

Resim 6. Resim 5 den detay.

KONYA KARATAY MEDRESESİNİN ANA KUBBE GEOMETRİK BEZEMESİ

Selçuk MÜLAYİM

«En kudretli kalem, en geniş muhayyile, en mahir fırça
bile buradaki renkleri, şekilleri ve bunların imtizacın-
dan doğan ahengi tasvir ve tersimde zorluk çeker»
(İ.H. Konyalı, Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi)

Karatay Medresesi yalnız Konya'da değil, bütün Anadolu medreseleri içinde en çok tanınanlardan biridir. Yapının böylesine tanınmış bir anıt olması, sanat tarihi yayınlarında övgü dolu anlatımlar ve değişik yorumlarla yer almasının en önemli nedeni, çeşitli mimarî elemanlar üzerinde, özellikle ana kubbeyi içten bezeyen çini süslemelerden gelmektedir. Hiç kuşkusuz taçkapının zengin taş işçiliği, dengeli plan şeması ve kitle kompozisyonu da yabana atılacak şeyler değildir. Ne varki, Selçuklu sanatıyla ilgilenen her bilim adamının asıl yöneldiği nokta çini süslemelerde toplanmaktadır. Değişik makale ve kitaplarda, coşkun anlatımlar ve çeşitli benzetmelerle yer alan asıl süsleme¹, ana mekânı örten büyük kubbenin iç yüzünü kaplayan mozaik çini tekniğindeki görkemli sanat şaheseridir.

Aşağıdaki kısa incelememizde, sözkonusu kompozisyonun yeterince anlatılmamış olan ve fazlaca yaklaşılmayan bir yönünü ele al-

1 Sarre, F., *Denkmäler persischer Baukunst*, I, Die Seldschukischen Denkmäler von Konya, Berlin, 1901, Lev. 5-6; Deri, M., *Das Seldschukische Ornament*, Denkmäler persischer Baukunst von Konia, 1901, s. 142; Diez, E., *Die Kunst der Islamischen Völker*, Berlin, 1917, s. 116; Otto-Dorn, K., *Türkische Keramik*, s. 19; Uğur, M.F., - Koman, M.M., *Selçuklu Büyüklerinden Celaleddin Karatay ile Kardeşlerinin Hayatları ve Eserleri*, Konya, 1940; Aslanapa, O., *Anadolu Çini ve Keramik Sanatı*, Ankara, 1965, s. 15, Res. 14; Grabar, O., - Hill, D., *Islamic Architecture and Its Decoration A.D. 800-1500*, London, 1967, s. 73; Yetkin, Ş., *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul, 1972, s. 62-70; Öney, G., *Türk Çini Sanatı*, İstanbul, 1976, s. 25, 34, 35.

mak istiyoruz. Bu konuya yaklaşım tarzımızı iki ana sorun üzerinde toplayabiliriz: Bunlardan birincisi, kubbenin iç yüzünü dolduran geometrik kompozisyonun çözümü, geometrik elemanların analizi, ikincisi ise, bu kompozisyonun mozaik çini tekniği olarak kubbe yüzeyine montajıdır.

Bir kubbeli medrese şemasına uygun planlanan yapı, taçkapıdaki kitabesine göre H. 649 (1251) yılında, Sultan İzzeddin Keykavus zamanında Emir Celâleddin Karatay tarafından yaptırılmıştır². Bu medresenin, Ortaçağ Selçukluları'nın kültür hayatında önemli bir yer tuttuğu, Mevlâna çağı derviş ve fakihlerinin önemli bir buluşma ve toplantı yeri olduğu bilinmektedir³. 19. yüzyıl sonlarında terk edilmiş olan yapı 1954 yılında onarılmış, Konya Müzesi Çini Eserler Seksiyonu olarak yeniden kullanılmaya başlanmıştır⁴.

Plan olarak, yapı, avlunun örtülmesiyle ortaya çıkan ve kendine özgü bir gelişme izleyen medreseler arasında yer alır (Plan 1)⁵. Bugüne kadar, mimarı bilinmeyen yapı tek katlı olup, inşa malzemesi olarak kesmetaş, mermer ve tuğla kullanılmıştır. Ancak Karatay Medresesi'nin fazlaca tanınmasına yol açan en önemli yanı iç mimariyi cömertçe bezeyen çinilerdir. Duvarlar, kemer ve pandantifler, kubbenin içini kaplayan çiniler, Konya'nın bir Selçuklu çini merkezi olma özelliğini sergileyebilecek niteliktedir. Mozaik çini tekniğindeki süslemeler mimarî ile tam bir uyum içinde mekân etkisini artırmaktadır⁶. Merkezi alanı örten kubbenin yükü, köşelerde üçgen panolardan oluşan yelpaze pandantiflerle alt yapıya aktarılmaktadır⁷. Kubbenin eteklerinden köşelere doğru daralan üçgen yüzeyler,

2 Kitabenin ilk kez yayınlanması ve doğru transkripsiyonu v.b. tartışmalar için bk. Huart, Cl., *Epigraphie arab d'Asie Mineure*, p. 63; Abdülkadir., «Karatay Medresesi» *TOEM*, XXXIII, s. 532; Turan, O., «Celâleddin Karatay, Vakıfları ve Vakfiyeleri» *Belleten*, XII (1948), sa. 45, s. 72; Mehmed Muslih (Köner), *Konya Rehberi*, Konya, s. 77; Önder, M., *Mevlâna Şehri Konya*, Konya, 1962, s. 72; Konyalı, İ.H., a.e., s. 851.

3 Ahmed Eflâki., *Âriflerin Menkıbeleri*, c. I, 3/94, 3/206, c. II, 4/102, 5/16.

4 Önder, M., *Karatay Medresesi Rehberi*, Konya, 1956, s. 39.

5 Kuran, A., *Anadolu Medreseleri*, I, Ankara 1969, s. 52, Sözen, M., *Anadolu Medreseleri*, 2, İstanbul, 1972, s. 65; Yetkin, S.K., *Türk Mimarisini*, Ankara, 1970, s. 60-61.

6 Yetkin, Ş., a.e., s. 208; Aslanapa, O., *Türk Sanatı*, II, İstanbul, 1973, s. 85.

7 Kuran, A., a.e., s. 52.

kubbeden gelen biçim ve renk etkilerini dört köşede toplar. Pandantifler, arşitektonik bir görevi en olgun biçimde yerine getirmekle kalmayıp, iç mimarînin renk bütünlüğü etkisine güçlü bir eleman olarak katkıda bulunurlar. Üçgen panolar halindeki bu geçiş elemanlarının yüzeylerinde, küfi yazı ile Muhammed, Ali, Ebubekir, Ömer, Osman, hatta Davud, İsa ve Musa adları yazılıdır. Kubbe, pantantiflerin üst kenarının oluşturduğu yirmi dört kenarlı çokgen kasnak üzerine sağlamca oturur. Kubbe eteği, rumi ve palmetlerle ince süs frizleri ve enli bir yazı bordürüyle çevrelenmiştir. Enli ayet frizi (Bakara suresinden alınmıştır) ince bitkisel kıvrım ve düğümlerle işlenmiştir⁸. Kubbenin tepe açıklığının etrafı da bir kitabe friziyle çevrelenmiştir. Kubbe eteği ve tepe açıklığını çeviren yazı bordürleri arasında kalan geniş kubbe yüzeyi ise bütünüyle girift geometrik düzenlemelerden oluşan çok zengin bir ağ sistemiyle kaplanmıştır. Bu dekoratif düzenleme içinde, örtü sisteminin iç estetiğine bakıldığında, geometrik bezemelerin bitki süslemelerine göre sayıca çok, boyut olarak da daha büyük tutulduğu açıkça görülür. Böyle bir tematik eğilim, genelde 13. yüzyıl Selçuklu dekorasyon karakterine bütünüyle uymaktadır (Res. 1).

Kubbedeki geometrik kompozisyonun karakteri

Yapının en önemli kısmı olan, kenarları 12 m. ölçülü, kare mekânı örten kubbe, yirmi dört kenarlı bir taban üzerinde, yine 12 m. çapında görkemli bir yarımküre halinde oturmaktadır⁹. Tepede ise 4 m. çapındaki daire açıklık, bugün orijinal şekli hakkında fazla birşey söyleyemediğimiz bir aydınlık fenerinin kalıntısıdır¹⁰.

Ana mekâna girince, firuze, lâcivert çiniler, zeminde beliren alçının beyaz rengi, kubbedeki ilk etki «gece gökyüzü»nü anımsat-

8 Önder, M., *Mev. Şeh. Kon.*, s. 134; Meinecke, M., *Fayencedekorationen seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien*, İstanbuler Mitteilungen, Beiheft. 13, Teil. II, Tübingen, 1976, s. 290; Konyalı, İ.H., a.e., s. 855.

9 Medrese hakkındaki çizimler değişik yayınlarda farklılık göstermektedir. Bu yüzden, özellikle kubbe boyutları için Vak. Gen. Müd. deki rölöveleri esas aldık. (Bk. Vak. Gn. Md. Abideler dairesi, D.n. 42.01/3'deki M. Akok (1960) Rölöve ve planı).

10 Kubbenin üstündeki mekân kaplamalı strüktürün Osmanlı devrinde yapılmış olup, muhdes bir kasnak biçiminde yükseldiği bilinir. Bkz. Soyman, F. - Tongur, J., *Konya Eski Eserler Kılavuzu*, Konya, 1944, s. 39.

masıdır. Kubbe pitoresk etkisini bütünüyle renk düzeni ve kompozisyon biçiminden alarak günümüze kadar gelebilmiş sayılı örneklerdendir. Mozaik çinili kubbelerin en görkemlisi olan bu eser pek çok yazarın coşkulu duygularla kaleme aldığı önemli bir konu olmuştur. Ancak, en ayrıntılı tanımlamalarda bile, bu kompozisyon özetlenerek geçilmekte, hacmi sınırlı olan yayınlarda pek az yer tutmaktadır.

Kubbenin iç yüzeyini kaplayan geniş kompozisyona genel olarak bakıldığında, akla gelen ilk sorun, kompozisyonla kubbenin içbükey yüzeyi arasındaki ilgide yoğunlaşmaktadır. Böyle bir sorunun çözümlenmesi için, öncelikle hacimli biçimler geometrisinden yüzey biçimleri geometrisine geçiş yapmak zorundayız. Eğri yüzeylerin üzerindeki eğri çizgilerin ölçümü, gerçek düzlem geometriye çevrildiğinde, uzaklık kavramı ve metrik sistem değişecektir. Bu yüzden, kubbenin içbükey yüzeyinde yeralan kompozisyonu, bazı oran değişmelerine karşın, bir düzlem üzerinde göstermek durumundayız. Böylece, Karatay kubbesindeki geometrik kompozisyonu daire planlı bir desen üzerinde verme yolunu seçtik. Verebileceğimiz desen ölçülerinin sağlık derecesi kuşkusuz düşündürücüdür. Ancak, aydınlık feneri yakınında ve kubbe eteği çevresinde doğruya en yakın ölçülere ulaşabildiğimizi söyleyebiliriz. Sonuç olarak, kubbenin tam ve düzgün bir yarımküre olduğunu kabul ederek bütün çizimleri tamamlayabildik (Şekil 1).

Kubbe içini kaplayan geometrik ağa ilk bakan kimse bu kompozisyonun «sonsuz karakterli» ya da «sınırsız» olduğunu sanmaktadır. Biz o kanıdayız ki, bu deyimler kompozisyonun formel niteliğini tanımlamaktan uzakta ve böyle bir düzenlemede «sonsuzluk» ilkesini aramak boşuna bir çabadır.

Bir küre, (ve onun yarısı olan yarım küre) sonsuz bir yüzey olarak düşünülmemeli fakat, kapalı bir cisim olarak algılanmalıdır. Böyle olunca, kapalı bir cismin yüzeyi üzerine çizilen geometrik kompozisyon da «sonsuz» değil, «kapalı» bir sistemdir¹¹. Yarımküre üzerine kurulmuş bulunan bu kompozisyon, kürenin geometrik özelliklerine bağlı olarak, «kapalı» olmak zorundadır; yüzey her an kendi

11 Küre yüzeyi üzerine, yüzey dışına çıkmadan, bir ekleme, koparma sözkonusu olmadan çizdiğimiz her biçim, yer yer kendini kesse bile, kapalı bir sistem olma özelliğini koruyacaktır. Bkz. Godeaux, L., *Çeşitli Geometriler*, İstanbul, 1965, s. 189.

konumuna döndüğünden, «sonsuzluk» değil, gözden uzaklaşmayan, kesilmeyen bir tekrarlanma (fâsit daire) sözkonusudur. Kompozisyonun, tepe açıklığında ve kubbe eteğinde yazı bordürleriyle kesilmesi, bir açılmaya değil, kapanmaya doğru giden bir gelişmenin iki ucunu kesmektedir.

Tepe açıklığında kesilen gelişme gerçekte, farazi bir merkezde toplanan, bir merkeze doğru daralan ve odaklaşan bir özellik gösterir. Kubbe eteğinde ise, yarım küre formunun daha fazla genişlemesi ya da silindirik olarak aşağı doğru devam etmesi düşünülmeceğinden, ilk akla gelen durum, kubbe formunun, simetriği olan ikinci bir yarım küreyle bütünleşmesidir. Böylece, yüzey ve ona bağlı olarak kompozisyon, altta tekrar kapanacak ve üstteki geometrik düzenlemenin bir simetriği de alt kesime yansiyacaktır.

Yıldızlardan oluşan kompozisyon, bir düzlem üzerine çizilerek düşünülürse (Şekil 2), genel şema merkezi ve sonsuza doğru açılıyor gibi görünür. Bu denemeden çıkan desen bütünüyle aldatıcıdır; kompozisyon düz değil, konkav bir yüzey üzerinde yer alır ve kıvrılmakta olan yüzeye bağlı olarak kapanır (Şekil 3). Sonuç olarak, kubbenin geometrik şema düzeni, merkezi bir gelişmeyle tepeden açılarak aşağıya doğru iner, etekteki kesilme, bu kapalı kompozisyonu nitelikçe değiştirmez; yalnızca keser.

Kompozisyonun çözümlenmesi ve ayrılan elemanlar

Uzaktan seyredenler üzerinde kuşkusuz derin etkiler bırakan bu kompozisyonun ilk göze çarpan özelliği, birtakım yıldızlardan kurulu olmasıdır. Gerçekten de, en altta yarım, üst sıralara çıkıldıkça boyutça küçülen fakat tam yıldızlar halinde yer alan çok kollu yıldızlar kompozisyonun temel geometrik elemanıdır (Şekil 4).

İlk bakışta sonsuz çizgilerle bütün sisteme bağlı, sistemden ayrılmaz gibi görünen bu yıldızlar gerçekte «ayrılabilir» elemanlardır. Hiçbir şeridi kopartmadan, düzeni bozmadan, çok kollu yıldızlardan herhangi biri kompozisyon dışına çıkarılabilir. Bu özellik de gösteriyor ki, kompozisyonun temel elemanı olan yıldızlar, sistem içindeki çizgilerin kesişmesiyle değil, (öyle olsaydı şeritleri kesmeden ayıramazdık) başlı başına, kompozisyondan ayrı olarak tasarlanmış ve sisteme uyarlanmışlardır (Şekil 5).

En alt sırada, yaklaşık 1,93 m. çaplı bir daire içine oturan yıldızlar yirmi dört kolludur. Gerçekte yıldızların hepsi de, aynı biçimlerin aynı ilkelere göre düzenlenmesiyle elde edilmiştir. Sekiz kollu, uçları baklava şeklinde düğüm yapan yıldızlar, yirmi dört kollu yıldızın çözüm elemanıdır. Bu form aynı merkez etrafında üç kez 15° lik açılarla çevrilip yirmi dört kollu yıldız elde edilmektedir (Şekil 6). Böylece ortaya çıkan büyük yıldızlar kapalı formlar olduğundan kompozisyondan ayrılp tek başına kullanılabilirler.

Yirmi dört kollu yıldızların en alt sırayı oluşturanları yarım olarak bırakılmış, bunlardan on altı tanesi yan yana sıralanıp kubbeyi çevrelemiştir. Bu sıranın üstünde, ara eksen üzerine kaydırılmış ikinci yıldız sırası yer alır ki, biraz daha küçülen yıldız boyutları daralan kubbeye uydurulmuştur. Üçüncü sırada yıldızlar yine bütünlüklerini koruyarak, fakat daha da küçülerek yer alır. En üst sırada kitabe bordürüyle, yarı yarıya kesilen dördüncü yıldız sırası en alttaki on altılı bir sıra halinde kitabeyi çevirir. Böylece bütün sistemin temel elemanı olan yirmi dört kollu yıldızlar yukarı çıkıldıkça küçülerek ve her sırada alternatif eksen değiştirilerek istiflenirler¹².

İri yıldızlar, uç kısımlarındaki eşkenar dörtgenlerle, geçmeler yaparak sisteme bağlanırlar. Yıldızları bir an için sistemden çıkarırsak geriye birtakım kapalı şekiller kalır ki, bunlar da, yıldızları birbirine bağlayarak sistemi kapatan «bağlantı» elemanlarıdır.

Bağlantı elemanları

Dört yatay kat halinde istiflenen yıldızlar, sıkı bir bağlantı sistemiyle bütünleşirler. Yirmi dört kollu yıldızlar, yalnızca, iki, üç ve dördüncü sırada doğrudan birbirine bağlanırlar. Fakat, birbirine yakın herhangi, üç yıldız arasında bir boşluk doğar ki, bu boşluklar da değişik bağlantı elemanlarıyla hem dolgulanır, hem de bağlanma

12 Karatay kubbesinde görülen yirmi dört kollu yıldızlara, Selçuklu çağında, bu bölgede raslanmaktadır. Aynı şehirdeki Nalncı Baba Türbesi kalıntılarından bir taş süslemeye, Beyşehir'deki Eşrefoğlu Camii'nin mihrap nişinde, Ermenek Ulu Camii'nin mihrap nişinde, görülen bu geometrik elemanın «Konya çevresine özgü» olduğunu söylemek için zaman henüz erkendir kanısındayız. Örneklerin çoğalabileceği düşüncesiyle, bu geometrik motifin, bölgede yaygın kullanılma alanı olabileceği bir ihtimal olarak ileri sürülebilir.

sorunu çözümlenir. Ara bağlantı elemanlarının hepsi de kapalı düğümlerdir. Her katta değişik birkaç düğümden oluşan ara bağlantı elemanlarının sayısı on kadardır (Şekil 7).

En alt sırayı oluşturan iri yıldızlar ikili bir örgüyle çevrilmiş olup, bu yıldızlar birbirine eşkenar dörtgenlerle bağlanırlar. I. sıradaki iki yıldızla, ortalarındaki eksenle bulunan II. sıra yıldızı arasındaki düğüm ise altı çıkıntılı kapalı bir şekildir. I. sıra yıldızlarından biri, üstteki II. sıra yıldızlarından iki tanesine dört çıkıntılı bir düğümlerle bağlanır. II. sıra yıldızları, altta, yarım yıldız çıkıntılı bir kapalı şekil, üstte ise üç çıkıntılı bir başka düğümlerle bağlanmaktadır.

II. sıra yıldızlarından ikisi, III. sıradaki yıldızla dörtgenler ve doğrudan geçmeler yaparak bağlanırlar. II. sıra tek yıldızıyla, III. sıra yıldızlarının bağlantısı üç kollu bir düğümlerle sağlanmaktadır.

III. sıra yıldızlarıyla, IV. sıra tek yıldızlarının bağlantısı iki çıkıntılı basit bir düğüm ve üçgenlerle tamamlanmaktadır.

Ara bağlantı elemanları, yirmi dört kollu iri yıldızları birbirine bağlarken, yatay doğrultuda birbirinin aynı, düşey doğrultuda ise çeşitlilikler gösterir. Her katta ana kompozisyon elemanları aynı kalırken, bağlantı elemanlarının tümü ve niteliği değişir. Bütün kompozisyonu basit ritmik tekrardan kurtaran en önemli özellik ara bağlantı elemanlarından gelmektedir.

Kompozisyon elemanlarının kullanılışı, bağlantı düzenleri, bütünüyle sistemin entegrasyonunu sağlamaktadır. Geçme, ya da ilmiklenme adını verdiğimiz bağlantı sistemi esastır. Karatay örneğinde, kompozisyon bütün elemanlarıyla düğümlü kapalı şekiller geçmesi ilkesine dayanır. Çözümlemeye varılan son nokta, ulaşılan en son geometrik parça düğümlü kapalı şekillerdir. İstisnasız bütün elemanlar, düğümlü kapalı şekillerdir. Sistem, bu düğümlü kapalı formların geçmeler yapmasıyla bütünlenir ve kapanır. Böylece bütün kompozisyonun analitik tanımı: «Kapalı şekiller geçmesiyle yapılmış kapalı bir sistem» şeklinde formüle edilebilir.

Yatay eksenlerde, kesintisiz tekrarlanma, başlangıca dönüş ilkesi, düşey eksenlerde ise, merkezden yayılma sözkonusudur. Geometride, ucu bulunamayan, düzlem parçasının dışına doğru uzayıp giden düzenlemeler sonsuz karakterli olarak kabul edilirler. Bir kompozisyonun sonsuz olabilmesi için, aynı düzlem üzerinde, aynı koşullarla, nitelik değiştirmeden ritmik tekrar aranır. İncelediğimiz

örnekte her yatay sıradaki tekrarlamaların cebirsel ifadesi, sonsuzluk, fakat küresel olan bu yüzeyin bütün boyutlarında sonsuzluk değil kapalıdır. Kompozisyonun karakterini belirleyen özellik, her boyutta temel geometrik elemanların ritmik tekrarına dayanmıyor. Yatay eksenlerde, başlangıç veya son olabilecek belirli bir motif olmadığından «fasit daire» düzeni karakteristiktir. Düşey eksen ise, motifler kendini asla tekrarlamaz. Bu boyutta daha özel bir durum vardır: İki yarım kürenin üst yarısında uygulanan kompozisyonun alt yarısında simetrik bir yansımanın yer aldığı varsayılabilir, böylece altta ve üstte iki merkez düşünülmelidir. O halde, yalnızca «sonsuzluk» deyişi, bütün kompozisyonu açıklamıyor. Daha açık söyleyecek olursak; bütün kompozisyon, kapalı bir cisim olan kürenin iç yüzeyine uygulandığından «kapalı» bir karakter gösterir. «Sonsuz» a gitmez, kapalı bir yüzey içinde bütünlenip, dengeleşir, kapanır.

Kubbe için bezeyen geometrik kompozisyonun anlamı

Karatay kubbesi, grafik düzeni, renk seçimi bakımından son derecede anlamlıdır. Parıldayan yıldızlarla gökyüzü esprisi, konuyu bir yandan kozmogonik bir önemle anlatırken, öte yandan mozaik çini tekniği bakımından önemli bir uygulamayı sergiliyor.

Kompozisyonun ana motifi olan yirmi dört kollu yıldızlardan on altı tanesi, yirmi dört kenarlı kubbe eteğine tam bir sayı ve biçim dengesiyle oturur. Bu sayılarda görülen sembolik anlamlar henüz tartışmalara açıktır¹³. Kompozisyonun ana motifi olan büyük, yirmi dört kollu formları gökyüzündeki yıldızların sembolü olarak kabul etmek durumundayız. İslâm sanatında ya da edebiyatında güneş (şems) tek başına, merkez motif, yahut göbek süslemesi (şemse) olarak kullanılmaktadır. Burada, firuze, lâcivert ve beyazın ışıl-

13 Esin, E., *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, İst. 1978, s. 36, 125; Chavannes, E., «Le Cycle turc des douze animaux» TP, VII (1906), p. 83-85; Willams, C.A.S., *Encyclopædia of Chinese symbolism* (twelve terrestrial sings); Granett, M., *Danses et légendes de la Chine ancienne* (p. 1959), p. 306-317; Ögel, B., *Türk Mitolojisi*, I, Ankara, 1971, s. 140.

tılı renk dünyası¹⁴, apaçık geceyi anlatmaktadır. Bu düzenleme, bir merkezden yönetilen kâinat düşüncesini temsil eder gibidir¹⁵.

Karatay kubbesindeki bezemelerin renk düzeni, yıldızlardan oluşan değişik görünümü, aydınlık fenerinin de etkisiyle yapının kimliği hakkında bazı ilginç yaklaşımlara yol açmıştır. Bu arada yapının bir rasathane olarak kullanıldığını sananlar bile olmuştur. Özellikle kubbedeki dairesel açıklık ve bu açıklığın altına düşen havuz dolayısıyla rasathane kimliği yakıştırılan yapılar arasında Kırşehir'deki Caca Bey (1272) ve Kütahya'daki Vacidiye Medreseleri (1308)'ni sayabiliriz. Ne var ki, bu yapıların gözlem evi olduğu konusundaki görüşler bütünüyle yöresel rivayetlere dayanmaktadır¹⁶. Anadolu Selçuklu medreselerinde pozitif bilimlerin okutulup okutulmadığı konusunda etraflı bilgilere sahip değiliz. Fakat, şeriat, hadis, tefsir, usûl gibi ilimlerin okutulduğu malumdur¹⁷. Yapının astronomi ya da gözlem evi olarak durumu hiçbir bilimsel kanıtla açıklanamıyacağına göre, düpedüz bir medrese olarak kabul etmek durumundayız.

Süslemenin, bir medreseye ne derecede katkıda bulunabileceğine en iyi örnek Karatay kubbesidir. Genelde, bir eğitim kurumu için sağlanan atmosfer ve tematik denge çok başarılıdır. Kubbe yüzeyinde kullanılan renkler etkiyi artıracak biçimdedir. Renklerin sembolik değeri desenle tam bir uyum içindedir¹⁸. Yıldızları oluşturan şeritler firuze, kolların ve zemin bölmenin içi lâcivert levhalarla kaplanmış, yıldız göbeklerinde ışınlar halinde görünen alçı zemin, şerit kenarlarında çok ince çizgiler halindedir. Kubbe, yüzeyinin gece kompozisyonu, yaratıcı zihin ve kişiyi düşüncelere sevkeden geometrik tasarım bakımından çok etkindir. Bu nedenle, Karatay uygulamasındaki renk seçiminde büyük bir tutarlılık vardır.

14 Yetkin, Ş., a.e., 66-67.

15 Kur'an'da, 37. Sûre, 182 Ayet şöyle söylemektedir: «Gökyüzünü yıldızlarla biz bezedik.»

16 Sayılı, A., *Observatory in Islam*, Ankara, p. 253-4; Sayılı, A., «Vacidiye Medresesi», *Belleter*, Sa. 12/47, 1948, p. 655-666; *Ankara Salnamesi* (1325-1909).

17 Turan, O., a.e., s. 74-75.

18 İ.H. Konyalı'nın renk tanımlamaları hatalıdır. Yazarın sözünü ettiği siyah, lâcivertin tonları, mavi ve yeşil burada görülemiyor (*Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, s. 855).

Çini kaplamada uygulanan yöntem

Anadolu Selçuklu mimarisinde, duvarlarda görülen çini kaplamaların, önce yerde, bir pano halinde hazırlanıp duvara yapıştırıldığı kabul edilir. Düz mimarî düzeyler için çok doğal olarak görülen bu yöntemin, yüksek bir kesimde ve özellikle içbükey bir kubbe üzerinde uygulanması biraz problematik görülmektedir. Ancak şurası açıktır ki, mozaik çini kaplamalardaki küçük levha ve çubukların bir iskele üzerine çıkıp kubbe yüzeyine tek tek yapıştırıldığı düşünülemez. Kabaca bir tahminle, bütün yıldızlarda yirmi binden fazla, ara bölmelerde doksan binden fazla, toplam olarak bütün kompozisyonda yüz binden çok fazla levhanın kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu sayısal sonuç, hem desenin incelik ve duyarlılığı, hem de üretim zamanı bakımından imalâta birtakım panoların yerde hazırlanıp yapıldığını düşündürmektedir. Yerinde yaptığımız gözlemler de, çini levhaların tek tek değil, fakat altıgen panolar halinde uygulandığı izlenimini vermiştir. Kubbe yüzeyine işlenen bütün kompozisyon, daha önce yerde, altıgen (en alt ve en üst sırada beşgen) panolar halinde hazırlanmış, sonra bu prefabriğe levhalar yukardaki iskeleye çıkarılıp, yanyana yapıştırılmış olmalıdır (Şekil 8-9).

Geometrik ölçülerin titizliği, bu kompozisyonun bütün halinde kubbe boyutlarına uygunluğu, desen projesinin yalnızca bu yapı için hazırlandığını kanıtlıyor. Adını bile bilmediğimiz sanatçıda¹⁹, ölçülere tam bir hakimiyet vardır.

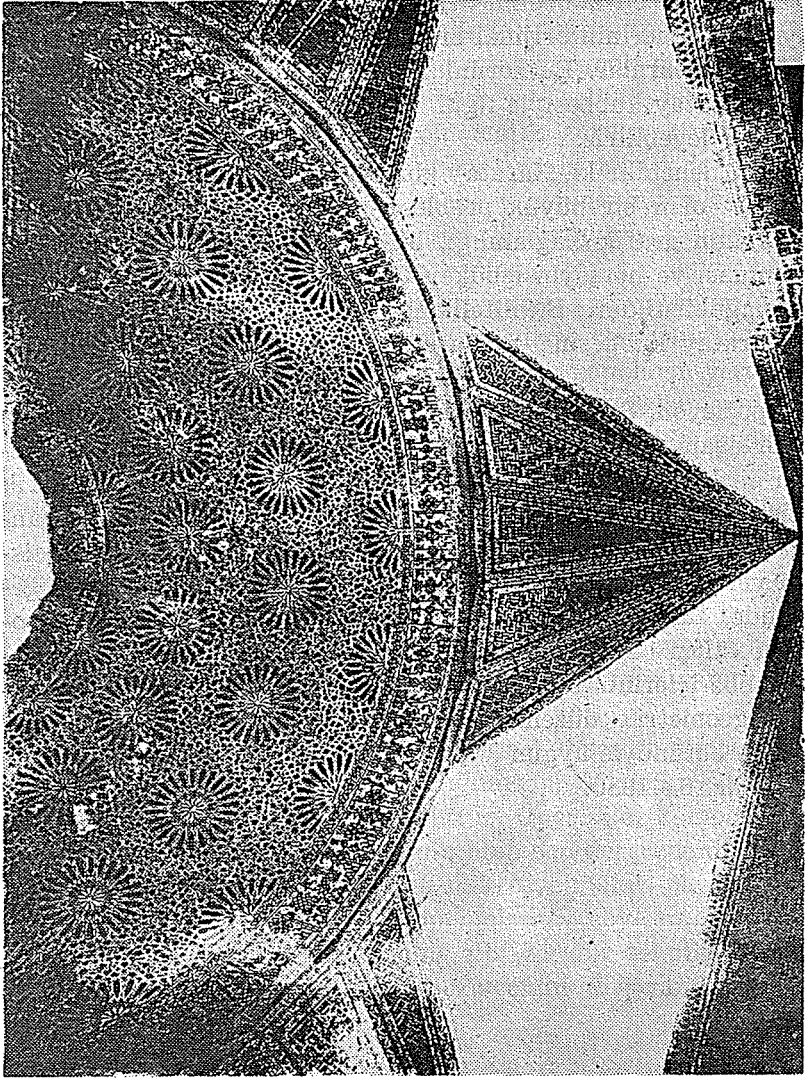
Konya Karatay Medresesi'nin ana kubbesine işlenen kompozisyonu, yeni yaklaşımlarla ele aldığımızda, Selçuklu sanatındaki yerini birkez daha tesbit etmiş oluruz. Öncelikle, kompozisyon bütünüyle geometrik öğelerden kurulu olup son derecede dikkatli metrik sistemin ürünüdür. Bu tasarımın mikro ve makro planında en küçük hata bile görülmemektedir. İkinci olarak, böylesine karmaşık, ayrıntılı bir tasarımın mozaik çini gibi zor bir teknikle renklendirilmesi ve işçilikteki titizlik kompozisyonun değerini büsbütün artırmaktadır.

19 Diez, Karatay'ın eyvan duvarındaki kompozisyonun, Sırcalı Medrese eyvanının arka duvarındaki örneklerle aynı olduğunu söyleyerek, Karatay'daki bu dekorasyonu da Muhammed Tusi'nin yapmış olabileceğini ileri sürer (*Türk Sanatı*, s. 76).

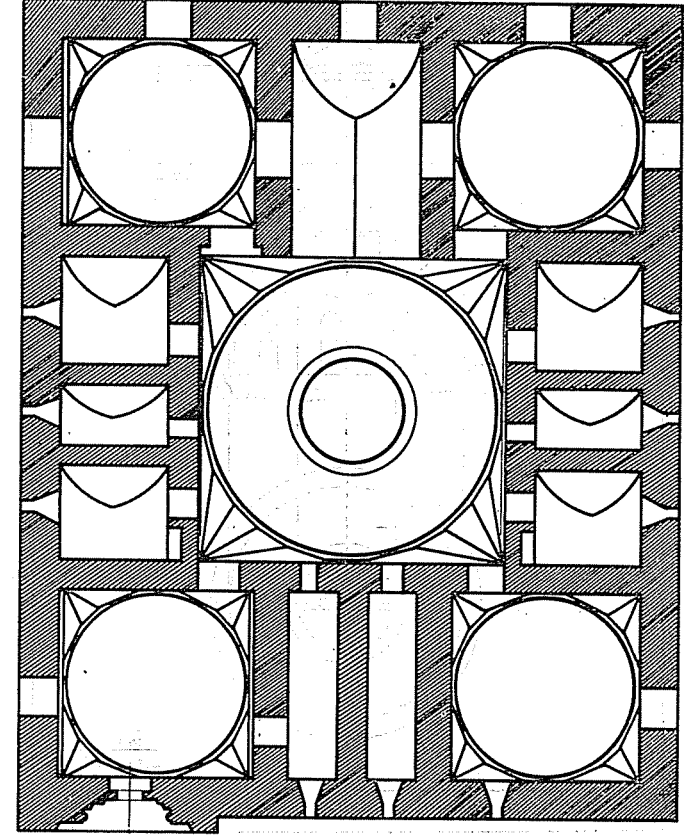
Bunların yanında, düz yüzeylerde uygulanmış bazı benzerlerini bulabilmemize karşılık, bu kompozisyonun içbükey bir kubbe strüktürüne yerleştirilmesi tek ve benzersiz bir denemedir. Bütün bu ayrıntılara rağmen, bu kubbenin henüz çözümlenmemiş bazı sorunları var: Aydınlık fenerinin orijinal örtü sistemi ve kubbeye yer yer görülen metal kabaralar. Bu sorunlar arasına çini ustasının adını da eklersek, Karatay kubbesiyle ilgili bazı sorunların henüz karanlıkta olduğunu söyleyebiliriz.

Böylece denebilir ki, Karatay kompozisyonu yapılırken çok yönlü zorlukları olan bir büyük problem çözümlenmiştir. Geometrik - linear şemanın grafik sağlamlığı, bu şemanın renkli levhacıklarla tamamlanması ve herşeyin içbükey bir yüzeye oturtulması tam anlamıyla olağanüstüdür. Bu nitelikleriyle, bu tarihe kadar ve daha sonra, Karatay kubbesine yaklaşan bir tasarım gerçekleştirilememiştir.

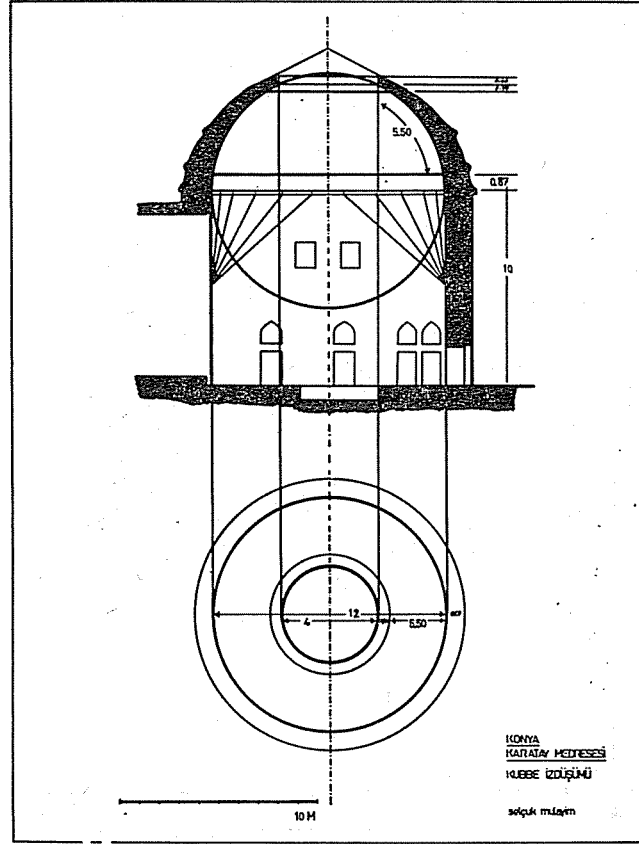
Kompozisyon, Selçuklu süslemeciliğindeki stilistik süreç içinde önemli bir aşamadır. 13. yy. ortalarından sonra taş ve çini süslemede köklü bir değişiklik olmuştur. Bu değişim sonucunda, geometrik kompozisyonlar, önce bitki motifleriyle kaynaştırılmıştır, öte yandan, ana tasvir yüzeylerinden çekilen katıksız geometrik kompozisyonların yerini ağır ağır bitki süslemeleri almıştır. Bu stilistik gelişme içinde, 1251 tarihli Karatay kompozisyonunu, Selçuklu geometrisinin «altın çağı»nın sonunda görmemiz ilginçtir. Bu kompozisyon, kubbe içlerinin süslenmesi, stil gelişmelerindeki tematik değişim ve geometrik düzenlemedeki buluşlar bakımından çağının eğilimlerine bütünüyle uygun düşen önemli bir dönüm noktasını vurgulamaktadır. 6.4.1980.



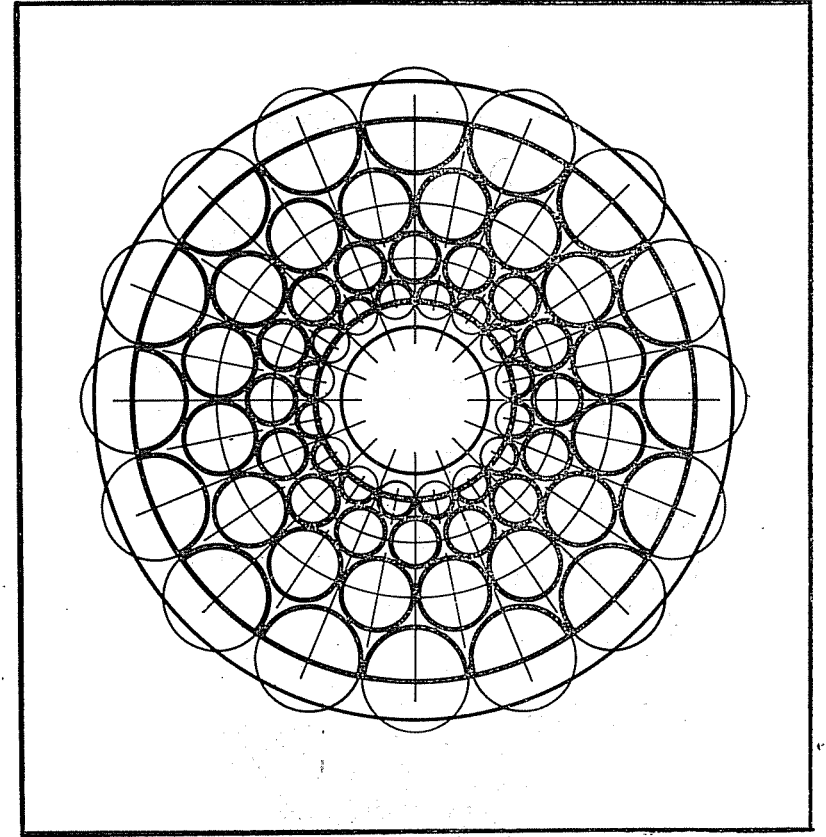
Resim 1. Konya, Karatay Medresesi kubbe içi (Sanat Tarihi Arşivi-İstanbul)



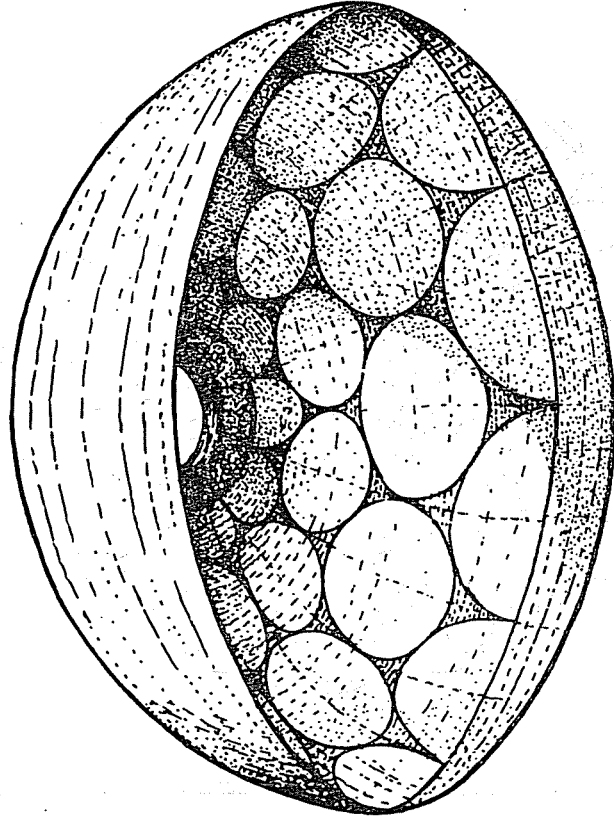
Plan 1



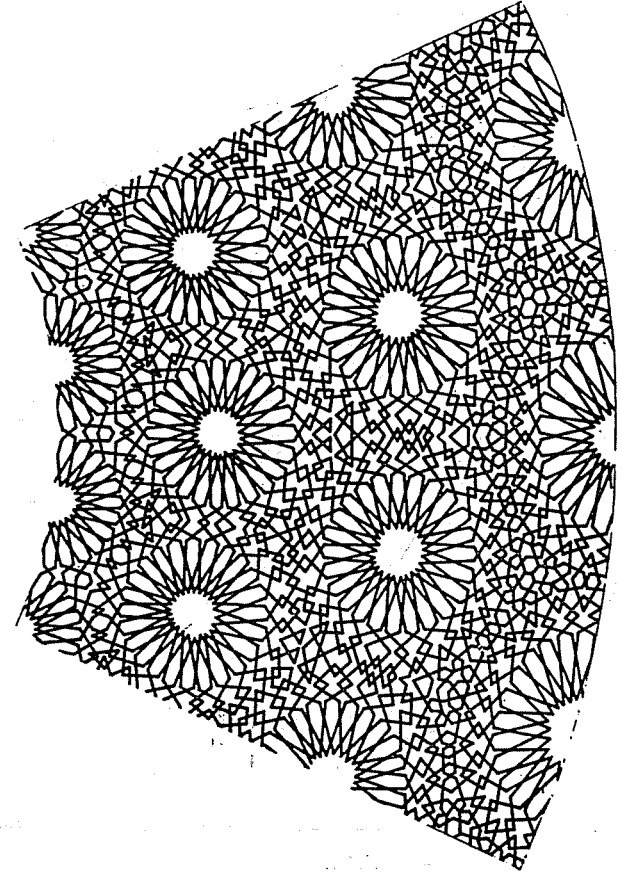
Şekil 1



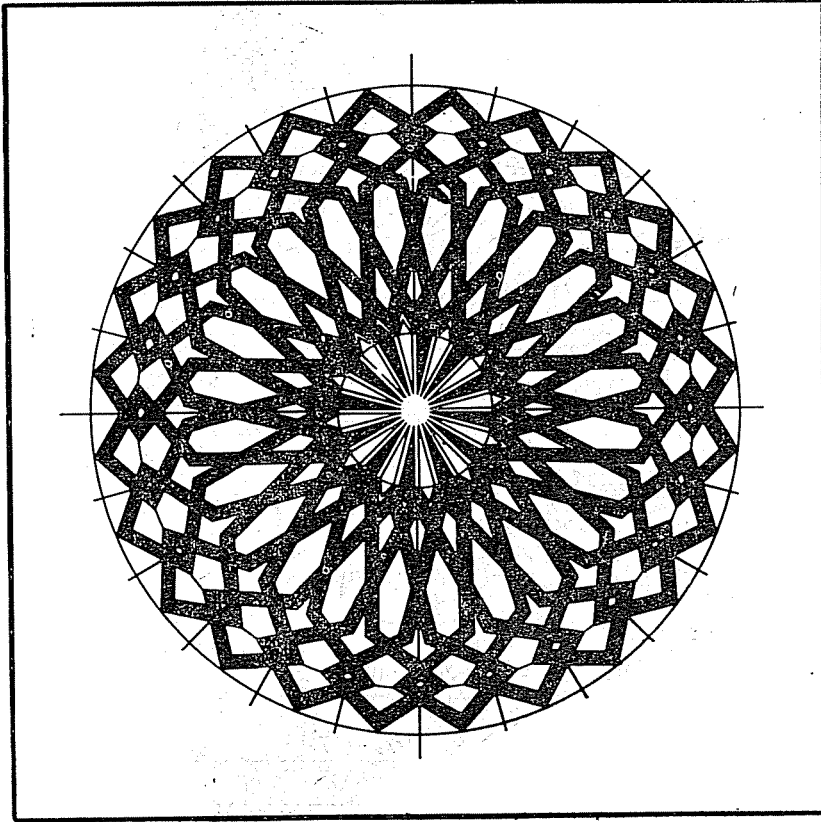
Şekil 2



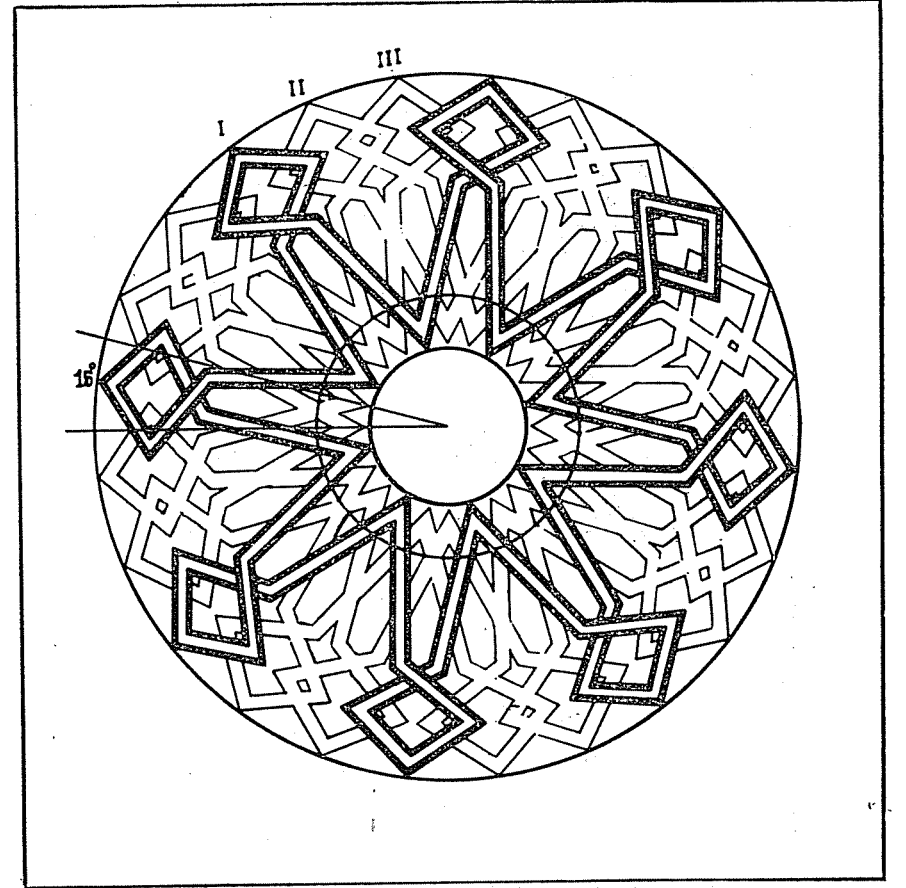
Şekil 3



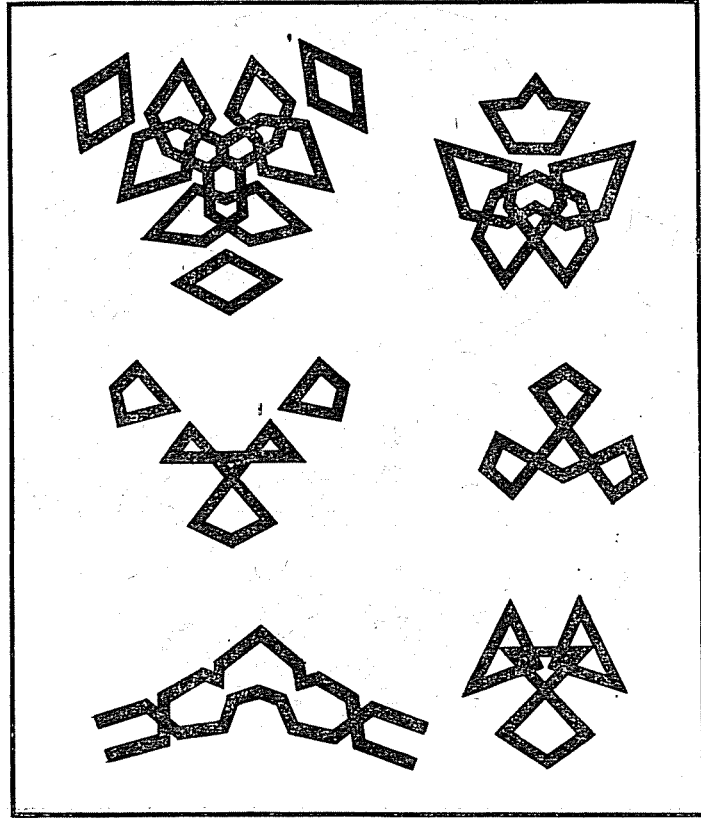
Şekil 4



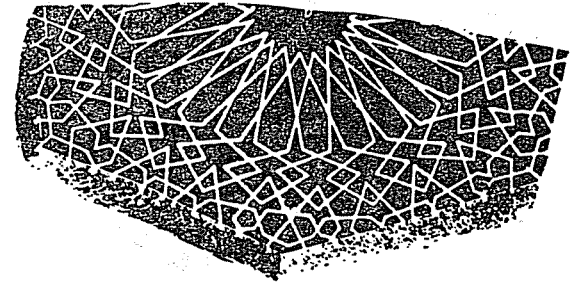
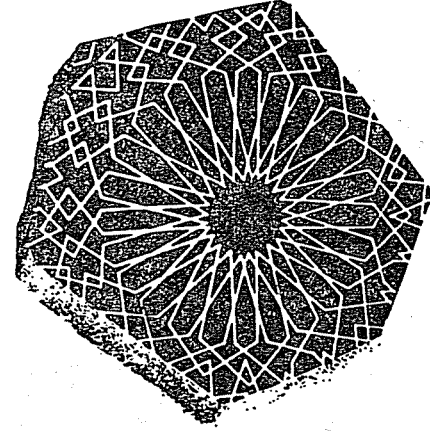
Şekil 5



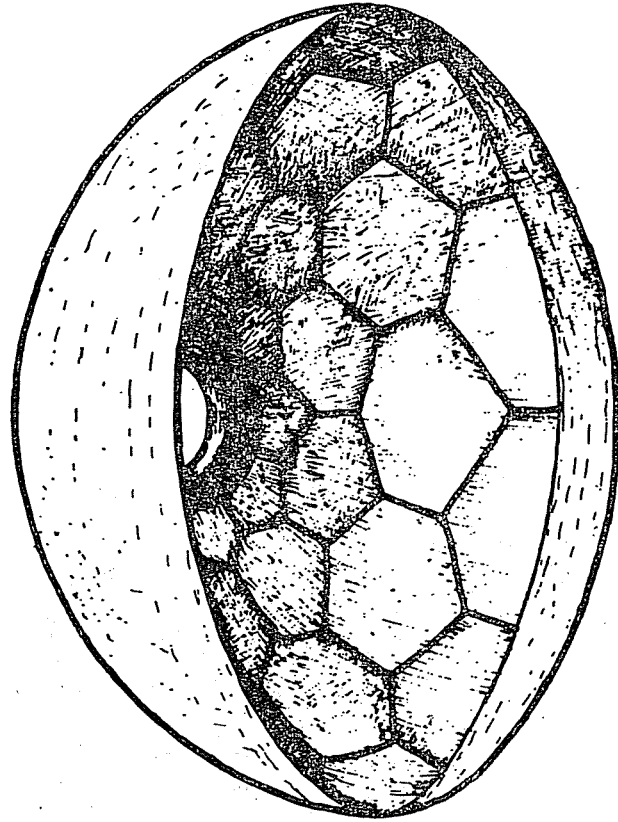
Şekil 6



Şekil 7



Şekil 8



Şekil 9

KÜTAHYA SERAMİK TEKNOLOJİSİ VE ÇİNİ FIRINLARI HAKKINDA GÖRÜŞLER

Faruk ŞAHİN

Osmanlı Türk çini sanatının Anadolu'da açıklıkla bilinen en eski iki merkezi İznik¹ ve Kütahya'dır².

Her iki merkezin en eski çini ve seramik üretimlerinin, 13. yy. sonundan itibaren başladığı bilinmektedir. İznik, bu sanat kolundaki faaliyetlerini 17. yy. da sona erdirmiş, 1725 yıllarında Damat İbrahim Paşa'nın gayreti ile İstanbul Tekfur Sarayında³ bir çini atelyesi kurularak faaliyet göstermiş ise de sonuç alınmamıştır.

Kütahya, bu alanda kısa duraklamalar gözönüne alınmayacak olursa, kesintisiz, sürekli bir tempo ile çini ve seramik yapımı faaliyetini sürdürerek, bu sanat kolunu günümüze kadar ulaştırma başarısını gösterebilmiştir.

Bu en eski iki çini merkezinin üretimlerinden bazı çiniler Osmanlı mimari eserlerini süslemekte, bazı parçalar da yerli ve yabancı müzelerde teşhir edilmektedir.

Günümüze kadar ulaşan bu eski çini ve seramikler, Sanat Tarihçileri ve araştırmacılara tarihlendirme konusunda yardımcı olmaktadır.

Bu çini ve seramiklerin teknolojileri araştırma, inceleme, laboratuvar çalışmaları yanında, başlı başına uzmanlık gerektirmektedir. Bunlara rağmen teknolojik tahlillerin ve tarihlenmenin tam ve net olarak değerlendirilmesi mümkün olamamaktadır.

1 İznik, Osmanlı Türk çini ve seramik sanatının, çok önceden bilinen bir merkezidir. Oktay Aslanapa'nın İznik kazıları ile bu merkezin üretimi olan çini ve seramikler detaylı şekilde tanıtılmıştır. Oktay Aslanapa; *Anadolu'da Türk çini ve keramik sanatı*, Ankara 1965.

2 Kütahya Osmanlı Türk çini sanatının, İznik'ten sonraki ikinci büyük merkezidir. Faruk Şahin; «Kütahya çini sanatının ve tarihinin yeni buluntular açısından değerlendirilmesi» *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX-X, İstanbul 1981, s. 259 vd.

3 Tahsin Öz : «Çinilerimiz» *Güzel Sanatlar*, İstanbul 1940 Sayfa: 21.