

MANZARA RESİMLİ BİR KÜTAHYA ÇİNİSİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRME

*A Kütahya Tile with a
Landscape Depiction*

Tarkan OKÇUOĞLU*

This article takes up a Kütahya tile dated 1731 that figures a calligraphy alongside a landscape painting. In the above period, depictions of landscapes were common in minor arts and were widely used in wall paintings in later periods. Although landscapes did not figure on tiles, the tile examined in this article depicts an imaginary landscape and is thus significant as an early example of the naturalist position in Ottoman painting that makes use of the linear-perspective. This tile can be considered an original and unique piece since prior research has not come across an example of the kind.

* Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türk ve İslam Sanatı Anabilim Dalı. Koleksiyonunda çalışmam konusunda yardımlarını sakınmayan Sn. Mehmet Tunç'a teşekkür ederim.

Türk resim ve süsleme sanatında 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren natüralist yaklaşımın giderek güçlendiği gözlenir. Bu dönemin yapıtlarında, kimi zaman natüralist resim anlayışının gerektirdiği teknikler bilgi ve beceriyle kullanılmış, kimi zaman ise, minyatür sanatından gelen alışkanlıklar bunlarla karışarak ortak paydaya gidilmiştir. Natüralist resme yönelik sürecinde ürün veren ressamlar hakkında yeterli bilgiye sahip değiliz. Birçok yapıtın sanatçısı ise tamamen belirsizdir. Bazı sanatçıların yapıtlarından minyatür sanatını yakından tanıdıkları, bazılarının ise, Batı resminin kurallarını bilen ya da öğrenme aşamasında bulunan sanatçılar olduğu anlaşılıyor. Genel olarak, Osmanlı sanatçılarının yaşamları ve yapıtlarının oluşum süreci hakkındaki sınırlı bilgi, natüralist resim tarihinin başlangıç aşamasını, ağırlıklı olarak yapıtlar üzerinden yazmayı gerektiriyor. Bu makalede ayrıntılarıyla tanıtılacak olan 1731 tarihli, manzara resimli çini levha da natüralist resim denemelerinde erken tarihli bir yapıt olması bakımından önemlidir. Bunun yanı sıra, şimdiye kadar manzara resimli bir Kütahya çini levha yayınlanmadığından, kendi türünün bilinen tek örneği olarak değerlendirilebilir.

Mehmet Tunç Koleksiyonu'nda¹ bulunan, 474 envanter numaralı Kütahya işi çini levha, 27 cm eninde, 26.6 cm boyunda, 1.7 cm kalınlığındadır (R 1). Çini yüzeyindeki kompozisyon, üst bölümde sülüs yazı ve tarih, alt bölümde ise manzara resmini içerecek şekilde düzenlenmiştir. Hattat, Allah, Muhammed ve dört halife (Ali, Osman, Ömer ve Ebubekir) isimlerini başarılı bir istifle, levhayı üç yanından iyice kaplayacak şekilde, kırık beyaz zemin üzerine lacivert renkle yazmıştır². Yazılı bölümün hemen altında ise manzara resmi görülür. Manzara betimlemesi ile yazı arasında ise 1143 (1730/31) tarihi

okunmaktadır. Alt bölümde, solda, diyagonal konumda köşeye yerleştirilmiş yuvarlak kemerli bir köprü yer alır. Köprü'nün sağında, deniz ya da nehir kenarına sıralanmış konut birimleri, konutların etrafını çeviren alçak duvarlar ve duvarların gerisinde ağaçlar seçilmektedir. Yakın plandaki konutun önünden suya doğru eğimli yol ise, kayıkhaneye ya da iskele türünden, su seviyesindeki bir tesise inmektedir. Köprü'nün solunda ise, ufka doğru uzanan rıhtım, en ucunda serviler ve kıyıya yakın büyük bir yapı yer alır. Tam ufuk çizgisinde dört adet kayık yan yana sıralanmıştır. Ağaçlar yeşil, köprü'nün ayakları beyaz, konutlar beyaz ve kırmızı kiremitli, zemin ise toprak rengindedir. Resimde gerek perspektif, gerekse ışık-gölge kullanımı açısından acemilikler görülse de, natüralizm yönünde çaba gösterildiği açıktır. Örneğin köprü yolu, resmin merkezine doğru giderek genişlemekte, buna karşılık, köprüyü taşıyan kemerler de yola koşut genişleyeceği yerde, ters bir perspektif kullanımıyla yanlış olarak daralmaktadır. Işık soldan verilmiş, böylece evlerin ve ağaçların sağ tarafları gölgelenmiştir. Işık ve gölge kullanımıyla üçüncü boyut arayışlarına rağmen resimde çizgisellik aşılamamıştır. Mimari ve doğa görünüşleri levhanın çerçevesiyle sınırlanır. Resimde manzaranın nereye ait olduğuna dair ipucu verecek ne tanınmış bir yapı, ne de bu bölgenin ismini gösteren yazı bulunmaktadır.

Çini levhada yazı ile resim arasındaki ilişkinin niteliğini de incelemek gerekir. İstifli hat, yüzeyin yaklaşık olarak 3/4'üne yayılırken manzara resmi geri kalan alanı kaplar. Öyleyse, istifli hattın levha üzerindeki ana öge olduğu, manzara resminin ise çini parçasını süsleyen ikincil öge konumunda olduğu düşünülebilir. Resim, yazıya göre daha küçük olması nedeniyle, dolaylı bir ilişkiyle, örneğin padişah portrelerinin altını süsleyen manzara betimlemeleri gibi, asıl konuyu bezeme yönünden zenginleştiren bir dolgu olarak değerlendirilebilir. Ya da, dolaysız bir ilişki kurarak, hat ile manzarayı aynı resim düzleminin bileşenleri olarak bir arada değerlendirebiliriz. O zaman, yazı resmi anlamlandırıyor; manzara resmi herhangi bir

¹ Koleksiyon İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ne kayıtlıdır.

² Nevşehir Müzesi'ndeki kırık bir çini levhada küçük ayrıntılar dışında aynı istif, lacivert zemin üzerine, beyaz hat ile görülmekte, yazının altında da 1141(1728) tarihi okunmaktadır. Bkz. Emine Naza Dönmez, "Nevşehir Müzesi'nde bulunan Medine Camii Tasvirli Bir Çini Levha", Prof.Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları, İstanbul 1996,109-114.

görüntü olmaktan çıkıp, Allah, Peygamber ve dört halifenin isminin taşıdığı önemle kutsallaşıyor, örneğin cennetten bir köşeyi ifade ediyor olabilir. Böyle bir varsayımı rahatlıkla savunabilmek için levhanın nereden çıktığını bilmek kuşkusuz yararlı olurdu. Levhanın hangi yapıdan çıktığı tespit edilemediği gibi, levhadaki manzaranın nereye ait olduğu sorusunun da kesin bir cevabı yok. Resmi oluşturan öğelerde, manzarayı tanımlamamıza yardımcı olabilecek bir yapı ya da coğrafi bir veri bulunmuyor. Ancak, benzetmeler ve dönemin diğer sanat-zanaat ürünleriyle karşılaştırmalar sonucunda ortaya çıkacak bazı olasılıklar değerlendirilebilir. Örneğin, söz konusu levha bir türbenin ya da caminin mihrap duvarından alınmışsa, manzara resminde bir cennet bahçesinin betimlendiğini düşünmemek için neden yok. Bağlam (burada mekan) anlamı kuşkusuz değiştirebilir. Gerçekten de cennet betimlemeleri edebiyatta ve görsel sanatlarda İslam sanatının en yaygın temaları arasındadır ve toplumsal bellekte önemli yer tutarlar. Doğal olarak, Osmanlı imgelemi de aynı kaynaktan beslenmiş ve Osmanlılarda cennet imgesi, edebiyattan güzel sanatlara kadar yoğun olarak kullanılmıştır. Belleklerdeki cennet imgesi, halk ve divan edebiyatında da doğa güzellikleri ile özdeşleşmektedir. Çini levhanın ait olduğu Lale döneminden bir örnek vermek gerekirse; Nedim, “Cedvel-i Sim içre adam bir kayığa binse, istese ta cennetin yanına varılmak mümkündür. Kasrındaki nakış ve resimlerin bir benzeri olsaydı Gifari bunu nigaristanına yazmaz mıydı?” dizesinde Sadabad’ı cennet ırmaklarına benzetir³. Cennet teması bir metafor olarak popülerliğini yitirmeden yüzyıllarca kullanılmış ve her zaman dönemin görüntüsüne bürünerek güncelleşmiştir. Şair cennet imgesini, Lale devrinin mekansal sembollerinden Sadabad’a benzetirken, dönemin ressamları 19. yüzyılın ikinci yarısında cennet kapılarını Tanzimat üslubunda göstermişlerdir.

Bu tür anonim manzara resimleri 18. yüzyılda kitapları süsledikten sonra, 18. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Osmanlı

³ Orhan Şaik Gökyay, “Divan Edebiyatında Şehirler I”, *Tarih ve Toplum*, 105, (Eylül 1992), 10.

süsleme sanatının, özellikle de duvar resimlerinin yaygın teması oldular⁴. Bu çini levhadaki mimari ve manzara betimlemeleri de aynı yıllarda üretilen minyatürlerdeki manzara resimleriyle bire bir benzerlik gösterir. Örneğin, 1728 tarihli *Hamse-i Atayi*’de (Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı R.816, s.78 b) Şeyh Baba’nın haydutları izlemesini konu eden minyatürde fondaki manzara resmi aynı anlayışla betimlenmiştir (R 2). Benzer şekilde, Türk resminin en erken tarihli figürsüz manzara kompozisyonları Abdullah Buhari tarafından 1728/29 yılında yapılmıştır⁵. Bu kompozisyonlar, *Tercüman ed-düstur fi-havadis el-ezmen ve’-d-dühü* (Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı E.H. 1380) isimli yazmanın ön ve arka kapaklarında lake tekniğinde uygulanmıştır (R 3). Ön kapakta, çevre duvarıyla sınırlanmış bahçe içinde köşkler, çiçek tarhları, havuz ve içinde yelkenlilerin yüzdüğü deniz görülür. Arka kapakta ise, dağların arasından kıvrılarak akan nehrin oluşturduğu kır manzarasında, vadiye yerleşmiş küçük köy, nehrin üzerinde köprü ve iki yanında ev kümeleri vardır. Söz konusu minyatürlerde, konutların (özellikle çevre duvarı içine alınmış birimler) ve doğanın betimleniş biçimi, acemi çizgisel perspektif kullanımı, incelenen manzara resimli çiniyle benzerlik gösterir.

Yukarıda sözü edilen örneklerde olduğu gibi, duvar resimlerinde de küp biçiminde, küçük fırça vuruşlarıyla pencereleri ve kapıları belirtilmiş yapılar (köşk, kasır, yalı, kule ev), küçük kemerli köprüler, deniz, nehir, ağaç gibi öğeler şablon şeklinde tekrarlanır. Ayrıca, deniz ile gökyüzünün birleştiği ufuk çizgisinde betimlenen içi boş kayıklar da manzara kompozisyonlarının sık kullanılan öğelerindendir⁶. Bunlar, genellikle belli bir

⁴ Duvar resimleri konusunda temel çalışmalar için bkz. Günsel Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara 1977; Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1988; Tarkan Okçuoğlu, *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, İ.Ü. Sosyal Bilimler Fakültesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2000.

⁵ Renda, *age*, 176.

⁶ Konu ettiğimiz çini levhadakine benzer naif kent manzaralı duvar resimleri Osmanlı Devleti’nin sınırları içinde geniş bir alana yayılmıştır. Bunların bazıları Batı sanatını yakından tanıyan sanatçıların elinden çıkmış, resimsel anlatımı gelişkin örneklerdir. Ancak, halk resmine yaklaşan,

yeri betimlemeyi hedeflemeyen, hayali kent görünümüdür. Diğer bir deyişle, ressamın yukarıda sayılan öğeleri bir araya getirerek "kent imgesi" oluşturmuş ve bu imge madenden, halıya, ahşaptan, yazmaya kadar farklı malzemeler üzerinde gösterilmiştir. Kent imgelerinin farklı bir şekli de İstanbul görünümüne aittir. Örneğin, Lale Devri'nde, İstanbul'da dışa dönük yaşam tarzının biçimlenmesi ve bunun dünya zevklerine yönelik, keyifli biçiminin kamu alanına yansıtılması, dönemin görsel sanatlarında yeni bir imge doğurmuştur. Bu dönemin İstanbul imgesi, çoğu deniz kıyısındaki köşk ve kasırların oluşturduğu, çeşmeler ve köprülerle zenginleşmiş bir kent görünümündedir. Ayrıca, payitahtın yazılı kaynaklarda "belde-i tayyibe", "mekan-ı cennet" gibi sıfatlarla anılması⁷, İstanbul betimlemelerinin aynı zamanda yukarıda sözünü ettiğimiz cennet imgesiyle de örtüştüğünü gösterir. İstanbul betimlemeleri "pictogram" olarak algılandığında, yazılı kaynakları da dikkate alarak, cennet imgesini de içerdiklerini söylemek olası görünüyor. Bu makalenin konusunu oluşturan çini levhadaki manzara resmi de, Lale Devri'ni (1718-1730) izleyen 1731 tarihinde benzer mantıkla üretilmiş olmalıdır. Ancak, bu levhadaki manzaranın esin kaynağı İstanbul olabileceği gibi, tamamen hayali bir kent de olabilir.

Çini sanatında ise, belirli ölçülerde perspektif kurallarının gözetildiği mimari betimlemelerin ilk örnekleri Mekke ve Medine resimleriyle başlar. Bu betimlemelerde sanatçıların perspektif kurallarından haberli olduğu ve bunu başarılı olabildikleri ölçülerde

naif örnekler olarak, İstanbul'da, Bayezit Yangın Kulesi, Eminönü Yeni Havatin Türbesi, Balat Yanbolu Sinagoğu, Topkapı Sarayı'nda, Cariyeler Taşlığı ve I.Abdülhamid Odası, Anadolu'da ise Soma Hızır Bey Camii, Datça-Reşadiye Mehmed Ali Ağa Konağı, Birgi Çakır Ağa Konağı, Yozgat Başçavuşoğlu Camii, Yozgat Nizamoğlu Evi, Bursa Yenişehir Şemaki Evi sayılabilir.

⁷ Belde-i tayyibe ve cennet misal sıfatlarının İstanbul için kullanımına örnek olarak: "Bir belde-i behişt-abad ü irem-i zattu'l-imad esas sefa iktibasından kinayetdir. Ve bir mekan-ı cennet mekindir ki belde-i tayyibe bünyad-ı huld iktibasından ibarettir" (Cennet gibi, İrem bağına benzer bir beldedir ki, Şeddât'ın asma bahçeleri dense yeridir. Cennet gibi bir mekan olduğu ona "Belde-i Tayyibe" [güzel belde] denmesinden anlaşılır). Latifi, *Esvaf-ı İstanbul*, yay. N. Suner (Pekin), İstanbul 1977, 9; Mehmed Raif, *Mir'at-ı İstanbul*, İstanbul 1295 (1878), 3.

resimlere yansıttıkları görülür. Kabe betimlemeleri Osmanlı çini sanatında 17. yüzyıldan başlayarak İznik ve Kütahya çinilerinde uygulandı. Özellikle Tekfur Sarayı'nın ürünü olan ve çizgisel perspektifle verilmeye çalışılmış Kabe betimli çiniler İstanbul'da çeşitli camilerde görülebilir⁸. Tekfur Sarayı'nda üretilen Kabe betimli çinilerin resim tekniği İznik ve Kütahya çinilerinden farklıdır. Tekfur Sarayı çinilerinde, stilize edilmiş betimler yerine minyatür tekniğine yaklaşan bir gösterim biçimi, çoğunlukla perspektifli olarak verilmiştir⁹. Çanakkale seramiklerinde de mimari ve manzara betimlemeleriyle karşılaşılır. Köşkler, kasırlar, camiler, serviler, pupa yelken kalyonlar Çanakkale seramiklerine konu olmuşlardır. 17. yüzyıl sonları, 18. yüzyıl başları üretimlerinde desenler, Uzak Doğu'nun fırça vuruşlarıyla şekillenen resim tekniğine benzer şekilde soyut olarak verilmiştir. Bunlar yine aynı zaman diliminin minyatürlerinde ve duvar resimlerinde görülen örnekleri andırır¹⁰. Özellikle bazı mimarlık ve manzara betimlemelerinin naif örnekleri duvar resimlerinde görülenlerin neredeyse aynıdır. Ancak, konu edilen manzara betimlemeli çini levha ile manzara betimlemeli Çanakkale seramiklerini karşılaştırırken, Çanakkale seramiklerinin mimari için üretilmediğini anımsamalıyız.

Osmanlı sanatında, incelenen türde çini levhaların üretimi yaygınlaşmamıştır. Ancak, Osmanlı Devleti'nin sınırları dışında, farklı kültürlerde benzer örnekler mevcuttur. Örneğin, manzaralı çiniler İran'ın başkenti Tahran'da, Kaçar Dönemi'ne ait Gülistan Sarayı'nda görülebilir (R 4). Sarayın bahçeye bakan cephesinde, 19. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen, süslemeli çerçeveler içine alınmış

⁸ Kabe betimli Tekfur Sarayı çinilerinin bulunduğu yapılara örnek olarak: İstanbul Yeni Valide Camii (1663), Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii (1515 yılı dolayları), İstanbul Hekimoğlu Ali Paşa Camii (1734). Bu konuda bkz. Sabih Erken, "Kabe Tasvirli Çiniler", *Vakıflar Dergisi*, IX (1971), 314-315.

⁹ Zeki Sönmez, "Türk Çiniciliğinde Tekfur Sarayı İmalatı Çiniler", *Antika*, Çini Özel Sayısı, XXVII (Haziran 1987), 32.

¹⁰ Gönül Öney, "Çanakkale Seramikleri", *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, 1998, 274.

çok sayıda manzara resimli çini bulunmaktadır¹¹. Bu çiniler İran sanatında Avrupa kültürü etkilerinin güçlendiği döneme ait ürünlerdir. Batı sanatında ise, bu kez Doğu (özellikle Çin) kültürünün etkisiyle, üretimine 18. yüzyılda Hollanda'nın Delft kentinde başlanan, çizgisel resim anlayışlı ve naif görünümlü manzara resimli çinilere rastlanır (R 5).

Sonuç olarak, Mehmet Tunç Koleksiyonu'nda bulunan bu çini levha, Türk resminde özellikle çizgi perspektifi kullanılarak natüralist anlayışta betimlenen erken tarihli bir manzara resmi içermesi bakımından önemlidir. Ayrıca, bugüne kadar yapılan çalışmalarda, manzara resimli bir Kütahya çini levhayla karşılaşılmadığından, incelenen yapıt özgün bir örnek olarak değerlendirilmelidir.

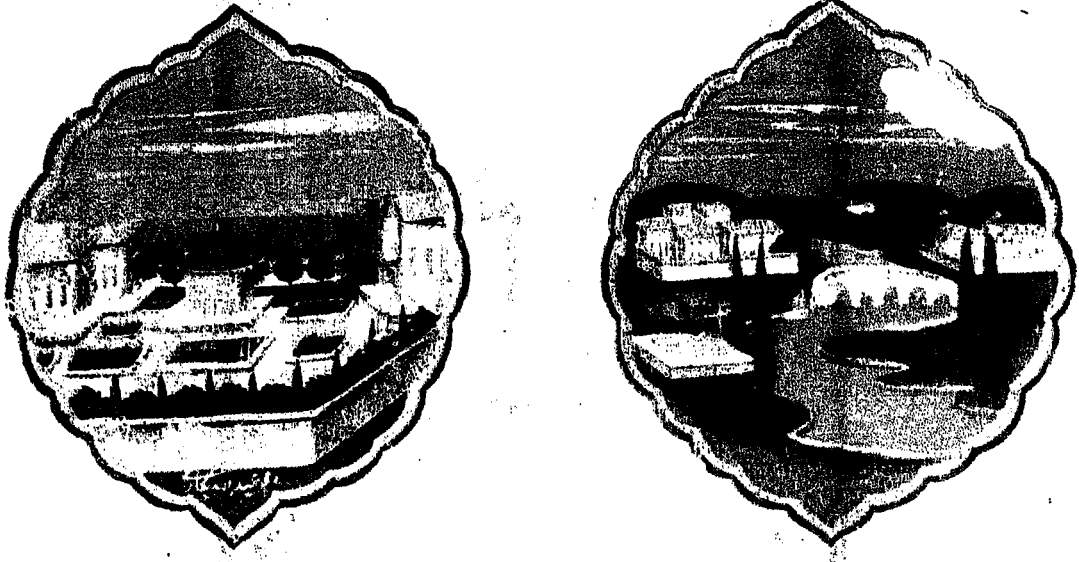
¹¹İran'da-Kaçar dönemi çinileri hakkında genel bilgi için bkz. Gönül Öney, *İslam Mimarisinde Çini*, 1987, 122-129.



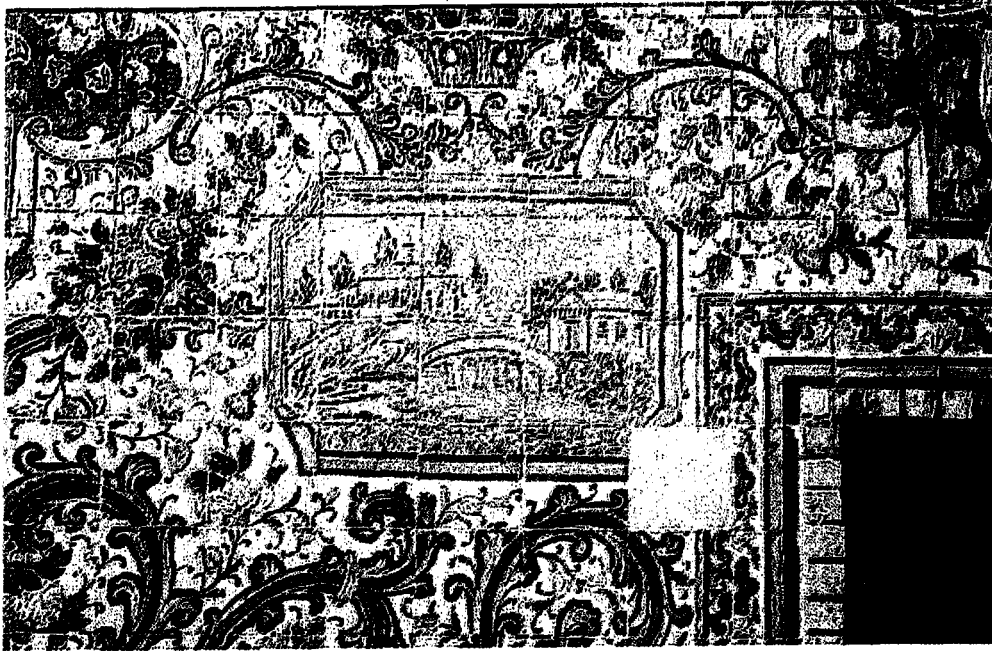
Resim 1: Manzara Resimli Kütahya Çinisi, Mehmet Tunç Koleksiyonu, Env. no: 474



Resim 2:Şeyh Baba'nın haydutları izlemesi (Hamse-i Atayi', Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, 816, 78 b; Günsel Renda, "La Peinture Traditionnelle Turque: La Miniature" Histoire de la Peinture Turque, 1988)



Resim 3:Manzara Resimli Cilt Kapakları (Tercüman ed-düstur fi-havadis el-ezmen ve'd-dühü, TSMK, E.H. 1380; Günsel Renda, "La Peinture Traditionnelle Turque: La Miniature" , Histoire de la Peinture Turque, 1988)



Resim 4: İran, Gülistan Sarayı'nın cephesinde manzara resimli çiniler (T. Okçuoğlu fotoğraf arşivi)



Resim 5:Hollanda, Delft çinisi (T. Okçuoğlu fotoğraf arşivi)