

Erken Osmanlı Mimarisinde Çini (XV-XVI. Yüzyıl Başı İznik-Bursa-Edirne)

Gönül Öney*

664

Erken Osmanlı dönemi mimarisi, sanat tarihi açısından çok renkli ve çeşitli denemelerin, yeniliklerin gerçekleştiği bir dönemdir. İlk merkez İznik'ten sonra, Bursa'nın Osmanlıların başkenti olmasıyla yoğun bir imar faaliyetine girilir (1326), Anadolu'da geline çok yönlü, zengin Selçuklu mimarisinden farklı ve giderek Osmanlılaşan bir üslûpla yapılan eserlerde mimari bezeme açısından da yenilikler görülür. Selçukluların, iç mekanda taş kabartma, sırlı tuğla, çini mozaikle süslenen eserlerinin yerine, özellikle dinî mimari- de, sıva üzerine kalem işi boyamalar, alçılar, düz çini plakalar, renkli sır (cuerda seca) tekniğinde ve "mavi-beyaz" olarak isimlendirilen sıralı tekniğinde çiniler kullanılır. Daha önce Selçuklu yerleşimi ve hakimiyeti alanına girmemiş olan Batı Anadolu Beylikleri'nin birbirleri ile rekabet edeceğine yeni arayışları bu yeni üslûbun yaratılmasına yol açmıştır.

14.-15. yüzyıl İznik, Bursa, Kütahya ve Edirne eserlerinde görülen çini süsleme, bir yandan Tebriz, Semerkant, Buhara'ya kadar uzanan Timur devri eserlerinin etkisini yansıtırken, öte yandan

İpek Yolu'yla Çin'den Bursa'ya uzanan ticaret ker- vanlarının getirdiği zengin Yuan ve Ming hanedanı dönemi porselenlerinin çinilere yansıyan etkisini gösterir.

Yıldırım Bayezid'in (1402) Timur ordusuna Ankara Savaşı'nda yenilmesi, dönemin en önemli tarihi olaylarından. Timur ordularının önünden kaçan İranlı (Tebrizli) ustaların Anadolu'ya gelişi, Timur'un Anadolu'dan Semerkant'a götürdüğü ve sonradan yine Anadolu'ya dönen ustaların faaliyeti Osmanlı çini sanatına yeni bir soluk getirir.

Bu yeni akıma karşın, az da olsa bazı eser- lerde Selçuklu dönemi çini geleneğinin etkisini iz- leriz. Örneğin İznik Yeşil İmareti'nin minaresini be- zeyen sırlı tuğlalar (1378), Bursa Yeşil Medrese'nin pencere alınlıklarında tuğlalarla birlikte geometrik kompozisyonlar oluşturan firuze sırlı tuğlalar (1421-1422) buna örnek gösterilebilir. Bursa Yeşil Türbe'nin (1421) dışını giydiren firuze çini kaplama ise daha önce ve sonra tekrarlanmayan tek örnek olarak dikkati çeker.

Erken Osmanlı devrinde Selçuklu çinileri- nin firuze, kobalt mavisi, patlıcan moru, siyah renklerine ilaveten, Timur devri mimarisinde oldu- ğu gibi, beyaz, fıstık yeşili, sarı, eflâton sırlar ve al- tın yıldız boyamalar da kullanılmaya başlanır. Sır, kum esasına dayalı silisin çinisi üzerine sürülüp fırınlanması ve cam gibi şeffaf bir tabaka oluşturma- sıyla sağlanır. Kitle halindeki sır toz haline getirilip, su ile sulandırılıp kurutulmuş tuğlaya, çiniye veya seramiğe sürülür, fırınlanarak sert bir tabaka şeklin- de alttaki çini hamuruyla kaynaşır. Bu çinilerde ge- nellikle astar kullanılmaz.

İznik-Bursa ve Kütahya eserlerinde Selçuk- luların çini mozaik süslemesi yerine, kare, dik- dörtgen, üçgen ve altıgen formu, kırmızı hamurlu çinilerin cami, medrese, imaret, türbe gibi dinî ya- pıların içinde duvarları, kemerleri, eyvanları, lâhit- leri kapladığını görürüz. Değişik renkte çinilerin meydana getirdiği geometrik kompozisyona yapı- ların sade iç mimarisine canlı bir görünüm kazan- dırır. İznik Orhan Bey İmareti (1335), Bursa Yeşil Camii Külliyesi (1421-1422), Şehzade Ahmed (1429), Şehzade Cem (1474), Şehzade Mahmut (1506) Türbelerinde ve Muradiye Camii'nde (1426), Edirne Şah Melek Camii'nde (1429), İstanbul Çinili

(*) Prof. Dr., Ege Üniversitesi Rektör Yardımcısı.

Köşk'te (1472), Kütahya Yakup Bey (1427) ve İshak Fakih Türbelerinde (1433) bu şekilde zengin bir çini süsleme uygulanmıştır.

Tek renk sırlı çiniler henüz hamur yumuşakken baskı kalıp ile şekillendirilip süslenebilir. Bursa türbelerinin çinili lâhitlerinde görülen kabartmalı süsler ve yazılar bu şekilde işlenmiştir. Tek renk sırlı düz çinilerin süslemesinde sık karşılaşılan ikinci bir yol, sır üstüne altın yaldızla baskı istampa veya boyama yapılmasıdır. Yarım ve tam palmet yapaklarından oluşan altın yaldızlı girift madalyonlar, sarmaşık kompozisyonlar, bu çinilere hareket katar. Sır üstüne yapılan altın yaldız süsleme geleneği Konya Karatay Medresesi'nde olduğu gibi, ender örneklerle Selçuklu devrine kadar uzanır.

İslam mimarisinde, özellikle Anadolu Selçuklu döneminde çok gelişen ve zengin örnekleri görülen "çini mozayik" tekniği, Erken Osmanlı Devri'nde çok az örnekte ve iri taneli çini parçacıklarından oluşan kompozisyonlarla uygulanır. Az rastlanan bu çini mozayik bezeme Bursa Yeşil Türbe'de olduğu gibi (1421-1422), düz çini plakaların veya renkli sır tekniğinde (*cuerda seca*) çini süslemenin arasında görülür.

"Çini mozayik" uygulamasında farklı renklerdeki çini plakalarından istenilen desene göre kesilen küçük çini parçacıklar, sırlı yüzleri baş aşağı gelmek üzere, bitkisel veya geometrik bir dekor meydana getirecek şekilde kalıba yerleştirilir ve üzerlerine harç dökülür. Daha sonra kalıptan sökülüp duvarlara tatbik edilen çini mozayik levhalar büyük ustalıkla işlenmiştir. Uzaktan bakıldığında bunları renkli sır tekniğinden ayırt etmek zordur. Selçukluların, firuze, patıcan moru ve kobalt mavisi renklerinden oluşan çini mozayik bezemesi, Erken Osmanlı örneklerinde, Bursa Muradiye Camii (1426) son cemaatinde veya Bursa Yeşil Camii Külüyesi'nde olduğu gibi, koyu sarı ve beyaz renklerin ilavesiyle zenginleşir. Çini mozayik süsleme geleneğinin ender örneklerle İstanbul'a kadar uzandığını görürüz. İstanbul Çinili Köşk (1472) ve Mahmut Paşa Türbesi (1425) buna örnektir. Renkli sır süslemede, sırsız bazı çini parçacıklarının mat kırmızı bir macunla kaplanarak renk düzenine zenginlik kattığı görülür. Aynı kırmızı macunlu süsleme (*cuerda seca*) renkli sır ile işlenmiş çinili sathlarda da görülür. Kristalize civa sülfürü olduğu anlaşı-

lan bu kırmızı renk 16. yüzyıl ortası İznik çinilerinde görülmeye başlanan sıralı kırmızı rengin öncüsü olmuştur.

Erken Osmanlı çini süslemesinin Uzak Doğu, Timur devri etkili en ilginç ve yeni örnekleri, yukarıda adı geçen "renkli sır" (*cuerda seca*) tekniğinde üretilen çinilerdir. 15. yüzyılda özellikle Bursa, Kütahya ve Edirne'de uygulanan bu teknik birkaç örnekle 16. yüzyıl başında İstanbul'a kadar varmıştır. Timur ordularının Anadolu'ya uzanmasıyla ve daha önce ipek yoluyla gelişen Doğu-Batı ticaretiyle artan Uzak Doğu etkisi, sanatta kendini, özellikle çini ve seramik dünyasında hissettirir. Semerkant'ın ünlü medreselerinde ve Şah Zinde türbelerinde, İran'da Tebriz Gök Meccid ve büyük ustalıklarla işlenen renkli sır tekniği Osmanlı eserlerinde aynı başarıyla uygulanmıştır. 1964 yılında Prof. Dr. Oktay Aslanapa tarafından İznik'te başlatılan ve Prof. Dr. Ara Altun tarafından sürdürülen İznik çini fırınları kazıları Osmanlı çinilerinin tarihi gelişimi konusunda bizleri aydınlatmış halde, "renkli sır" tekniğinin kökeni ve yapım merkezi konusuna bir ipucu vermemiştir. Serbest kuartz, yüksek silis oranlı, kırmızı hamurları olan renkli sır çiniler büyük olasılıkla belli bir süsleme programına göre, eserlerin yakınında kurulan geçici atölyelerde yapılmışlardır. Bursa, Edirne ve İstanbul örneklerinin desen ve hamur bakımından farklılıklar göstermesi de buna işaret eder.

Renkli sır ile işlenen çinilerde desen hamura kalıpla basılarak veya kazılarak işlenir. Bu nedenle, istendiğinde kabartmalı veya ajur gibi delikli desenler de elde edilebilir. Çini fırınlandıktan veya kurutulduktan sonra, üzerine astar çekilmeden, mavi, firuze, lâcivert, siyah, beyaz, sarı, mor, eflâ-tun, fıstık yeşili renkli sırlarla desen boyanır. Motiflerin birbirine karışmaması için aralarına balmumu veya nebati yağ, mangan karışımı sürülür. Fırınlamada balmumunun erimesi ile motiflerin arasındaki sınırlar kırmızı çizgi şeklinde belirir. Nebati yağ karışımında ise sınırlar siyaha döner. Bu teknikte de renkli sır boyanan sathların arasında yer yer, çini mozayik süslemede olduğu gibi, mat kırmızı, macun gibi sathlar görülür. Bunlar fırınlamadan sonra uygulanarak çininin renk programını zenginleştirir. Bazı örneklerde altın yaldızla boyama da uygulanır. Renkli sır tekniği, İslam çini sanatında İspanya'da da çok yaygındır. Burada renkli sırların

birbirine karışmaması için iplik (cuerda seca) kullanıldığından sanat tarihinde tekniğe bu ad verilmiştir.

Renkli sırta boyamada desenler çini mozaik tekniğine kıyasla daha kolay şekillendirilir. Bu nedenle karmaşık, çok katlı izlenimi veren, bitkisel ve geometrik desenler, kûfi ve sülüs âyet yazıları, kitâbeler kolaylıkla uygulanabilmiştir. Osmanlı sanatına Uzak Doğu'dan kazandırılan bu yeni teknikle işlenen çinilerde, Selçuklu bezemesiyle kıyaslandığında, daha gerçekçi üslûpla çiçek ve yapraklar Çin sanatı etkili şakayık, krizantem lotus motifleri dikkati çeker. Lâcivert zemin üzerinde kabartmalı iri sarı veya beyaz vazolar eserlere hat sanatı açısından da özel bir değer kazandırır. Bu yazılarla işlenen kitâbelerden, Bursa Yeşil Camii mihrabında Tebrizli ustaların adını, hünkâr mahfilinde "Muhammed el-Mecnun" isimli çini ustasını, taş kitâbeden de süslemeyi üstlenen Bursalı Nakkaş Ali İbni İlyas'ın adını öğreniyoruz. Bu ustanın Timur orduları ile 1402'de Semerkant'a götürüldüğü, Bursa'ya dönerken Tebriz'den getirdiği ustalarla çini süslemeyi yönlendirdiği kabul edilmektedir.

666

Renkli sır tekniğinde işlenen çinilerin en ustalık örneklerini Bursa Yeşil Camii Külliyesi'nde (1421-1422), Kütahya Germiyanoglu II. Yakup Bey Türbesi'nde (1427), Edirne Muradiye Camii'nde (1426), İstanbul Çinili Köşk'te bulunan Karaman İbrahim Bey İmareti mihrabında (1432), İstanbul Sultan Selim ve Şehzadeler Türbesi'nde (1522), Bozöyük Kasımpaşa Hamamı'nda (1526) ve İstanbul Topkapı Sarayı arz odasında (1465-1478) görmekteyiz.

Bursa Yeşil Türbe Çelebi Mehmet Lâhdi'nde yer alan renkli sır tekniğinde çiniler devrinin en başarılı örnekleri olarak dikkati çeker. Özellikle kabartmalı sarı renkli âyet yazıları ve zemini dolduran girift bitkisel desen, Semerkant Timur devri örneklerinin işçiliğiyle yarışır. Edirne Muradiye Camii mihrabındaki renkli sır tekniğinde çiniler, mihrap nişi içinde yer alan ve mavi-beyaz grubu olarak adlandırılan, sır altı tekniğinde yapılmış çinilerle birlikte kullanılarak değişik bir örnek oluştururlar. Bursa Yeşil Camii Külliyesi'nde ve İstanbul Çinili Köşk giriş eyvanında olduğu gibi, çini mozaik ve renkli sırlı çiniler bir arada da kullanılmaktadır.

İlk örneklerini Bursa Muradiye Türbeleri'nde gördüğümüz ve renkleri nedeniyle mavi-beyaz grubu olarak adlandırılan çiniler, Çin'de Ming ve Yuan hanedanı dönemi porselenlerinin etkisini yansıtan çok kaliteli örneklerdir. Bu porselenler önce Osmanlı Sarayı tarafından satın alınmış, daha sonra da taklit edilerek üretilmeye başlanmıştır. Sadece mavi-beyaz renklendirme değil, renkli sır tekniğinde yapılan çinilerde olduğu gibi, desenlendirmede kullanılan, Uzak Doğu'nun şakayık, lotus, krizantem, dalgalı bulut gibi motifleri, Erken Osmanlı çini ve seramik bezeme repertuarı için yenilik olur. Form olarak daha çok 22, 5 cm. çapında altugen çiniler kullanılmıştır. Kenar bordürü olarak kullanılanlar dikdörtgen şekillidir. Bu gruptan çini ve seramiklerle Osmanlı sanatında ilk kez, porselenlerde olduğu gibi beyaz, silika yoğunlukla, sert ve gözeneksiz bir hamur kullanılmıştır. Kullanılan şeffaf sır, temiz ve pürüzsüzdür. Bezeme doğrudan hamur üzerine, astar kullanılmadan sıraltı tekniğiyle uygulanır. Çeşitli mavi tonları, erken örneklerde daha koyu, 16. yüzyılın başlarında ise daha açık ve yer yer firuze tonludur. Motifler erken örneklerde daha sıkışık, devir ilerledikçe daha gevşektir.

Osmanlı Sarayı'nda çok rağbet gören ve ipek yoluyla Çin'den İznik, Bursa, Edirne ve İstanbul'a ulaşan mavi-beyaz Yuan ve Ming devri porselenleri bu çinilere ilham kaynağı olmuştur. Sistematik yürütülen İznik kazılarında ve Kütahya'da tesadüfi hafriyatlarda bulunan mavi, beyaz çini ve kullanım seramiği örnekleri, bu malzemenin her iki merkezde üretildiklerini kesin olarak kanıtlamıştır. Eski yayınlarda tartışılan, İznik veya Kütahya kökeni sorusuna Ermenice kitabeli seramikler neden olmuştur. 15. yüzyılın ortalarından başlayarak kozmopolit bir şehir olarak dikkati çeken Kütahya'da birçok Ermeni çini atölyesi vardı. Daha çok kiliseler için ürettikleri mavi-beyaz çiniler ve seramikler ünlüydü. İngiltere'de Godman koleksiyonundan British Museum'a intikal eden 1510 tarihli ejder kulplu, küçük bir ibrikte Ermenice, "Kütahyalı Abraham" ibaresi geçer. 1529 tarihli bir sürahide de Ermenice "Kütahya işi" yazısı vardır. Görüldüğü gibi, İznik kazı buluntuları ve kitabeli Kütahya örnekleri her iki merkezin de mavi-beyaz çini ve seramik üretiminde yoğunlaştığını gösterir. Buluntular mavi-beyaz üretiminin, kullanım seramiği alanında çok daha bol olduğunu kanıtlamaktadır.

Gündelik kullanım için her türlü çanak, çömleğe ait çeşitli örnekler bugün bütün Avrupa, Amerika ve Orta Doğu İslam seramiği koleksiyonlarında yer almaktadır. Nurhan Atasoy-Julian Raby "İznik" kitabında bu seramikleri Osmanlı saray nakkaşlarının geliştirdiği dekorlara göre, 15 yıllık dönemlere ayrılarak gruplandırmaya çalışmıştır. Mimaride yer alan daha kısıtlı sayıdaki örneklerde bu üslup farklılıklarını izlemek olanağı yoktur.

Bursa Yeşil Türbe'de Sitti Hatun Lâhdi'nde (1421), Şehzade Mustafa (1474), Şehzade Ahmed (1429) ve Şehzade Mahmut (1506) türbelerinde mavi-beyaz çinilerin, renkli sırla desenlendirilmiş ve tek renk düz çinilerin oluşturduğu geometrik desenle duvar çini kaplamalarıyla birlikte kullanıldıklarını görmekteyiz. Edirne Muradiye Camii'nin mihrap nişini ve yan duvarlarını kaplayan mavi-beyaz çiniler (1426) devrinin en başarılı örneklerindendir. Çiçek, sarmaşık, yaprak gibi bitkisel desenler ve geometrik şekillerle dantel gibi işlenen bu çinilerde, birbirinden farklı otuz yedi desen gözlenmiştir.

Kütahya'da faaliyette bulunan Ermeni atölyeleri tarafından yapılan Ermenice kitabeli çeşitli vazo, kandil leğen vs. mavi-beyazların sipariş üzerinde yapıldığını kanıtlamaktadır. Kullanım seramiğindeki kitabeli örneklerin mimariye uygulanan bildiğimiz paralelleri yoktur.

İstanbul'da Topkapı Sarayı sünnet odasında (1640) olduğu gibi, mavi-beyazların 16. yüzyıl ortalarına kadar, saz üslûbunda kuş ve geyik motifleri veya Çin tipi bulut motiflerinden oluşan sarmaşıklarla karşımıza çıktığını görüyoruz. Saray nakkaşhanesinin üslûbunu yansıtan bu mavi-beyazların İznik kökenli oldukları kesindir.

Mavi-beyazların daha çok seramik olarak ibrik, vazo, kandil, leğen gibi eserlere uygulanan ve kitabeli parçalara göre 16. yüzyıl ortalarında yapıldıkları kabul edilen, helezoni sarmaşıklarla bezeli bir grubu, yine İznik ve Kütahya kökenlidir. Evliya Çelebi, Seyahatnamesi'nde Haliç'te çeşitli çini atölyelerinden söz ettiğinden, eski yayınlarda bu gruptan çini ve seramiklerin yapım merkezinin Haliç olabileceği öne sürülmüştür.

Kitabeli parçalar ve İznik kazıları bunun da bir yanığı olduğunu ortaya koymuştur. Yayınlarda

hâlâ "Haliç tipi" olarak isimlendirilen helezoni sarmaşıklı çinilerin bugün mimaride yer alan örneklerini bilmiyoruz. Çeşitli kazı buluntuları ve müzelerde yer alan parçalar, diğer mavi-beyazlar gibi üstün kaliteli örneklerdir. Sarmal helezonların üzeri çengel gibi küçük kıvrık yapraklar ve mine gibi çiçeklerle bezenmiştir. Bazı örneklerde sarmaşıkların siyah renkte olduğu görülür.

Selçuklu devrinde, Sultan Alaaddin Keykubat'ın Kayseri Keykubadiye Sarayı kazısında bulunan çeşitli çini parçalarında, benzer helezoni sarmaşıklar kullanılmıştır. Örnekler bu bezemenin Selçuklu geleneğine dayandığını gösterir. Julian Raby "İznik" kitabında bu tarz helezoni bezemeyi Osmanlı tuğralarındaki süslemeye benzeterek, "Tuğ-rakeş" üslûbu olarak isimlendirmiştir.

Tanıtığımız örneklerde görüldüğü gibi, "Erken Osmanlı" dönemi çini ve seramikleri, 16. yüzyıl ortalarında doruğuna ulaşan "Klasik Osmanlı" çini ve seramiklerinin öncüsü olmuştur. Yeni deneyimler ve etkilenmeler mimari süsleme ve seramik sanatına farklı bir boyut kazandırmıştır.

Kaynakça

ALTUN, A., "İznik Tiles and Ceramics", *Sadberk Hanım Museum Turkish Tiles and Ceramics*, İstanbul 1991, 7-48.

ALTUN, A., "İznik Çini ve Seramikleri", *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul 1991, 7-48.

ASLANAPA, O., "Tabriser Künstler am Hofe der Osmanischen Sultane in Istanbul", *Anatolia* 3, 1958, 15-17.

ASLANAPA, O., "Report on İznik", *Anatolians Studies*, 17, 1967, 34-35.

ASLANAPA, O., "İznik Kazılarında Eie Geçen Keramikler ve Çini Fırınları", *Türk Sanatı Araştırma ve İncelemeleri*, II, İstanbul 1969, 62-73.

ASLANAPA, O., "Pottery and Kilns from the İznik Excavation", *Forschungen zur Kunst Asiens/In Memoriam K. Erdmann*, İstanbul 1970, 140-146.

ASLANAPA, O.-Ş. YETKİN-A. ALTUN, *İznik Çini Fırınları Kazısı II. Dönem 1981-1989*, İstanbul 1989.

ASLANAPA, O.-Ş. YETKİN-A. ALTUN, *The İznik Tile Kiln Excavations (The Second Round: 1981-1989)*, İstanbul 1989.

ATASOY, N.-J. RABY, *İznik Seramikleri*, London 1989.

ATASOY, N.-J. RABY, *İznik, The Pottery of Ottoman Turkey*, London 1989.

- CARSWELL, J.-DOWSETT, C. J. F., *Kütahya Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of St. James, Jerusalem*, 2 vols., Oxford 1972.
- DEMİRSAR, B., "Anadolu Türk Sanatında Çini ve Seramik", *Kültürlerin Kesiştiği Ülke: Türkiye*, (Ed. by. M. SÖZEN), İstanbul 1993, 248-249.
- DENNY, W., "Islamic Blue and White Pottery on Chinese Themes", *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Boston 72, 1974, 76-99.
- KOLSUK, A., "Haliç-İşi Denilen İznik Çinileri", *Kültür ve Sanat*, 15, İstanbul 1977, 52-57.
- OTTO-DORN, K., *Das Islamische Iznik*, Berlin 1941.
- OTTO-DORN, K., *Türkische Keramik*, Ankara 1957.
- ÖNEY, G., *Turkish Ceramic Tile Art*, Tokyo 1975.
- ÖNEY, G., *Türk Çini Sanatı*, İstanbul 1976.
- ÖNEY, G., "Tiles and Ceramics", *Prepared on the Occasion of the Age of Sultan Suleiman the Magnificent Exhibition*, Turkish Republic Ministry of Culture and Tourism, İstanbul 1986.
- ÖNEY, G., *İslam Mimarisinde Çini*, İstanbul 1988.
- ÖNEY, G., "Tiles and Ceramics", *Traditional Turkish Arts*, Ankara 1992, 74-111.
- ÖNEY, G., "Bursa Çinileri", *Bursa*, İstanbul 1996, 108-117.
- YETKİN, Ş., "Türk Çini Sanatında Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, I, İstanbul 1964-1965, 60-120.
- YETKİN, Ş., *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul 1972 (2. Baskı 1986).
- YETKİN, Ş., "Bursa Yeşil Camii'nin Hünkar Mahfilindeki Çiniden Zemin Döşemesi", *Prof.Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, Konya 1993, 97-101.
- ZICK-NISSEN, J., "Some Rare Pieces of Ottoman Blue and White Ceramics", *4th International Congress of Turkish Art*, 1971, Aix-en-Provence, 1976, 249-256.