

“EVİRİM TEORİSİ” VE SİLÜET KAZIMALI SELÇUKLU SERAMİKLERİ

Lale AVŞAR¹

Özet

Ortaya çıktığı tarihlerde bilim dünyasına çağ atlama şansı kazandıran Evrim Teorisi yalın ve akla batan mantığıyla biyolojik organizmaların doğal seleksiyonunu açıklamaktaydı. Bugün bazı çevrelerce tartışılmaya açılması bilimde hiçbir bulgunun dokunulmaz olmadığı şeklinde görmek mümkün olsa da, teorinin önemli kazanımlar sağladığını da görmemezlikten gelmek doğru olmaz. Özellikle biyoloji ve doğa bilimleriyle kısıtlı kalmaması, fen bilimlerinin tümüne yansyarak sosyal bilimlere de yeni ufuklar açması takdire değer gelişmelerden olmuştur.

Evrım Teorisi'nin diğer bilim alanlarına yansması sonucu arkeoloji araştırmalarında yeni kavramsal açılımlar ortaya çıkmış, bunların bir kısmı günümüze kadar değerini yitirmemiştir. Tarihi malzemenin tipolojik açıdan sınıflandırılması maddi verilerin değerlendirmesine yönelik kriterlerin geliştirilmesi bu türden yeniliklerdendir ki arkeolojinin yanı sıra sanat tarihi uzmanları tarafından da kullanılmaktadırlar. Söz konusu gelişmeler, sanatsal niteliği ağır basan malzemenin fen bilimlerine özgü değerlendirme sistematığı içinde görülmesine, incelemelerin eskilere göre çok daha nesnel ve ölçülebilir bir zeminde yürütülmesine olanak tanımıştır.

Mevcut makalede Selçuklu *Siluet Kazımalı* süsleme tekniği Rus bilim insanı V.A. Gorotsov'un XX. yy. başlarında Evrim Teorisi'nin de yaygın etkisi sonucu geliştirdiği *Maddi Verilerin 5 Mevcudiyet Kuramı* kapsamında ele alınmış, nispeten kısa zaman zarfında var olan üretimin sanatsal ve görsel yönleri bu kuramlar açısından çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Maddi verilerin 5 mevcudiyet kuramı, Selçuklu siluet kazımalı seramikleri.

“THE THEORY OF EVOLUTION” AND SELJUQ SILHOUETTE WARE CERAMICS

Abstract

The theory of evolution with its plain and reasonable logic explained natural selection of biological organisms has given the scientific world chance to step into a new age. Although one can regard the current debate on evolution in some circles as a reflection of the fact that there is no scientific indisputability, it would not be correct to ignore that the theory has had some contributions. The theory was not constrained only to biology and natural sciences, but also had some reflections in physical sciences and broadened horizons in social sciences as well, which is a laudable development.

As a result of the reflections of the evolutionary theory in other sciences, new conceptual expansions emerged and some of them have not lost their value up to now. Typological classification of historical materials, development of criteria for the assessment of material data are examples of such innovations and

¹ Doç. Dr. Selçuk Üniversitesi, lale_avsar@hotmail.com

are employed by art historians as well. These developments have enabled consideration of materials with predominantly artistic characteristics within a systematicity unique to physical sciences and allowed a more objective and measurable assessment of artistic materials compared to the past.

The current article attempted to assess Seljuq *Silhouette Ware* ceramics technique within the context of 5 *Existence Theory of Material Data*, which Russian scientists V.A. Gorotsov developed in the early 20th century under the influence of the widespread impact of the Evolutionary Theory, and the artistic and visual aspects of products, which appeared for a relatively short period of time, were studied with regard to these theories.

Key words: 5 Existence Theory of Material Data, Seljukian Silhouette Sgraffito Ceramics.

Giriş

Günümüzde çeşitli vesilelerle gündeme gelen "evrim teorisi" yoğun tartışmalara konu olsa da sanki bu şekilde haklılık payının olduğunu ispat etmeye ve yaratıcısının sessiz mesajlarını tarihin derinliklerinden günümüze taşımaya çalışmaktadır. Bilindiği üzere, 1859 yılında Darwin tarafından biyolojik organizmaların doğada var olma şeklinin açıklamasıyla ilgili olarak ortaya atılan "Evrim Teorisi", yalın ve sade içeriğinden dolayı bilim dünyasında yeni açılım şeklinde algılanmış; zaman geçtikçe daha fazla taraftar kazanarak deyim yerinde ise "tartışılmazlık mertebesine" yerleştirilmiştir. Bu sayede tamamen keşfedilmiş sanılan doğal seleksiyona yönelik *evrimsel mantık* diğer bilim dallarını da ilgilendirmeye başlamış, sosyal ve kültürel alanlarda yaşanan gelişimlerin de benzer yalın düsturla açıklanabilmesi arzulanmaya başlamıştır.

Darwin'in takipçileri arasında yer alan Fransız bilim insanı *Louis Laurent Gabriel de Mortillet* (1821-1898) "Evrim Teorisini" Paleolitik Çağ antropolojisi ve arkeolojiye Auygulayan ilk kişilerdendir (Bibby, 2000, s. 69). Aynı yolu izleyen Rus bilim insanı V.A. Gorotsov ise evrimsel nitelik taşıdığına inandığı tarihi üretimlerin yalın oluşum mantığını *Maddi Verilerin 5 Mevcudiyet Kuramı*'yla açıklamıştır (Городцов, 1927, s. 2-4). Günümüze kadar değerini yitirmeyen bu kuramlar silsilesi, farklı tarihsel süreç, kültürel kimlik ve sosyal içerik nedeniyle çok sayıda bilinmeyenler kapsamında değerlendirilen arkeolojik bulguları, gereksiz ayrıntılardan ayıklayarak olası duygusal yaklaşımları önlemekte; belirli kriterlere dayanan objektif değerlendirmelerin yapılabilirdiği bağımsız bir düzleme taşımakta; bunları tarihsel üretim zinciri ve neden-sonuç ilişkileri içinde ele almaya olanak tanımaktadır.

Bu yeni yaklaşımın mantıksal devamı halinde ortaya çıkan "*tipolojik araştırma metodu*" ise arkeolojiyi bir adım daha fen bilimlerinin uyguladıkları araştırma yöntemlerine doğru taşıdı. Sosyal yaşamın temel ürünü olan maddi veri üretiminde değişim ve kalıtım olgularını çok daha nesnel bir şekilde tespit etmeye ve değerlendirmeye olanak tanıdı (**Горбунова**, 2005, s. 22-26). Tesadüfi değil ki bazı bilim adamları arkeoloji verilerine yönelik ortaya çıkan tipolojik değerlendirme yöntemini *evrimsel yaklaşımın ürünü* görmekte idiler (Геннинг, 1982, s. 69).

Rus bilim ekolünde V.A. Gorotsov'un yeri ve mirası daha çok Doğu Avrupa steplerinin Bronz Çağı tarihi ve kültürü ile ilgili olmuş; bu tarihi sürece dayalı 1905-1907'de geliştirdiği *evre ayırım sistemi* ise daha uzun yıllar boyunca akademik çevrelerce kullanılmıştır (**Пустовалов**, 2001, s. 42-50). Bilim adamının bu başarısını inceleyen araştırmacılar, çağdaş bilimin gidişatında pek de sık rastlanmayan "uzun ömürlülüğünü" tatbik ettiği ileri araştırma teknikleriyle açıklamaya çalışmaktadırlar (Сафонов, 2001). Arkeolojik bulguların incelenmesinde kullandığı *stratigrafik analiz* ve *tipolojik araştırma*, veri değerlendirmesinde ise daha çok doğa bilimlerine özgü sayılan *karşılıklı korelasyon* gibi metotlar, yaşadığı tarihlere bakıldığında zamanın çok ötesinde seyreden takdir edici öncü bir yaklaşımı ortaya koymaktadırlar.

Bu yaklaşımı sayesinde olsa gerek, arkeolojinin temel araştırma malzemesi olan maddi kültür verilerini farklı bakış açısıyla ele alan V.A. Gorotsov, tarihi üretimleri belli bir sistematığe dâhil edebilmiş, bunların *5 Mevcudiyet Kuramı*'na tabi olduğunu ileri sürmüştür (**Горбунова**, 2005, c. 22-26). Tüm dönemler ve kültürler için geçerli olan bu kuramlar, maddi üretimin temel mantığını, gizli devingenlerini, sosyal yapı ve teknolojik düzen ile ilişkilerini; yaşanan tüm gelişim-dönüşüm nedenlerini ana kıstaslar halinde özetlemeye çalışmaktadırlar. Mevcut kuramların sanat tarihi ve arkeolojide kapsadığı yer ve anlam, *evrim teorisinin* doğa bilimlerinde taşıdığı anlama benzemekte, bunlar insanlık tarihi boyunca maddi üretimde yaşanmış tüm değişim-dönüşümleri doğada canlı organizmaların yaşadığı evrimsel gelişmeler gibi ortak kriterlerle açıklamayı hedeflemektedirler.

V.A. Gorotsov'un arkeolojik malzemenin incelenmesinde kullanılmak üzere ortaya koyduğu *Maddi Verilerin 5 Mevcudiyet Kuramı* sırayla şu şekilde tanımlanabilir:

1) *Endüstriyel nedensellik* kuramına göre tarihte var olmuş tüm maddi üretimler daha önceki tarihlerde yapılan üretimlerin tartışılmaz devamı ve neticesidir. Bu kapsamda aynı sosyal ve kültürel kontekst içindeki daha erken üretim neden, daha geç olanı ise sonuç olarak görülebilir. Söz konusu bağlılık, kültürel değerlendirmelerde “devre dışı” bırakılabilecek küçük ayrıntı veya detay sayılmaz. Devamlılık, sosyal yapının tüm var olma ve kendini ifade etme alanlarına sürekli ve kaçınılmaz olarak yansımış bir husustur.

2) *Endüstriyel evrimde kompozit yapı* kuramına göre tüm tarihi üretimler kendi içinde organik bağlarla birbirine kenetlenmiş çeşitli öğelerden ibaret komplike yapılarıdır. Bunlar bir kompozit yapının diğerine dönüşmesi şeklinde var olmuştur. Bu nedenle herhangi ekol veya üretimden söz ederken bunları çok sayıda bilinmeyenlerden ibaret bir bütün şeklinde görmek gerekir. Ekolün “sımasını” belirleyen husus bu bilinmeyenlerin biri veya birkaçı değil, onların tekrar olunmaz kombinasyonudur.

3) *Endüstriyel üretimlerde benimsemeler kuralına* göre maddi olgular arasındaki benzerlikler tarihte yaşanmış benimsemelerin sonucu olmalıdır. Bu benimsemeler bir halktan diğerine aktarılabildiği gibi bir malzemeden diğerine de yansıyabilmektedir. Belli ki benimseme arandığında olası etki kaynağı daha yakında olandan (tarihsel, coğrafi veya organik anlamda) daha uzakta olana yönelik aranmalı, mevcut faraziyeler tarihi verilerle desteklenmelidir.

Selçuklunun maddi üretiminde farklı malzemeler arasındaki etkileşim kendini Hillebrand'ın belirttiği “hiyerarşi sistemiyle” ortaya koymaktadır (Hillebrand, 1994, s. 134-145; Avşar ve Avşar, 2017, s. 12). Buna göre hammadde daha hesaplı olan ustalar hammadde daha pahalı olan ustaların tarzını, konularını, ikonografisini ve formlarını taklit ederler. Ortaçağ İslam sanatında bu hiyerarşik düzenden oluşan piramidin zirvesini minyatür ustaları işkâl etmekteydiler.

4) *Endüstriyel üretimlerde rastgele benzerlik kuralı* maddi olgular arasındaki benzerliklerin benimseme nedeni tespit edilemediği zaman devreye girer. Bu kural özellikle tarihi verilerle açıklanamayan benzerlikler için geçerli sayılmaktadır.

5) *Endüstriyel üretimlerde hayatta kalma mücadelesi kanunu* aynı kültürel çerçeve kapsamında ortak fonksiyon taşıyan üretimlere yöneliktir. Bu kanunun kaçınılmaz geçerliliği üretimlerin işlevsellik ortaklığından kaynaklandığı için ustalar ve atölyeler arasındaki rekabet, Pazar gerçekleri şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu rekabet kimi üretimlerin tamamen ortadan kalkmasına veya anlaşılması zor değişim-dönüşmelerin yaşanmasına neden olmaktadır.

V.A. Gorotsov'un evrensel karakter taşıdığı ve maddi üretime yönelik geliştirdiği kurallar silsilesi o zamana kadar karanlık görülen pek çok konuya açıklık getirmekte veya en azından doğruluk payı yüksek olan varsayımlar ileri sürmeye olanak tanımaktadır. Bu sırada geleneksel üretimde bilgi ve becerilerin ustadan çırağa aktarılma mekanizmasını; sanatsal üslup ve teknik değişimlerinin arkasında duran itici nedenlerin olası içeriğini; taklit veya benimsenme olarak görülen olguların gerçek tabiatını; farklı kültürel ve sanatsal ekoller arasındaki ilişki karakteri gibi pek çok soruyu gerçeğe yakın bir şekilde açıklayabilmektedir. Bu durum, tarihi üretimlerde yerleşmiş ilkelerin varlığından bahsetmeye, doğada yaşamaya uygun halde yaratılan insanın oluşturduğu sosyal yapıların da doğa kurallarına benzer kurallara tabi olduğunu düşünmeğe imkân vermektedir (Б. Маршак ve М. Маршак, 1981, s. 35; Бочкарев, 1975, s. 39).

Araştırmamızda mercek altına alınan Selçuklu Siluet Kazımalı seramikleri Evrim Teorisi'nin etkisi altında ortaya çıkan *Maddi Verilerin 5 Mevcudiyet Kuramı* kapsamında ele alınarak incelenecektir. Konuya girmeden önce Selçuklu seramik sanatına genel bir bakış atmak ve tarihte var olmuş tüm diğer seramik ekollerle kıyasla teknik çeşitliliğiyle öne çıktığını belirtmek gerekir. Selçuklu kültürü çatısı altında ortaya çıkan seramik ekolü bağımsız buluşların yanı sıra bilinen tekniklerin yeni bünye üzerinde uygulaması ve tek başına kullanan tekniklerin bir arada kullanımıyla seçilmektedir (Avşar ve Avşar, 2017, s. 11). Olaya V.A. Gorotsov'un geliştirdiği kuramlar silsilesi açısından bakıldığında Selçuklu seramik ekolünü zengin ve bereketli bilimsel malzeme vadeden alan olarak görmek mümkündür. Uygulamaların bu açıdan değerlendirilmesi hem teknik çeşitliliğin olası nedenlerinin, hem de tekniklerin oluşum mekanizmasının tespit etmesine faydalı olabilir. Bilindiği üzere, teknoloji ve hammaddeyle yoğun etkileşimde bulunan seramik sanatında her yeni adım teknik olanaklara dayalı ve bu olanakların desteğiyle gerçekleşmektedir. Bu nedenle Selçuklu çağında ortaya çıkan yeni tekniklerinin estetik ve teknolojik değerini daha derinden anlamak adına bunların oluşum zincirini mevcut kuramlara dayandırarak yeniden canlandırmak mümkündür. Biz bu işlemi Siluet Kazımalı tekniğe yönelik gerçekleştirmeğe çalışacağız.

Selçuklu seramik ekolünün baskın yaratıcı dürtüsü sayesinde ortaya çıkan Siluet Kazımalı süsleme tekniği uzmanlar arasında dahi fazla bilinmemektedir. Kaynaklarda bu türden seramikler bazen sıraltı bazen ise kırmızı çamurdan yapılmış *champleve* seramikleriyle karıştırılmaktadırlar. Tekniğin ortaya çıkma serüveni Selçuklu ustalarının mesleklerine karşı davranışını ve silisli bünye ile ilişkilerini tanımak adına güzel bir örnek sayılabilir. Siluet Kazımalı uygulamaların başlangıcı silisli bünyenin daha yeni kullanıma girdiği zamanlara denk gelmektedir. Bu nedenle ustalar henüz iyi bilinmeyen kompozit çamuru her yönüyle ele almakta, parlak beyaz rengini, saydamlığını, ince cidar olanaklarını çeşitli vesilelerle denemekte ve en güzel sonuca ulaşmak amacı uğrunda sayısız tecrübeler tatbik etmektedirler. Söz konusu süreç Siluet Kazımalı tekniğin yanı sıra pek çok diğer Selçuklu buluşlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Araştırmamızda V.A. Gorotsov'un *Maddi Verilerin 5 Mevcudiyet Kuramı* içinde yer alan *Endüstriyel nedensellik* ilkesiyle ilişkili ele alınan Siluet Kazımalı Selçuklu tekniğinin diğer ilkeleriyle alakaları aranırken, bu sistemin tarihi seramiklerin değerlendirme süresindeki faydalılığı ve Türk bilimi için gerekliliği de tespit edilmeğe çalışılmıştır.



Şekil 1. Üçayaklı Siluet Kazımalı tabak, silisli bünye, kalın siyah astar. Selçuklu ekolü, XII. yy. II. yarısı, Cincinnati Art Museum.

İngilizce “*Silhouette Ware*” olarak bilinen bu seramiklerin adı, üzerlerindeki motiflerin gölge tiyatrosunda olduğu gibi açık zemin üzerinde siyah siluet şeklinde gözükmesinden ileri gelmiştir. Teknik, beyaz silisli bünye üzerine kalın tabaka halinde sürülen siyah astarın kazılarak bazı bölgelerden tamamen kaldırılmasından ibarettir (Watson, 1995, s. 44-49). Bu sayede motifler siyah, arka plan ise kullanılmış sıra bağı olarak ya beyaz ya da renklidir. Uygulanmış olan sır türüne bağlı olarak Siluet Kazımalı seramikleri saydam renksiz ve saydam renkli (turkuaz veya kobalt mavisi) sırlı olmak üzere iki gruba ayırştırmak mümkündür. Makalede kullanılan Türkçe “Siluet Kazımalı” tanımı ise bir taraftan motiflerin siluet halindeki görünümüne, diğer taraftan ise onların betimleme tekniğine dayalı geliştirilmiştir.



Şekil 2. Solda: Seramik vazo, silisli çamur, sıraltı süsleme, turkuaz sır, Suriye, Rakka, XIII. yy. başı. Sağda: Siluet Kazımalı vazo, Selçuklu, 12.yy. The Fitzwilliam Museum.

Mevcut süsleme tekniğinin uygulama tarzına bağlı olarak büyük siyah lekeler halinde beliren motiflerin iç kısmı desen gereği çizgisel halde taranarak hem tasvirlerin ayrıntılı detayları ortaya çıkmakta hem de büyük siyah leke beyaz çizgiler sayesinde parçalanarak zeminle daha sağlam bir bağ oluşturulmaktadır. (Şekil1) Siluet Kazımalı seramiklerin süslemelerinde motiflerin hem düz hem de rezerv tekniğinde tatbik edildiği görülmektedir. Genellikle zeminde nispeten geniş alan kapsayan motif türleri düz, yazı süslemeleri ise rezerv tekniğinde karşımıza çıkmaktadır. Uygulama kolaylığından kaynaklanan bu durumda büyük lekelerin çevresi, çizgisel süslemelerin ise kendileri beyaz zemine kadar kazılarak siyah astar tamamen kaldırılmaktadır (Fehervari, 2000, s. 107, No. 123-124).

Selçuklu çağından günümüze ulaşan Siluet Kazımalı seramikler daha çok kâse, ayaklı veya silindirik tabanlı tabak gibi açık veya vazo, maşrapa, bardak, kulplu şişe, küçük testiler gibi kapalı formlardan oluşmaktadırlar. Kapalı formlarda süsleme kabın dışında, açık formlarda ise genellikle içinde uygulanmış olsa da siyah astarın açık kapların hem içine hem de dışına sürüldüğünü görebiliyoruz (Fehervari, 2000, s. 107-8, No. 125-126). Bunun sonucunda silisli bünyenin tamamen kapatıldığına ve en önemli meziyeti

olan parlak beyazlığı ve saydamlığının ortadan kalktığına dikkati çekmek önemlidir. Ortaçağ İslam seramik sanatında silisli kompozit hamurun bulunmasında Çin porselenine karşı duyulan hayranlık ve imrenmenin etkili olduğunu hatırlanır ise, bu durumun son derece ilginç ve çamur kullanımının erken devirlerine özgü olduğu ortadadır.

Günümüze ulaşan Siluet Kazımalı seramiklerin süslemesine bakıldığında ister motiflerin işleyişi ister ise form oluşumunda Selçuklu sanat ekolüne has biçim ve ikonografinin uygulandığını, diğer tekniklerde karşımıza çıkan konu ve kompozisyon düzenlemelerin tatbik edildiğini görebiliyoruz (Grube, 1996, s. 27, No. 15; Canby vd. 2016, p. 242, No. 153; p. 243, No. 154, Fig. 98). (Şekil 2, 4) Ortak formların farklı tekniklerle süslenmesi Selçuklu seramik sanatında genel uygulamadır ve bunu *tasarımda form önceliği* şeklinde değerlendirmek gerekir. Ortaçağ İslam seramikleri arasında Siluet Kazımalı tekniğinin sadece Selçuklu çağında ve nispeten kısa bir süre zarfında uygulandığı varsayılmaktadır (Fehervari, 2000, s. 108). Bu durum tekniğin ortaya çıkma ve daha sonra terk edilme nedenlerini gündeme getirerek konuyla ilgili düşünülmesini gerekli kılmaktadır.

Bahsi geçen konu üzerinde akıl yoran bilim adamları Siluet Kazımalı seramiklerin görseelliğine dayanarak bazı varsayımlar ileri sürmüşlerdir. Bu sırada turkuaz sırlı sıraltı boyalı Selçuklu seramikleriyle turkuaz sırlı Siluet Kazımalı ürünler arasındaki etkileyici benzerlik kimi zaman bunların aynı grup içinde ele alınmasına, kimi zaman ise tekniğin sıraltı boya arayışlarında *ara merhale* şeklinde görülmesine neden olmuştur (Grube, 1994, s. 157, No. 198-204; Watson, 2004, s. 333; Watson, 1979, s. 86-103). (Şekil 2) Seramik sanatında görseelliğin *her zaman ve tamamen* teknik uygulama yönteminin sonucu olduğu düşünülürse, bu varsayımın geçerliliği tartışılabilir. Söz konusu iddiayı açıklamaya geçmeden önce Siluet Kazımalı seramiklerin diğer grup seramikler veya malzemelerle benzerliğini gözden geçirmek yerinde olabilir.

Siluet Kazımalı Selçuklu seramiklerin kimi bitkisel veya figüratif süslemelerine bakıldığında akıllarda İslam Öncesi Türk sanatının *hayvan üslubunu* canlanmaktadır. Bu kaynak sadece canlı tasvirlerin betimleme ve düzenleme tarzıyla sınırlı kalmamakta, aynı zamanda motiflerin formu ve ikonografisiyle de kendini belli etmektedir. Zaman ve mekân uzaklığını aşarak bu kadar canlı ve belirgin bir şekilde ortaya çıkan benzerliğin nedenlerini ustaların etnik mensubiyeti dışında aramak kanımızca fazla umut verici sonuçlar vermeye bilir. Çünkü burada İslam öncesinde var olan bir tasvir tarzının tekrarlanma isteğinden bahsedilemeyeceği için benzerliğin daha "doğal" yollardan ortaya çıkması gerekirdi. Bu durumda ise en "doğal" yol üretim yapan ustaların sahip oldukları tarzda çalışmış olmalarıdır. Mevzuyu sadece gündeme getirmekle yetinerek iddiayı birkaç görsel üzerinden örneklendirmeye çalışacağız.

Günümüze ulaşan Siluet Kazımalı Selçuklu seramiklerinde ikili ve dörtlü simetrik düzenlemelere rağbet edildiği göze çarpmaktadır. Selçuklu seramik sanatında yaygın uygulanan merkezi simetriden (çok dilimli bölümlenme) farklı olan ikili ve dörtlü tekrarlara Avrasya'nın Prototürk ve Göktürk dönemi maddi buluntularında da sık sık rastlanır. İskit Çağından itibaren yerleşen bu düzenleme şeklini bilim adamları rastlantı olarak görmemekte, ona özel bir anlam yüklemektedirler. Örneğin maddi üretiminde daire formuna sahip ayna, şaman davulu veya kâse gibi nesnelerin kültürel tahayyülde *evren*, onların süslemesindeki dörtlü veya sekizli bölünmeleri ise dünyanın dört yönü, dört fasıl, evrenin oluşumunda etkili olan dört element şeklinde algılanabileceğini savunmaktadırlar (Иванов, 1954, s. 116, 168; Топоров, 1974, s. 40-41; Бессонова, 1983, s. 83). Özellikle ayna simetrikli ikili düzenlemelerin Hayat Ağacına gönderme yaptığını düşünenler, burada dünyanın en temel özünün, denge kaynağının, dualite şeklindeki içeriğinin sembolik aktarımını görmektedirler (Топоров, 1974, s.70-71; Топоров, 1972, s. 94-95).



Şekil 3. Solda: Siluet Kazımalı kâse, Silisli bünye, turkuaz sır, siyah astar. MS.1200, Çapı 20 cm, İran, Keşan. Sağda: Ahşap sarkıntı parçası, 1. Pazırık kurganı buluntularından. Üzerinde Grifonun başı önden betimlenmiştir.

Tasarımlara bu açıdan baktığımızda Siluet Kazımalı seramiklerdeki ayna simetrlili kompozisyonların soyut içeriği biraz daha fazla önem ve anlam kazanmaktadır. Bu tarz bitkisel tasarımlarda kalın etli kıvrım uçlu yaprakların geleneksel Selçuklu ince saz yapraklı bitkilerden farkı çok daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır (Ettinghausen vd., 2001, s. 173, No. 268). Bu ilginç motifler doğada sessiz hayat süren bitkilerden çok baskın, hatta hamasi bir tabiata sahip yırtıcı canlıları çağrıştırmaktadırlar. Büyük olasılıkla bu süslemeler optik görünüşleriyle örtüşmeyen daha kavramsal ve mistik bir mana yüklüdürler. İskit, Hun ve Göktürk sanatı örnekleriyle karşılaştırıldıklarında benzerliklerin hem düzenleme şekli hem de betimleme tarzındaki mevcudiyeti, akla V.A. Gorotsov'un *Maddi Verilerin 5 Mevcudiyet Kuramı* içinde yer alan 3. *Endüstriyel üretimlerde benimsemeler kuralını* getirmektedir. Bu kuralda vurgulandığı gibi farklı kültürlerle ait olan maddi veriler arasında dikkati çeken benzerlikler benimsemeler olarak görülmelidir. Siluet Kazımalı seramiklerde karşımıza çıkan benimsemeleri etnik veya genetik kaynaklı olarak tanımlamak mümkündür. (Şekil 3)



Şekil 4 Solda: Siluet Kazımalı kâse, İran (?), XII. yy. (?), Yükseklik 8,3 cm., Çapı 17,2 cm. The Smithsonian's Museum of Asian Art koleksiyonu, Kat. No. F1925.12. Sağda: Sıraltı süslemeli kâse, silisli bünye, turkuaz saydam sır, İran, XIII. yy.

II. yarısı-XIV. yy. başı, Yükseklik 8,5 cm., Çapı 18,7 cm.

Siluet Kazımalı seramiklerin görselliğiyle ilgili dikkati çeken bir diğer benzerlik kazımalı tekniğinde süslenmiş maden kaplarda karşımıza çıkmaktadır. Sert maden zeminde keskin hatlara sahip kazımalı oluklar zaman içinde biriken kirlerden dolayı beyazımsı bir renk kazandığından, tarihi madenler ile söz konusu seramikler arasındaki yakınlık göze batmağa başlar. Bu görsel benzerliğin nedeni incelendiğinde her iki grup ürünlerdeki süslemelerin çok yakın bir teknikte, madenlerde sivri, seramiklerde ise keskin uçlu alet yardımıyla zemini kazıyarak uygulandığı ortaya çıkmaktadır. Malzemenin fiziksel mukavemeti sonucu kazımalı çizgilerin daha sert ve gergin bir görünüm kazanması doğal bir haldir. Özellikle saydam renksiz sırla kaplı Siluet Kazımalı seramiklerin madensi görselliğini yukarıda bahsi geçen nedenlere dayandırmak mümkündür.

Bu durumu V.A. Gorotsov'un *Maddi Verilerin 5 Mevcudiyet Kuramı* kapsamında değerlendirdiğimizde söz konusu benzerliği benimseme şeklinde tanımlamak biraz zordur. Bu zorluk, bir taraftan benimsemenin hiç olmadığı şeklindeki iddianın yanlış olduğundan, diğer taraftan ise direkt madenlerden Siluet Kazımalı'lara yansımış bir uygulama olmadığından kaynaklanmaktadır. Bilindiği üzere Ortaçağ İslam Sanatı içinde var olan *maddi değer hiyerarşisine* göre seramik malzeme hep madenden bir adım geride durmuş ve önemli ölçüde ondan etkilenmiştir (Hillendbrand, 1994, s. 130-145; Allan, 1994, s. 119-125; Hillenbrand, 205, s. 103). Lakin yukarıda sözü geçen benzerliği mercek altına aldığımızda dikkate alınması gereken bir başka ince ayrıntı Kazımalı-Akıtımalı seramiklerle ilgilidir. Maden eserler ile Siluet Kazımalı seramikler arasındaki evreyi işkâl eden bu grup ürünlerin süslemesi maden eserlerden direkt benimseme olarak tanımlanabilir. Bu iddiayı destekleyen çok ilginç husus ise zamanla sadece maden kaplar için kullanılan *champleve* teriminin belli tarihlerden itibaren Kazımalı-Akıtımalı seramikler için kullanılmaya başlamasıdır.



Şekil 5. Solda: Astar süslemeli kâse, kırmızı kil, siyah ve beyaz astar, saydam renksiz sır, Nişapur (?), IX-X. yy.; Sağda: Siluet Kazımalı kâse, silisli bünye, siyah astar, saydam renksiz sır, İran, Rey, XII. yy. sonu.

Üretim zincirinin halkaları V.A. Gorotsov'un 1. *Endüstriyel nedensellik* kuramına göre dizildiğinde maden eserleri Kazımalı-Akıtımalı ürünler, onları ise Siluet Kazımalı seramikler takip etmiş olmalıdırlar. Bu nedenle maden kaplar ile Siluet Kazımalı seramikler arasındaki görsel benzerliği hem *dolaylı benimseme* hem de *rasgele benzerlik* olarak değerlendirmek yerinde olacaktır.

Yukarıda sözü geçen Kazımalı-Akıtımalı seramiklerin İngilizce kaynaklarda kimi zaman *sgraffito*, kimi zaman *splashed ware* adlandırıldığı, İslam üretimlerini ise süsleme tarzlarına göre Amol, Gabri-Garrus, Ağkent ve Bamyân grupları içinde ayrıştırıldığı bilinmektedir (Watson, 2004, s. 334; M. Avşar ve L. Avşar, 2014, s. 3-7, 60-69). İlk buldukları mekânların isimlerinden esinlenerek ortaya çıkan bu tanımlar zaman

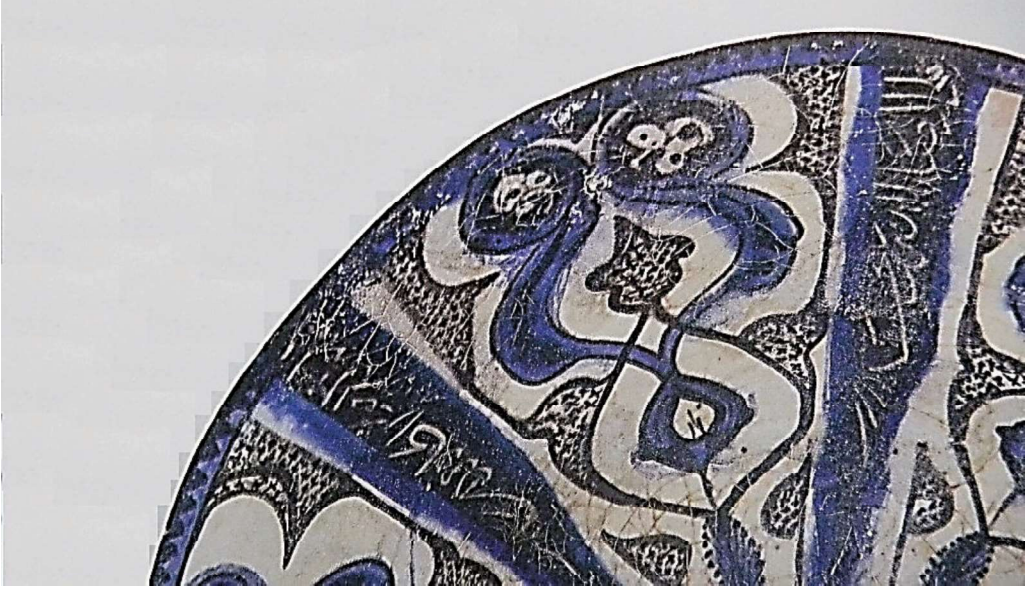
içinde yerleşerek belirleyici sıfat şeklini kazanmışlardır. Hepsinin ortak yanı kırmızı kil bünyeye sahip olması, beyaz astarla kaplanarak daha sonra kil zemine kadar kazılmasıdır. Sırlama öncesi kimi ürünler sadece bakır oksit, kimileri bakır ile mangan oksit, kimileri ise demir, mangan ve bakır oksitlerle boyanmışlardır. Bunların tipolojisi de kazıma ve boyama şekline dayanarak oluşturulmuştur.



Şekil 6. Solda: Gabri-Garrus kasesi, Kırmızı kil, beyaz astar kazıma, saydam yeşil sır. Selçuklu çağı, XII-XIII yy. Sağda: Nişapur yazı süslemeli astar boyalı kâse, MS. X yy. Çapı 28 cm.

Kazımalı-Akıtmalı seramiklerin süsleme tekniği açısından Siluet Kazımalı seramiklere baktığımızda, teknik uygulamadaki benzerlik örtüşme düzeyine kadar varmaktadır. Bu durumu fark eden Fehervari, Siluet Kazımalı'ları Kazımalı-Akıtmalı'ların lüks versiyonu olarak tanımlamıştır (Fehervari, 2000, s. 107; Ettinghausen, 2001, s. 173, No. 268). Son derece haklı olan bu bilim insanı iki farklı grup ürünlerin arasındaki temel farkı da bu sade tanımlamayla ortaya koymuş oldu. Kırmızı kil bünye üzerinde geliştirilmiş süsleme tekniğini yeni silisli bünye üzerinde deneyen Selçuklu ustaları kırmızı kilin rengine zıt olan beyaz astar yerine beyaz silisli bünyenin rengine zıt olan siyah astar uygulamayı gerekli görmüşlerdir. Siluet Kazımalı seramiklerin temel özelliklerinden biri olarak görülen *kalın astar tabaka* işte bu benimmeden kaynaklanmış olmalıdır.

Siluet Kazımalı seramikleri yakından incelediğimiz zaman Selçuklu sanat ekolünün baskın yaratıcı dürtüsü son derece bariz bir şekilde göz önünde canlanmaktadır. Elinde olan ve bilinenlerle yetinmeyen sanatçılar mevcut imkânları sonuna kadar zorlayarak malzemenin tanıdığı *tüm olanakları* sonuna kadar kullanmayı yeğlemişlerdir. Neticede bilinen bir uygulama bilinmeyen yeni bünye üzerinde tekrarlanmaya çalışılmış, bu sırada ustaların yaklaşımı kesinlikle mekanik tekrar şeklinde olmamıştır. Selçuklu sanatçıları eski tekniği estetik açıdan değerlendirmeye tabi tutarak tüm bileşenleri analiz etmiş ve temel mantığı ele alarak yeni versiyon şeklinde tatbik etmişlerdir. Takdire şayan olan bu davranış Selçuklu seramik sanatının belki de en değerli özünü teşkil etmektedir. Bunu anladığımızda gerisi çorap söküğü gibi çözülmekte ve tamamen farklı bir sanat algısı gözler önünde sergilenmektedir.



Şekil 7. Selçuklu kâsesi detayı, saydam renksiz sır altına siyah ve kobalt mavisi boyama, İran, XIII. yy. Yükseklik 10,5 cm, çapı 22,5 cm.

Siluet Kazımalı'lar ile Kazımalı-Akıtmalı'lar arasındaki genetik bağı tespit ettikten sonra Watson'un yukarıda sözü geçen faraziyesine yeniden dönebiliriz. Bilindiği gibi Watson kalın siyah astarı sıraltı boya arayışlarında ara merhale olarak görmektedir. Bu faraziyenin haklı olabileceğini düşünen Fehervari günümüze ulaşan birkaç seramik örneği süsleme açısından ele alarak olası kanıt şeklinde sunmaktadır (Fehervari, 2000, s. 108-109, No. 126, 127, 128; Fehervari, 1974, 107-41, no. 71-101, plate 95/a). Astar kazıma ile fırça uygulamalarının bir arada bulunduğu bu örnekleri Fehervari erken sıraltı seramikler olarak görmekte ve yeni tekniğin kademeli gelişmeler neticesinde ortaya çıkabileceğini varsaymaktadır.

Horasan veya kimi kaynaklarda Samani olarak tanımlanan astar boyalı seramikler olmasaydı, Watson ve Fehervari'nin bu iddialarını kabul etmek mümkün olabilirdi. Oysa İslam seramik sanatında ilk polikrom sıraltı süslemelere bu seramiklerde rastlanmaktadır. Çeşitli maden oksitlerin kullanımıyla oluşturulmuş renkli astar boyaların sır altında sabit durması ve renk kararlılığı sergilemesi ustalara son derece zarif ve ayrıntılı motifler uygulama olanağı tanımıştır. Selçuklu seramik ekolünde bu tecrübelerden bihaber olunmasını tahmin etmek imkânsızdır. Siluet Kazımalı seramiklerde siyah motiflerin içinden geçerek büyük incelik sergileyen beyaz çizgilerin astar boyalı Horasan seramiklerdeki çizgilerle karşılaştırmamak ve benzerliğin tesadüf sonucu oluştuğunu varsaymak mümkün değildir. (Şekil 5) Diğer taraftan Selçuklu Kazımalı-Akıtmalı seramiklerle Horasan yazı süslemeli seramikler arasındaki kompozisyon benzerlikleri de karşılıklı etkileşimin genetik düzeydeki mevcudiyetinden haber vermektedir. (Şekil 6)

Klasik Selçuklu sıraltı tekniğine yakından baktığımızda ustaların sır altında sabit duran siyah boyanın arayışında olmadıklarını rahatlıkla söylenebilir. Bu boyayı Horasan ustaları daha önce kullanmışlardır. Anlaşılan o ki tamamen estetik düzeyde gerçekleşen arayışlar görselliğin etkili olmasını sağlamak ve tekdüze görünümünden kurtulmayı amaçlıyordu. Neticede ortaya çıkan ve Selçuklu ustalarını da tatmin eden çözüm astar bazlı sıraltı boyaların *saf oksitlerle bir arada* kullanımından ibaret olmuştur. Canlı ve hareketli görsellik sergileyen bu birliktelik bir taraftan kapatıcı mat ve sırın altında sabit duran siyah sıraltı boya, diğer taraftan

ise saydam ve sır altında akma ile yayılma eğilimi sergileyen, kimi zaman daha koyu, kimi zaman daha açık tonlarıyla seçilen renklendirici oksitler vasıtasıyla sağlanmıştır. (Şekil 7) Beyaz silisli bünye ile renk açısından mükemmel uyum sağlayan kobaltın kırmızı kil bünyeler üzerinde hiç uygulanmadığı kanımızca son derece manidardır. Bu durum Selçuklu seramik ustaların sanatsal vasıflarını ve mevcut ekoldeki arayışların niteliksel mahiyetini ortaya koymaktadır.

İslam seramik sanatında yepyeni ufuklar açan Selçuklu sıraltı tekniği iki farklı uygulama şeklinde varlığını sürdürmüştür. Renkli oksitler genellikle saydam renksiz sırlar altında siyah sıraltı boyayla bir arada uygulanırken, turkuaz gibi renkli saydam sırlar altına daha çok tek siyah boyanın sürülmesi tercih edilmiştir. Bu sırada fırça uygulamaların yanı sıra boya kazımaları astar kazımaların selefi olarak da tatbik edilmiş, süslemelerin görselliğini zenginleştirmiştir. (Şekil 7). İlginçtir ki İran ve Anadolu coğrafyasında sıraltı süsleme Selçuklu seramik teknikleri arasında tek miras olarak benimsenmiş, yüzyıllar boyunca yegâne seramik süsleme tekniği olarak mevcut olmuştur. Zaman içinde sıraltı tanımı görselin önüne geçmiş ve seyirciler ham oksitleri görmemezlikten gelmeye başlamışlardır. Kimi replika şeklinde yapılan uygulamalarda bu gerçeğin dikkate alınmaması çalışmaların doğruluk payını ve estetik değerini önemli ölçüde düşürmektedir.

Yukarıda söylenenleri göz önüne aldığımızda Selçuklu Siluet Kazımalı seramiklerin aynı dönem sıraltı seramiklerle görsel benzerliği rastlantısal, astar kazımalı Gabri-Garrus seramikleriyle ise genetik olarak tanımlamak mümkündür. (Şekil 6, sol) Siluet Kazımalı tekniğin ortaya çıkma serüvenine V.A. Gorotsov'un kuramları bağlamında baktığımızda ise ilk *endüstriyel nedensellik* ilkesi akla gelmektedir. Buna göre tarihte var olmuş tüm üretimleri daha erken diğer üretimlerin devamı ve neticesi olarak görmek gerekir. Bu anlamda Siluet Kazımalı tekniğin ortaya çıkmasını sağlayan şartlar Kazımalı-Akıtmalı seramiklerde uygulanmış astar kazıma tekniği ve bu sayesinde edinilen tecrübe olmuştur. İki uygulama arasındaki bağ *Maddi Verilerin 5 Mevcudiyet Kuramı'nın* birinci maddesinin somut canlandırması gibidir.

Siluet Kazımalı seramik süsleme tekniğiyle ilgili olan *5. Endüstriyel üretimlerde hayatta kalma mücadelesi kanunu* ise işlevselliği ortak olan ürünler arasında doğal bir mücadelenin ortaya çıkacağını ve sonuç olarak uygulamalardan birinin terk edileceğini iddia eder. Siluet Kazımalı ile sıraltı süslemeli seramikler arasındaki ortaklık ise sadece işlevsellik ile sınırlı kalmamış, görselliği de kapsamıştır. Selçuklu seramik ekolünde geliştirilen komplike sıraltı süsleme tekniği tüketici kitlesi tarafından büyük rağbet gördüğünden ve görsel zenginliğiyle Siluet Kazımalı seramiklerin önüne geçtiğinden, diğer üretim yavaş yavaş arka plana itilmeye ve zaman içinde unutulmaya maruz bırakılır. Bu kaderi rastlantısal benzerliğin acı sonucu olarak da görmek mümkündür.

Görülen o ki zengin teknik çeşitliliği ve dolgun sanatsal birikimiyle araştırmacılara malzeme sunmaya devam eden Selçuklu Seramik Sanatı daha uzun yıllar farklı açılardan ele alınmaya ve yeni bulgulara vesile olmaya devam edecektir. Mevcut araştırma yöntemlerine yenileri eklenecek, bilimin olanakları genişledikçe konuyla ilgili bilgilerimiz de artacaktır. Bu kapsamda daha geçen asrın başında Rus bilim insanı V.A. Gorotsov tarafından geliştirilen *Maddi Verilerin 5 Mevcudiyet Kuramı* ele alındığında, güncel mahiyetini henüz yitirmediği ve bilimsel araştırmalarda hala faydalı olabildiği anlaşılmaktadır. Hızla gelişen dünyamızda bu denli kalıcılık son derece ender, şaşırtıcı ve takdir edicidir.

Kaynakça

- Allan, James (1994). "Manuscript Illumination: a source for metalwork motif in Late Saljuq times", (Ed. Robert Hillenbrand). *The Art of the Saljuqs in İnan and Anatolia Proceedings of a Symposium held in Edinburg in 1982, California: Mazda Publishers*, p. 119-125
- Avşar, L. ve Avşar, M. (2017). *Selçuklu Seramik Sanatında Kalıp Kabartma*. Konya: Kömen Yayınları.
- Avşar, M. E. ve Avşar, L. (2014). Kazmalı-Akıtmalı Ortaçağ İslam Seramikleri, Konya: Atlas Akademi, s. 3-7, 60-69.
- Bibby, G. (1962). *The Testimony of the Spade*, London: Fontana, p. 69.
- Canby, Sheila R. vd., (2016). *Court and Cosmos The Great Age of the Seljuqs*, New York: Yale University Press, p. 242, No. 153; p. 243, No. 154, Fig. 98.
- Ettinghausen, R., Grabar, O., Jenkin-Madina, M. (2001). *İslamic Art and Architecture 650-1250*, London: Yale University Press, p. 173, No. 268.
- Fehervari, G. (1974). "The Pottery Sequence", in Bivar, A.D.H. and G. Fehervari "Excavation in Ghubayra, 1971: first interim report", *JRAS*, pp. 107-41, no. 71-101, plate 95/a.
- Fehervari, Geza (2000). *Ceramics of the islamic World in the Tareg Rajab Museum*, London: İ.B.Tauris Publishers, pp. 107, No.123,124.
- Grube, Ernst J. (1994). *Cobalt and Lustre The First Centuries of İslamic Pottery*, Oxford: Oxford University Press, p. 157, No. 198-204.
- Grube, Ernst J. (1966). *The World of İslam*, London: Paul Hamlyn, p.27, No. 15.
- Hillenbrand, Robert (2005). *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, (çeviren Çiğdem Kafesoğlu), İstanbul: Homer Yayınları, s.103.
- Hillendbrand, Robert (1994). "The relationship between book painting and luxury ceramics in 13-th century İnan", (Ed. Robert Hillenbrand). *The Art of the Saljuqs in İnan and Anatolia Proceedings of a Symposium held in Edinburg in 1982, California: Mazda Publishers*, pp. 130-145;
- Watson, O. (1979). "Persian Silhouette Ware and the Development of Underglaze Painting", *Perisan David Foundation Colloquy*, pp. 86-103.
- Watson, O. (1995). "The Search for Pattern: Carving in Medieval Ceramics", (G.Fehervari and A. Fullerton ed.) *Kuwait Art and Architecture: A Collection of Essays*, Kuwait, pp. 44-49.
- Watson, O. (2004). *Ceramics from İslamic Lands Kuwait National Museum The Al-Sabah Collection*, London: Thames and Hudson, p. 333;
- Бессонова, С.С. (1983). *Религиозные Представления Скифов*, Киев: Наукова Думка, с. 83.
- Бочкарев В.С. (1975). К вопросу о системе основных археологических понятий // Предмет и объект археологии и вопросы методики археологических исследований. Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. С. 34–42 (39).
- Геннинг, В.Ф., (1982). *Очерки по Истории Советской Археологии*, Киев: Наукова Думка с. 69.
- Горбунова Т.Г.** (2005). "Типологический метод в археологии и его значение при изучении снаряжения кочевников // Снаряжение кочевников Евразии", (Отв. ред. А.А. Тишкин.),

Снаряжение кочевников Евразии : сборник научных трудов, Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, с. 22-26.

Городцов, В.А. (1927). Типологический метод в археологии, Общество исследователей Рязанского края. Серия методическая. Вып. 6. Рязань с. 2-4.

Иванов, С. В. (1954). Материалы по Изобразительному Искусству Народов Сибири XIX-начала XX в. Москва, Ленинград: Изд. Акад. Наук СССР, с. 116, 168;

Маршак Б.И., Маршак М.И. (1981). Сходные информационные процессы в развитии вещей и эволюции живых организмов // Количественные методы в гуманитарных науках. М.: Изд-во МГУ, 1981. С. 38–42 (35).

Пустовалов, С.Ж. (2001). “Наследие В.А. Городцова и современные проблемы периодизации памятников степной бронзы”, Бронзовый век Восточной Европы: Характеристика культур, хронология и периодизация: Материалы международной научной конференции «К столетию периодизации В.А. Городцова бронзового века южной половины Восточной Европы», Самара: Изд-во ООО «НТЦ», с. 42- 50.

Сафонов, Илья Евгеньевич (2001). “В. А. Городцов и изучение эпохи бронзы Восточноевропейской степи и лесостепи”, тема диссертации и автореферата по ВАК 07.00.06, **Специальность:** Археология, **Ученая степень:** кандидат исторических наук, **Место защиты диссертации:** Воронеж (URL: <http://www.dissercat.com/content/v-gorodtsov-i-izuchenie-epokhi-bronzy-vostochnoevropеiskoi-stepi-i-lesostepi>)

Топоров, В.Н. (1972).” К Происхождению Некоторых Поэтических Символов”, Ранние Формы Искусства, Москва: Искусство, с. 77-104 (94-95).

Топоров, В.Н. (1974). “О Брахмане. К Истокам Концепции”, Проблемы Истории Языков и Культуры Народов Индии, Москва: Наука, с. 20-74 (40-41).