	30
1.2.5. İznik seramik ve çinisini Türk-İslam seramik ve çini sanatında incelenen diğer ürünlerden farklı kılan teknik özellikler	34
1.3. 15-17. yüzyıl İznik seramiklerindeki üslup ve motifler.....	35
1.3.1. İznik seramiklerini sınıflama çalışmalarına kısa bakış	35
1.3.2. İznik seramiklerini üslup-motif özellikleri ve kronolojiye göre sınıflama	36
1.3.2.1. Baba Nakkaş üslubu	37
1.3.2.2. Helezoni tuğrakeş üslubu.....	39
1.3.2.3. Ustaların üslubu	39
1.3.2.4 Çin porselenlerinin etkisini yansıtanlar	40
1.3.2.5. Şam tipi olarak adlandırılan seramikler	41
1.3.2.6. Floral üslup	42
1.3.2.7. Geç dönem mavi-beyaz seramikler	42
1.3.2.8. 17. yüzyıl İznik seramikleri	43

2.15-17. YÜZYIL İTALYAN MAYOLİKA SERAMİKLERİNİN

İNCELENMESİ.....	45
2.1. Mayolikanın tarihsel gelişimi	45
2.1.1. Mayolika öncesi İtalyan seramik sanatına kısa bakış	45
2.1.2. Mayolika öncülleri: Proto-mayolika ve arkaik-mayolika	46
2.1.3. Mayolika kelimesinin kökeni.....	49
2.1.4. Mayolikanın ortaya çıkışı ve gelişmesi.....	50
2.1.5. 15-17. yüzyıl İtalya’ında siyasi, kültürel ve ekonomik gelişmelerin mayolikaya etkileri.....	51
2.2. Mayolikalarda kullanılan malzeme ve teknik.....	57

2.2.1. Mayolikalarda kullanılan malzeme ve teknik hakkında ön bilgi	57
2.2.2. Mayolika öncesi İtalyan seramiklerinin teknik özelliklerine kısa bakış.....	60
2.2.3. Mayolikayla teknik bağlamda özdeşleşen uygulamaların öncülleri	61
2.2.4. Mayolikaların teknik özellikleri hakkında yapılan araştırmalar	62
2.2.5. Mayolikayı öncüsü olan seramiklerden farklı kılan teknik özellikler	67
2.3. 15-17. yüzyılda üretilen mayolikadaki üslup ve motifler.....	68
2.3.1 Mayolikaları sınıflama çalışmalarına kısa bakış.....	68
2.3.2. Mayolikaları üslup-motif özellikleri ve kronolojiye göre sınıflama.....	70
2.3.2.1. 15. yüzyıl: Stile severo (Kuralcı üslup)	70
2.3.2.1.1.Famiglia verde (Yeşil aile)	71
2.3.2.1.2. Famiglia a zaffera in rilievo (Rölyef-mavi aile)	71
2.3.2.1.3. Famiglia Italo-moresca (İtalyan-Mağribi aile)	72
2.3.2.1.4. Famiglia gotico-floreale (Gotik-çiçek desenli aile)	73
2.3.2.1.5. Famiglia a palmetta persiana (Fars palmeti ailesi)	73
2.3.2.1.6. Famiglia a occhio di penna di pavone (Tavus kuşunun göz tüyü ailesi)	73

2.3.2.1.7. Petal back grubu	
(Taç yaprak arkalı grup)	74
2.3.2.1.8. Groteskler	74
2.3.2.1.9. Istoriato (Resim yoluyla	
hikâyeleştirme)	75
2.3.2.1.10. Le ‘Belle’ (Güzeller)	75
2.3.2.2. 16. yüzyıl	75
2.3.2.2.1. La famiglia alla porcellana	
(Porselen benzeri aile)	75
2.3.2.2.2. Stile bello (Güzel üslup)	76
2.3.2.2.3. ‘Istoriato’ların (Resim yoluyla hikâye	
etme) popülerleşmesi.....	77
2.3.2.2.4. Stile fiorito (Çiçekli üslup)	80
2.3.2.2.5. Stile compendario (Özlü üslup)	81
2.3.2.2.6. Raffaellesca (Rafael’den ilham	
alan üslup).....	81
2.3.2.2.7. Decorazione calligrafica	
(Kaligrafik bezeme)	82
2.3.2.3. 17. yüzyıl	82

3. İZNİK VE MAYOLİKA SERAMİKLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ	
VE ETKİLEŞİMLER.....	83
3.1. Milet seramikleri ve mayolika ilişkisi	83
3.2. İznik’in mayolika seramikleri üzerinde etkileri: Motif ve üsluplar	85
3.2.1. Rumi	86
3.2.2. Düğüm motifi.....	88
3.2.3. Alla porcellana	89
3.2.4. Helezoni tuğrakeş.....	91

3.2.5. Ustaların üslubu	92
3.2.6. Candiana Mayolikaları.....	93
3.2.7. Medici porseleni.....	96
3.3. Mayolikanın İznik seramiğine etkileri	98
3.4. 15-17. yüzyıl arasında Osmanlı-İtalya seramik ticareti	100
SONUÇ	103
KAYNAKÇA	108
TABLolar	128
RESİMLER.....	134
KÜÇÜK SÖZLÜK	158

TABLO LİSTESİ

Tablo 1:	Ebul Kasım'ın eserinin birinci bölümde tanıtılan hammaddeler.....	s.26
Tablo 2:	Yeşil rengin formülü	s.58
Tablo 3:	Zallo (koyu sarı) formülü.....	s.58
Tablo 4:	Zallulino (soluk sarı) formülü	s. 58
Tablo 5:	Sır yapımında kullanılan kalay ve kurşun karışımının Formülü	s. 58
Tablo 6:	Venedik'te kullanılan renkli sır formülü	s. 58
Tablo 7:	Klasik beyaz sırn formülü.....	s. 59
Tablo 8:	Coperta adı verilen ikinci sırn formülü.....	s. 59
Tablo 9:	Ağaç, taş, et, aydınlatılmış yol çizimlerinde kullanılan karışım	s. 59
Tablo 10:	Ahşap ve kırmızıya çalan yol çiziminde kullanılan karışım	s. 59
Tablo 11:	Gökyüzü, deniz, kılıç renklerinin formülü.....	s. 59
Tablo 12:	Sürülmüş tarla, cadde, yıkıntılar ve taş yapılarda kullanılan renk formülü	s. 59
Tablo 13:	Yeşil alanlar ve güneş ışığında çalılar çizimleri için renk formülü	s. 59
Tablo 14:	Saç çizmek için renk formülü	s. 59

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Milet işi tabak parçaları, İznik çini fırınları kazısı
[Nurşen Ö. Fındık İznik Roma tiyatrosu kazı
buluntuları (1980-1995) arasındaki Osmanlı
seramikleri, s. 36, foto 10].....s. 83
- Resim 2:** Zaffera in rilievo üslubunda mayolika, Floransa,
1430-1450 civarı, National Gallery of Victoria,
Melbourne, Envanter no: 3649-D3..... s.84
- Resim 3:** Kitap süslemesi, Venedik 1553, Fondazione Giorgio
Cini Envanter no: S 216A/D.....s. 87
- Resim 4:** Rabesche çizim, Piccolpasso, I tre libri dell'arte del
vasaio kitabından s. 87
- Resim 5:** Arabesk süsleme, Maestro Lodovico (tahmini),
Venedik, 1540-1550, Berlino, Fioritura Collection,
Heinz & Jertha Kuckei.....s. 87
- Resim 6:** Fonda arabeskler, Jacomo de Pesaro'nun eseri,
Venedik 1543, Victoria-Albert Museum, Envanter no:
8512-1863.....s. 88
- Resim 7:** Giacomo Mancini atölyesi, Deruta 1520-1550,
Victoria-Albert Museum, Envanter no: 2595-1856.....s. 88
- Resim 8:** Düğüm motifi, Fifth knot, Leonardo da Vinci okulu,
1490-1500, British Museum, Envanter no:
1877,0113.366 s. 88
- Resim 9:** Alla porcellana, Venedik, 1516-1525 civarı, British
Museum, Envanter no: 1878, 1230.435.....s. 90

- Resim 10:** Alla porcellana, Maestro Benedetto, Siena, 1501, Victoria Albert Museum, Envanter no: 4487-1858 s. 90
- Resim 11:** Helezoni tuğrakeş üslupta tabak, İznik, 1535-1545, Ashmolean Müzesi, Envanter no: EAX.3274.....s. 91
- Resim 12:** Helezoni tuğrakeş üslupta albarello, Liguria (muhtemelen Cenova), 1550-1600, British Museum, Envanter no: 1990,0502.1.....s. 92
- Resim 13:** Ustaların üslubunda tabak, İznik, 1535-1540, Victoria Albert Museum, Envanter no: 185-1892 s. 93
- Resim 14:** Ustaların üslubunda vazo, Padova, 17. yüzyılın ilk yarısı, Padova Musei Civici, (Giuliana Ericani, “Maioliche ‘alla turchesca’. La porcellana tenera” , s. 235).....s. 93
- Resim 15:** Saz üslubunda tabak, İznik, 1580-1600, Victoria Albert Museum, Envanter no: 948-1898 s. 95
- Resim 16:** Candiana, Venedik, 1629, British Museum, Envanter no: 1997,0402.1.....s. 96
- Resim 17:** Candiana, Venedik-Padova, 17. yüzyıl ortaları, Fitzwilliam Müzesi, Envanter no: C.22-1932 s. 96
- Resim 18:** Candiana, Berber çanağı, Padova, 17. yüzyıl, Venedik Correr Müzesi, Envanter no: CI. IV N. 180 s. 96
- Resim 19:** Medici porseleni, Floransa, 1575-1587, Ashmolean Müzesi, Envanter no: WA1899.CDEF.C298 s. 97
- Resim 20:** Medici porseleni, Floransa, 1575-1587, Metropolitan Museum of Art, Envanter no: 17.190.2045 s. 97

- Resim 21:** Helezoni tuğrakeş üslupta tondino, İznik, 1525-1530, Musée des Beaux-Arts, Envanter no: D 167 s. 98
- Resim 22:** Berettino sırina benzer renkte astar boyaması yapılmış, İznik üretimi tabak, 1560 civ., Magdalen College, Oxford, (Raby-Atasoy, İznik kitabı, resim 682 s. 99
- Resim 23:** Altıgen çini parçası, İznik, 16. yüzyıl, Godman Koleksiyonu, British Museum, Envanter no: G. 12.....s. 99
- Resim 24:** Alvaro di Pietro'nun (Pirez D'Évora) "Taç giyen Madonna" resminden elbise deseni, (Rogers, "A group of Ottoman pottery in the Godman Bequest", Burlington Magazine, s. 135) s. 99
- Resim 25:** Marco Marziale, 1500, National Gallery, Envanter no: NG803.....s. 100
- Resim 26:** Resim 25 detay s. 100
- Resim 27:** İznik, 16. yüzyıl, British Museum, Envanter no: G.46.....s. 100
- Resim 28:** İtalyan gencin resmedildiği tabak, İznik, 1535-1540, Envanter no: 5763-1859 s. 101
- Resim 29:** Armalı tabak, İznik, 1575-1600, British Museum, Envanter no:1878,1230.490.....s. 101

GİRİŞ

Emmanuel Cooper'ın ifadesiyle insanlığın en eski uğraşlarından olan seramik, toplumların kültürlerinin anlaşılması çabasına ışık tutar.¹ Bu çalışmanın malzemesi olan İznik seramikleri ve İtalyan mayolikaları, bugün olduğu gibi, üretildikleri yüzyıllar içinde de önemli bir itibara sahiptiler. Dolayısıyla çok sayıda obje bugüne ulaşabilmiştir ve elbette her iki ülkenin kültürel ve sanatsal miraslarının daha fazla anlaşılabilmesi için ipuçları içerirler.

15-17. yüzyıl arasında Osmanlı ve İtalyan şehir devletleri siyasi, ticari ve sanatsal ilişkiyi yoğun biçimde yaşamışlardır. Türkler daha 12. yüzyılın son çeyreğinde, başta Venedik olmak üzere İtalya coğrafyasındaki devletlerle Antalya Limanı üzerinden temasa başlarlar. 1207 yılında Sultan I. Gıyasettin Keyhüsrev'in, Selçuklu topraklarında ticaret yapabilmeleri için Venediklilere verdiği izin ile ilişki yeni boyut kazanır. Anadolu'dan İtalya'ya canlı hayvan, ziraat, maden ürünleri, halı, kilim ve seramik ürünleri satılır. Beylikler Devri'nde ise Venedik ve Cenova'nın, Batı Anadolu'da Aydınogulları ve Menteşogulları ile ticari ilişkileri başlar.² Sanat alanında paylaşım bunu izler.

II. Mehmed'in tahta geçmesi Türk-İtalyan sanat ilişkilerinde ivmeyi arttıran en önemli gelişme olarak kabul edilebilir. Sultanın çevresinde yer alan vezir ve sadrazamların çoğu devşirme olup, Avrupa kültürüne aşinadırlar. II. Mehmed de Latin Batı'nın klasik mirasına duyarlıdır. İtalyan sanatına ilgisinin dinamiklerinden birini muhtemelen onun bu eğiliminde aramak gerekir. Sultanın teşvik ettiği bu atmosfer altında, İtalyan şehir devletlerinden sanatçı ve mimarlar İstanbul'a davet

¹ Emmanuel Cooper, **10 000 years of pottery**, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010, s. 6.

² Zeki Sönmez, **Türk-İtalyan siyaset ve sanat ilişkileri**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2006, s. 20-23.

edilir.³ Davete icabet eden ressam ve heykeltıraşların çalışmaları için bir atölye de yaptırılır ve bir grup saray sanatçısı İtalyan sanatçılardan ders almaya başlar.⁴

Osmanlı'nın küresel bir güç haline dönüştüğü 16. yüzyılda İtalyanlarla sanatsal etkileşim ve ticari rekabet daha iddialı biçimde yaşanmaya başlar. Mücadelede başı çeken tekstildir. Osmanlı, bu yüzyılda, Avrupa ve Orta Doğu pazarlarının lideri olan Floransa ve Venedik'le yarışa girecek düzeyde kadife ve ipek üretimine başlar. Bursa merkezli bu üretim İtalyanlarla iki yüzyıl boyunca rekabet eder.⁵ Her iki ülkede üretilen kumaşlar karşılıklı etkileşimi açıkça gösterir. Birçok örnekte, kumaşlar ve tasarımlar öylesine benzer ki bazen incelenen kumaşın menşeyini kesin olarak bilmek de mümkün olmaz.⁶

Osmanlı ve İtalyan şehir devletlerinin dekoratif sanatlardaki ilişkilerini ve etkileşimlerini konu alan çok sayıda yayın yapılmışsa da, seramik söz konusu olunca aynı ölçüde kaynağa sahip olmadığımız görülmektedir. Bu konuyu ele alan birçok araştırmacının ortak fikri, yapılan çalışmaların henüz bu ilişkiyi tam olarak aydınlatmaktan uzak olduğu biçimindedir. Rosamond E. Mack, İslam dünyası ve İtalya arasındaki sanat ve ticaret ilişkilerini ele aldığı kitabında, İznik seramikleriyle mayolika arasındaki bağlantıların tam olarak incelenmediği tespitini yapar.⁷ Zeki Sönmez de benzer bir görüşe sahiptir:

“İtalya’ya ulaşan Anadolu seramiklerinin teknik ve desen yönünden İtalyan seramikçilerini ve özellikle Toskana ve Floransa’da üretilen majolikaları etkilediği, hatta Anadolu’dan İtalya’ya seramik ustalarının gittiği öne sürülmüşse de, bu konu henüz yeterince araştırılmış değildir.”⁸

³ Gülru Necipoğlu, “Konstantinopolis’ten Konstantiniyye’ye: II. Mehmed döneminde yaratılan kozmopolit payitaht ve görsel kültür”, **Bizantion’dan İstanbul’a: Bir başkentin 8000 yılı**, İstanbul, Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, 5 Haziran-4 Eylül, 2010, s. 262-264.

⁴ Julian Raby, “A Sultan of paradox: Mehmed the Conqueror as a patron of the arts”, **Oxford Art Journal**, Vol. 5, No. 1, 1982, s. 5.

⁵ Miki Iida-Sohma, “I tessuti serici veneziani e il mercato ottomano nell’epoca premoderna (secoli XVI-XVII°)”, **Mediterranean World**, Vol. XVIII, Mar. 2006, s. 71-72.

⁶ Sandra Sardjono, “Ottoman or Italian velvets? A technical investigation”, **Venice and the Islamic world**, Ed. Stefano Carboni, New Haven and London, Yale University Press, 2007, s. 192-199.

⁷ Rosamond E. Mack, **Bazaar to piazza: Islamic trade and Italian art, 1300-1600**, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002, s. 174.

⁸ Sönmez, **a.g.e.**, s. 55.

Söz konusu ilişkiyi ele alan bir diğer çalışmada, Doğu'nun mayolika üzerinde etkisinin ilk mayolika çalışmalarından bu yana bilindiği ifade edilir. Ancak bu yayında da üslupsal aktarımların daha fazla anlaşılması gerektiğine dikkat çekilir.⁹

Osmanlı ve İtalyan seramik sanatları siyasi ve ekonomik tarihleriyle yakın ilişki gösterir. Orta Çağ'ı siyasi-ekonomik istikrardan uzak ve seramik sanatında da oldukça durgun geçiren İtalya, 14. yüzyıldan itibaren tekstil, bankacılık, metal işleri, silah üretimi ve gemi yapımı gibi alanlardaki başarısıyla yeni bir refah döneminin kapısını açar. Zenginleşen burjuvanın, gelişen rafine zevklerine yönelik sağladığı finansman tüm sanatları tetikler. Rönesans, diğer sanatlarda olduğu gibi, seramik sanatında da yeni bir açılımın habercisidir. İspanyol-Mağribi etkinin başı çektiği bir dış etki İtalyan seramik sanatına ivme sağlar ve 15. yüzyılda, kalaylı-sırın kullanıldığı bir seramik türü olan *mayolika* ortaya çıkar. Mayolika sayılabilecek ilk objeleri bu yüzyılın ilk çeyreğinde görmeye başlasak da, bu gruptaki eserleri henüz 'olgunlaşma aşaması' olarak kabul ettiği anlaşılan David Kingery'in verdiği başlangıç tarihi 1485'dir.¹⁰

Anadolu'nun seramik-çini tarihi incelendiğinde ise, Anadolu Selçukluları'ndaki parlak devrinden sonra Beylikler Devri'nde üretkenliği azalmış gözükken bu sanatın, 15. yüzyıl başında siyasi istikrarı sağlayan Osmanlı'da yeni bir sayfa açtığı görülür. Osmanlı'nın siyasi-ekonomik büyümesiyle beraber bu sanata duyulan ilgi artar. 15. yüzyılın son çeyreğinde, neredeyse Kingery'nin mayolikanın başlangıcı kabul ettiği tarihte, yeni bir teknik ve üslupla İznik'te üretim başlar.¹¹

Her iki seramik geleneği 16. yüzyılda en parlak devirlerini yaşar. Bu yüzyıl içinde İznik ve İtalya'da üretilen seramikler büyük ilgi görmeye başlar. Bu sanatla uğraşan insanlar da daha önce olmadığı ölçüde itibar görürler. 17. yüzyılda ise her iki

⁹ Catherine Hess, Nassim Rossi, "Brilliant achievements: The journey of Islamic glass and ceramics to Renaissance Italy", **The arts of fire: Islamic influences on glass and ceramics of the Italian Renaissance**, Ed. Catherine Hess, Los Angeles, Paul Getty Museum, 2004, s. 18.

¹⁰ W. David Kingery, "Painterly maiolica of the Italian Renaissance", **Technology and Culture**, Vol. 34, No. 1, Jan. 1993, s. 28-30.

¹¹ Julian Raby, "1480-1560 Development and growth of Iznik pottery", **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, Nurhan Atasoy, Julian Raby, 2nd ed., London, Alexandra P.-Laurence King Pub., 1994, s. 77.

toplumun seramik endüstrilerinde önce hızlı bir duraklama ve ardından hızlı bir gerileme yaşanır.

İznik seramiği ile İtalyan mayolikasının tarihsel paralelliklerinin en doğru açıklamasını ekonomi tarihinde buluruz. Faruk Tabak, 14-16. yüzyıllar arasında dünya ekonomisine hükmeden Akdeniz'in, 17. yüzyılın başından itibaren hızla karanlığa gömüldüğünü yazar.¹² Carlo Cipolla da bu tespiti destekler ve 17. yüzyıla Batı Avrupa'nın ekonomi ve yaşam standartları açısından en gelişmiş bölgelerinden biri olarak başlayan İtalya'nın, aynı yüzyılın sonlarına doğru, 1680'lerde bunalımlı döneme girdiğini anlatır. Özellikle tekstil endüstrisindeki büyük gerileme İtalyan şehir devletlerinin ekonomisine çok ağır darbe vurur.¹³

Osmanlı da benzeri bir durumdadır. 16. yüzyıldan itibaren coğrafi keşiflerin zeminini hazırladığı yeni ticaret yapılanması, Osmanlı'yı uluslararası ticaret yollarının dışına iter. Buna ek olarak, Yeni Dünya'dan getirilen değerli madenlerin, özellikle gümüşün etkisi Osmanlı ekonomisi üzerinde yıkıcı olur. 1584'de ülke devalüasyonla tanışır.¹⁴ Avrupa'nın nüfus, teknoloji, kaynaklarının fazlalığı ve verimliliği gibi faktörler dengeyi Osmanlı ekonomisi aleyhine bozar.¹⁵

Bu çalışma, iki farklı kültüre ait iki farklı seramik geleneğini konu almaktadır. Seramik-çini sanatını ilgilendiren birçok yayının giriş bölümlerinde, olası karmaşayı engellemek için, terim-kavram kullanımıyla ilgili bazı açıklamalara yer verilmektedir. Bu çalışmada da benzeri bir yaklaşımın yararlı olacağını düşünüyorum. Kullandığım terimlerin İtalya tarafında bir problem gözüküyor. Çünkü "mayolika" terimi ve kavramı konusunda, araştırmacı ve sanat tarihçiler zaten mutabakat halindedirler. Duvar ve zemin uygulaması sınırlı olduğundan, aksi belirtilmedikçe mayolika neredeyse daima 'kullanma seramiği'ni ifade eder. İznik söz konusu olunca ise seramik, keramik, çini terimlerinin kullanılmasıyla ilgili

¹² Faruk Tabak, *The waning of Mediterranean, 1550-1870: a geohistorical aproach*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, s. 1.

¹³ Carlo M. Cipolla, "The economic decline of Italy", *The economic decline of empires*, Ed. Carlo M. Cipolla, London and Southhampton, The Camelot Press Ltd, 1970, s. 196-202.

¹⁴ Bernard Lewis, "Some reflections on the decline of the Ottoman Empire", *The economic decline of empires*, Ed. Carlo M. Cipolla, London and Southhampton, The Camelot Press Ltd, 1970, s. 222-223.

¹⁵ Mehmet Genç, *Osmanlı İmparatorluğunda devlet ve ekonomi*, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2000, s. 210.

malum karmaşa başlıyor. Çini ve seramik arasında hamur ve yapılış tekniği bakımından fark yoktur. Bu terimler için belirleyici unsur uygulanma yeri ve kullanım amacıdır. Batı dillerinde seramik veya çömlekçilik genel bir başlık olarak ifade bulurken birçok yayında uygulama alanına referans verilmez. Sadece ‘kullanma seramiği’nden söz ediliyorsa birçok yayında *keramik* terimi kullanılır, çini ise mimari kullanımları kapsar. Osmanlı’da seramik-çini ayrımının yapılması gerektiğinde, kullanma seramiğine *evani* ve çiniye *kaşi* denmiştir.¹⁶ Bu konudaki terim ve kavram kargaşasına dikkat çeken Ara Altun, seramik, keramik ve çininin temelde aynı oldukları halde, akademik kaygılarla ayrı ürünmüş gibi değerlendirildiklerini ifade eder. Sonra da, “Bunun aslı da düpedüz ‘çömlekçilik’dir.” saptamasını yapar.¹⁷

Bu çalışmada, aslı çömlekçilik olan bu sanatın, sırlı kille üretilen, tabak, kâse, vazo vb. kullanım ürünleri için ‘seramik’ terimini kullandım. Bu ifade, diğer bazı yayınlarda kullanılan *keramiğe* eş değer anlaşılmalıdır. ‘Çini’ ise sırlı seramiklerin duvar uygulamalarını ifade etmektedir. Mayolika repertuarının tamamına yakını seramiklerin oluşturması nedeniyle sağlıklı bir karşılaştırma yapabilmek için, İznik bölümünde de seramikleri ele aldım. Ancak seramik-çini tarihimizle ilgili bölümde, bugüne ulaşan materyalin ağırlıklı bölümü çini olduğu için, bu örneklerden de bahsettim.

Çalışmanın hazırlık aşamasında, Faenza Uluslararası Seramik Müzesi (MIC), Deruta Seramik Müzesi, Bargello, Victoria-Albert, British Museum ve Lizbon Gülbenkian müzelerinde sergilenen İznik seramik-çinilerini ve mayolikaları inceleme imkânı buldum. Bu ziyaretlerin dışında, Faenza Uluslararası Seramik Müzesi’nin kütüphanesindeki kaynaklardan faydalandım. İznik Çini Vakfı, İznik Mavi Çini-Seramik İşletmesi ve Yıldız Porselen Fabrikası ziyaretleriyle de seramik ve çini üretim tekniklerini izleme şansına sahip oldum.

Tezin birinci ve ikinci bölümlerinde İznik ve mayolika seramiklerine ait tarihçe, teknik özellikler ve motif-üslup uygulamaları yer almaktadır. Üçüncü bölüm

¹⁶ Gönül Öney, **Türk çini sanatı, Turkish tile art**, İstanbul, Yapı Kredi Bankası, 1976, s. 7.

¹⁷ Ara Altun, “Çini-seramik öyküsü”, **Osmanlıda çini ve seramik öyküsü**, Ara Altun v.d., İstanbul, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd., t.y., s. 11.

ise aralarındaki ilişki ve etkileşimi içermektedir. Mayolika kapsamındaki terimlerin literatürümüzde yaygın kullanımları olmadığı için, okumada kolaylık sağlaması adına, çalışmanın sonuna bir küçük sözlük eklenmiştir. Söz konusu bölümde, seramik-çini sanatıyla ilgili bazı terim ve kavramlar da açıklanmaktadır.

1. 15-17. YÜZYIL İZNİK SERAMİK VE ÇİNİLERİNİN İNCELENMESİ

1.1. İZNİK SERAMİK VE ÇİNİLERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1.1. Türk seramik ve çini sanatının ilk dönemine kısa bakış

Türk seramik-çini sanatının başlangıcı, yerleşik kültürü temsil eden Uygurlara kadar uzanır. Karahoço¹ harabelerinde gri-mavi sırlı tuğlalar ve zemin döşemelerinde aynı renk sırlı levhalar saptanmıştır.² Oluş Arık, Uygurların mimaride çini kullanmalarını Çin etkisine bağlar.³ İslamiyeti kabul ettikten sonra da Türklerin seramik ve çiniye olan ilgisi devam etmiştir. Karahanlılar 12. yüzyıl Özkent ve Buhara (her ikisi de bugün Özbekistan sınırlarında) eserlerinde mimaride çiniyi kullanmışlardır. Gaznelilerde de aynı eğilim devam eder;⁴ Afganistan’da 13. yüzyıl başında (bugünkü Gazne şehrinde) Sultan III. Mesud tarafından yaptırılan sarayda kare, yıldız ve altıgen biçimli, tek renk sırlı çiniler bulunmuştur.⁵ Ancak Türkler seramik-çini sanatında gerçek büyük atılımı 11. ve 12. yüzyıllarda, İran’da Büyük Selçuklu Devleti Dönemi’nde yaptılar. Siyasi alanda olduğu kadar sanatı da kapsayan bu döneme ait gelişimi, sanat tarihçileri ‘sanatsal patlama’ olarak değerlendirmektedirler.⁶

Orta Asya seramik-çini sanatında Büyük Selçuklu atılımını hazırlayan dinamiklerden biri ‘Abbasi Rönesansı’ olarak değerlendirilen ve 9. yüzyılda İslam sanatında gerçekleşen kültürel ve sanatsal değişim hareketidir. Abbasi Dönemi’nde, Samarra’da (bugün Irak’ta) teknik, renk ve motif bakımından benzersiz lüster çinileri

¹ Uygurların 9. yüzyılın ikinci yarısında ele geçirdikleri şehir bugün, Çin’in, Uygur Özerk Bölgesi’nde bulunmaktadır.

² Oktay Aslanapa, **Türk sanatı**, 9. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Mayıs 2010, s. 317.

³ Oluş Arık, “Çininin tarihçesine kısa bakış”, Rüçhan Arık, Oluş Arık, **Anadolu toprağının hazinesi çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı çinileri**, İstanbul, Kale Grubu Kültür Yayınları, 2007, s. 30.

⁴ Aslanapa, **a.g.e.**, s. 317.

⁵ Arık, **a.g.e.**, s. 30.

⁶ Ernst J. Grube, **Islamic Pottery: of the eighth to the fifteenth century in the Keir collection**; London, Faber and Faber, 1976, s. 158.

üretilmiş,⁷ bu çiniler Orta Asya'nın da dâhil olduğu farklı yerlere gönderilmiştir.⁸ Lüster tekniğinin Büyük Selçuklu topraklarına ulaşmasında, 1171'de Mısır'daki Fatımi Hilafeti'nin ani çöküşü de rol oynamış olabilir. Bu çöküşle beraber bir grup zanaatkârın Selçuklu topraklarına göç ederek bu tekniği taşımış olmaları muhtemeldir.⁹ İslam seramik-çini sanatından ithal edilen lüsterin dışında, bu dönem seramik-çini sanatına damgasını vuran önemli bir yenilik minai tekniğidir. Büyük Selçukluların geliştirdikleri sıraltı ve sırüstü tekniği olan minaide yedi renk kullanılabilmektedir. Renklerden mavi, firûze, yeşil, sır altına, kiremit kırmızısı, siyah, beyaz, altın yıldız ise sır üstüne uygulanır.¹⁰ Bu teknikle, şaşırtıcı sayıda figür zenginliğine sahip lüks tüketim seramikleri üretilmiştir. Grube, Büyük Selçukluların minai ve lüster tarzı seramiklerindeki resimleri ikonografileriyle Orta Asya, Bezeklik (bugün, Çin'in, Uygur Özerk Bölgesi'nde) resimlerine bağlar.¹¹ Dolayısıyla Selçuklu sanatsal atılımının bir ucu İslam sanatındayken, diğer ucu Orta Asya Türk sanat geleneğindedir.

Büyük Selçuklular tarafından çininin kullanıldığını gösteren ilk örnek Damgan Mescid-i Cuma'sının (İran'ın kuzeyinde) minaresindeki kitabe frizidir. Horasan, Türbe-i Haydariye (İran'ın doğusunda) yakınındaki bir diğer yapı, Kazvin Mescid-i Cuma'sı ve Mescid-i Haydariye'si (İran'ın kuzeybatısında), İsfahan Sin Camii'nin minaresi mimaride çini kullanımını gösteren diğer örneklerdir.¹² Bu gelenek daha sonra, Anadolu Selçukluları'na da aktarılmıştır. Gönül Öney, Büyük Selçuklu seramik-çini kültürünün Anadolu'ya yansımaları şöyle anlatır:

⁷ Arık, **a.g.e.**, s. 28.

⁸ Arthur Lane, **Early Islamic pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia**, London, Faber and Faber, 1947, s. 16.

⁹ Gérard Degeorge, Yves Porter, **The art of Islamic tile**, Paris, Flammarion, 2002, s. 45.

¹⁰ Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu çini ve seramik sanatı", **Osmanlıda çini ve seramik öyküsü**, Ara Altun v.d., İstanbul, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd., t.y., s. 43.

¹¹ Grube, **a.g.e.**, s. 195-199.

¹² Şerare Yetkin, **Anadolu'da Türk çini sanatının gelişmesi**, 2. bs., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1986, s. 15-17.

*“Büyük Selçukluların Rey ve Keşan şehirlerinde ürettikleri yıldız ve haç şekilli, stilize bir üslupla saray ileri gelenlerini, saray eğlencelerini, av geleneğini yansıtan çiniler, Anadolu Selçuklu saray çinilerinin öncüleridir.”*¹³

Orta Asya’da kurulan bir diğer Türk devleti olan Harzemşahlar, Büyük Selçuklu geleneğini sürdürerek çini sanatının örneklerini sergiler. Ürgenç’te (bugün Türkmenistan’da) 13. yüzyıl başından kalan Sultan Tekeş ve Fahreddin Râzî kümbetlerinin külahları sırlı tuğla süslemelerle kaplıdır. Aslanapa, Harzemşahlıların 1219’da Horasan, Zevzen’de yaptıkları saray camiindeki çini panonun, Anadolu’daki çinili Selçuklu eserleriyle kıyaslanabilecek kalitesine dikkat çeker.¹⁴

Seramik alanında ise ilk dönem Türk sanatını etkileyen temel dinamik Samarra üzerinden gelen Çin’in mavi beyaz Ming porseleni olmuştur. Erken Türkistan seramiği oldukça kalitelidir. Bunlarda çok renkli sıraltı süslemesi, sırtı akıtmayarak uygulanmıştır. *Slip* dekoru adı verilen bu teknik İslam dünyasında daha önce bilinmeyen bir yeniliktir. Bir diğer grup seramikte ise hayvan, insan, kuş ve çiçek motifleri ile karşımıza çıkar.¹⁵

1.1.2. Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Seramik ve Çinileri

Selçuklular Bizans’ı yenilgiye uğratmasından sonra, göçlerle beraber kültürlerini de Anadolu’ya taşırlar. 13. yüzyıl başında, Moğol akınlarının oluşturduğu kaotik ortam Orta Asya ve İran’dan Anadolu’ya göç hareketine ivme kazandırır. Anadolu çeşitli kültürlerden gelen ustaların buluşma yeri olur ve bu ustalar farklı tekniklerle eser vermeye başlarlar.¹⁶ Selçuklu ve Beylikler Dönemi’ne ait sanatçı yazıtları söz konusu ‘göçmen’ sanatçıların sırlı tuğla ve mozaik çini çalışmalarını belgeler. Sivas İzzeddin Keykavus Darüşşifası ve Sivas Ulu Camii minaresinin çini ustası Marendli (İran’ın kuzeyinde), Konya Sırçalı Medrese’nin süsleme ustası Tusludur (İran’ın kuzeydoğusunda).¹⁷

¹³ Gönül Öney, “Doğu’dan Batı’ya, İslam sanatından Türk çini ve seramiklerine uzanan miras”, **Anadolu’da Türk devri çini ve seramik sanatı**, Ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm bakanlığı Yayınları, 2007, s. 15.

¹⁴ Aslanapa, **a.g.e.**, s. 318.

¹⁵ Oktay Aslanapa, **Türk sanatı el kitabı**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1993, s. 171-172.

¹⁶ Öney, **a.g.e.**, s. 17.

¹⁷ **A.e.**, s. 14.

Büyük Selçuklu geleneğini Anadolu'ya taşıyan Anadolu Selçukluları çini sanatında 13. yüzyılın en parlak ilerleyişini gerçekleştirirler. Çini levha ve mozaik uygulamalar Anadolu Selçuklu mimarisinde önemli yer tutar. Çini sanatının Anadolu'da bu dönem ilerleyişini Aslanapa şöyle değerlendirir:

“Meraga ve Nahcivan kümbetlerinde tuğla ile birlikte firûze çini süslemeler, Anadolu'daki ilk çinili eserlere kaynak olmuş, fakat XIII. y.y. daki parlak gelişme, bütün diğer çevreleri gölgede bırakmıştır. Anadolu'da XIII. y.y. mozaik çinilerinin teknik üstünlüğü, renk ve motif zenginliği ve kalitesi Anadolu dışında hiçbir yerde erişilememiştir.”¹⁸

Teknik olarak gelişmişliklerinin yanında, zengin bir motif dağarcığıyla dikkat çeken Anadolu Selçuklu zanaatkârları, kendilerinden önceki İslam ve Orta Asya Türk seramik geleneklerini takip ederek, lüster, minai, sıraltı, sgraffito, slip, tek renk sırlı gibi teknikleri bezemede kullanmışlardır. Bu zanaatkârlar sgraffito ve slip tekniğinde belirginleşen biçimde aynı toprakları paylaştıkları Bizans'la da etkileşim içinde olmuşlardır.¹⁹ Kullandıkları renkler içinde hâkim renk firuze, yardımcı renkler mor, siyah ve kobalt mavisidir.²⁰

Anadolu Selçuklu mimarisinde, minarelerde, uygulanan sırlı tuğla ve sınırlı çini süslemeler dışında nadiren çini bezeme yapılmıştır. Amasya Gök Medrese Camii Türbesi (1266) ve Sivas Keykavus Darüşşifası Türbesi (1219-1220) söz konusu sayılı örneklerdendir.²¹ Saray çinilerinde görülen, dünyaya bağlı, zengin figürlü üslup, dini mimaride kullanılan çinilerde yerini daha ciddi bir üsluba bırakır.²²

Lüster, sıraltı ve minai çiniler bugüne ulaşmayan Anadolu Selçuklu saray yapılarında kullanılmıştır. Bunlar hakkında, yapılan kazılardan elde edilen buluntularla bilgi sahibi olunabilmektedir. Saraylarda yıldız-haç formu genellikle tercih edilen biçim olmuştur. Minai çiniler sadece 12. yüzyıla tarihlenen Konya Alaeddin Köşkü'nde bulunmuştur.²³ I. Alâeddin Keykûbat için 1236'da inşa ettirilen Kubadabat Sarayı'nın kalıntılarında bulunan lüsterli ve sıraltı tekniğiyle yapılan

¹⁸ Aslanapa, **Türk sanatı**, s. 318.

¹⁹ Sevinç Gök Gürhan, “Selçuklu Dönemi kazıları”, **Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı**, s. 107.

²⁰ Gönül Öney, **İslam mimarisinde çini**, İstanbul, Ada yayınları, 1987, s. 46.

²¹ **A.e.**, s. 45.

²² Aslanapa, **a.g.e.**, s. 319.

²³ Öney, **a.g.e.**, s. 47.

yıldız biçimli çiniler, insan ve hayvan figürleri bakımından büyük zenginlik gösterirler. 1224-1226 arasında yapılan ve Kayseri yakınında bulunan Keykûbadiye Sarayı'nda ise firûze sır altına siyah konturlu çiniler, figürsüz bezemeleriyle dikkat çeker.²⁴

Çini mozaik Anadolu Selçuklu çini sanatında dikkat çeken bir uygulamadır. Öney, söz konusu teknikle ilgili şu bilgiyi aktarmaktadır:

“Çini mozayik Anadolu sanatına Selçukluların yeni katkısıdır. Çini mozaiğin İslâm mimarisinde ilk büyük aşaması, yeni denemelerle olağanüstü etkileyici şekilde yapı içinde kullanılması Anadolu Selçukluları devrinde olur.”²⁵

Çini mozaik uygulamalar mihraplar, kubbe iç kaplamaları, kubbe kasnakları, eyvanlar, kemerler, nişler ve duvarlarda karşımıza çıkar.²⁶ I. İzzeddin Keykâvus'un Sivas'ta bulunan Şifahane ve Türbesinde (1217) çini mozaik tekniği tuğla ile karışık kullanılmıştır. Çini mozaik tekniğinin Konya'daki en eski örneği Alâeddin Camii'nin (1220) mihrabında görülür. Sırçalı Medrese'de bu tekniğin bitkisel ve geometrik motiflerle gelişmiş uygulamaları yapılmıştır. Gök Medrese (1271) ise giriş eyvanının yanındaki mescitte ve iki yan eyvanında bulunan mozaik çinileriyle dikkat çeker. 1258'de inşa edilen Sahip Ata Camii mozaik çini mihrabı ve Türbe'si (1280) Selçuklu sanatının çini sanatının en gelişmiş uygulamalarını yansıtır.²⁷ Türbe'nin kemerlerinde çini mozaik uygulama görülür. Duvar ve lahitlerde de turkuvazın baskın olduğu çini süslemeler dikkat çeker.²⁸

Beylikler Dönemi'nde Anadolu Selçuklu çini sanatı anlayışını devam ettiren eserler görülür. Mimaride sırlı tuğla, mozaik çini, tek renk sırlı çinilerden oluşan bezemelere yer verilmiştir. Anadolu Selçuklu Dönemi eserlerinde sıklıkla kullanılan mozaik çini tekniği, Beylikler Devri'nde aynı ilgiyi görmez.²⁹ Ancak yine de Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nin kemerli girişi, mihrap ve mihrap önü kubbesinde

²⁴ Aslanapa, **a.g.e.**, s. 319.

²⁵ Öney, **a.g.e.**, s. 46.

²⁶ **A.e.**, s. 46.

²⁷ Aslanapa, **a.g.e.**, s. 319-321.

²⁸ Oluş Arık, “Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi dini ve kamusal yapılarında çini”, **a.g.e.**, s. 114-121.

²⁹ Sevinç Gök Gürhan, “Beylikler ve Erken Osmanlı devri çini sanatına kısa bir bakış”, **Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı**, s. 204-206.

mozaik çini uygulamaların çok başarılı örnekleri görülür. Aydınoğlu Beyliği'nde Birgi ve Selçuk'da bulunan eserler de Selçuklu sanatının devamını yansıtır. Birgi Ulu Cami (1312), ve Türbesi ile Selçuk İsa Bey Camii (1375) mozaik çini süslemeleriyle Selçuklu Dönemi'nin devamını yansıtan örneklerdir.³⁰ Beylikler Dönemi'nin teknik bakımdan Anadolu çini sanatına en büyük katkısı renkli sır tekniğinin uygulanmaya başlanması olmuştur.³¹ Söz konusu katkıyı Şerare Yetkin şöyle değerlendirmektedir:

“Selçuklulardan Osmanlılara geçişi sağlayan Beylikler devri çini sanatı, Selçuklu devri çini sanatı kadar zengin örnekler ortaya koyamamakla beraber, Osmanlı çini sanatına geçişte önemli rol oynamış, Selçuklu devri, mozayik çini tekniği ile Osmanlıların renkli sır tekniğinin birleştiği bir geçiş devri olmuştur.”³²

Anadolu Selçukluları'nda mimari çini uygulamalarına ait bol miktarda örnek mevcutken seramiklere ait malzeme kısıtlıdır. Kazılarda bulunan bazı seramiklerin ise kaynağının Anadolu olduğu konusunda kuşklar vardır.³³ Bu dönemde seramik sgraffito tekniğinin uygulandığını görüyoruz. Bu teknikte ince uçlu bir aletle beyaz astarın veya hamurun üzeri kazılarak çizilir ve böylece desenlendirilir, çukur kısım ise kahverengi veya siyahla boyanır. Sarı, kahverengi, yeşil, mavi veya karışık renkli sırlarla kaplanan bu seramiklere Anadolu'nun her bölgesinde rastlanabilmektedir.³⁴ Yapılan kazılarda lüsterli ve minai tekniğinde yapılmış kullanım seramiği bulunmamıştır. Firûze sır altına siyah süslemeli seramiğin Anadolu'da Selçuklu devri için karakteristik olduğunu bildiren Aslanapa şu tespitte bulunur:

“Denilebilir ki Anadolu Selçukluların keramik sanatı Büyük Selçukluların Rey, Keşan ve Rakka gibi merkezleri ile sıkı münasebet halinde idi.”³⁵

Gönül Öney, Anadolu Selçuklu seramikleri söz konusu olduğunda mimariye göre yetersiz veriyle karşı karşıya olduğumuzun altını çizmektedir. Ayrıca Anadolu

³⁰ Yetkin, **a.g.e.**, s. 197-198.

³¹ Savaş Yıldırım, “**Erken Osmanlı (1300-1453) yapılarında çini süsleme**”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2007, s. 9.

³² Yetkin, **a.g.e.**, s. 200.

³³ Gönül Öney, **Türk çini sanatı, Turkish tile art**, İstanbul, Yapı Kredi Bankası, Yayınları, 1976, s. 121.

³⁴ Öney, “Anadolu Selçuklu çini ve seramik sanatı”, **a.g.e.**, s. 49.

³⁵ Oktay Aslanapa, **Anadoluda Türk çini ve keramik sanatı**, İstanbul, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1965, s. 26.

coğrafyasında bulunan seramiklerle diğer İslam ülkelerinde üretilenler arasında ayırım yapma zorluğunu ifade eder.

“Anadolu seramikleri genelinde Mısır’da ve Suriye’de 11.-13. yüzyıllarda gelişen seramik ekolünün uzantısı durumundadır”³⁶

Beylikler Devri de seramik malzeme açısından yetersiz malzemeye sahip olduğumuz bir dönemdir. Dönem içinde Anadolu Selçuklu çini-seramik geleneği devam ederken, üretimde kırmızı hamur tercih edilmiştir.³⁷ Paker, Beylikler Dönemi seramiği konusunda yaptığı yayında, bazı araştırmacıların İznik kaynaklı gördükleri, kırmızı hamurlu Milet seramiklerinin İznik’teki yoğun üretimlerinin dışında, Anadolu’nun farklı şehirlerinde de üretildiklerini bildirir. Bu çerçevede, söz konusu seramikleri ‘Anadolu Beylikler Devri keramikleri’ olarak isimlendirmenin doğru olacağını savunur.³⁸

1.1.3. Erken Osmanlı Dönemi Seramik ve Çini Sanatı

Osmanlılar 14. yüzyılın başında siyasi bir oluşum meydana getirerek tarih sahnesinde yerlerini alırlar. Bu siyasi yapı henüz kuruluşunun ilk döneminde Bursa’yı ve İznik’i ele geçirmiş ve yeni başkent Bursa ve seramik merkezi İznik olmuştur. Osmanlı seramik-çini sanatı ilk dönem itibarıyla Selçuklu çizgisine sadık gözüktür. Şerare Yetkin Osmanlı ve Selçuklu çini sanatının ilişkisini şöyle değerlendirir:

*“... Osmanlı çini sanatı ana karakteri bakımından aynı olmakla beraber, yeni malzeme teknik ve dekoratif özelliklerinden dolayı, Selçukluların geliştirdiği çini sanatından büyük farklılıklar göstermektedir. Fakat bu farklılaşma, devam eden gelişmenin bir safhası olduğu için gene de köke bağlı kalmıştır.”*³⁹

³⁶ Gönül Öney, “Erken dönem Anadolu Türk-İslam seramiği (12-13. yüzyıllar)”, **Antika**, Yıl 3, No: 27, 1987, s. 16-17.

³⁷ Nurşen Özkul Fındık, “Beylikler ve Erken Osmanlı devri seramik sanatı”, **Anadolu’da Türk devri çini ve seramik sanatı**, s. 235-236.

³⁸ Mükerrerem Paker, “Anadolu Beylikler devri keramik sanatı”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 1964-1965, s. 155-156.

³⁹ Yetkin, **a.g.e.**, s. 201.

İznik üzerinde yapılan çalışmalar bu kentin Bizans Dönemi'nde de seramik üretiminin yapıldığı önemli bir merkez olduğunu göstermiştir.⁴⁰ 1963 yılında başlanarak, İznik'in tarihi ve kültürel mirasını ele alan kazılar, Osmanlı seramik ve çini sanatıyla ilgili çok değerli bilgilere ulaşmamızı sağlamıştır.

Bu kazılarda elde edilen seramikleri kırmızı ve beyaz hamurlu olarak ikiye ayırmak mümkündür.⁴¹ Erken dönemi temsil eden kırmızı hamurlu uygulamalar da üç temel grupta ele alınabilir.

Bunlardan ilki *slip* tekniğiyle üretilen seramiklerdir. *Slip* tekniği hem geç Bizans seramik geleneğinde, hem de Selçuklu seramik sanatında görülür. Ancak her iki seramik geleneğinde, *slip* tekniğiyle yapılan üretim sgraffito tekniğine göre daha az miktarlarda ve daha bölgesel gerçekleşmiştir. Bu teknik, Erken Osmanlı Dönemi'nde kısa süre uygulandıktan sonra Milet tarzının yaygınlaşmasıyla gerilemiştir. Ancak beyaz hamurlu dönemde yeniden karşımıza çıkar. Kalehisar'da elde edilmiş *slip* tarzında üretilmiş seramikler, Osmanlı seramik sanatının Selçukluyla olan ilişkisini gösterir.⁴²

İkinci grupta *sgraffito* tekniğiyle üretilen seramikler yer alır. Bu seramiklerin Bizans-Osmanlı geçiş döneminde yapıldığı iddia edilerek üretimleriyle ilgili çelişkili fikirler ileri sürülmüştür. Bizans geleneğini sürdüren Osmanlı seramik ustaları tarafından yapılmış olmaları da mümkün gözükmektedir.⁴³

Üçüncü grubu ise "Milet işi" olarak bilinen seramikler oluşturur. İlk defa Friedrich Sarre tarafından 1935 yılında tanıtılan ve sıraltı tekniğiyle üretilen bu grubun erken Osmanlı seramik üretimine damgasını vurduğu söylenebilir.⁴⁴ İlk kez Milet'te saptandığı için söz konusu seramiklere aceleci bir isimlendirmeye Milet işi adı verilmiştir. Ancak Müller-Wiener'in 1982 yılında başlattığı kazılarda Milet'te bu tür seramiğe ait üretim izine rastlanmamıştır. Seramikler, Beylikler Dönemi'nin

⁴⁰ Nurşen Özkul Fındık, **İznik Roma tiyatrosu kazı buluntuları (1980-1995) arasındaki Osmanlı seramikleri**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2001, s. 12.

⁴¹ Ara Altun, "İznik kazıları ışığında Osmanlı çini ve seramikleri", **Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı**, s. 318.

⁴² Fındık, **a.g.e.**, s. 35-36.

⁴³ **A.e.**, s. 117-118.

⁴⁴ Fındık, "Beylikler ve Erken Osmanlı devri seramik sanatı", **a.g.e.**, s. 236-238.

önemli bir limanı olan Milet'e muhtemelen ihraç edilmek üzere getirilmiş olmalıdır. Oktay Aslanapa'nın 1963-64 İznik kazılarında bu türden çok sayıda seramik ve bunların pişirildikleri fırınlar saptanmış, Milet işi'nin ağırlıklı üretim merkezinin İznik olduğunu ortaya konmuştur. Yine diğer çalışmalarla Kütahya, Silifke, Malatya, Antalya, Çanakkale ve Konya'da bulunan seramiklerle bunların geniş bir coğrafyada üretildiklerini gösterilmiştir.⁴⁵

Milet işi seramikler çoğunlukla günlük kap-kacak olarak üretilmişlerdir. Genellikle siyah konturla çevrelenen lacivert kullanılırken, mor, mavi veya yeşil daha az sıklıkla kullanılmıştır. Sırda, yeşil renk ağırlıkta olup kapların ayakları sırsızdır.⁴⁶ Süslemelerde geometrik düzende simetri ve sayılara yer verilmiştir ve bu yaklaşım, bunların tılsımsı anlamlarının olduğunu düşündürmektedir. Seramiklerde Türk etkisinin baskın olduğunu düşünen araştırmacılara göre, acelesi olan, tehlikede ama güzellikten vazgeçmeyen insanların ruh halini yansıtır.⁴⁷ Arthur Lane ise bazı bezemeleri değerlendirerek, 14. yüzyıl mavi-beyaz Çin porselenlerinden etkilenme olduğu kanaatindedir. 15. yüzyıl İran, Suriye ve Mısır seramiklerinin de Milet işi seramik üreticilerini etkilemiş olabileceklerini iddia eder. Üretimlerinin başlangıç tarihinin 15. yüzyılın ilk yarısı olabileceğini ve daha önce üretilmiş olmalarının güç olduğunu yazan Lane, Milet işinin, Bizans'la ve 15. yüzyıl sonuna doğru üretimi başlayacak olan, beyaz hamurlu İznik seramikleriyle ilişkili olmadıklarını da ekler.⁴⁸ Saraçhane kazıları Milet seramiklerinin 1520'lerden sonra üretilmediğini göstermiştir.⁴⁹

İznik'teki Orhan İmareti Osmanlı'da çininin mimaride ilk kullanımına tanıklık eder. 1378 tarihinde inşa edilmiş olan İznik Yeşil Camii minaresi mozaik çini ve sırlı tuğla kullanımıyla dikkat çeker. Mozaik çini geleneği İznik Nilüfer

⁴⁵ İnan Demirci, "2004-2005 yılları arasında İznik Roma tiyatrosunda ortaya çıkarılan Erken Osmanlı dönemi Milet işi seramikleri", Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2006, s. 20-22.

⁴⁶ Arthur Lane, **Later Islamic pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey**, New York, Pitman Publishing Corporation, t.y., s. 41.

⁴⁷ Demirci, **a.y.**, s. 22-26.

⁴⁸ Lane, **a.g.e.**, s. 41.

⁴⁹ Julian Raby, "1480-1560 Development and growth of Iznik pottery", **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, Nurhan Atasoy, Julian Raby, 2nd ed., London, Alexandra P.-Laurence King Pub., 1994, s. 98.

Hatun İmareti ve Bursa II. Murad Külliyesi'nin cami cephesinde de uygulanır. Ancak bu dönemin asıl dikkat çeken uygulaması Bursa Yeşil Camii ve Türbe'de en başarılı örneklerini gördüğümüz renkli sır tekniğidir.⁵⁰ Caminin iç duvarlarındaki turkuaz üçgenlerle bölünmüş, turkuaz, mavi ve koyu yeşil altıgen çiniler göze çarpar. Çekim noktası ise yine renkli sır tekniğiyle oluşturulan çinilerle kaplanmış olan mihraptır. Süsleme programının sorumlusu Nakkaş Ali adı ile bilinen Ali bin İlyas Ali'dir. Bursalı sanatçı Ankara Savaşı sonrası Timur tarafından Semerkant'a götürülmüş ve sonra da geri dönmüştür. Onun Timurlu sanatıyla olan tanışmasının izlerini 1424'de tamamlanan yapıdaki bu yeni teknikte okumak mümkündür. Mihraptaki *amal-i ustadan-i Tabriz* (Tebrizli ustaların eseri) yazısı Timurlu etkisini belgeler niteliktedir.⁵¹

Bursa Yeşil Cami renkli sır tekniğinin dışında mozaik çinileriyle de dikkat çeker. Şerare Yetkin, "Osmanlı çini sanatında mozaik çininin en muhteşem örneği Bursa Yeşil Cami ve Türbesi'nde görülmektedir." der. Bu yapılardaki mozaik çini uygulamasının Selçuklu örneklerinden teknik, motif ve renk zenginliği konusundaki farklılıklarını ve üstünlüklerini açıklar.⁵²

Renkli sır tekniğinin mimarideki sonraki uygulamasını 1435-1436'da inşa edilen Edirne Muradiye Camii'nde görürüz. Bursa çizgisinin devamı olduğu açıkça izlenen ve Tebrizli ustalar ekolüne bağlanan bu çinilerin yanında mavi-beyaz sıraltı uygulama da dikkat çekicidir. Renkli sır, erken 15 yüzyıl Timurlu mimarisinin Horasan'daki örneklerinde, sıraltı mavi-beyazla birlikte birçok yapıda kullanılmıştır. Söz konusu mavi-beyaz sıraltı tekniğiyle yapılan çiniler kireçli-alkali sır içerikleriyle, kurşunlu-alkali sır içeren İznik mavi-beyaz çinilerinden teknik anlamda farklıdır.⁵³ Ancak yine de Muradiye çinileri, mavi-beyaz sıraltı uygulamanın dışında kırmızı kilden beyaza geçişle de önemli bir yenilik getirirler. Spektrografik analizler bu çinilerin çok yüksek silika içerdiklerini ortaya koyar. Bu yönüyle, teknik anlamda

⁵⁰ Ara Altun, "Osmanlı döneminde çini ve seramik: Erken", **Osmanlıda çini ve seramik öyküsü**, s. 53.

⁵¹ John Carswell, **Iznik Pottery**, 2nd ed., London, The British Museum Press, 2006, s. 14-16.

⁵² Yetkin, **a.g.e.**, s. 202.

⁵³ Gülru Necipoğlu, "From International Timurid to Ottoman: A change of taste in sixteenth-century ceramic tiles", **Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture**, Ed. Oleg Grabar, Leiden-Brill, 7, 1990, s. 136-137.

İznik çinisine giden yolda önemli bir kilometre taşını oluşturlar.⁵⁴ Ara Altun, bu gelişmeyi şöyle yorumlamaktadır:

“Onbeşinci yüzyılın ikinci yarısından başlamak üzere, seramikte olduğu gibi, duvar çinisinde de İznik’in ön plana çıktığı ve yönlendirmeye başladığı anlaşılmaktadır. Seramikte de kırmızı hamurlu erken çizikleme ve astar boyama (slip) tekniklerindeki Selçuklu bağlantısı, beyaz astarlı ve serbest mavi dekorlu erken dönem Osmanlı seramiğine dönüşmeye başlamış...”⁵⁵

Bursa’daki Cem Sultan Türbesi (1474) ve Fatih Camii (1463-1470) çinileri muhtemelen Tebrizli ustalar tarafından gerçekleştirilen son eserlerdir. 1520’den itibaren I. Selim tarafından yine İran’dan getirilen ustalarla renkli sır yeniden atağa kalkar.⁵⁶ 16. yüzyıl başına ulaşıldığında çini uygulamalarında mozaik çiniler kaybolur renkli sıran kesin hâkimiyeti görülür. Bu süreçle beraber, çinilerin renk ve motiflerinde de değişim gözlenir. Yazı hala yer verilir ve geometrik şekiller de zaman zaman ortaya çıkar. Ancak devrin çinilerinin özelliği rumiler ve hatayiler yanında stilize çiçekler ve Çin bulutlarıdır. Renkli sır tekniğinin en güzel uygulamaları Şehzade Mehmed Türbesi’nde yer alır.⁵⁷

1.1.4. Beyaz Hamurlu (15-17. Yüzyıl) İznik Seramik ve Çinileri

Osmanlı devlet merkezinin Bursa’dan Edirne’ye kaymasıyla göreceli olarak itibarı azalan İznik, İstanbul’un fethiyle devam eden 15. yüzyılda ikinci planda kalmış bir şehir görünümündedir. Ancak 15. yüzyılın son çeyreğinde İznik’te yeni ve etkileyici bir seramik üretimin başlangıcıyla bu durum değişir.⁵⁸ Bu üretim 17. yüzyıl ortalarına kadar gelişen üsluplarla devam eder. Önceki döneme göre çok ileri bir teknikle yapılan bu sıraltı üretimde, silika, cam frit ve beyaz kilden oluşan fritli hamur kullanılmıştır. Yeni üretimle beraber, önceki dönemlerde elde edilen kilin

⁵⁴ Carswell, **a.g.e.**, s. 23-24.

⁵⁵ Altun, **a.g.e.**, s. 57.

⁵⁶ Necipoğlu, **a.g.e.**, s. 138.

⁵⁷ Aslanapa, **Türk sanatı el kitabı**, s. 157-159.

⁵⁸ Julian Raby, “İznik, ‘Un village au milieu des jardins’”, **İznik: The pottery of Ottoman Turkey**, s. 20.

yoğunlukta olduğu seramikler yerine, silikanın yoğunlukta olduğu seramikler üretilmeye başlanmış ve böylelikle daha sert ve beyaz mamuller elde edilebilmiştir.⁵⁹

Üretimin başlangıcını mavi-beyaz seramikler oluşturur. Lane, 1957’de yaptığı yayında mavi-beyaz seramiklerdeki ilk üretimi 1490’lara tarihleyerek öncü gruba “Kütahyalı Abraham” imzasıyla üretilen seramikleri yerleştirir.⁶⁰ Julian Raby ise Kütahyalı Abraham ifadesinin yanlış bir yönlendirmeye yol açtığını iddia ederek bu konuyla ilgili şu temel itirazları getirir:

Birinci itiraz, Kütahya isminin üretimin merkeziyle ilgili karışıklık oluşturmastır.

İkincisi, söz konusu grup içinde yer alan imzalı ibriğin, İznik seramik gelenekleri dışında üretilmiş sıra dışı bir örnek olmasıdır.

Üçüncüsü, İznik seramik üretiminin, yerel Hristiyan bir grupla ilişkili olduğu çağrışımını yapan Abraham imzasının yanlış bir algıya yol açmasıdır.

Son olarak da, koleksiyonlarda yer alan Kütahyalı Abraham seramikleri en erken 1510’a tarihlenir ki, mavi beyaz İznik seramiklerinin üretimine bu tarihten en az 30 yıl önce başlanmıştır.

Raby, mavi-beyaz grubun başlangıcını hazırlayan değişimin tarih aralığı olarak 1460 ve 1470’li yılları benimser yeni üslubun gelişimini II. Mehmed devrinin saray sanatçısı olan Baba Nakkaş’a dayandırır.⁶¹

Carswell ise bu yeni seramik üslubunun en erken üretimini 1480 olarak belirlemektedir. Büyük tabaklar, ayaklı kaplar, lambalar, sürahiler, şamdanlar, imbikler üretim formlarını oluşturur. Bezeme biçimleri söz konusu üretimin saray ile ilişkili bir başlangıcı olduğunu düşündürür.⁶² Sonuç olarak, beyaz hamurlu mavi-beyaz seramiğin başlangıcının “Baba Nakkaş” üslubu olduğu konusunda bugün artık sanat tarihçilerin mutabakat halinde olduklarını görüyoruz.

⁵⁹ Sitare Turan Bakır, “Osmanlı sanatında bir zirve İznik çini ve seramikleri”, **Anadolu’da Türk devri çini ve seramik sanatı**, s. 289.

⁶⁰ Lane, **a.g.e.**, s. 44.

⁶¹ Julian Raby, “1480-1560 Development and growth of Iznik pottery”, **a.g.e.**, s. 76-77.

⁶² Carswell, **a.g.e.**, s. 32.

İznik'teki bu yeni üretimin mavi-beyaz seriyile başlaması nedeniyle birçok araştırmacı Çin porselenleriyle ilişki aramışlardır. Bu seramiklerin kendisinden öncekilere bariz teknik üstünlüğü ve ilk bakışta porselen görünümünde olması bu düşünceyi pekiştirmiştir. Genel anlamda bu yeni üretimin 14. ve 15. yüzyıllarda Orta Doğu'ya ithal edilen Çin porselenlerinden bir biçimde esinlendiğini kabul etmek makul bir yaklaşım gibi gözükmemektedir.⁶³ Ancak İznik öncesi Edirne Muradiye Camii'nde (1435-1436) farklı bir kimyasal karışımla da olsa mavi-beyaz sıraltı uygulamasını yapılmıştı.⁶⁴ Carswell, birçok diğer araştırmacı ve sanat tarihçiye paralel bir biçimde, İznik mavi-beyazının ithal bir teknikle değil, büyük bir yenileşimle (inovasyon) doğduğunu kabul eder. Çin porseleniyle olan ilişkinin ise taklit değil, esinlenme düzeyinde olduğunu ifade eder.⁶⁵ Lane bu fikri teyit ederek, 1490-1525 dönemi seramiklerini üreten İznikli sanatçıların Çin porselenleri hakkında yeterli bilgiye henüz sahip olmadıklarını, çünkü saraya yoğun miktarda porselenin ancak I. Selim döneminde girdiğini yazar.⁶⁶

15. yüzyıl sonunda görülmeye başlanan beyaz hamurlu seramiklerin, üretimlerinin başlangıç tarihinde olduğu gibi, üretimlerinin başladığı merkez konusunda da farklı fikirler vardır. Gülru Necipoğlu arşiv çalışmalarına dayanarak, 15. yüzyıl sonunda üretimin başladığı ilk dönemde, saraya ait çini siparişlerinin İstanbul'daki üretimle karşılandığını iddia eder. Ehl-i Hiref'e ait maaş defterlerinde, 1526'ya kadar İznik çömlekçilerinden bahsedilmemiş olmasını bu iddiasına delil olarak gösterir. Ona göre, İznik bu tarihten önce de seramik üretmektedir, ancak İznik'te sarayın kontrolünde yüksek kalitede çini üretimine başlaması ve İznik'in İstanbul üretimini ikinci plana itmesi 1550'den sonradır. Necipoğlu, sarayın 1510'ların sonundan 1550'ye kadar olan çini siparişlerinin İstanbul atölyelerince karşılandığını savunur.⁶⁷

Mavi-beyaz sıraltı üretimde kobalt mavinin ön plana çıktığını görürüz. Bu renk koyu ve mat haliyle veya sulandırılmış şeffaf açık mavi görünümü verilerek

⁶³ Raby, **a.g.e.**, s. 76-79

⁶⁴ Carswell, **a.g.e.**, s. 20

⁶⁵ **A.e.**, s. 30.

⁶⁶ Lane, **a.g.e.**, s. 46.

⁶⁷ Necipoğlu, **a.g.e.**, s. 139-140.

uygulanmış ve hem kontur çiziminde hem de desen içi boyanmasında kullanılmıştır. 16. yüzyılın ikinci çeyreği ile beraber sadece boyamada kullanılmak üzere yarı saydam bir turkuaz repertuara ilave edilir. 1550'den önce ise yeni bir buluş olarak, krom özlü bir siyah pigment, bir müzehhibin çizdiği incelikte ve titizlikte kontur çizimleri yapmak üzere katılır. Renkli alanların boyanmasında yararlanılan mavi ve turkuazın yanında iki renk daha geliştirilir. Bunlar manganez kaynaklı soluk, ince bir mor ve grimsi bir yeşildir. 1555'den sonra ise renk repertuarının en dikkat çekici üyesi olarak kırmızı kullanılmaya başlar. 1560'ların sonlarında ise önceden kullanılan turkuazdan zümrüt yeşili geliştirilir.⁶⁸ Aslanapa, İznik seramiklerinde kullanılan renk skalasını şöyle değerlendirir:

“Firuze, mavi, koyu bir tatlı yeşil, kırmızı, açık lacivert, beyaz ve bazan görülen siyah olarak bu çinilerde yedi rengin sır altına tatbiki, dünya çini sanatında eşi olmıyan bir teknik gelişmedir.”⁶⁹

İznik seramik üretiminde belirleyici gelişmelerden biri de fırın teknolojisi olmuştur. İznik kazılarında iki grup fırına rastlanmıştır. Bunlardan ilki daire planlı fırınlardır ve çoğunlukla 16. yüzyıla tarihlenirler. Diğer grubu ise dikdörtgen planlı fırınlar oluşturur. Dikdörtgen fırınların ilk pişirim veya kurutma, dairesel fırınların ise son pişirimde kullanıldıkları düşünülmektedir.⁷⁰

1.1.5. 15-17. Yüzyıl Osmanlısında Siyasi, Kültürel ve Ekonomik Gelişmelerin İznik Seramik ve Çinisine Etkileri

Julian Raby, İznik seramiklerinin başlangıcını anlamak için II. Mehmed döneminin sanatsal ikliminin algılanmasının gerekli olduğunu ifade eder. Süreci belirleyen değişimde, sanata verilen önemin ve yatırımın artması yani sanat hamiliği anlayışının gelişmesi yatar. Bunun sonucunda yaratıcılık gelişir ve yeni tasarımlar ortaya çıkar.⁷¹ İznik seramik üretiminin başlangıç döneminde, II. Mehmed devrinde İstanbul'un yanında Bursa uluslararası bir ticaret merkeziydi. Farklı ülke ve kültürlerin üretimi olan ve küçük el sanatları sınıfında yer alan ürünler bu şehirde el

⁶⁸ Walter B. Denny, **The artistry of Ottoman ceramics**, 2nd ed., New York, Thames & Hudson, 2010, s. 49-52.

⁶⁹ Aslanapa, **Türk sanatı**, s. 324.

⁷⁰ Ara Altun, “16. yüzyılda Osmanlı çini ve seramikleri”, **Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı**, s. 101-103.

⁷¹ Raby, **a.g.e.**, s. 76.

değiştirmektedir. Ticaret ve fetihlerin sağladığı ortam, sanatçıların Osmanlı topraklarını ziyaret etmelerini veya yerleşmelerini tetiklerken, fikirlerin değişimine hız kazandırmıştır.⁷² Seramik-çiniyi içine alan gelişimin başlangıcında II. Mehmed devrinde Nakkaşhane'nin kurulması kilit rol oynar. Ehl-i Hiref içinde yer alan Nakkaşhane sanatçılarına düzenli bir ücret ödenmesine de bu dönemde başlanmıştır.⁷³ Nakkaşlar ve çinicilerin aldıkları ücretler ve memleketleri Ehl-i Hiref defterlerinde, seramik mamüllerin tür, boyut ve fiyatları Narh defterlerinde, padişahın hediye olarak verdiği ya da aldığı seramik parçaların kayıtları ise Hediye defterlerinde yer bulmuştur.⁷⁴

Osmanlı sanatında 1460 ve 1470'lerde farklı üsluplarını gelişimini izleriz. Bu dönemde küçük sanatlarda, Baba Nakkaş üslubu adı verilen rumi ve hatayi dekoratif öğelerin birleşimiyle ön plana çıkan bir üslup gelişir. Osmanlı sanatçıları genel anlamda bezemelerde daha iddialı, teknik olarak daha dışavurumcu ve daha iddialı eserler vermeye başlarlar.⁷⁵ Nakkaşhane ile İznik seramikçileri arasındaki yazışmalara ait dönem belgesi olmasa da üslup birlikteliği bu yakın ilişkiyi belgelemektedir.⁷⁶

Mavi-beyaz seramiklerin başlangıç döneminde porselenle olan ilişki düzeyi esinlenme seviyesinde olsa da, 1520'lerden itibaren siyasi gelişmelere paralel bu durum değişmeye başlar. I. Selim'in İran ve Mısır seferleriyle, başkente 14. ve 15. yüzyıllara ait Yuan ve Ming dönemi porselenleri taşınır. İznik, bazı üretimlerinde, Çin porselenlerini taklit etmeye başlar.⁷⁷ Bu porselenlerin taşınması kısa dönemde İznik seramiklerinde yeni üslup oluşumunu tetikleyerek bir zenginlik ortaya çıkarsa da, porselene olan ilgiyi arttırmasıyla uzun dönemde İznik üzerinde ticari anlamda oldukça olumsuz bir etki oluşturmuştur. I. Selim İran'dan sadece sanat eserleriyle dönmemiş, bu topraklarda yaşayan bazı önemli sanatçıları da İstanbul'a getirmiştir. Bu sanatçılar Osmanlı küçük sanatlarına önemli bir hareket getirirler. Seramiğin

⁷² Denny, **a.g.e.**, s. 13.

⁷³ **A.e.**, s. 25.

⁷⁴ Bakır, **a.g.e.**, 281.

⁷⁵ Raby, **a.g.e.**, 76-77.

⁷⁶ Nurhan Atasoy, "The survival of Iznik pottery in Turkey", **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, s. 14.

⁷⁷ Raby, **a.g.e.**, s. 121.

mimaride uygulanmasının yeniden popülerlik kazanması ve Tebrizli ustalardan sonra verilen 90 yıllık aradan sonra yeniden renkli sır tekniğinin uygulanmaya başlanması da bu çerçevede ele alınabilir. 1520'lerden 1550 yılında Süleymaniye çinilerinin imalatına kadar olan ara dönemde renkli sır tekniği mimaride uygulanan çinilerde yeniden hâkim olur.⁷⁸ Raby, sıraltı seramiklerin renk repertuarlarının genişlemesinde, Osmanlı seramik sanatına yeniden giren renkli sır tekniğiyle olan etkileşimin rol oynadığı kanısındadır.⁷⁹

İznik seramik-çini üretiminde en yaratıcı dönem 1525 sonrasıdır. Gerek renk skalasının gelişmesi, gerekse Çin porseleni ve İtalyan mayolikalarıyla artan etkileşim, üretim artışına, hem sayı hem de kalite bağlamında ivme kazandırır. Saray Nakkaşhanesi'ne ait kayıtlar 1525-1526 yıllarında, Şah Kulu nezaretinde 29 sanatçının çalıştığını göstermektedir. 1557-1558'e ait bir kayıta ise 26 nakkaşın Türk ve Acem olarak gruplanarak çalıştığı yer alır.⁸⁰ Seramik tasarımlarında Baba Nakkaş ile başlayan, hatayı üslubunu olgunlaştıran Şah Kulu ile devam eden yaratıcı nakkaşlara 1550'den sonra gördüğümüz natüralist eklemlerde önemli rol oynayan Kara Memi'yi de ilave etmek gerekir.⁸¹

İznik seramik ve çini tarihini etkileyen en önemli dönüm noktalarından biri Sinan'ın 1538 yılında Hassa Başmimarı olarak göreve başlamasıdır. Kendi mimari üslubunda çiniye büyük önem veren Sinan, ayrıca kendisinden önce mimariye hâkim olan renkli sırdan vazgeçerek sıraltı üretime dönüşte de muhtemelen belirleyici bir figürdür. Sinan'ın tercihinde rol oynamış olması mümkün olan unsurlardan biri de sıran altının daha ince işçiliğe izin vermesi ve renk tonlarında daha zengin bir içeriği sağlamasıdır. Yine İznik çini atölyelerinin Hassa Başmimarı'na bağlanması da muhtemelen Sinan'ın etkisiyle olmuştur. Bu değişim üretime büyük ivme kazandırmış, 1550'lerden sonra kırmızının da renk skalasına katılmasıyla İznik seramiği altın çağını yaşamıştır.⁸²

⁷⁸ Raby, **a.g.e.**, s. 96.

⁷⁹ **A.g.e.**, s. 132.

⁸⁰ Lane, **a.g.e.**, s. 49-52.

⁸¹ Denny, **a.g.e.**, s. 62.

⁸² Julian Raby, "1560-1650 Maturity and decline of Iznik pottery", **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, s. 218-219.

İznik seramikleri, 15. yüzyıl sonunda başlayan yeni üslup çerçevesindeki üretimle popülerlik kazanarak 1510'lerden sonra farklı ülkelere ihraç edilir. Arkeolojik çalışmalar Halep'te ve bugünkü Romanya'da Baba Nakkaş üslubundaki seramiklerin varlığını gösterir. Anadolu'nun farklı bölgelerinde bulunan örnekler ise bu seramiklerin, bir zamanlar aynı coğrafyada talep gören Milet seramiklerinin yerini doldurduğuna işaret eder.⁸³ 1600'lere gelindiğinde İznik seramikleri Avrupa'nın birçok ülkesine satılmaktadır. Sarayın siyasi ve ekonomik kararları İznik seramik-çini üretimini yakından ilgilendirir hale gelir. İznik'teki atölyeler bir ölçüye kadar bağımsız çalışsalar da, serbest piyasanın taleplerini karşılarken bile sarayın kontrolü altında hareket edebilmişlerdir. 1598 tarihli bir fermenda, sarayın siparişi tamamlanana kadar atölye sahiplerine başka tüccarlara mal satılmasının yasaklanması bunu belgeler.⁸⁴ Bu dönemde siyasetin sanatla olan yakın ilişkisine bir diğer örnek, Rüstem Paşa'nın başta ipek olmak üzere çoğu İtalya kaynaklı ürünlere ithalat yasakları getirmesidir. Bu karar elbette Osmanlı küçük sanatlarını da teşvik etmek için alınmıştır.⁸⁵

Gelişen ekonomiyle beraber İznik şehri büyük bir seramik üretim merkezine döner. Evliya Çelebi, I. Ahmed döneminde 300 atölyenin varlığından bahseder. Ancak daha 1600'lere yaklaşılrken seramik-çini üretiminde düşüşün sinyalleri görülmeye başlamıştır. 50 yıl kadar sonra, Evliya Çelebi'nin ziyaretinde ise İznik seramik endüstrisindeki keskin gerileme çok açık biçimde hissedilir. Evliya, atölye sayısının 9'a indiğini kaydeder.⁸⁶ Bu hızlı gerilemenin nedenleri analiz edildiğinde, yangınlar, silikanın ve kurşunun zanaatkârlarda yol açtığı ağır hastalıklar, İznik Gölü kaynaklı sıtma salgınları ve Osmanlı ekonomisinde paranın değer kaybetmesine neden olan olumsuz değişim sayılabilir.⁸⁷

İznik seramiklerinin hikâyesinin porselene göre nisbi olarak kısa sürmesindeki belirleyici nokta, bu seramiklerin üretildikleri dönem içinde gördükleri itibarda gizlidir. İznik seramiklerinin zirvede olduğu 16. yüzyılda bile Osmanlı

⁸³ Raby, "1480-1560 Development and growth of Iznik pottery", **a.g.e.**, s. 98.

⁸⁴ Julian Raby, "The making of an İznik pot", **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, s. 63.

⁸⁵ Denny, **a.g.e.**, s. 71-72.

⁸⁶ Raby, "1560-1650 Maturity and decline of Iznik pottery", **a.g.e.**, s. 273.

⁸⁷ Denny, **a.g.e.**, s. 54.

elitinin Çin porselenine yönelik ilgisi İznik seramiklerini gölgede bırakacak niteliktedir. Özel depolarda güvence altında saklanan Çin porselenlerinin aksine gerek saray, gerekse varlıklı kesim için İznik seramikleri günlük kullanım malzemesidir. Bu bağlamda mutfaklarda bulundurulan İznik seramikleri sık tekrarlanan yangınlarla beraber tahrip olurken, sarayın porselen koleksiyonu titizlikle muhafaza edilerek, 10.600 parçalık bir koleksiyonla günümüze taşınmıştır.⁸⁸

İznik çini uygulaması seramiklerden yaklaşık 30 yıl sonra başlar. Bursa Şehzade Mahmut Türbesi'ndeki bordür çinilerin Baba Nakkaş üslubuna ait ilk örneği oluşturduğu düşünülmektedir. Bu yeni üretimin örneklerine Topkapı Sarayı'nın Hırka-i Saadet Odası'nda 1517-1520'de rastlanmaktadır. Teknik ve motif olarak bu çinilerle bağlantılı olduğu görülen Sünnet Odası'nın çinileri bu tarihten birkaç yıl sonra yapılır. Ali Usta'ya bağlanan Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi'nde bulunan Türbe'deki (1528-1529) çini uygulamaları bunları takip eder.⁸⁹ Çininin mimaride zirve yapması ise Kanuni Sultan Süleyman devrinde gerçekleşir. Bu dönemde İstanbul başta olmak üzere İmparatorluğun çeşitli şehirlerinde büyük bir mimari hamle başlatılmış ve çok sayıda cami, saray, hamam ve kütüphanede sıralı tekniğinde üretilmiş çinilere yer verilmiştir. Süleymaniye Camii'nde (1550-1557) kırmızı renk ortaya çıkar. Kanuni Sultan Süleyman Türbesi (1566-1567), Hürrem Sultan Türbesi (1557-1558), Rüstem Paşa Camii (1561) ve Sokullu Mehmet Paşa Camii (1571-1572) Sinan'ın çiniyi mimaride kullandığı en önemli örnekleri oluştururlar. Selimiye Camii Sinan'ın çiniyi kullandığı son abidevi eserdir.⁹⁰

Sokullu Mehmet Paşa Camii ve Piyale Paşa Camilerinde (1574) belirgin olarak izlenen mercan kırmızısı 40 yıl seramik-çini sanatında kaldıktan sonra kaybolur. Çinilerde stilize motifler yerine, natüralist bir eğilim ön plana çıkarken, lale, sümbül, karanfil, narçiçeği, erik ve kiraz dalları resmedilir. Üsküdar Eski Valide Camii (1583) ve Takkeci İbrahim Ağa Camii (1592) çini uygulamalarından sonra, Aslanapa'ya göre, 1600 tarihinde inşa edilen III. Murad Türbesi'nde büyük üslup devri kapanmış olur. Sultan Ahmed Camii'nde (1609-1616) 70 farklı kompozisyonla

⁸⁸ Atasoy, "The survival of Iznik pottery in Turkey", **a.g.e.**, s. 14-15.

⁸⁹ Bakır, **a.g.e.**, s. 283.

⁹⁰ Gérard Degeorge, Yves Porter, **The art of Islamic tile**, Paris, Flammarion, 2002, s. 203-207.

20.143 parça çini kullanılır. Ancak motifler şematiktir ve az kullanılan kırmızı rengin canlılığı kaybolmuştur. Topkapı Sarayı Sünnet Odası (1640) stok çinilerle kaplıdır ve bunlar 16. yüzyıla aittir. 17. yüzyıl ortasından sonra kullanılan çinilerde kalite ve renkler bozulmaya başlar.⁹¹ Hamur ve sırda yaşanan uyuşmazlıklar nedeniyle sırların ısıltısını kaybettiği, pürüzlü ve çatlaklı olduğu görülür. Renklerin birbirine aktığı ve teknik başarısızlığın renklerde de kısıtlama getirdiği izlenir. İznik'in ünlü kırmızısı kahverengiye dönmeye başlamıştır.⁹²

Kalitedeki gerilemeye rağmen, 1680 tarihli mezartaşı, Çinicibaşı Mustafa'nın hala İznik'te bulunduğunu ve buranın hala merkez olduğunu gösterir.⁹³ Ancak 17. yüzyılın sonlarında İznik'in yerini Kütahya almaya başlar. 1709 yılında sarayın Kütahya'ya sipariş vermesi İznik'in önemi iyice kaybettiğini gösterir. Kütahya'nın liderliği de fazla sürmez. 1716'dan sonra ne İznik'te ne de Kütahya'da saraydan sipariş alınmaz. 1718'de İznik'ten çini ustaları İstanbul'a getirilerek kısa süreli Tekfur Sarayı deneyimi yaşanır ve devir sonlanır.⁹⁴

1.2. İZNİK SERAMİKLERİNDE KULLANILAN MALZEME VE TEKNİK

1.2.1. Türk-İslam Seramik ve Çini Sanatında Kullanılan Malzeme ve Teknik Hakkında Ön Bilgi

İznik seramik ve çinisini öncüllerinden farklı kılan özellikler eldeki ürünlere bakılarak değerlendirilebilse de, Osmanlı arşivlerinde, seramik-çini üretiminde kullanılan bu yeni tekniği açıklayan bir dönem belgesine rastlanılmamıştır. İznik'te kullanılan tekniğe ışık tutabilecek bir eser, Ebul Kasım'ın, İznik üretiminden 170 yıl önce, 1301'de İran'da kaleme aldığı *Arayis al-jawahir wa nafayis al-atayib* (Çini Defteri) adlı bir risaledir.⁹⁵

⁹¹ Aslanapa, **a.g.e.**, s. 324-326.

⁹² Bakır, **a.g.e.**, s. 303.

⁹³ Altun, "İznik kazıları ışığında Osmanlı çini ve seramikleri", **Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı**, s. 321.

⁹⁴ Zeki Sönmez, "Tekfur Sarayı denemesi", Belgin Demirsar Arlı, Ara Altun, **Anadolu toprağının hazinesi çini, Osmanlı Dönemi**, İstanbul, Kale Grubu Kültür Yayınları, 2008, s. 38-39.

⁹⁵ J.W. Allan, "Abu'l-Qasim's Treatise on Ceramics", **Iran**, 11, 1973, s. 111.

Söz konusu eser, İznik de dâhil olmak üzere Türk-İslam seramik-çini geleneğinde yer alan birçok uygulamaya ait temel açıklamaları içerdiği için çok önemli bir kaynak olarak görülmektedir.

Ebul Kasım 12-13. yüzyıllarda Orta Çağ'ın en kaliteli çinilerini üreten İran'ın Kaşhan şehrinin önde gelen seramik-çini yapımcısı ailelerinden birine mensuptur. Şehrin adı Osmanlı'da çini karşılığı kullanılan kâşi kelimesine de kaynaklık etmiştir.⁹⁶ Sanat tarihçi Lane, Ebul Kasım'ı tanıtırken, çömlekçilikle uğraşan seçkin bir Fars aileye mensup olduğunu, *Çini Defteri* adlı risalesinde ise Selçuklu seramik tekniğini anlattığını yazar.⁹⁷ Bu eserde seramik ve çini yapımı üç bölümde ele alınır. Birinci bölümde seramik-çini yapımı için gerekli madde ve hammaddeler hakkında bilgi yer alır (Tablo 1). İkinci bölümde hammaddeleri yararlaştırma işlemleri, üçüncüsünde bileşimin reçetesi verilmektedir.⁹⁸

Risalenin ikinci bölümünde yer alan bilgilere göre, sürme taneleri gibi dövülerek öğütülen, toz haline getirilen ve elekten geçirilen hammaddeler, gerekirse kurşun ve potas gibi maddeler de kullanılarak gerektiği biçimde kaynaştırılır. Frit (cam sırça) hazırlanırken 105 ölçü öğütülmüş şeker taşı, 100 ölçü şekhar (soda) karıştırılarak fırına konur. 8 saat pişirdikten sonra alınarak cam sırça haline gelen bu karışım, su dolu bir çukura aktarılır. Yine fırın kullanılarak kalay ve kurşun ayrıştırılır.

Risalenin, hazırlanan maddelerden gerekli bileşimi oluşturma tekniğini açıklayan üçüncü bölümünde Ebul Kasım şu formülü verir:

1) Hamurun meydana getirilmesi: Kullanım seramiği söz konusuysa, on kısım şeker taşı, bir kısım frit ve bir parça beyaz kil karıştırılır. Bir gece kurumaya bırakıldıktan sonra istenen şekil verilir. Duvar ve yazı çinilerinde ise saışkine ve betane taşı frit ve kille karıştırılır.

⁹⁶ Raby, "The making of an İznik pot", **a.g.e.**, s. 50.

⁹⁷ Lane, **Early Islamic pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia**, s. 32.

⁹⁸ Turgut Tuna, "Ebul Kasım Çini Defteri'nin teknolojik analizi", Marmara Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2002, s. 21; Ebul Kasım'ın eserinin birinci bölümde tanıtılan hammaddeler için Tablo 1, Allan, **a.y.**, s. 111-114.

2) Astar, sır ve süsleme: Bundan sonraki aşama astarın ve sırn hazırlanmasıdır. Sır saydam ve saydamsız hazırlanabilir. Astarın üzerine farklı renklerle süsleme yapıldıktan sonra, mamul sırla kaplanarak kurumaya bırakılır.

3) Fırınlama: Yüksek bir kuleye benzeyen fırına konan mamuller 12 saat boyunca kızgın ve sabit ateşte pişirilir. 1 hafta beklenerek fırın soğuduktan sonra çıkarılır.⁹⁹

1.2.2. İznik Öncesi Türk Seramik ve Çinilerinin Teknik Özelliklerine Kısa Bakış

İznik seramik-çinisine giden yolu ve bunların formülasyonunu inceleyen yayınlarında Henderson ve Raby, Anadolu'daki Türk çini tarihini 4 dönemde ele alır.

12. ve 13. yüzyılları kapsayan birinci dönemde Anadolu Selçukluları, İran seramik geleneği etkisindedir. Bu dönem üretilen fritler kurşun içermez, alkali-kireçtaşı ve alkali sır kullanılmıştır. Ancak bunun da standart bir uygulama olduğu söylenemez. Çünkü Sivas Gök Medrese'de çini hamurlarında, İznik çinilerinde olduğu gibi kurşun kullanılması bir yana frite bile rastlanmaz.

İkinci dönemi ifade eden 14. yüzyılda Osmanlılar bazı eserlerinde çini kullandılarsa da, bu kullanım Anadolu Selçuklu geleneğinden bağımsızdır. Kırmızı hamur ve kurşunlu sır kullanılmış, üçayaklı fırınlarda yatay pişirilen ve dönemin alâmetifarıkası olarak horoz mahmuzu iz bırakan seramik ve çiniler üretilmiştir.

Üçüncü dönemi belirleyen değişim, Tebrizli ustalar olarak anılan grubun 1410'larda Osmanlı ülkesine gelmesiyle başlar. Söz konusu grubun öncüsü olduğu ekol çinilerde, tek renk sır, çini mozaik ve çok renkli sır tekniklerinin tamamını uygular. Grup 1430'lardan başlayarak mavi-beyaz sıraltını da kullanır.

İznik'le özdeşleşen dördüncü dönemde çini üretiminin başlangıcı ise 16. yüzyıldır. 15. yüzyıl son çeyreğinde, henüz İznik çini üretiminin başlamadığı 30 yıllık ara dönemi, teknik anlamda gelişmiş fritli hamuruyla seramik üretimi doldurur. Bunu takip eden çini üretiminde ise hamurların henüz oturmamış ve astar

⁹⁹ Allan, a.y.

kullanımına da başlanmamış olduğu görülür. Ancak 16. yüzyılın ikinci çeyreğiyle birlikte Osmanlı seramik ve çiniciliğinin zirvesini oluşturan üretim başlar.¹⁰⁰

1.2.3. İznik Seramik ve Çinisiyle Teknik Bağlamda Özdeşleşen Uygulamaların Öncülleri

Osmanlı çiniciliğinde 1480'lerden itibaren üretilen çinilerle birlikte üslup ve teknoloji bağlamlarında bazı farklı uygulamaların başlatıldığını bilinmektedir. Söz konusu değişimle beraber, sıraltı tekniğinde mavi-beyaz çini ve seramik grupların üretildiği bir sayfa açılmıştır.¹⁰¹ Yeni üslup içinde, kırmızı hamurlu çini ve seramikler yerlerini beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı, parlak şeffaf sırlı üretime terk etmişlerdir.¹⁰² Öncelikle mavi-beyaz renklerle başlayan üretim, şeffaf, kurşun-alkali sırn altına uygulanan renkli parlak pigmentlerle sürdürülmüştür. İznik seramik ve çini üretiminin, zirve dönemini yaşadığı 1510-1600 arasındaki ayırt edici özelliği kurşundan zengin fritli hamurun kullanılmasıdır.¹⁰³

Bu paralelde düşünen Charles Kiefer 1956 yılında yayınladığı çalışmasında, Türk seramik ve çiniciliğindeki en önemli dönüşümlerin 15. yüzyılda alkali-kireç fritin gelişmesi ve bunun 16. yüzyılda seramik ve duvar çinisi uygulamalarında kurşundan zengin frite değişmesi olduğunu ifade etmişti.¹⁰⁴ Kiefer'in çalışmaları 15. yüzyıl çinilerinde kurşun ve kalayın varlığını dışlamaktadır. Ancak Henderson ve Raby geç 15. ve erken 16. yüzyıl fritli hamur teknolojisinin 13. yüzyıldan başlayan Anadolu uygulamalarıyla ilişkisini sorgularken farklı bulgulara ulaştılar. Söz konusu çalışmada, 1271'den 1600'e kadar farklı dönemlere ait bir grup çini parçası analiz edilmiş ve çinilerin hamurlarında az miktarlarda da olsa kurşun ve bazılarında kalayın kullanıldığı gösterilmiştir. Bu tespit söz konusu çinilerle 16. yüzyıl İznik çinileri arasında kurulabilecek bir bağlantıyı ifade etmektedir.¹⁰⁵

¹⁰⁰ J. Henderson, J. Raby, "The technology of fifteenth century Turkish tiles: an interim statement on the origins of the Iznik industry", **World Archaeology**, 21, No:1 Ceramic Technology 1989, s. 115-120.

¹⁰¹ İlgili açıklama bu bölümün 58. ve 59. dipnotlarında

¹⁰² Bakır, **a.g.e.**, s. 282.

¹⁰³ Julian Henderson, "İznik Ceramics: A Technical Examination", **Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey**, s. 66.

¹⁰⁴ Kiefer'den aktaran, Henderson, **World Archaeology**, s. 120-121.

¹⁰⁵ Henderson, **a.y.**, s. 121-123.

İznik'i hazırlayan değişimin ayak sesleri daha 1410'larda, Tebrizli ustalar olarak anılan grubun Anadolu'ya gelmesiyle duyulur. Grup, Bursa Yeşil Camii, Yeşil Medrese ve Yeşil Türbe'de tek renkli sır, mozaik çini ve çok renkli sır uygulamaları yapar. Mavi-beyaz sıraltı tekniğinin ilk örneği ise Yeşil Türbe'de sergilenir.¹⁰⁶ Renkli sır tekniğine olan hâkimiyetleriyle geniş bir renk repertuarını kullanabilen Tebrizli ustalar bu birikimlerini sıraltı uygulamalara taşımışlardır. Bu bağlamda, Edirne Muradiye'deki ve Üç Şerefeli Camii'ndeki sıraltı çinilerde mor ve sarı gibi renkleri kullanmışlardır.¹⁰⁷

Edirne'deki eserlerde sıraltı uygulamasının yanında, Bursa eserlerinde kullanılan kırmızı hamurun yerine beyaz hamurun kullanımı başlar. Dikkat çeken bir nokta da bu çinilerin hamurlarının silika oranlarındaki yüksekliktir. Bu değişim de İznik çini tekniğine doğru bir adım olarak kabul edilebilir.¹⁰⁸

15. yüzyıl çini sırlarındaki birbirinden farklı içeriklere rağmen, Çinili Köşk çinilerindeki sır içeriğinin, İznik seramiklerindeki sır formülüne çok yakın olduğu görülür. Ancak bu formülün İznik standart üretimine kadar geçen dönemde sabit bir uygulama haline gelemediği görülmektedir.

Sonuç olarak, 1470'lerde seramik ve 1506-1507'den sonra çini uygulamalarıyla başlayan beyaz hamurlu İznik seramik ve çinilerinin öncülleri birçok araştırmaya konu olmuştur. Ancak bu ürünlerle, öncesinde yer alan Türk seramik-çini sanatına ait ürünler arasında, beyaz hamur kullanımı, sıraltı tekniği gibi parametrelerde bağlantı kurulmaya çalışılsa da, bu konuda kesin bir yargıya varmak mümkün gözükmemektedir. Bu noktada, araştırmacılar açısından bazı soruların cevapsız kaldığı söylenebilir. Bunlardan birisi, İznik'teki ilk seramik üretiminin bile teknik ve süsleme bağlamında tam anlamıyla gelişmiş olmasının nasıl mümkün olabildiğidir. Bir diğeri, hamurda kurşun frit uygulamasının nasıl ve niçin başladığıdır. Böyle bir uygulama o dönem İslam coğrafyasının diğer bölgelerinde de yapılmadığından bir dış etki makul bir ihtimal olarak gözükmemektedir. Sanat tarihi açısından sıra dışı bir durumu ifade etse de, eldeki veriler değerlendirildiğinde, İznik

¹⁰⁶ Carswell, **a.g.e.**, s. 20.

¹⁰⁷ Henderson, **a.y.**, s. 117-118.

¹⁰⁸ Carswell, **a.g.e.**, s. 23-24.

seramiklerinin gerçek bir öncüllerinin olmadığı ve yeni tekniğin yerel bir yaratıcılığın ürünü olduğu yargısına varılabilir.¹⁰⁹

1.2.4. İznik Seramik ve Çinilerinin Teknik Özellikleri Hakkında Yapılan Araştırmalar

İznik seramik ve çinilerinin teknik özelliklerini araştıran bilim adamları ve sanat tarihçileri için üretim teknolojisini açıklayan dönem belgesi bulunmaması önemli bir engel oluşturur. Bu engeli aşmak amacıyla, 20. yüzyılın ortalarından itibaren, eldeki ürünlerin analiziyle seramik ve çinilerin yapım malzemelerini ve üretimlerinde kullanılan teknikleri araştıran çalışmalar yapılmıştır.¹¹⁰

Bu çalışmalarda, 1980'lerden itibaren elektron mikroskopik analizler de kullanılmaya başlanmış, yapılan yayınlarda üretimin çeşitli kademeleri ortaya konmuş, ürünü meydana getiren hamur, astar, sır ve kullanılan renkler incelenmiştir.

Frit (sırça) ve işlevi

İznik seramik ve çinilerinin ayırıcı özelliklerinden birisi fritli hamur kullanımındır. Bu nedenle kullanılan teknolojiyi incelerken fritin işlevini ele almak yararlı olacaktır. Ebul Kasım'ın *Çini Defteri*'nde formülü verilen fritden, seramik-çini yapımında, fritin cam sanayindeki kullanımına benzer biçimde yararlanılır¹¹¹ Silika ve kille karıştırılarak pişirildiğinde frit, seramikte kullanılan maddeleri birbirine bağlayan bir zambak görevini yapar. İşlevini daha rahat yerine getirmesi için ezilerek toz halinde camsı bir kütle haline getirilir. Böylece yüzey hacim oranı artırılarak birleştiği maddelere daha rahat nüfuz etmesi sağlanır.¹¹² Fritin bu özelliğinden hamur ve sır hazırlanırken yararlanır.

İznik seramik-çinilerinde frit içinde yer alan iki madde dikkat çekicidir. Bunlardan biri kurşundur. İran seramik-çini geleneğinde kurşun sadece sırın

¹⁰⁹ Henderson, a.y., s. 128-130.

¹¹⁰ A.y., s. 115.

¹¹¹ Fritin formülü için açıklamalar bölüm 1.2.1'de.

¹¹² Henderson, a.y., s. 121.

hazırlanmasında kullanılırken, İznik'te hamurda kullanılan fritte de kurşuna yer verilmiştir. Frite katılan diğer madde sodadır.¹¹³

Hamur

Michael S. Tite, bir grup İznik seramiğini analiz ederek, hamurlarda 25-50 µm'lik ince kuvars parçaları ve aralarında yer alarak bunların birbirine tutunmasını sağlayan yeterli miktarda cam partikülü olduğunu göstermiştir. Cam partikülleri, yüzde 5-7 ölçeğinde alüminyum oksit, soda ve kurşun oksitle birlikte, yüzde 2-3 oranında potasyum, kalsiyum, magnezyum ve demir oksit içerir. Hamurlarda öğütülmüş kuvarsa küçük miktarda beyaz kil ve soda-kurşun frit eklenmiştir. Kil, hamura seramiğin işlenmesi için gerekli yoğrulabilirliği ve dayanıklılığı sağlar; fritse kille birleşerek pişirildiklerinde doku arasında yerleşen cam partiküllerini meydana getirir. Söz konusu partiküller kuvars parçalarını birbirine bağlayarak hamurun direncini arttırlar.¹¹⁴

Hamur kompozisyonunu inceleyen araştırmacılar, kullanılmış olduğunu varsaydıkları kil miktarına göre değişiklik gösteren sonuçlara ulaşmışlardır. Örneğin Paynter, hamur ağırlığının yüzde 65-75'ini kuvars, yüzde 15-18'ini soda-kireç taşı frit, yüzde 3-4'ünü yüksek kurşun içerikli frit ve yüzde 8-13'ünü kilin oluşturmuş olabileceğini hesaplamıştır. Oysa Tite, 1989 çalışmasında hamurun, yüzde 8-12'ser kil ve frit, kalanının ise kuvarstan oluştuğunu yazmıştı ki bu oranlar Ebul Kasım'ın *Çini Defteri* formülasyonuna paraleldir.¹¹⁵

Astar

Astar beyaz parlak bir zemin meydana getirmek için hamurun üstüne çekilir. İçerik olarak hamura benzer ama demirin oluşturduğu düzensizliği gidermek için malzeme daha dikkatli seçilmiştir. Astarın sırla uyumu da önemlidir.¹¹⁶

Tite, hamurları örten astar tabakasının 300 µm-1 mm kalınlığında olduğu saptamıştır. Bu kalınlığa astarın yüzeyinde yer alan ve sırla sızdığı 100-200 µm

¹¹³ Raby, **a.g.e.**, s. 51-52.

¹¹⁴ M.S.Tite, "Iznik pottery: an investigation of the methods of production", **Archaeometry**, 31, 1989, s. 121.

¹¹⁵ S.Paynter, v.d., "The production technology of Iznik pottery- A reassessment", **Archaeometry**, 46, 2004, s. 430.

¹¹⁶ Raby, **a.g.e.**, s. 58.

kalınlığındaki alan da dâhildir. Astarlar da kuvars-frit tip olmakla beraber hamurdan birkaç açıdan ayrılırlar. Öncelikle hamurdaki 25-50 µm'lik kuvars parçacıklarına kıyasla astarlarda 25 µm civarında daha ince kuvarslar kullanılmıştır. Ayrıca sırn nüfuz ettiği bölümlerin dışında kalan alanlar daha az doku arası cam içerirler ve demir oksit içerikleri de daha azdır.

Sır

Sır tabakası sır-astar kesişim bölgesi hariç tutulduğunda 50-200 µm kalınlığındadır. Sırlar kurşun-soda tipinde ve ortalama kurşun oksit oranı yüzde 20-40'dır. Ağırlık olarak kurşun oksidin sodaya oranı 2:1 ve 4:1 ölçüleri arasında değişiklik göstermektedir. Bu oran hamurda analiz edilen cam partiküllerindeki 1:1 oranından yüksektir. Bu analizlerin de işaret ettiği gibi, hamurda ve sırda kullanılan fritler farklı içeriklere sahiptirler. Sır ayrıca anlamlı miktarda kalay oksit (yüzde 4-8) içerir. Kalayın saydamlığı engelleyici özelliğine rağmen, kalayın çoğunluğu çözeltinin içinde yer aldığından ve tek tük kalay oksit parçacıklarına rastlandığından sır az-çok geçirgendir.¹¹⁷

Julian Henderson, 1430-1650 arasında İznik'te bulunan veya üretilmiş olan 31 seramik parçayı analiz etmiş, hamurda 15-16. yüzyıl döneminde değişim saptanmasına karşın, sırlarda aynı değişime rastlanmadığını ifade etmiştir. Çalışmasında ele aldığı sırların içeriklerinde yaklaşık yüzde 25-30 kurşun oksit, yüzde 45-55 silika, yüzde 8-14 soda ve yüzde 4-7 kalay oksit saptanmıştır. 17. yüzyıl örneklerinde ise sırda artık kalaya rastlanmamakta ve bunun yerine yüzde 2 fosfor pentoksit bulunmaktadır. Seçilen örneklerin analizi, İznik geleneğinde kalayın sır içinde kullanımının 15. yüzyılın sonlarında ortaya çıkıp 16. yüzyıl sonlarına kadar sürdüğünü gösterir. Kalay oksit bu dönem sırlarında çoğu çözelti içinde yüzde 5 civarlarındadır ve böylece geçirgenlik etkilenmez. 1530'lara kadar olan dönemde sırların süte benzer hafif mat görünümleri çözeltideki kalay oksit kristalleri nedeniyledir.¹¹⁸

¹¹⁷ Tite, **a.y.**, 122-123.

¹¹⁸ Henderson, "İznik Ceramics: A Technical Examination", **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, s. 67.

Renkler

Seramik ve çinilerde kullanılan koyu yeşil rengin kaynağı kromit mineralidir. Bu mineralin özelliği sırda çözülmeden kalabilmesidir. Bu nedenle de kontur çizgisi olarak kullanılır. Mavi, mor, turkuaz ve mavimsi yeşil renkler pişirilerek bir cevher halinde astarın üzerine uygulanır ve kurşun-alkali sırla kaplanır. Pişirme sırasında bu renkler sır içinde çözülür ve sırnın kesiti içinde yatay yönde veya dikey yönde dağılır. Mavi renk kobaltla ve mor renk manganezle sağlanır. Turkuaz renk için bakır ve çok az miktarda kobalta ihtiyaç vardır. Mavimsi yeşil de bakırla ilintilidir.

Zeytin yeşilin kaynağı henüz tespit edilememiş olup kırmızı renkse üzerini örten sırnın içine nüfuz ettiği demirden zengin kuvars-frit karışımıdır. Bu karışım içerik olarak astara benzese de, astara kıyasla daha yüksek demir içeriğine sahip olması ve daha küçük kuvars parçacıkları kullanılmış olmasıyla ayrılır.¹¹⁹

Fırınlama

Kiefer tarafından yapılan bir çalışmada, İznik seramik-çinilerinde fırın ısısı 850-900 °C civarında tahmin edilmiştir.¹²⁰ Farklı bilim dallarının temsilcilerince yürütülen ortak bir diğer çalışmada ise İznik çini fırınları kazısından elde edilen 20 seramik parçası üzerinde çalışılmış ve söz konusu ısı 950-1050 °C olarak hesaplanmıştır.¹²¹ Ara Altun bir diğer yayında fırınlardaki pişirimin 900 °C’da gerçekleştiği tahmininde bulunmuştur.¹²² Ancak MTA laboratuvarlarında yapılan ve pişirme ısını 1260 °C olarak tahmin eden bir diğer çalışmanın sonucu kabul edilecek olursa İznik üretimi seramikler için ‘yumuşak porselen’ değerlendirmesi yapılabilir.¹²³

¹¹⁹ Tite, **a.y.**, 125-128.

¹²⁰ Raby, **a.g.e.**, s. 62.

¹²¹ T. Tulun v.d., “An archaeometric study on ancient Iznik ceramics”, **BAÜ Fen Bil. Enst. Dergisi**, 4.2, 2002, s. 35.

¹²² Ara Altun, “16. yüzyılda Osmanlı çini ve seramikleri”, **a.g.e.**, s. 101.

¹²³ Belgin Demirsar Arlı, Ara Altun, **Anadolu toprağının hazinesi çini, Osmanlı Dönemi**, İstanbul, Kale Grubu Kültür Yayınları, 2008, s. 25.

1.2.5. İznik Seramik ve Çinisini Türk-İslam Seramik ve Çini Sanatında İncelenen Diğer Ürünlerden Farklı Kılan Teknik Özellikler

İznik, İslam seramik-çini geleneğinin ana çizgisini izlese de üretim teknolojisi bakımından ayrı bir çizgiye oturur. Farklılıklar şu başlıklarla açıklanabilir:

1) İznik öncesi seramik geleneklerindeki kil yoğunluklu uygulamaların yerini İznik'te, silika yoğunluklu seramiklerin almasıyla daha sert, daha beyaz ve daha sağlam formların oluşmasına olanak sağlanmıştır.¹²⁴ Kuvars-frit hamur ince işlenmiş olup, az demir içeriğine sahiptir ve pişirildikten sonra beyaz kalır. Bu hamur daha da ince işlenen ve daha da az demir içeren bir astarla kaplanmıştır. Bu astar tipi, süsleme için çok verimli bir zemin oluşturur.¹²⁵

2) İznik seramik-çinilerinde kullanılan fritli hamurda, kurşun oksidin varlığı karakteristiktir. Kurşun-oksit, İznik çinisini kireçtaşlı-alkali fritli hamurların kullanıldığı 15. yüzyıl Türk ve İran çinilerinden ayırır.¹²⁶ Fritin kurşundan zengin olmasının bir diğer avantajı, pişirme sırasında daha düşük ısıda daha uzun sıvı formda kalabildiği için silikayla daha rahat bütünleşebilmesidir.¹²⁷

İznik seramik-çinilerinin hamur ve astarlarında, kurşun oksit ve soda alışlagelmedik biçimde birlikte kullanılmışlardır. Hamurlardaki fritlerde kurşunun bulunmasının nedeni, hamurun termal genleşme katsayısının biraz aşağı çekilmesi ve kurşun-soda sırlara yakın bir dereceye taşınmasıdır. Böylece soğuma sırasında sırnın zedelenerek çatlaması engellenmiş olur. Eğer sır, kullanılan sodayı dengeleyecek kurşun oksitten yoksun olsaydı, hamur içindeki camsı parçacıkların erime ısısı yükselecekti. Ancak pişirme ısını yükseltmek, kullanılan renklerin dağılmasına neden olması bakımından başka problemleri beraberinde getirecekti.¹²⁸

3) Sır içindeki kalay oksit kullanımına, İznik dışı seramik ekollerinde de rastlanır. İznik seramiklerinin sırlarındaki kalay oksit miktarı, mat kurşun-alkali sırlardaki oranlarla kıyaslanabilirse de İznik üretiminde bu maddenin çoğu çözelti

¹²⁴ Bakır, **a.g.e.**, s. 289.

¹²⁵ Tite, **a.y.**, s.129.

¹²⁶ Henderson, **a.g.e.**, s. 66.

¹²⁷ Henderson, **a.y.**, s.121.

¹²⁸ Tite, **a.y.**, 129

halinde olup sırnın saydamlığını engellememektedir. İznik seramik-çini sırlarında yer alan alüminyum oksit, kalsiyum oksit ve magnezyum oksit oranları İslam seramik-çini sanatındaki genel uygulamaya kıyasla çok düşük seviyededir. Kalay oksit, renklerin sır içinde dağılmasını önleyici bir sabitleştirici olarak kullanılan alüminyum oksidin rolünü üstlenmiştir. Bu tercihin muhtemel nedeni ise alüminyum oksit kullanıldığında bakırdan, turkuaz rengin elde edilmesi denemesinin turkuaz yerine yeşille sonuçlanmasıdır.¹²⁹ Kalay oksidin bir diğer işlevi ise, sırı çok hafif derecede saydamsızlaştırarak, hamurdaki olası küçük kusurları gizlemesidir. Ancak bunu yaparken sıraltı dekoru maskeleyememesi için miktarının doğru tayin edilmesi gerekir.¹³⁰

Sır içinde kurşun oksit ve kalay oksidin birlikte kullanımı da dikkat çekicidir. Kalay oksidin sır içinde kurşun oksit olmadan uygulanışı, kristalleşmesine ve dolayısıyla saydamsız bir görüntünün ortaya çıkmasına neden olacaktı. Kurşun oksit bu kristalleşmeyi engellediği gibi, beyaz zemin üzerinde yüksek berraklıkta ve parlak bir görüntü oluşmasını sağlar.

4) İznik seramik ve çinileri renksiz sırlarıyla dikkat çeker. Bunun en önemli nedeni içindeki demir oksit oranının çok düşük seviyede olmasıdır. İznik seramik ve çinileri bu yönleriyle yüksek berraklıktaki Venedik camlarıyla kıyaslanabilir.¹³¹

1.3. 15-17. YÜZYIL İZNİK SERAMİKLERİNDEKİ ÜSLUP VE MOTİFLER

1.3.1. İznik Seramiklerindeki Üslupları Sınıflama Çalışmalarına Kısa Bakış

15. yüzyılın son çeyreğinde İznik'te başlayan beyaz hamurlu seramikler sanat tarihçilerin ilgisini çekmiş ve bunları sınıflama konusunda çeşitli yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu konuda öncü yayınlardan biri Katharina Otto-Dorn tarafından 1941'de yayınlanan *Das Islamische Iznik* adlı eserdir. Sınıflama çalışmalarına katkı sağlayan bir diğer araştırmacı Arthur Lane olmuştur. Lane, 1957 yılında yayınladığı

¹²⁹ A.y., s.129.

¹³⁰ Paynter, a.y., s. 435

¹³¹ A.y., s. 434-435

Later Islamic Pottery adlı kitabıyla İznik'in seramik tarihindeki parlak durumuna dikkat çeker ve seramikleri sınıflar. Kurt Erdmann 1963 yılında yayınladığı bir makalede Lane'in sınıflamasını kabul eder.¹³²

Seramikleri sınıflama ve kaynak belirleme çalışmaları açısından en önemli araştırma hiç kuşkusuz İznik kazıları olmuştur. Oktay Aslanapa başkanlığında yürütülen kazı çalışmalarının ikinci dönem sonuçları 1989 yılında yayınlanmış ve İznik seramiği araştırmacılarına çok değerli bir kaynak sağlamıştır.¹³³

Julian Raby ve Nurhan Atasoy, 1989 tarihinde yayınladıkları eserde bu konuda en önemli yaklaşımlardan birini geliştirmişler, 15. ve 16. yüzyıl seramiklerini 15-20 yıllık dönemler halinde sınıflamışlardır.¹³⁴ İznik kazılarının bulgularını da içerdiği için, bu çalışma bugün konuyu araştıran birçok sanat tarihçi için referans niteliğindedir. Söz konusu sınıflamayı değerlendiren Ara Altun, desenlerden hareket ederek yapılacak tarihlemelerde ihtiyatlı olunması gerektiğine ve bu konudaki çalışmaların sürdürülmesinin önemine dikkat çeker.¹³⁵ Ancak Raby-Atasoy yayınının üzerinden geçen 20 yılı aşkın süreye rağmen, bu eserde yer alan sınıflamayı ve tarihlemeyi reddeden bir arkeolojik araştırma ya da arşiv çalışması bulunmamaktadır. Dolayısıyla İznik seramiklerinin motif-üslup bağlamındaki sınıflamasında Raby-Atasoy çalışmasını esas aldık.

1.3.2. İznik Seramiklerini Üslup-Motif Özellikleri ve Kronolojiye Göre Sınıflama

Raby, İznik seramiğinin yeni bir teknoloji ve üslupla üretilmeye başladığı 15. yüzyıl son çeyreğinden 1560'a kadar olan dönemi *development and growth of Iznik pottery* (İznik seramiklerinin gelişmesi ve büyümesi) başlığıyla inceler. 1560'dan 1650'ye kadar devam eden devri ise *maturity and decline* (olgunluk ve gerileme) olarak ele alır. Sınıflamada İznik seramiklerindeki motifsel değişimler esas alınmış

¹³² Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin, Ara Altun, **İznik çini fırınları kazısı II. Dönem (1981-1988)**, Ed.Tülay Duran, İstanbul, İstanbul Araştırma Merkezi, 1989, s. 25.

¹³³ **A.e.**

¹³⁴ Arlı, **a.g.e.**

¹³⁵ Ara Altun, "16. yüzyılda Osmanlı çini ve seramikleri: İznik", **Osmanlıda çini ve seramik öyküsü**, s. 97.

ve üslupsal ayrımlar, beş padişahın hükümlanlık dönemini kapsayan kronolojik bir sıralama içinde açıklanmıştır.

1.3.2.1. Baba Nakkaş Üslubu

Bu ilk dönem, II. Mehmed devri saray sanatçısı olan Baba Nakkaş ile özdeşleşmiştir. Devrindeki tüm Osmanlı küçük sanatlarını etkileyen Baba Nakkaş'a ait üslubun görüldüğü mavi-beyaz seramikler dönemin başlangıcı kabul edilir.¹³⁶ Rumi ve hatayi motiflerin hâkimiyetindeki bu grupta Osmanlı maden sanatının da etkisi gözlenir. Kufi karakterde yazı, stilize bulut ve nilüfer çiçeği sık kullanılan motiflerdir.¹³⁷ Hatayi motifi kelime kökeni olarak *Hitay* (Cathay), yani Çin'den, bazı araştırmacılara göre ise Çin Türkistan'ından gelir. Türk süsleme sanatında yaygın kullanımı olan bu motif, şakayık, gül, narçiçeği gibi çeşitli çiçeklerin stilize edilmesi ile şekillenir.¹³⁸ Rumi ise Türk-İslam sanatında kullanılan bir süsleme motifi olup, yarım palmetlerden türediği veya hayvan kökenli olduğu konusunda farklı görüşler vardır. Motif, stilize edilmiş biçimiyle süsleme sanatlarında yaygın kullanım bulmuştur.¹³⁹

Baba Nakkaş üslubuna ait ilk örnekler 1480'den itibaren görülür. Sıraltı tekniğiyle yapılan üretimde geniş tabaklar, ayaklı kâseler, kandiller, kavanozlar, şamdanlar ve kalem kutuları üretilmiştir. Carswell, rumi-hatayi birlikteliğinin dikkatli tatbikinin akla hemen üretimde Nakkaşhane'nin katkısını getirdiğini, çünkü bu desenlerin normal şartlarda seramikten çok tezhipte rastlanabilecek türde olduğunu ileri sürer. Objelerde, beyaz alanlara sınırlı izin veren yoğun bir kobalt mavisi kullanımı söz konusudur ve sıkışık bir motif grubu deseni oluşturmaktadır.¹⁴⁰

Baba Nakkaş tarzı, II. Bayezid'in tahta geçmesiyle oluşan yeni kültürel iklimin etkisiyle ikinci bir evreye geçer. Arkeolojik kanıtların 1495'e götürdüğü bu dönem ürünlerinde mavinin tonu biraz açılmış, küçük boyutlu motiflerin sayısı

¹³⁶ Raby, "1480-1560 Development and growth of Iznik pottery", **a.g.e.**, s. 77.

¹³⁷ Lane, **Later Islamic pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey**, s. 46-47.

¹³⁸ Sitare Turan Bakır, **İznik çinileri ve Gülbenkian koleksiyonu**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s. 188.

¹³⁹ Şeyda Yavuz, "Süsleme sanatlarında rumi motif ve tarihsel gelişimi", Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008, s. 7.

¹⁴⁰ Carswell, **a.g.e.**, s. 32.

göreceli olarak artmış, beyaz zeminle kontrast oluşturan desenler oluşturulmaya başlanmıştır. Bu değişimle, koyu ve açık alanlar arasında denge sağlanmış ve daha aydınlık görüntülü objeler elde edilmiştir. Böylece adeta bir *chiaroscuro* etkisi meydana getirilmiştir. Tabaklarda *cavetto* (kenar ve dip arasında kalan bölüm veya çanak) birçok defa boş bırakılmıştır. Bu uygulama Çin porselenlerinde rastlanmayan teknik bir yeniliği yansıtır. Raby, seramik desenlerin üslubunun dönemin önemli hattatı Şeyh Hamdullah'ın üslubuna benzerliğine dikkat çeker. Motif bağlamında ise düğüm ve bulut motifleri bir yenilik olarak seramiklerde görülmeye başlar.¹⁴¹ Baba Nakkaş dönemine ait ilk duvar uygulamalarına, Bursa'daki Şehzade Mahmut Türbesi'ndeki (1506-1507) bordür çinilerinde rastlanır.¹⁴²

İç ve dış pazarlarda İznik seramiğine talebin artmasıyla beraber daha hızlı bir üretim ihtiyacı ortaya çıkar. I. Selim döneminde Baba Nakkaş üslubundaki değişiklik muhtemelen bu zeminde gerçekleşir. Motifler sadeleştirilerek adeta üç boyutluluk algısı azaltılır, bunun yanında kobalt mavisine daha az yer verilir. Bu değişikliklerle hem üretim süresinden, hem de malzemedan tasarruf edilmiş olur. Dönemin motifsel gelişime katkısı lotus çiçeğinin ağırlıklı kullanımıdır.¹⁴³

İznik seramiğinde 1520'lerden itibaren Baba Nakkaş üslubunun yanında farklı üslupların gelişimi izlenir. Turkuaz rengin repertuara katılmasıyla Baba Nakkaş'ın katı disipline dayalı tasarım uygulamaları kırılmaya başlar. Sarayın siparişleriyle üretilen objelerin yanında, farklı kaynakların etkileriyle yeni üslupların doğduğu gözlemlenir.¹⁴⁴ Bununla beraber Baba Nakkaş üslubu İznik seramik repertuarından tam olarak çıkmaz ve 17. yüzyılda da üretildiğini gösteren örnekler bugün dünya müzelerinde yer alır. Ancak diğer üslupların popülerlik kazanmasıyla beraber ticari değeri azalarak 1530'lardan sonra arka planda kalır.¹⁴⁵

¹⁴¹ Raby, **a.g.e.**, s. 90-94.

¹⁴² Bakır, "Osmanlı sanatında bir zirve İznik çini ve seramikleri", **a.g.e.**, s. 283.

¹⁴³ Raby, **a.g.e.**, s. 98-100.

¹⁴⁴ **A.g.e.**, s. 101.

¹⁴⁵ **A.g.e.**, s. 105-107.

1.3.2.2. Helezonî Tuğrakeş Üslubu

Bu tarzın belirleyici özelliği, halkalar oluşturacak biçimde sıralanan helezonik saplar üzerine soyut bir tarzda, stilize bitkisel motiflerin sıralanmasıdır. Saplar üzerindeki çiçek ve yaprak motifleri, küçük boyutta ve ardışık bir sıralanmayla yer alırlar. Arkeolojik çalışmalar gruba ait seramik ürünleri 1525-1550 arasına tarihlenmektedir. Grupta yer alan seramiklere, ilk örneklerin Aksaray civarı ve Postane kazılarında saptanmasından dolayı önceleri “Haliç işi” adı verilse de, Raby’nin, söz konusu motifleri Kanuni Sultan Süleyman’ın tuğrasına benzeterek teklif ettiği isim popülerlik kazanmış ve benimsenmiştir.

Bu grup seramiklerde, başlangıçta tek renkli ürünler verilirken, küçük ölçekli motiflerin vurgulanması için daha açık bir kobalt mavi kullanılmıştır. Daha sonraki üretimlerde ise turkuaz, zeytin yeşili ve siyaha da yer verilmiştir.¹⁴⁶

1.3.2.3. Ustaların Üslubu

Baba Nakkaş üslubunun meşakkatli tasarımlarının boşalttığı alanı daha özgür tasarımlar doldurmaya devam eder. 1520’lerin sonu ve 1530’lardan itibaren bu eğilimin belirginleştiği eserler verilmeye başlanır. Mavi-turkuaz renklerin ön plana çıktığı bu dönemde, helezoni tuğrakeşle eşzamanlı olarak “ustaların üslubu” adı verilen bir stil gelişmeye başlar. Üslubun belirgin özelliği, küçük ölçekli çiçeklerin, çoğu kez vazolarda olmak üzere simetrik çizimleriyle oluşan tasarımlarına yer verilmesidir. Lale, karanfil ve papatya gibi çiçekler ve tomurcuklar sıkışık bir biçimde seramiklerde yer alırlar. Rumi-hatayi kompozisyonların yerini alan bu motifler 16. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkacak natüralist üslubun habercisidir. Seramik süslemelerinde, çiçeklerin dışında gemi, hayvan ve insan figürlerine bile yer verilmiştir. Kompozisyonlarda tabakların merkezinden kenarına doğru ışınsal uzanım gösteren motifler Çin porselenlerinden gelen etkinin bir ifadesidir. Merkezde ise motiflerin oldukça sıkışık bir biçimde yerleştirildiği görülür. Bu sıkışıklık pek çok defa kompozisyonun bütünündeki sadeliği maskeleyebilir.

¹⁴⁶ A.g.e., s. 108-110.

Ustaların üslubu, muhtemelen Çin porselenlerine artan ilginin motive ettiği rekabet ortamının sonucu olarak, tasarımda detaycılıktan feragat etme eğilimiyle gelişir. Bu üsluba yer verilen mimari eser ise günümüze ulaşmamıştır.¹⁴⁷

1.3.2.4. Çin Porselenlerinin Etkisini Yansıtanlar

Mavi-beyaz grubunun başlangıcında Çin porselenlerinden ilham alan İznik, 1520'lerin sonlarında porselen desenlerini doğrudan taklit etmeye başlar. Taklit edilen Çin porselenleri, İznik seramiklerinin çağdaşı 16. yüzyıla ait olanlar değil, 14. ve 15. yüzyıllarda, Yuan ve erken Ming döneminde üretilenlerdir. Çünkü I. Selim'in İran ve Mısır seferleriyle İstanbul'a getirilen porselenler bu dönemlere aittirler.

Yuan modelleri esas alınarak doğrudan taklit edilen bazı örnekler varsa da, porselenlerde kullanılan desenlerin İznik seramiğinin üzerindeki etkisi daha çok bordürlerde kaya-dalga motifinin kullanılması biçiminde olmuştur. 17. yüzyıl seramiklerinde de yapılmaya devam eden bu motif tanınmayacak ölçüde stilize edilerek uygulanmıştır.

Erken Ming döneminden yapılan taklitlerde asma dalları arasına yerleştirilen "üç salkım üzüm" motifi tipiktir. 1530'lardan itibaren örneklerine rastlanan bu grubun taklidinde de birebir örnekler üretmek yerine farklı birleşimler dikkat çeker. Örneğin tabakların merkezlerinde çeşitli motiflere yer verilirken kenar bölümlerinde Yuan dönemi taklit edilebilmiştir. Bir diğer farklılık, kullanılan sembollerin anlamlarının ikinci planda kalması nedeniyle, İznik seramik ustalarının porselen desenlerin tasarımlarını yapanlardan daha özgür yorumlara gidebilmesidir.

Bu grupta, Çin porselenlerinin farklı alt gruplarını taklit eden seramikler de yer alır. Bunlar, düz kenarlı ve üzüm motifli grup, lotus demetli tabaklar, kıvrımlı çiçekli grup, Lien Zu kâseleri, seladonlar ve beyaz seramikler olarak sınıflandırılabilirler.

İznik seramik ustalarının porselen taklitleri dönemi çok uzun ömürlü olmamıştır. Bunun en önemi nedenleri, İznik'te kısa süre içinde gelişen renk

¹⁴⁷ A.g.e., s. 115-118.

skalasının porselen üretiminde kullanılanları aşan bir noktaya ulaşması ve sarayın etkisiyle farklı üslup arayışlarının devam etmesidir.¹⁴⁸

1.3.2.5. Şam Tipi Olarak Adlandırılan Seramikler

1540’lardan itibaren İznik seramikleri, kendisinden önceki tüm sıraltı seramik geleneklerini aşan bir renk zenginliğine kavuşmaya başlar. Zaten mevcut olan mavi ve turkuazın yanına yeşil, mor ve kontur çizimleri için siyah eklenir. Bu yeni renkler özellikle natüralist floral tarz için çok iyi bir zemin oluşturur. Bu dönem seramiklerini sınıflandırmak için yapılan “Şam tipi” isimlendirmesi iki yönden hatalı bir yakıştırma olmaktadır. Bu tanımlama, öncelikle bu seramiklerin üretim yerleriyle ilgili yanlış bir yönlendirmeye neden olmaktadır. Dahası, birbirinden farklı tarzda üretilen seramikleri ortak bir isimlendirmeye izah etmeye çalışmaktadır.¹⁴⁹

1535-1540 dönemi seramiklerinde, önceki dönemlerin eğilimi olan, motifleri objelerin üzerine sıkışık biçimde yerleştirmenin yerini sadeleştirme alır. Bu seramiklerde önemli bir değişim de, tabakların üzerindeki süslemenin, kenar, dip ve ikisi arasındaki *cavetto* (çanak) bölümünü kapsayan biçimde bütünsellik göstermesidir.

Saz ve palmet üslubu, Orta Asya ve İran Türkleri kaynaklı, 15. yüzyılda Tebriz ve Herat’ta başlamış ve Osmanlı Sarayı’na İran’dan geldiği kabul edilen tarza verilen addır. Şah Kulu’nun Nakkaşhane’nin başına geçtiği 1526’dan itibaren Osmanlı sanatında popülerlik kazanan üsluba ait örneklerde çok kullanılan iki motif, dişli yaprak ve dolgun palmettir. Üsluba ait özellikleri dikkate alarak, Topkapı Sarayı, Sünnet Odası çinilerini de, Şah Kulu ile ilişkilendiren çalışmalar vardır.^{150, 151}

1540’lı yıllar, İznik seramiğinin sonraki gelişimine yön verecek üslupsal gelişmelere sahne olur. Renk skalasının geliştiği bu dönemde, floral öğelerin ve üç boyut algısı oluşturan kompozisyonların yer aldığı bir seri üretildiği görülür. Bu öğeler kendisinden önceki üsluplara ait motiflerle harmanlanarak yeni tasarımlara

¹⁴⁸ A.g.e., s. 121-128.

¹⁴⁹ A.g.e., s. 129.

¹⁵⁰ A.g.e., s. 132-133.

¹⁵¹ Necipoğlu, a.g.e., s. 148-150.

imkân sağlar. Muslî imzalı ve 1549 tarihli bir cami kandili bu üsluba ait seramiklerin tarihlenmesinde önemli referans sağlamıştır. Yine Muslî atölyesince üretildiği düşünülen dini ve günlük hayata ait objeler dönemin lider ekolünü temsil eder. Diğer objelerin incelenmesiyle 1550’li yıllara kadar üretimin devam ettiği anlaşılır. Bu dönemde yaygınlık kazanan sümbül çizimleri 16. yüzyılın ikinci yarısında iyice popülerlik kazanır. Bu motif, Çin porselenlerinden devşirilen kaya-dalga motifleriyle beraber birçok tabakta kullanılır.¹⁵²

1.3.2.6. Floral Üslup

Sinan, 1538 yılında Hassa Mimarbaşı görevine getirtilmesinden sonra, 1550’li yıllar beraber çiniyle yakından ilgilenir.¹⁵³ Sarayın seramiğe ve mimari üzerinden çiniye olan yakın ilgisi de, üslupsal arayışlara ivme kazandırır. 1550’lerde kırmızının da repertuara katılmasıyla seramik-çini sanatı çok önemli bir estetik zenginlik kazanır. Kırmızı, döneme damgasını vuran Kara Memi’nin natüralist floral üslubunda da ön plana çıkan renk olur. Kara Memi, öğrencisi olduğu Şah Kulu’nun saz ve palmet ağırlıklı motiflerinin yerine, natüralist bir anlayışın hâkim olduğu çiçek motiflerine yönelir.¹⁵⁴ ‘Muhibbi Divanı’nın Kara Memi tarafında tezhip edilen nüshasında çok sayıda çiçeğe yer verilirken bu çiçeklerin hemen hepsi seramik ve çinilerde kullanılmıştır.¹⁵⁵

1.3.2.7. Geç Dönem Mavi-Beyaz Seramikler

15. yüzyıl Çin porselenlerinin örnek alındığı 16. yüzyılın ilk yarısındaki İznik seramik üretiminden sonra, Osmanlı sanatçıları geç 15. yüzyıl ve erken 16. yüzyıl Çin porselenleriyle karşılaşır. Böylece Nakkaşhane sanatçıları ve İznik seramik ustaları için yeni bir esinlenme dönemi başlar. 16. yüzyıl ikinci yarısında seramik-çini sanatında, çininin ağırlığının hissedilmesiyle çok renklilik ön plana çıksa da, porselenin etkisiyle mavi-beyaz seramikler üretilmeye devam etmiştir. Sarmalların,

¹⁵² Raby, **a.g.e.**, s. 135-138.

¹⁵³ Gülru Necipoğlu, **The age of Sinan: Architectural culture in the Ottoman Empire**, London, Reaktion Books Ltd, 2005, s. 161.

¹⁵⁴ Raby, “1560-1650 Maturity and decline of Iznik pottery”, **a.g.e.**, s. 219-221.

¹⁵⁵ Yıldız Demiriz, “Çini bahçesi”, **Osmanlıda çini ve seramik öyküsü**, s. 165.

lotus çiçeğinin, yaprak motiflerinin görüldüğü bu döneme ait tabak tasarımlarında soluk, grimsi mavi renkler hâkimdir.

“Başak demeti” tarzı, bu dönem seramikleri içinde 1560’lardan başlayarak 17. yüzyılın ortasına uzanan bir seriyle dikkati çeker. Çinide az, seramikte yaygın uygulanan bu stile ait objelerde sarmalın yanında, dolgun şakayık, iğne yaprak ve başak demeti motifleri izlenir.

Soyut tarzlar, Milet seramiklerinin tasarımlarını andıran, merkezden çevreye ışımsal uzanımlar içeren motiflerle, 1570’lerden sonra repertuara girmiş motifleri içerir. Ağırlıklı olarak tabaklara uygulanan bu stil, adeta bir kaleydoskop imajına benzer tasarımlar ortaya koyar. Merkezde, saat yönünde hareket eden görünümde, lotus çiçeklerinden oluşan helezoni bir sarmal halka yine bu grupta kullanılan diğer bir motiftir.¹⁵⁶

Çağdaş Çin porselenleri de bazı geç dönem mavi-beyaz İznik seramiklerine ilham vermiştir. Vazo, çiçek ve süs taşlarından oluşan motifler 1570’lerden başlayarak İznik seramiklerinin süsleme dağarcığına katılmışlardır.¹⁵⁷

1.3.2.8. 17. Yüzyıl İznik Seramikleri

1580’lerin sonundan itibaren İznik seramik-çini kalitesinde düşüşün ilk işaretleri hissedilmeye başlar. Bu dönemden sonra artık yeni bir teknik, yaratıcı bir tasarım izlenmez. Önceki dönemlere ait üsluplar tekrarlanırken, hayvan ve gemi resimleri ve soyut tasarımlar görülmeye başlar. Bu döneme ait popüler bir motif kiraz ağacıdır. Balıksırtı, çintamani, “s” biçimli bulutlar ve rumiler gibi önceki dönemde geliştirilmiş soyut motifler yeniden ilgi görür ve popülerlik kazanırlar.¹⁵⁸

Sanskritçede ‘uğurlu mücevher’ anlamına gelen çintamani, Buda’yı temsil ettiği düşünülen ve üç benekten oluşan mistik bir semboldür. Bu sembol Timurlu

¹⁵⁶ Raby, **a.g.e.**, s. 237-240.

¹⁵⁷ **A.g.e.**, s. 245.

¹⁵⁸ **A.g.e.**, s. 248-260.

sanatında yaygın kullanılmış ve Osmanlı'ya geçerek tekstil ve seramik ürünlerde kullanılan popüler bir motif haline gelmiştir.¹⁵⁹

17. yüzyıl ortalarından itibaren teknik başarısızlık renk paletini de etkiler. Kahverengiye dönen kırmızı ile beraber bu dönemde mavi-beyaz uygulamalar tercih edilir. Üretimindeki işçiliğin bozulmasıyla beraber motifler irileşmiş, kabalaşmış ve konturlar kalınlaşmıştır.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Denny, **a.g.e.**, s 150.

¹⁶⁰ Bakır, “Osmanlı sanatında bir zirve İznik çini ve seramikleri”, **a.g.e.**, s. 303-304.

2. 15-17. YÜZYIL İTALYAN MAYOLİKA SERAMİKLERİNİN İNCELENMESİ

2.1. MAYOLİKANIN TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1.1. Mayolika Öncesi İtalyan Seramik Sanatına Kısa Bakış

İtalya’da seramik üretiminin MÖ 11. yüzyıla kadar uzandığını gösteren kazılar yapılmıştır. Demir Çağı’nda Toskana bölgesinde hükmeden Villanova kültürü mensupları çömlek üretiminde mahirdiler. MÖ 7. yüzyılda ise Orta İtalya’da hâkim olan Etrüsklerin seramik geleneği ön plana geçmişti. Etrüskler, Villanova kültüründen sağladıkları seramik bilgisinin yanında, Mısır’dan fayans yapımını da öğrenerek seramik sanatlarını zenginleştirdiler. İlk dönem Etrüsk seramiği siyah, kahverengi ve kırmızı renklerin hâkim olduğu pürüzlü kil karışımlarından üretilir. MÖ 7. yüzyılın ortalarından itibaren Etrüsklerin *bucchero* adı verilen siyah çömlek üretimi dikkat çeker.¹

Seramik sanatı, Roma İmparatorluğu’nun şatafatlı döneminde gelişme göstermiştir. Roma seramik sanatında Eski Yunan seramik kültürünün etkisi hissedilir. Roma Dönemi’nde seramik üretiminde kullanılan tekniklerden biri kırmızı-sliptir. Bu tekniğin en gelişmiş haliyle uygulandığı şehir Arretium (İtalya’nın Toskana bölgesindeki Arezzo şehri) olmuştur. *Terra sigillata* olarak bilinen ve kilin üzerine bazı motiflerin işlendiği seramik de bu tür kapsamındadır. Kırmızı-slipte imal edilen kapların ısı şokuna dayanıksız olmaları nedeniyle yemek pişirmede kullanılmaları mümkün değildi ve seramik üretiminin yalnızca onda biri bu teknikle yapılmıştır. Günlük kullanım için ise daha kaba kilden yapılan, astarsız bir üretim tercih edilmiştir. Kurşun-sırlı grup Roma Devri’ndeki diğer önemli seramik uygulamayı yansıtır. Mısır ve Mezopotamya üzerinden Romalılara geçen bu teknikle üretilen objeler, hazırlanışlarındaki zorluk nedeniyle, lüks tüketim ürünleri sayılmışlardır.²

¹ Emmanuel Cooper, **10 000 years of pottery**, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010, s. 46-47.

² **A.g.e.**, s. 50-52.

Roma seramik sanatı, MS 3. ve 4. yüzyılın ekonomik krizleriyle üretim ve teknik anlamda yavaşlamıştır. MS 476 yılında Batı Roma'nın yıkılmasıyla beraber ise tüm sanatlarla olduğu gibi seramikte de gerileme olmuştur.³ Bu dönemde oluşan boşluğu mirasçısı olan Bizans doldururken, İtalya Yarımadası'nda Bizans'la teması olan Ravenna ve Venedik'te kurşun-sırlı seramik üretimi devam etmiştir.

İtalya'da seramik sanatı 11. yüzyılda yeniden canlanır. Bu dönemde güney İspanya, Mısır ve Mağripte, az miktarda da Bizans'tan ithal edilen seramik ürünler, İtalyan sanatçıları yeni üretimler için teşvik eder.⁴ Rönesans'ın başlangıcında, 13. yüzyıl öncesini de kapsayarak, Kuzey İtalya'nın büyük kısmı ve Bizans etkisini yansıtan güneyin bir bölümü (Sicilya, Puglia, Calabria) astarlı, kurşun-sırlı, sgraffito tekniğinde seramik üretmektedir. Söz konusu teknikle, 1450'lerden sonra özellikle Kuzey İtalya'da yoğun miktarda üretim yapılmaya devam eder ve bu seramikler mayolikalarla rekabete girer.⁵

2.1.2. Mayolika Öncülleri: Proto-Mayolika ve Arkaik-Mayolika

Mayolikanın başlangıcını saptamaya yönelik çalışma yapan araştırmacıların cevap aradıkları iki temel soru, üretimin nerede ve ne zaman başladığı olmuştur. Tekniğin ilk uygulamasının İtalya'da başladığını savunanlar ve ithal edildiğini iddia edenler zıt fikirler ileri sürmüşlerdir. Mayolikanın tarihçesi üzerinde çalışan araştırmacılar iki grup seramiğe dikkat çeker. Bunlardan birincisi *arkaik-mayolika* diğeri ise *proto-mayolikadır*.

20. yüzyılın başlarından itibaren İtalya'nın orta ve kuzey bölgelerinde yapılan kazılarla, 13. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen ve tamamı imzasız olan sürahiler, tabaklar ve çeşitli kaplardan oluşan seramik eserler bulunmuştur. Bu seramik buluntuları ilk sınıflayan, antik seramikler üstünde çalışan bir araştırmacı olan Gaetano Ballardini'dir. Ballardini, Geç Orta Çağ Dönemi'ne ait söz konusu eserleri *arkaik-mayolika* olarak adlandırmıştır. *Arkaik-mayolikanın* önceki dönem seramik

³ Marcella Vitali, "Cenni sula ceramica etrusca, romana e paleoitaliana", *Storia dell'arte ceramica*, Carola Fiocco v.d., Bologna, Zanichelli, 1986, s. 40.

⁴ Carola Fiocco, "La ceramica in Italia dal Medioevo al Rinascimento", *Storia dell'arte ceramica*, s. 76.

⁵ Cooper, *a.g.e.*, s. 106-107.

üretiminden ayırıcı özelliği kalaylı-sırın kullanılmasıdır.^{6,7} Objelerin süslemelerinde, geometrik motifler, stilize bitki, hayvan resimleri tercih edilmiştir. *Arkaik-mayolika* tarzında üretilen seramik parçalar, kalay oksit içeren beyazımsı bir sırla kaplanmış ve sırın üzerine fırçayla süsleme yapılmıştır. Kullanılan renkler bakır yeşili ve mangan kahverengisidir. Bakır yeşili geniş parçaların boyanmasında kullanılırken, mangan kahvesinden kontur boyanmasında yararlanılmıştır.⁸ Sır, ekonomik gerekçelerle seramiğin genellikle gözüken dış yüzeyine uygulanırken, parçaların ayakları ve görünmeyen iç yüzeyler sadece verniklenmiştir.⁹

Arkaik-mayolika, ilk buluntuların bu bölgeye ait olmasında dolayı “Orvieto seramiği” olarak da bilinir. Ürünlerin çıkarıldığı diğer şehir Viterbo’dur. Bu iki şehir dışında, Floransa, Montalcino, Siena ve Faenza’da yapılan kazılarda birçok seramik ürün bulunmuştur. Söz konusu şehirler İtalya’nın orta ve kuzeyinde yer alan Umbria, Lazio, Toskana ve Emilia-Romagna bölgelerinde bulunurlar. Bulunan seramik örneklerle ait tasarımlarda farklılık olsa da, üretilen ürün çeşitliliği Paterna’da (İspanya’nın doğusunda, Valencia yakınlarında bir şehir) üretilenlerle benzerlik gösterir. Paterna seramiklerine oranla daha sınırlı da olsa, İslam sanatının etkisi *arkaik-mayolika* üslubunda da hissedilmektedir. 1300’lerden itibaren *arkaik-mayolikada* çizgi kullanımı, geniş yüzeye fırça uygulamasının önüne geçer. İtalyan seramik desenlerinde konturların belirginliğiyle farklılaşan ve Rönesans mayolika sanatında ön planda görülen bu gelişmenin ilk işaretleri iki yüz yıl öncesinden hissedilmeye başlar.¹⁰

Arkaik-mayolika hakkında 1920’lerdeki hâkim görüş, bu üslubun kahverengi ve yeşil renk süslemeleriyle İtalya’da yerel zanaatkârlarca geliştirildiği biçimindeydi. Ancak bu görüşe ilk ciddi itiraz Frederick Waagé’dan gelir. Waagé, 1934 yılında Yunanistan’ın Korint bölgesindeki kazılarda bulunan Orta Çağ seramiklerine ait bir yayın yapar. Bu seramikler, Orta Çağ’da Yunanistan’da yapılan, kurşun-sırlı ve

⁶ Fiocco, **a.g.e.**, s. 79.

⁷ Carola Fiocco, Gabriella Gherardi, **Ceramiche Umbre dal Medioevo allo Storicismo: Parte prima, Orvieto e Deruta**, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, 1988, s. 13.

⁸ Bernard Rackham, **Italian maiolica**, 2nd ed., London, Faber and Faber, 1963, s. 9.

⁹ Fiocco, **a.g.e.**, s. 79.

¹⁰ Alan Caiger-Smith, **Tin-glaze pottery in Europe and the Islamic world: The tradition of 1000 years in maiolica, faience and delftware**, London, Faber and Faber, 1973, s. 83.

şeffaf sırlı eserlerden farklı olarak saydamsız beyaz sırlıdır. Ayrıca, kahverengi, sarı, yeşil, mavi, kırmızı gibi renklerden iki veya daha çoğu ile boyanmıştır. Waagé, sırlarında kalay içeren söz konusu seramik ürünlerin daha önce İtalya’da bulunan ve *arkaik-mayolika* olarak gruplandırılanlara benzediklerini düşünür. *Arkaik-mayolika* üslubuyla benzerlik gösteren diğer bazı ürünlere İsrail’de, Atlit Kalesi’nde yapılan kazılarda da ulaşılmıştır. Waagé, Korint ve Atlit’te bulunan 13. yüzyıla ait bu seramiklerin İtalya’daki arkaik mayolikayla yakın ilişki içinde olduklarını öne sürer. Ona göre, İtalya’ya taşınan bu ürünler arkaik mayolikanın prototipi olmuşlardır. Bu gerekçeyle de söz konusu ürünleri *proto-mayolika* olarak isimlendirir.¹¹

İtalyan seramikleri konusunda önde gelen bir uzman olan Giuseppe Liverani bu yaklaşıma karşı çıkar. Liverani *proto-mayolikanın*, *arkaik-mayolikanın* öncüsü olmadığını ve her iki üretimin farklı geleneklere dayandığını öne sürer. Ona göre *arkaik-mayolika*, kahverengi, yeşil desenleriyle Paterna ve Batı Akdeniz’in Ortaçağ ekolünü yansıtmaktadır. *Proto-mayolikanın* öncülü ise, Doğu’nun polikrom kaplamalı seramik sanatıdır. Liverani, *proto-mayolikanın*, *arkaik-mayolikanın* öncüsü olduğu tezinin kronolojik bir problem de içerdiğini açıklar. İddiasına destek olarak, Napoli Kralı I. Charles’ın armasını taşıyan bir seri seramiğe dikkat çeker. Orvieto üslubu olarak bilinen ve *arkaik-mayolika* tarzına dâhil edilen söz konusu seri 1268-1273 tarihleri arasında üretilmiştir. Bu duruma göre, 13. yüzyılda ortaya çıkan *proto-mayolika* gibi, *arkaik-mayolika* da en azından kısmen bu yüzyıla ait gibi gözükmektedir. Dolayısıyla, aralarındaki benzerliğe rağmen *proto-mayolika arkaik-mayolikanın* öncüsü olamaz. Liverani, buna dayanarak, *arkaik-mayolika* üslubunun İtalya’da başlamış olması gerektiğini ileri sürer.¹²

Konuyu ele alan bir diğer önde gelen araştırmacı Arthur Lane’dır. Lane, Suriye’nin kuzeyinde, Al Mina’da, 1097-1268 yılları arasında yaşayan Haçlılara ait bir yerleşim alanında bulunan seramikleri değerlendirir. Seramikler arasında saptanan *proto-mayolika* tarzındaki ürünleri inceleyen Lane, bunların İtalya dışındaki bölgelere Haçlı savaşlarıyla taşındığını ve muhtemelen İtalyanlar tarafından bu bölgelerde üretildiklerini öne sürer.

¹¹ David Whitehouse, “The origins of Italian maiolica”, *Archaeology*, v. 31, 1978, s. 43.

¹² *A.y.*, s. 43-44.

II. Dünya Savaşından sonra İtalya'nın güneyinde kazılar yapan John Bradford mayolikanın kökeni konusunda önemli bulgulara ulaşır. Bradford 13. yüzyılda Müslümanların yaşadığı Sicilya ve Güney İtalya'da bazı kazı alanlarında bu yüzyıla ait *proto-mayolika* tarzında üretilmiş seramik ürünler saptar.¹³ Bu dönemde Sicilya Krallığı'nda yaşayan sayıca önemli bir Müslüman topluluk vardır ve Tunus'tan gelen birçok zanaatkâr bu bölgelerde çalışmaktadır. Bu zanaatkârların ürettikleri seramiklerde savaşçı, atlı, dansçı, hayvan ve bazen servi ağacı resimlerine rastlanır. Bu resimlerde kahverengi ve yeşilin yanında, İtalya'nın kuzeyindeki seramik ustalarından farklı olarak sarı ve maviye de yer verilmiştir. Sırlar yüzde 5 oranında kalay oksitli ve resim yüzeyi de pütürlüdür. Üretilen kap ve tabakların dış yüzeyi genellikle sırlanmamıştır. Elde edilen eserlerin birçoğu 13. yüzyıl ilk yarısına tarihlenmektedir. Ele geçen miktar da üretimin yerel olduğu konusunu teyit etmektedir. Dört renkli *proto-mayolika* üretimi 13. yüzyılda Napoli ve 14. yüzyıl öncesinde Roma'daki atölyelere yayılır. Üretilen eserler, Rönesans mayolikasının öncüsü olma konusunda kuzeyin mayolikasından daha az önemli olmasa da belirleyici gelişmelerin gerçekleştiği başlıca yerler kuzeydeki merkezlerdir.¹⁴

Sonuç olarak *proto-mayolika* ve *arkaik-mayolika*, İtalya'da 13. yüzyılın başlarından itibaren mayolika öncüsü olarak ortaya çıkan iki tekniği ifade eder. Bu iki tekniğin birbirleriyle başlangıç ilişkisi bilinmediği gibi son yapılan araştırmalar kendi içlerinde de çeşitliliğe işaret etmektedir.

2.1.3. Mayolika Kelimesinin Kökeni

Mayolikada kullanılan kalaylı-sır, İtalyan seramik sanatında 12. yüzyıldan itibaren uygulanmaya başlansa da, mayolika kelimesinin kullanılmaya başlanması 13. ve 14. yüzyılda İspanya'da seramik sanatının gelişimiyle ilişkilidir. Bu yüzyıllarda Endülüs'teki Müslümanlar, Malaga'da, kalaylı-sır kullandıkları seramik ürünlerde lüster tekniğini uygulamışlardır. Böylece parlak, iddialı ve öncüsü olmayan ünlü Elhamra vazolarını üretmeyi başarmışlardır. Malaga kökenli bu ürünler, Akdeniz çevresi ve Kuzey Avrupa'da hayranlıkla karşılanmış ve ciddi miktarlarda

¹³ A.y.

¹⁴ Caiger-Smith, a.g.e., s. 83-84.

ithal edilmeye başlanmıştır. 14. yüzyıldan itibaren ise söz konusu endüstri İspanya'nın doğu kıyısındaki Hristiyan Valencia Krallığı'na bağlı şehirlere, Paterna ve özellikle de Manises'e kayar. 1400'lü yıllarda Prato'lu İtalyan tüccar Francesco di Marco Datini, Manises'den lüster tekniğiyle yapılan seramiklerden ithal eder ve bunları Floransa'nın zengin ailelerine pazarlar. Bu seramikler İtalyan müşteriler tarafından mayolika olarak bilinir. Kelimenin muhtemel kaynaklarından biri, İspanyolca *obra de malica* (Malaga işi) cümlesinin değişmiş halidir. Ancak bir diğer görüşe göre kelime Mayorka adası kökenlidir. Valencia'dan İtalya'ya seramik taşıyan gemilerin bu adada mola vermelerinden dolayı bu isim yerleşmiş olabilir.¹⁵ Dante'nin de aralarında yer aldığı Toskanalı yazarlar Mayorka adasından Mayolika olarak bahsetmişlerdir.¹⁶ 1520'lerden itibaren kelimenin yüklendiği anlam genişlemiş ve lüster tekniğiyle yapılmasına bakılmaksızın bazı kalaylı-sır içeren seramik ürünler için de kullanılmaya başlanmış, yüzyılın sonunda da bu kavram yerleşmiştir.¹⁷

2.1.4. Mayolikanın Ortaya Çıkışı Ve Gelişmesi

15. yüzyıldan itibaren İtalyan seramik sanatı stil ve teknik açıdan bir evrim geçirir. Uluslararası gotik tarzına paralel olan bu gelişmeyle *arkaik-mayolikadan* ayrılan ve bugün mayolika olarak isimlendirdiğimiz üretim başlar.¹⁸ Değişim, seramiklerdeki resimlerin çizgilerinde, kullanılan renklerde, seçilen kompozisyonlarda ve kullanılan fırınların teknolojilerindedir. Ancak dönemin en belirgin özelliği, seramik eşyanın belki de tarihte ilk defa kullanım eşyası olmaktan çıkarak, süs ve itibar objesine dönüşmesidir.

Richard Goldthwaite'a göre mayolikayı ortaya çıkaran başlıca gelişme kalaylı-sırın üretilmeye başlanmasıdır.¹⁹ Sonrasındaki en önemli ilerleme ise renk skalasının genişlemesidir. 1470'li ve 1480'li yıllarda kobalt mavisi, antimon sarısı ve

¹⁵ Timothy Wilson, "Le maioliche", **Il Rinascimento italiano e l'Europa, IV, Commercio e cultura mercantile, Treviso and Costabissara**, Ed. F. Franceschi, R. Goldthwaite, and R. Mueller, 2007, s. 217-20.

¹⁶ C. Drury E. Fortnum, **Maiolica: a historical treatise on the glazed and enamelled earthenwares of Italy, with marks and monograms, also some notice of the Persian, Damascus, Rhodian, and Hispano-Moresque wares**, Oxford at the Clarendon Press, 1896, s. 17.

¹⁷ Julie E. Poole, **Italian Maiolica**, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, s. 1.

¹⁸ Fiocco, **a.g.e.**, s. 82.

¹⁹ Richard A. Goldthwaite, "The economic and social world of Italian Renaissance maiolica", **Renaissance Quarterly**, v. 42, n. 1, 1989, s. 3.

antimon-demir karışımı kavuniçi renk yelpazesine katılarak arkaik dönemde kullanılan kahverengi ve yeşilin yanında yerlerini alır. Bakır ve antimondan sağlanan zeytin yeşili, bakır ve sodadan elde edilen turkuaz mavisi, kobalt ve manganezden elde edilen leylak ve bir dizi ara ton bunları izler.²⁰

Seramik parçalarda görülen ince işçilik ve detaycı çalışma da mayolikayı temsil eden üslup özelliklerinin oluşumunda belirleyicidir. Bu yeni anlayışın ilk görüldüğü şehir Floransa'dır. 1420-1440 arası bir dönemde Floransa'da eskinin sade, sıradan işlemeli armalarından farklı olarak, daha özenli ve estetik kaygılarla üretilmiş bir grup armalı, büyük tabağın yeni üslubun ilk örneklerini temsil ettiği düşünülür. Aslan, tavşan gibi çeşitli hayvanların sembol olarak kullanıldığı bu ürünlerin arka planlarında küçük yapraklar ve çiçekler görülür. Kullanılan yaprak o dönem için Floransa'da popüler bir süsleme öğesidir ve kaynağı Valencia yoluyla gelen müdejar üslubudur. Ancak müdejar üslubundan beklenen sgrafito yöntemi yerine, önce ince bir fırçayla çizilmiş ve resme derinlik kazandıran çeşitli renk tonlarıyla doldurulmuştur. Bu detaycı çalışma biçimi ve ince işçilik *arkaik-mayolikanın* artık geride bırakıldığını ilan eder. Her parça dikkatlice planlanmış ve süsleme boşlukları doldurmak için değil, bakanın dikkatini çekmek üzere yapılmıştır.²¹

Mayolikayı ortaya çıkaran önemli bir gelişme de fırın teknolojisinde yaşanır. Yeni geliştirilen fırınlarda iki veya üç kez pişirime sokulan ürünlerde kayıp artık minimize edilmekte, emek ve hammadde tasarrufu sağlanmaktadır.²² İspanya üzerinden İtalya'ya giren ve büyük beğeniyle karşılanan lüsterli seramikler İtalyan Yarımadası'nda mayolikanın benimsenmesine ivme kazandırmıştır.²³

2.1.5. 15-17. Yüzyıl İtalya'sında Siyasi, Kültürel ve Ekonomik Gelişmelerin Mayolikaya Etkileri

Mayolikanın ortaya çıkması, gelişmesi ve sonra da gerilemesi İtalya'nın siyasi, kültürel ve ekonomik iklimine paralellik gösterir. Bu konuda çalışma yapan öncü isimlerden olan Emmanuel Solon, İtalya'nın uzun bir gerileme döneminden

²⁰ Caiger-Smith, **a.g.e.**, s. 86.

²¹ **A.e.**, s. 84-85.

²² Goldthwaite, **a.y.**, s. 3.

²³ Fiocco, **a.g.e.**, s. 82.

sonra, 15. yüzyıl başlangıcında yeni bir refah dönemine uyandığını yazar. Ekonominin iyileşmesiyle oluşmaya başlayan sermaye birikimi plastik sanatları teşvik ederken, yüzyıllara dayanan çömlek sanatı bilim ve sanatın gücüyle yeni bir yüz kazanır.²⁴

Teknolojik gelişmeye paralel arkaik fazın geride bırakılması yeni bir anlayışı da beraberinde getirir. Mayolikalar sadece formlarıyla değil, tasarım ve renk zenginlikleriyle değerlendirilmeye başlanır. Bu nedenle, tarih boyu seramik üretiminin ana aktörü olan çömlekçinin yanında seramik ressamlığı belirmeye başlar. Mayolika ressamı, resmi, birinci pişirmeden sonra çömleğin kalaylı-sırla kaplanan yüzeyine yapar. Bu çalışma büyük bir hüner ve hatasız çalışma gerektir. Çünkü sürülen boya hızla yüzey tarafından emildiği için yapılabilecek hatanın telafi şansı yoktur. Bu nedenle fresko ve tempera üstüne çalışan, seri ve hassas resim yapmada maharetli bir grup ressam mayolika sanatına dâhil olur.²⁵ Ressamın önem kazanması, doğal olarak çömlekçinin arka planda kalması anlamına gelir. Çünkü mayolikayı Rönesans'ın plastik sanatlarıyla rekabete sokan ve ona cazibe kazandıran, objelerin yüzeyine yapılan resimlerdir.²⁶

Mayolikanın tarihi gelişiminde dikkat çeken önemli bir sanatçı Floransalı Luca della Robbia'dır. Vasari, sanatçıların biyografilerini konu alan ünlü eserinde sanatçıdan şöyle söz eder:

“Luca, seramiğin üzerine figür ve hikâyelerin resmini yapmak için yol aradı ve bir tabak üzerinde deneme yaptı.”

Seramik sanatındaki bu yenilikten etkilenmiş gözüken Vasari, Della Robbia'nın, pişmiş toprağın üzerine yaptığı şeyleri sırla kapladığını anlatır ve sırlanan seramiğin neredeyse sonsuza kadar var olacaktı gibi etki bıraktığını yazar. Della Robbia'nın çalışmalarının, Piero di Cosimo de' Medici de dâhil olmak üzere herkeste büyük ilgi uyandırdığını nakleden Vasari, mayolikanın günlük kullanım

²⁴ Louis Marc Emmanuel Solon, **A history and description of Italian majolica**, Cassell and Company, 1907, s. 1-2.

²⁵ Rackham, **a.g.e.**, s. 5.

²⁶ Goldthwaite, **a.y.**, s. 4.

eşyası olmaktan çıkarak, sanat objesine dönüşümünü kaydeder.²⁷ Luca della Robbia'nın 1450'lerde yaptığı çalışmalar 15. yüzyılın ikinci yarısına ait olduğundan mayolikanın tarihsel gelişiminden bağımsız gözükmetedir ve bir temayül oluşturmamıştır. Seramiğin üzerine hikâyelerin resmedilmesinin popülerleşmesi ondan yaklaşık 50 yıl sonra gerçekleşmiştir.²⁸

İtalyan mayolika ustalarının tekniklerini geliştirme çabaları, mayolikanın İtalyan Yarımadası'nda üretilmeye başladığı 15. yüzyıl içinde devam etmiştir. İtalyan seramikçileri, 1460'lardan sonra, Müslüman zanaatkârlardan lüsterli sır tekniğini öğrenmişlerdir. Özellikle Gubbio ve Deruta bu konuda başı çekerken lüsterli mayolikalar seramik objelere olan ilgiyi daha da arttırmıştır. 1480'e tarihlenen ve Medici ailesinin armasını taşıyan bir vazo, İtalyan seramikçilerin artık Manises (İspanya) ile rekabete girebilecek seviyeye geldiklerini göstermesi bakımından önemlidir.²⁹

1486'da Ferrara'nın Macaristan elçisinin, Macaristan Kraliçe'sine hediye etmek üzere Ferrara Düşesi'nden mayolika istemesi, mayolikanın itibar kazanmaya başladığını gösteren önemli bir örnektir.³⁰ Bu itibar paralelinde seramik sanatçısı ve ressamının saygınlığı da artar. Rönesans kültürü içinde, hümanist fikirlerden etkilenen mayolika sanatçıları bireysellik gelişir. Yeni arayışlara giren seramik sanatının, resim, heykel, kuyumculuk ve dokumacılıkla etkileşimi artar. Daha yaratıcı üsluplar ortaya çıkar ve bu çizgide eserler verilir.³¹ 1530'lardan itibaren mayolika sanatçıları eserlerinin arka yüzlerine imza atmaya başlarlar.³² Rönesans Dönemi'nin bu yeni anlayışıyla beraber seramikçi 'sanatçı' hüviyeti kazanır. Eskinin itibarı sınırlı kavanozu artık zarif bir vazoya dönüşmüştür. Vazonun malzemesi daha önce olduğu gibi kildir ama yüzeyi parlak beyaz sırla kaplıdır. Gülsuyu ibriği veya

²⁷ Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ve architetti*, 4. ed., Roma, Grandi Tascabili Economici, Newton, Luglio 2010, s. 290-291.

²⁸ Alicia Marie LaTores, *Luca della Robbia as Maiolica Producer: Artists and Artisans in Fifteenth-Century Florence*, Graduation with Departmental Honors in Art History, Wheaton College, May 5, 2009, s. 42.

²⁹ Wilson, *a.g.e.*

³⁰ Luke Syson, Dora Thornton, *Objects of virtue Art in Renaissance Italy*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2001, s. 201.

³¹ Rackham, *a.g.e.*, s. 12.

³² Syson, *a.g.e.*, s. 205.

tatlı tabağı gibi mayolika parçalar şato ve saraylara kabul edilirler ve inci işlemeli sedir ağacı dolaplar ve sırmalı ipek kumaşlarla, doğu halıları, altın tabakların yanında yer alırlar. Önceden mütevazı bir zanaatkâr olan seramikçi de artık özel bir insandır. Saraya davet edilir ve soylu hamisi tarafından özel ilgi görmeye başlar.³³

Mayolikalara ilgi arttıkça, İtalyan şehir devletlerini yöneten soylular arasında mayolika sanatçılarının hamiliği konusunda rekabet kızışır. Costanzo Sforza, Roberto Malatesta, Lorenzo de' Medici ve hatta Papa'nın mayolikalara ilgisi yoğunur.³⁴ 16. yüzyılın başlarında, *istoriato* adı verilen, seramik objelerin üzerlerine hikâyelerin resmedilmesinin başlamasıyla beraber sanat hamilerinin ilgisi daha da artar.³⁵ Papa VII. Clement kardinallerle yemek yerken *istoriato* üslubundaki mayolikaları kullanır.³⁶ Urbino Düşesi Eleonora Gonzaga 1524 tarihinde, annesi Mantua Markizi Isabella d'Este'ye gönderilmek üzere dönemin ünlü mayolika ustası Nicola da Urbino'ya *istoriatolar* yaptırır.³⁷ Mayolikaların hediye objesi olarak kazandığı itibarı nakleden bir anekdotu Vasari'de buluruz. Urbino Dükü Guidobaldo, ünlü ressam Taddeo Zuccheri'dan, mayolika üretiminde model olarak kullanılacak bir resim yapmasını ister. Dük hazırlattığı mayolikaları İspanya Kralı Felipe'ye hediye eder.³⁸ Rönesans'la beraber üretimi ve itibarı büyük ivme kazanan mayolikanın en dikkat çeken başarılarından biri zengin ve güçlülerin sofrasında altın ve gümüş sofr takımlarının yerini almak olmuştur.³⁹

Mayolikalara olan talep artışı sonucunda, İtalya'nın birçok bölgesinde çok sayıda yerel atölye açılır. Özellikle yakıt ve kil sağlanmasında avantajlı olan bazı küçük taşra kent ve kasabaları ön plana çıkmaya başlar. Seramik ticareti daha ciddi bir biçimde ve yeni bir organizasyonla ele alınır. Bu çerçevede dış pazarlarda da talep oluşur ve mayolika ihraç edilmeye başlanır. Mayolika üretimi Faenza gibi şehirlerin ekonomilerinde belirleyici olur. Üretim o kadar ciddi bir ivme yapar ve

³³ Solon, **a.g.e.**, s. 1-2.

³⁴ Goldthwaite, **a.y.**, s. 11.

³⁵ Syson, **a.g.e.**, s. 202.

³⁶ **A.e.**, s. 219.

³⁷ **A.e.**, s. 223.

³⁸ Vasari, **a.g.e.**, s. 1183-1184.

³⁹ W. David Kingery, "Painterly maiolica of the Italian Renaissance", **Technology and Culture**, Vol. 34, No. 1, Jan. 1993, s. 47.

bölgelere göre öyle ciddi bir farklılaşmaya girer ki mayolikaları sınıflandırmak bile zor hale gelir.⁴⁰

Kısa süre içinde, İtalyan şehir devletlerinin mayolika rekabeti sertleşir ve bu devletler bir dizi tedbir uygulamaya başlarlar. Fano, Imola, gibi küçük şehirler Faenza seramiğine karşı ithalat sınırlaması getirirler. Bologna da önce sınırlamaya katılır ama beklenen etkiyi sağlayıp, yerel üretimi arttıramayınca bu kez Faenzalı seramikçileri transfer etmek için, vatandaşlık verme ve vergi almama vaatlerine başvurur. Derutalı seramik ustası Macci ailesi bazı vaatlerle Perugia'ya geçer.⁴¹ 16. yüzyıl ortalarında İtalya'da birçok fırına sahip olan ve ayda 1000'den çok ürün verebilen atölyeler vardır. 1556 yılına ait bir envanter defteri, Faenza'daki bir dükkânda 20 bin ürün bulunduğunu gösterir.⁴²

İtalyan seramik ustaları teknik güç ve yeteneklerini porselen üretimi için de kullanmak isterler. Floransa'daki bazı atölyeler seramik tarihinde önemli bir yer tutan bu girişimde öncü rolünü üstlenirler. "Medici porseleni" adıyla bilinen üretim, Avrupa porselen tarihinde yapılan ilk denemedir. Ancak bu deneme sonucunda, doğu tipi sert hamur yerine daha çok cama benzeyen nispeten yumuşak bir hamur üretilbilmiştir.⁴³ Vasari 1568 yılında porselen üretmeye yönelik bir formülden bahsederken, formül çerçevesindeki çalışmalara ait kayıtlar Floransa Devlet Arşivi'nde mevcuttur. Kısa soluklu olabilen bu deneme 1587'de Medici Dükü I. Francesco'nun ölümünden itibaren hızını kaybetmiştir.⁴⁴ Bu tarihten sonra, aileden I. Ferdinando ve II. Cosimo dönemlerinde, Cafaggiolo ve Pisa'daki atölyelerde kısa süreli son bir deneme yapıldıktan sonra bu teşebbüs sonlanır.⁴⁵

1600'lerden itibaren mayolikanın şaşalı dönemi sona ermeye başlar. 17. yüzyıl birçok seramik merkezinin önemini kaybetmeye başladığı bir geçiş dönemidir. Rönesans mayolikaları barok tasarımlarla uyum sağlayacak bir dönüşüm geçirir.

⁴⁰ Goldthwaite, **a.y.**, s. 2-5.

⁴¹ **A.y.**, s. 10-11.

⁴² Kingery, **a.y.**, s. 46.

⁴³ Howard Coutts, **The art of ceramics: European ceramic design 1500-1830**, New York, Yale University Press, 2001, s. 37.

⁴⁴ Galeazzo Cora, Angiolo Fanfani, **La porcellana dei Medici**, Milano, Fabbri Editori, 1986, s. 157.

⁴⁵ Rosamond E. Mack, **Bazaar to piazza: Islamic trade and Italian art, 1300-1600**, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002, s. 110.

İznik seramikleri ve Çin porselen taklitleri döneme ait yenilikleridir. *Istoriato* stili Castelli’de devam eder ve 1660’lardan itibaren Castel Durante’de yeniden canlanır.⁴⁶

17. yüzyılda duvarlar ve büyük paneller için mayolikalar üretilir. Ulama çinilerde olduğu gibi, küçük mayolikalarla çok büyük duvar resimleri oluşturmak popülerlik kazanır.⁴⁷

16. yüzyıl sonuna doğru mayolika İtalya dışına taşınmaya başlar. Bu süreç, Caiger-Smith tarafından şöyle anlatılır:

“16. yüzyılın sonlarına kadar, kalaylı-sırla seramik üretiminde İtalya kaynaklı üsluplar ve İtalyan sanatçıların hâkimiyeti belirgindir. Yerel üsluplar bu yüzyılın sonuna doğru gelişmeye başlar ama bunlar İtalya’yı örnek alarak ortaya çıkarlar. Yeni hareket İtalya’dan başlıca dört ayrı yöne hareket etmiştir. Öncelikle İspanya’ya gider. İspanya’yı 1570’lerden itibaren birçok üretim merkezinin ortaya çıktığı Fransa izler. Üçüncü bölge Flandra’dır. Buradan Portekiz, Hollanda ve İngiltere’ye yayılmıştır. Dördüncüsü İsviçre’dir. Buradan da Güney Almanya, Bohemya, Moravya, Slovakya ve son olarak Rusya’ya geçer.”⁴⁸

Fransa mayolika sanatçılarına gösterdiği ilgiyle, bu ülkeler içinde kısa sürede ön plana çıkar. Birçok mayolika ustası Fransa’ya giderek Kral ve soylular için üretim yaparlar. Mayolika Fransa dışındaki Avrupa ülkelerinde de büyük ilgiyle karşılanır ve üretilir.⁴⁹ 18. yüzyıl başlarından itibaren İtalyan mayolikle üreticileri Fransız ve Alman fayanslarıyla, ayrıca Doğu, Avrupa ve hatta İtalyan porselenleriyle rekabet yaşamak zorunda kalırlar. Yüzyılın sonuna doğru İngiliz fayansının ithalatının artması ve İtalyan üreticilerin de buna yönelmesiyle mayolika endüstrisi neredeyse yok olma noktasına gelir. Bundan sonra zaman zaman küçük canlanmalar yaşansa da sadece bazı yerel üretimler devam eder.⁵⁰

⁴⁶ Poole, **a.g.e.**, s. 6.

⁴⁷ Coutts, **a.g.e.**, s. 28.

⁴⁸ Caiger-Smith, **a.g.e.**, s. 103-104.

⁴⁹ Coutts, **a.g.e.**, s. 40.

⁵⁰ Poole, **a.g.e.**, s. 6.

2.2. MAYOLİKALARDA KULLANILAN MALZEME VE TEKNİK

2.2.1. Mayolikalarda Kullanılan Malzeme ve Teknik Hakkında Ön Bilgi

Mayolikanın üretim tekniğini nakleden dönem belgelerinin en önemlilerinden biri, Vannoccio Biringuccio tarafından yazılan ve 1540'da Venedik'te yayınlanmış olan *De la Pyrotechnia* adlı eserdir. Söz konusu eserin 14. bölümünün adı “Çömlek üretme sanatında izlenmesi gereken yollar ve bu sanatın sırları”dır. Bu bölümde yazar, seramik üretirken seçilmesi gereken kil, sır ve renk konularında bilgiler verir. Fırının ısıtılmasındaki esasları anlatır.⁵¹

Mayolika üretim tekniğini anlatan daha kapsamlı bir diğer eser Cipriano Piccolpasso tarafından 1557'de kaleme alınan *I tre libri dell'arte del vasaio* (Çömlek sanatının üç kitabı) adlı eserdir. Mayolika tarihi için çok önemli olan bu kitabın birinci bölümünde kilin yapısı ve kile nasıl şekil verileceğine ait bilgiler yer alır. Örneğin kil seçiminden söz ederken günlük kullanım seramiğinde ve vazo yapımında kullanılan killerin farkları vurgulanır. İlkinde kırmızı ve daha ağır bir kil kullanılırken, vazo yapımında beyaz ve hafif bir kil kullanıldığı bildirilir.⁵² Kitabın ikinci bölümünde ise yazar, sır ve renklerin nasıl hazırlanacağını tarif eder ve sırn hazırlanmasında temel oluşturan *marzacottonun* formülünü verir.⁵³ Tarife göre, şarap tortuları toplanarak fırında yakılır. Oluşan beyaz kül fiçılarda toplanır. Bu potası (alkali) oluşturur. Gerekli diğer madde silisli kumdur. Kitapta, kaliteli kumun nerelerde bulunduğu da anlatılır. Daha sonra bu iki madde 30 libbra⁵⁴ kum ve 10 libbra potas ölçülerinde karıştırılır ve birleşmelerini sağlamak için toprak küplere aktarılır.

Daha sonra *bianchetto* (beyaz renk) hazırlanışı tarif edilir. En iyi kalite kalay, toprak ya da demir bir kabın içinde eritilir. Sonrasında havanla dövülerek kül

⁵¹ Solon, **a.g.e.**, s. 10.

⁵² Cipriano Piccolpasso, , **I tre libri dell'arte del vasaio**, Roma, dallo Stabilimento tipografico, 1857, s. 6-18.

⁵³ Bu bölümdeki ölçü birimleri için kaynak: Ronald Edward Zupko, **Italian weights and measures from the Middle Ages to the nineteenth century**, Philadelphia, American Philosophical Society, 1981.

⁵⁴ Libbra (lib.) Piccolpasso'nun tariflerinde kullandığı Roma kökenli bir ağırlık ölçüsüdür ve İtalya'nın farklı yerlerinde küçük farklılıklar göstermesine karşın genellikle 320 gram civarına tekabül eder.

kıvamına getirilir. Piccolpasso renklerin hazırlanışını tarif ederken iki veya üç farklı formül önerisinde bulunur ve bunları a, b, c harfleriyle ifade eder.

Yeşil rengi elde etmek için; eski bakır parçaları derin olmayan bir kapta ateşle ısıtılmalıdır. Kızarıp karardığında, ateşten alarak sülfür ve tuzla karıştırılıp yeniden fırına bırakılmalıdır. Böylece *ramina* olarak bilinen toz kıvamına getirilir. Sonrasında antimon (sürme taşı), *ramina* ve kurşun karıştırılır ve dövülür (Tablo 2).

Zallo (koyu sarı) demirin pasından sağlanır. En iyi kaynak eski gemi çapalarıdır. Bunlar toprak kaplarda pişirilir. Sonrasında pişirilen madde, bazı ustalarca idrar, bazılarınca da sülfürle karıştırılır. *Ferracica* adı verilen bu karışım daha sonra kurşun ve antimonla birleştirilir. Bazı ustalar biraz şarap tortusu da ekler (Tablo 3).

Zallulino (soluk sarı) için antimon, kurşun, şarap tortusu ve tuz kullanılır (Tablo 4). Bu bileşimlerin dışında zaffara (mavi renk için) ve manganez de kullanılan doğal iki pigmenttir.

Kitapta sır yapımında kullanılan fırının nasıl imal edilmesi gerektiğine ait bilgi yer alır. Tuğladan imal edilen fırın, uzatılmış kare biçiminde ve boylamasına iki kısma ayrılmıştır. Birincisinde ateş bulunurken, diğeri daha yukarı seviyede yer alır ve çukur olmayan bir tepsiyi barındırır. Söz konusu tepsi metalleri muhafaza eder. Kalay ve kurşun okside edilerek, sır yapımında kullanılmak üzere karıştırılır (Tablo 5).

Kalayın kalitesi ve saflığı kullanılacak oranı belirler. Bu fırınlar bir pişirimde 100-200 lib. arasında metali okside edebilirler. Pişirilen karışım demirden yapılmış bir aletle toplanarak bakır bir kaba aktarılır.

Piccolpasso buraya kadar olan tariflerinde Papalık Devleti'ne bağlı Castel Durante'de yapılan seramiklerin formüllerini verdiğini anlatarak komşu Urbino'ya geçer. Her iki şehir de bugünkü İtalya'da Marche bölgesinde yer alırlar. Castellana ve Venedik tarzlarıyla ilgili bilgiler bunları takip eder. Venedik'te kullanılan renkli sıırı elde etmek için şarap tortusu, silikatli kum, *zaffera* (mavi renk) ve bakır oksit karıştırılır (Tablo 6). Venedik'te şarap tortusu yerine Levant'tan ithal edilen ve

muhtemelen deniz bitkilerinin külü olan (Levant külü) bir madde de sıklıkla kullanılır.

Hamurun hazırlanmasıyla ilgili anlatımda fırınla ilgili açıklamalar önemli yer tutar. Tuğladan yapılan fırın dörtgen planlıdır ve kemerlerle bölünmüş biri üstte diğeri biraz altta kalan iki bölümden oluşur. Bölümler arasında açılan delikler ısının serbestçe dolaşmasını sağlar. Alt kısmın zemininde kuyu biçiminde, pişirme sonucu oluşan küllerin toplandığı bir bölme yer alır. Castel Durante fırınları 6 piede (ayak)⁵⁵ uzunlukta ve 5 ayak genişlikteyken, Piccolpasso Venedik'teki fırınların 12 ayak uzunlukta ve 10 ayak genişlikte olabildiklerini anlatır. Hamur halindeki ürünler üst üste istiflenerek üst, sır alt bölmede pişirilerek hazırlanır.

Klasik beyaz sırn hazırlanmasında marzacotto, kalay-kurşun bileşimiyle karıştırılır (Tablo 7). *Coperta* adı verilen ve birinci sır üzerine yapılan desenin de üstüne eklenen ikinci sır içinse kurşun, kum, şarap tortusu ve tuz bir araya getirilir (Tablo 8).

Kitabın üçüncü bölümünde ise Piccolpasso renk ve sırların hazırlanması, resimlerin yapılması ve pişirmeler hakkında daha ayrıntılı bilgiler verir. Beyaz sır iyice öğütüldükten ve elekten geçirildikten sonra, suyla yıkanır. Bisküvi formunda pişirilen hamur fırından alınır ve tilkikuyruğuyla temizlenir. Sırın bulunduğu kaba hızla daldırılıp çekilir veya bir elle hamur tutulurken diğerele üzerine bir kaptan sır dökülür. Sırlanan seramik kurumaya bırakılır ve artık üzerine resim yapılmasına hazır haldedir. Resimlerde keçi, eşek ve fare kıllarından yapılmış kalın ve ince fırçalar kullanılır. Ressamlar genellikle yuvarlak bir masanın çevresinde otururlar.

Konturlar ve gölgelerde 2 birim *zallo* (koyu sarı) ve yarım veya 1 buçuk birim *zaffara nera* (koyu mavi) karışımı kullanılır. Böylece karışımdaki koyu mavi oranı azsa *mista chiara*, çoksa *mista scura* elde edilmiş olur. Bunun dışında farklı objeler için farklı formüller vardır. Farklı objelerin çizimlerinde kullanılan formüller Piccolpasso tarafından Tablo 9-14'de açıklandığı gibidir.

⁵⁵ Piede (ayak) bölgelere göre değişen ve 30-35 cm. arasını ifade eden ölçü birimi.

Ressamlar isteklerine göre, kullandıkları pigmentlerde arttırma veya azaltmaya gidebilirler. Piccolpasso, mayolika sanatında kırmızı rengin henüz bilinmediğini ancak Faenza’da bir atölyede kullanıldığını şahit olduğunu yazar. Üretiminde *Ermeni bolusu* (kırmızı kil) öğütülerek kırmızı sirke ile karıştırılır ve soluk sarı rengin üzerine sürülür.⁵⁶

2.2.2. Mayolika Öncesi İtalyan Seramiklerinin Teknik Özelliklerine Kısa Bakış

Etrüsklerin öncesinde, MÖ 7. yüzyıla kadar Orta İtalya’da hâkim olan Villanova medeniyeti mensupları, iri taneli ve demirden zengin kilden çömlek imal etmiş ve yüzeylerini genellikle cilaladıkları seramiklerin üzerine, oyma tekniğiyle geometrik tasarımlar işlemişlerdir. MÖ 8. yüzyılın sonuna doğru Villanova seramiğinde Doğu etkisi belirginleşir, lotus çiçeği ve mitolojik canavarlar gibi motiflere rastlanır.⁵⁷ MÖ 7. yüzyıldan itibaren yine Orta İtalya’da hükmetmeye başlayan Etrüskler *bucchero* adı verilen, siyah renkte seramik üretimleriyle dikkat çekerler. *Bucchero* seramiği ince taneli ve demirden zengin, kaliteli, saf kilden üretilmiş, balmumu ve reçineyle kaplanan ürünlerden oluşur. Bu ürünler, dumanlı bir fırın ortamında indirgeme yöntemiyle pişirilerek uniform siyah seramikler elde edilir.⁵⁸ MÖ 7. ve 6. yüzyıllarda Etrüsk seramiği göç eden Yunanlı çömlekçilerden ve ithal edilen Yunan seramik ürünlerinden etkilenmiştir. Bunun sonucu olarak Etrüskler, seramiklerinde geometrik motiflere yer vermişler ve Atina kaynaklı kırmızı figürlü seramik üretmişlerdir. Terrakotta heykeller de tercih edilen objelerdendir.⁵⁹

Roma Dönemi’nde seramik üretiminde farklı seramik tekniklerinin kullanıldığını görüyoruz. Kırmızı-slip, Arretium ile özdeşleşen bir teknik olarak öne çıkar. Romalılar Yunanlılardan aldıkları kile alkali ekleme tekniğini kullanırken Yunanlıların tercihi olan siyah yerine kırmızı kili tercih etmişlerdir.⁶⁰ Kurşun-sırlı uygulamalara ise daha sınırlı yer verilebilmiştir. Bunun nedeni, akıcı bir madde olan

⁵⁶ Fortnum, **a.g.e.**, s. 46-68 ve Piccolpasso, **a.g.e.**, s. 22-53.

⁵⁷ Cooper, **a.g.e.**, s. 47.

⁵⁸ Vitali, **a.g.e.**, s. 36-37.

⁵⁹ Cooper, **a.g.e.**, s. 47.

⁶⁰ **A.e.**, s. 50.

kurşunun, fırın içinde hareket etmesi ve pişirme işleminin fırının tahribiyle sonuçlanabilmesidir. Gerek kırmızı-slipli, gerekse kurşun-sırlı Roma seramiklerinde astar uygulanmıştır.⁶¹

11. yüzyıldan itibaren Bizans ve Arap dünyası üzerinden İtalya'ya giren seramiklerin, İtalyan zanaatkârlarına en önemli etkisi sır ve renk konusunda olmuştur. Bu dönemde bazı yeni formlara rastlansa da, üretilen materyalin çoğunluğu, Roma İmparatorluğu Dönemi'nin seramik formlarıyla hâlâ büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Ancak Roma Dönemi'ne ait şeffaf sıran yanında, İtalyan Yarımadası'nda yavaş yavaş saydamsız sır da kullanılmaya başlanmıştır.⁶²

2.2.3. Mayolıkayla Teknik Bağlamda Özdeşleşen Uygulamaların Öncülleri

Kullanılan sıran içeriği, mayolıkayı diğer seramik uygulamalardan farklı kılan nedenlerden biridir. Söz konusu sıran bileşiminde kalay yer alır. Bu nedenle de kurşun ve silis içeren sırlarda olduğu gibi şeffaf değil saydamsızdır. Ayrıca sıran uygulamasıyla oluşan saydamsız-beyaz zemin, seramiğe renklerin uygulanması için çok uygun bir zemin sağlamaktadır.⁶³

Kalayla-saydamsızlaştırılmış sır uygulamasının ilk örneklerine İslam sanatında, 8-9. yüzyıllar arasında Abbasi Dönemi'nde Irak'ta rastlanmaktadır.⁶⁴ Irak'ta bulunan 8. yüzyıl eserlerinde yüzde 3-4 oranında bulunan kalay oksit, 13. yüzyıl İtalyan mayolikalarında yüzde 20-25 oranında saptanabilmektedir.⁶⁵ Kalay oksit en eski, en iyi ve en yaygın kullanılan saydamsızlaştırıcı maddelerden biridir. Çünkü bu maddenin sır içindeki erime potansiyeli düşüktür. Bu nedenle durağan saydamsızlaştırıcılardan sayılır ve saydamsızlaştırma yeteneği soğumayla azalmaz.⁶⁶

⁶¹ A.e., s. 52-53.

⁶² La Tores, a.g.e., s. 41.

⁶³ Rackham, a.g.e., s. 2.

⁶⁴ R. B. Mason and M. S. Tite, "The beginnings of tin-opacification of pottery glazes", *Archaeometry* 39, 1, 1997, s. 49.

⁶⁵ M. Vendrell, J. Molera, M. S. Tite, "Optical properties of tin-opacified glazes" *Archaeometry*, 42, 2, 2000, s. 325.

⁶⁶ Harry Fraser, *Glazes for the craft potter*, London, Adam&Charles Black, 1984, s. 55.

Kalayla-saydamsızlaştırılmış sır uygulaması, Irak'tan sonra, Fatımi Hanedanı kontrolündeki Mısır'a ulaşır ve 10-11. yüzyılda, kurşun-alkali sırlarla birlikte çeşitli seramik ürünlerde kullanılır. Teknik, Suriye ve İran'a oradan da Kuzey Afrika'ya yayılır. Yine 11. yüzyılın ikinci yarısında bazı seramik ustalarının Fustat'ı (Mısır'ın Müslümanların fethinden sonraki başkenti) terk ederek İber Yarımadası'ndaki Müslümanların yaşadığı bölgelerde atölyeler oluşturdukları bilinmektedir. Müslüman İspanya'da Medinetüz Zehra şehrinde üretilen seramiklerde kullanılan sırlar yüzde 15 kalay oksit ve yüzde 20-40 kurşun oksit içermektedir. Teknik, Hristiyan işgalinden sonra da müdejar üslubu olarak bilinerek devam etmiş ve buradan Barselona, Marsilya gibi şehirlerle beraber 13. yüzyılda İtalya'ya geçmiştir.^{67,68}

Bazı araştırmacılar ise kalayla saydamsızlaştırılmış sırn İtalya'da 13. yüzyıldan da önce görüldüğünü ortaya koyan çalışmalar yapmışlardır. Söz konusu örneklerden biri Pavia'da, Torre Comune'nin bir duvarında 12. yüzyıla ait bir çalışmadır. Yine Pavia'da, San Lanfranco Kilisesi'nin bir duvarında, 1150 yılına tarihlenen, kalaylı-sırlı, hayvan ve geometrik süslemeli, *bacini* adı verilen tabaklar saptanmıştır.⁶⁹

Kalaylı-sır uygulaması, 13. yüzyıldan itibaren İtalya'nın birçok bölgesinde, *arkaik-mayolika* olarak sınıflanan grupta üretilen seramiklerde karşımıza çıkar. Pavia, Orvieto ve Liguria bölgelerinde incelenen seramik objelerin sırlarında, kalayın yanında yüksek kurşun oranları saptanmaktadır. Söz konusu oran, Müslüman İspanya ve Kuzey Afrika'da üretilen seramiklerdekine yakındır. Dolayısıyla *arkaik-mayolikanın*, bu bölgelerden bir teknoloji transferiyle İtalya'da başladığı tezine destek sağlar.⁷⁰

2.2.4. Mayolikaların Teknik Özellikleri Hakkında Yapılan Araştırmalar

Mayolika örneklerinin teknik analizlerinin yapıldığı en önemli çalışmalardan birini gerçekleştiren Michael S. Tite, 13-17. yüzyıllar arasında Kuzey ve Orta

⁶⁷ M. S. Tite, "The production technology of Italian maiolica: a reassessment", **Journal of Archaeological Science**, 36, 2009, s. 2065.

⁶⁸ Vendrell, **a.y.**, s. 326-327.

⁶⁹ Caiger-Smith, **a.g.e.**, s. 83.

⁷⁰ Tite, **a.y.**, s. 2074-2075.

İtalya’da bulunmuş olan 50 mayolika parçayı analiz etmiştir. Hamur, sır ve pigmentlerin ayrı ayrı ele alındığı çalışmada elektron mikroskobu kullanılmıştır. Çalışmada seçilen parçaların 16’sı *arkaik-mayolika* tarzında olup, bunların, öncüsü sayılan İslam dünyasındaki kalayla-saydamsızlaştırılmış sır uygulamalarına yakınlıkları da ele alınmıştır. Diğer yandan Rönesans mayolikalarının kimyasal özelliklerinin, Piccolpasso’nun kitabında anlatılan formüllere uygunlukları değerlendirilmiştir. Elektron mikroskobunun yanında, enerji dağılımlı spektrometre de kullanılmıştır.⁷¹

Hamur

Hamurların kimyasal analizleri, eserlerin çoğunda kireç içeren kalkerli kil kullanıldığını göstermektedir. Kalsiyum oksit oranı yüzde 14-25 arasında değişiklik gösterirken, bunun istisnası, arkaik mayolika hamurlarının yüzde 25’i ve Geç Orta Çağ Dönemi’ne ait hamurlardır. Bu hamurlarda kalkersiz kil kullanılmıştır ve kireç oranı yüzde 10’dan az kalsiyum oksit içerecek biçimdedir. Hem kalker içeren hem de içermeyen killerin demir oksit oranları yüzde 4-7 arasında olsa da, kantaşı (Fe_2O_3) içermeleri nedeniyle, sadece kalkerli olmayan killerin kırmızı renkli oldukları saptanmıştır. Öte yandan kalkerli killi hamurlar sarımsıdır. Elektron mikroskobuyla yapılan incelemeler, mayolika hamurlarının tipik olarak kil/cam fazında, zengin kuvars ve potasyum feldspat tanecikleri içerdiklerini göstermektedir. Söz konusu camlaşma pişirmenin $850-1050^0\text{ C}$ ısıda gerçekleştiğine işaret eder. Sır ve hamurun birbirine nüfuzu genellikle $20-30\text{ }\mu\text{m}$ ’yi aşmayacak biçimde sınırlıdır.⁷²

Bu konuda yapılan bir diğer çalışmada, Sicilya’da elde edilen 16. yüzyıla ait mayolika parçalarında kalsiyum oksit oranı yüzde 16-22 arasında saptanmıştır. Demir oksit oranı ise ortalama yüzde 6.5 civarındadır.⁷³

Roma yakınlarında Ostia Antica’da bulunan bir grup mayolikayı inceleyen Pannuzi ve ark. da benzer bulgulara ulaşmışlardır. Deruta, Montelupo, Faenza, Liguria gibi bölgelerde üretildikleri tahmin edilen 16. yüzyıla ait 25 mayolikanın

⁷¹ A.y., s. 2065-2080.

⁷² A.y., s. 2071-2072.

⁷³ D. Barilaro v.d., “Characterization of blue decorated Renaissance pottery fragments from Caltagirone (Sicily, Italy)”, **Applied Physics A**, 92, 2008, s. 92.

hamurları yoğun kuvars ve feldspat içerir ve bu mineraller pişirmeye bağlı değişiklik göstermezler. Kullanılan killen kalkerden zengindir.⁷⁴

Sır

Tite incelediği grupta iki tip sır uygulandığını saptamıştır. Birinci tip, ince kalay-oksit tanecikleri içeren tek bir saydamsız sır örtüden oluşur. Kalay-oksit parçacıkları tek başına 1 µm'den küçük çaplarıyla dağınık halde olabildikleri gibi, birleşerek 10 µm civarında çapa da sahip olabilirler. Bunun yanında bazı ürünlerde 50 µm civarında çapları olan, köşeli kuvars ve potasyum feldspat parçacıkları vardır. Bu sır tipinde sarı rengi veren kurşun-antimon parçacıkları mevcutsa, bu uygulamanın sırnın yüzeyinde 50 µm kalınlığında bir tabaka oluşturduğu gözlenmiştir.

Öte yandan diğer sır tipi iki katmanlıdır. İçteki saydamsız sır tabakası yine ince kalay oksit ve köşeli kuvars ve potasyum feldspat parçacıkları içerir. Ancak Piccolpasso'nun reçetesinde *copertaya* denk düşen dış saydam sır tabakası bu tür parçacıklar içermez. Bu sır tipinin uygulandığı mayolikalarda kurşun-antimon parçacıkları mevcutsa, bu tabakanın iç ve dış sır tabakaları arasında yer aldığı görülmektedir.⁷⁵

Sırların toplam kalınlıkları 100 µm'den az olabildiği gibi, 600 µm'ye yakın rakamlara ulaşabilmektedir. Arkaik mayolikaların yarısında sır kalınlığı 100 µm'den azdır ve bu üslupta üretilen mayolikaların sır kalınlığı genel olarak diğer örneklerden incedir. İki katmanlı sır tipinde, iç ve dış sır kalınlıkları sırasıyla 60-300 µm ve 60-230 µm olmak üzere birbirine yakın kalınlıktadır. *Arkaik-mayolika* sırlarının yüzde 25'inde, Erken Rönesans mayolika sırlarının yüzde 70'inde ve Geç Rönesans mayolika sırlarının tamamında kuvars ve potasyum feldspat parçacıklarına rastlanılmıştır.⁷⁶

Pannuzi ve ark.'nın inceledikleri mayolikalarda ise sır kalınlıkları 200-300 µm arasında değişmektedir. Sıra saydamsızlığı veren kalay oksittir. Sırlarda 10-50

⁷⁴ Simona Pannuzi, Maria Pia Riccardi, "Maioliche cinquecentesche dal Borgo di Ostia Antica: primi dati archeometrici", **Pre-tirage del III Convegno nazionale di Archeologia Medievale**, Salerno, Ottobre 2003, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2003, s. 83-89.

⁷⁵ Tite, **a.y.**, s. 2066-2067.

⁷⁶ **A.y.**, s. 2067-2069.

µm arasında değişen kuvars ve feldspat parçacıkları mevcuttur.⁷⁷ Benzer bulgulara ulaşılan bir diğer çalışmada sır içinde kuvars ve feldspat parçacıkları saptanmış, kalınlık ortalaması ise 150-200 µm olarak bulunmuştur.⁷⁸

Tite'in yayınında incelenen sırların kimyasal analizlerinde, *arkaik-mayolikaların* çoğunda yüzde 40 kurşun oksitten zengin içerik saptanırken, toplam alkali içeriğin (Na₂O K₂O toplamı) yüzde 3'ün altında olduğu görülmüştür. Buna karşın, Erken ve Geç Rönesans mayolikalarında sırlar kurşun-alkali tipe dönmüştür. Bunlarda kurşun oksit oranı yüzde 13-15'e gerilerken, alkali içerik yüzde 5-11'lere çıkmıştır. Yine bu dönem mayolikalarında, iki katmanlı sır uygulanan eserlerde, dış sır, iç sırla kıyaslandığında, daha az silika, daha fazla kurşun oksit ve daha fazla alkali içerdiği görülmüştür. Tek katlı saydamsız sır uygulanan ürünlerde ise, kurşun içerik iki katmanlılardaki dış sırda uyum gösterir. Ortalama alkali oranları ise tek katmanlılarda yüzde 6.7, dış sırlarda yüzde 8.0 ve iç sırlarda yüzde 7.1'dir.⁷⁹

Hem Tite hem de Pannuzi'nin çalışmalarında kurşun-alkali sır tiplerinde potas içerikleri incelenen tüm mayolikalarında sodadan yüksek bulunmuştur. Kalay oksit ortalaması ise arkaik dönemin bazı sırlarında daha yüksek olmakla beraber, genel olarak yüzde 4-9 arasındadır.

Pigmentler

Tite'in çalışmasında elde edilen bulgulara göre; arkaik ve Geç Orta Çağ mayolikalarında saptanan yeşil renk bakırla ilişki göstermektedir. Erken Rönesans mayolikalarındaki mavi renkse kobaltla korelasyon halindedir. 16. yüzyıl başında Faenza'da üretilen parçalarda saptanan kobalt mavisi arsenikle ilişki gösterir. Sarı veya turuncu renklerle boyanmış mayolikalar kurşun-antimon içerir. Ancak bu pigmentler, bakır ve kobalttan farklı olarak sır yüzeyine dağılmışlardır. Turuncu rengin ayrıca demir oksitle ilişkili olduğu görülmüştür.⁸⁰ Arkaik mayolika ürünler

⁷⁷ Pannuzi, a.y., s. 86.

⁷⁸ Beatrice Moroni, Claudia Conti, "Technological features of Renaissance pottery from Deruta (Umbria, Italy): An experimental study", **Applied Clay Science**, 33, 2006, s. 234.

⁷⁹ Tite, a.y., s. 2066-2069.

⁸⁰ A.y., s. 2069-2071.

üzerinde yapılan bir diğer çalışma bakırla yeşil rengin ilişkisini teyit ederken, manganezin kahverengi renkle ilişkili olduğunu ortaya koymuştur.⁸¹

Padeletti ve ark. Orta İtalya’da bulunan Castel Durante kentinde üretilen Rönesans Dönemi mayolikalarını elektron mikroskopuyla incelediler. Bu çalışmada da sarı rengin kurşun-antimon, sarı-turuncunun demir oksitle ve yeşilin bakırla ilişkisi teyit edilmiştir. Mavi renk içinse, kobalt ve arseniğin yanında yoğun demir ve nikel varlığı da bildirilmiştir.⁸²

Fırınlama

Sır ve hamur arasında bulunan ve kurşun-feldspattan zengin ince alan iki pişirmeli bir işleme işaret eder. Bunlardan ilki daha yüksek ısıda gerçekleşen bisküvi pişirimi, diğeri ise sırlanma sonrası pişirimdir. Hamurdaki başlıca mineralojik değişimler bisküvi pişiriminde meydana çıkmaktadır. Kalkerli killerde pişirme sırasında meydana gelen reaksiyonlar incelendiğinde üç temel değişimin yaşandığı görülür. Birincisi kalsitin ayrıştırılmasıdır ve 650-850 °C arası sıcaklıkta gerçekleşir. İkinci ve üçüncü reaksiyonlarsa 850 °C aşıldıktan sonra gerçekleşir ve bu reaksiyonlarda önce gehlenit adlı mineral oluşur. Gehlenit kuvarsla reaksiyona girdiğinde volastonit ve anortit mineralleri oluşur. Dolayısıyla bu maddelerin birbirleriyle oranları incelenerek pişirme ısısı konusunda fikir elde edilebilir. Bu çerçevede Moroni ve Conti, 16. yüzyılda Deruta’da üretilen ve kullanma seramikleriyle, duvar seramiklerinden oluşan bir grup mayolikanın pişirim ısılarını inceleyen bir çalışma yapmışlardır. Elde ettikleri sonuca göre, bisküvi pişirim ısıları, kullanma seramiklerinde 950-1050 °C ve duvar seramiklerinde 850-1050 °C arasındadır. Kullanılan sırlar içinse, pişirim ısısının 900-1000 °C arasında olması gerektiği hesaplanmıştır.⁸³

⁸¹ C. Ricci, I. Borgia, B. G. Brunetti, “A study on late Medieval transparent-glazed pottery and archaic majolica from Orvieto (Central Italy)”, **Archaeometry**, 47, 3, 2005, s. 563.

⁸² G. Padeletti v.d., “Technological study on ancient ceramics produced in Casteldurante (central Italy) during the Renaissance”, **Applied Physics A**, 79, 2004, s. 336-337.

⁸³ Moroni, a.y., s. 242-243.

2.2.5. Mayolikayı Öncüsü Olan Seramiklerden Farklı Kılan Teknik Özellikler

Rönesans Dönemi mayolikaları, öncüsü kabul edilen *arkaik-mayolikalar*dan birçok özelliğiyle ayrılmaktadır.⁸⁴

1) 15. yüzyıldan itibaren mayolikalarda kireç içeren kalkerli tipte killer önceki dönem üretimlerine oranla daha istikrarlı biçimde kullanılmıştır. Killerin kalsiyum oksit oranları yüzde 15'in üzerine çıkmıştır. Bu tür killerin özelliği, pişirilmeyeyle soluk devetüyü bir renge dönmeleri ve kalayla saydamsızlaşmış sırda daha kolay perdelenmeleridir. Dahası, kalkerli killerin termal genişleme katsayıları diğer killerden daha yüksek olmaktadır. Bu nedenlerle sırda uyumları daha iyi ve sırnın ikinci pişirme sonrası çatlama riski daha düşüktür.

2) 15. yüzyıl sonrası mayolikaların sırları kurşun-alkali tipe dönmüş ve sırda kullanılan kalay oranı azalmıştır (kalay oksit oranı yüzde 10'dan az). Kurşun-alkali sırlar, kurşun içerikleri nedeniyle ışığı emerler, böylece bu sırlar alkali sırlara göre daha beyaz görünüme sahip olurlar. Oysa sadece kurşundan zengin sır uygulamasında ışık emme potansiyeli daha da arttığından bu defa grimsi bir renk söz konusudur.

3) Yapılan farklı analizler, Erken Rönesans'la beraber, mayolika üretiminde sırnın saydamsız tabakasına kuvars ve feldspat parçacıklarının daha istikrarlı biçimde katıldığını göstermektedir. Piccolpasso'yu teyit eden bu durum sıra fazladan kum eklendiğini göstermektedir. Bunun nedeni, farklı yayınlarda, sıra biraz da olsa şeffaflık sağlaması veya iç sırnın daha dirençli ve daha az tozlu hale gelmesi olarak açıklanmıştır.

4) Erken Rönesans'la beraber mayolika üretimine giren bir diğer teknik, Piccolpasso'nun bahsettiği iki katmanlı sır uygulamasıdır. İki katmanlı sır uygulamasında dış sırnı oluşturan, *coperta* adı verilen saydam katmandır. Bu katmanın tercih edilmesinin nedeni ise, muhtemelen altındaki bezemeli alanı korumaktır. *Coperta*, altında yer alan boyalı bölgeden daha düşük bir viskoziteye

⁸⁴ Tite, a.y., s. 2077-2079.

sahip olduğundan, ikinci pişirmede altta yer alan boşluklara sızarak kusurları giderir. Ancak bunu yaparken örttüğü bezemeli alana zarar verme riski de vardır. Bu nedenle rutin olarak kullanılmamıştır.

2.3. 15-17. YÜZYILDA ÜRETİLEN MAYOLİKALARDAKİ ÜSLUP VE MOTİFLER

2.3.1. Mayolikaları Sınıflama Çalışmalarına Kısa Bakış

Arkaik-mayolikadan teknik ve üslup anlamında ayrışan mayolika, seramik tarihini inceleyen uzmanları farklı bir sorunla karşı karşıya getirmiştir. Mayolika öncesi seramikler, sınırlı renk ve desen kullanımlarıyla slip, *arkaik-mayolika*, *proto-mayolika* gibi genel kategorilere dâhil edilebilmişlerdir. Üretimin yapıldığı alanlar da Emilia-Romagna, Toskana, Umbria-Lazio, Güney İtalya gibi geniş coğrafi bölgelere ayrılmıştır. Ancak seramik üretim merkezlerinin hızla gelişmesiyle beraber, bölge eksenli haritalar yapmak zorlaşmıştır. Her şehir kendi seçkin mayolikasını üretmeye ve üretimler de çeşitlenmeye başlamıştır. 14. yüzyılın ortasından itibaren seramik endüstrisinde Siena, Pisa, Montelupo, Cafaggiolo gibi yeni şehirler ortaya çıkmıştır. Orta Çağ Toskana'sında oldukça homojen bir üsluba sahip olan şehirlerin hepsi kendi farklı ve seçkin tarzlarını yansıtmaya başlamışlardır. Aynı durum Urbino Devleti'nde yer alan Castel Durante, Gubbio, Pesaro gibi şehirler için de geçerlidir.

Rönesans Dönemi'nde mayolika üretilen neredeyse her şehir kendi farklı üslup özelliklerini taşımaktadır. Deruta altın sarısı renkleriyle, Floransa koyu mavi kabartmalarıyla, Gubbio kırmızı metalik sırlarıyla, Siena farlı kırmızısıyla, Venedik grimsi mavisiyle, Metauro bölgesi *istoriato* tarzıyla ön plana çıkar. Kullanılan stilleri kategorize etmek de problemli hale gelir. Bu döneme şahitlik eden yazar Piccolpasso, sadece Metauro bölgesindeki seramiklerde bulduğu 15 farklı bezeme tipini tanımlar. Paride Berardi, Pesaro bölgesi seramiklerini sınıflarken dört farklı yapısal gruba ayırır, sonra da bunları önce 20, sonra bu grubu 57 alt kategoride inceler. Tiziano Mannoni, Liguria bölgesi seramiklerini morfolojik kategorizasyonda dörde ayırır ancak bunları önce 8, sonra 36 alt kategoriye böler. Ayrıca 95 farklı tip saptar. Galeazzo Cora, Montelupo üretimini incelerken 19 grup ve 51 kategori oluşturur. Bu

sınıflama güçlüğü'nün en önemli nedeni seramik üretiminin ve bu paralelde üsluplarının artışı ve Rönesans sanatçısının bireyselliğidir.⁸⁵

Bernard Rackham'a göre, İtalyan mayolikasını ilk ortaya çıkışından itibaren istikrarlı bir teknik ve renk kullanımıyla beraber sürekli bir ilerleme göstermiştir.⁸⁶ Bu devinim ve değişimi inceleyerek, mayolikaları sınıflayanların öncüsü Wilhelm Bode olmuştur. Bode, 1911 yılında yayınladığı çalışmasında, 15. yüzyıl ve 16. yüzyıl başını kapsayan dönemde, Toskana'da üretilen mayolikayı dört temel tip içinde sınıflamıştır.

Tipoloji bağlamında yapılan sınıflamaya en önemli katkıyı sağlayan bir diğer bilim adamı Gaetano Ballardini olmuştur. Faenza Uluslararası Seramik Müzesi'nin kurucusu olan Ballardini, *arkaik-mayolika* terimini de ortaya atan araştırmacıdır. *Arkaik-mayolika* terimini teklif ederken Antik Yunan seramiklerinin sınıflama prensiplerinden yararlanan Ballardini, Rönesans mayolikasını ele alırken de bu yaklaşımını sürdürür. 1938 yılında yayınladığı *Corpus della Maiolica Italiana* adlı eserinde o da Bode gibi 15. yüzyılın tamamını ve 16. yüzyılın ilk bölümünü kapsayan mayolikaları gruplar. Yaptığı sınıflama temel olarak Bode'nin yaptığına benzese de, yalnızca Toskana'da üretilen seramikler üzerinde çalışan Bode'nin aksine, çalışmasını İtalya'daki diğer seramik üretim merkezlerinden elde edilen buluntuları da kapsayacak biçimde oluşturmuştur.⁸⁷ Ballardini, *famigliamenti* (aileler) oluştururken seramiklerin bezemelerini esas alır. Kullanılan renklerle sınıflamada ikincil kıstası oluşturur. Bu nedenle, aynı renkleri taşıyan ürünlerin farklı gruplara yerleştirilebildikleri görülmektedir. Ballardini sınıflamasında, özellikle geçiş dönemi seramiklerinin bezeme ve renk ölçütlerine göre sınıflamalarında çıkabilecek sorunlar bildirilmiştir.⁸⁸ Bu nedenle David Whitehouse, sınıflamada

⁸⁵ Goldthwaite, s. 5-6.

⁸⁶ Rackham, **a.g.e.**, s. 5.

⁸⁷ David Whitehouse, "Tuscania e la maiolica italiana del XV secolo", **Atti dell'VIII Convegno Internazionale della Ceramica, Albisola**, 1975, s. 11-30, (Çevrimiçi)

<http://archeologiamedievale.unisi.it/NewPages/TESTILEZIONI/TESTIAM/11c.rtf>, 20 Şubat 2013.

⁸⁸ S. Gelichi, "La maiolica italiana della prima metà del XV secolo. La produzione in Emilia-Romagna e i problemi della cronologia", **Archeologia Medievale**, 15, 1988, s. 65-104. (Çevrimiçi) <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:3vNO11azv78J:archeologiamedievale.unisi.it/NewPages/TESTILEZIONI/TESTIAM/10c.rtf+GELICHI+S.,+La+maiolica+italiana+della+prima+m+et%C3%A0+del+XV+secolo.+La+produzione+in+EmiliaRomagna+e+i+problemi+della+cronologia>,

bölgesel farklılıkların göz önüne alınmasının ve alt gruplar oluşturulmasının gerektiğine dikkat çekmiştir.⁸⁹

Sınıflama tartışmasını yeniden Toskana eserlerine taşıyan, 1973 tarihli, *Storia della Maiolica di Firenze e del Contado* kitabıyla Galeazzo Cora olmuştur. Cora, Floransa civarındaki müze ve koleksiyonlarda bulunan 14. ve 15. yüzyıllara ait mayolikaları değerlendirmiştir. Elde ettiği geniş seriye dayanarak da yeni bir sınıflama oluşturmuştur.⁹⁰ Cora, Floransa çevresi seramikleri sınıflarken alt gruplar teklif etmiş, ancak eğer buluntunun dâhil edilmesi mümkünse Ballardini'nin '*famiglia*'larını tercih etmiştir.⁹¹

2.3.2. Mayolikaları Üslup-Motif Özellikleri ve Kronolojiye Göre Sınıflama

Mayolika sınıflamaları üzerinde tam bir mutabakat olmasa da, yapılan gruplamaları incelemek kullanılan motif ve üslupların anlaşılmasında kolaylık sağlar. Gruplar ortaya çıktıkları yüzyıla göre kronolojik olarak da ele alınabilir. Bu çalışmada, mayolika araştırmacılarının ağırlıklı biçimde kabul ettikleri Ballardini ve Cora'nın sınıflamalarını esas alınmıştır.

2.3.2.1. 15. Yüzyıl: Stile Severo (Kuralcı Üslup)

Stile severo, Ballardini tarafından tüm 15. yüzyıl mayolikasını ifade edecek biçimde kullanılmıştır. Grup içinde yer alan seramikler de, kullanılan bezeme tiplerine göre alt sınıflama yapılarak ailelere ayrılmıştır. Cora *stile severo*yu Ballardini sınıflamasına yakın bir yaklaşımla kabul etse de '*famiglia*'ları alt bölümlere ayırır. Ayrıca bazı gruplarını oluştururken, Ballardini sınıflamasında farklı gruplara yerleştirilmiş seramikleri bir araya getirir. Örneğin Cora'nın 3. grubu, Ballardini'nin *arkaik-mayolikalarıyla* ve *famiglia verde* grubuyla ortak nitelikler taşır. Yine Cora'nın 6. grubu, Ballardini'nin *zaffera in rilievo* '*famiglia*'sına

+%22Archeologia+Medievale%22,+XV,+1988,+pp.+65-104.&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=tr, 5 Şubat 2013.

⁸⁹ A.y.

⁹⁰ Whitehouse, a.y.

⁹¹ Gelichi, a.y.

benzeyen seramikleri kapsasa da, Cora'nın grubunda yer alanlar daha ince bir dokuya sahiptirler ve kabartma özelliği taşımazlar.⁹²

2.3.2.1.1. Famiglia verde (Yeşil aile)

14. yüzyıl sonuna doğru Floransa çevresinde *arkaik-mayolika* üslubundan ayrılan bir üretim başlar. Temelde, *arkaik* döneme benzer biçimde boşlukların yeşil renkle doldurulduğu koyu kahve çizimlerle oluşturulan bezemeler görülse de çizimler daha özenlidir. En dikkat çeken örnekleri törenlerde kullanılmak üzere üretilen ve duvarlara asılan bir grup çukur tabaktır. Tabakların merkezinde bayrak taşıyan aslan, şövalye gibi armalara yer verilir. Boş kalan alanlarda arabesk bezemeler yer alır.⁹³

Famiglia verde üslubunun yayıldığı başlıca bölgeler, Toskana, Lazio ve Umbria'dır.⁹⁴ Ballardini isimlendirmede Toskana tipolojisini esas alsa da, bu grup yeşil rengin ağırlıkta olduğu, üzüm salkımı, meşe ve çarkıfelek yaprağı gibi motiflerin kullanıldığı, örneğin Orvieto civarının geç *arkaik-mayolikalarını* da kapsayacak biçimde genişletilebilir. *Famiglia verde* üslubu 15. yüzyılda uzun bir dönem devam eder.⁹⁵

2.3.2.1.2. Famiglia a zaffera in rilievo (Rölyef-mavi aile)

1430-1460 arası bir dönemde ortaya çıkan bu üslupta,⁹⁶ mangan kahvesi ve rölyef benzeri görüntü veren koyu mavi bir renk belirleyici özelliktir. Koyu mavi rengin kaynağı kobalt olup, “Şam rengi” olarak bilinen ve Levant’tan ithal edilerek Venedik üzerinden İtalya’ya giren bir boyadır.⁹⁷ Gruba ait ürünler öncelikle Toskana bölgesi, Floransa ve çevresindeki şehirlerde izlenirken sonraki dönemde Emilia-Romagna, Lazio ve Umbria bölgelerinde dikkat çeker.⁹⁸

⁹² Whitehouse, a.y.

⁹³ Fiocco, a.g.e., s. 82.

⁹⁴ Gelichi, a.y.

⁹⁵ Fiocco, a.g.e..

⁹⁶ Gaetano Ballardini, **Corpus della maiolica Italiana II: Le maioliche datate dal 1531 al 1535**, Roma, La Libreria dello Stato, 1938, s. 10.

⁹⁷ Rackham, a.g.e., s. 9.

⁹⁸ Poole, a.g.e., s. 20.

Toskana’da bulunan mayolikalarda çoğu defa, beyaz zeminli seramiklerin üstündeki merkez figürün çevresinde meşe yaprakları görülür. Oysa Emilia-Romana bölgesinde üretilenlerde bu dağılım daha şematik olup, boş alanlar vardır. Objeler, merkezde Gotik karakterli harfler, çevrelerinde dairesel üzüm salkımları veya dört yapraklı korniş biçiminde motiflerle süslenmiştir. Kobalt mavisinin yerini bazen yeşil de alabilir.⁹⁹

2.3.2.1.3. Famiglia Italo-moresca (İtalyan-Mağribi aile)

Bu isimlendirme lüster tarzındaki İspanyol mayolikalarını model alan seramikleri tanımlar. Bu üslup içinde sarı renk, altın yaldızlı lüsterin yerini doldurmak üzere seramik sanatçısının repertuarına katılır. Asma yaprağı veya sarmaşık biçimli sarmal desenler, birbirini izleyen maydanoz, şeytan şalgamı ve sivriltilmiş yaprak çizimleri İspanya’dan alınarak İtalyan mayolikalarında yer bulur.¹⁰⁰ İthal edilen dekoratif unsurların yerel motiflerle birleşmesiyle *İtalyan-Mağribi* üslup ortaya çıkar. En belirgin iki motif olan şeytan şalgamı ve sarmaşık yapraklarının izlerini sürerek başlangıç hakkında daha ayrıntılı bilgi edinilebilir. Şeytan şalgamı yaprağı, Valencia’da 1430’dan önce ortaya çıkar. Sarmaşık yaprağı ise 1441’den önce görülmeye başlar. Her iki desen hemen İtalya’ya ithal edilerek taklitleri yapılmaya başlanmıştır. Cora incelemesinde söz konusu desenlerin mayolikalarda kullanılma tarih aralığını 1440-1490 olarak bildirmiştir. Bu gruba ait buluntular ağırlıklı olarak Toskana’da yer alırlar.¹⁰¹

15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren mayolika sanatında dört temel pigmentin karıştırılmasıyla daha geniş bir renk yelpazesi kullanılmaya başlanır. Kullanılan motif repertuarı Geç Gotik Dönemi’nin etkisiyle genişler. Bu gruplarda yer alan eserler farklı bölgelerde farklı yoğunlukta üretilerek tüm İtalya’da yer alırlar.¹⁰²

⁹⁹ Fiocco, **a.g.e.**, s. 82-83.

¹⁰⁰ **A.e.**

¹⁰¹ Whitehouse, **a.y.**

¹⁰² Fiocco, **a.g.e.**, s. 83.

2.3.2.1.4. Famiglia gotico-floreal (Gotik-çiçek desenli aile)

Bu üslubun alâmetifarikası katlanmış veya kıvrılmış zarif bir yapraktır. Yaprığın içinden bir mısır koçanı gibi çiçekler çıkar. Bu motif, tabak ve albarelloların kenarlarında yer alabildiği gibi, ana dekoru oluşturmak üzere merkezde de bulunabilir. Süslemeler, Gotik minyatürlerdekiyle büyük benzerlik taşır. Gotik karakterde yazılara ve diken yapraklara da rastlanır. Toskana kaynaklı ürünlerin bezemelerinde mavi, sarı, hardal ve mor renkler kullanılmıştır. Ballardini bu üsluptaki üretimi 1460-1490 arasına yerleştirirken, Cora 1450-1500 arasına tarihler. Zemin seramiklerinde bu gruba ait örnekler 1420-1430 arasında kullanılmaya başlanmıştır. Gruba ait ürünlere İtalya'nın farklı bölgelerinde yaygın olarak rastlanır.¹⁰³

2.3.2.1.5. Famiglia a palmetta persiana (Fars palmeti ailesi)

Palmet muhtemelen halı ve kumaş ithalatı ile İtalya'ya ulaşmış olan Doğu kaynaklı bir süsleme motifidir. Benzeri bir üsluplaştırma, Geç Gotik Dönemi'nin bir süsleme ögesi olan, kenger veya narçiçekleri motiflerinde görülür.¹⁰⁴

2.3.2.1.6. Famiglia a occhio di penna di pavone (Tavus kuşunun göz tüyü ailesi)

Tavus kuşu da Doğu kaynaklı bir motiftir. Ancak tavus kuşu, Ravenna lahitlerinde olduğu gibi, sonsuz yaşam ve ruhun ölümsüzlüğünü temsil etmek üzere yüzyıllar boyunca Batı'da da kullanılmıştır. Geç Gotik ve Rönesans'ta tavus kuşu motifinin kullanım sıklığı artar ve hem dini sembol, hem de dekoratif öge olarak izlenir. Seramik sanatında ise bu motif, bilinen tüm renklerin şatafatlı bir etki sağlayacak biçimde kullanılmasına olanak sağlar. Mayolika sanatçısı bu motifleri, tabakların ve sürahilerin üzerine, bu objeleri bölümlere ayırarak yerleştirir. Tabaklarda, merkezde küçük dairesel alanda süsleme bulunur. “Tavus kuşunun göz tüyleri” motiflerinin yer aldığı ana betimlemeler ise *cavettoya* (çanak) yerleştirilmiştir. Tabanın kenarındaki dar alanda farklı motiflere yer verilir.

¹⁰³ Whitehouse, a.y.

¹⁰⁴ Fiocco, a.g.e., s. 84.

Sürahilerde merkezi motif, iki silmenin arasında sınırlanarak gövdenin ön bölümünde yerleştirilmiştir. Yüzeyin kalan bölümünde uzun dikey çizgiler ve onlarla kesişen küçük yatay çizgiler yer alır.¹⁰⁵ *Famiglia a palmetta persiana* ve *famiglia a occhio di penna di pavone* gruplarındaki mayolikalar ilk defa Faenza’da 1470’lerde üretilmeye başlanmıştır.¹⁰⁶

1470-80’lerde doğru Gotik repertuar içinde ilk Rönesans motifleri belirlemeye başlar. Bu motiflerin kaynağı büyük ölçüde Roma mimarisi ve heykel sanatıdır. Kemerler, yuvarlak kornişler, akantüs yaprakları, palmetler, çiçekli süslemeler, baklava şeritleri ve grotesklerle süslenmiş seramikler görülmeye başlar.¹⁰⁷

2.3.2.1.7. Petal back grubu (Taç yaprak arkalı grup)

15. yüzyıl sonunda üretilen ve ilk defa Bernard Rackham’ın 1915 yılında yazdığı bir makaleyle tanımladığı üsluptur. Üslubun karakteristiği, tabakların arka yüzlerinin çevresine resmedilen papatya ve benzeri çiçeklerin taç yapraklarıdır. Taç yapraklar genellikle lacivert ve kavuniçi renklerde ve enine şeritlerle birbirinden ayrılır.¹⁰⁸ Kalite olarak üst seviyede olup, Geç Gotikten çok Rönesans anlayışına daha yakın bir tarzı temsil eden bu grup mayolika için öncelikli bölge Deruta’dır. 15. yüzyılın son yıllarında üretilmeye başlanmıştır. Tabakların ön yüzleri değişken öğeler içerir. En çok kullanılan planlardan biri, merkezi bir tema ve onu çevreleyen iç içe geçmiş bezemelerdir. Bezemelerde geometrik öğelere, üst üste gelmiş kiremit, yaprak veya balık kılçığı üsluplaştırmalarına yer verilmiştir.¹⁰⁹

2.3.2.1.8. Groteskler

Bitkisel öğeler tarafından birbirine tutturulan hayvan, insan ve canavar resimlerinden oluşan süslemelerdir. Neron’un Domus Aurea’sının duvarlarındaki resimlerin 1400’lerin sonunda keşfedilmesiyle popülerlik kazanmıştır. Öncelikle Pinturicchio ve Luca Signorelli gibi ressamların resimlerinde görülen bu üslup,

¹⁰⁵ A.e., s. 84-85.

¹⁰⁶ Caiger-Smith, a.g.e., s. 87.

¹⁰⁷ Fiocco, a.g.e., s. 85.

¹⁰⁸ Bernard Rackham, A new Chapter in the history of Italian Majolica, **Burlington Magazine**, vol. 27, Aprile 1915, s. 28.

¹⁰⁹ Fiocco, **Ceramiche Umbre dal Medioevo allo Storicismo: Parte prima Orvieto e Deruta**, s. 57-58.

seramik sanatçıları tarafından da benimsenmiştir. Grotesk motifler, 16. yüzyıl başında yerlerini tamamen aldıkları Gotik öğelerle uzun bir süre yan yana kullanılmışlardır. Ancak Montelupo gibi bazı merkezler, bu tarihten sonra da Gotik motifler içeren mayolikalar üretmeye devam etmişlerdir.¹¹⁰

2.3.2.1.9. Istoriato (Resim yoluyla hikâyeleştirme)

15. yüzyılın ikinci yarısında, mitolojik, tarihi, alegorik ve dini konular mayolikalarda yer bulmaya başlar. Akım, baskı tekniğinin yaygınlaşması ve seramik sanatçısının bu baskılardan yararlanmasıyla başlar. 1470-1480 arasına tarihlenen bir dönemde Parma'daki San Paolo Manastırı'nın zemininde, henüz tamamen Gotik üslup altında olmakla beraber "Paris'in Hükümü" ve "Piremus ve Tispe"nin resmedildiği mayolikalar görülür. Yüzyılın sonuna doğru üretilen bazı tören tabaklarında da aşk alegorileri gerçekçi biçimde resmedilmiştir.¹¹¹

2.3.2.1.10. Le 'Belle' (Güzeller)

Seramik üzerine çalışan portre ressamcılığı da ciddi bir ilerleme gösterir. *Belle* adı verilen, daha çok kadın ve nadiren de erkek büst ve profil çizimleri görülmeye başlar. Üretimlerinde Faenza ön planda olup İtalya coğrafyasına yayılmıştır.¹¹²

2.3.2.2. 16. Yüzyıl

2.3.2.2.1. La famiglia alla porcellana (Porselen benzeri aile)

15. yüzyıl İslam sanatına ait motiflerin Gotik repertuar üzerinden mayolika sanatına taşındığı dönem olmuştur. 16. yüzyılın başından itibaren Uzak Doğu kaynaklı motifler, özellikle de Ming dönemine ait beyaz ve mavi porselenler İtalya'da ilgi çekmeye başlar. Porseleni üretebilecek teknik bilgiye henüz sahip olmayan mayolika ustaları, bezemelerde ve bazı formlarda porseleni taklit etmeye başlarlar. Bembeyaz bir zemin üstüne mavi renkle boyanmış kıvrık yapraklarıyla sarmal filizler ve aralarında da hatayi motifi benzeri üsluplaştırılmış çiçekler *famiglia*

¹¹⁰ Fiocco, "La ceramica in Italia dal Medioevo al Rinascimento", **a.g.e.**, s. 85.

¹¹¹ **A.e.**

¹¹² **A.e.**

alla porcellana içinde sıklıkla karşımıza çıkar. Merkezdeki figürün çevresinde egzotik deniz kabuğu, tekne ya da Tao'nun çember sembolü ve bunun yanında Rönesans'a ait sembollere yer verilir. Bu üslup Faenza, Pesaro ve Cafaggiolo gibi merkezlerde yaygınlaşmışsa da en eski örneklerinden biri 1510'a tarihlenen, Venedik Lando Şapeli'nin zemininde görülür. Bunu 1515 yılında üretilen ve üzerinde Alman ailelerin amblemleri bulunan bir tabak serisi izler. Üsluba ait örnekler çoğu kez mavi tonlarında renk kullanımıyla dikkat çeker. Daha geç örneklerinde sarı ve diğer renklerin eklenmesiyle zenginleşir. *Famiglia alla porcellana* 16. yüzyılın en istikrarlı seramik üsluplarından olup, üretimi tüm yüzyıla yayılmıştır.¹¹³

2.3.2.2.2. Stile bello (Güzel üslup)

Bu üslup, porselene öykünen grubun hemen yanında ve daha bir yüzyıl önce başlamış olan Rönesans motiflerine ait repertuarı kullanarak gelişir. Renklerin çeşitliliği ve farklı kullanımlarıyla birlikte resimsel öğelere de yer verilir. 15. yüzyıl mayolikalarında karşımıza izole çizimlerle çıkan groteskler ve zafer sahneleri, bir araya gelerek tüm yüzeyi kaplar veya "büst" ve *istoriatlarda* çerçeveleri oluştururlar. Kavuniçi veya koyu mavi bir zemin üzerinde yer alan çizimler bölgelere göre farklılıklar gösterirler. 16. yüzyılın ilk yarısında kobalt eklenerek, sıranın gök maviye dönüştüğü ürünler verilir. Özellikle Liguria, Venedik ve Faenza'da kullanılan bu sıra *berettino* denir. *Stile bello* tarzındaki çalışmalar en fazla kâse ve *tondino* adı verilen tabaklarda görülür.¹¹⁴ Bu üslup içinde insan portrelerine ve hayvan figürlerine yer verilirken, antik sanatın üslup ve ideallerinin aşılması hedeflenir.¹¹⁵ Klasik mitolojiyi ve efsaneleri konu alan bu çizimler giderek popülerleşir. Hümanizmin değerleri paralelinde gelişen bu üslupta başı çeken şehir ise Faenza'dır. Bernard Rackham, 'yeni paganizm' olarak adlandırdığı bu üsluba en az ilgi gösteren seramik merkezlerinden birinin, Assisili Aziz Francesco'nun yurdu Umbria'nın olmasının şaşırtıcı olmadığını yazar.¹¹⁶

¹¹³ A.e., s. 86.

¹¹⁴ A.e., s. 86-88.

¹¹⁵ Coutts, a.g.e., s. 19.

¹¹⁶ Rackham, *Italian maiolica*, s. 16-17.

2.3.2.2.3. ‘Istoriato’ların (Resim yoluyla hikâye etme) popülerleşmesi

Tarihi, mitolojik ve Eski Ahit’ten sahnelerin mayolika üzerinde resmedilmesini ifade eden bu üslup 15. yüzyıl içinde başlasa da, Rönesans ve hümanizm fikirlerinin daha da oturduğu 1510’lardan itibaren ivme kazanmış ve 1560’lara kadar popülerliğini sürdürmüştür.¹¹⁷ *Istoriatonun* kelime kökeni Latince tarih anlamına gelen ‘*historia*’ya dayanır, ancak seramik üstüne resim yapılmasından söz eden, önceki çağlara ait bir belge yoktur. Söz konusu kelimenin kaynağının Alberti’nin, *De pictura* (Resim Üzerine) adlı kitabı olması mümkün gözükmemektedir. Bu kitapta resmin hikâye anlatmak için nasıl kullanılabileceği konusunda bilgi vardır.¹¹⁸ *Stile bello* ile değişen sanatsal kavrayış zemininde gelişen *istoriatolar* farklı bölgelerdeki atölyelerin aralarındaki rekabet ve seramik ressamlarının yer değiştirmeleriyle beraber, İtalya coğrafyasındaki birçok merkezde eş zamanlı olarak başlamıştır.¹¹⁹

Yüksek Rönesans’ın etkisi altındaki seramik sanatı, mimari, resim ve edebiyatla olan ilişkisini geliştirir. Sırlı seramik objeler üzerine yapılan ve bir hikâye nakleden göz alıcı resimlerle beraber, mayolikalar günlük kullanımdan çıkarak değer kazanırlar. Bu anlayışla üretilen tabaklar artık kullanım için değil, duvarlara asmak için yapılmıştır. *Istoriato* stili mayolikalarından beklenen, kompleks ve gizemi hemen anlaşılamayan tasarımlara, taklit edilemeyen eşsiz özelliklere sahip olmalarıdır. Bu üslup paralelinde, seramik ustası ile ressam arasındaki ayrım belirginleşmiş ve ressamlar kille ilgili konularla neredeyse hiç ilgilenmemişlerdir. Seramik ressamları çalışmalarına kaynak olarak gravürleri ve el yazma kitaplardaki resimleri kullanmışlardır. Grotesklerle çevrelenen ilk dönem tabaklardan sonra, geç dönem tabaklardaki kompozisyonlarda sadece merkezdeki figürlere yer verilir. Amaç *istoriatolarda* konu bütünlüğünün bozulmamasıdır.¹²⁰

Istoriatolar için en önemli kaynaklardan biri Romalı şair Ovid’in 8. yüzyıla ait *Metamorfozlar* adlı eseri olmuştur. Nitekim Ballardini tarafından kuşku

¹¹⁷ Robin Hildyard, **European ceramics**, 2nd ed., London, V-A Publishing, 2009, s. 28-30.

¹¹⁸ Syson, **Objects of virtue Art in Renaissance Italy**, s. 212.

¹¹⁹ Timothy Wilson, “Il ruolo di Deruta nello sviluppo della maiolica istoriata”, **La ceramica umbra al tempo di Perugino**, Ed. Giulio Busti e Franco Cocchi, Milano, Silvana Editoriale Spa, 2004, s. 40.

¹²⁰ Caiger-Smith, **a.g.e.**, s. 90-94.

vermeyecek biçimde *istoriato* sayılan ilk eser bu hikâyeden alınmış bir sahneyi içerir.¹²¹ Sezar'ın zaferleri, Ariosto'nun 'Orlando Furioso'su, Ezop Masalları resmedilen konular arasındadır. Başlangıçta dini konulara mitolojik sahnelerden daha az yer verilmiştir. Tevrat kaynaklı temalarsa 16. yüzyılın ikinci yarısında muhtemelen Katoliklerin Reform hareketine karşı hamlesi olan Trent Konsili'nin (1545-63) etkisiyle popülerlik kazanmıştır.¹²²

Istoriatonun ilk evresinde ressamların adı bilinmez. Ancak mayolikanın değer kazanmasıyla birlikte bu durum değişir. Seramik ressamları, mayolikalara yaptıkları *istoriato* tarzı resimlerle dikkat çekerler. Üretimlerini *bottega* adı verilen atölyelerinde yapan Rovigolu Francesco Xanto Avelli, Gubbiolu Maestro Giorgio, Cafaggiolu Maestro Jacobo, Urbinolu Nicola gibi ustalar kısa sürede büyük ün kazanırlar.¹²³

Istoriatonun öncülüğünü yapan Faenza'da, Alman ressamlar Albert Dürer ve Martin Schongauer'in baskı resim tekniğiyle aktarılan resimleri büyük ilgiyle karşılanmıştır. Bu ressamların tahta baskıları başta Marcantonio Raimondi olmak üzere İtalyan gravürcüler tarafından kopya edilmiş ve birçok mayolikada resimlenmiştir. Kuzey İtalya'lı Andrea Mantegna'nın eserlerine ait gravürler de mayolika sanatçılarını etkilemiştir. Ancak *istoriatonun* bu ilk evresinden sonra, 1520'lere doğru Rafael ve onun okuluna ait eserler ön plana geçer. Yine Raimondi, Rafael ile işbirliği yaparak ürettiği baskıları mayolika sanatçılarına servis eder.¹²⁴ Faenza'daki mayolika ressamları isimlerini eserlerin üzerine nadiren yazmışlardır. Özellikle dini resimleri tercih eden bu sanatçıların, birçok çalışmalarında zarif bir üslupla resmettikleri ve açık mavi renkle sırladıkları sahneleri mavi zemin üzerine çizilen grotesklerle çerçeveledikleri görülür.¹²⁵

¹²¹ Wilson, **a.g.e.**, s. 39.

¹²² Elisa P. Sani, **Italian Renaissance maiolica**, London, V-A Publishing, 2012, s. 75-80.

¹²³ **A.e.**, s. 83-93.

¹²⁴ **A.e.**, s. 80-85.

¹²⁵ **A.e.**, s. 107.

Istoriatoda diğerk önemli merkez Deruta'dır. Bu şehirdeki mayolika ressamlarının en çok ilgisini çeken ressamsa Perugino'dur.¹²⁶ Lüsterli mayolikaları İtalya'da ilk üretenler de Deruta'lı seramik ustalarıdır. Lüster tekniğı üçüncü bir fırınlama gerektiren ve uygulaması ustalık isteyen bir işlemdir. Uygulama tekniğinde lüster pigmentleri ikinci pişirimden sonra sırn üzerine serpilerek ani bir ısı artışı gerektiren üçüncü pişirim uygulanır. Teknik öncelikle geniş kenarlı ve derin tabaklarda uygulanmış ve tabakların arka kısmı yalnızca sarı-yeşil görüntü veren saydam bir sırla kaplanmışır. Deruta'ya özgü bazı vazolar da bu tarzda üretilmişlerdir. Gümüşten elde edilen ve erken Deruta seramiklerinde kullanılan lüster, soluk pirinç kaplama görünümlü ve son derece çekicidir.¹²⁷

Dönemin *istoriato* mayolikalarında ön plana çıkan diğerk üretim merkezleri Urbino ve Castel Durante'dir. Burada en dikkat çeken sanatçıysa Nicola da Urbino'dur. Nicola, Faenza mayolikalarına benzer biçimde mavi tonlarını kullanmışsa da resim kalitesi olarak daha ileridedir. Sanatçı, Rönesans resim anlayışını takip ederek, geniş bir renk yelpazesi kullanır. Çıplak ya da klasik dönem kıyafetleri içinde insan figürleri yapar. Francesco Xanto Avelli Urbino'da faaliyet gösteren bir diğerk önemli mayolika ressamıdır. 1520'lerden itibaren üzerlerine resim yaptığı mayolikalara imza atmaya başlamışır. Baskı resimlerini doğrudan aktarmakla yetinmemiş, bazen farklı baskı resimlerden aldığı sahneleri birleştirerek seramiklerin üzerine resimler yapmışır.¹²⁸ Giovanni Maria, Faenza'da yetişmesine rağmen Castel Durante'de faaliyet gösteren bir diğerk önemli seramik ressamıdır. Çalıştığı seramiğın formuyla uyumlu dâhice resimler yaparken, resimlerindeki figürler sanki bir rüzgârın etkisi altındaymış gibi dalgalı biçimde gözükürler. Rengi ele alış biçimi de çağdaşlarından çok önceki seramik geleneklerine benzer ve bazen dekoru tamamlamak için değil, bir ruh halini yansıtmak için kullanır.¹²⁹

Gubbio 1498'den sonra Maestro Giorgio'nun şehre gelişiyile önem kazanır. Maestro Giorgio yakut kırmızısı ve inci gümüş lüsterli mayolikalarda

¹²⁶ Giulio Busti, Franco Cocchi, "La ceramica umbra al tempo di Perugino", **La ceramica umbra al tempo di Perugino**, s. 30.

¹²⁷ Rackham, **a.g.e.**, s. 18-19.

¹²⁸ Coutts, **a.g.e.**, s. 22-25.

¹²⁹ Caiger-Smith, **a.g.e.**, s. 96-97.

ustalaşmıştır.¹³⁰ Lüster tekniği ilk önce Deruta'da uygulansa da en zarif uygulamaları Gubbio ve Umbria'da gerçekleştirilmiştir.¹³¹

Cafaggiolo'da ön plandaki sanatçı ise Jacobo Fattorini'dir. Jacobo mayolika sanatında başyapıt kabul edilen tabaklar boyamıştır. Üslubunun, çağdaşı Botticelli'den etkilendiği görülür.¹³²

Siena kaliteli seramik üreten bir diğer merkezdir. Maestro Benedetto, Rafael tarafından yorumlanan Antik Roma kaynaklı motifleri, mayolikaya aktaran önemli bir usta olarak dikkat çeker. Benedetto, Faenza kökenli olmasına rağmen, Faenza'da kullanılan mavi tonlar yerine açık kahverengi ve sarı renkleri tercih etmiştir.¹³³

16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren *istoriato* kalite ve üretim sayısı olarak gerilemeye başlar. İnce el işçiliğiyle yapılan üretim, büyük miktarlarda üretememe sorununu beraberinde getirir. Tarzın artık moda olmaktan çıkması ile İtalya'da itibarı azalan *istoriato* mayolikaları başta Fransa olmak üzere diğer Avrupa ülkelerinde üretilmeye devam eder.¹³⁴

2.3.2.2.4. Stile fiorito (Çiçekli üslup)

Istoriatonun doyum noktasıyla beraber seramik sanatçılarının yeni üslup arayışlarına yöneldikleri görülür. 16. yüzyıl ortasında çiçekler, armalar, savaş aletleri figürlerinin yer aldığı mayolikalar üretilir. *Stile fiorito* adı verilen bu yeni tarz içinde sert renkler tercih edilirken, sarıyla koyu yeşil veya mavinin tezat kullanımları dikkat çeker. Uygulamanın yapıldığı seramik objelerin yüzeyleri aşırı canlı süslemelerle tamamen kaplanır.¹³⁵

¹³⁰ A.e., s. 93.

¹³¹ Rackham, a.g.e., s. 19.

¹³² A.e., s. 17.

¹³³ Bernard Rackham, **Islamic pottery and Italian maiolica: illustrated catalogue of a private collection**, London, Faber and Faber, 1959, s. 87.

¹³⁴ Sani, a.g.e., s. 110.

¹³⁵ Fiocco, a.g.e., s. 90.

2.3.2.2.5. Stile compendario (Özlü üslup)

Yine Ballardini tarafından tanımlanan bu tarz, *stile fiorito* gibi 1540'lardan itibaren sahne almasına rağmen diğer bir ucu temsil eder. Üslubun özelliğini, seramik objenin yüzeyinin yoğun biçimde doldurulması yerine sadeliğe doğru bir eğilim belirler. Bu çerçevede, *istoriato* üslubuyla hız kazanan süsleme ve renk kullanımı sınırlanır. Bu yaklaşım hem teknik, hem estetik anlamda bir devrim sayılabilir. Çünkü teknik olarak çok kaliteli beyaz bir sır uygulanırken, dekoratif olarak da renkler mavi, kavuniçi ve sarıyla sınırlanarak, figürler grafik bir etki yaratan ince bir çizgiyle meydana getirilmişlerdir. Dönemin metal işleme sanatından ilham alınarak alçı baskılar kullanılmış ve böylece resimler seramiklerin üzerine aktarılmıştır. Faenza'da doğan bu tarz, 16. yüzyılın ikinci yarısını aşarak 17. yüzyılda devam etmiş ve diğer seramik merkezlerini de etkileyerek İtalya dışına taşmıştır. Bu stille ön plana çıkan Faenza şehrinden türeyen fayans kelimesi mayolika karşılığı olarak da kullanılmaya başlanmıştır.¹³⁶ Piccolpasso, *stile compendario* için temel unsuru oluşturan Faenza'nın beyaz sırandan bahsederken, sıırı icat edenin Ferrara Dükü Alfonso olduğunu ve sonradan yanlışlıkla *bianco faentino* ifadesinin yerleştiğini iddia eder.¹³⁷

2.3.2.2.6. Raffaellesca (Rafael'den ilham alan üslup)

Rafael tarafından popülerleştirilen Antik Roma fresklerinin, mayolika sanatında sırlanmış beyaz zemin üzerine adapte edilmesiyle ortaya çıkan bir üsluptur. Fontana ailesinin Urbino'da işlettiği atölyelerde ilk örnekleri görülür. Bu üslup içinde de grotesklere yer verilmesine rağmen, kendisinden önceki dönem mayolikalarından farkı Rafael tarafından yorumlanan modellere daha çok yakınlaşmasıdır. 1550'lerden itibaren yaygınlaşmış ve barok tarzın bronz işleme ve

¹³⁶ Diego Troiano "Maiolica con decorazione di stile compendario e tardo compendario", **La ceramica postmedievale in Abruzzo. I materiali dallo scavo in Piazza Caporali a Castel Frentano (CH)**, Ed. Diego Troiano, Van Verrochio, Firenze, All'Insegna del Giglio Documenti di Archeologia Postmedievale, 2002, s. 185.

¹³⁷ Cipriano Piccolpasso, **a.g.e.**, s. 26.

kuyumculuk sanatındaki örneklerinden ilham alınan büyük vazolar, şarap soğutucuları ve çeşmeler üretilmiştir.¹³⁸

2.3.2.2.7. Decorazione calligrafica (Kaligrafik bezeme)

Doğu etkisinin belirgin olarak izlendiği bir üsluptur. Terimin nedeni, süslemenin fırçanın ucuyla yapılan ince çizgilerle oluşturulmasıdır. İleri derecede stilize edilmiş bitkisel motifler dikkat çeker.¹³⁹

2.3.2.3. 17. Yüzyıl

17. yüzyıl, farklı kaynaklardan alınan çeşitli öğelerin ve daha önceki üslupların değiştirilerek mayolikaya taşındığı bir eklektizm dönemidir.¹⁴⁰ Önceki yüzyıl içinde ortaya çıkan *stile compendiaro* devam ederken, bu üsluba ait bezemelerin değiştirilerek orijinal bir repertuar oluşturulmasıyla *tardo compendiaro* adı verilen tarz ortaya çıkar.¹⁴¹ *Raffaellesca* ve *calligrafica* üslubundaki mayolikaların yaygın olarak üretilmesine de devam edilir.¹⁴²

¹³⁸ Rackham, *Italian maiolica*, s. 24-25.

¹³⁹ Fiocco, *a.g.e.*, s. 120.

¹⁴⁰ Rackham, *a.g.e.*, s. 28.

¹⁴¹ Troiano, *a.g.e.*, s. 187.

¹⁴² Fiocco, *Ceramiche Umbre dal Medioevo allo Storicismo: Parte prima Orvieto e Deruta*, s. 140.

3. İZNİK VE MAYOLİKA SERAMİKLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ VE ETKİLEŞİMLER

3.1. MİLET SERAMİKLERİ VE MAYOLİKA İLİŞKİSİ

Anadolu ve İtalya coğrafyasının seramik ilişkisi aslında 15. yüzyıl sonunda beyaz hamurlu İznik seramikleri ve mayolikanın üretilmeye başlamasından bir yüzyıl önce başlar.

“Milet işi” adıyla bilinen ve İznik’te beyaz hamurlu dönemden önce 15. yüzyılda yaygın olarak üretilen kırmızı hamurlu seramikler birçok araştırmacının ilgisini çekmiştir (Resim 1). Bu seramiklerin başlangıcının 14. yüzyıl ikinci yarısında olabileceği görüşü varsa da bu konuda bir mutabakat yoktur.¹ Milet-mayolika ilişkisini inceleyen öncü isim, Milet kazılarıyla tanınan Friedrich Sarre’dir.² Sarre, Anadolu seramiğinin hem İspanyol-Mağribi, hem de İtalyan mayolika sanatlarının üzerinde kuşkuya yer bırakmayacak biçimde etkisinin olduğunu yazar. Sarre bu etkileşimin lüster gibi teknik düzeyde olmasının dışında, form ve tasarımlarda da söz konusu olduğunu bildirir.³ Bu yorumu son derece dikkat çekicidir, çünkü mayolikanın kaynağı olarak İspanya’yı gösteren araştırmacıların aksine⁴ Sarre, Anadolu’da üretilen seramiklerin hem doğrudan hem de İspanya üzerinden mayolikayı etkilediğini iddia eder.

Sarre, Milet işi adı verilen seramiklerin bir grubunun erken Floransa mayolikasını için model olduğunu yazar. Ona göre bu grupta yer alan mayolikaların tasarım ve süsleme biçimlerinde Milet seramikleri taklit edilmiştir. Öyle ki bazı süslemelerde İtalya’da bulunmayan, Anadolu’ya özgü bir bitki motiflerine de yer

¹ Julian Raby, “1480-1560 Development and growth of Iznik pottery”, **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, Nurhan Atasoy, Julian Raby, 2nd ed., London, Alexandra P.-Laurence King Pub., 1994, s. 82.

² Mükerrrem Paker, “Anadolu Beylikler devri keramik sanatı”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, 1964-1965, s. 155.

³ Friedrich Sarre, “The connexion between the pottery of Miletus and the Florentine maiolica of the fifteenth century”, **Transactions of the Oriental Ceramic Society**, Volume 10, 1931-1932, s. 16.

⁴ Bernard Rackham, **Islamic pottery and Italian maiolica: illustrated catalogue of a private collection**, London, Faber and Faber, 1959, s. 66.

verilmiştir.⁵ Sarre'nin Floransa mayolikasını içinde kastettiği grup *zaffera in rilievo* (rölyef mavi) olarak bilinir ve koyu mavi rengin kullanımıyla dikkat çeker⁶ (Resim 2).

Katharina Otto-Dorn, Sarre'ye destek vererek, Milet seramiklerinin kobalt mavi boya ile İtalya'ya ulaştıklarını ve 15. yüzyılda Toskana'da benzeri bezemelere sahip mayolikaların gelişmesini sağladıklarını savunur.⁷

Mayolikanın İznik öncesi Türk seramikleriyle ilişkisini ele alan Mükerrrem Paker, 14. yüzyılda Efes ve Milet limanlarından İtalya'ya yapılan ticarete dikkat çekerek bu ticaretin muhtemelen seramiği de kapsadığını iddia eder. Mayolikanın kaynağını 15. yüzyılda Anadolu'dan İtalya topraklarına göç eden ustalar olarak gösterir.⁸

Milet seramiklerini sadece mayolikayla değil, mayolika öncüsü sayılan *proto-mayolikayla* irtibatlandıran araştırmalar da vardır. Frederick Waagé, Korint adasındaki kazılarda rastlanılan bazı seramik parçalara dayanarak *proto-mayolikayı* tanımlayan ilk araştırmacıdır. Bu seramiklerle Anadolu seramikleri arasındaki bağlantıya dikkat çeken de yine Waagé olmuştur.⁹ *Proto-mayolikayla* Milet seramikleri arasında teknik farklılıklar varsa da süslemede birçok benzer motif kullanılmıştır.¹⁰

İznik Roma tiyatrosu kazı buluntularını değerlendiren Nurşen Özkul Fındık, Milet seramikleri içindeki mavi boyalı gruba ait "helezon" un *proto-mayolikalarda* da en fazla uygulanan motif olduğunu bildirir.¹¹ Milet ve *proto-mayolikalarda* kullanılan ortak motifler arasında helezonun dışında, meşe yaprakları, zigzaglar ve

⁵ Sarre, a.y., s. 17.

⁶ Marco Spallanzani, **Ceramiche Orientali a Firenze nel Rinascimento**, Firenze, Libreria Chiari, 1997, s. 79.

⁷ Géza Fehérvári, **Islamic pottery: A comprehensive study based on the Barlow Collection**, London, Faber and Faber, 1973, s. 145-146.

⁸ Paker, a.y., s. 165.

⁹ Frederick O. Waagé, "Preliminary report on the Medieval pottery from Corinth: 1. The prototype of the archaic Italian majolica", **Hesperia**, Vol. 3, No. 2, 1934, s. 139.

¹⁰ Filiz Yenişehirlioğlu, "Ottoman ceramics in European contexts", **Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture**, Leiden-Brill, 21, 2004, s. 374.

¹¹ Nurşen Özkul Fındık, **İznik Roma tiyatrosu kazı buluntuları (1980-1995) arasındaki Osmanlı seramikleri**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2001, s. 79.

yatay şeritler arasındaki alanlardaki dikey çizgiler göze çarpar. Her iki seramik grubu, uygulanan tekniklerle birbirinden ayrılır. Milet sıraltı, *proto-mayolika* ise sırüstü seramik geleneğini yansıtır. Ancak motif ve tasarım bağlamında ele alındıklarında Akdeniz'in diğer ülkelerindeki seramiklerde olmayan bazı ortak özellikler taşırlar.¹²

3.2. İZNİK'İN MAYOLİKA SERAMİKLERİ ÜZERİNDE ETKİLERİ: MOTİF VE ÜSLUPLAR

Doğu seramik sanatının mayolika üzerindeki etkisi konusunda henüz 20. yüzyılın başlarından itibaren bazı yayınlar yapılır. Henry Wallis 1900 yılında yayınladığı kitapta, İtalya'da yeni bir uyanışın gerçekleştiği 13. yüzyılda, İslam sanatının sıra dışı bir ihtişam dönemini yaşadığına dikkat çeker. Aralarında seramiğin de bulunduğu bazı sanatların, tasarım ve teknik özellikleriyle ustalık seviyesinde bulunduğunu, İtalyanların ise bu seviyeden haberdar olmadığını bildirir. Ticaretin gelişmesiyle beraber, seramiği de kapsayan sanat ürünleri İtalya'ya girmeye başlamış¹³ ve böylece Doğu'nun bu üstünlüğü artık iyice bilinir hale gelmiştir. 15. yüzyıla gelindiğinde ise mayolika ustaları, sır üretimi ve süsleme teknikleriyle ilgili bilgi transferini sağlamaya çalışmaktadırlar.¹⁴ İran ve Suriye seramik geleneğinin mayolika üzerindeki etkisinden bahseden Henry Wallis, konu Türklere gelince, Türklerin sanat geçmişlerinin olmadığını ve dolayısıyla Türk İmparatorluğu topraklarında gelişen seramik sanatını devlet yerine şehirlerdeki yerel çalışmalara mal etmek gerektiğini yazar.¹⁵ Bu görüş, Osmanlı ve Osmanlı öncesi Türk sanatı konusundaki bilgi eksikliği dışında ciddi bir önyargıyı da içerir.

Wallis'in yorumu aslında kendi şahsi fikrinden çok, 19. yüzyılda Batı'daki genel bir algıyı ifade etmektedir. Julian Raby, 1860'lı yıllara kadar, İslam dünyasındaki tüm seramiklerin menşeyini 'İran' olarak görme eğiliminin olduğunu

¹² Yenişehirlioğlu, a.y.

¹³ Henry Wallis, *The Oriental influence on the ceramic art of the Italian Renaissance with illustrations*, London, Bernard Quaritch, 1900, s. x.

¹⁴ A.e., s. xi.

¹⁵ A.e., s. xxvii.

bildirir. Bu eğilime örnek olarak 1862 yılında Londra’da düzenlenen bir uluslararası sergiyi gösterir. Söz konusu sergide, üzerlerinde Türkçe yazılar bulunan ve menşeinin Osmanlı üretimi olduğu bilinen seramikler bile, South Kensington (daha sonra Victoria-Albert) Müzesi küratörü J. Charles Robinson tarafından ‘İran seramiği’ olarak ilan edilmiştir.¹⁶

Wallis, Doğu seramik sanatının mayolika üzerindeki etkisini örneklerle açıklarken, Floransa mayolikasını etkilediğini iddia ettiği “Rodos işi” iki bardağa da kitabında yer verir.¹⁷ Wallis’in bu seramikleri Rodos adasına özgü zannetmesi de yaşadığı devrin tipik yanlış kanaatini yansıtır. Çünkü Paris’teki Cluny Müzesi’nin 1865-1878 tarihleri arasında Rodos’tan satın aldığı 532 seramik parça bu adayla ilişkilendirilerek Rodos işi tabiri kullanılmaya başlanmıştır.¹⁸ Ancak sonrasında, İznik kazılarının başını çektiği çok sayıda çalışmalarla Rodos işi bu seramiklerin İznik’e ait olduğu gösterilmiştir.¹⁹

Mayolikanın ortaya çıkışı ve tarihçesi konusunda önemli bir çalışmaya imza eden Alan Caigger-Smith, mayolikayı ortaya çıkaran üç unsurdan birinin İznik seramikleri olduğu kanaatindedir. Gotik-floral üslupta ortak bir geçmişi olan iki ekol arasındaki bu alışverişin, Osmanlı’dan İtalya’ya yapılan ihracatla kolayca gerçekleştiğini yazan Caigger-Smith, İznik etkisinin özellikle Venedik ve Padova mayolikalarında daha belirgin olduğunu ifade eder.²⁰

3.2.1. Rumi

Türk süsleme sanatlarında önemli bir yere sahip olan rumi motifi seramik-çini sanatında da sıklıkla kullanılmıştır. İznik’te 1480 sonrası başlayan beyaz hamurlu üretimde ilk üslubu yansıtan Baba Nakkaş tarzındaki seramiklerin süslemelerinde bu

¹⁶ Julian Raby, “İznik, the European perspective”, **İznik: The pottery of Ottoman Turkey**, s. 71.

¹⁷ Wallis, **a.g.e.**, s. xxviii.

¹⁸ Raby, **a.g.e.**

¹⁹ Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin, Ara Altun, **İznik çini fırınları kazısı II. Dönem (1981-1988)**, Ed.Tülay Duran, İstanbul, İstanbul Araştırma Merkezi, 1989, s. 27.

²⁰ Alan Caigger-Smith, **Tin-glaze pottery in Europe and the Islamic world: The tradition of 1000 years in maiolica, faience and delftware**, London, Faber and Faber, 1973, s. 88.

motif başrolde. Motif Batı’da arabesk olarak bilinir ve mayolika sanatında uygulanır.²¹

Frances Morris arabesk süslemelerin 12. yüzyıldan itibaren Yakın Doğu’da önce seramik, sonra da el yazmaları ve deri işlemeciliğinde izlenmeye başladığını bildirirken, motifin erken İtalyan sanatında da görüldüğünü ve 16. yüzyılda İtalyan sanatında nasıl belirginleştiğinin tespitinin güç olduğunu söyler²² (Resim 3).

Mayolika tarihi ve tekniği konularında referans eserinde Piccolpasso da rumi motifinden *rabesche* biçiminde söz eder ve çizimini yayınlar (Resim 4). Bu motifin en yaygın biçimde, İslam dünyasıyla en yakın temasta bulunan Cenova ve Venedik kentlerinde üretilen mayolikalarda görüldüğünü ekler. 1540’larda yapılan Venedik mayolikalarının süslemelerinde, başta fonu oluşturan desenlerde olmak üzere rumilere çokça yer verilmiştir²³ (Resim 5).

Bernard Rackham, İznik seramiklerinin Venedik mayolikasına etkisine dikkat çeken öncü sanat tarihçilerdendir. Çin porseleninin 1520’lerde Venedik mayolikaları üzerinde etkisini incelerken, bu mayolikaların süsleme özelliklerinin Çin porseleninden farklı olarak Anadolu kaynaklı arabeskleri de içerdiğini, dolayısıyla İznik etkisinin belirgin olduğunu ve bu etkinin tüccarlar tarafından Venedik’e taşınan ürünlerce şekillendiğini yazar.²⁴

Rackham ile aynı kanaati paylaşan bir diğer araştırmacı, Liguria seramikleri hakkında yaptığı yayınlarla tanınan Federico Marzinot’tur. Marzinot konuyu şöyle ele alır:

“Gerçi Çin porseleni Venedik ve Floransa’da 15. yüzyıl sonundan itibaren yaygın biçimde bilinmekteydi ancak ikonografik açıdan bakarsak 16. yüzyılın İtalyan mayolikasını ile Çin porseleninin bağlantısını iddia etmek sorunlu gözükmemektedir... Daha gerçekçi olan (mayolikadaki) bazı tasarımların İslam aracılığıyla benimsenmiş olmasıdır.”²⁵

²¹ Raby, **a.g.e.**, s. 76.

²² Frances Morris, “Velvets from Italy and Asia Minor”, **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, Vol. 12, No. 3, Mar. 1917, s. 70.

²³ Elisa P. Sani, **Italian Renaissance maiolica**, London, V-A Publishing, 2012, s. 69-70.

²⁴ Arthur Lane, “The Ottoman pottery of Iznik”, **Ars Orientalis**, vol. 2, 1957, s. 278.

²⁵ Maria Vittoria Fontana, “Rapporti artistici fra ceramica islamica e ceramica veneta fra il Quattrocento e il Seicento”, **Venezia e l'Oriente Vicino. Atti del Primo Simposio Internazionale**

Maria Vittoria Fontana, Marzinot'un bahsettiği İslam üzerinden gelen etkinin, İznik seramiklerindeki arabesk motifler olduğuna dikkat çeker. Aynı motiflerin küçük sanatlar üzerinden de Anadolu'dan İtalya'ya taşındığını bildirir.²⁶

Venedik mayolika ekolünün gelişmesini sürdürdüğü 1540'larda, Osmanlı süsleme sanatının etkisi, Venedik'teki diğer küçük sanatları da kapsayarak daha da belirginleşir. Mayolika tabakların çukur bölümleri ve kenarları rumi motiflerle süslenir. Bazı örneklerde merkez figür çerçeve içine alınarak çevresi rumilerle bezenir.²⁷ Venedik mayolikalarında sır altına uygulanan ve *berettino* adı verilen mavimsi sırlı bazı seramiklerde de rumi motif görür. Bu grubun, Baba Nakkaş üslubundaki İznik seramiklerinden veya aynı üslubun uygulandığı kitap süsleme ve metal sanatlarından etkilenmiş olması çok muhtemel gözükmektedir. 16. yüzyılın ortalarında, Jacomo de Pesaro ve Maestro Lodovico'nun atölyesi de dâhil olmak üzere önde gelen tüm üretim merkezleri, seramik süslemelerinde rumi motifini kullanmaktadırlar²⁸ (Resim 6).

Motif, Venedik dışındaki şehirlerde de, hatta bazen tasarımın merkezinde bir Türkün resmedildiği örneklerle uygulanmıştır (Resim 7).

3.2.2. Düğüm Motifi

Osmanlı sanatında 15. yüzyıldan itibaren kullanılan bu motif, Avrupa sanatında öncelikle ressamı etkilemiş, Leonardo, Dürer ve takipçilerinin eserlerinde yer bulmuştur²⁹ (Resim 8). Raby, motifin 1483'de II. Bayezid'in hanımı Şirin Hatun'un mezarındaki çinilerde görüldüğünü ve bu dönemde popülerlik kazandığını yazar.³⁰

İznik'ten alınmış olması muhtemel gözüken “düğüm motifi”, *alla porcellana* üslubundaki mayolika desenlerinde yer alır. Cipriano Piccolpasso'nun eserinde

sull'Arte Veneziana e l'Arte Islamica, Venezia, 9-12 Dicembre 1986, Ed. Ernst J. Grube, Venezia, L'Altra Riva, 1989, s. 128.

²⁶ A.e.

²⁷ Rosamond E. Mack, **Bazaar to piazza: Islamic trade and Italian art, 1300-1600**, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002, s. 107.

²⁸ Fontana, **a.g.e.**, s. 286.

²⁹ Rudolf M. Riefstahl, “Early Turkish tile revetments in Edirne”, **Ars Islamica**, Vol. 4, 1937, s. 262.

³⁰ Raby, “1480-1560 Development and growth of Iznik pottery”, **a.g.e.**, s. 94.

bahsettiği motif, mayolikalarda bölgelere göre değişen farklı biçimlerde kullanılır.³¹ Piccolpasso motifin kullanımında iki farklı tipten söz eder. Faenzalı ve Montelupolu seramikçiler yaprak, sarmal ve çelenklerle doldurdukları yüzeylerde düğüm ve arabesk motiflerini beraber kullanmışlardır. 1520'lerden sonra, Faenza, Venedik, Marche ve Roma gibi bazı bölgelerdeki zanaatkarlar düğüm motifini, açık mavi-gri zemini sağlayan *berettino* adı verilen sırta uygulamışlardır.³²

3.2.3. Alla Porcellana (Porselen Benzeri Seramikler)

17. yüzyılda yaşayan ressam ve sanat tarihçi Giovanni Battista Passeri'nin tarif ettiği, beyaz zemin üzerinde incecik koyu mavi çiçekler ve küçücük yapraklarla karakterize seramiklerdir.³³ 16. yüzyılda yaygın biçimde görülen bir üslup olan *alla porcellana* Orta ve Kuzey İtalya'da Faenzalı, Venedikli, Pesarolu ve Floransalı mayolika ustaların, Orta Doğu seramiklerini taklit ederken yaptıkları egzotik tasarımlarla gelişir. Amaç beyaz üzerine mavimsi tonlar kullanarak, porselen görünümünde, hafiflik duygusu oluşturan seramikler üretmektir. 1518 tarihinde Venedik'teki elçisi tarafından Ferrara Dükü II. Alfonso'ya yazılan bir mektupta, Levant'taki gibi saydam bir porselen cinsi üretmek için yapılmış yeni bir buluştan söz edilir.³⁴ Burada bahsedilen porselen cinsinin İznik seramikleri olması çok muhtemel gözükmemektedir.

Porselen benzeri mayolikalar sonraları Faenza, Pesaro ve Cafaggiolo gibi merkezlerde yaygınlaşmışlarsa da ilk örnekleri Venedik'te görülür.³⁵ Venedik'te bulunan atölyelerde bu üslupla 1515'den itibaren üretim yapıldığı bilinmektedir. Bu seramiklerde kullanılan rumi ve hatayi benzeri motiflerin kaynağı erken 15. yüzyıl Ming porselenleri veya 1480 sonrası Baba Nakkaş üslubundaki Osmanlı seramikleridir.³⁶ Rackham, bu iki etkiyi tek potada toplayarak, "Mayolikaya Türk

³¹ Sani, **a.g.e.**, s. 61.

³² **A.e.**, s. 70.

³³ Giambattista Passeri, **Istoria delle pitture in majolica: fatte in Pesaro e ne' luoghi circonvicini**, 2nd ed., Pesaro, Tipografia di Annesio Nobili, 1857, s. 74.

³⁴ Galeazzo Cora, Angiolo Fanfani, **La porcellana dei Medici**, Milano, Fabbri Editori, 1986, s. 15.

³⁵ Carola Fiocco, "La ceramica in Italia dal Medioevo al Rinascimento", **Storia dell'arte ceramica**, Carola Fiocco v.d., Bologna, Zanichelli, 1986, s. 86.

³⁶ Fontana, **a.g.e.**, s. 286-287.

seramiklerinin üzerinden iletilen Çin etkisi kuşku götürmez.” demiştir³⁷ (Resim 9 ve Resim 10).

İznik’in Floransa mayolikasını etkilediği fikrine kuşkuyla bakan araştırmacılar da vardır. Floransa seramikleri üzerine yaptığı yayınlarla tanınan Spallanzani, Cora’nın mayolikalarla ilgili yaptığı sınıflamaya dayanarak *alla porcellananın* 1475-1480’de başladığını kabul eder. Bu duruma göre de İznik seramiklerinin söz konusu üslubun gelişmesinde rolü olamayacağını iddia eder. Böyle bir etkinin söz konusu olabilmesi için 1480’lerden önce, 15. yüzyıl ortalarında Osmanlı topraklarından Floransa’ya seramik gönderilmiş olması gerektiğini yazan Spallanzani, arşiv bilgisinin olmamasına dayanarak söz konusu etkiyi şüpheli bulur.³⁸

Spallanzani’nin bu yorumu öncelikle *alla porcellananın* ortaya çıkışıyla ilgili bir kronoloji yorumuna dayanmaktadır. Oysa *alla porcellananın* üretiminin başlangıç tarihinde mutabakat yoktur. Birçok uzmana göre, ilk örnekleri Venedik’te 1515’den sonra görülmektedir.³⁹ Fontana da bu tarihte hemfikirdir.⁴⁰ Toskana’da 1500’lerden sonra bu üslupta mayolikalar yapılmaya başlanmıştır.⁴¹ Bu kabul ise farklı bir tabloyu ortaya çıkarır. Öncelikle Baba Nakkaş üslubundaki İznik üretiminin 1480’lerde başladığı düşünülecek olursa, İznik’in *alla porcellanayı* etkilemiş olma ihtimalinin önündeki kronolojik problem ortadan kalkar. Spallanzani’nin arşivlerden beklediği belge ise devletlerarası alım-satıma veya büyük ölçekli ticarete ait olmalıdır. Ancak üslup-motif aktarımının küçük çapta ticari ilişkilerle de yapılabileceği açıktır.

Alla porcellananın başladığı şehrin Venedik olması ayrıca üzerinde durulması gereken bir olgudur. Mayolika sanatında öncü rolü bulunmayan Venedik’in yeni bir üsluba liderlik etmesi, doğal olarak bu şehir devletinin Osmanlı ile diğer hiçbir İtalyan devletinin olmadığı ölçüde sıkı ilişkisini akla getirmektedir.

³⁷ Bernard Rackham, **İtalyan maiolica**, 2nd ed., London, Faber and Faber, 1963, s. 20.

³⁸ Spallanzani, **a.g.e.**, s. 80-81.

³⁹ Fiocco, **a.g.e.**, s. 86.

⁴⁰ Fontana, **a.g.e.**, s. 287.

⁴¹ Mack, **a.g.e.**, s. 106.

Spallanzani *alla porcellananın* daha sonraki döneminde ise Doğu etkisini kabul eder.⁴² 16. yüzyılın başlarında *alla porcellana* üslubundaki süslemeler Toskana'nın Montelupo'sunda üretilen seramiklerin ön ve arka yüzlerinde sıkça görülmektedir. 1570'lere gelindiğinde ise Mediciler tarafından Cafaggiolo'da kurulmuş olan atölyelerde yine Montelupolu zanaatkârlar bu üslupla seramik üretmektedirler. Cafaggiolo üretimi, Ming porselenlerinin çiçek bezemelerinin, İslam, Osmanlı ve Rönesans süslemeleriyle oluşturduğu bir karışımı yansıtır.⁴³

3.2.4. Helezoni Tuğrakeş

20. yüzyıl başlarında Haliç'te yapılan kazılarda bulunan, beyaz zemin üzerinde, mavi spiral formdaki ince dallar üzerine yerleştirilmiş küçük çiçek motifleriyle bezenmiş seramikler önceleri “Haliç işi” olarak adlandırılır.⁴⁴ Raby ise helezoni motifin, Geç Orta Çağ'da İslam sanatında da kullanılmış olmasına rağmen, Sultan Süleyman'ın tuğrasından esinlenerek yeni bir boyut kazandığını iddia eder. Motifin diğer sanatlardaki uygulamalarını da göstererek “helezoni tuğrakeş” ismini teklif eder.⁴⁵ Motif, İznik'te nadiren çinilerde, daha çoksa seramiklerde kullanılır ⁴⁶ (Resim 11).

Helezoni tuğrakeş üslupta yapılan İznik seramikleri İtalya'ya ihraç edildiği bilinen ilk gruptur. 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen bir grup mayolika bu üslubu taklit ederek üretilmiştir.⁴⁷ Spallanzani'ye göre, “Bu motif, Cenova ve Venedik başta olmak üzere İtalyan mayolikasının bir bölümünü kuşku götürmeyecek biçimde etkilemiştir.”⁴⁸ Ancak özellikle Cenova'nın bulunduğu Liguria bölgesi helezoni tuğrakeş üslubu taklit ederek yapılan mayolikalarla dikkat çeker. Savona ve

⁴² Spallanzani, **a.g.e.**, s. 80.

⁴³ Mack, **a.g.e.**, s. 106.

⁴⁴ Giovanna Damiani, **Medicilerden Savoylara Floransa saraylarında Osmanlı görkemi**, Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, 21 Aralık 2003-21 Mart 2004, s. 188.

⁴⁵ Raby, **a.g.e.**, s. 108.

⁴⁶ Yenişehirlioğlu, **a.y.**, s. 375.

⁴⁷ Raby, **a.g.e.**, s. 113.

⁴⁸ Marco Spallanzani, **Ceramiche alle Corte dei Medici nel Cinquecento**, Modena, Franco Cosimo Panini, 1994, s. 47.

çevresindeki muhtemel diğer merkezlerde yapılan üretim 1570'lere aitse de kazılarda 1540'lara ait parçalar da bulunmuştur.⁴⁹

Bu motifin kullanıldığı seramikler içinde üç temel grup yer alır. Birincisinde, İznik seramikleri neredeyse birebir taklit edilmiştir. Simetrik helezonlar ve bunlardan düzenli aralıklarla çıkan stilize yapraklar görülür. İkinci tipte katı bir simetri ve helezonlar görülmez. Kıvrımlı bir filiz ve daha gerçekçi yaprak çizimlerine bazı seramiklerde çiçek ve kuş resimleri eşlik eder. Üçüncü tipte ise lotus ve şakayık çiçekleri tanınabilir halde resmedilmiştir.⁵⁰

Kullanılan renklerde önceleri mavi belirginken daha sonra diğer renkler de eklenir. İznik seramiklerinde ince filizler, iç içe sarmalanmış biçimde kıvrımlar oluştururken, stilize küçük yaprak ve çiçekler de bunların üzerine düzenli aralıklarla sıralanırlar. Ancak İtalyan seramik bezemelerinde İznik'ten farklı olarak bitkilerin sıralanış sekansı çok düzgün değildir⁵¹ (Resim 12).

Bu üslup İtalya'da en çok, tedavi amacıyla kullanılan baharat ve ilaçların muhafaza edildiği *albarello* adı verilen seramik kavanozların üzerine uygulanmıştır.⁵² Özünde İslam sanatının bir formu olan albarellolar İznik tarafından tercih edilmemiştir.⁵³

17. yüzyıla kadar tuğrakeş üslubun Liguria'daki bariz etkisi sürer ve ancak bu yüzyıl içinde kendine has bir stil geliştirmeye başlar.⁵⁴

3.2.5. Ustaların Üslubu

İznik'te kısa süreli bir üretimi olan ve kendisinden sonraki üsluplara fazla bir etkisi olmayan “ustaların üslubu”na ait örneklerle Cenova'da yapılan kazılarda rastlanmıştır. Bu üslup İznik'te 1520'lerin sonundan itibaren ortaya çıkmıştır.

⁴⁹ Mack, **a.g.e.**, s. 109.

⁵⁰ Fiocco, **a.g.e.**, s. 120.

⁵¹ Mack, **a.g.e.**, s. 108-109.

⁵² Yenişehirlioğlu, **a.y.**, s. 375.

⁵³ Mack, **a.g.e.**, s. 109.

⁵⁴ Carmen Guidotti Ravanelli, “**L'influsso d'Oriente sulla maiolica Italiana**”, (Tesi di Laurea), Firenze, Università degli Studi di Firenze, Anno Academico 1975-1976, s. 120.

Vazolardan çıkan veya demet halindeki çiçeklerin resmedildiği bu grup içinde ilk kez *tondino* adı verilen, 16. yüzyıl ilk yarısı mayolikasına ait tabak formu da bulunur.⁵⁵

Ustaların üslubunun İtalya’da etkisi diğer motif ve üsluplara göre daha az dikkat çekici olsa da, Padova’da sergilenen örnekler Venedik’te üretimlerinin yapıldığını belgeler. Ca’d’Oro’da bulunan seramik parçaların 16. yüzyıl boyunca ve 17. yüzyılda yapılmaya devam ettiğini ortaya koyduğu bu mayolikalarla, bu yüzyıl içinde değişen beğenilere uygun tasarımlar yapılması hedeflenmiştir ⁵⁶ (Resim 13, Resim 14).

3.2.6. Candiana Mayolikaları

Venedik ve civarında 16. yüzyıldan başlayarak 18. yüzyıl başlarına kadar devam eden ve bu kez İznik’le ilişkisi çok açık olan bir mayolika üslubu gelişir. Marcella Vitali, *Candiana* mayolikalarını tanımlarken, “İznik atölyelerinin tipik üslubunu yansıtan çiçek ve arabesk motiflerini kullanan ve Doğu zevkini açıkça yansıtan tasarımlara sahip bir gruptur.” der. Ancak *Candianaların* İznik’in teknik seviyesini yakalayamadıklarını da ekler.⁵⁷

Candiana grubunu saptayarak bu konuda ilk kez yayın yapan ünlü koleksiyoner ve sanat tarihçi Drury Fortnum’dur. Sevr Seramik Müzesi’nde incelediği 1620 tarihli bir tabağın arka yüzünde yer alan ‘Candiana 1620’ yazısına dayanarak grup için bu terimi kullanan Fortnum, bu isimde bir yeri İtalya’da bulamadığını söylediği Azeglio Markisi’nden, Girit adasında Candia adında bir köyün varlığını öğrenmiştir. Bu bilgiye dayanarak da grubun İtalya’daki üretiminin, Girit’in Candia köyünden taşınan seramiklerin Venedik ve Padova şehirlerine ulaşmasıyla başladığını varsaymıştır.⁵⁸ Bu grupta yer alan mayolikaların süslemelerinde “Rodos işi” olarak adlandırılan İznik seramiklerinde kullanılan

⁵⁵ Raby, a.g.e., s. 115-119.

⁵⁶ Giuliana Ericani, “Maioliche ‘alla turchesca’. La porcellana tenera”, **La ceramica nel Veneto – La Terraferma dal XIII al XVIII secolo**, Ed. Giuliana Ericani e Paola Marini, Milano, A. Mondadori, 1990, s. 235-236.

⁵⁷ Marcella Vitali, “La maiolica Italiana nel XVII e XVIII secolo”, **Storia dell’arte ceramica**, s. 254-255.

⁵⁸ Bernard Rackham, “Paduan maiolica of the so-called ‘Candiana’ type”, **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, Vol. 68, No. 396, Mar 1936, s. 113.

çiçekler yer almaktadır. Fortnum, *Candiananın* bu seramik grubuyla ilişkisini de henüz 1896 yılında ilan etmiştir.⁵⁹

Fortnum'un *Candianaları* açıklarken başvurduğu iki Ege adasının konuyla ilişkisizliği kendisinden sonraki dönemde yapılan yayınlarla aydınlatılır. Rodos işi yakıştırmasının yanlışlığı İznik çini fırın kazılarıyla düzeltilir. Girit-Candia meselesindeki hatalı değerlendirme ise Moschetti tarafından ortaya konur. Moschetti, Fortnum tarafından yapılan ilk yayında incelenen Sevres'deki örnekleri ele alır. Buna göre, Fortnum'un gördüğü tabağın üzerindeki 'S. Chandiana 1633 M.G.V' ibaresinde kullanılan harfler, Padova'da üretildiği kesin olarak bilinen seramiklerde de bulunmaktadır. Harflerin kullanımının gerekçelerini de açıklayan çalışmasıyla Moschetti, *Candianaların* üretim merkezlerini Venedik ve Padova olarak ilan eder. Ayrıca Sevres'de sergilenen tabağın arkasındaki tarih 1620 değil, 1633 olduğunu gösterir. Moschetti'nin *Candianalar* konusundaki bir diğer fikri de Padova yakınındaki bir manastır tarafından çalıştırılan bir mayolika fırınında üretilmiş olmalarıdır. Bu iddiasına dayanak olarak, İtalyanca rahibe anlamına gelen 'suore'yi temsil ettiğini iddia ettiği, tabaktaki "S" harfini gösterir.⁶⁰ *Candianalar* üzerinde çalışan Callegari, Venedik arşivlerine dayanarak bu fırının varlığını teyit etse de, söz konusu fırında tuğla imal ettiğini ileri sürer ve *Candianaların* bir manastırda üretildiği iddiasını reddeder. Bununla beraber, Moschetti'nin tipolojik sınıflandırmasını bazı örneklerle destekleyerek kabul eder.⁶¹

Candianalarda kullanılan çiçek motifi repertuarını lale demetleri, karanfiller, güller, nilüferler ve yaprakların arasına serpiştirilmiş diğer bazı çiçekler oluşturur.⁶² Bu gruba ait parçalara Padova, Carceri, Este ve Venedik şehirlerinde yapılan kazılarda rastlanmıştır. Bu şehirlerin tamamı Venedik bölgesinde yer aldığından, *Candianaların* bu bölgeye ait özel bir grup olduğu söylenebilir. Üretimlerinde ise, Osmanlı'dan yapılan ithalatla Venedik'e giren seramiklerin gördüğü beğenin etkin

⁵⁹ C. Drury E. Fortnum, **Maiolica: A historical treatise on the glazed and enamelled earthenwares of Italy, with marks and monograms; also some notice of the Persian, Damascus, Rhodian, and Hispano-Moresque Wares**, London, Oxford at the Clarendon Press, 1896, s. 312.

⁶⁰ Rackham, a.y.

⁶¹ Adolfo Callegari, "Sulle maioliche dette 'Candiane'", **Faenza**, XXII annata, fascicolo I, 1934, s. 74-76.

⁶² Mack, a.g.e., s. 109.

olmuş olması muhtemeldir.⁶³ Osmanlı-İtalya arasındaki ticaret tarihi belgelerle bilinmektedir.⁶⁴ Ancak bu kayıtlar daha çok devlet ve aristokrasiyi ilgilendiren ilişkileri yansıtmaktadır. Oysa söz konusu ticaretin arşivlerde bulunandan çok daha kapsamlı olduğu varsayılabilir. Arthur Lane, Padova'daki üretimin, İznik seramiklerinin bu bölgeye 17. yüzyıl boyunca ithal edildiklerini düşündürdüğünü yazar.⁶⁵

Candianalar 17. ve 18. yüzyıl Venedik seramiğinde önemli bir yere sahipti. 1613-1705 aralığına tarihlenen mayolıkların desenlerinde, çiçek repertuarının yanında, İznik'te II. Selim ve III. Murad dönemlerinde "saz üslubu"nda üretilen seramiklerinkine benzer motifler dikkat çeker.⁶⁶ İznik seramiklerinde bu üslup içindeki süslemelerde, yanında yer alan çiçeklerle beraber yaprak motifi kullanılmıştır. S. Turan Bakır, "Bu dönemde düz ve sade yaprakların dışında sık dişli, saçaklı bir görünüme sahip, oldukça kıvrımlı yapraklarla karşılaşmaktayız." saptamasını yapmaktadır.⁶⁷ Osmanlı Sarayı'nda nakkaş Şah Kulu'ya atfedilerek saz üslubu olarak bilinen ve İznik seramiklerinde kullanılan bu stil mayolika sanatçıları da etkilemiştir (Resim 15). Bu üslubu taklit eden mayolikalarda, saz üslubuna benzer biçimde tabağın üstündeki desen bir yaprakla ortadan ikiye bölünmektedir. Ancak motiflerinin uygulanmasında İznik seramikleriyle farklılıklar dikkat çekmektedir. Örneğin birçok *Candiana* desen şemasında İznik seramiklerindeki titizlik görülmemektedir.⁶⁸

Candianalarda İznik'in ünlü kırmızı rengi de taklit edilmeye çalışılmıştır. Ancak elde edilmesindeki problem nedeniyle kırmızı yerine kahverengi-turuncu kullanılmıştır.⁶⁹

⁶³ Ravanelli, a.y., s. 196-197.

⁶⁴ Bu konudaki açıklama ve kaynaklar Giriş Bölümü'nde.

⁶⁵ Arthur Lane, **Later Islamic pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey**, New York, Pitman Publishing Corporation, t.y., s. 59-60.

⁶⁶ Fontana, a.g.e., s. 288-289.

⁶⁷ Sitare Turan Bakır, **İznik çinileri ve Gülbenkian koleksiyonu**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s. 194.

⁶⁸ Nurhan Atasoy, Lâle Uluç, **Osmanlı kültürünün Avrupa'daki yansımaları: 1453-1699**, İstanbul, Armagga Yayınları, 2012, s. 144.

⁶⁹ Fontana, a.g.e., s. 288-289.

Son zamanlarda yapılan alışmalar, Venedik yakınında Vicenza’da da bu üslupla yapılan üretime işaret etmektedir.⁷⁰ Bu bölgede bulunan mayolika üretim merkezi Manardi Fabrikası’nda yapılan kazılarda, 17. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen *Candiana* mayolikalarına ait parçalar bulunmuştur. 1699 tarihine ait bir belgede de bu fabrikada çalışan iki kişinin ‘Türk işi’ mayolika yaptıkları bilgisi yer almaktadır. Bu üslupta üretilen son tabak Venedik, Ca Rezzonico’da bulunmuş olup 1705 yılına aittir ⁷¹ (Resim 16, Resim 17, Resim 18).

3.2.7. Medici Porseleni

Avrupa’da ilk porselen üretme denemesi Medici ailesinin himayesinde gerçekleştiğinden söz konusu seramik grup “Medici porseleni” olarak bilinir. 1574 yılında başlayan üretim, aileden I. Francesco’nun 1587 yılında ölümüyle ivmesini kaybetmiştir. Medici porseleni tecrübesinin 1620’lerin sonuna kadar devam ettiğine dair bilgiler varsa da, günümüze ulaşan tüm örnekler 1587’den öncesine aittir.⁷² Bu grupta yapılan üretim, adı porselen de olsa, teknik ve süsleme bağlamında mayolika ve İznik seramikleriyle olan yakın ilişkisi nedeniyle ele alınmalıdır.

İtalya’da porselene ilgi, Marco Polo’nun 1295 yılında Çin seyahatinden porselen ürünlere ait örnekleri getirmesiyle başlar. Bu ilgi, porseleni İtalya’da üretme çabasını tetikler. 1470’de Venedik’te bu yönde bir ön denemenin yapıldığına ait bilgi bulunmaktadır.⁷³ Ancak Medici porseleni öncesindeki bu deneme başarılı olmamıştır. İtalyan tüccarlar 15. ve 16. yüzyıllarda hararetili bir biçimde Ming porselenleri ve “Levant porseleni” tabir edilen mavi-beyaz Orta Doğu seramiklerinden satın alırlar.⁷⁴ Sonrasında Floransa da porseleni üretme çabasına dâhil olur.

Medici porseleni ile ilgili tarihi kaynaklar, bu üretimde İznik seramikleriyle bağlantıya işaret eder. 1575 yılında Floransa’daki Venedik elçisi Andrea Gussoni, Büyük Dük I. Francesco’nun döneminde, bir Levantenin 10 yıllık çabasının

⁷⁰ A.e., s. 289.

⁷¹ Julie E. Poole, **Italian Maiolica**, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, s. 108.

⁷² Timothy Wilson, **Ceramic art of Italian Renaissance**, London, British Museum Publications Ltd, 1987, s. 157-158.

⁷³ Cora, **a.g.e.**, s. 14.

⁷⁴ W. David Kingery, Pamela B. Vandiver, “Medici Porcelain”, **Faenza**, Vol. 70, 1984, s. 441.

sonucunda porselen üretildiğini bildirir.⁷⁵ Bu konuda yapılan son teknik analizler elçinin yorumunu destekler niteliktedir. Medici denemesinde, hamurun gerçek porselenden daha düşük pişirme ısısında pişirilmesi sonucunda yumuşak-hamurlu, yarı sert bir seramik elde edilebilmiştir. Gerçek Çin porseleninden farklı da olsa, dönemin İtalya’sındaki standart seramik üretimine benzemeyen Medici porseleni, teknik açıdan incelendiğinde İznik seramiklerine yaklaşan biçimde kuvars ve kumun birleştirilmesiyle meydana gelen yüksek silikat oranlarına sahiptir.⁷⁶

Süreçte, porselenin sertliğini ve parlaklığını elde etmek için gösterilen çabaya rağmen başarılı olunamamış ve sonuçta Çin porselenine benzer bir ürün elde edilememiştir. Başarısızlığın teknik açıdan birçok nedeni varsa da, kullanılan kilin porselene göre düşük oranda kaolin içermesi en önemli gerekçedir.⁷⁷

Medici porseleninin İznik’le olan ilişkisinin izlerini üretim tekniğinin dışında süslemelerinde görmek mümkündür. Eklektik bir anlayışı benimseyen Medici porseleninde dönemin popüler İznik motiflerine de yer verilmiştir. “Başak demeti” üslubundaki seramikler bunun tipik örneğidir.⁷⁸ Birçok diğer üründe ise İznik repertuarına ait çiçekler görülür (Resim 19, Resim 20).

Osmanlı seramiğiyle Medici porseleni arasındaki ilişkinin bir işareti de Medici arşivinde bulunur. Buradaki bir envanterde porselene modellik eden bir kâse, üç adet küçük ve bir adet büyük fincan için *terra di Salonich* ifadesinin kullanıldığı görülmektedir.⁷⁹ Bu ifadede adı geçen Selanik’in bir seramik üretim merkezi veya İznik seramikleri için bir sevkiyat noktası olduğu konusunda farklı görüşler vardır. Bu şehrin, Bizans Devri’nden itibaren bir seramik üretim merkezi olması, üretimin Selanik’te yapılmış olabileceğini düşündürmektedir.⁸⁰

⁷⁵ A.y.

⁷⁶ Mack, a.g.e., s. 110.

⁷⁷ Gabriella Gherardi, “La porcellana in Europa fino alla fine del secolo XVIII. Gres e terraglie inglesi”, *Storia dell’arte ceramica*, s. 210-211.

⁷⁸ Raby, “1560-1650 Maturity and decline of Iznik pottery”, *Iznik: The pottery of Ottoman Turkey*, s. 268.

⁷⁹ Spallanzani, a.g.e., s. 46.

⁸⁰ Raby, a.g.e., s. 268.

3.3. MAYOLİKANIN İZNİK SERAMİĞİNE ETKİLERİ

Fustat'ta ve Şam'daki kazılarda bulunan mayolika parçaları, İtalyan seramiklerinin Orta Doğu'da ilgi gördüklerine işaret eder. İstanbul kazılarında da mayolikalara rastlanmıştır. Ancak bu ilişki sadece ticari düzeyde kalmamış, İznik mayolikaya ait bazı formları da bünyesine katmıştır. 1525-1550 arasında İznik atölyelerinde *tondino* adı verilen geniş kenarlı ve merkezi çukur, daire biçimli tabaklar üretilmiştir⁸¹ (Resim 21). Yenişehirlioğlu, *tondino* tabak formunun İznik repertuarına İtalyanlardan alınan özel siparişlerle girmiş olabileceğini savunur.⁸²

Batı'nın İznik'i sadece bazı seramik formlarıyla değil, üslupsal olarak da etkilediğini düşünen araştırmacılar vardır. Gezinlerin hatıraları, 16. yüzyıl Osmanlısında çiçek yetiştiriciliğine karşı büyük bir ilginin olduğunu göstermektedir.⁸³ Raby, İznik seramiklerinde 1540'larda başlayan floral üslubun Venedik'le olan ilişkilerle tetiklenmiş olabileceğini öne sürer. Buna delil olarak da çiçek resimlemelerinin 15. yüzyıldan itibaren Avrupa'da artan popülaritesine dikkat çeker. Venedik'te daha 1415'de Benedetto Rinio'nun albümü yayınlanır. 16. yüzyılda ise Pietro Michiel ve Pierandrea Mattioli Levant'ta bulunan bazı çiçekleri albümlerine taşırlar. Avrupa'nın botaniğe artan ilgisi ile Osmanlı seramik sanatında yeni bir üslup gelişiminin çakışması dikkat çekicidir.⁸⁴ Avrupa'dan taşınan çiçek çizimlerinin İznik seramiğine etkisi konusunda Raby ile paralel düşünen Rogers, söz konusu eğilimin Osmanlı kâğıt oymacığını da etkilemesini delil olarak gösterir.⁸⁵

Mayolikanın İznik seramiğine bazı etkilerinin olduğunu düşünen bir diğer uzman Lane'dir. Kendisinin “Kütahyalı Abraham” terimiyle ifade ettiği (Raby-Atasoy sınıflamasında Baba Nakkaş) ve ‘içe dönük’ olarak nitelendirdiği üslubun yerini daha fazla rengin kullanıldığı yeni üsluplara bırakmasında İtalyan mayolikaların etkisinin olduğu fikrindedir. Bu bağlamda İznikli seramik sanatçıların şöyle tarif eder:

⁸¹ Raby, “1480-1560 Development and growth of Iznik pottery”, **a.g.e.**, s. 104.

⁸² Yenişehirlioğlu, **a.y.**, s. 373.

⁸³ Michael Rogers, “A group of Ottoman pottery in the Godman Bequest”, **Burlington Magazine**, March 1985, s. 138.

⁸⁴ Raby, “1560-1650 Maturity and decline of Iznik pottery”, **a.g.e.**, s. 222-223.

⁸⁵ Rogers, **a.y.**, s. 143.

“...İtalyan mayolikalarının farkındaydılar... Eserleri Orta Doğu’da üretilen seramikleri değil, arkaik-mayolika üslubunu hatırlatan bir uyumlu tazeliğe ve orijinallığe sahipti.”⁸⁶

Venedik’ten ithal edilen seramiklerin Osmanlı sanatını etkilediği kanaatini taşıyan bir diğer araştırmacı olan Michael Rogers, bu tezine dayanak olarak Adriyatik’te bulunan Gnalić batığından çıkarılan mayolikaları gösterir. Venedik’e ait bir ticaret gemisi olan Gnalić’in hedef noktasının İstanbul olduğunu iddia eden Rogers, çoğu Kuzey İtalya’ya ait mayolikaların kalitelerinin vasat düzeyde olmasına dayanarak, bunların yerel İznik seramikleriyle boy ölçüşmesinin söz konusu olamayacağını, dolayısıyla model olarak yararlanmak üzere yüklenmiş olabileceklerini savunur. 1583’de battığı tahmin edilen Gnalić’in enkazından çıkarılan mayolikaların, 16. yüzyılın sonunda İznik’te üretilmiş merkezi bir rozet veya hatayi motifli bir grup tabakla olan benzerlikleri, Rogers’a göre, söz konusu mayolikaların model olarak kullanıldığı tezini destekler.⁸⁷

İznik’te, mayolikadan ilham alındığını düşündüren bir diğer uygulama, 1540’lardan sonra başlayan renkli astarlı seramiklerden maviyle yapılanlardır. Önce kırmızıyla başlayan söz konusu renkli astar denemeleri, diğer renklerin eklenmesiyle 1575’lere kadar sürmüştür ve bu tarihten sonra sadece kırmızıyla devam etmiştir. Sıralı tekniğinde önceden popüler olmayan bu tip üretim içinde seçilen mavi ton, mayolika sanatçılarının kullandığı *berettino* sırnı hatırlatır⁸⁸ (Resim 22).

Tekstil endüstrisinde kullanılan motifler seramikleri etkileyen temel dinamikler arasında sayılamasa da, 16. yüzyıl İtalyan kadifelerine gösterilen ilginin işaretlerini bazı İznik çinilerinde görmek mümkündür. Bursa’nın İtalyan kadifesiyle rekabet eden bir merkez olması ve 15-16. yüzyıllarda çok sayıda İtalyan tüccar tarafından ziyaret edilmesi bu ilişkiyi daha da mümkün hale getirmektedir. British Museum’daki Godman Koleksiyonda bulunan altıgen çini parçasının motifi (Resim 23), Alvaro di Pietro’nun (Pirez D’Évora) bir tablosunda gördüğümüz çizime dikkat çekici bir biçimde benzemektedir (Resim 24). Di Pietro’nun 1420’lerde yaptığı söz

⁸⁶ Lane, **a.y.**, s. 51.

⁸⁷ J. M. Rogers, “Europe and the Ottoman arts: Foreign demand and Ottoman consumption”, **Europa and Islam tra i secoli XIV e XVI, Europe and Islam between 14th and 16th centuries**, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2002, s. 711-712.

⁸⁸ Raby, **a.g.e.**, s. 301.

konusu tablo “Taç giyen Madonna”dır ve motif tabloda resmedilen kumaşın üzerindedir.⁸⁹ Rogers, burada merkezde yer alan üç yapraklı figürün, Osmanlı seramiğinde daha sonraları, 16. yüzyılda gelişecek olan çintamaniden farkına dikkat çeker. Üç yapraklı motif, Uluslararası Gotik üslubuna aittir. Tasarım, Bursa Yeni Kaplıca’daki bazı çinilerde ve Topkapı Sarayı’ndaki bazı seramiklerde kullanılmıştır.⁹⁰

Enginar motifi de İtalyan tekstili üzerinden İznik seramik-çini repertuarına katılmıştır. Genellikle palmet bir madalyon veya bir kadeh formunda resmedilen bu motifin Batı sanatındaki örneklerinden biri Marco Marziale’nin 1500 yılına ait “Sünnet” adlı tablosundaki bir elbise deseninde izlenebilir (Resim 25, Resim 26). Palmet biçimli enginar motifinin uygulandığı İznik tabaklarında bu etki hissedilirken Rogers, bu çiçeklerin kullanıldıkları seramiklerin yabancı müşteri için hazırlandığına ait belge olmadığını ve 16. yüzyıl “Şam işi” İznik seramiklerinde eklektik bir yaklaşımın doğal olduğunu savunur⁹¹ (Resim 27).

3.4. 15-17. YÜZYIL ARASINDA OSMANLI-İTALYA SERAMİK TİCARETİ

İznik seramiklerinin Avrupa’da büyük ilgiyle karşılandığı dönemde Venedikli ve Cenovalı tüccarlar İstanbul’da bulunan merkezleri üzerinden bu ürünleri toplar ve Avrupa’da pazarlarlar.⁹² 16. yüzyılda Cenovalı tüccarların, İznik atölyelerinden topladıkları malları Karamürsel iskelesi üzerinden gemilerle Avrupa’ya taşıdıkları bilinmektedir.⁹³

⁸⁹ Rogers, “A group of Ottoman pottery in the Godman Bequest”, **a.y.**, s. 135.

⁹⁰ **A.y.**, s. 140.

⁹¹ **A.y.**, s. 140-143.

⁹² Lane, **a.y.**, s. 58.

⁹³ Faik Kırımlı, “İznik çinileri ve Cenovalı çini

ni tüccarları”, **Antika**, sayı 27, yıl 3, 1987, s. 51.

İtalya'dan Anadolu'ya gönderilen mayolikalara ait tarihi kayıtlardan biri, Giuliano Salviati'ye ait, merkezi Pisa'da bulunan bir firmaya aittir. Bu şirket 1493 yılında Montelupo üretimi bir grup mayolikayı İstanbul'a göndermiştir.⁹⁴

Bugün Victoria-Albert Müzesi'nde sergilenen bir tabak, İznik-mayolika ilişkisinin izini İznik'te sürebileceğimiz ilk örneklerden birini oluşturur. 1535-1540 arasına tarihlenen tabak bir mayolika biçimi olan *tondino* olarak üretilmiştir. Ancak asıl ilginç olan tabağın ortasında genç bir İtalyana ait büstün resmedilmiş olmasıdır.⁹⁵ Bu tabağı, İznik'in mayolika etkisi altında ürettiği bir üründen ziyade ticari ilişki kapsamında değerlendirmek gerekir (Resim 28).

İznik'in Avrupa'ya ihracatı 1571 yılındaki İnebahtı Savaşı sonrasında artar. Venedik'te, 1587 yılına ait bir envanterde, Konstantinopolis'ten getirilen 30 parça mayolikadan söz edilir.⁹⁶ 5 Eylül 1577'de Maximilian II'nin elçisi, temsilcisi David Ungnad'ı Venedik'e yollar. Temsilci bu şehirde 100 dükadan fazla bir miktar para harcayarak, tabak, bardak, vazo gibi İznik üretimi seramikler satın alır. Bu ürünler o devirde yanlış bir değerlendirmeye Farsî olarak kabul görür. Sonraları da “Rodos işi” olarak değerlendirilir.⁹⁷

İtalyanların da aralarında bulunduğu Avrupalıların İznik'le yoğun biçimde ilgilendiği dönem, İznik'te Kara Memi'nin natüralist floral üslubunun, “buğday başağı” ve “helezoni tuğrakeş” gibi motiflerin yaygın uygulandığı döneme denk gelir.⁹⁸

İznik'te Avrupa'dan gelen siparişlerle ilgili günümüze ulaşan en açık delillerden birini, dokuzu tam, birinin de parçaları bulunan ve İtalyan bir müşteri için yapıldığı düşünülen tabak serisi oluşturur⁹⁹ (Resim 29). Söz konusu tabaklar yayvan biçimleri ve geniş kenarları ile klasik İznik formlarına değil, doğrudan İtalyan mayolikalarına benzerlikleriyle dikkat çeker. Tabakların merkezlerinde, siparişi

⁹⁴ Marco Spallanzani, “Maioliche di Montelupo per Costantinopoli”, **Faenza**, XCIII annata, fascicolo I-III, 2007, s. 36.

⁹⁵ Raby, “1480-1560 Development and growth of Iznik pottery”, **a.g.e.**, s. 115.

⁹⁶ Mack, **a.g.e.**, s. 109.

⁹⁷ Ravanelli, **a.y.**, s. 196-197.

⁹⁸ Raby, “1560-1650 Maturity and decline of Iznik pottery”, **a.g.e.**, s. 264.

⁹⁹ **A.e.**

veren ailenin arması bulunur. Benzer armaya sahip birden çok ailenin varlığı nedeniyle kimin için üretildiği kesin olarak belirlenemese de söz konusu seri ticari ilişkinin açık delilidir.¹⁰⁰

¹⁰⁰ A.e., s. 265.

SONUÇ

Beyaz hamurlu, 1480 sonrası üretilmiş olan İznik ve İtalyan mayolika seramikleriyle ilgili bu çalışmayla ulaşılan sonuç, iki geleneğin birbirlerine benzeyen ve birbirlerinden farklı yönlerinin olduğu, ayrıca aralarında etkileşimin de yaşandığıdır.

Benzerlik belki de en fazla tarihsel gelişimde hissedilir. İznik seramik-çini ve mayolika ürünleri, 15. yüzyılda ortaya çıkmakla kalmaz, 16. ve 17. yüzyıllarda önce gelişme ve zirve, sonra da gerileme dönemlerini neredeyse paralel biçimde yaşarlar. Bir diğer benzer yönleri ise, üretimlerinin başladığı süreçte, bulundukları coğrafyada kendilerinden önce var olan seramik geleneklerinden farklılaşmalarıdır. İznik'in önceki Anadolu seramik-çini ekolünden bir öncülü olduğu bile şüpheliyken, benzeri durum mayolikalar için de söz konusudur.¹ Dolayısıyla, Osmanlı ve İtalyan sanatçılar 15. yüzyıl içinde, icra ettikleri sanatta teknik ve estetik bir yenileşim gerçekleştirmişlerdir. Bu atılım çerçevesinde, seramik hamurunun, sırnın hazırlanışında kalite artışı, renk repertuarında açılım ve fırın teknolojisinde gelişme sağlamışlardır. Bir diğer dikkat çeken ortak taraf, İznik seramiklerinin ve mayolikaların, seramik sanatçısına o güne kadar görülmemiş bir itibar kazandırmalarıdır.

İznik seramik ve mayolika ekolleri, Çin porselenine duyulan ilgide de benzerlik taşırlar. Avrupa'da kaolin ancak 18. yüzyılın başında elde edilebilmiş ve gerçek porselen 1709 yılında Almanya'da üretilebilmiştir.² Dolayısıyla Geç Orta Çağ'dan bu tarihe kadar olan dönemde porselen Orta Doğu'da ve Avrupa'da büyük hayranlıkla kabul görmüştür. Osmanlı, porselene güzelliği, nadir bulunması ve yüksek maliyeti nedeniyle ilgi göstermiş ve saraya 15. yüzyılın sonundan itibaren porselen toplanmaya başlanmıştır. İznik beyaz hamurlu seramiklerinde daha ilk

¹ Bu konuyla ilgili açıklamalar için “İznik seramik ve çiniyle teknik bağlamda özdeşleşen uygulamaların öncülleri”, (1.2.3.) ve “Mayolikayı öncüsü olan seramiklerden farklı kılan teknik özellikler”, (2.2.5.) bölümlerine bakılabilir.

² David Harris Cohen, Catherine Hess, **Looking at European ceramics: A guide to technical terms**, Malibu, London, The J. Paul Getty Museum in assoc. British Museum Press, 1993, s. 68.

üretimden itibaren teknik ve üslupta bu ilginin izleri bulunabilir.³ Porselen Avrupa'yı da cezbetmiş ve İtalyanlar da Medici tecrübesiyle beraber porseleni üretme çabasına dâhil olmuştur. Porselen, çalışmamızda ele aldığımız bazı mayolika üsluplarını da etkilemiştir.

Benzerliklerinin yanında iki seramik ekolünün birbirinden farklılıklarının olduğu da görülmektedir. Sıraltı tekniği uygulanarak üretilen İznik seramikleri ve sırüstü tekniği kullanılarak üretilen mayolikalar teknik zeminde ayrışırlar. Osmanlı'nın ve İtalya'nın farklı siyasi yapıları da seramik sanatlarındaki farklılığa zemin hazırlayan bir diğer faktördür. İtalya'nın çok devletli yapısına karşın Osmanlı güçlü bir merkezi otoritenin hâkim olduğu bir devlettir. Rönesans'ın teşvik ettiği yaratıcılık ruhu ve İtalya coğrafyasındaki devletler arasında gelişen rekabet, mayolikada farklı tekniklerin ve daha fazla sayıda üslubun oluşmasına katkıda bulunmuştur. İznik ise sivil talepler için üretim yapsa da, genel itibarla sarayın kontrolü altındadır ve bu anlamda daha muhafazakâr bir çizgiye sahiptir.

İznik ve mayolika arasındaki etkileşim, tarihi belgeler, arkeolojik çalışmaların değerlendirilmesi ve arkeometrik araştırmalarla ele alınması gereken bir konudur. Eldeki objelerin tasarımlarının incelenmesi, hatta bu konuda diğer sanat ve zanaat kollarıyla yardımlaşılması da şüphesiz araştırmalara katkı sağlayacaktır. İtalya coğrafyasındaki devletlerin, seramik sanatında, gerek teknik gerekse estetik açıdan kendilerinden ileride olan Doğu'daki gelişmeleri yakından izledikleri ve Orta Çağ boyunca Doğu'nun seramik tecrübesinden yararlandıkları anlaşılmaktadır. Osmanlı ise, II. Mehmed'in saltanat döneminden itibaren artan bir ilgi duyduğu İtalya'nın, seramik sanatından haberdar görünmektedir. Etkileşim bağlamındaki ağırlıklı fikir, Doğu'nun seramik ve çini geleneğinden Batı'ya birçok üslup aktarımlarının olduğu, İtalyan seramiğinin ise Doğu'yu bazı formlarıyla etkilediği biçimindedir.⁴ Bu saptama, İznik seramiği-mayolika ilişkisini de genel anlamda tanımlar gibi

³ Walter B. Denny, "Blue-and-white Islamic pottery on Chinese themes", **Boston Museum Bulletin**, Vol. 72, No. 368, 1974, s. 76.

⁴ Catherine Hess, Nassim Rossi, "Brilliant achievements: The journey of Islamic glass and ceramics to Renaissance Italy", **The arts of fire: Islamic influences on glass and ceramics of the Italian Renaissance**, Ed. Catherine Hess, Los Angeles, Paul Getty Museum, 2004, s. 18.

görülebılır. Ancak ayrıntılar incelendiğinde teknik, motif ve üslup alışverişinin İznik ve mayolika sanatçıları arasında karşılıklı gerçekleştiğı anlaşılmaktadır.

Mayolika, İtalyan sanatının İslam sanatından önceden aldığı arabesk ve düğüm gibi motiflerin İznik seramiğindeki uygulamalarından etkilenmiş gözükmeğdir. *Alla porcellana* esinlenme-taklit arasındadır. Helezoni tuğrakeş, ustaların üslubu, *Candiana* ve Medici porseleni gibi üretim ve üsluplarda ise esinlenmenin yerini taklide bıraktığı görülür. Medici porseleninde üretim tekniğı olarak da İznik seramiğinin taklit edilmiş olması söz konusudur. Mayolika sanatçıları İznik'in ünlü kırmızısını da taklit etmeye çalışmış ama başarılı olamamışlardır.

İznik seramik ustaları ise mayolikadan *tondino* formunu almışlardır. İznik seramik-çinilerindeki floral üslubun gelişiminde İtalya'nın da aralarında bulunduğı Avrupa ülkelerinin etkisi hissedilmektedir. Enginar ve üç yaprak başta olmak üzere bazı motiflerin, doğrudan mayolika üzerinden olmasa da İtalyan sanatının etkisiyle İznik repertuarına katılmış olmaları muhtemel gözükmeğdir. Kısa süreli bir dönemi temsil etse de, bazı İznik seramiklerinde uygulanan mavi sır Venedik'in *berettinosunun* taklit edildiğini düşündürmektedir.

Kısacası, şaşırtıcı bir paralelliğın görüldüğü bu yüzyıllar içinde Osmanlı ve İtalyan seramik sanatçıları birbirlerini hem etkilemiş hem de rakip olmuşlardır.

İznik seramikleri ve mayolikalar arasındaki motif ve üslup etkileşimlerinde ticaretin başat rol oynadığı kabul edilebilir. Ancak tekniklerin taşınması için ticari ilişkinin yeterli olamayacağı açıktır. Çünkü seramik sanatı hamur, sır ve renk hazırlanmasında bazı formüllerin icrasına dayanır. Mayolika sanatında, İtalyan şehir devletleri arasında bu tür transferlerin olduğu bilinmektedir. İtalya ile Osmanlı arasında usta ve zanaatkar göçünü gösteren tarihi belge ise bulunmamaktadır. Ancak yabancı seramikçilerin göç ya da transferi olmadan, teknik bilgi ve becerinin diğer bir ülkeye aktarılması da zor gözükmeğdir.⁵

⁵ Maria Vittoria Fontana, "Islamic influence on the production of ceramics in Venice and Padua", **Venice and the Islamic world**, Ed. Stefano Carboni, New Haven and London, Yale University Press, 2007, s. 283.

İznik seramik ve mayolikalarını araştıran sanat tarihçilerin birçoğu iki geleneğin birbirlerine etkilerini incelerken dengeli bir yaklaşım içindedirler. Ancak mayolika ve İznik seramik araştırmalarının başladığı 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında dönemin siyasi atmosferinin de etkisiyle bazı ön yargılı yayınlar yapılmıştır. Sayıları azalsa da, sonraki yıllarda da bu çizgide çalışmalar görülür. Örneğin Doğu sanatının mayolikaya etkisini inceleyen Wallis, İtalyan sanatçısının kendine saygısı nedeniyle kopyacı olamayacağını iddia eder. Sanatsal geçmişlerinin olmadığı iddiasıyla, İznik seramiklerinin Türklerce üretilmiş olduğuna ihtimal vermeyen ifadeler bu bakış açısının tipik bir diğer örneğini oluşturur.⁶ Türk seramik tarihini inceleyen bazı Türk araştırmacılar da steril bir seramik tarihçiliği yaklaşımını benimsemişler, başka kültür ve sanatların etkisini görmezden gelmiş veya azımsamışlardır.

Margaret Olin, sanat tarihçiliğin objektifliğini sorguladığı makalesinde “Ulusalcılığı ve ona eşlik eden ırkçılığı yaşamın diğer alanlarından olduğu kadar sanat tarihinden de çıkarmak zordu ve zordur.” demektedir.⁷ Tarihi olgulara, sanat objelerine ya da üsluplara, ideolojik önyargılar yerine tarafsız bir bakış açısıyla yaklaşıldığında bulgular daha doğru değerlendirilecek ve daha objektif yorumlara gidilebilecektir. Bir kültürün diğerinden etkilenmesi, ilham alması veya taklit etmesi övgü ya da yergi gibi anlayışların dışında ele alınabilmelidir. Kaldı ki insanoğlunun sahip olduğu sanat mirası incelendiğinde, farklı kültür ve sanatların etkileşimlerinin neredeyse her zaman yaratıcılığa katkıda bulunduğu görülür.

Son olarak, bu çalışma bugüne kadar İznik seramik-çinisini ve mayolika ilişkisini araştıran çok değerli uzmanların yayınlarının incelenmesiyle şekillendi. Osmanlı ve İtalya’ya ait bir arşiv çalışmasının yeni yayınlara açılım sağlaması beklenebilirse de bu yönde bugüne kadar yapılan araştırmalar konuya ancak sınırlı bir destek sağlayabilmiştir. Osmanlı arşivleri seramik sanatının gelişimine yönelik ayrıntılı bilgi vermezken, Osmanlı Sarayı ile İznik atölyeleri arasındaki yazışmalar

⁶ Henry Wallis, **The Oriental influence on the ceramic art of the Italian Renaissance with illustrations**, London, Bernard Quaritch, 1900, s. xii ve xxvii.

⁷ Margaret Olin, “Nationalism, the Jews, and Art History” **Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought**, Vol. 45, No. 4, Fall 1996, s. 467.

da muhafaza edilememiştir.⁸ Mayolika için de aynı problem söz konusudur. Arşivlerde verilen bilgilere ulaşılsa bile, bunların dönemlerinin bazı yanlış yargılarını da içerdikleri için yanıltıcı olabilecekleri bildirilmiştir.⁹

Her iki seramik ekolü ve bunların ilişkileri konusunda bugüne kadar en önemli katkıyı kuşkusuz arkeolojik çalışmalar sağlamıştır. Ara Altun'un İznik seramik-çini çalışmaları bağlamında dikkat çektiği gibi, kazıların sürekliliği ve disiplinler arası işbirliğinin genişletilmesi daha fazla bilgi sahibi olmamıza kapı aralayacaktır.¹⁰

⁸ Sitare Turan Bakır, "Osmanlı sanatında bir zirve İznik çini ve seramikleri", **Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı**, s. 281 ve Nurhan Atasoy, "The survival of Iznik pottery in Turkey", **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, s. 14.

⁹ Marco Spallanzani, **Ceramiche Orientali a Firenze nel Rinascimento**, Firenze, Libreria Chiari, 1997, s. 102-104.

¹⁰ Ara Altun, "İznik kazıları ışığında Osmanlı çini ve seramikleri", **Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı**, Ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, s. 325.

KAYNAKÇA

- Allan, J.W.: “Abu’l-Qasim’s Treatise on Ceramics”, **Iran**, 11, 1973, s. 111-120.
- Altun, Ara: “Çini-seramik öyküsü”, **Osmanlıda çini ve seramik öyküsü**, Ara Altun v.d., İstanbul, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd., t.y, s. 11-32.
- Altun, Ara: “İznik kazıları ışığında Osmanlı çini ve seramikleri”, **Anadolu’da Türk devri çini ve seramik sanatı**, Ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, s. 309-325.
- Altun, Ara: “Osmanlı Döneminde çini ve seramik: Erken”, **Osmanlıda çini ve seramik öyküsü**, Ara Altun v.d., İstanbul, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd., t.y, s. 53-89.
- Altun, Ara: “16. yüzyılda Osmanlı çini ve seramikleri: İznik”, **Osmanlıda çini ve seramik öyküsü**, Ara Altun v.d., İstanbul, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd., t.y, s. 91-161.

- Arık, Oluş: “Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi dini ve kamusal yapılarında çini”, Rüçhan Arık, Oluş Arık, **Anadolu toprağının hazinesi çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı çinileri**, İstanbul, Kale Grubu Kültür Yayınları, 2007, s. 37-190.
- Arık, Oluş: “Çininin tarihçesine kısa bakış”, Rüçhan Arık, Oluş Arık, **Anadolu toprağının hazinesi çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı çinileri**, İstanbul, Kale Grubu Kültür Yayınları, 2007, s. 25-36.
- Arılı, Belgin D., Ara Altun: **Anadolu toprağının hazinesi çini, Osmanlı Dönemi**, İstanbul, Kale Grubu Kültür Yayınları, 2008.
- Aslanapa, Oktay: **Anadoluda Türk çini ve keramik sanatı**, İstanbul, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1965.
- Aslanapa, Oktay, Şerare Yetkin, Ara Altun: **İznik çini fırınları kazısı II. Dönem (1981-1988)**, Ed.Tülay Duran, İstanbul, İstanbul Araştırma Merkezi, 1989.
- Aslanapa, Oktay: **Türk sanatı**, 9. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Mayıs 2010.
- Aslanapa, Oktay: **Türk sanatı el kitabı**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1993.
- Atasoy, Nurhan, Lâle Uluç: **Osmanlı kültürünün Avrupa’daki yansımaları: 1453-1699**, İstanbul, Armaggan Yayınları, 2012.

- Atasoy, Nurhan: “The survival of Iznik pottery in Turkey”, **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, Nurhan Atasoy, Julian Raby, 2nd ed., London, Alexandra P.-Laurence King Pub., 1994, s. 14-18.
- Bakır, Sitare T.: **İznik çinileri ve Gülbenkyan koleksiyonu**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.
- Bakır, Sitare T.: “Osmanlı sanatında bir zirve İznik çini ve seramikleri”, **Anadolu’da Türk devri çini ve seramik sanatı**, Ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm bakanlığı Yayınları, 2007, s. 279-305.
- Ballardini, Gaetano: **Corpus della maiolica Italiana II: Le maioliche datate dal 1531 al 1535**, Roma, La Libreria dello Stato, 1938.
- Barilaro, D. v.d.: “Characterization of blue decorated Renaissance pottery fragments from Caltagirone (Sicily, Italy)”, **Applied Physics A**, 92, 2008, s. 91-96.
- Busti, Giulio, Franco Cocchi: “La ceramica umbra al tempo di Perugino”, **La ceramica umbra al tempo di Perugino**, Ed. Giulio Busti e Franco Cocchi, Milano, Silvana Editoriale Spa, 2004, s. 27-37.
- Caiger-Smith, Alan: **Tin-glaze pottery in Europe and the Islamic world: The tradition of 1000 years in maiolica, faience and**

- delftware**, London, Faber and Faber, 1973.
- Callegari, Adolfo: “Sulle maioliche dette ‘Candiane’”, **Faenza**, XXII annata, fascicolo I, 1934, s. 74-87.
- Carswell, John: **Iznik Pottery**, 2nd ed., London, The British Museum Press, 2006.
- Cipolla, Carlo M.: “The economic decline of Italy”, **The economic decline of empires**, Ed. Carlo M. Cipolla, London and Southhampton, The Camelot Press Ltd, 1970, s. 196-214.
- Cohen, David Harris, Catherine Hess: **Looking at European ceramics: A guide to technical terms**, Malibu, London, The J. Paul Getty Museum in assoc. British Museum Press, 1993.
- Cooper, Emmanuel: **10 000 years of pottery**, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010.
- Cora, Galeazzo, Angiolo Fanfani: **La porcellana dei Medici**, Milano, Fabbri Editori, 1986.
- Coutts, Howard: **The art of ceramics: European ceramic design 1500-1830**, New York, Yale University Press, 2001.
- Damiani, Giovanna: **Medicilerden Savoylara Floransa saraylarında Osmanlı görkemi**, Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, 21 Aralık 2003-21 Mart 2004, Sergi kataloğu, s. 72-201.

- Degeorge, Gérard, Yves Porter: **The art of Islamic tile**, Paris, Flammarion, 2002.
- Demirci, İnan: **“2004-2005 yılları arasında İzni Roma tiyatrosunda ortaya çıkarılan Erken Osmanlı Dönemi Milet işi seramikleri”**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2006.
- Demiriz, Yıldız: **“Çini bahçesi”**, **Osmanlıda çini ve seramik öyküsü**, Ara Altun v.d., İstanbul, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd., t.y, s. 163-197.
- Denny, Walter B.: **“Blue-and-white Islamic pottery on Chinese themes”**, **Boston Museum Bulletin**, Vol. 72, No. 368, 1974, s. 76-99.
- Denny, Walter B.: **The artistry of Ottoman ceramics**, 2nd ed., New York, Thames & Hudson, 2010.
- Ericani, Giuliana: **“Maioliche ‘alla turchesca’. La porcellana tenera”**, **La ceramica nel Veneto – La Terraferma dal XIII al XVIII secolo**, Ed. Giuliana Ericani e Paola Marini, Milano, A. Mondadori, 1990, s. 233-243.

- Fehérvári, Géza: **Islamic pottery: A comprehensive study based on the Barlow Collection**, London, Faber and Faber, 1973.
- Fındık, Nurşen Ö.: “Beylikler ve erken Osmanlı devri seramik sanatı”, **Anadolu’da Türk devri çini ve seramik sanatı**, Ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm bakanlığı Yayınları, 2007, s. 233-241.
- Fındık, Nurşen Ö.: **İznik Roma tiyatrosu kazı buluntuları (1980-1995) arasındaki Osmanlı seramikleri**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2001.
- Fiocco, Carola, Gabriella Gherardi: **Ceramiche Umbre dal Medioevo allo Storicismo: Parte prima, Orvieto e Deruta**, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, 1988.
- Fiocco, Carola: “La ceramica in Italia dal Medioevo al Rinascimento”, **Storia dell’arte ceramica**, Carola Fiocco v.d., Bologna, Zanichelli, 1986, s. 75-130.
- Fontana, Maria Vittoria: “Islamic influence on the production of ceramics in Venice and Padua”, **Venice and the Islamic world**, Ed. Stefano Carboni, New Haven and London, Yale University Press, 2007, s. 280-293.
- Fontana, Maria Vittoria: "Rapporti artistici fra ceramica islamica e ceramica veneta fra il Quattrocento e il Seicento", **Venezia e l'Oriente Vicino**.

Atti del Primo Simposio Internazionale sull'Arte Veneziana e l'Arte Islamica, 9-12 Dicembre 1986, Ed. Ernst J. Grube, Venezia, L'Altra Riva, Venezia, 1989, s. 125-146.

Fortnum, C. Drury E.:

Maiolica: a historical treatise on the glazed and enamelled earthenwares of Italy, with marks and monograms, also some notice of the Persian, Damascus, Rhodian, and Hispano-Moresque wares, Oxford at the Clarendon Press, 1896.

Fraser, Harry:

Glazes for the craft potter, London, Adam&Charles Black, 1984.

Gelichi, S.:

“La maiolica italiana della prima metà del XV secolo. La produzione in Emilia-Romagna e i problemi della cronologia”, **Archeologia Medievale**, 15, 1988, s. 65-104.(Çevrimiçi)

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:3vNO11azv78J:archeologiamedievale.unisi.it/NewPages/TESTILEZIONI/TESTIAM/10c.rtf+GELICHI+S.,+La+maiolica+italiana+della+prima+met%C3%A0+del+XV+secolo.+La+produzione+in+EmiliaRomagna+e+i+problemi+della+cronologia,+%22Archeologia+Medievale%22,+XV,+1988,+pp.+65-104.&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=tr>, 5 Şubat 2013.

- Genç, Mehmet: **Osmanlı İmparatorluğunda devlet ve ekonomi**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2000.
- Gherardi, Gabriella: “La porcellana in Europa fino alla fine del secolo XVIII. Gres e terraglie inglesi”, **Storia dell’arte ceramica**, Carola Fiocco v.d., Bologna, Zanichelli, 1986, s. 209-246.
- Goldthwaite, Richard A.: “The economic and social world of Italian Renaissance maiolica”, **Renaissance Quarterly**, v. 42, n. 1, 1989, s. 1-32.
- Grube, Ernst J.: **Islamic Pottery: of the eighth to the fifteenth century in the Keir collection**; London, Faber and Faber, 1976.
- Gürhan Sevinç G: “Beylikler ve erken Osmanlı devri çini sanatına kısa bir bakış”, **Anadolu’da Türk devri çini ve seramik sanatı**, Ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm bakanlığı Yayınları, 2007, s. 203-211.
- Gürhan, Sevinç G: “Selçuklu Dönemi kazıları”, **Anadolu’da Türk devri çini ve seramik sanatı**, Ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm bakanlığı Yayınları, 2007, s. 105-107.
- Henderson, Julian: “İznik Ceramics: A Technical Examination”, **Iznik: The pottery of**

- Ottoman Turkey**, Nurhan Atasoy, Julian Raby, 2nd ed., London, Alexandra P.-Laurence King Pub., 1994, s. 65-70.
- Henderson, J., J. Raby: “The technology of fifteenth century Turkish tiles: an interim statement on the origins of the Iznik industry”, **World Archaeology**, 21, No:1 Ceramic Technology 1989, s. 115-132.
- Hess, Catherine, Nassim Rossi: “Brilliant achievements: The journey of Islamic glass and ceramics to Renaissance Italy”, **The arts of fire: Islamic influences on glass and ceramics of the Italian Renaissance**, Ed. Catherine Hess, Los Angeles, Paul Getty Museum, 2004, s. 1-33.
- Hildyard, Robin: **European ceramics**, 2nd ed., London, V-A Publishing, 2009.
- Iida-Sohma, Miki: “I tessuti serici veneziani e il mercato ottomano nell’epoca premoderna (secoli XVI-XVII°)”, **Mediterranean World**, Vol. XVIII, Mar. 2006, s. 63-76.
- Kırımlı, Faik: “İznik çinileri ve Cenovalı çini tüccarları”, **Antika**, sayı 27, yıl 3, 1987, s. 50-52.
- Kingery, W. David, Pamela B. Vandiver: “Medici Porcelain”, **Faenza**, Vol. 70, 1984, s. 441-451.
- Kingery, W. David: “Painterly maiolica of the Italian Renaissance”, **Technology and**

Culture, Vol. 34, No. 1, Jan. 1993, s. 28-48.

LaTores, Alicia Marie:

Luca della Robbia as Maiolica Producer: Artists and Artisans in Fifteenth-Century Florence, Graduation with Departmental Honors in Art History, Wheaton College, May 5, 2009.

Lane, Arthur:

Early Islamic pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia, London, Faber and Faber, 1947.

Lane, Arthur:

Later Islamic pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey, New York, Pitman Publishing Corporation, t.y.

Lane, Arthur:

“The Ottoman pottery of Isnik”, **Ars Orientalis**, vol. 2, 1957, s. 247-281.

Lewis, Bernard:

“Some reflections on the decline of the Ottoman Empire”, **The economic decline of empires**, Ed. Carlo M. Cipolla, London and Southampton, The Camelot Press Ltd, 1970, s. 215-234.

Mack, Rosamond E.:

Bazaar to piazza: Islamic trade and Italian art, 1300-1600, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002.

Mason R. B., M. S. Tite:

“The beginnings of tin-opacification of pottery glazes”, **Archaeometry** 39, 1, 1997, s. 41-58.

- Moroni, Beatrice, Claudia Conti: “Technological features of Renaissance pottery from Deruta (Umbria, Italy): An experimental study”, **Applied Clay Science**, 33, 2006, s. 230-246.
- Morris, Frances: “Velvets from Italy and Asia Minor”, **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, Vol. 12, No. 3, Mar. 1917, s. 68-70.
- Necipoğlu, Gülru: “From International Timurid to Ottoman: A change of taste in sixteenth-century ceramic tiles”, **Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture**, Ed. by. Oleg Grabar, Leiden-Brill, 7, 1990, s. 136-170.
- Necipoğlu, Gülru: “Konstantinopolis’ten Konstantiniyye’ye: II. Mehmed Döneminde yaratılan kozmopolit payitaht ve görsel kültür”, **Bizantion’dan İstanbul’a: Bir başkentin 8000 yılı**, İstanbul, Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, 5 Haziran-4 Eylül, 2010, s. 262-277.
- Necipoğlu, Gülru: **The age of Sinan: Architectural culture in the Ottoman Empire**, London, Reaktion Books Ltd, 2005.
- Olin, Margaret: “Nationalism, the Jews, and Art History” **Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought**, Vol. 45, No. 4, Fall 1996, s. 461-482.

- Öney, Gönül: “Anadolu Selçuklu çini ve seramik sanatı”, **Osmanlıda çini ve seramik öyküsü**, Ara Altun v.d., İstanbul, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd., t.y, s. 33-51.
- Öney, Gönül: “Doğu’dan Batı’ya, İslam sanatından Türk çini ve seramiklerine uzanan miras”, **Anadolu’da Türk devri çini ve seramik sanatı**, Ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm bakanlığı Yayınları, 2007, s. 13-23.
- Öney, Gönül: “Erken Dönem Anadolu Türk-İslam seramiği (12-13. yüzyıllar)”, **Antika**, Yıl 3, No: 27, 1987, s. 16-19.
- Öney, Gönül: **İslam mimarisinde çini**, İstanbul, Ada yayınları, 1987.
- Öney, Gönül: **Türk çini sanatı, Turkish tile art**, İstanbul, Yapı Kredi Bankası Yayınları, 1976.
- Padeletti, G. v.d.: “Technological study on ancient ceramics produced in Casteldurante (central Italy) during the Renaissance”, **Applied Physics A**, 79, 2004, s. 335-339.
- Paker, Mükerrerem: “Anadolu Beylikler devri keramik sanatı”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat

Tarihi Enstitüsü, 1964-1965, s. 155-166.

- Pannuzi, Simona, Maria Pia Riccardi: “Maioliche cinquecentesche dal Borgo di Ostia Antica: primi dati archeometrici”, **Pre-tirage del III Convegno nazionale di Archeologia Medievale**, Salerno, Ottobre 2003, Firenze, All’Insegna del Giglio, 2003, s. 83-89.
- Passeri, Giambattista: **Istoria delle pitture in majolica: fatte in Pesaro e ne’ luoghi circonvicini**, 2nd ed., Pesaro, Tipografia di Annesio Nobili, 1857.
- Paynter, S. v.d.: “The production technology of Iznik pottery- A reassessment”, **Archaeometry**, 46, 2004, s. 421-437.
- Piccolpasso, Cipriano: **I tre libri dell’arte del vasaio**, Roma, dallo Stabilimento tipografico, 1857.
- Poole, Julie E.: **Italian Maiolica**, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Raby, Julian: “A Sultan of paradox: Mehmed the Conqueror as a patron of the arts”, **Oxford Art Journal**, Vol. 5, No. 1, 1982, s. 3-8.
- Raby, Julian: “İznik, the European perspective”, **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, Nurhan Atasoy, Julian Raby,

- 2nd ed., London, Alexandra P.-Laurence King Pub., 1994, s. 71-75.
- Raby, Julian: “İznik, ‘Un village au milieu des jardins’, **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**”, Nurhan Atasoy, Julian Raby, 2nd ed., London, Alexandra P.-Laurence King Pub., 1994, s. 19-22.
- Raby, Julian: “The making of an İznik pot”, **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, Nurhan Atasoy, Julian Raby, 2nd ed., London, Alexandra P.-Laurence King Pub., 1994, s. 50-64.
- Raby, Julian: “1480-1560 Development and growth of Iznik pottery”, **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, Nurhan Atasoy, Julian Raby, 2nd ed., London, Alexandra P.-Laurence King Pub., 1994, s. 76-144.
- Raby, Julian: “1560-1650 Maturity and decline of Iznik pottery”, **Iznik: The pottery of Ottoman Turkey**, Nurhan Atasoy, Julian Raby, 2nd ed., London, Alexandra P.-Laurence King Pub., 1994, s. 218-288.
- Rackham, Bernard: “A new Chapter in the history of Italian Majolica”, **Burlington Magazine**, vol. 27, Aprile 1915, s. 28-35.
- Rackham, Bernard: **Islamic pottery and Italian maiolica: illustrated catalogue of a private**

- collection**, London, Faber and Faber, 1959.
- Rackham, Bernard: **Italian maiolica**, 2nd ed., London, Faber and Faber, 1963.
- Rackham, Bernard: “Paduan maiolica of the so-called ‘Candiana’ type”, **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, Vol. 68, No. 396, Mar 1936, s. 112-114.
- Ravanelli, Carmen Guidotti: **“L’influsso d’Oriente sulla maiolica Italiana”**, (Tesi di Laurea), Firenze, Università degli Studi di Firenze, Anno Accademico 1975-1976.
- Ricci, C., I. Borgia, B. G. Brunetti: “A study on late Medieval transparent-glazed pottery and archaic majolica from Orvieto (Central Italy)”, **Archaeometry**, 47, 3, 2005, s. 557-570.
- Riefstahl, Rudolf M.: “Early Turkish tile revetments in Edirne”, **Ars Islamica**, Vol. 4, 1937, s. 249-281.
- Rogers, Michael: “A group of Ottoman pottery in the Godman Bequest”, **Burlington Magazine**, March 1985, s. 134-145.
- Rogers, J. M.: “Europe and the Ottoman arts: Foreign demand and Ottoman consumption”, **Europa and Islam tra i secoli XIV e XVI, Europe and Islam between 14th and 16th centuries**, Napoli, Istituto

- Universitario Orientale, 2002, s. 709-736.
- Sani, Elisa P.: **Italian Renaissance maiolica**, London, V-A Publishing, 2012.
- Sardjono, Sandra: “Ottoman or Italian velvets? A technical investigation”, **Venice and the Islamic world**, Ed. Stefano Carboni, New Haven and London, Yale University Press, 2007, s. 192-203.
- Sarre, Friedrich: “The connexion between the pottery of Miletus and the Florentine maiolica of the fifteenth century”, **Transactions of the Oriental Ceramic Society**, Volume 10, 1931-1932, s. 16-19.
- Solon, Louis Marc Emmanuel: **A history and description of Italian majolica**, Cassell and Company, 1907.
- Sönmez, Zeki: “Tekfur Sarayı denemesi”, Belgin Demirsar Arlı, Ara Altun, **Anadolu toprağının hazinesi çini, Osmanlı Dönemi**, İstanbul, Kale Grubu Kültür Yayınları, 2008, s. 37-43.
- Sönmez, Zeki: **Türk-İtalyan siyaset ve sanat ilişkileri**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2006.
- Spallanzani, Marco: **Ceramiche alle Corte dei Medici nel Cinquecento**, Modena, Franco Cosimo Panini, 1994.

- Spallanzani, Marco: **Ceramiche Orientali a Firenze nel Rinascimento**, Firenze, Libreria Chiari, 1997.
- Spallanzani, Marco: “Maioliche di Montelupo per Costantinopoli”, **Faenza**, XCIII annata, fascicolo I-III, 2007, s. 36-41.
- Syson, Luke, Dora Thornton: **Objects of virtue Art in Renaissance Italy**, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2001.
- Tabak, Faruk: **The waning of the Mediterranean, 1550-1870: a geohistorical approach**, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008.
- Tite, M.S.: “Iznik pottery: an investigation of the methods of production”, **Archaeometry**, 31, 1989, s. 115-132.
- Tite, M. S.: “The production technology of Italian maiolica: a reassessment”, **Journal of Archaeological Science**, 36, 2009, s. 2065-2080.
- Troiano, Diego: “Maiolica con decorazione di stile compendiario e tardo compendiario”, **La ceramica postmedievale in Abruzzo. I materiali dallo scavo in Piazza Caporali a Castel Frentano (CH)**, Ed. Diego Troiano, Van Verrochio, Firenze, All’Insegna del Giglio Documenti di Archeologia Postmedievale, 2002, s. 185-240.

- Tulun, T. v.d.: “An archaeometric study on ancient Iznik ceramics”, **BAÜ Fen Bil. Enst. Dergisi**, 4.2, 2002, s. 34-44.
- Tuna, Turgut: “**Ebul Kasım Çini Defteri’nin teknolojik analizi**”, Marmara Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2002.
- Vasari, Giorgio: **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ve architetti**, 4. ed., Roma, Grandi Tascabili Economici, Newton, Luglio 2010.
- Vendrell, M., J. Molera, M. S.Tite: “Optical properties of tin-opacified glazes” **Archaeometry** 42, 2, 2000, s. 325-340.
- Vitali, Marcella: “Cenni sulla ceramica etrusca, romana e paleoitaliana”, **Storia dell’arte ceramica**, Carola Fiocco v.d., Bologna, Zanichelli, 1986, s. 35-42.
- Vitali, Marcella: “La maiolica Italiana nel XVII e XVIII secolo”, **Storia dell’arte ceramica**, Carola Fiocco v.d., Bologna, Zanichelli, 1986, s. 247-272.
- Waagé, Frederick O.: “Preliminary report on the Medieval pottery from Corinth: 1. The prototype of the archaic Italian majolica”, **Hesperia**, Vol. 3, No. 2, 1934, s. 129-139.

- Wallis, Henry: **The Oriental influence on the ceramic art of the Italian Renaissance with illustrations**, London, Bernard Quaritch, 1900.
- Whitehouse, David: “The origins of Italian maiolica”, **Archaeology**, v. 31, 1978, s. 42-49.
- Whitehouse, David: “Tuscania e la maiolica italiana del XV secolo”, **Atti dell’VIII Convegno Internazionale della Ceramica, Albisola**, 1975, s. 11-30, (Çevrimiçi) <http://archeologiamedievale.unisi.it/NewPages/TESTILEZIONI/TESTIAM/11c.rt> f, 20 Şubat 2013.
- Wilson, Timothy: **Ceramic art of Italian Renaissance**, London, British Museum Publications Ltd., 1987.
- Wilson, Timothy: “Il ruolo di Deruta nello sviluppo della maiolica istoriata”, **La ceramica umbra al tempo di Perugino**, ed. Giulio Busti e Franco Cocchi, Milano, Silvana Editoriale Spa, 2004.
- Wilson, Timothy: “Le maioliche”, **Il Rinascimento italiano e l’Europa, IV, Commercio e cultura mercantile, Treviso and Costabissara**, Ed. by F. Franceschi, R. Goldthwaite, and R. Mueller, 2007, s. 217-45.
- Yavuz, Şeyda: “Süsleme sanatlarında rumi motifleri ve tarihsel gelişimi”, Gazi Üniversitesi

- Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008.
- Yenişehirlioğlu, Filiz: “Ottoman ceramics in European contexts”, **Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture**, Leiden-Brill, 21, 2004, s. 373-382.
- Yetkin, Şerare: **Anadolu’da Türk çini sanatının gelişmesi**, 2. bs., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1986.
- Yıldırım, Savaş: “**Erken Osmanlı (1300-1453) yapılarında çini süsleme**”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2007.
- Zupko, Ronald Edward: **Italian weights and measures from the Middle Ages to the nineteenth century**, Philadelphia, American Philosophical Society, 1981.

TABLOLAR

Tablo 1: Ebul Kasım'ın eserinin birinci bölümde tanıtılan hammaddeler.

HAMMADDE	KULLANIM YERİ VE İŞLEVİ
Maha veya hasat taşı (şekertaşı): Muhtemelen kuvars	Hamur ve sır yapımında
Saişkine: Muhtemelen kireçtaşı	Öğütme taşlarının yapımında
Betane taşı: Felspar veya kireçtaşı olması mümkün	İki pişirimli ürünlerin hazırlanmasında
Gamseri taşı (hematit veya kan taşı)	Sır üstü kırmızı rengin yapımında
Şekhar (soda)	Sır hazırlanmasında
Lacivert taşı	Lacivert rengin elde edilmesinde
Müzerret: Muhtemelen yüzde 85'i kromit, kalan kısmı manganez ve magnezyum silikattan oluşan bir mineral	Sıraltı süslemede siyah rengin oluşturulması
Demir ve gümüş sülfid, magnezyum, vitriyol, arsenik, kurşun oksit, sürme ve çinko oksit	Sarı ve kırmızı renklerin yapımında
Kil:	Beyaz, yapışkan ve güçlü olması gerektiğine dikkat çekilmektedir
Kalay: Gerçekte 7 metalden altın, gümüş, bakır, demir, kalay, kurşun ve civa varsayılır) oluşmuştur.	Firuze rengin oluşturulmasında
Kurşun:	Firuze rengin elde edilmesi ve sır yapımında
Kavrulmuş bakır:	Yeşil ve sarı renklerin yapımında

Tablo 2: Yeşil rengin formülü.

	A	B
Antimon (sürme taşı)	1 lib.	3 lib.
Ramina	4 lib.	6 lib.
Kurşun	1 lib.	2 lib.

Tablo 3: Zallo (koyu sarı) formülü.

	A	B	C
Ferracica	½ lib.	2 lib.	1 ½ lib.
Kurşun	1 ½ lib.	5 lib.	2 lib.
Antimon	1 lib.	3 lib.	2 lib.

Tablo 4: Zallulino (soluk sarı) formülü.

	A	B
Antimon	1 lib.	2 lib.
Kurşun	1 ½ lib.	3 lib.
Şarap tortusu	1 lib.	1 lib.
Tuz	1 lib.	½ lib.

Tablo 5: Sır yapımında kullanılan kalay ve kurşun karışımının formülü.

	A	B	C
Kalay	1 lib.	1lib.	1 lib.
Kurşun	4 lib.	6 lib.	7 lib.

Tablo 6: Venedik'te kullanılan renkli sır formülü.

Şarap tortusu	20 lib.
Silikatlı kum	40 lib.
Zaffara (mavi renk)	8 on.*
Bakır oksit	4 on.

Tablo 7: Klasik beyaz sırın formülü.

	A	B	C
Marzacotto	30 lib.	32 lib.	31 lib.
Kalay - kurşun karışımı	12 lib.	12 lib.	11 lib.

* Oncia (on.) libbranın 1/12'si. Bölgelere göre farklılık gösterir ve 27-28 gr. arasında değişir.

Tablo 8: Coperta adı verilen ikinci sıranın formülü.

	A	B	C
Kurşun	17 lib.	16 lib.	8 ½ lib.
Kum	20 lib.	20 lib.	10 lib.
Şarap tortusu	12 lib.	13 lib.	6 lib.
Tuz	8 lib.	9 lib.	4 lib.

Tablo 9: Ağaç, taş, et, aydınlatılmış yol çizimlerinde kullanılan karışım.

	A	B
Zallulino (soluk sarı)	2 on.	2 on.
Bianchetto	4 on.	3 on.

Tablo 10: Ahşap ve kırmızıya çalan yol çiziminde kullanılan karışım.

	A	B
Zallo (koyu sarı)	1 on.	2 on.
Bianchetto	2 on.	3 on.

Tablo 11: Gökyüzü, deniz, kılıç renklerinin formülü.

	A	B
Zaffara (mavi)	1 on.	1 on.
Bianchetto	3 on.	2 on.

Tablo 12: Sürülmüş tarla, cadde, yıkıntılar ve taş yapılarda kullanılan renk formülü.

Mista chiara	1 on.
Bianchetto	2 on.

Tablo 13: Yeşil alanlar ve güneş ışığında çalılar çizimleri için renk formülü.

Zallulino (soluk sarı)	1 on.
Bakır oksit	2 on.

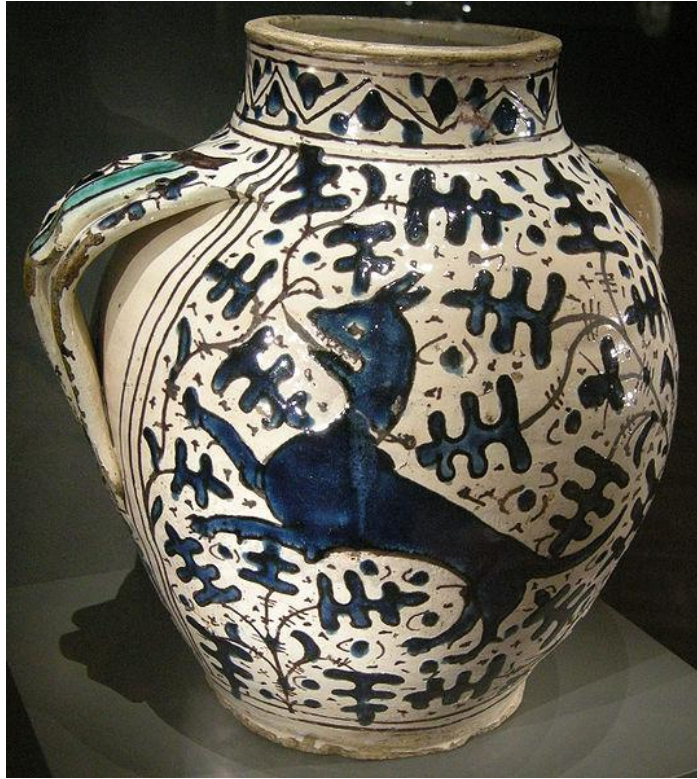
Tablo 14: Saç çizmek için renk formülü.

Zallulino (soluk sarı)	2 on.
Zallo (koyu sarı)	1 on.

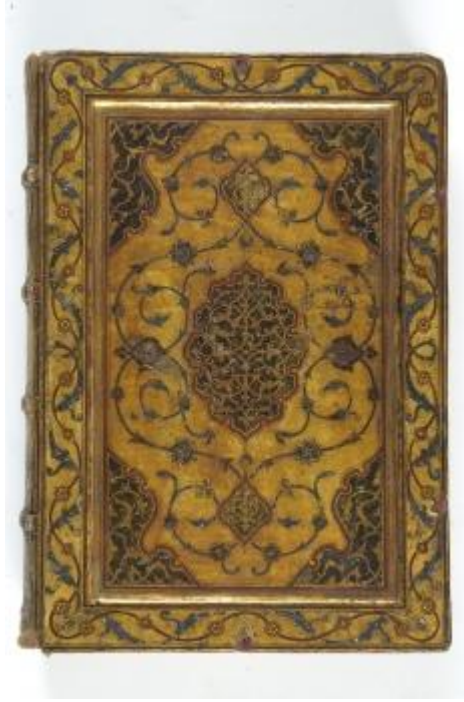
RESİMLER



Resim 1. Milet işi tabak parçaları, İznik çini fırınları kazısı (Nurşen Ö. Fındık İznik Roma tiyatrosu kazı buluntuları (1980-1995) arasındaki Osmanlı seramikleri s. 36, foto 10)



Resim 2. Zaffera in rilievo üslubunda mayolika, Floransa 1430-1450 civarı, National Gallery of Victoria, Melbourne, Envanter no: 3649-D3



Resim 3. Kitap süslemesi, Venedik 1553, Fondazione Giorgio Cini
Envanter no: S 216A/D



Resim 4. Rabesche çizim, Piccolpasso, I tre libri dell'arte del vasaio kitabından.



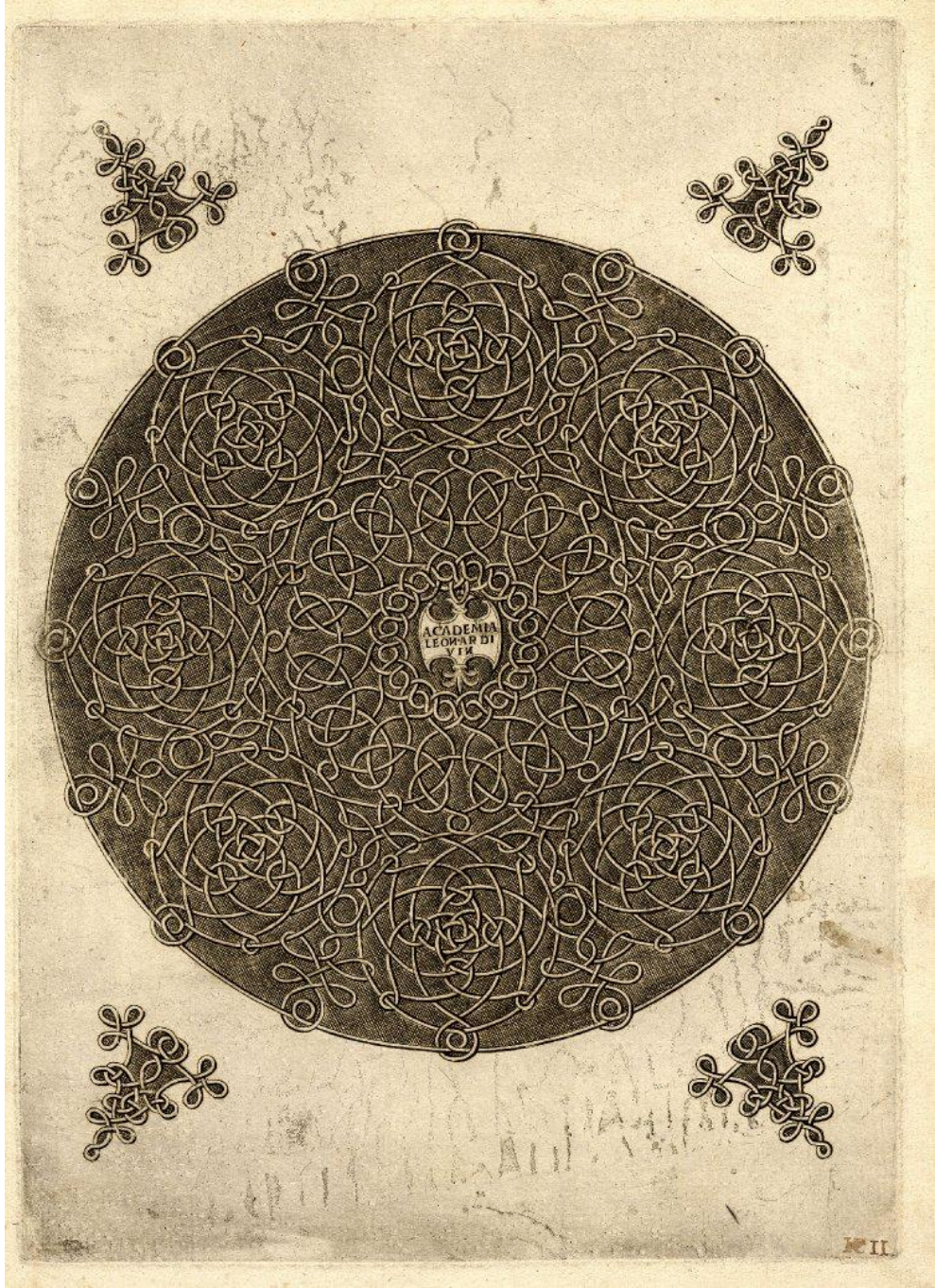
Resim 5. Arabesk süsleme, Maestro Lodovico (tahmini), Venedik, 1540-1550, Berlino, Fioritura Collection, Heinz & Jertha Kuckei



Resim 6. Fonda arabeskler, Jacomo de Pesaro'nun eseri, Venedik 1543, Victoria-Albert Museum, Envanter no: 8512-1863



Resim 7. Giacomo Mancini atölyesi, Deruta 1520-1550, Victoria-Albert Museum,
Envanter no: 2595-1856



Resim 8. Düğüm motifi, Fifth knot, Leonardo da Vinci okulu, 1480-1500, British Museum, Envanter no: 1877,0113.366



Resim 9. Alla porcellana, Venedik 1516-1525 civarı, British museum,
Envanter no: 1878, 1230.435



Resim 10. Alla porcellana, Maestro Benedetto, Siena, 1501, Victoria-Albert Museum, Envanter no: 4487-1858.



Resim 11. Helezoni tuğrakeş üslupta tabak, İznik, 1535-1545, Ashmolean Müzesi,
Envanter no: EAX.3274



Resim 12. Helezoni tuğrakeş üslupta albarello, Liguria (muhtemelen Cenova), 1550-1600, British Museum, Envanter no: 1990,0502.1



Resim 13. Ustaların üslubunda tabak, İznik, 1535-1540, Victoria-Albert Museum,
Envanter no: 185-1892



Resim 14. Ustaların üslubunda vazo, Padova, 17. yüzyılın ilk yarısı, Padova Musei Civici,
(Giuliana Ericani, “Maioliche ‘alla turchesca’. La porcellana tenera”, s. 235).



Resim 15. Saz üslubunda tabak, İznik, 1580-1600, Victoria-Albert Museum,
Envanter no: 948-1898



Resim 16. Candiana, Venedik 1629, British Museum, Envanter no: 1997,0402.1



Resim 17. Candiana, Venedik-Padova, 17. yüzyıl ortaları, Fitzwilliam Müzesi,
Envanter no: C.22-1932



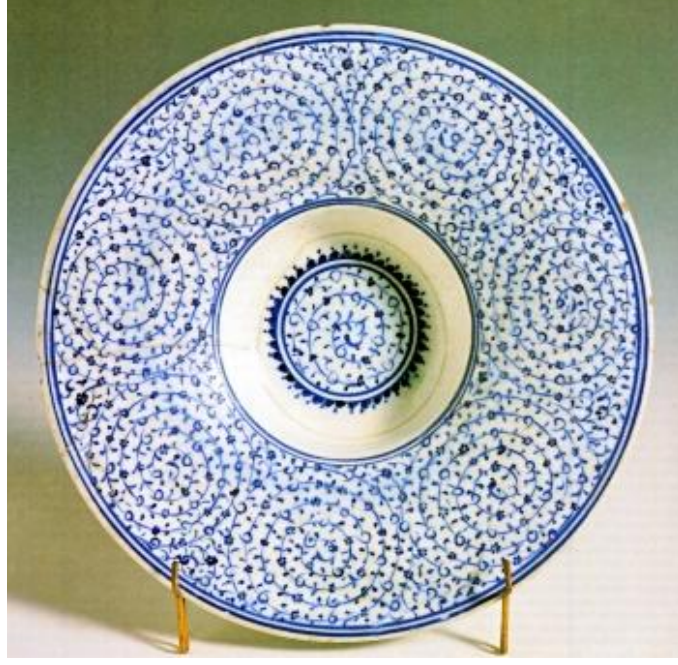
Resim 18. Candiana, Berber çanağı, Padova, 17. yüzyıl, Venedik Correr Müzesi,
Envanter no: CI. IV N. 180



Resim 19. Medici porseleni, 1575-1587, Floransa, Ashmolean Müzesi,
Envanter no: WA1899.CDEF.C298



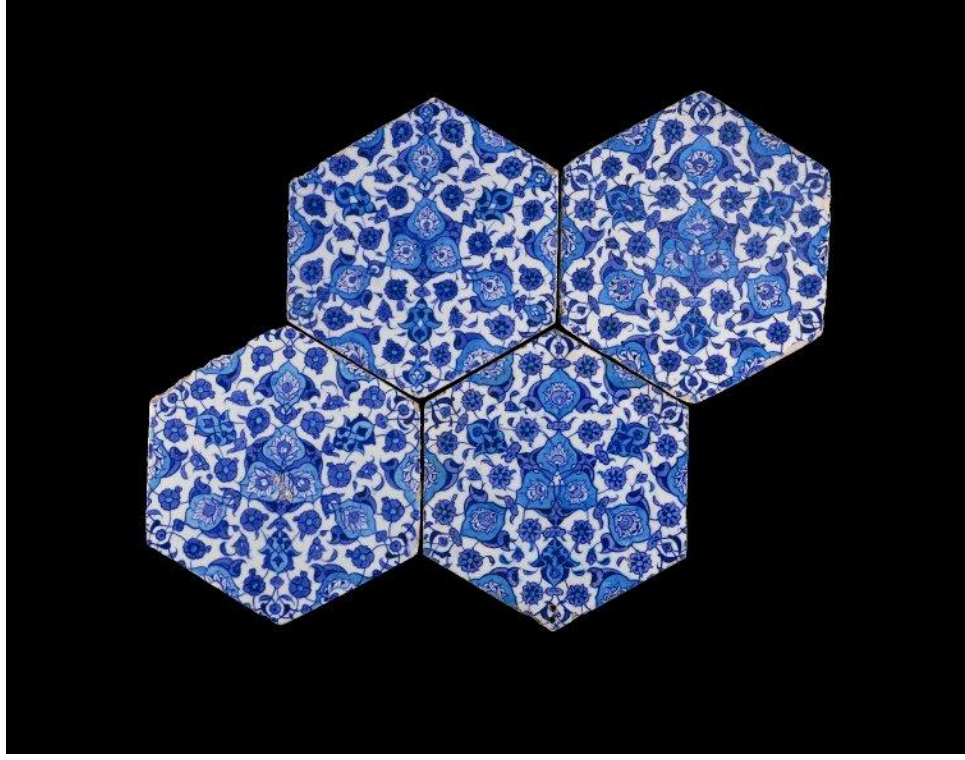
Resim 20. Medici porseleni, Floransa, 1575-1587, Metropolitan Museum of Art,
Envanter no: 17.190.2045



Resim 21. Helezoni tuğrakeş üslupunda tondino, İznik, 1525-1530, Musée des Beaux-Arts
Envanter no: D 167



Resim 22. Berettino sırina benzer renkte astar boyaması yapılmış İznik üretimi tabak,
1560 civ., Magdalen College, Oxford., (Raby-Atasoy, İznik kitabı
resim 682).



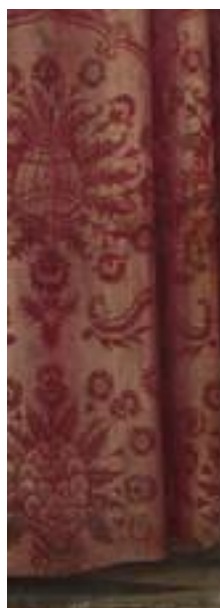
Resim 23. Altıgen çini parçası, İznik, 16. yüzyıl, Godman Koleksiyonu, British Museum, Envanter no: G. 12.



Resim 24. Alvaro di Pietro'nun (Pirez D'Évora) "Taç giyen Madonna" resminden elbise deseni, (Rogers, "A group of Ottoman pottery in the Godman Bequest", Burlington Magazine, s. 135).



Resim 25. Marco Marziale, 1500, National Gallery, Envanter no: NG803



Resim 26. Resim 25 detay.



Resim 27. İznik, 16. yüzyıl, British Museum, Envanter no: G.46



Resim 28. İtalyan gencin resmedildiği tabak, İznik, 1535-1540, Envanter no: 5763-1859



Resim 29. Armalı tabak, İznik 1575-1600, British Museum, Envanter no:1878,1230.490

KÜÇÜK SÖZLÜK

Albarelo: Yakın Doğu ve İspanya kaynaklı olup, 15. yüzyıldan itibaren İtalya’da görülen ve ilaç muhafazasında kullanılan silindirik bir seramik kap biçimi.

Alla porcellana: Porselenden ilham alınarak 16. yüzyıl boyunca üretilen mayolikalar ve bu üretime ait üslup.

Arkaik-mayolika: 13. yüzyılın ilk yarısından itibaren üretilmeye başlanan, kalaylı sırn ve bakır yeşili ile mangan kahverengisi renklerinin kullanıldığı, ağırlıklı olarak Orta ve Kuzey İtalya’da üretilen seramiklere verilen ad. Mayolikanın öncüsü oldukları düşünülmektedir.

Astar: Seramik hammaddelerinin belirli oranda karıştırılmalarıyla elde edilen ve beyaz, parlak bir zemin meydana getirmek için hamurun üstüne çekilen ince tabaka.

Bacini: 11. yüzyıldan başlayarak İtalya’da bazı kiliselerin dış cephelerine asılan tabak benzeri seramik objeler.

Berettino: 16. yüzyılın ilk yarısında sırn içeriğine kobalt eklenerek elde edilen gök mavi renkli sıra verilen ad. En sık kullanımı, Venedik, Liguria ve Faenza’da üretilen mayolikalarda görülür..

Bianchetto: Mayolikada kullanılan beyaz renk. Elde etmek için, en iyi kalite kalay, toprak ya da demir bir kabın içinde eritilir. Sonrasında havanla dövülerek kül kıvamına getirilir.

Bucchero: MÖ 7. yüzyıldan itibaren İtalya’ya hükmeden Etrüskler tarafından, siyah renkte, kaliteli, saf kilden üretilip, balmumu ve reçineyle kaplanan seramik ürünler.

Cavetto: Tabak veya kapta kenar ve dip arasında kalan bölüm. Çanak da denir.

Coperta: Bazı mayolikalarda kullanılan ve birinci sır üzerine yapılan desenin üstüne eklenen ikinci sır. Kurşun, kum, şarap tortusu ve tuz karıştırılarak elde edilir.

Çini: Mimaride kullanılan sırlı seramiklerin verilen ad.

Çini mozaik: Tek renkli sırlı çinilerin bir araya getirilerek mimari yüzeylerde uygulanmasını içeren bir tekniktir. Bu uygulamada kullanılmak üzere, arka yüzleri konik olacak biçimde, istenilen ölçülerde kesilen tek renk sırlı çinilerden yararlanılır.

Çintamani: Sanskritçede ‘uğurlu mücevher’ anlamına gelir. Buda’yı temsil ettiği düşünülen ve üç benekten oluşan mistik bir semboldür. Bu sembol Timurlu sanatında yaygın kullanılmış ve Osmanlı’ya geçerek tekstil ve seramik ürünlerde kullanılan popüler bir motif haline gelmiştir.

Famiglia: Ballardini’nin mayolikaları sınıflandırırken oluşturduğu alt birim, aile.

Frit: Seramikte kullanılan hammaddeleri birbirine bağlayan bir zatk görevini yapan madde. İçeriğinde kum, kuvars, potas, kurşun bulunabilen fritin bu özelliğinden hamur ve sır hazırlanırken yararlanır.

Grotesk: Bitkisel öğeler tarafından birbirine tutturulan hayvan, insan ve canavar resimlerinden oluşan bezemelerdir. Neron’un Domus Aurea’sının duvarlarındaki resimlerin 1400’lerin sonunda keşfedilmesiyle, Rönesans sanatında popülerlik kazanmıştır.

Hamur: Kilin bazı maddelerle karıştırılmasıyla hazırlanan ve seramik-çini üretiminde kullanılan ana malzeme.

Hatayi: Kelime kökeni olarak *Hitay* (Cathay), yani Çin’den, bazı araştırmacılara göre ise Çin Türkistan’ından gelir. Türk süsleme sanatında yaygın kullanımı olan bu motif, şakayık, gül, narçiçeği gibi çeşitli çiçeklerin stilize edilmesi ile şekillenir.

Helezoni tuğrakeş: Halkalar oluşturacak biçimde sıralanan helezonik saplar üzerine, soyut bir tarzda, stilize bitkisel motiflerin sıralanması ile karakterize üsluba verilen ad. Raby’nin, söz konusu motifleri Kanuni Sultan Süleyman’ın tuğrasına benzeterek teklif ettiği isim popülerlik kazanmış ve benimsenmiştir.

Istoriato: Tarihi, mitolojik ve Eski Ahit’ten sahnelerin mayolika üzerinde resmedilmesini ifade eden bu üslup 15. yüzyıl içinde başlasa da, Rönesans ve hümanizm fikirlerinin daha da oturduğu 1510’lardan itibaren ivme kazanmış ve 1560’lara kadar popülerliğini sürdürmüştür.

Keramik: Bilimsel yayınlarda, kullanma seramiklerini ifade etmek için kullanılan terim.

Lüster: Perdah tekniği olarak da bilinen ve ilk kez 8. yüzyılda Abbasi Devri'nde, Irak'ta ortaya çıkmış, seramik malzeme üzerine altın görünümü veren bezemenin uygulandığı bir yöntem. Lüster tekniği üçüncü bir fırınlama gerektiren ve uygulaması ustalık isteyen bir işlemdir. Uygulama tekniğinde, lüster pigmentleri ikinci pişirimden sonra sırnın üzerine serpilerek ani bir ısı artışı gerektiren üçüncü pişirim uygulanır.

Marzacotto: Mayolika sırlarının hazırlanmasında yararlanılan temel karışım. Fırında yakılan şarap tortularının oluşturduğu beyaz kül fiçılarda toplanır. Bu potası (alkali) oluşturur. Gerekli diğer madde silisli kumdur. Bu maddelerin karışımıyla bir tür frit olan marzacotto elde edilir.

Mayolika: İtalyan seramik sanatında 15. yüzyılda ortaya çıkan ve üretiminde kalaylı sırnın kullanıldığı bir seramik türü.

Medici porseleni: 16. yüzyılın sonunda gerçekleşen ve Avrupa'da porseleni elde etmeye yönelik ilk deneme olarak bilinen üretim. Medici denemesinde, kullanılan kilde kaolinin bulunmaması ve hamurun gerçek porselenden daha düşük pişirme ısısında pişirilmesi sonucunda yumuşak-hamurlu, yarı sert bir seramik elde edilebilmiştir.

Milet işi: Anadolu'da muhtemelen 15. yüzyılın birinci yarısından başlayarak, 16. yüzyılın başlarına kadar üretilmiş olan ve genellikle günlük kap-kacak olarak kullanılan kırmızı hamurlu seramikler. Sıraltı tekniği kullanılarak üretilen bu grup seramiğin Milet'te veya İznik'te üretildiği ileri sürülmüşse de, bugün İznik başta olmak üzere, Anadolu'da birçok merkezde üretildiği görüşü hâkimdir.

Minai: Selçukluların geliştirdikleri bir sıraltı ve sırüstü tekniği olan minaide yedi renk kullanılabilmektedir. Bu teknikte renklerden mavi, firûze, yeşil, sır altına, kiremit kırmızısı, siyah, beyaz, altın yaldız ise sır üstüne uygulanır.

Proto-mayolika: İtalya’da 13. yüzyılın başlarından itibaren mayolika öncüsü olarak ortaya çıkan ve 15. yüzyıla kadar uygulanan bir teknik. Bu üsluptaki ürünler saydamsız beyaz sırlı olup, kahverengi, sarı, yeşil, mavi, kırmızı gibi renklerden iki veya daha çoğu ile boyanmıştır. Öncülünün, Doğu’nun polikrom kaplamalı seramik sanatı olduğu düşünülen bu üslupla, İtalya’nın güney bölgelerinde üretim yapılmıştır.

Ramina: Mayolikalarda kullanılan yeşil rengi elde etmek için kullanılan madde. Eski bakır parçaları derin olmayan bir kapta ateşle ısıtılıp, kızarıp karardıklarında, ateşten alınır. Ramina bu parçaların sülfür ve tuzla karıştırılıp yeniden fırınlanmalarıyla oluşturulur.

Renkli sır: Seramik-çini bezemesinde kullanılan bir teknik. Bu teknikte, seramik-çini hamur yüzeyine önce desenlerin konturları kazınarak çizilir. Fırındandıktan sonra, renkli sırla boyanan hamur ikinci defa fırınlanır. Kontur çizgileri renkli sırların birbirine akmasını engeller.

Rodos işi: İznik seramik-çinilerinde 1550’lerden itibaren gelişen natüralist üsluba, bu ürünlerin ilk defa Rodos Adası’ndan Avrupa’ya taşınmış olmasından dolayı verilen ad.

Rumi: Türk-İslam sanatında kullanılan bir süsleme motifi olup, yarım palmetlerden türediği veya hayvan kökenli olduğu konusunda farklı görüşler vardır. Kökeni konusunda, Anadolu’dan Orta Asya’ya kadar farklı fikirlerin olduğu bu motif, stilize edilmiş biçimiyle süsleme sanatlarında yaygın kullanım bulmuştur.

Seladon: Hem yeşil renkli bir tür Uzak Doğu seramiğini, hem de bu renk seramiklerde kullanılan sırla ifade eder.

Seramik: Kilin işlenerek biçimlendirildiği materyale verilen genel isim olarak kullanılabildiği gibi, sadece kullanım eşyasını tanımlamak için de kullanılabilmektedir.

Sgraffito: Kurutulan hamurun üzerine sivri bir gereçle kazıyarak uygulanan bir bezeme yöntemi. Genellikle derin çizikler halinde yapılan uygulamada, varsa astar da kazınmakta, böylece bu bölgelerde sırla daha kalın bir tabaka oluşturularak açık-koyu kontrastlı bir görünüm elde edilmektedir.

Sır: Seramik objenin üzerini kaplayarak süslemeleri koruyan, bu objelere parlak ve canlı görünüm veren camsı tabaka. Uygulandığı seramik ürünlere sertlik ve dayanıklılık da sağlayan sırların içeriklerinde, kum, soda, kurşun, kalay ve diğer bağlayıcı maddeler bulunabilir.

Sıraltı: Hamurun ya da astarın üzerine önce süslemenin uygulandığı, sonra sırlanarak fırınlandığı teknik.

Sırüstü: Süslemenin, seramik objenin sırlanmasından sonra, sırn üzerine uygulandığı ve sonrasında fırınlamanın gerçekleştirildiği teknik.

Slip tekniği: Seramiğe uygulanan bir sıraltı tekniğidir. Hamurun hazırlanıp fırınlanmasından sonra, ince ve renkli bir tabakayla işlenmesi ve sonrasında sırlanmasıyla gerçekleşir.

Tek renk sırlı: Sırın, çini hamuruna renkli biçimde uygulandığı teknik. Sırlı tuğlaya benzese de daha kaliteli ve sert bir hamurla yapılır.

Tondino: Kenarı geniş, ortası genellikle çukur ve üzerine dekoratif bezeme yapılan dairesel, mayolika tabak formu.

Zaffera: Mayolika bezemesinde kullanılan kobalt mavi boya.

Zallo: Mayolikalarda kullanılan sarı. Demir pasından sağlanır. En iyi kaynak eski gemi çapalarıdır.

Zallulino: Mayolikalarda kullanılan soluk sarı. Elde etmek için, antimon, kurşun, şarap tortusu ve tuz karıştırılır.