

B İ B L İ Y O G R A F Y A

Dr. Phil. Oktay Aslanapa : *Osmanlılar devrinde Kütahya çinileri*.
İstanbul : Üçler Basımevi, 1949 (VIII, 120 S.). 8°— İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi yayınlarından No. 426. Sanat Tarihi Enstitüsü 5.

Doçentlik tezi olarak hazırlanan eser Anadolu Türk çiniciliğinde Kütahyada işlenmiş olan çinilerin özelliklerini meydana koymak üzere yapılan bir araştırmadır. Eseri almanca bir önsöz ile tanıtan Prof. Ernst Diez eser sahibinin üzerinde durmuş olduğu konuları ayrı ayrı açıklayarak kitabın kısa bir özetini yapıyor.

Ayrıca eser sahibinin «Henüz Türk çinileri hakkında bâzı monografilerden başka umumî mahiyette dahi ciddî ve ilmi bir etüd yapılmamış olduğu bir zamanda» diye başladığı önsözünde «Kütahya çinileri mevzuunu tetkike çalışmanın cür'etkâr bir iş» sayılacağını bilerek bu araştırmaya girişmesi eserin değeri hakkında bir güven veriyor.

Eserin ilk ve en geniş bölümünde Kütahya çinileri meselesini ele almadan önce Selçuk ve Osmanlı çinileri hakkında umumî bir bilgi vermenin zarurî olduğunu ileri sürerek asırlara göre yapılan bir tasnifte, üzerinde çini bulunan Selçuk ve Osmanlı eserleri ayrı ayrı ele alınarak süsleme sanatı bakımından inceleniyor.

XIII. asır Anadolu Selçuk çinilerine örnek olarak «Çini mozayık veya tek renkli levhalar halinde» diye bahis konusu edilen Alâeddin 'camiî mihrabının bordürleri ve kubbe bağlantılarındaki çiniler ele alınıyor. (S. 1. v. d.). Ayrıca not olarak «Son zamanlarda Alâeddin köşkü harabelerinde yapılan kazılar neticesinde büyük levhalar halinde insan ve hayvan figürleriyle işlenmiş çiniler meydana çıkarılmıştır ki bunların Alâeddin camiinden daha eski tarihli olması lâzım gelir» diye kısa bir açıklama yapılmıştır.¹

1. Bu mukayesede bahis konusu olan Alâeddin köşküne ait çiniler bu kazılardan çok daha evvel bir çok sanat tarihçilerinin ilgisini çekmiştir. F. Sarre bu Selçuk abidesinin yıkıntılarından toplamış olduğu çini buluntuları ile ilgili yayınlar yapmıştır¹.

Minekârî bir işçilikle üzerlerine insan ve hayvan figürleri işlenen bu çiniler sayın yazarın dediği gibi büyük levhalar halinde değil, altı ve sekiz köşe yıldız biçimindedir. Ayrıca bunların arasındaki boşlukları dolduran yine aynı işçilikle üzerlerine rumî süsler yapılmış olan deltoit, eşkenar dörtgen ve haç biçiminde çini örnekleri vardır.

Yine bu abidenin iki katı arasındaki girintili ve çıkıntılı bir tuğla örgüsü ile işlenen konsollarında siyah, firuze ve koyu mavi renkli tuğla mozayık işçiliği kullanılmıştır.

1 F. Sarre, Die Kiok von Konia ve aynı yazarın Erzeugnisse islamischen Kunst'u (Teil. II).

Bunlardan başka Türk Tarih Kurumunun burada yaptırdığı kazıda meydana çıkan eserler arasında koyu mavi ve açık yeşil sır altı renkleriyle kûfi yazı ve geometrik tezyinat ile işlenen çini parçaları bulunmuştur². Selçuk çiniciliğinin bu örnekleri hem sanat hem de çalışılmış oldukları çeşitli çini işçiliği bakımından bu devrin olduğu kadar daha sonraki Anadolu çiniciliğiyle ilgili araştırmalarda da üzerinde önemle durulması gereken belgelerdir.

2. Yine bu devir Selçuk çiniciliği için örnek olarak ele alınması gereken eserler arasında, Konya Alâeddin camiinde Kılıç Aslan ailesinin yattığı türbede bulunan sandukaların üzerindeki, yazı ve tezyinatı kabartma olarak çalışılmış olan ve zemini mavi ile işlenen dik dörtgen mavi beyaz çiniler vardır³.

Sır altı renkleriyle çalışılmış olan bu çinilerle, minekâri çinilerin Anadolu'nun hangi şehrinde işlendiğine ait hiç bir bilgi yoktur. Fakat Anadoluda yapılmış olan arkeolojik kazıların Selçuk ve Osmanlı yapı katlarındaki seramik buluntuları arasında sır altı tekniği ile işlenilmiş olan bir çok çanak çömlek parçaları vardır. Bunların bir kısmı beyaz bir çini hamuru ile işlenmiştir. Diğer bir kısmı ise kırmızı kil üzerine beyaz astar ile çalışılmışlardır. Bu ikinci tipte olanlarına ilk defa Milet kazısında raslanılmış olmasından dolayı «Milet işi» denilmektedir⁴. Bu sır altı işçiliği ile çalışılan Anadolu çiniciliğinin nerelerde yapılmış olduğu henüz kesin olarak tesbit edilememiştir. Anadolu kap kaçak çiniciliğinin bu sır altı tekniği ile çalışılmış olan eserleriyle, daha önce bahis konusu edilen Konya kazısının yine sır altı tekniği ile işlenen yapı çinileri arasındaki teknik beraberliği aynı atelyelerde işlenmiş olmaları ihtimaline bağlamak mümkündür. Bu çini işçiliğinin Selçuk yapı sanatında daha fazla tutunmamış olmasında bir çok âmiller düşünülebilir. Her ne sebeple olursa olsun bu sır altı tekniğinin Anadolu kap kaçak çiniciliğinde yaşamış olduğu bir vakıdır. XVI. asrın ikinci yarısında Anadolu Osmanlı çiniciliğinde yine aynı tekniğin birden bire üstün bir işçilik ve olgun bir sanat varlığı ile meydana çıkması bir tesadüf değildir. Minekâri işçilikle çalışılan Selçuk çinilerinin üzerindeki kırmızı rengin bu devir çinilerinin karakteristiği olan mercan kırmızısının ilk örnekleri olduğu bile söylenilmektedir⁵.

3. Konya Karatay medresesinin mozayik çini tezyinatı bahis konusu edilirken (S. 3) «koyu mavi zemin üzerine beyaz ve açık mavi» diye yapılan açıklamada geçen beyaz renk dikkatimizi çekti. Çünkü Selçuk mozayik çini işlerinde beyaz yoktur⁶. Bu Selçuk çinilerinde koyu ve açık mavi ile siyah ve kahve renge kaçan mangan moru kullanılmıştır. Beyaz ise düz renkli çinilerin arasında bağlantı vazifesi gören harç ve alçı gibi çini olmayan başka bir yapı malzemesinin rengidir.

2 Bu çini buluntuları Üçüncü Türk Tarih Kurultayı'nda Ankara'da teşhir edilmişti. Eserler halen Konya Müzesindedir. Bu buluntulara ait bir kaç fotoğraf İnönü Ansiklopedisinde yayımlanmıştır (Cilt I, s. 412-413).

3 Feyzullah Dayıgil, İslâm Ansiklopedisi, s. 433 ve Celâl Esat Arseven, L'Art Turc, s. 71, fig. 124'de güzel bir fotoğrafı yayınlamıştır.

4 F. Sarre, Milet kazısı ; K. Otto-Dorn, Islamische Iznik.

5 İ. H. Schmidt, Berichte aus den preuss. Kunstsammlungen, Berlin 1933. s. 16. Berlin İslâm müzesinin açılışı için özel olarak yayımlanmıştır.

6 F. Sarre, Erzeugnisse islamischen Kunst II. Teil, s. 34 ; yine aynı yazarın Reise in Kleinasien, Berlin 1896, s. 59.

4. XV. asır Osmanlı çinilerine giriş yapılırken «umumiyetle Selçuk çini tezînatı Osmanlıların ilk devirlerinde bazı küçük değişikliklerle devam etmiştir» diye tamamen dekor bakımından yapılan kıyaslamada «Selçuk çiniciliğinin Karamanlılar elinde canlı bir şekilde devam ettiğini» ve Karamandaki İbrahim Bey imaretinin «tamamiyle Selçuk çinilerinden yapılmış mihrabı?» diye bahis konusu edilen çinileri de «ilk devir Osmanlı çinilerinin en güzel örneklerini teşkil eden Bursa çinileriyle aynı karakteri taşımaktadır» (S. 6) deniliyor.

Sanatın her kolunda olduğu gibi çinicilikte de gelenek ve göreneğin yanında gereç, araç ve işçiliğin özellikleri bütün süsleme yüzeyinde ve motiflerin şekillendirilmesinde yaptığı etkinin önemi küçümsenemez. Bu özelliklerin her türlü sanat araştırmalarında göz önünde tutulması gerekir. Halbuki eser sahibi bu kıyaslamasında iki ayrı teknikle çalışılan Selçuk mozayik çiniciliği ile Osmanlı Bursa fayanslarını ele alıyor. Eserde bu çeşit kıyaslamalar bir dayanak olarak kullanılacağı için bu teknik özellikler üzerinde durmak gerekiyor.

Selçuk çini sanatında sırlı tuğla mozayik ve kesme mozayik çini işçiliğinde motif ve motif aralıklarındaki düzen ve açıklı koyulu renk armonisi uzun süren bir tekâmül olarak ele almıştır. Fakat bu üstün başarının âmili yalnız tekâmül değil, işçiliğin meydana getirdiği bir hususiyettir. Tuğla mozayik işçiliğinde değişik boyut ve renkte sırlı tuğlalarla örülen yüzeyde hem motif hem de ara boşlukları aynı zamanda işlenir. Bütün satıh örgüsünde motif ve ara boşluklar aynı değeri taşıyan bir gereç ile çalışılır.

Kesme mozayik çiniciliğinde ise kâğıtraş denilen işçi, değişik renkteki düz çini plâklarından her motif ve ara boşluğunu ayrı ayrı keserek şekillendirir. Bütün parçaların bir biri ile olan müşterek hatların iyice alıştırlabilmesi için kesitlerine geriye doğru bir koniklik verilir. Bir araya yerleştirildikten sonra da alçı ile duvara kaplanır.

Her iki çini tekniğinde de bu işçilik atelyede değil, inşaatta yapılır. Çini imalâthanelerindeki işçilik ise yalnız düz renkli çini plak veya tuğla hazırlamaktan ibarettir.

Halbuki Bursa çinilerindeki süsleme işi örtücü beyaz bir sır üstüne işlenen renkli emay, fırça ile sürülerek yapılır. Daha önce teknik özellikleri belirtilen Selçuk kesme mozayik çini işçiliğinde teknik bir zaruret olarak iri ve dolgun formlarla şekillendirilen rumiler; fırça ile çalışılan bu ilk devir Osmanlı çiniciliğinde daha kıvrak ve ince hatlarla işlenerek parçalanmış ve yep yeni şekiller almıştır. Bu yeni tekniğin imkânları bitkisel motiflerin meydana gelmesine âmil olmuştur.

Halı, kilim ve örgü işlerinde olduğu gibi tuğla ve kesme mozayik çini işçiliğinde de sanatçı için aynı değerde olan motif ve ara boşlukları işlendikçe süsleme yüzeyi meydana gelir.

Bursa tipi fayans işçiliğinde ise üzerine beyaz örtücü sır çekilerek bütün süsleme yüzeyi önceden hazırlanır, dekoratör renkli motifleri fırça ile işler ve fon beyaz bırakılır. Bu bakımdan sanatçının emek verdiği motiflerde meydana gelen olgunlaşmaya karşılık, boş bırakılan motif aralıklarındaki ölçülü düzen eski değerini kaybetmiştir.

Selçuk ve Osmanlı çiniciliklerindeki bu teknik ayrılığın meydana getirdiği değişiklik, yanlış bir kıyaslama ile tekâmül diye gösterilmiş ve çok hatalı bir görüşe saplanmıştır.

Bütün Yakın Şark çiniciliğinde olduğu gibi hemen hemen bütün Selçuk çinilerinin yapımında tabii bir kil veya kaolin yerine bol sisli sun'î bir karışım kullanılmıştır. Fransız ve İngiliz seramik terminolojisinde «Faïence siliceuse» ve «Silicus glesed pottery» diye geçen bu tip çini hamurlarının yapımı için Otto Falke⁷ takriben % 90 silis % 3 alümin ve % 6 alkali kullanılmış olduğunu belirtiyor. Ankara Yapı Enstitüsünde kurulan Seramik atelyesinde bu konu ile ilgili çalışmalarımız için yine Ankara Kimya Sanat Enstitüsü kimya öğretmeni Bn. H. İzet iki tip Konya Selçuk çini hamuru üzerinde yapmış olduğu analizde bunların bileşimini % 83,3-90 silis % 8,5 - 2,6 alümin % 2,4 - 4,3 kireç ve % 2,3 - 1,8 alkali olarak tespit etmiştir.

Selçuk çinilerinin birleşimi için Otto Falke'nin vermiş olduğu bu bilgiyi doğrulayan bir eser de Ayasofya kitaplığında vardır. Selçuk çiniciliğini belli başlı merkezlerinden biri olan Kaşan'da, yine eski bir çinici ailesinden olan Ebulkasım Abdullah b. Ali b. Muhammed b. Ebu Tahir tarafından 700 H. 1301 M. tarihinde yazılmış olan bu eser, İstaubul Alman Arkeoloji Enstitüsü tarafından farsça metin ve almanca tercümesi ile yayınlanmıştır⁸. Bu eserde Selçuk çini hamurlarının yapımında 10 kısım öğütülmüş kuvars ile bir kısım beyaz özlü kil ve bir kısım sırça (fritte) karışımı kullanılmış olduğunu öğreniyoruz. Bu karışım da Otto Falke'nin verdiği birleşime uyuyor.

Halbuki Bursa çinilerinin hamurları bütün fayans işlerinde (Schmelz Ware), olduğu gibi kalkerli kırmızı bir kil ile yapılmıştır. Bu kırmızı renk daha önce belirtilmiş olduğu gibi kalay oksitli beyaz örtücü bir sır ile kaplandıktan sonra, renkli emay ile tezyin edilmiştir. Renklerin birbirine akmasını önlemek için de aralarına siyah ve mat bir kontur çekilmiştir. Bölmeli teknik (Zellen Technik) diye anılan bu işçiliğin Mezopotamya Asur çiniciliğinde de kullanılmış olduğu biliniyor⁹.

Sır ve sırlama tekniği ile hamurlarının birleşimi birbirinden çok farklı olan, diğer taraftan fabrikasyon ve işçiliği birbirine benzemeyen bu iki tip çiniciliğin yalnız dekor bakımından ele alınarak karşılaştırılması eser sahibini yanıltarak, Bursa'nın fayanslarını, Selçuk çiniciliğinin bir devamı olarak göstermesine ve aynı karakteri taşımaktadır diyecek kadar yanlış hükümler çıkarmasına saik olmuştur.

XVI. asrın ikinci yarısında Osmanlı çiniciliğinde meydana gelen değişikliğin teknik bir mükemmeliyet olarak ele alınması, (S. 22) yine aynı sakat görüşe saplanıp kalmış olmadan ileri geliyor, Daha önce belirtmiş olduğumuz Bursa çiniciliğinin teknik özelliği yerine, XVI. asrın ikinci yarısındaki bu çinilerde, hem çini hamurlarının bileşiminde, hem de sır ve sırlama işinde yepyeni bir teknik kullanılmaya başlanmıştır.

7 Otto Falke, Majolika, Berlin 1907, s. 9 ve 31.

8 H. Ritter, J. Ruska, F. Sarre, R. Winderlih, Orientalische Steinbücher und Persische Fayencetechnik. Istanbul 1935, s. 43.

9 Alexander Reymond, Alttürkische Keramik, München 1912 s. 13 ve Otto Falke, Majolika, s. 11.

Bursa çinilerinin demir oksitli bir kil ile yapılan çini hamurlarındaki kırmızılık yerine, bu çini hamurlarında dikkati çeken bir beyazlık vardır. Bu beyazlığın iyi süzölmüş beyaz bir kaolin ile yapılmış olmasından ileri geldiğini sananlar olmuştur¹⁰. Hatta eser sahibi de Kütahyanın, çini ham yapıları bakımından İznik'e nazaran daha elverişli durumda olduğunu belirtirken Sa. 94 de «en iyi kaolin Kütahya'da bulunduğunu bahis konusu etmesi bu çinilerde ve bu kaolinin kullanılmış olduğunu zannetmesinden ileri geliyor. Halbuki Kütahya'nın bu kaolin yataklarından, Kütahya çinicilerinin faydalanmaya başlamaları yarım asrı geçmiyor. Kütahya çinicileri de yakın bir zamana kadar Selçuk çiniciliğinde kullanılmış olan silisli fayans karışımı ile çalışmış olduklarını söylüyorlar. Bu hususta Kütahya Metin çini imalâthanesinin sahibi Hakkı Çinicioğlu kendilerinin de çalışmış oldukları bu silisli fayans hamurunun karışımı için % 70 silis ile % 30 maya (kalkerli özlü bir kil) ve astar olarak ta % 80 silis ve % 20 Miha-liç çamaşır kili kullanıldığını bildirmiştir.

Yine bu alanda çalışan Fransız seramikçilerinden Theodore Deck¹¹ Rodos (İznik) çinilerinin hamurları üzerinde 1861'de yapmış olduğu incelemelerden aldığı sonuçlara göre bu tip çini hamuru ile çalışmıştır. Çini hamurlarının yapımında kullanılan kuvars'ın çok fazla olmasından dolayı bunlara silisli fayans denilmiştir.

XVI. asrın ikinci yarısında yapılmış olan Osmanlı çinilerinin yeni kırılan kesitlerinde ve bâzi parçaların kabarık kalan yerlerindeki esmerlik, bu çinilerde astar kullanılmış olduğunu gösteriyor. Bu geleneğin yakın zamana kadar Kütahya çiniciliğinde yaşamış olduğunu bugünkü Kütahya çinicilerinden de öğreniyoruz. Bu astarın birleşiminde çini hamuruna nazaran daha fazla silis kullanılmış olması (yukarıya bak) bu çinilere özel bir beyazlık kazandırmıştır. Bu alanda çalışmış olan Th. Deck de astar olarak çini hamuruna nazaran daha bol silisli bir karışım kullanmıştır¹¹.

Bu yarı fayans işlerinde, Bursa çinilerinde görülen beyaz örtücü sır yerine alkali ve kurşun karışımı şeffaf bir sır kullanılmıştır.

Bursa çinilerinde sır üstü emay olarak işlenen dekor yerine, XVI. asır çini işlerinde renklerin sır altında yer alması bunlara daha üstün bir parlaklık kazandırmıştır. Üzeri astarlı ve sır altı renkleriyle işlenen bu XVI. asır Osmanlı çini işçiliğinden yarı fayans diye bahseden Otto Falke den sonra bu terim Alman literatüründe yer almıştır¹². Bu Teknik değişikliklerin renkler üzerinde de etkisi olmuş, sarı ve elma yeşili kaybolmuş ve XVI. asır Osmanlı yarı fayans işlerinin karakteristiği olan mercan kırmızısı meydana çıkmıştır. Sır altı dekoru olarak işlenen renk karşılımları daha ince bir tabaka halinde sürülmekle istenilen renk koyuluğunu vermesi, ve fırça ile çalışmaya daha elverişli olması, motif ve çizgilerinin işlenişinde özel bir inceleme ve kıvraklık meydana getirmiştir.

On altıncı asrın ortalarında Anadolu çiniciliğinde «birden bire ortaya çıkan naturalist çiçek ve yaprak motiflerinin nereden geldiğini ve bugüne kadar

10 K. Otto-Dorn, Islamische Iznik, s. 144.

11 Theodore Deck, La Faïence. Paris 1888, s. 245.

12 Otto Falke, Majolika; Alexander Reymond. Alltürkische Keramik ve Ernst Kühnel, Islamische Kleinkunst.

aydınlanamamış» (S. 22) olduğunu bahis konusu eden sayın yazar, aynı devir kumaş ve çini motiflerini bir biri ile kıyaslayarak çini süslemelerinde kumaş motiflerinin etkisi olduğu ihtimalini ileri sürüyor.

Genç bilginin bu konuyu da çözerken işi yine yalnız süsleme sanatı bakımından ele almış olması, yarı fayans işçiliğinin teknik hususiyetlerini incelemekten kaçınmış olması, teknik değişikliklerin sanat alanında yarattığı bu yenilikleri bazan tekâmül, bazan da başka bir sanat etkisi olarak almasına saik olmuştur.

Kütahya'da içinde çini bulunan en eski eser İkinci Yakub Bey türbesi (1427) ile yine XV. asıra ait İshak Fakih türbesidir. Her iki eserin de çinileri düz renkli olarak işlenmiş olduğu belirtildiği halde (S. 46-47) «bu çiniler Bursa'da Yeşilcami ve türbesini süsleyen çinilerle aynı renk ve yapıda görünüyorlar. Bu hal Bursa çinilerinin Kütahya imalâthanelerinde yapılmış olduğu düşüncesini kuvvetlendirmektedir» deniliyor. Ayrıca Kütahya'da bulunmuş olan çok renkli bozuk bir çini parçasının da Bursa'daki Yeşiltürbe'nin çinileriyle benzerliği olduğuna işaret ediliyor. Bu düz renkli Kütahya çinileriyle, Bursa'nın çok renkli çinileri hiç bir zaman kıyaslanamaz. Çok renkli çini buluntusuna ait bir fotoğraftan başka sır, hamur, renk ve işçiliği hakkında hiçbir bilgi verilmemiştir. Bursa'nın bahis konusu olan eserleri bir çok tamirler görmüştür. Bu tamirlerle sonradan yapılan bir çok çini kullanılmıştır¹³. Bu çini buluntusu da bu tamirler için hazırlanan çinilerden biri olabilir. Millî Eğitim Bakanlığının yaptırdığı son tamir ve restorasyon sırasında bu âbideden sökülen çini parçaları üzerinde yapmış olduğum incelemelerde, bu yapının eski ve orijinal çinilerinin hamurları kırmızıdır. Bunların teknik özellikleri hakkında daha önce yeter derecede bilgi verilmişti (yuakarıya bk.). Tamirde kullanılan çinilerin hamurları ise beyaz ve üzerlerinde ayrıca astar da vardır. Tezyinatı için kullanılmış olan renklerin de örtücü (opak) olmadığı, bilhassa beyaz olarak astarın üzerine de şeffaf bir sır sürüldüğü açıkça görülüyor. Bu bakımdan bu Kütahya çini buluntusunun daha teknik lisanla tanıtılması gerekirdi.

Kütahyada şimdiye kadar kimsenin dikkatini çekmemiş olduğu belirtilen 1484 tarihli Hisar Bey camii mihrabına ait çiniler, çok renkli en eski Kütahya çinilerine örnek olarak gösterilmiştir. Eserde bu çinilere ait fotoğrafların çok silik ve belirsiz olması ve elle yapılmış olan renkli resimden de eserin işçiliğine ait hususiyetlerini anlamak mümkün olmadığına göre, yazılı olarak daha iyi tanıtılması gerekirdi. Halbuki bu çinilerle ilgili bilgiler arasında, hangi tip çini hamuru ile yapıldığı ve ne çeşit bir işçilik kullanıldığı, hatta üzerindeki renklerin sır altı dekoru mu yoksa sır üstü emay ile mi işlendiği? belirtilmemiştir; yalnız dekor bakımından rumilerin, «henüz naturalist hatlar taşımakta» olduklarını ve «üzerindeki yaprak damarlarıyla erken devirlerin uslubunu muhafaza» ettiği belirtilmiştir. (S. 48). Hisar Bey camii mihrab çinilerinin Edirne Muradiye camindeki altı köşe çinileri çerçeveleyen iri palmet motifli bordür çinileriyle benzerliği olduğuna işaret edilerek «Bunlar on beşinci asır başlarında işlenmiş Kutahya çinileri olup İznik çinilerinden farklıdır» (S. 12, Şekil 11) deniliyor. Burada mukayese edilen Edirne çinileri 1436 tarihinde yapılmış oldukları halde,

13 Mimar Macit R. Kural, Güzel Sanatlar Mecmuası, Sayı 5, s. 70-71.

palmetlerin şekillendirilme ve yerleştirilmesinde ölçülü bir düzen ve akıcı bir kıvraklık dikkati çekiyor. Diğer taraftan Hisar bey camii çinilerindeki rumîlerin istiflerinde bariz bir acemilik göze çarpıyor. Bu Edirne ve Bursa tipi çinilerde renk zenginliği ve armomsi, bu devir Kütahya çinilerinde henüz yok iken böyle kesin bir hüküm ile bunların Kütahya'da yapıldıkları söylenemez.

Vesikaları görenlerin anlattıklarına nazaran arşiv tetkikleri ve bunların isabet derecesi diye ayrılan bölümde, Rüstem Paşanın Kütahyada yaptırdığı medresenin yanında bir de çini imalâthanesi kurdurmuş olduğu ve İstanbuldaki Rüstem Paşa camii çinilerinin bu imalâthanede yapılmış olduğu rivayetini doğrulamak için, vesikaların da kısmen teyid ettiği diye bir başka rivayet ele alınıyor. Burada da XVI. asırda merkezden idare edilen inşaat işlerinde kullanılacak kaplama çinilerinin örnekleri, içinde kaşicilerin de bulunduğu nakkaşlar heyetine hazırlattırıldığı ve bu örneklerin mukavele ile İznik ve Kütahya imalâthanelerine sipariş edildiği belirtildikten sonra Süleymaniye camii çinileri için her iki şehirde de çini yapıldığı, fakat «İznik'ten gelenler tercih edilmiştir» deniliyor. Sa. 79.

Burada vesikaların da teyit ettiği bir hakikat, çini imalâthanelerinin mahallî motiflere göre değil, merkezden gönderilen örneklere göre çalışıldıklarıdır. Fakat sayın yazar meselenin bu gerçek olan tarafını hiç dikkat nazarına almadan, yalnız Kütahyanın da bu cami için çini yapmış olduğu rivayerini ele alıyor ve bunların sonradan Beylerbeyi camiinde kullanılmış olduğunu tespit etmiş olduklarını belirtiyorlar. Bunların yedek olarak hazırlanmış olmaları da mümkündür. Bir bina için her iki şehir imalâthanelerine aynı zamanda sipariş verilmiş olması ihtimali hem iktisaden hem de inşaatın çok ve müstacel olduğu devirler için varidi hatır olamaz. Çünkü bahis konusu olan Süleymaniye camii ve türbelelerinde 4338 parça çini kullanılmıştır¹⁴. Yekûnu binleri aşan bir siparişin, beğenilmek şartıyla iki tarafa birden ayrı ayrı ısmarlanmış olması, hem siparişi veren, hem de böyle bir mukaveleyi kabul eden imalâthanenin de işine gelmez. Ayrıca Saray için İznik ve Kütahya imalâthanelerine yapılan siparişlerin zamanında yapılıp geciktirilmemesi hususu, hatta bu arada başka iş ve sipariş alıp çalışmamaları hakkında bir çok ferman gönderilmiştir¹⁵. Bu duruma göre Süleymaniye camii çinilerinin ayrı ayrı iki tarafa ısmarlanmış olması ancak bir rivayettir.

Rüstem Paşa'nın Kütahya'da inşa ettirdiği medresenin yanında bir de çini imalâthanesi yaptırmış olduğu rivayeti doğru bile olsa, burada işlenen çinilerin merkezden gönderilen örneklere göre değil de, mahallî motiflere göre çalışılmış olması rivayet ve ihtimallerin de sınırını aşan bir hayaldir. Çünkü elinin altında bu işlerde çalıştırılmak üzere desinatörler bulduran Sinan gibi bir mimar; Rüstem Paşa camiini yaparken, İznik imalâthanelerine örnek gönderip yaptırdığı çinilerin yanında, Kütahya'da mahallî motiflere göre gelişi güzel tezyin edilmiş hazır çini kullaamış olduğu ne ile izah edilebilir.

Sayın yazar, önceden verilmiş hükümlerle giriştiği bu incelemesinde Rüstem Paşa cami çinilerini dekor bakımından ele alıyor. İlk önce son cemaât yerini

¹⁴ Tahsin Öz, Sultan Ahmet camii, Vakıflar dergisi I'den ayrı basım, Ankara 1938, s. 22.

¹⁵ Ahmet Refik, Hierî on birinci asırda İstanbul hayatı, İstanbul 1931, s. 33-34.

kaplayan çinilerin karışıklığına dikkati çekerek « camiin içerisinde de tamamıyla birbirinden ayrı hususiyetler arzeden çiniler görülmektedir. Burada İznik ve Kütahya çinileri bir yapı içerisinde toplanmıştır» Sa 81 diyor. Bu görüşü desteklemek üzere de «Şekil 81 ve 82 de görülen lale motifleriyle işlenmiş çinilerde Kütahya mamulâtı olarak kabul edilebilir? Bunlar uzun asırlar boyunca tekstil üzerine işlenmiş ve olgunlaşmış çok eski motifler tesirini uyandırıyorlar» Sa 82 yahut Kütahya ve çevresindeki çok eski bir geleneği olan halıcık sanatının halâ yaşamakta olduğuna dikkati çekerek, asırlarca bu alanda kullanılan motiflerin işlene işlene olgunlaşmış olduğuna işaret ediyor ve bunların «çiniler için tükenmez bir motifler hazinesi meydana getirdiği» belirtiliyor. Daha önce de açıkladığı gibi bir heyetin hazırlanmış olduğu örneklere göre çalışan bu imalâthanelerin meydana getirdiği çinilerde dekor bakımından bir hususiyet ve ayrılık olamaz. Ancak renk ayrıntılarıyla, kullanılan malzeme ve fabrikasyondaki işçilik değişiklikleri düşünülebilir. Fakat yapılan incelemelerde işin bu ciheti hiç dikkat nazara alınmamıştır.

Bizzat görülen vesikalar diye ayrılan bölümde, şer'i mahkeme sicilleri arasındaki 1702 tarihli bir karar suretinin içinde bir kaç kere tekrarlanan seramik ile ilgili bir kelimenin üzerinde durulmaktadır. Ahmet Refik Bey'in yayınladığı bir vesikada Karahisar Yüresi diye geçen ve bu tabiri yorumlayan bir çok sanat tarihçisi ve araştırmacılarının yanlışlıkları hususlar s. 91'de ayrı ayrı çıkma halinde açıklanıyor. Bunların arasında «Islamische Iznik» müellifi Katharine Otto-Dorn adını görmek hayretimizi çekti. Eğer sayın yazar bu eseri tetkik ederken kitabın sonundaki yanlış ve doğru cetveline bir kere olsun bakmış olsalardı, bu konu ile ilgili açıklamalarında «bu güne kadar mahiyeti anlaşılamayan ve çini imalinde kullanılan bir maddenin» ne olduğu ancak bu vesika ile aydınlanmıştır iddeasında bulunmalarına lüzum kalmazdı. Çünkü K. Otto-Dorn burada yazılı olarak Nuri Paşa'nın vermiş olduğu açıklamada, bu kelimenin okunuşunun yöre değil bora ve yaptırmış olduğu analizde de birleşiminin potasyum-sodyum karbonat olarak tesbit edildiğini bildirmiştir.

Bu konu ile ilgili olarak Kütahya çinicileriyle yaptığı konuşmalarda «birinci umumi harbe kadar çini imalinde boraks'ın mühim bir yer tuttuğunu ve bunun Afyon'dan getirildiğini, şimdi ise onun yerine soda kullanılmakta olduğunu» s. 92 öğrenmiş olduklarını belirttikten sonra; «Artık buradan, çinici ustaları ve işçileri arasında bunun son hecesi atılarak bora şeklinde telâffuz edilip halk arasında da öylece yerleştiği kolayca anlaşılabilir» diye tamamen indî bir hüküm çıkarılıyor.

Bugün halk arasında boraks, bora olarak değil tenekâr diye tanılır. Bora ise çok eski bir Türkçe terim olup boraks, pottaş ve sodanın henüz birbirinden bilkimya tefrik edilmediği devirlerde hepsi için kullanılmış olan bir kelimedir. Hatta Evliya Çelebi¹⁶ İstanbul esnafı arasında bu meslek erbabından esnaf-ı boracıyan diye şöyle bahseder: «Dükkân 2, nefer 10, bunlar kuyumculara bora yaparlar ki lehim pare ile bir işi birbirine yapıştırmak için kuyumcular lehim üzre (üzerine) borayı ekerler. Biemrillah ateşte iki gümüş birbirine muttasıl olup yekpare olur. Bora Acemde, Erzurum Gümüşhanesinde çıkar. Kireç gibi beyaz bir maddedir.

Anı mısır şekeri kellesi gibi kelle kelle kalıplara döktürüp İstanbula getirerek miskalini birer şahîye verirler. Acib bir madendir. Ama Budin ve Alman, İsveç (اسفنج) diyarında hasır külünden bora ettiklerini gördüm. Ama Mısır kuyumcuları bora yerine Buheyre (بوحيره) vilâyetinde Karun'un malı ile ka'r-ı zemine geçtiği yerde hasıl olan natronu istimal ederler. Natronu şişçiler sırça üzre eritip derhal sırçayı su edip ateşe kuvvet verir. Bu natronu frengistanâ götürürler. Orada kimyagerler bunu tizzab suyunda kaynatıp Karun altunu hasıl ederler. Ama Danimarka'daki seyyahatimde bazı âlim üstadlarla Mısır natronu ahvalini söylediğimde 'tizzab suyunda natronun altunu çıkar, ama hasılı harcını götürmez de nerde kaldığı faide ola, dediler. İstanbul boracıları dük-kânlarını bora avizeleri ile tezyin edüp geçerler..' Evliya Çelebinin XVII. asırda bora yapan ve satanlar hakkında verdiği bilgilerden, bu devirde henüz bora (boraks) hasır külü borası (potasyum karbonat) ve natron (sodo) arasında kesin bir ayrımı yapılmamış olduğu anlaşılır. Fakat aynı zamanda boranın boraksdan değil, belki boraksın bordan türemiş bir kelime olduğu düşünülebilir. Sayın yazar Kütahya çinicilerinden almış olduğu bilgilerin doğruluk ve isabet derecelerini bir lugat ve ansiklopediye bakarak kontrol etmiş olsa idi, Hüseyin Kâzım Kadri'nin bu kelimeyi Kazan ve lehçe-i Tatarî'den bora taşı diye lûgatine aldığını görürdü. Bilhassa «Eskiden soda bulunmadığı zamanlarda soda yerine borak's kullanılıyordu» (S. 92) demezdi.

Afyon borasına gelince Gazlıgöl civarında taşan suların toprak üzerinde buharlaşarak bıraktığı tersübata çorak deniliyor. Bu teressubat civar köylüler tarafından çamaşır yıkmakta kullanılıyor. Bu çorak sıcak suda eritilerek, dibe çöken kumlu bakiye atıldıktan sonra fazla suyu buharlaştırılarak bora elde edilir. Buradan getirtmiş olduğum tersubattan elde ettiğim boranın Ankara Seramik lâboratuvarında yapılan analizinde içinde bir miktar klor ve sulfat bulunan potasyum - sodyum karbonat olduğu ve boraks ile hiç bir ilgisi olmadığı anlaşılmıştır.

Sanat tarihi araştırmalarında inceleme konusu olan eserlerin yapımında kullanılan meteryelin hususiyetleri ve işleme tekniği, form ve dekorasyonunda kendini belli eder. Çinicilik gibi şekillendirme ve süslemelerinin işlenmesinde çok çeşitli malzeme ve işçilik kullanılan bir sanat kolunda bu teknik hususiyetlerin inceliklerine girmeden yahut bu alanda yeteri kadar bilgi ve yetki sahibi yardımsız olmadan, yalnız dekor bakımından benzerlik ve yakınlıkları incelemekle ilmî bir araştırma yapılamaz. Bu eksiklikler elde edilen sonuçlarda ve verilen hükümlerde kendini gösterir.

Bu eserin hazırlanmasında da bu hususlara gereken önem verilmemiştir. Pek tabii olarak bu aksaklıklar eser sahibini de vermiş olduğu hükümlerde yansıtılmıştır.

HAKKI İZET