

ÇİNİ SANATI VE TERMİNOLOJİSİ ÜZERİNE

Prof. Mezhir AVŞAR
Selçuk Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi
Seramik Bölümü
mavsar(at)selcuk.edu.tr

Doç. Dr. Lale AVŞAR
Selçuk Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi
Seramik Bölümü
lale_avsar(at)selcuk.edu.tr

ÖZET

İlk olarak Osmanlı sarayında ortaya çıkan çini kelimesi, İslam Dünyasında kullanım amacına bağlı olarak evani ve kaşı'ya ayrıışan seramik imalatı bünye özelliklerine bağlı olarak tanımlayan yeni yaklaşım ileri sürmüş oldu. Gerçi sadece silisli bünyeye yönelik olan bu tanımlama Anadolu'da büyük rağbet gören çini seramikleri diğerleri arasından çıkararak onlara özel ve ayrıcalıklı bir konum kazandırdı. Günümüzde Çini sanatının toplumdaki algılama şekli ve eğitiminin Seramik bölümlerde değil, Geleneksel Sanatlarda yürütülmesi de söz konusu yaklaşımın neticesi olmalıdır.

Zaman geçtikçe çini terimini kullanan çeşitli alan uzmanları bu kelimenin anlam yelpazesini genişleterek ona yeni çalarlar kazandırdılar. Bugün sanat tarihçileri arasında tüm mimari seramik çini olarak tanımlanırken, seramikçiler terimi daha çok silisli hamur, çini sanatçıları ise bu hamurdan yapılmış tüm mimari ve kullanım eşyası seramikler için kullanmaktadırlar. Ne yazık ki bu terminoloji sıkıntısı sadece çini kelimesinin kendisiyle sınırlı kalmadan bu sanata ait birçok terimlerde de kendini gösterir. Problemin bir diğer yönü ise çini kelimesinin Anadolu'ya özgü olması ve yabancı dillere "tile" veya "fayens" gibi çeşitli kelimelerle ifade edilmesiyle ilgilidir.

Bildiride çini sanatının terminolojisi incelenecek ve var olan terimlerin farklı bilim ve sanat alanlarındaki günümüz kullanım şekli ve anlamları takip edilecektir. Bu araştırma ortak seramik çini terminolojisinin oluşturulması yolundaki mevcut engellerin belirtilmesi ve olaya geniş tarihi çerçeveden bakarak daha doğru sonuçlara ulaşma imkânı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler : Çini sanatı, terminoloji, Mimari seramik, Anadolu sanatı.

ABOUT CHINA ART AND ITS TERMINOLOGY

ABSTRACT

The word china (faience) appearing firstly in the Ottoman Palace has revealed the new approach defining ceramic products turning into evani (pots and pans) and kaşı (glazed tile) depending on the body characteristics and on the usage aim in Islamic World. In fact, this definition being only towards siliceous body has made china ceramics, which have found great approval in Anatolia, apparent among others and gave them a special and privileged position. That today the perception way and education of tile-making art in Turkish society is carried out in Traditional Arts, not in Ceramics departments, should be the continuation and outcome of the relevant approach.

As time goes on, various domain experts using the word china have widened the meaning range of this word and gave it new meanings. While today all architecture is defined as ceramic tiles by art historians, ceramists generally use the term for siliceous clay and the china artisans use it for all architecture and usage goods ceramics made of this clay. Unfortunately, this terminology problem shows itself not only in the word china but also in many terms of this art. Another aspect of the problem is that the word china is peculiar to Anatolia and stated in various ways such as “tile”, “mural ceramics” and “faience” in foreign languages.

In the declaration, the terminology of the tile-making will be examined in the example of the word china, and the contemporary usage and meaning attributions in different areas of science and art will be followed. The research will provide an apparent improvement on the way of forming the common ceramic tiles terminology and therefore offer opportunity for looking the event from wide historical angle and for being more objective in the future decisions.

Keyword: Art of tile-making, terminology, architectural ceramics, Anatolian art

GİRİŞ

Türk Sanat Tarihi araştırmalarında çini, öteden beri çok sevilen ve en büyük ilgi çeken konuların başında gelir. Selçuklularla Orta Asya'dan gelen bu gelenek (Yetkin, 1986: 12; Öz, 1950: 5). Anadolu'da büyük rağbet görerek yerleşti ve zaman içinde yerli hüviyeti güçlenerek Osmanlı çağında yaygın kullanımı en üst noktaya ulaştı. Katharina Otto-Dorn, Hakkı İzzet, Tahsin Öz, Oktay Aslanapa, Oluş Arık, Rüçhan Arık, Gönül Öney, Şerare Yetkin, Ara Altun, Faruk Şahin gibi Türk bilim adamların çalışmalarında günümüze ulaşabilen Anadolu çinileri çeşitli yönleriyle mercek altına alınmış, farklı dönem ve teknikleri incelenmiş, bu sayede alanın temel alfabesi oluşturulmuştur. 20.yüzyılın ortalarından itibaren aralıksız devam eden bu araştırmalar çini mirasımızın hacmi ve çeşitliliği konusundaki bilgilerimizin artmasına neden olmakla birlikte konuyla ilgili ufukumuzun genişlemesini, bilimsel ve sanatsal çalışmalarda yeni alt başlıkların ve yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Bugün elimizde bulunan tarihi çini envanteri mevcut terminoloji çerçevesinde değerlendirildiğinde kimi tanımların muallâk veya yeterince net olmadığını, kimilerin ise farklı anlamlarda kullandıklarını görüyoruz (Demirsar Arlı ve v.d. 2008: 9). Çini kavramının geniş içeriği ve Anadolu mimarisindeki seramik süslemelerin teknik çeşitliliği ve uygulamadaki zenginliğinden kaynaklanan bu sıkıntı, alana farklı bilim ve sanat dallarından uzmanların dâhil olmasıyla daha da artmaktadır. Bugün tarihi çinileri bir seramik malzeme olarak gören ve uygulama yapan çini ve seramik sanatçıları dışında konu esasen sanat tarihçileri, seramik mühendisleri ve kısmen arkeologlar tarafından araştırılmaktadır. Hal böyle olunca ilgili yayınlarda her alanın terminolojisine ve değerlendirme şekline rastlanabilir. Sözü geçen terimler karşılaştırma ve belli eleme yapılmaksızın bir potada birikmekte; bunların kimi zaman tam örtüşmeyen, kimi zaman zıt, bazen ise tamamen anlamı dışında veya tahrif edilmiş anlamlarda kullanıldığı görülmektedir. Durum, yabancı dillerdeki kaynakların çevirisi sırasında belli kelimelerin olduğu gibi kullanılması veya rastgele bir biçimde tercüme edilmesiyle daha da karmaşıklaşmaktadır (Hacızade: 2014: 39-54).

Zaman geçtikçe sayısı artan bu terimlerin sistematik incelenmesi ve karşılaştırılması bir taraftan ortak anlam taşıyan paralel sözcüklerin tespiti, diğer taraftan ise farklı anlamlarda kullanılan ortak terimlerin belirlenmesini mümkün kılacak, ayrıca kimi kelimelerin anlam yelpazesinin belirlenmesinde yararlı olacaktır. Çeşitli dalların ihtiyaç ve beklentilerini dikkate

olarak gerçekleşmiş olması gereken bu araştırma günümüzde çok gerekli olan ortak çini terim bankasının oluşturulmasına alt yapı teşkil edecektir. Bu ortak terim bankasını içerecek lügatte yabancı dillerdeki terimlerin Türkçedeki karşılığı da belirtilmiş olmalı, tüm bu kelimelerin taşıdığı anlamlar “açıklama gerektirmeyecek kesinlikte geçerliliğe” sahip şekilde sunulmalıdır (Arık, 2001: 33-38).

Gelecek araştırmalar için büyük önem taşıyan Türk Çini Sanatı sözlüğünün oluşturulması hiç kuşkusuz ciddi ve kapsamlı bir yaklaşım, farklı alan uzmanlarının katılabileceği ortaklaşa çalışma gerektirir. Bu çalışmayla bu yolda atılacak adımlardan birini atarak yayınlarda en sık rastlanan çini terimini değerlendirmeğe, onun oluşum tarihine, kullanım şekline ve anlam içeriğine farklı açılardan bakarak mevcut sorunları ortaya koymağa çalışacağız.

ÇİNİ

Bilindiği gibi Türkçe Çini kelimesinin tarihi Osmanlı çağından öteye gitmemektedir. O döneme kadar mimari seramiklere kaşi, kap-kacak seramiklerine ise evani denilirdi (Öney, 1976: 7; Öney, 1992: 93). Çin kelimesini andıran bu terimin ortaya çıkmasına büyük ihtimalle saraya gelen Çin porselenlerine karşı duyulan hayranlık ve bu bünyeyi anımsatan Osmanlı silisli hamurunun parlak beyazlığı neden olmuştur (Yolal, 2007: 3). Kimi Türkçe kaynaklarda çini'nin İngilizceye China olarak çevrilmesi de sözü geçen ilişkiyle bağlantılı olmalıdır (Şimşek v.d. 2007).

Osmanlı seramikleri üzerinde Çin porselenlerinin etkisi Baba Nakkaş döneminden itibaren takip edilebilir. Raby'ye göre oluşumunu Çin'in seramik süslemelerine borçlu olan bu tarzın motifleri Osmanlı ustaları tarafından geliştirilerek ortak bir kavram içinde ve daha ayrıntılı çalışılmıştır (Atasoy v.d. 1994: 121). Esinlenme şeklinde başlayan Çin etkisi 1520. yılların sonundan itibaren diğer üretimin yanı sıra bire bir taklit şeklindeki uygulamaların da yapıyla devam eder. Saraya çeşitli yollardan gelen Yuan ve Erken Ming dönemi Mavi-beyaz Çin porselenlerin formlarını tekrar eden ustaların ilerleyen yıllarda çeşitli motif ve düzenleme şemaları da benimsediği günümüze ulaşan çok sayıda örneklerle kanıtlanmaktadır (Atasoy v.d. 1994: 121-128; 237-245; 285).

Çini teriminin Çin adıyla ilişkisini ortaya çıkaran birkaç örneğe Arseven'in “Sanat Ansiklopedisi'nde” ve Turanî'nin “Sanat Terimleri Sözlüğü'nde” de rastlıyoruz. Geleneksel seramik atölye işletmelerinde kullanılmakta olan teknik terimlerden bünye veya boya adı olarak bilinen “Çin mavisi“, “Çin kırmızısı”; is ile jelâtiden yapılan ve süsleme deseninin

kâğıttan seramik zemine aktarılmasında istifade edilen “Çin mürekkebi” tabirlerinin bilhassa Çin’in seramik üretimine gönderme yaptığını ve bu kaynaktan oluştuğunu görüyoruz (Arseven, 1950: 410; Turani, 1966: 28). Turani Sözlüğü’nün 2006 yılında yapılmış 11. Basımında ise sözü geçen mürekkebin artık çini mürekkebi şeklinde telaffuz edildiği, Arseven’e göre ise kimi ustalar tarafından sadece çini adlandırıldığı manidardır (Turani, 2006: 30; Arseven, 1950: 410). Çin mürekkebinin zamanla Çini veya Çini mürekkebine dönüşmesi Türkçedeki çini kelimesinin Çin adından türediğini ortaya koymakla birlikte bu tür seramiğin yapımında da kaynağın son derece etkili olduğunu kanıtlamaktadır.

Geleneksel çinici ailesinden gelen Faruk Şahin de çini kelimesinin kökünde “Çin’e ait” anlamın olduğuna işaret ederek, “parlak, düzgün beyaz renkli seramiklerin” batıya bu ad altında tanıtıldığını ileri sürer (Şahin, 1983: 12-13). Bu açıklamaya göre çini teriminin sadece beyaz bünyeli seramikler için kullanılması gerekliydi. Oysa Nurhan Atasoy’a göre Osmanlı çağında çini, çamur türüne bağlı kalmaksızın tüm seramik ürünleri içine alan ortak bir tanım olmuştur (Atasoy v.d. 1994: 23). Yazara göre kelimenin bu kullanım şekli Avrupa’da “chine” teriminin tüm lüks sofr seramiği için kullanılmasına benzer. Günümüze ulaşan Osmanlı Saray Defterlerinde imal edilmiş kap-kacak seramiği için çini evani, mimari seramikleri için ise kaşı tabirinin kullanıldığını görüyoruz (a.g.k. 23). Buradaki çini evani şeklindeki tanım çini teriminin baştan itibaren kap kaçağa da ait edildiğini kanıtlar. Mimari seramiklere gelince ise İstanbul’daki “Sırçalı Köşk”, Konya’daki “Sırçalı Medrese” ve “Sırçalı Mescit” gibi yapılarının adları Osmanlı çağında bu türden seramiklere sırça denilmiş olabileceğini akla getirir. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi yeterli olmasa da, ortaya çıktığı çağlarda çini teriminin sadece mimari seramikler için kullanılmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Oktay Aslanapa’nın “Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri” eserinde mimari seramiklerin yanı sıra kap kacak seramiğine de değinmesi sözü geçen faraziye destekler nitelik taşımaktadır (Aslanapa, 1949: 77-78).

Çini sözcüğünün yaygınlık kazanmasıyla devam eden tarihi süreç içinde terim, kesin anlamını kaybederek daha belirsiz ve özetleyici bir biçimde kullanılmaya başlar. Daha çok mimaride süsleme amaçlı uygulanan her türden seramik öğelerin tanımlanmasında istifade edilen çini kimi zaman özel terkipli seramik hamurdan yapılmış ürünler, kimi zaman ise geleneksel üslupta üretilmiş kap-kaçak anlamında telaffuz edilmektedir (Aslanapa, 1965: 25, 27; Öney, 1976: 9-14; Yetkin, 1986: 1; Çini, 2002: 42). Kesinlik içermeyen mana çeşitlenmesi şeklinde devam eden bu durumun rastgele ortaya çıkmadığı ve kaynağında çini

kelimesinin oluşumundan itibaren barındırdığı bazı çelişkilerin durduğu tahmin edilebilir. Osmanlı çağının iki büyük seramik merkezi olan İznik ve Kütahya arasındaki rekabet sonucu oluşan “iletişim kopukluğu” veya yerli atölyelerdeki üretimin farklı alanlarda yoğunlaşması terimin kullanım şekline de yansımış olabilir (Şahin, 2002:4). Bilindiği gibi Kütahya ustaları çininin erken anlam içeriğine uygun tüm imalata yönelik bir tanım şeklini benimserken, İznik’in tasarrufu mimari bezeme yönünde olmuştur (Atasoy v.d. 1994: 23). Zaman geçtikçe çini teriminin mana muallâklığı iyice yerleşerek ilgili camia tarafından olağan bir hal şeklinde görülmeğe başlar. Sözlü ve yazılı fikir beyanı veya ifadelerde açıklamalara daha net bir katiyet kazandırmak namına çini kelimesine çeşitli isim ve sıfatların eklenmesi (silisli çini, çini süsleme, çini hamur, duvar çinisi, çini seramik) durumu beklenenin aksine daha da zorlaştırarak deyim yerindeyse mevcut belirsizliği ortaya çıkarmış ve kabul etmiş oldu.

Günümüz Türkçe sözlüklerdeki çini kelimesinin açıklamalarına yukarıda sözü geçen çelişkilerin olduğu gibi yansıdığını görüyoruz. Türk Dil Kurumunun E-sayfasında çini sözcüğünün isim olarak anlamı “duvarları kaplayıp süslemek için kullanılan, bir yüzü sırlı ve genellikle çiçek resimleriyle bezeli, pişmiş balçık levha, fayans” şeklindedir (E-kaynak, 20.03.2014). Buradaki çini tanımı, seramik hamurunun türüne bağlı kalmaksızın duvarları kaplamak için üretilen ve dış yüzü süslemeli ve sırlı olan tüm seramik levhaları kapsamaktadır. Ahmet Atan’ın “Resimli Resim Sözlüğü’nde” de benzer anlama gelen genel açıklamaya rastlıyoruz (Atan, 2006: 94). Nesnenin niteliğine göre görselliğine dayanarak yapılan bu tanıma göre yüzeyi sırlı fakat süslemeli olmayan seramik plakaları çini adlandırmak mümkün değildir.

Türk Dil Kurumu Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğünde terimin daha ayrıntılı açıklamasında kelime süslemeyle eşleştirilmiş ve “bir tür beyaz topraktan yapılmış saydam olmayan boyalı, pişirilerek taşlaştırılmış toprak işi” şeklinde anlatılmıştır (E-kaynak, 21.03.2014). Bu ikinci açıklamaya göre beyaz bünyeye sahip her türden seramiğin çini kabul edilme olasılığı vardır. Bunun için süsleme amaçlı yapılması, saydam olmayan bir boyayla işlenmesi ve fırınlanarak taşlaştırılmış olması gerekir. Tanımdaki beyaz bünye kısıtlaması önemli olduğu kadar, mimari bezeme şeklindeki şartın ortadan kaldırılması da aynı derecede önemlidir. Bu yeni durum beyaz renkte pişen “saydam olmayan boyalı” tüm kap kaçakların çini adlandırılmasına olanak tanımaktadır. Açıklamada çini kelimesinin majolika, maviçini, çini toprağı gibi terim ve sözcüklerle bağdaştırılması, manasının ise yabancı dillerden İngilizcede “crockery” veya “earthenware“, Fransızcada “faïence“, Almandada ise “steingut“

şeklinde ifade edilmesi sıkıntılı ve tartışmaya açık bir durum yaratır. Çini'ye yabancı dillerde karşılık olarak gösterilen bu terimlerin bir kısmı seramik ürünü şekli veya kullanım amacına (crookery, steingut -çanak çömlek, kap), diğerleri ise hamur türüne dayanarak (faïence, earthenware-toprak) nitelendirir. Dolayısıyla burada karşılaştığımız sorun Türkçe çini teriminin en başta gelen anlam sıkıntısıyla örtüşür. Bu sıkıntı Türkçe çini teriminin seramik malzemeyi (hamur veya masse) mi yoksa fonksiyonu (kullanım şekli) mu ifade ettiği veya her iki manayı içerdiği sorunundan ibarettir. Var olan bu asıl çelişki çözülmeden çeşitli dillere yapılan çevirilerde de devam etmesi kaçınılmazdır

Çiniyi baba mesleği olarak benimseyen Faruk Şahin'in "Seramik Sözlüğü'ndeki" çini kelimesinin 2. tanımı "özel seramik massesi ile yapılan geleneksel motif ve renklerle dekorlu bir yüzü sırlı, mimaride kullanılan seramik mamulât" şeklindedir. Bu sözlükte de çininin günümüzde yaygın bilinen mimari seramik içeriğine geleneksel tarzda yapılmış olması şartı koşulmuştur. Belli düşüncelere ortak görülen bu açıklamada çini sanatı tarihsel çerçeveye hapsedilerek günümüzdeki gelişimi terim dışına çıkarılmaktadır. Şahin'in sunduğu "Günümüzde Kütahya'da yapılan çini" şeklindeki 3.açıklama ise teriminin içeriğini bilmece haline sokmaktadır (Şahin, 1983: 12-13). Bu tanıma göre Kütahya'da çini denilen her türden ürünler çini kabul edildiği halde, Kütahya dışında sadece geleneksel tarzda üretilmiş mimari seramiklere çini denilmesi mümkündür. Bilimsel yaklaşımdan uzak ve sağlam temellere dayandırılmayan bu tanımda Osmanlı çağı Kütahya-İznik rekabetinin kalıntıları kendini göstermiş, Kütahya'nın "aslına uygun bir yolda yürüdüğü" inancı ifade edilmiş olmalıdır.

Çini kelimesinin bir diğer tanımlamasına Metin Sözen ve Uğur Tanyeli'nin "Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü'nde" rastlıyoruz. Sözlükte çini İngilizcedeki tile veya glazed tile kelimelerine karşılık gösterilmiştir. Mimari seramik levha, sırlı duvar karosu anlamına gelen bu terimlerden çininin mimari seramik şeklinde algılandığı anlaşılır. Açıklamada çini adının çoğunlukla İslam dünyasına ait mimari kaplamalar için kullanıldığı, Avrupa'nın benzer amaçlı seramiklere ise fayans denildiğini söylenmektedir (Sözen v.d. 2005: 61)). Resim-Heykel-Mimarlık, Geleneksel Türk Sanatları, Uygulamalı Sanatlar ve Genel Sanat Kavramları içerdiği iddia edilen bu kaynakta yazarlar çininin kaynağında duran veya durması gereken asıl anlam içeriğini değil, günümüzde sanat tarihi alanında yaygınlık kazanan kullanım şekline üstünlük vermişlerdir. Oysa sadece bu mana dikkate alındığı zaman çini seramik şeklindeki sık rastlanan tanım tamamen anlamsız söz yığını halini almaktadır. Çini kelimesinin aynı "duvarları kaplayıp daha iyi görünüş vermek ve nemden korumak" namına uygulanan mimari

seramik tarzındaki mana açıklamasına Doğan Hasol'ın Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü'nde de rastlanmaktadır. Sözlüğün mimari terimler içerdiği düşünce bu anlamı yeterli kılmaya ciddi nedendir (Hasol, 1997: 127).

Çini terimin en geniş tanımına yine Arseven'in 1950 yılında yayınlanmış Sanat Ansiklopedisinde rastlıyoruz. Burada kelimenin boya anlamında kullanmış olabileceği seçeneği dışında taşıdığı anlam hem özel beyaz seramik masse ve bundan yapılan her türden ürün çeşitleri, hem de beyaz topraktan yapılmış sırlı duvar ve yer kaplamaları şeklindedir (Arseven, 1950: 410-412). Arseven'in yeterince uzun izahat gerektiren bu açıklamalarında terimin barındırdığı anlam sıkıntısı kendini bariz göstermiş olsa da, kelimeye yüklenmekte olan tüm manaların ifade edilmeğe çalışıldığı dikkati çekmektedir.

Faruk Şahin'in de altını çizdiği gibi çini teriminin Çin kelimesiyle köken yakınlığı, Osmanlı silisli bünye beyazlığının Çin porselenlerin parlak beyazlığına benzerliği şeklinde yorumlanabilir ve algılanabilir. Selçuklu seramik mirasını devralarak aynı reçete ve teknolojiyle hazırlanan bu çamurun daha parlak ve pekişmiş bünye niteliği hiç kuşkusuz Batı Anadolu'nun ham madde niteliğinden kaynaklanırdı (Bilgi, 2005: 9; Atasoy v.d. 1994: 22, 50). Büyük Selçuklu dönemi seramik imalatında da İran'ın Kaşan ve Rey gibi merkezlerinde üretilen silisli seramikler bünye beyazlığı açısından Anadolu örneklerinden çok üstündür. Bu üstünlüğün farklı teknolojiden değil farklı kil ve kuvars depozitlerinin kullanımından ileri geldiği bilinen bir gerçektir.

Dolayısıyla ortaya çıkan yeni Osmanlı silisli hamurunun daha üstün estetik ve teknik değeri, Anadolu Türk seramik ustalarının başarısı olmakla birlikte tüm dünyada ün salan ve parlak pekişmiş beyazlığıyla ulaşılmaz seviyeyi temsil eden Çin porselenlerine bir adım daha yaklaşmak anlamını taşıyordu. İster sanatsal, ister ise ekonomik açıdan bu son derece önemli adımı tarihe not düşmek ve özel bir adla işaretlemek isteği çini kelimesin ortaya çıkmasını sağlamış olmalıydı. Dönemin ticari ilişkilerini, seramik imalat ve ihracat alanındaki mevcut durumu, Çin porselenlerinin pazardaki mutlak hâkimiyetini de güzel bir kibarlıkla ifade eden bu kelime bir zaman sonra Osmanlı sanatını dünyaya tanıtan en gözde üretimi temsil etmeğe başlar (Denny, 1998: 9). Çini üretimi sadece mimari seramikle sınırlamak aynı hamurdan yapılmış Osmanlı kap kaçaklarına haksızlık yapmak demek olurdu. Ayrıca mimari ve kap kaçak seramikleri arasındaki farkı biçim farkına indirgemenin de mümkün olmadığı unutulmamalı. İslam ve Hıristiyan dünyasında özel yer tutan, Anadolu'nun da sahip olduğu bir grup mimari yapıda süslemenin seramik çanaklarla oluşturulduğu dikkate alınırsa, mimari

seramik değerlendirmesinin ürünün formuna göre değil, kullanım yeri ve şekline göre yapmanın doğru olduğu kabul edilmelidir (Demiriz, 1973: 175-208; Jenkins-Madina, 2006: 182-185; Yetkin: 1986: 148).

Sanat tarihçileri arasında çini teriminin mimari seramik şeklindeki geleneksel algılanması bu terimi sırlı tuğla için kullanılmasına da yol açmıştır (Bilgi, 2005: 10; Demirsar Arlı, 2007: 331; Yetkin, 1986: 1). Türk kültüründe seramiği mimariye süs unsuru olarak uygulamak geleneğinin sırsız ve sırlı tuğlalardan başladığı dikkate alındığında bu kullanım şekli anlamlı görülebilir. Gerçi burada tuğlanın farklı kilden yapılışının yanı sıra onun Orta Asya Türk mimarisinde hem inşaat hem de süsleme ögesi olarak özel kullanım şekli de dikkate alınmalıdır. Bilindiği gibi bu özel beceri Anadolu ustaları tarafından unutulduktan sonra desenli tuğla dizilişi bir “üst gömlek” gibi yapıları kaplamağa başlar (Chmelnickij, 2007: 354; R.Arık v.d. 2007: 184-86; Bakırer, 1981). Dolayısıyla kültürümüzde tuğlayı sadece bezeme unsuru şeklinde değerlendirmeğe imkân yok. Diğer taraftan aynı aşamalardan geçen ve ortak üretim teknolojisiyle vücuda getirilen bu malzemenin sırlı olanına çini, sırsız olanına ise tuğla demeğın yeterince anlamlı olmadığı kabul edilebilir.

Çini terimin anlam sıkıntısının bir diğer yönü onun ortaya çıktığı tarihten önceki dönem ürünlerine ait edilmesiyle de ilintilidir. Bilindiği gibi Osmanlı çağında İzmir ve Kütahya atölyelerinin kullandığı ana seramik malzeme büyük oranda kuvars içeren ve bu nedenle silisli olarak tanımlanan kompozit yapay çamur karışımı olmuştur. Bu hamur hem kap kakak hem de mimari kaplamalarda kullanılmaktaydı. Oysa aynı terim daha erken tarihlere yönelik olarak kullanıldığında manzara değişmektedir. Selçuklu çağı aynı silisli hamur kullanımıyla seçildiği halde, daha önceki dönem ister İslam (Samarra, Kayravan Seydi Ukba Camii) ister ise Gazne'nin sırlı seramik duvar kaplamaları kırmızı toprak (eathenware) kil bünyelidir (Grube, 1976: 102-105, No. 64; Ettinghausen v.d. 2001: 68-69; Carboni v.d. 1993: 6). Bunların bir kısmı İslam, bir kısmı Türk İslam kültür örnekleridirler. Dolayısıyla tuğlanın yanı sıra bunların da çini tanımı kapsamına almanın veya almamanın yolunu ve şartları belirlemek, arta kalanlara da özel bir isim tayin etmek gerekir.

Diğer taraftan ister tuğla, ister kırmızı topraktan yapılmış mimari kaplamalar, ister ise her anlamda çinilerin seramik ürün olduğu ve bu niteliğın en kökten doğrulukta bir tanımlama olduğu dikkate alınırsa, terimin seramik sanatı açısından değerlendirilmesi, bu türden ürünlerin seramik üretimi içindeki yeri ve anlamı daha fazla önem ve değer kazanacaktır. Belli ki bu açıdan bakılarak yapılacak olan tanım çini denilen seramik teriminin tarihsel

gelişimi, bu bünyenin fiziksel ve estetik özellikleriyle ilintili değerleri de ihtiva etmiş olmalıdır. Fakat bu tanımlı yapmadan önce terimin çamur niteliğini mi yoksa ürün fonksiyonunu mu baz alması gerektiğini konusunda ortak bir karara varılması lazım. Mevcut anlam çatallaşması yolundaki en büyük engel olarak görülen bu husus kelimenin ortaya çıktığı mekân ve dönem açısından bakılarak da değerlendirilmelidir. Çünkü kelimenin Çin seramiklerinin iyi bilindiğı Selçuklu çağında değil, o bünyeye görsel açıdan en fazla yaklaşılabilen Osmanlı silisli hamur döneminde ortaya çıkması manidardır. Ve bu önemli ayrıntı bilimsel nesnellik açısından mutlak manada dikkate alınmalı.

Yukarıda sözü geçen tüm ayrıntılar ve özellikle kelimenin ortaya çıktığı çağdaki ilk anlamı için çini teriminin içeriğini “silisli hamurdan yapılan seramik mamuller” şeklinde belirlemek ve sınırlamak kanımızca mantıklı ve tarihsel açıdan adaletli bir adım olurdu. Zira ister Osmanlı, ister ise Selçuklu çağında kompozit silisli çamur karışımı kullanım yaygınlığı açısından tek çamur türü durumuna çok yakın bir konum işkâl etmekteydi. Ortaya çıktığı 11.yüzyılın 2. yarısından itibaren İslam ustaları tarafından büyük rağbet görmeğe başlayan bu hamur hem mimari hem de kapacak seramiğı yapımında kırmızı toprak kil (eathenware) yerine istifade edilmeğe başladı (Fehervari, 2000: 95; Redford v.d. 1997: 233–247). O zamana kadar tek seramik çamur olan bu kırmızı kil türleri ise kırsal üretim ve bölgesel ürünlerin malzemesi haline indirgendii. Osmanlıda Kırmızı Hamur döneminden sonraki çağlarda benzer üretim Çanakkale, Tokat ve Kınık gibi merkezlerde sürdürülmüştür (Şahin, 2002: 5).

İslam sanatında 2. seramik devrimi olarak görülen silisli çamur reçetesinin buluşu seramik sanatının ilerideki gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir (Rosser-Owen, 2001; Watson, 2004: 56; Wilson, 1991: 13). Beyaza yakın pişme rengine sahip bu yeni masse önceleri İslam seramiğinde bilinmeyen yeni tekniklerinin ortaya çıkmasına zemin yaratarak seramik üretimini sanatsal düzeye ulaştırmış oldu. Dönemin sanat ekolünü belirleyen ve yönlendiren minyatür ustalarının seramik üzerinde süsleme yapmalarını da o beyaz bünyeye borçluyuz. Günümüz çini atölyelerinde sürdürülmekte olan yapım ve süsleme üzerine uzmanlaşma şeklindeki usta ayrışımı da o zamanlarda ortaya çıkan geleneğin devamıdır (İskenderzade, 2010).

Diğer taraftan Osmanlı çini sanatının Selçuklu seramik sanatından farklı kılan asıl husus ustalarının yoğunlaştığı ve tek kullandıkları sır altı tekniktir. Anadolu’da bu teknik daha önce Selçuklu seramikçileri tarafından uygulanmış ve güzel sonuçları günümüze kadar

ulaşabilmiştir (R. Arık v.d. 2007: 17, 55, 192, 241). Bu nedenle Osmanlı çini hamurunu ve o hamurdan yapılan ürünleri Selçukludan kopararak ona ayrıcalıklı bir statü kazandırılmasını kabul etmek mümkün olmadığı gibi bu varsayım nöbet devri şeklinde gerçekleşen bilgi ve tecrübe aktarımını da yok saymak anlamına gelir (Çini, 2002: 17; Şahin, 2002: 4). Elimizde bulunan Osmanlı ve Selçuklu silisli hamurun arkeometri tetkik sonuçları, atölye çalışma düzeni ve fırınlama teknikleri hakkındaki bilgiler süreklilik içinde devam eden seramik geleneğin varlığını ortaya koyar. Bu gelenek kendini hamurdaki % 75-80 arası sabit kuvars oranı, eritici olarak kurşun kullanımı, Selçuklu ve Erken Osmanlı seramiklerinde sır altına uygulanan maden oksitlerin türündeki örtüşme, çini plakaların dikey halde fırınlama şekli, sırlamanın akıtılarak uygulanması gibi çok sayıda küçük ayrıntılarda göstermektedir (Atasoy v.d. 1994: 22, 50-59).

Sözü geçen gelenekteki kısmi kopmalar merkezi idarenin ortadan kalkmasından, ekonomik ve kültürel dağılmadan kaynaklanmış olmalıydı. Beylikler döneminde başlayan ve Erken Osmanlı çağı toparlanmasıyla ortadan kaldırılan bu duraklama Kırmızı Hamur Devri Milet işlerinde kırmızı toprak kilin kullanılmasına neden olmuştur. Geçiş devri olarak tanımlanan bu dönemin seramik sırlarında çini bünyelerde de kullanılan kurşunlu firitte rastlanmış olması, bunların silisli seramik adlandırılmasına neden olamaz (Çini, 2002: 18; Tite, 1989:120, 129; Atasoy v.d. 1994: 84). Erken Osmanlı mimarisinde Selçuklu geleneğinin olduğu gibi devam ettirilmesi seramik yapımındaki malzeme değişimini yeni hammadde arayışı veya teknoloji aktarımındaki geçici sıkıntılara bağlamağa olanak tanıyor (Aslanapa, 1949: 6).

SONUÇ

Kültür merkezlerinin batıya doğru kaymasıyla kullanılmakta olan hammadde kaynaklarının değişmesi ve üretimin yeni kuşak ustalarına devredilmesi Anadolu'da Selçuklu çağında yerleşen seramik geleneğin yok olmasına neden olmamıştır. Daha geç dönemlerde aynı topraklarda yükselen yeni Osmanlı hanedanı mevcut seramik miras içinden tek bir sır altı süsleme tekniğini seçerek ona gönül vermiştir. Sır altı tekniğin hem mimari hem de kullanım eşyası seramiklerde istifade edilmesi Osmanlı seramik sanatını Selçukludan farklı kılan özelliklerin başında gelmektedir. Tekniğe karşı duyulan bu bağlılık sır altına uygulanan boyaların zaman içinde çeşitlenmesine; tekniğin fırça işçiliğine duyarlılığı ve detaylı tasvir tarzı imkânları ise zamanla görünüşle ilgili birikimin zenginleşmesi ve özel Osmanlı süsleme ekolünün gelişmesine zemin yaratmış oldu.

Osmanlı ağında ortaya çıkan ini teriminin tarihsel gerekçeleri ve ortam irdelendiği zaman Çin seramik sanatının ve özellikle parlak beyaz bünyeli porselenlerinin yoğun etkisinden söz etmek gerekçesi ortaya çıkıyor. Kendini hem form hem de motif őkillenmesinde gösteren bu etki kelimenin oluŐumuna da kaynak teşkil etmiŐtir. Bugün elimizde bulunan veriler ini teriminin Osmanlı ağındaki içeriğini tanımağa imkân veriyor. Osmanlı'nın iki ünlü üretim merkezi arasındaki iliŐkilerden nasibi alan bu içerik artık o zamanlardan itibaren eliŐmeęe ve dnŐmeęe baŐlamıŐtır.

Terimin geriye dönük kullanılması ve daha erken çağlarda farklı adlar altında tanınan üretime yönelik istifade edilmesi manasındaki sıkıntıları artıran nedenler arasındadır. Mimari seramik mirasımıza dâhil olan öğeler arasında kırmızı toprak kil (eathenware) ve silisli çamurdan yapılmış olan duvar plakaların bulunması terminolojik tanımlamada da dikkate alınmış ve belirtilmiş olmalıdır.

ini kelimesine günümüzde yüklenen manalar o terimi kullanan kiŐilerin ilgi alanlarından da etkilenmektedir. ini ustaları, seramik sanatçıları, seramik mühendisler ve sanat tarihçilerinin terime atfettikleri anlamların tam olarak örtüŐmedięi ve sırlı tuğla olayında olduğu gibi ciddi sıkıntı oluŐturduęu ortadadır. Mevcut bu durumun çözümlenmesi yolunda duran sorunların adil ve nesnel bir değerlendirmeye ortadan kaldırılması farklı alan uzmanlarının müŐterek katılımıyla ve ortak kabulüyle gerçekleŐebilecektir. Bu zm sırasında kelimenin tarihsel arka planının dikkatten kaçırılmaması ise ini kelimesindeki Osmanlıya has tadın korunmasına vesile olacak.

Terimin yabancı dillere çevrilmesi sırasında yaŐanan sıkıntılar da kelimenin içeriğinde barınan mana atallaŐmasından kaynaklanır. Bu ikilem, terim içeriğinin seramik ürünün fonksiyonuna mı, yoksa bünyesine mi öncelik tanır belirsizliğiyle ilintilidir. Öncelikli sorular sırasında duran bu problemin acil çözümü ilgili kelimenin kullanıldığı metinlerdeki mananın daha berrak, belirgin ve net olmasını sağlayacaktır. Ortak mirasımız olan ini sanatının aędaŐ dünyayla bütünleŐmesini, belli tarihi erveye hapsedilmeden günümüz estetik değerler ıŐıęında őkillenmeęe devam etmesi, çeşitli seramik çamurlar arasında görülerek aędaŐ seramik sanatçılar tarafından daha sık tercih edilmesi de sözü geçen terminoloji sorunun çözülmesi sayesinde sağlanabilir. İster bünye niteliği ister ise sanatsal kapasitesi açısından son derece zengin imknlar barındıran Türk ini sanatı ancak bu Şekilde canlı kalarak varlığıyla dünyayı daha güzel kılmağa devam edecektir.

KAYNAKLAR

- Arık Oluş (2001). "Anadolu Selçuklu Mimarlığında Tipoloji Üzerine Düşünceler", I. Uluslar arası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler Kitabı – I, S.Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezi: Konya, s. 33-38
- Arık Rüçhan ve Arık Oluş (2007). Anadolu toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri, Kale Grubu Kültür Yayınları: İstanbul.
- Arseven Celal Esad (1950). Sanat Ansiklopedisi, Milli Eğitim Bakanlığı: İstanbul, 1950.
- Aslanapa Oktay (1949). Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri, Üçler Basımevi: İstanbul, 1949.
- Aslanapa Oktay (1965). Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları: İstanbul,
- Atan Ahmet (2006). Resimli Resim Sözlüğü, Kalkan Matbaacılık: Ankara.
- Bakırer Ömür (1981). Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı-1, Orta Doğu Teknik Üniversitesi: Ankara.