

İdeolojik Açıdan Cumhuriyet Devri

Türk Çinisi/Çiniciliği: Türk'ün Öz

Malı Bir Sanattan İslam Sanatının Bir

Şubesine

öz

Bu araştırmada çini terimi, geleneksel Türk seramiği anlamında kullanılmaktadır. Türk çini sanatının zirve dönemi, İznik üretiminin 16. yüzyıla tarihlenen evresidir. Bu çiniler, ana bileşenini kuvarsın oluşturduğu Orta Doğu menşeli seramik teknolojisinin en rafine hali ve o dönem itibariyle gerçek porselenin en başarılı taklitlerinden biridir. 18.yüzyıla varıldığında İznik'teki çini üretimi yok olmaya yüz tutarken, üretim teknolojisindeki sırlar da unutulur. Cumhuriyet Türkiye'si, çiniye, Türk ulusunun sanat gücünü kanıtlayan, mazinin iftihar edilen bir unsuru gözüyle bakar. Bu doğrultuda onun "Türk'ün öz malı bir sanat" olduğu düşüncesi ısrarla vurgulanır. Bu bakış açısı, Cumhuriyetin kurucu ilkelerinden uzaklaşılması paralelinde zaman içinde aşınsa da, kabaca 1980 yılına kadar devam eder. Türkiye'nin 1980 sonrasında keskin biçimde değişen sosyo-ekonomik ve kültürel ortamında çiniciliği İslami bir sanat olarak görmek eğilimi gelişmeye ve yerleşmeye başlar. Türk çiniciliğın kimliğı ya da tarihsel bağlamının neresi olduğuna dair yargılar, ayrı bir tartışma konusudur. Fakat Cumhuriyetin temelini oluşturan ulus-devlet fikrinin yıllar içinde, özellikle 80 sonrasında nasıl aşındığının çinicilik üzerinden bile izlenebileceğı aşıkârdır.

Anahtar Kelimeler: Çini, Seramik, Türk, İslamî, Ulus-devlet.

Ersoy YILMAZ

Doç. Dr., Çankırı Karatekin
Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Seramik Bölümü

ersoyyilmaz@windowslive.com

<https://orcid.org/0000-0002-4185->

3101

ISSN

1307 - 9700

Araştırma Makalesi

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 14, Sayı: 26

Makale Gönderim

30.05.2020

Makale Kabul

15.07.2020

* International Euroasia Congress on Scientific Researches and Recent Trends 6 adlı kongrede tebliğ edilen aynı adlı bildiriden hareketle kaleme alınmıştır.

Republican Era Turkish Çini/Çini Making From An Ideological Point Of View: From A Very Art Of Turk To A Branch Of Islamic Art

Ersoy YILMAZ

Assoc. Prof.,

Çankırı Karatekin University, Faculty
of Fine Arts, Ceramic Department,
ersoyyilmaz@windowslive.com
[https://orcid.org/0000-0002-4185-](https://orcid.org/0000-0002-4185-3101)

3101

ISSN

1307 - 9700

Research Article

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 14, No: 26

Received

30.05.2020

Accepted

15.07.2020

ABSTRACT

In this research, the term çini (Turkish china) is used in the sense of traditional Turkish ceramics. The peak period of Turkish çini art is the phase of Iznik production, which is dated to the 16th century. These çini objects are the most refined form of the Middle East ceramic technology, the main component of which is quartz and is one of the most successful imitations of true porcelain at that time. When the 18th century reaches, the production in Iznik began dying out and the secrets in production technology are forgotten. Republican Turkey considers çini art as an item proving the artistic ability of the Turkish nation and an element of pride in the past. In this direction, the idea that it is “an art of Turkish origin” is insistently emphasized. Although this perspective has eroded over time in line with the departure from the founding principles of the Republic, it continues roughly until 1980. In Turkey’s socio-economic and cultural environment which is sharply changed after 1980, the tendency of considering çini art as a part of Islamic art began developing and establishing. Judgments about the identity or historical context of Turkish çini art are a subject of a separate discussion. However, it is obvious that the idea of the nation-state that forms the basis of the Republic has been eroded over the years, especially after the ‘80s, can be seen even through the course of çini art.

Keywords: Çini (china), Ceramics, Turkish, Islamic, Nation-state.

* Based on the paper of the same name declared at the International Euroasia Congress on Scientific Researches and Recent Trends 6.

1. GİRİŞ

Kuruluşu 29 Ekim 1923'te ilan edilen yeni Türk devleti, kurucu önderi Mustafa Kemal Atatürk'ün mizacını yansıtacak biçimde gerçekçi ve akılcı bir devlet karakteri gösterir. Bu yeni devlet, siyasi olduğu kadar ekonomik yönünü de ısrarla vurguladığı "tam bağımsızlık" olgusunu, temel amaç olarak belirler. Bu amaç doğrultusunda Tanzimat döneminde (1839-1876) başlayan modernleşme süreci sürdürülür ve uygarlık ve kültürün ayrıştırmaz bir bütün olduğu görüşünden hareketle çağdaş uygarlığın (muasır medeniyetin) cisimleşmiş hali olarak Batı uygarlığına varmayı/yetişmeyi açık bir hedef olarak belirler (Yasa Yaman, 1993, s.187). Bu hedef doğrultusunda görece kısa bir süre içinde hayata geçirilen düzenlemeler/yeniden yapılanmalar topluca Türk Devrimi denilen olguyu oluşturur.

Bu sürecin önemle üzerinde durulması gereken bir yönü de, Türkiye Cumhuriyeti'nin bir ulus-devlet olarak tarih sahnesine çıktığı gerçeğidir. "Devlet varlığına özgü temel yapıların ulus esasına dayandırıldığı bir devlet biçimi" (Kartal, 2016, s.303) olarak ulus-devlet, "modernitenin siyasal alanının temel aktörüdür" (Akça, 2015, s.233). Devlet millet birlikteliğini merkeze alan ve kendini bu beraberlik üzerinden anlamlandıran ulus-devlet, doğal olarak yoğun bir şekilde milliyetçiliğe atıfta bulunan siyasi bir kurumdur (Aydın, 2018, s.233). Bu doğrultuda milliyetçilik, kendi ulus-devletini var etmeyi amaçlayan yeni Türk devleti için de birincil önemde, hatta hayati olmuş ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nin yönetim kadroları, yurttaşlara milliyetçi bir bakış açısının kazandırılmasına yönelik çalışmalara ağırlık vermiştir (Akman, 2011, s.83). Dolayısıyla Cumhuriyet dönemi, aslında, dönemin milli değerlerine sahip aydın kadroların birlikteliğiyle yürütülen sosyolojik anlamda bir ulus-devlet inşası (nation-building) projesi ve bir başka deyimle, "ümme'ten "millet"e geçiş sürecidir (Türkdoğan, 2013, s.x). Bu çerçevede ulus Atatürk tarafından dil, kültür ve duygu birliğine sahip topluluk olarak tanımlanır ve Türk ulusu da, bu birlikteliğe sahip kurucu halktır (Türkdoğan, 2013, s.xiii).

Bu bağlamın önemli bir parçası ve yeni ulus devlet inşasının temel bileşenlerinden biri de, ilk adımı 1930'lu yıllarda bizzat Atatürk tarafından atılan Türk Tarih Tezi'dir. Türk Tarih Tezi, bir taraftan "Batı"nın "Türkler"e yönelik dışlama ve küçümsemesine aslında Türklerin tarih boyunca "uygarlıklar yaratan" bir ulus olduğu iddiasıyla karşılık verirken "Türk"ün kendi kimliğinden ve geçmişinden gurur duymasını sağlamayı da amaçlar (Akman, 2011, s.83). Bu doğrultuda tez, özü itibarıyla, Türklerin tarih öncesi dönemlerde Orta Asya'da büyük bir medeniyet yarattığı ve bu medeniyetin tarih sahnesine çıkan sonraki bütün medeniyetlerin kaynağı olduğu görüşünü savunur (Alakel, 2011, s.18). Ayrıca Anadolu'nun ilk önemli uygarlığı Hititlerin ve Mezopotamya'nın ilk büyük uygarlığı Sümerlerin Türk kökenli oldukları düşüncesi de (Meydan, 2017 s.194) tezin bir diğer önemli yanıdır. Türk Tarih Tezi ve bu doğrultuda gerçekleştirilen tarih çalışmaları, ulusal onuru örselenmiş "imparatorluk kullarından" ulusal onuru güçlendirilmiş "cumhuriyet bireyleri" yaratmayı amaçlamıştır (Meydan, 2017, s.130).

Bu temel üzerinde gerçekleşen cumhuriyet devrimleri, Türklerin Müslüman bir topluluğun bir parçasından ibaret sayılıp hiçbir şekilde etnik bir kategori olarak görülmediği geçmişten kopuşu temin etmek suretiyle, devlette hâkim topluluk olarak Türklerin üstünlüğünü pekiştirir ve "Türk milleti", "Türk hükümeti" gibi terimler sık sık kullanılmaya başlanır (Alakel, 2011, s.17). Böylelikle Osmanlı'nın kaçırması

olduğu aydınlanma ve sanayileşme treni yeni ulus-devlet tarafından kısa yoldan yakalanmaya çalışılır (Kongar'dan akt. Güldiken, 2006, s.161).

2. ULUS-DEVLET, SANAT VE SERAMİK

Ulus-devlet inşası her şeyden önce bilişsel bir süreçtir ve kültürel alanla doğrudan ilişkilidir. Osmanlıdan ayrılan Yunan toplumunun kendi ulus-devletini nasıl kurmaya çalıştığını estetik alan özelinde inceleyen kitabında Gregory Jusdanis (1997), bu evrede sanata ve özellikle edebiyata yüklenen rolü ayrıntılarıyla ele alır. Örneğin Yiannis Psikharis'in 1935'te edebiyatın oluşumunu bir milletin belli topraklar üzerinde inşa edilmesiyle aynı düzeye yerleştirdiğine değinen yazar (1997, s.76), İtalyan modernleşmesi/ulus devleti bağlamında Antonio Gramsci'nin 1930'larda milli bir edebiyat olmayışıyla ilgili endişeli sorularını da hatırlatır (s.114). Jusdanis Batı Avrupa burjuvazisinin ortak bir kültür inşa ederken edebiyata ayrıcalık tanıdığını belirtir (s.156) ve "dil, edebiyat ve milletin bir tutulması Avrupa milliyetçi düşüncesinin alameti farikalarından biriydi" der (s.76).

Bu yaklaşım, Atatürk'ün "Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür" sözü başta olmak üzere kültür-sanat alanına ilişkin diğer pek çok sözünde ve genç devletin uygulamalarında açığa çıktığı üzere, Türk ulus-devletinin inşası sürecinde de çok benzerdir. Sezer Tansuğ, (2008, s.157), "Türkiye Cumhuriyetinin temel ilkelerinden biri olan halkçılık ve bunun doğal bir sonucu olan ulusal egemenlik, kültür ve sanat politikasının da yönelişini belirliyordu" diye yazarken, bir diğer sanat tarihçisi Zeynep Yasa Yaman, süreci sanat özelinde daraltarak şöyle özetler:

Erken Cumhuriyet döneminde topluma yeni bir form vermeyi hedefleyen devrim ideolojisi sanata da özel bir misyon yükler ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti bu bağlamda sanatın ve sanatçının hamisi olur. Cumhuriyet'in kuruluşu sonrasında gerçekleştirilen devrimler, özellikle Cumhuriyet'in genç kuşak sanatçılarının yapıtlarında işlenir hâle gelir. Bu dönemde sanat; modern kadın imgesi, Harf İnkılabı, kılık kıyafet devrimi gibi yeniliklerin görselleştirildiği bir aygıt hâline gelir. Sanat halka ulusal değerleri özümsetmenin bir aracı olur ve bu da milli sanat kavramının doğmasını sağlar. Bu dönemde üretilen resimler incelendiğinde Art Déco sentezli geç kübizmin Türkiye'de Cumhuriyet dönemi modern sanatını inşa etmekte bilinçli olarak tercih edildiği görülecektir. Erken Cumhuriyet dönemi sanatı, biçimsel olarak Art Déco sanatı olarak tanımlanırken içerik olarak Cumhuriyet ideolojisini yayma işlevini de taşır (Yasa Yaman, 2018).

Bu sanat politikalarının hayata geçirilmesindeki merkez üs, elbette, o dönemdeki tek sanat eğitimi kurumu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'dir. 1924'teki düzenlemeyle adı Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilen kurum, Cumhuriyet'in kültür projesi kapsamında özel bir önem kazanmıştır. Türkiye'deki modern seramik eğitiminin başlangıcına zemin hazırlayan da, söz konusu bu düzenlemeyle etkin hale getirilen Tezyinat bölümüdür: 1924'teki yeniden yapılandırılmada Resim, Heykel ve Mimarlık bölümlerine Resim Dar'ül Muallimliği ile Tezyinat bölümleri de eklenir (Gül, 2017, s.391). İlk mezununu 1927'de veren Tezyinat bölümü, aynı yıl içinde Akademi müdürlüğüne atanan Namık İsmail'in girişimleriyle, yeni hocaların ve yeni atölyelerin katılımıyla gelişmeye başlar. Tezyinat bölümündeki gelişmeler, 19. yy.ın sonunda başlayarak 20. yy.ın içlerine uzanan ve İngiltere, Almanya ve Fransa başta olmak üzere tüm Avrupa'da etkisini hissettiren "uygulamalı/endüstriyel sanatlar"a dönük ilginin bir uzantısıdır. Dönemin Akademi müdürü Namık İsmail'in, 1925'te

Paris'te açılan Uluslararası Endüstriyel ve Dekoratif Sanatlar Fuarı'nı bizzat incelemesi ve bu fuardan etkilenerek Türkiye'de uygulamalı sanatlar eğitiminin esaslı şekilde yapılmasını arzulaması (Gül, 2017, s.392) bu bağlamda okunmalıdır. Bu noktada söz konusu fuarın, adının da işaret ettiği üzere, tam bir uygulamalı sanatlar şöleni olduğu ve Yasa Yaman'ın yukarıda değindiği Art Deco akımının küresel bir etkinlik kazanmasına yol açtığı da belirtilmelidir.

Seramik atölyesi, Tezyinat Bölümü'nün altındaki uzmanlaşma alanlarından biri olarak 1929'da kurulur ve şubenin başına Paris'teki eğitimini tamamlayarak yurda dönen İsmail Hakkı Oygur (1907-1975) getirilir. Akademik kadro, 1931'de yurt dışı eğitimini yine Paris'te tamamlamış olan Vedat Ar (1907-2001)'in katılımıyla gelişir. Oygur ve Ar'ın Paris'teki eğitim süreçlerinin doğal bir sonucu olarak Art Deco'ya meyleden bir tarzı benimsedikleri söylenebilir. Sanat-zanaat ikiliğini reddeden bir anlayışla geometriyi, sadeliği ve işlevselliği öne çıkaran Bauhaus anlayışının da etkilerinden söz etmek mümkündür. Aynı tespit, 1934 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü (Ankara) Resim-İş Bölümünde görevlendirilen ve Hakkı İzet (1909-1977) için de geçerlidir. Modern Türk seramik sanatının bu kurucu figürlerinin tarzı hangi akım ya da akımlarla anılırsa anılsın, tartışmasız olan bu tarzın geleneksel Türk çiniciliğinin süsleme-yoğun biçim dilinden farklılaştığı, erken yirminci yüzyılın makine estetiğine dayalı modern anlayışı çerçevesinde şekillendiğidir. 1939'da Tezyinat Bölümü başkanlığına (şefliğine) getirilen Marie Louis Sue, bu durumu, "modern tezyini sanat eserleri adeta scientefic [bilimsel] hatlardan mürekkebe bir hale gelmiştir" ("Tezyini Sanatlar Şefi", 1939, s.5) diye ifade eder. Dolayısıyla Akademi'nin seramik atölyesi/şubesi bağlamında geleneksel çinicilikten söz etmek mümkün değildir.

3. ESKİ/YENİ KARŞITLIĞI VE ÇİNİ/SERAMİK

Makalenin bu bölümünde önce "çini" terimine ilişkin bir parantez açmak gerekli gibi görünmektedir: "Çini" ya da daha eski kullanımıyla "çini", sonundaki (-î/ -i) aidiyet ekiyle "Çin'e ait", "Çin'den gelen" gibi anlamlar yüklenen bir isim ve sıfattır. Modern İngilizce sanat tarihi literatürü, seramik nesnelere neredeyse standart biçimde "tile" (karo) ve "ceramic" (seramik) şeklinde ikiye ayırır. Türk sanat tarihçilerin önemli bir kısmı da aynı yaklaşımı sürdürerek çini ve seramik/keramik şeklinde ikili bir sınıflandırma yaparlar. Bu doğrultuda "seramik"/ "keramik" terimi kap-kacak gibi domestik günlük kullanıma dönük nesnelere tanımlarken, "çini" ise "tile" kelimesinin karşılığı olarak duvar seramikleri için kullanılır. "Çini" terimini örneğin tabak, kâse gibi nesnelere hariç tutacak biçimde sadece mimari seramiklere özgü kullanmanın kimi sakıncalarına bazı araştırmalarda değinilmiştir.¹ Bu sakıncaların bir örneği olarak "Turkish Traditional Art Today" (Günümüzde Geleneksel Türk Sanatı) adlı kitabı "Türk maddi kültür çalışmalarında bir anıt eser" (Çobanoğlu, 1994) olarak görülen Henry Glassie'nin (2002), Mehmet Gürsoy, Ahmet Şahin ve Sıtkı Olçar gibi Kütahyalı sanatkarların tabak formundaki eserlerine "çini plate" (çini tabak) şeklinde atıfta bulunduğu değinilebilir. Bu makalede "çini" terimi bu tartışmalara girmeden ve form ayrımı üzerinde durmadan, zirve döneminin 16. yüzyılın kuvars-yoğun (stonepaste/fritware)² İznik seramikleri olduğunun altını

¹Bkz. Çalışıcı Pala (2015); Avşar ve Avşar (2014).

²Klasik İznik çinilerinin bir parçası olduğu seramik türünü adlandırmak için kullanılan bu terimler ve söz konusu İznik üretimlerinin bünye (çamur/masse) özellikleri hakkındaki temel kaynaklardan bazıları için bkz.: Mason ve Tite (1994); Henderson (1989); Raby (1989).

çizmek kaydıyla, “geleneksel Türk seramiğinin adı” anlamında kullanılmaktadır.³

Bu açıklamanın ardından “geleneksel Türk seramiği”nin, yani “çini” Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki yapılanmasına bakılabilir:

Akademi müdürü Namık İsmail 1929 tarihli bir açıklamasında Tezyinat Bölümü’nün altında, “mühim” bir oluşum olarak “seramik” ve “çinicilik” atölyelerinin Avrupa’ya sipariş edilen plan örneklerinin hazırlandığı, gerekli hammaddelerin de gümrükten girmek üzere olduğu bilgisini verir (“Güzel Sanatlar Birliği”, 1929, s.1). Namık İsmail’in “seramik” ve “çinicilik” şeklinde iki ayrı terim kullanması, o dönemde pişmiş toprak nesnelere için iki ayrı anlam alanı olduğuna/oluşmaya başladığına işaret eder. Açıktır ki “seramik” modern/yeni olana, “çini”/“çinicilik” de eski/geleneksel olana atıfta bulunmaktadır. Böylelikle pişmiş-toprak nesnelere için eski/yeni karşıtlığına dayanan ikili bir anlam alanı oluşur.

Çini/çinicilik eğitimi, Akademi bünyesinde 1936’da oluşturulan Türk Tezyini Sanatları Bölümü’nde gündeme gelir ve burada gelişir. Bu bölümün kökeni, hüsn-i hat ile tezhip, minyatür ve ciltçilik gibi İslâm kitap sanatlarının öğretim ve eğitimi için 1915’te kurulan Medresetü’l-hattâtin’dir. Erken Cumhuriyet dönemindeki yeni yaklaşım ve yapılandırmalarla çelişmesi nedeniyle iki defa kapatılan okul, 1924’te Hattat Mektebi, 1929’da da Şark Tezyini Sanatlar Mektebi adıyla yeniden yapılandırılır (M. U. Derman, 2003, s.341, 342). Okulun tarihsel seyri açısından önemli bir olay, 1933 yılında Cumhuriyet’in kuruluşunun 10. yıldönümü nedeniyle Şark Tezyini Sanatlar Mektebi hocalarının Ankara’da şimdiki opera binasında açtıkları sergidir. Büyük ilgi gören sergiyi, 2 Kasım 1933’de Atatürk de ziyaret eder ve geleneksel sanatların devamının sağlanmasını ister (Taşkale, 2015). Şark Tezyini Sanatlar Mektebi, Atatürk’ün söz konusu yaklaşımı doğrultusunda 1936’da Türk Tezyini Sanatlar Bölümü adını alarak Güzel Sanatlar Akademisi’ne dâhil edilir.

Bölüm kadrosu içinde Türk çiniciliği üzerinde çalışan iki isim Ahmet Süheyl Ünver (1898-1986) ve H. Feyzullah Dayıgil (1910-1949)’dir. Gerek çok yönlü bir bilim, sanat ve düşünce insanı olan Ünver’in, gerekse alanın bir geleneği olarak 1940’ların başında kendisine verilen icazetname ile “Türk Tezyinatı ile Çini Nakışları’ndan tâlime mezun kılınan” (F. Ç. Derman, 2016, s.313) Dayıgil’in çalışmaları, geleneksel Türk çiniciliğinin özellikle motif dağarcığına ilişkin birikimin açığa çıkarılmasına ve günümüze aktarılmasına odaklanmış bilimsel araştırmalardır. Her iki ismin, özellikle çalışmaları vefat ettiği 1986 yılına kadar aralıksız devam eden Ünver’in araştırmaları büyük önemde olmakla beraber, bu çalışmalar, doğal olarak, çini yapımıyla/üretimiyle doğrudan ilgili değildir. Bu noktada, bu birimin adının çinilerdeki süsleme dilini öne çıkaracak şekilde “çini nakışları” olarak anılmakta olduğu da belirtilmelidir. Dolayısıyla ister modern ister klasik olsun, Akademi’de yeni seramikler ortaya koyması beklenen yer, Tezyinat Bölümü altındaki seramik şubesi/

³ Bu doğrultuda “çini”nin İngilizce karşılığı olarak “tile”, Turkish tile”, “Ottoman fritware tile” gibi ifadeler yerine, tıpkı Glassie gibi özgün Türkçe terimi olduğu gibi muhafaza ederek “çini” demek tercih ediliyor. Bu tercih, makalenin İngilizce başlığına yansımıştır. Ayrıca kurucusu olduğu İznik Çini Vakfı’ndaki çalışmalarıyla 90’lı yılların başında klasik İznik çinilerinin bünye (masse/çamur) özelliklerinin açığa çıkarılmasını sağlayan Işıl Akbaygil’in de bazı yayınlarında “çini” teriminin İngilizce karşılığı olarak “quartz ceramic” (kuvars seramik) ibaresini kullanması (“İznik Çinilerinin”, 2008), Akbaygil’in de “tile” (karo) şeklinde genelleme karşıtlığı yetersiz bulduğunu düşündürür. Türk seramik sanatının önemli isimlerinden Güngör Güner (2008) de “tile” demeyi yeğlemez ve “quartz ceramic (silica ceramic ware)” karşılığını kullanır.

atölyesidir.

Kuruluşunu takip eden birkaç on yıl boyunca öğrencisi olmadığı gibi, teçhizat olanakları da son derece zayıf olan bu şube, daha önce değinildiği gibi, “modern” seramikler üretmek amaç ve arzusundadır ve erken 20. yüzyıl sanat ve tasarım anlayışıyla/dönemin modern kavramıyla açıkça çelişen geleneksel çinicilikle arasına mesafe koymuştur. Örneğin İ. Hakkı Oygur, 1933'teki bir değerlendirmesinde “Bugünkü Kütahya çiniciliği teknik, sanat itibarile dünyada mevcut çiniciliklerin en manasız ve zayıf bir kısmıdır. Hayatta hiç yeri olmayan bu çini ocakları İstanbul'a gelen birkaç seyyahın Türk işi diye hoşuna gidiyor ve sanattan haberi olmayan vatandaşların evlerini iç ve dıştan süslüyor” (Oygur, 1933, s.225-226) ifadelerini kullanır.⁴

Dolayısıyla, yukarıda ifade edildiği gibi, ilki geleneksel ikincisi de modern olana işaret etmek üzere bir çini-seramik ikiliği oluşmaya başlar ve Akademi'nin seramik şubesi, dönemin koşul ve beklentileri gereği “modern” kavramına odaklanan bir anlayış doğrultusunda, çinicilikle pek de barışık olmayan bir yaklaşım içindedir.

4. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ VE TÜRK'E ÖZGÜ BİR SANAT OLARAK ÇİNİ

Bu ikilik konunun bir yönüdür. Diğer tarafta Türk Tarih Tezi'ne paralellik göstermek isteyen sanat tarihi yazımının çiniyi yüksek mertebelere erişmiş bir Türk sanatı olarak ele alış yeri alır. Sibel Bozdoğan, milliyetçi iklimin en manidar sonucunun Türk sanatı ve mimarisi tarihi yazımında ortaya çıkan yeni bakış açıları, yeni yorumlamalar ve yeni akademik araştırmalar olduğunu belirterek “Türk sanatının ve mimarisinin köklerini tarihhöncesi Orta Asya'ya ve Türk varlığının görüldüğü diğer bölgelere doğru uzatarak, sanat tarihçiler, Osmanlı döneminin paradigmanın kendisi olmaktan ziyade sadece bir evre olduğu çok daha geniş bir zamansal ve coğrafi süreci benimsediler” diye yazar (Bozdoğan, 2001, s.244). Ekin Akalın (2015) ise Türk sanatı hakkındaki milliyetçi söylemin ilk defa 20. yüzyılın başında Viyana ekolüne mensup bir grup sanat tarihçisi tarafından geliştirildiğini, bu anlayışın Ceval Esad Arseven (1876-1971) ve daha sonra da Oktay Aslanapa (1914-2013) tarafından sürdürüldüğünü belirtir.

Bu yeni bakış açısı, yani Türk sanatının çok daha geniş bir zamansal ve coğrafik sürece yayılan tarihi içinde seramik sanatı, özellikle zirve dönemini yaşadığı 16. yüzyıldaki çehresiyle, her ne kadar eleştirilen Osmanlı dönemine ait güçlü çağrışımlara sahip olsa da, modern Türkiye'nin övünülecek bir mirası olarak belirir. Üstelik seramik sanatı, resim ve heykelden farklı olarak Türklerin birkaç binyıldan beri başarıyla yapageldikleri bir sanat olarak bu ulusun kadim sanat gücünün varlığına da işaret etmektedir.

Bu çerçevede erken Cumhuriyet döneminde çinicilik sanatının köklerini Orta Asya Türk uygarlıklarına kadar geri götüren, bu sanatı ulusal bir bilinçle kucaklayan ve Türk kelimesiyle çini sanatını bir şekilde yan yana getiren pek çok yorum, görüş ve değerlendirmelere rastlanır.

⁴A. Süheyl Ünver de 1966'da basımı yapılan bir kitabında benzeri bir tespitte bulunur: “Bu asra gelince; Türk tezyinatını bu işle meşgul olanlar tamamen bozmuşlardır. Bunda eski çini, tahta ve kitap süslerine bakılacağına, uydurmalarına sapanılmış ve soysuzlaşmalara süsleme ismi verilmiştir” (Ünver, 1966, s.xi).

Öncelikle çiniciliğin Şarkî (Doğu menşeli) bir sanat olarak görüldüğünün altı çizilmelidir. Bu, Antik Yunan uygarlığını köken kabul ederek medeniyetin önce Batı dünyasında var edildiği tezini savunan Batılı tarih anlatısını zayıflatmakta ve Türk Tarih Tezi'ni desteklemektedir. Benzeri bir görüşün resim ya da heykel dalları için öne sürülemeyeceği açık olduğundan, çinicilik (seramik) sanatına erken cumhuriyet dönemi aydınlarının farklı bir gözle baktığı varsayılabilir.

Mimar Şehabettin'in 1927'de *Milli Mecmu'a*'da yayınlanan "Selçukî ve Osmanlı Çinileri İşçiliği" başlıklı yazı dizisinde "Çini, Türklere yalnız Selçukîlerle Osmanlıların kullandığı bir şey değildir. Eskiden Şark illerinden Türkistan'da İran'da Selçukîler ve Moğollar tarafından abidelerde artık derecede çini sarf edildiği mütebberce [uzman araştırmacılarca] malumdur" (Özlük, 2008, s.308) diyerek bu sanatın orta Asya köklerine değinir. Dönemin Topkapı Sarayı Müzesi müdürü Tahsin Öz de 1938 tarihli bir değerlendirmesinde "Şarkta doğan sanat eserlerinden çinicilik..." (Öz, 1938, s.26) ifadesini kullanır.

Kütahya'daki Azim Çini adlı fırmanın 1931'de Galatasaray Lisesi'nde gerçekleşen yerli mallar sergisinde sergilediği çini-şömine vesilesiyle, çinicilikten "Türklerin büyük ve taklidi gayri kabil bir muvaffakiyetle [taklit edilmesi mümkün olmayan bir başarıyla] asırlardan beri yaşattığı bu sanat" ifadesine yer verilir ("Yerli Mallar", 1931, s.1).

Nurettin Yatman, 1942 tarihli *Eski Türk Çinileri* adlı kitabında Batılıların İslam uygarlığını incelemeye başladıkları devirden beri Müslüman halkların sanatlarını birbirine karıştırdıklarını ve çiniciliğin tamamen Türklere özgü bir sanat olduğunu ispata çalışır (Librairie de Péra, 2016, s.213). Söz konusu kitapta Yatman (1942, s.10), "Çinicilik şarkta doğmuş ve Türklerin elinde harikalar yaratan bir sanat halini almıştır" ifadesini kullanır. Aynı yaklaşım, 1938'de çinicilik sektörünün muamele vergisinden muaf tutulmasına ilişkin Büyük Millet Meclisi'nde kabul edilen düzenlemenin konu edildiği bir gazete haberinde de görülür. "Türkün öz işi olan bir sanatın vergiden muaf tutularak korunmasının" sağlandığı belirtilen haberde "Türkiye'ye has bir sanat olan çinicilik bugün yalnız Kütahya'da bulunan bir fabrika tarafından temsil edilmektedir. Kütahya çini fabrikası, Türkün orta Asya'dan getirdiği ve azami derecede tekâmül ettirerek bugün sırrına kimsenin vasil olmadığı yüksek bir şahıkaya getirdiği bu sanatın son tezgâhi halinde yaşamaktadır" ifadelerine yer verilir ("Türk Çiniciliğinin", 1938, s.2).

Bir İngiliz arkeolog heyeti tarafından Kıbrıs'taki bir beldede yapılan kazı neticesinde gün ışığına çıkarılan çok sayıda pişmiş toprak nesneye ilişkin haber metninde de Türk Tarih Tezi'nin açık etkileri görülür. Haberde kazı sonuçlarına istinaden adanın en aşağı altı bin senelik bir medeniyetin beşiği olduğu vurgulanır ve "Bulunan eserler, onları bırakan milletin orta Asya'dan Anadolu ve Suriye'ye göçen, oradan da Kıbrıs'a gelen Türklere ait olduğu zannını vermektedir" denir. Ayrıca üzerlerindeki renkli süslemelerden hareketle bu toprak kapların çinicilik sanatına aşına bir milleti hatırlattığı da ifade edilir ("Kıbrıs'taki Tarihi", 1937, s.6).

5. 1950-1990 DÖNEMİ

Türk Tarih Tezi'nden uzaklaşma, Atatürk'ün 1938'deki ölümünü takip eden yıllarda, henüz İnönü döneminde (1938-1950) başlar. Atatürk döneminde hazırlanan okul tarih kitaplarının bazı ciltleri, 1942 ve 1945 yıllarında müfredattan kaldırılır

(Yıldırım, 2014). Fakat esas kırılma, 27 Aralık 1949'da Türkiye ve ABD hükümetleri arasında Eğitim Komisyonu kurulması ile olur. Dört Türk ve dört ABD'li üyeden oluşan ve başkanlığını ABD'li bir üyenin üstlendiği kurul, Türkiye-ABD arasındaki yakınlaşmanın had safhada olduğu 1950'li yıllarda yerleşik ve etkin bir unsura dönüşür. Bu doğrultuda Türkiye'de okutulacak yeni ders kitapları/tarih anlayışı on yıllar içinde farklı yönde şekillendirir: Etrüskler, Sümerler ve Hititler gibi kadim uygarlıkların arka plana itildiği, antik Yunan uygarlığının öne çıkarıldığı, İslam öncesi Türk kültürünün küçümsendiği ve/ya da yok sayıldığı, dinsel öğelerin git gide arttığı, dolayısıyla Türk Tarih Tezi'nden ve ulus-devlet inşasına dönük kültür politikalarından uzaklaşan bir yaklaşım egemen olur.

Bu çerçevede geleneksel çiniciliğe bakış açısı, erken Cumhuriyet, özellikle Atatürk dönemindeki durumdan adım adım farklılaşmaya başlar ki bu yolun sonunda Türk çiniciliği İslam sanatı denen alanın bir ögesi haline gelecektir. Bu sürecin içinde kısmen istisnai gibi görünen dönem, 27 Mayıs 1960 İhtilalini izleyen on yıl gibi görünmektedir. Makalenin kapsamı gereği konuya sınırlı sayıda örnek üzerinden bakılacaktır.

Modern Türk seramik sanatının öncü ve ikonik ismi, Türkiye'deki ilk özel seramik atölyesinin sahibesi Füreyâ Koral (1910-1997), "Ben seramiğe duvar çinisi yapmaya başladım" (Günalp, 1992, s. 81) diyerek modern yaklaşımının merkezine Türk çinisi yerleştirirken Rebiî Gorbun ve Hakkı İzet'in İznik çini teknolojisine/biçim diline yönelik araştırmaları kişisel sergilerindeki eserler yansır. Dönemin Türk sanat ortamındaki genel eğilimle aynı doğrultuda, seramik sanatçıları da Anadolu'nun kültürel birikiminin imge dağarcığına yönelmekte, çoğu yüzeysel (pano-tarzı) çalışmalarında bunları soyut/soyutlamacı bir dille yorumlamaktadır. 1950'li yıllar Türk seramik sanatının genel görünümünde, modern soyut sanat anlayışıyla birlikte Anadolu coğrafyasını öne çıkaran Anadoluculuk ve/ya da Mavi Anadoluculuk gibi düşünsel hareketlerin etkisi belirgindir. Türklerin Asyalı kökenlerine ilişkin söylemler ders kitaplarından olduğu gibi gündelik hayattan da tasfiye edilmiş gibidir ve istisnai örnekler daha çok akademik alanla sınırlıdır. Örneğin Ali Saim Ülgen⁵ (1956, s.278), "... çininin kültür cereyanlarıyla birlikte inkişaf ettiği anlaşılmaktadır. Bir taraftan Çin, diğer taraftan Mezopotamya gibi çini sanatında tarihi geleneklere sahip memleketler arasında ve bilhassa Orta Asya'dan akıp gelen Türk göçlerinin tesiriyle bu sanat, batıya intikal etmiştir" diyerek çiniciliği (seramik sanatını) Doğu menşeli bir sanat olarak görmek yaklaşımını sürdürür.

Öte yandan Eczacıbaşı'nın modern bir seramik fabrikasına dönüştürülen Kartal'daki tesislerinin 1958'deki açılışında, fabrikanın sofra eşyaları, sıhhi tesisat seramiği ve yer/duvar karosundan başka dördüncü bir unsur olarak çiniciliğin ihyasına da çalışacağı açıklanır ("Dün İki Yeni", 1958, s.1-5). Geleneksel çinicilik, ki en seçkin örnekleri 16.yüzyıl İznik üretimidir, kökeni nereye yerleştirilirse yerleştirilsin, hem sanatsal hem de endüstriyel boyutuyla modern Türk seramiği üzerinde erişilmesi, mümkünse aşılması gereken bir zirve kimliğindedir.

1960'larda seramik sanatı bağlamında "Türk'ün malı", "Türk'e has" gibi söylemlerin yeniden canlandığı, bununla birlikte tarihsel köken konusunda Anadolu'nun

⁵Onarım ve restorasyon konularında uzmanlaşmış ilk Türk yüksek mimarlarından Ali Saim Ülgen (1913-1963), aynı zamanda sanat tarihsel araştırmalarıyla da bilinir.

yegâne coğrafya olarak benimsenişinin yerleştiği görülür. Dönemin “ulusallık/ millî kültür” söylemleri, Türk çiniciliğine övünülecek, değerli bir miras olarak yaklaşan anlayışı pekiştirmiştir. Örneğin Nurullah Berk (1964, s.5) “Camilerimizi, saraylarımızı, eski evlerimizi süsleyen çinicilik sanatının Türk uygarlığındaki seçkin yerini bilmeyen yok” ifadelerini kullanır. Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü’nün yılsonu sergileri vesilesiyle yazılanlar da konunun tipik örnekleri arasındadır: 1965’te *Yeni Gazete*, Tatbiki’nin yılsonu sergisi vesilesiyle “Bu seramiklerde Türk tarihinden ve Türk folklorundan alınmış motiflerin işlenmiş olması, eserlere çok daha başka bir mana veriyor” (aktaran Ak, 2008, s.161) diye yazar. Okulun 1966’daki sergisi içinse son yıllarda seramik alanındaki gelişmenin ardında büyük ölçüde Tatbiki’nin Seramik Bölümünün olduğu belirtilir ve seramiğin çağdaş anlamdaki gelişimi göz önünde bulundurulurken, onun, çok eskiden beri Türk’ün malı olduğunun hatırdan tutulması gerektiği vurgulanır (Koç, 1966, s.16). Aynı çalışmalara değinen bir başka yazar da, çalışmaların acı, kirli ve gözleri tırmalayan sert renklerden sıyrıldığı, olgun renklere büründüğü tespitini yapar ve “Yine biz varız. Bizim, o asla tükenmeyecek olan sanat hazinelerimizin temelini görüyorsunuz bu çalışmalarda” (İslimyeli, 1967, s.18) der.

Seramik sanatının ulusal kimliğin bir parçası olduğuna dair görüşler önceki on yıla göre seyrelmekle beraber 1970’li yıllarda da devam eder. Örneğin Nüvit Özdoğru (1972, s.8), bir Sadi Diren sergisi vesilesiyle seramikten “ulusal sanatımız” diyerek söz eder.

Çini sanatının algılanış biçimi açısından kırılma noktası, siyasal ve ekonomik alanlarda olduğu kadar sanatsal ve kültürel alanda da bir kırılmaya neden olduğu kabul edilen 12 Eylül 1980 askeri darbesidir. Neoliberal ekonomi politikalarının benimsendiği, toplumun depolitize olduğu, arabesk ve popüler kültürün yükselişe geçtiği bu dönemin bir özelliği de ulus-devlet kavramının süratle aşınmaya başlamasıdır. Ulus, uluslaşma ve ulus-devlet gibi kavramlar 1980’lerden sonra Türkiye’de tartışılan kavramlar arasındaki yerini alırken (Güldiken, 2006, s.157), 1982 Anayasasında devletin temel nitelikleri arasından “millî” kelimesi çıkartılır (Bulut, 2007). Türk-İslam sentezi, devletin resmi ideolojisi olarak 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi sonrasında git gide yerleşir (Dursun, 2002, s.1).

Bu bağlam içinde dönemin Türk seramik kültürüne bakıldığında Türk çiniciliğinin ihyası/modernize edilmesi, Türk seramik endüstrisinin dünya standartlarına ulaşması ya da dünya sahnesine bir modern Türk seramiği çıkarmak gibi kolektif amaçların geride kaldığı görülür. Sanatsal çalışmaların genelinde soyut biçim arayışlarının egemen olduğu gözlemlenirken hemen her zaman Anadolu etnografyası ve folklorundan beslenen bezemeci öğelerden büyük ölçüde uzaklaşıldığı görülmüştür. Çini sanatı ise Türk kimliğinden soyunarak git gide dini referanslarla kuşatılmakta, İslam sanatının bir şubesine dönüşmektedir.

Bu çerçevede 1980’li yılların en belirgin özelliği, Osmanlı, özellikle 16. yüzyıla tarihlenen beyaz-hamurlu (kuvars çini) İznik çinileri üzerinde bir ilgi yığılması oluşmasıdır: Prof. Dr. Ara Altun başkanlığındaki heyetin, 1981-84 yılları arasında gerçekleştirdikleri ikinci dönem⁶ İznik çini fırınları kazısı, bu ürün grubuna yönelik ilgiyi tetikler. 1983’te ise “Yeryüzünün en ünlü özel İslam seramikleri koleksiyonu olan Godman Koleksiyonu” British Museum’un Oriental Galerisi’nde sürekli ser-

⁶İznik çini kazılarının ilki, Oktay Aslanapa başkanlığında 1964-69 yılları arasında yapılmıştır.

gilenmeye başlanır (Börüteçene, 1984, s.5). Yine 1983'te Kültür Bakanlığı, Hicret'in 15. Yüzyılı kutlama programı kapsamında İstanbul'da bir "İslam Sanatları" sergisi düzenlemek kararı alır. Serginin alt kollarından biri de Çinili Köşk'te gerçekleşen "İslami Çini ve Seramik Sergisi"dir. Serginin adı geniş İslam coğrafyasından örneklerin yer alacağını düşündürse de durum böyle değildir ve sergi içeriği İran Selçuklularından başlayarak Çanakkale seramiklerine uzanacak şekilde Türk seramik sanatının örneklerini barındırır. Ayrıca Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından basılan katalogun giriş metninin Türkçe ve İngilizceden başka Arapça olarak da yer aldığı vurgulanmalıdır. Sergi, İznik, Kütahya ya da Anadolu Selçuklu çinilerine bir Arap kimliği giydirmek ister gibidir.

1986'da ise İzmir'de Türk-İslam Kültür Vakfı kurulur. Vakfın kurucuları arasında yer alan belediye başkanı Burhan Özfatura, Türk seramik, çini, hattatlık ve benzeri gibi gerçekten ileri olduğumuz sanatlarla ilgili çalışmalar yapmak istediklerinden söz eder ("Türk İslam Kültürü", 1986, s.14). 1987'de "Kanuni Sultan Süleyman Çağı Sergisi", ilk defa 25 Ocak 1987'de ABD'de Washington'daki National Gallery of Art'ta açılır. Çok sayıda İznik seramiği de içeren sergi ABD, İngiltere, Almanya ve Japonya'daki çeşitli kentleri gezer. Yine 1987 yılında Türkiye'nin tanıtım çalışmaları kapsamında Türk Tanıtma Vakfı tarafından düzenlenen İslam Ülkeleri Sanat Sergisi Atatürk Kültür Merkezi'nde (Ankara) açılır. "Sergide İslam sanatı içinde yer alan hat, yazma eserleri, minyatürler, maden ve ağaç işleri, mimari yapıtların fotoğrafları, ibadet eserleri, çini seramik, halı ve kilim gibi el sanatlarının..." yer alacağı bildirilir ("İslam Ülkeleri", 1987, s.4). 1988'de TRT'de yayınlanan bir programın adı "Türk-İslam Sanatları: Çini ve Seramik" adını taşır ("Televizyon", 1988, s.4). 1988'de Yıldız Saray Silahhane'de gerçekleşen 4. Uluslararası Antika ve Sanat Fuarı'ndaki en gözde eserlerden biri Momtaz Islamic Art Gallery standında yer alan ve 35 bin sterlin paha biçilen 16. yüzyıla ait bir İznik tabağıdır. Osmanlı, özellikle 16. yüzyıl İznik seramikleri uluslararası müzayedelerin ve fuarların gözde emtialarından birine dönüşmüştür. Bu bağlamda John Carswell, ki küresel müzayede şirketi Sotheby's'in İslam Eserleri Bölümü başkanıdır, 20.yüzyılın ikinci yarısında Batıda İslam sanatına karşı git gide artan bir ilginin olduğunu, 1976'da Londra'da ilk kez "İslam Festivali" yapıldığını, son yıllarda da Muhteşem Süleyman sergisi nedeniyle herkesin Osmanlı sanatını izleme fırsatı bulduğunu, İslam sanatsal mirasına ilgi çerçevesinde Osmanlı-Türk sanatına ilgi duyulduğunu dile getirir (Öymen, 1989, s.15).

6. MODERN TÜRK SANATI-ÇİNİ SANATI KARŞITLIĞI

1990'lı yıllar "neoliberal güç felsefesinin doruk noktasına çıktığı bir dönem" (Özkan, 2005, s.7) olarak tanımlanır ve bu dönemin dünyadaki ve Türkiye'deki en temel dinamiği küreselleşmedir. Sosyolog Gabriel İgnatow'a (2007, s.10) göre, uluslarüstü politik bütünleşme, uluslararası göç, sermaye akışı, ekonomik liberalleşme ve medya liberalleşmesi gibi belirli küreselleşme süreçleri Türk devletinin egemenliğini, hâkimiyetini ve saygınlığını aşındırmaktadır ve 90'lı yıllarda İslamî hareket ve Kürt hareketinin yükselişi, bu aşınmayla doğrudan ilgilidir. "Toplumsal mozaik" söylemiyle seslendirilen çokkültürcülük projesinin Türkiye'de 1990'larda başladığını söyleyen Nermin Saybaşı (2011, s.150) ise, "mozaik" metaforunun Osmanlı İmparatorluğu'nun bugüne musallat oluşunun bir işareti olduğuna vurgu yapar.

Çini sanatının bu bağlam içindeki yeri nedir? Nermin Saybaşı'nın ifade biçimi model alınarak, çininin, en azından belirli bir kesim için, İslam'a ve/ya da Osmanlıya işaret eden bir metafora dönüştüğü ve o dönemin sanatına musallat olduğu

söylenbilir. Bir başka ifadeyle geleneksel çinicilik, Cumhuriyet aydınlanmasıyla özdeşleştirilen modern sanat pratiklerinin karşısına çıkarılmakta ve bu doğrultuda bir yandan İslamî yönü vurgulanırken diğer yandan da ulusal (Türk) kimliğinden ayrıştırılmaya çalışılmaktadır.

Bu durumun en tipik örnekleri, yükselişte olan İslamî hareketin politik ortamdaki temsilcisi konumunda olan Refah Partisi'nden Ankara Büyükşehir Belediye (ABB) Başkanı seçilen Melih Gökçek'in uygulamalarında görülür. 1994'te Ankara Altınpark'ta bulunan Mehmet Aksoy ve Azade Köker'e ait iki heykel, *Periler Ülkesinde ve Tutku*, söz konusu belediye tarafından müstehcen oldukları gerekçesiyle kaldırır. Konuyla ilgili konuşan Belediye Başkanı Melih Gökçek, eserlerin "orgazm halinde olduklarını" tespitinde bulunur ve "Ahlaksızlığın adını sanat koymuşlar. Ben böyle sanatın içine tükürürüm" der ("Tepki Çeken", 1994, s.16). Kent mekânlarını donatan ya da önceki sözleşmelerle donatması planlanan çeşitli modern heykellere açıkça hasmane bir tutum sergileyen ABB, buna karşılık çini sanatını kendi ideolojisinin bir simgesi olarak sahiplenir. Bu doğrultuda Ankara'nın çeşitli noktalarına Kütahya Porselen firmasına yaptırılan anıtsal boyutlarda çini çaydanlıklar yerleştirilir. Bunların en bilineni, 1960'tan beri Tandoğan Meydanı'nda bulunan ve Ankaralıların *Su Perileri* adını verdiği bronz heykelin yerini alan devasa çaydanlık ve fincandır. Bir gazete haberinde Belediye Başkanı Gökçek'in Tandoğan'a bir çaydanlık takımı yaptırdığı ifade edilerek çaydanlığın içinden çay renginde bir suyun akacağı bilgisi paylaşırken ("Gökçek Amblemi", 1995) Ankara'daki kiralık-satılık daire ilanlarına değinen bir köşe yazısında ise "Tandoğan'da çini çaydanlık heykeli manzaralı dubleks" ibareli ilandan söz edilir (Sökmensüer, 2000, s.1).

Konuyu daha genel bir yaklaşımla ele alan bir değerlendirmedeyse, muhafazakârlık iddiasındaki belediyelerin "fetih ruhu" üzerinde durulur. Buna göre İstanbul'un fetihinin her yıl temsili yinelenmesinden, Ayasofya'nın ibadete açılması, İstanbul'un tarihi surlarının Bizans eseri olduğu gerekçesiyle yıkılması önerisine kadar varan "fetih ruhu" bağlamında ABB Başkanı Melih Gökçek'in "çıtayı aştığı" değerlendirmesi yapılır. Gökçek'in "Osmanlı açılımı"na değinilen yazıda başkent girişlerine yapılması planlanan Osmanlı kapıları ve Osmanlı tarzı çeşmelerle birlikte anıtsal çini çaydanlıklara da söz konusu açılım bağlamında dikkat çekilir ("Başkente Osmanlı", 2000, s.9).

Modern Türk sanatı-çini sanatı üzerinden kurulan bu ikiliğin ve/ya da karşıtlığın bir örneği de Turizm Bakanlığı'nın bir organizasyonunda görülür: Türkiye, Almanya'da gerçekleşen Hannover Expo/2000 uluslararası fuarında Turizm Bakanlığı'nın hazırladığı bir sergi ile yer alır. Sergide Cumhuriyet dönemi ünlü heykeltıraş İlhan Koman'ın eserleriyle temsil edilirken, Osmanlı kültürü İznik çinisi ile simgelenir (Karakoyunlu, 2000, s.27).

Tüm bunlarla beraber, 1980 sonrası süreçte çini sanatının ulusal çağrışımlarından bütünüyle koparıldığı ve tamamen İslamî bir kimliğe büründüğü de düşünülmemelidir. Durum, 80 sonrasında çini sanatının İslamî çağrışımlarının öne çıktığı (çıkarıldığı) ve ulusal boyutunun da hayli törpülendiği şeklinde ifade edilebilir. Dolayısıyla erken Cumhuriyet dönemine özgü "Türk'ün sanatı" söylemini bir şekilde yineleyen, ya da hiç değilse bu söylemi hatırlatan olgu, yorum ve değerlendirmeler de söz konusudur. Kronolojik sırada birkaç örnek şöyledir:

Yılbaşı hediyelerinde bir “Türkleşme sezinlendiğine” işaret eden bir gazete haberinde Beymen firmasının hediye kataloğunda yazma motiflerinin, güllü sandıkların ve çini tabakların dikkat çektiği ifade edilir. (“Yılbaşı Hediyeleri”, 1992, s.6). 1999’da Hollanda’nın Utrecht kentinde gerçekleşen 11. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi kapsamında düzenlenen iki sergiden bir ebru iken, diğeri de çinidir (“Türk Sanatları”, 1999, s.21). Mümtaz Soysal (2000, s.9), Türk Hava Yolları’nın yerelleştirilmesi gerektiğinden söz ederken, yemeklerde Türk mutfağının öne çıkarılmasının, koltuk döşemelerinde turkuaz rengin tercih edilmesinin, girişte ve bekleme alanlarında Türk ezgileri çalınmasının yanı sıra kabindeki perdeler üzerinde klasik çini sanatının bulut motiflerinin kullanılmasını da önerir. Son önerisinde klasik çini sanatı ile Türk kimliğinin eşleştiren Soysal’ın, bu sanatı “Türk’e özgü” olgular arasında gördüğü anlaşılmaktadır. Şefik Kahramankaptan’sa (2000, s.2) gazetede köşesinde bir çini sanatkarının sergisinden bahisle “Türk’ün geleneksel seramiği olarak tanınan çiniler” ifadesini kullanır. Rüçhan Arık ve Oluş Arık, Selçuklu ve Beylikler çağı çinilerini konu alan bir kitapta, “Çini sanatını Anadolu’ya Selçuklular getirmiştir. Onlardan önce burada, hatta orta ve yakın doğuda, Abbasilerin kısa ömürlü parlayışı dışında, bu sanat yoktu” (Arık ve Arık, 2007, s.9) değerlendirmesini yapar.

SONUÇ

1980’li yıllar, politik, sosyo-ekonomik ve kültürel yönüyle başta Türk devletinin bizzat kendisi olmak üzere pek çok şey için bir kırılma dönemine işaret eder ki çini sanatının algılanış biçimi de, yukarıda örnekleriyle açıklandığı üzere, bu durumun bir istisnası değildir. 80 İhtilali sonrasındaki dinselleşmenin bu makale bağlamındaki önemine istinaden, bu dönemin sonuna tarihlenen son bir örnek üzerinden sonuç cümleleri kaleme alınacaktır: 1980’li yıllardaki bu sürecin son ve önemli bir halkası 1989’un Işıl Akbaygil öncülüğünde düzenlenen ve İznik çiniciliğini yeniden gündeme taşımaya amaçlayan etkinliklerle “İznik Çini Yılı” olarak kabul edilmesi ve bu kapsamda düzenlenen “14.-17. Yüzyıl İznik Çinileri” adlı sergidir. Sergiye ilişkin bir yazı kaleme alan İsmail Tunalı, sanat teorisi ve estetik alanlarındaki eserleriyle tanınır, Batıda Türk sanatının daima İslami bir arka planda ele alındığını, Türk sanatının özgünlüğünün İran ve Doğu örnekleriyle ilgi içinde bilinmezlikten geldiğini, ancak özgünlük ve değeriyle çini sanatının tartışma dışında kaldığını dile getirir. Oysa çini sanatı, “tartışma dışında kalmak” bir yana 80’li yıllar boyunca İslam sanatının ve/ya da Türk-İslam sanatının tam merkezine oturtulmuştur. Dolayısıyla söz konusu dönem boyunca çini sanatı, Türk-İslam sentezini dayatan yeni ideolojinin benimsetilmesi yolunda açıkça araçsallaştırılmıştır.

İznik çiniciliği üzerinde ilgi odaklayan her olay/etkinlik, örneğin Ara Altun başkanlığındaki kazılar ya da Işıl Akbaygil’in başını çektiği İznik Çini Yılı etkinlikleri, elbette sözü edilen ideolojik yaklaşımla doğrudan ilgili değildir. Fakat İznik çiniciliğinin gündeme hemen her gelişi/getirilişi, bu seçkin seramiklerin zarafet ve kalitesi üzerinden Osmanlı hayranlığının pekiştirilmesine, buradan da Türk-İslam sentezinin inşasına malzeme yapılmış gibi görünmektedir. İznik çinilerinin, özellikle sert porselenle yarışan beyazlığıyla 16.yüzyıl kuvars çinilerinin, tüm dünyanın yüzyıllardır kabul edegeldiği söz konusu zarafet ve kaliteleriyle, böylesi bir amaç için araçsallaştırılmaya son derece uygun oldukları açıktır. Çünkü İznik çinisi, Osmanlı/ümme kültürünün diğer sanatsal üretimleri içinde açıkça öne çıkmakta ve örneğin bir müzayedede fahiş fiyatlara satılan bir tabak, söz konusu kültüre

yapılacak olumlu göndermelere iyi bir zemin oluşturmaktadır. 80 sonrasında Çin cililik sanatının “Türkün öz malı bir sanat” olmaktan uzaklaştığı ve İslam ve/ya da Türk-İslam kültürüne ait bir öğeye dönüştürüldüğü kesindir. Daha yakın geçmişten tek bir örnekle yetinmek gerekirse çağdaş çini sanatının en önemli isimlerinden Sıtkı Olçar’ın bir sergisine değinilebilir: Sanatçının 2000 yılı Eylül ayında Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nde gerçekleşen “Geçmişten Günümüze Ulaşan Soluk” adlı kişisel çini sergisinin bir gazetede ki tanıtım yazısı “Osmanlı sanatları denince akla gelen çiniden başka bir şey olmaz” cümlesiyle başlar (“Sergi: Çininin Çekiciliğini”, 2000, s.13).

2000’li yılların başından günümüze uzanan süreçteyse çin cililiğin, büyük ölçüde, tezhip, hüsn-i hat, minyatür, kat’ı ve ebru gibi geleneksel İslamî sanatlar olarak değerlendirilen sanatlar kümesinin bir ögesine dönüştüğü gözlemlenir. Çiniden ulusal kimliğini tamamen sökmek mümkün olmasa da, bu kimliğin hayli aşındırıldığı aşikârdır ki bu durum, bizzat modern Türk devletinin ulusal karakterinin on yıllar içindeki git gide aşınan seyrine çok benzemektedir.

Türk çin cililiğin kimliği ya da doğru tarihsel bağlamının neresi olduğu dair yargılar, ayrı bir tartışma konusudur. Fakat Cumhuriyetin temelini oluşturan ulus-devlet fikrinin yıllar içinde, özellikle 80 sonrasında nasıl aşındığının çini sanatının algılanışı üzerinden bile izlenebileceği aşikârdır. Konuya ilişkin örnekler hayli çoktur ve bunların ancak küçük bir kısmına yer verilebilmiştir. Örneğin sürecin sanat tarihi yazımına ilişkin örneklerine değinilmemiştir. Yine de bu araştırmanın bugüne değin hemen hiç değinilmemiş bir konuya dikkat çektiği düşünülmemekte ve yeni araştırmaları tetiklemesi umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Ak, B. (2008). *Sanat ve tasarım eğitiminde Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu gerçeği*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Akalın, E. (2015). “Türk sanatları”: Sorunlu bir kavramın kısa öyküsü. Dipnot. <https://dipnot.hypotheses.org/1780> adresinden alındı.

Akça, G. (2005). Postmodernite ve Ulus Devlet. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (7), 232-257.

Alakel, M. (2011). İlk dönem Cumhuriyet Türkiye’si ulus inşası sürecinde milliyetçilik ve sivil-etnik ikilemine dair teorik tartışmalar. *Akademik Bakış*, 5(9), 1-30.

Arık, R. ve Arık, O. (2007). *Anadolu toprağının hazinesi çini: Selçuklu ve Beylikler çağı çinileri*. Kale Grubu Kültür Yayınları.

Avşar, M. ve Avşar, L. (2014). Çini sanatı ve terminolojisi üzerine. *Kalemîşi*, 2(4), 1-13. <http://kalemisidergisi.com/makale/pdf/1411468392.pdf>

Aydın, R. (2018). Ulus, Uluslaşma ve Devlet: Bir Modern Kavram Olarak Ulus Devlet. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, 6 (1) , 229-256. DOI: 10.14782/marusbd.412645

Başkente Osmanlı kapısı. (2000, 30 Temmuz). *Hürriyet*.

Berk, N. (1964, 28 Aralık). Seramik sergileri. *Cumhuriyet*.

- Bozdoğan, S. (2001). *Modernism and nation building: Turkish architectural culture in the early republic*. University of Washington State.
- Börüteçene, H. (1984, 28 Ocak). En zengin İznik seramikleri koleksiyonu İngilizlere kaldı. *Cumhuriyet*.
- Bulut, A. (2007, 30 Ekim). *Hangi cumhuriyet?* Yeniçağ Gazetesi. <https://www.yeni-caggazetesi.com.tr/hangi-cumhuriyet-1218yy.htm> adresinden alındı.
- Çalışıcı Pala, İ. (2015). Bazı belge ve tanımlarla 'çini' kelimesinin değerlendirilmesi". *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 18(12), 11-24. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21846/234866>.
- Çobanoğlu, Ö. (1994). Türk maddi kültür çalışmalarında bir anıt eser ve Henry Glassie'nin düşündürdükleri. *Millî Folklor Dergisi*, 3(22), 11-14.
- Derman, F. Ç. (2016). Dayıgil, Hüseyin Feyzullah. *TDV İslam Ansiklopedisi (Cilt: Ek-1)* içinde 312-313.
- Derman, M. U. (2003). Medersetü'l-Hattatin. *TDV İslam Ansiklopedisi (Cilt:28)* içinde 341-342.
- Dursun, Ç. (2002). İdeoloji ve özne: Türk-İslam sentezi (Tez No. 122459) [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Erbay, G. (2005). Çağdaş Türk seramik sanatı içinde İzmirli ilk seramik sanatçılarının yeri (Tez No. 162406) [Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Dün iki yeni tesis açıldı. (1958, 3 Ekim). *Milliyet*.
- Glassie, H. (2002). *Turkish traditional art today*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gül, Y. (2017). Sanayi-i Nefise Mektebinde Tezyinat Bölümünün kurulması hakkında bazı değerlendirmeler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (40), 386-403.
- Güldiken, N. (2006). Ulus, ulus-devlet ve uluslaşma kavramlarına ilişkin tartışmalar ve Türkiye. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 7(2), 157-168.
- Güner, G. (2008, Nisan-Haziran). Seramik eğitiminde ıskaladığımız bir değerimiz; çini (silisli seramikler). *Seramik Türkiye*, (25), 112-117.
- Henderson, J. (1989). Teknik açıdan İznik seramikleri (Z.Kınık, Çev.). N. Atasoy ve J. Raby (Ed.). *İznik seramikleri içinde* (s.64-68). Londra: Alexandria Press.
- Ignatow, G. (2007). *Transnational identity politics and the environment*. Lanham, Md.: Lexington Books.
- İslam ülkeleri sanat sergisi. (1987, 19 Ağustos). *Cumhuriyet*.
- İslimyeli, N. (1967). Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu sergisi başkentte. *Ankara Sanat*, (9),18-19.
- İznik çinilerinin günümüze yansımaları. (2008, Nisan-Haziran). *Seramik Türkiye*, (25), 104-107.

- Jusdanis, G. (1997). Gecikmiş modernlik ve estetik kültür: Milli edebiyatın icat edi-lişi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kahramankaptan, Ş. (2000, 27 Kasım). Geleceğin antikalarını görün Hacettepe’de. *Hürriyet*.
- Karakoyunlu, Y. (2000, 9 Temmuz). İnsan, doğa ve teknoloji. *Sabah*.
- Kartal, Ç. (2016). Küreselleşme sürecinin devlet yapısı üzerine etkileri. *Ankara Ba-rosu Dergisi* (2), (287-327).
- Kıbrıs’taki tarihi büyük hafriyat. (1937, 31 Ekim). *Cumhuriyet*.
- Koç, M. (1966). Seramik Bölümü. *Ankara Sanat*, (özel sayı), 16-17.
- Librairie de Péra: 75. Müzayede* [Müzayede Kataloğu]. (2016). İstanbul.
- Mason, R. B. ve Tite, M. S. (1994). The beginnings of Islamic stonepaste technology. *Archaeometry*, (36), 77-91. doi:10.1111/j.1475-4754.1994.tb01066.x
- Meydan, S. (2017). *Atatürk ve Türklerin saklı tarihi: Türk Tarih Tezi’nden Türk İslam sentezine* (9.bs.). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Oygar, İ. H. (1933). Seramik Atelyesi. *Arkitekt*, (31), 225-227.
- Öz, Tahsin. (1938). Sultan Ahmed Camii. *Vakıflar Dergisi* (1), 25-29.
- Özdoğru, N. (1972). Sadi Diren, sergisinde çağdaş seramikçiliğin örneklerini veriyor. *Milliyet Sanat*, (10), 8-9.
- Özkazanç, A. (2005). Türkiye’nin neo-liberal dönüşümü ve liberal düşünce. *AÜ SBF Tartışma Metinleri No:85*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Öymen, E. E. (1989, 23 Temmuz). İznik çinisinin saltanatı 30 yıl. *Cumhuriyet*.
- Özlük, N. (Aktaran) (2008). Selçuki ve Osmanlı Çinileri İşçiliği. *Selçuk Üniversi-tesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (23),301-328. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sutad/issue/26267/276722>
- Raby, J. (1989). İznik çinisinin yapılışı (B. Anılanmert ve Z. Kınık, Çev.). N. Atasoy ve J. Raby (Ed.). İznik seramikleri içinde (s.49-63). Londra: Alexandria Press.
- Saybaşıllı, N. (2011). *Sınırlar ve hayaletler* (B. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Sergi: Çininin çekiciliğini görmeye gidin. (2000, 22 Temmuz). *Milliyet*.
- Soysal, M. (2000, 11 Ağustos). Yerellik korkusu. *Hürriyet*.
- Sökmensüer, Y. (2000, 26 Haziran). Ankara manzaralı kiralık daireler. *Hürriyet An-kara*.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk sanatı* (8.bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşkale, F. (2015, 29 Mayıs). Gelenekten geleceğe tezhip sanatında bir yolculuk. <http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=641> adresinden alındı.
- Televizyon. (1988, 18 Nisan). *Cumhuriyet*.

- Tepki çeken icraatlar.(1994, 6 Kasım). *Milliyet*.
- Tezyini sanatlar şefi L. Sue ile bir mülakat. (1939, 21 Aralık). *Cumhuriyet*.
- Tunalı, İ. (1989, Eylül 18). Türkve İslam Eserleri Müzesi'nde İznik Çinileri Sergisi: AT yolunda kültür varlığı. *Cumhuriyet*.
- Türk çiniciliğinin himayesi. (1938, 19 Haziran). *Cumhuriyet*.
- Türk İslam Kültür Vakfı kuruldu. (1986, 6 Ağustos). *Cumhuriyet*.
- Türk Sanatları Kongresi. (1999, 21 Ağustos). *Hürriyet*.
- Türkdoğan, O. (2013). *Türk ulus-devlet kimliği*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Ülgen, A. S. (1956). Prof. Ernst Diez'in Türk Sanatı kitabı. *Vakıflar Dergisi* (3), 265-281.
- Ünver, A. S. (1966). *50 Türk motifi*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- Yasa Yaman, Z. (1993). Demokrasi ve sanat. *Anadolu Sanat*, 183-196.
- Yasa Yaman, Z. (2018, 22 Kasım). Sanat tarihi yazımı ve ulus-devlet ilişkisi. Aksanat'ta (İstanbul) Başka bir sanat tarihi mümkün mü? adlı seminerde sunuldu. <https://www.akbanksanat.com/etkinlik/sanat-tarihi-yazimi-ve-ulus-devlet-iliskisi>
- Yatman, N. (1942). *Eski Türk çinileri*. Ankara: Çankaya Matbaası.
- Yerli mallar sergisinde en çok beğenilen eşya. (1931, 14 Ağustos). *Cumhuriyet*.
- Yılbaşı hediyeleri. (1992, 7 Aralık). *Hürriyet*.
- Yıldırım, E. E. (2014). Atatürk Döneminde Basılan Tarih Kitapları Ne Zaman ve Neden Kaldırıldı? – 1942. İnönü Vakfı. <http://www.ismetinonu.org.tr/ataturk-doneminde-basilan-tarih-kitaplari-ne-zaman-ve-neden-kaldirildi-1942/> adresinden alındı.