

## **Antalya Müzesinde Bulunan Rumi Motifli Bir Çiniye Sanat Eleştirisi Açısından Bir Yaklaşım**

A Critical Approach To a Roumi Motiffed Tile in Antalya Museum

Meliha YILMAZ

*G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi, İlköğretim Böl., Sınıf Öğr. A.B.D., Ankara-TÜRKİYE*

Nihat BOYDAŞ

*G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara-TÜRKİYE*

### **ÖZET**

*Bu makalede, Anadolu Selçuklu Dönemine ait olan ve Antalya Müzesi deposunda bulunan rumî motifli bir çini, tanımlama, çözümleme, yorumlama ve yargılama aşamalarından geçirilerek, sanat eleştirisi yöntemiyle incelenmeye çalışılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** *Rumi ejder, çini, Antalya Müzesi*

### **ABSTRACT**

*This paper is concerned with the investigation of Roumi motiffed tile in Antalya museum in critical point of view as regards to resolution, description, evaluation and judicial aspects.*

**Key Words:** *Roumi dragon, tile, Antalya Museum*

### **1. GİRİŞ**

Türk tezyinatının başlıca bir türünü teşkil eden rumî motif, iri bir virgül veya kıvrık damla formuna benzetilebilir. Bazen iki parça hâlinde çatallanır, minik toplar şeklinde ekler alır, boyu uzayıp kısalabilir.

Bütün İslâm Sanatında Karahanlı, Gazneli, Abbasî, Emevî, Fatimî ve Endülüs süslemelerinde karşımıza çıktığı gibi (Mülayim, 1999: 168) Selçuklu ve sonrasında Osmanlı Sanatının başlıca motiflerinden biri olarak yüzyıllar boyunca varlığını sürdürmüştür.

Rumî motifin kaynağı konusunda henüz tam bir netlik konusu değildir. Bazı sanat tarihi araştırmacıları, rumînin bitki kökenli bir motif olduğunu ileri sürerken, bir kısmı ise rumî motifin hayvan kökenli olduğu görüşünü savunurlar. Arseven'e göre rumî "Türklerin Orta Asya'da en eski zamanlardan beri tezyinatta kullandıkları hayvan şekillerinin tezyini mahiyette üslûplaştırılmasından husule gelmiştir." (Arseven, 1994: 1714). Rumî motifin kaynağı konusunda görüşlerini belirten Strzygowski, bu formların hayvan figürlerine dayandığını ileri sürer (Mülayim, 1999: 169). Mülayim'e göre ise, özellikle ejder figürleriyle rumîler arasında bir form akrabalığı vardır. Bu görüşünü çeşitli örneklerle destekleyen Mülayim; 1239 tarihli Antalya (Bucak) yakınındaki İncirhanı taç kapısındaki yan niş üzerine işlenmiş bordürdeki iri rumîlerin ejder prototipine uyduğunu ifade etmektedir. Yine 1271 tarihli Sivas Gök Medresenin taç kapısında çeşitli hayvan başlarını bir araya getiren 10 çeşit baştan oluşan düzenlemede, özellikle ortadakinin ağzı, alt ve üst çenelerinin dönüşüyle rumî formlarına yaklaştırdığı görüşünü savunmaktadır (Mülayim, 1999: 169). Kaynağı ne olursa olsun, rumî motifin bitkileri andıran kıvrımlı çizgileri ile aşırı derecede üslûplaştırılmış hayvan figürleri arasında çarpıcı bir benzerlik olduğu açıktır. Bu üslûplaştırma "Söz konusu betileri tanınamayacak derecede değişime uğratarak, soyutlaştırmaya dek varmıştır." (Sözen-Tanyeli, 1986: 205).

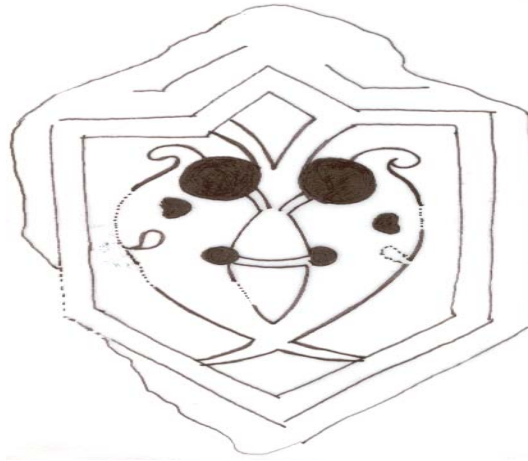
Bu çalışmada, Sanat Eleştirisi yöntemiyle (Boydaş-Kedici, 2000: 1-2) ele alacağımız rumî motif, Antalya Müzesinde bulunan bir çiniye aittir (Bkz.: res. no: 1, çiz. no: 1). Roma İmparatoru Antonius Pius zamanında Zenon'a yaptırılan ve 15.000 seyirci alabilecek büyüklükte olan Aspendos tiyatrosunun sahne kısmını, I. Alaaddin Keykubad ahşap bölmelerle odalara ayırarak kışlık saray hâline getirtmiş ve odaların iç kısımlarını çinilerle kaplatmıştır (Aslanapa, 1984:189). Tiyatro sahnesinin yanındaki büyük merdiven kulesinde, üçüncü kattaki kare odaların Selçuklu çinileriyle kaplı olduğunu harç tabakası üzerinde kalan yuvalardan ve küçük parçalardan tespit eden kişi, Kurt Erdmann'dır (Erdmann, 1959:87). Antalya Müzesi deposunda, Aspendos Sarayı'na ait binlerce çini fragmanı bulunmaktadır. Bu çinilerin müzeye nasıl ve ne zaman intikal ettikleri ise kesin olarak bilinmemektedir.

## 2. MATERYAL ve YÖNTEM

Bir haç koluna ait olan rumî motifli kompozisyonu, Sanat eleştirisi yöntemiyle, tanımlama, çözümleme, yorumlama ve yargılama aşamalarından geçirilerek incelenmeye çalışılmıştır.



Resim No : 1



Çizim No: 1

**Tanımlama:** Sıraltı tekniğiyle yapılmış olan çini formu şöyledir: Yandaki paralel dikey kenarlar, aşağıda V biçiminde birleşmiştir. Yatay durumdaki üst kenarın 1/3' üne tekabül eden orta kısmı, yukarıya doğru piramidal bir çıkıntı oluşturur. Çini üzerinde antitetik yerleştirilmiş birer rumî motif yer almaktadır. Karşılıklı dışa dönük kavis çizerek, kuyruğa doğru sivrilen (fil dişi biçimini andıran) rumîler aşağıda kesiştikten sonra çaprazlama olarak çininin alt kenarlarına uzanmaktadır. Dış kavisleri oluşturan çizgiler, yukarıda dışa dönük kıvrım yaptıktan sonra, içeriye taşınarak iri birer topla son bulur. Karşılıklı rumîler, bu iri topları yukarıda iyice kavramış durumdadır. Rumîlerde iç kavislerden, soldakinin uzantısı yukarı doğru piramidal yükselen çıkıntının sol ayağında, sağdakinin uzantısı ise bu çıkıntının sağ ayağında son bulur. Rumîlerin karşılıklı bakan iç kavislerinin orta noktasına bitişik durumda birer küçük "top" kullanılmış, bu toplar, yatay vaziyetteki bir şeritle birbirine bağlanmıştır. Rumîlerin üst bölümünde, dış kavislere yakın noktada ise küçük birer top daha yer alır. Ayrıca dış kavislerde, sırn dökük olması nedeniyle kısmen görülebilen birer çentik bulunmaktadır. Kompozisyonun sol alt tarafında da bir top motifi kullanılmıştır. Rumîlere ve kalın bir şerit hâlinde çiniye kontur çekilmiştir. Rumîler, sol alt taraftaki top motifi ve çininin şerit hâlindeki konturu beyaz renklidir. İki rumî arasında kalan bölüm, diğer top motifleri ile rumîlerin konturları siyah olup, fonda kobalt mavi kullanılmıştır. Fondaki kobalt mavi, beyaz renkli rumîlerin üzerine taşırılarak, desenin netliğinin yer yer kaybolmasına neden olmuştur. Sol alt tarafta görülen beyaz benek dışında dolgu motifi kullanılmamıştır.

**Çözümleme:** Simetrik olan bu kompozisyon, estetik unsurlar ve ilkeler açısından da oldukça dengeli bir görüntü arz eder. Kompozisyona hâkim olan dikey hareketler, rumîleri birbirine bağlayan merkezdeki yatay şeritle yön kontrastı oluşturarak dengelenirler. Rumîlerin üst tarafta spiral hareketle kavradığı iri toplar ve tüm yuvarlaklar düzenlemeye ritm kazandıran unsurlardır. Aynı zamanda bu unsurlar, rumîlerin teşkil ettiği büyük biçimleri dengeleyen küçük biçimler olarak karşımıza çıkarlar. Üst kısımdaki iri toplar haricindeki tüm yuvarlaklar aynı boyutlarda olup, bunlardan oldukça büyük olan üst taraftaki toplarla da boyut değişikliği sağlanmıştır. Bu motiflerin ve rumîlerin kompozisyonda oluşturduğu kavisli hatlar, çini konturları olarak kullanılan kalın şeritlerin köşeli hatlarıyla dengelenmiştir. Düzenlemenin koyu değerlerini teşkil eden siyah ve kobalt mavi, rumîlerde ve çininin konturlarında kullanılan beyaz renkle açık-koyu kontrastları meydana getirirler. Kompozisyonda açık

ve koyu değerler, alan olarak hemen hemen eşit sayılabilecek düzeydedir. Fonda kullanılan ve derinlik etkisi yaratan kobalt mavi, beyaz renkli rumî motifleri ön plâna çıkarmıştır. Rumîlerin birlikteliğinden oluşan genel görünüm, çini formuyla dikkat çekici bir uyum (ahenk) arz eder.

**Yorum:** Kompozisyondaki karşılıklı rumîler, geleneksel sembolik özellikler taşıyan antitetik ejder formlarıyla benzerlik arz etmektedir. Âdeta baş yukarı konumda ve bilinen tüm Selçuklu ejderlerinde olduğu gibi (Öney, 1969:171), profilden yerleştirilmiş karşılıklı ejder izlenimi vermektedirler. Rumîlerin üst kısmındaki kıvrımları, ejderlerde tipik olan helezonlu ağızların; yukarıda kavradıkları iri toplar ise, ağızlarında taşıdıkları, ay ve güneş sembolü olan topların ifadesi gibidir. Rumîlerin iç kavislerinin orta noktasında kullanılan ve yatay bir şeritle birbirine bağlanan toplar ise yine tipik olduğu üzere, ejderlerin karın kısımlarından gövde düğümü yerine geçen birer topla bağlanmış oldukları izlenimi vermektedir. Rumîlerin üst kısmındaki toplar, ejderlerde tam gözlerin bulunması gereken noktada kullanılmış olup, dış kavislerdeki çentikler ise kulakların ifadesi gibidir. Kompozisyonda kullanılan biçimler, tipik özelliklere ve belli bir sembolik anlam ifade eden kompozisyon düzenine sahip ejder figürleriyle eşleştirildiğinde, hiç bir biçim açıkta ve tanımsız kalmamaktadır. Bilindiği gibi ağızlarında top taşıyan ejder figürleri çeşitli sembolik anlamlar ifade eder. Ejderlerin ağızlarındaki toplar, ay ve güneş sembolüdür. Ejder çifti orta çağda zıt prensip, ay ve güneş sembolü olarak kullanılmıştır. Mitolojiye göre ejderlerin ayı ve güneşi yutması ile güneş ve ay tutulması olur. Ağız ağıza veren ejder çiftlerinin gecenin sembolü olan ayı yutmaları ile aydınlığın, güneşin, iyiliğin hâkimiyeti de canlandırılmış olur (Öney, 1969:189-190; Öney, 1992:48). Ejderler, gök unsuruna bağlı olarak, bulutların da sembolü olup, ayı yuttuklarında, yani ay bulutların arasına girdiğinde, bereket yağmurlarının yağacağına inanılır. Bereket yağmurlarının yağmasını sağladığı için, su, bolluk ve yeniden doğuşun timsali olurlar (Esin, 1969:162).

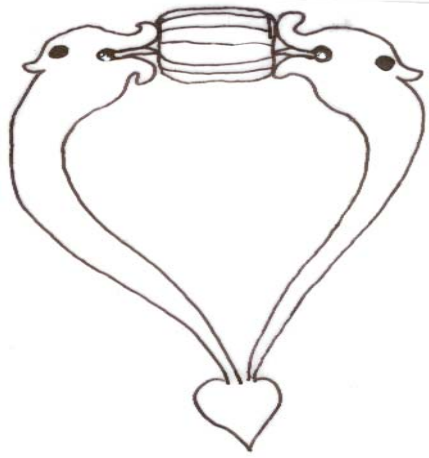
Analizimizin yorumlama aşamasında, buradaki rumîlerin helozonlu ağızlarında birer top taşıyan ve gövde düğümleriyle birbirine bağlanmış olan ejder figürleri formuyla benzeştiği düşüncesini ortaya koymakla yetinmek zorundayız. Rumî motiflerin ejder figürleriyle akrabalığını savunan görüşü, çalışmamızın başında, rumî motifin kaynağıyla ilgili açıklamalarda ifade ettiğimiz için, tekrarlama gereği duymuyoruz.

**Yargı:** Haç kollarında kullanılmış olan bu düzenlemenin karşımıza rumî motif olarak çıkması ve rumîlerin de tamamen tezyini amaçlı kullanılmış olmaları nedeniyle biçimci bir kompozisyonudur.

### 3. KARŞILAŞTIRMA ve SONUÇ

Çalışmaya konu olan ve ejder biçimiyle benzeştiğini düşündüğümüz rumîli çinilerin Antalya Müzesinde aynen tekrarlanmış olanları mevcut olduğu gibi, aynı yerden geldiği düşünülen çinilerde söz konusu tasvirle eşleşmeyen rumîlerin mevcudiyeti de söz konusudur. Bu grup çinilerin en yakın benzerleri Kubadabad Kızkalesi ve Alanya Kalesi'nde yine Alaaddin Keykubad'ın yaptırdığı sarayın kazılarında ortaya çıkarılmıştır (Arık, 2000:194).

Araştırmamız sırasında konumuz olan kompozisyonla benzer biçim özelliği taşıdığını düşündüğümüz örnek; Amasya Mehmet Paşa Camii karşılıklı ejder motifli kapı tokmaklarıdır (Acun, 1993:3-4). Özellikle baş ve gövdeler açısından ortak sayılabilecek biçim özellikleri taşımaktadırlar. Ancak tanıtmaya çalıştığımız rumî motifler ağızlarında birer top taşıyan ejder figürleri izlenimi verirken Amasya Mehmet Paşa Camii kapı tokmağındaki karşılıklı ejderler, Anadolu'da yaygın stil olduğu üzere ortada tek bir halka taşımaktadır (Bkz.: Çiz. No: 2).



Çizim No: 2

Burada açık olan şey, bu motiflerin, ne kadar aşırı derecede üslûplaştırılmış ejder figürleriyle benzeşirse benzeşsin, çinileri birbirine bağlayan haç kollarındaki birer rumî

olduğu ve tamamen süsleme amaçlı kullanıldığıdır. Çünkü “değişim, bir durumun bozulması, bir dengenin bozulup, bir başka dengenin kurulmasıdır. Uzun süre varlığını koruyan form, işlevinden uzaklaşmış veya tamamen terk edilmiş olabilir. Yeniden kullanılan bir motif, önceki ima, telmih ve ifadesini kaybedebilir, yerini sadece bir alışkanlığa bırakabilir. O, artık sadece görsel olarak (kseofom) vardır. Hatta şekil ile öz çatışabilir veya bir zaman sonra (içeriği boşaldığı için) form terkedilmiş olabilir” (Mülayim 1999:101).

Rumîlerin, yüzyıllar boyunca kullanılarak üslûlaştırılmış ejder formuyla ya da genel olarak hayvan figürleriyle gerçekten bir akrabalığı var mıdır, bilinmez. Bu durum hakkında kesin bir hüküm verilmesi ancak ve umuyoruz ki çok sayıda yeni eserin gün ışığına çıkması, yeni verilerin elde edilmesiyle mümkün olabilecektir. Kanaatimizce açık olan bir şey var ki; o da konu ne olursa olsun, evrensel olan tasarım elemanlarının, tasarım ilkelerine göre yüzyıllar öncesinde de Türk Sanatçısı tarafından başarılı bir şekilde kullanıldığıdır.

#### KAYNAKLAR

- Acun, H., 1993, “Ejder Motifli Kapı Tokmakları ve Değişik Örnekler”, Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal’a Armağan, Ankara, 1: Hacettepe Üniversitesi Yay.
- Arık, R., 2000, Kubadabad, İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Arseven, C.E., 1994, “Rumi”, Sanat Ansiklopedisi, IV : 1714.
- Aslanapa, O., 1984 Türk Sanatı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Boydaş,N. ve Kedici, S., 2000, “Bir Sanat Eserine Bakış ve Görsel Sözlük Yöntemi ile Değerlendirme”, Gazi Sanat Dergisi , I:1-12.
- Erdmann, K., 1959, “Saraybauten des 13. und 14. und Jhdts. In Anatolia” Ars Orientalies, 3: 77-94.
- Esin, E., 1969, “Evren, Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisindeki Menşe’leri”, Selçuklu Araştırmaları Dergisi, 1: 161-182.
- Mülayim, S., 1999, Değişimin Tanıkları, İstanbul : Kaknüs Yay.
- Öney, G., 1969, “Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri”, Belleten, XXXIII , 130, 171-192.
- Öney, G., 1992, Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U., 1986, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul : Remzi Kitabevi.